



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in Lingue e Civiltà
dell'Asia e dell'Africa
mediterranea

Tesi di Laurea

I volti del *kabuki*

Analisi delle serie *Ōatari kyōgen no uchi* e *Tōsei oshie hagoita* di
Utagawa Kunisada dalla collezione del Museo d'Arte Orientale
“Edoardo Chiossone” di Genova

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Silvia
Vesco

Correlatori

Ch.mo Prof. Edoardo Gerlini
Dott.ssa Aurora Canepari

Laureanda

Elisa Paris
Matricola 884680

Anno Accademico

2026/2027

Indice

要旨	3
INTRODUZIONE	6
CAPITOLO I: IL TEATRO KABUKI, L'ATTORE E LE SUE RAPPRESENTAZIONI	9
1.1 Contesto storico, il periodo Tokugawa	9
1.2 Le origini del teatro <i>kabuki</i>	11
1.3 Repertorio e stile di recitazione	15
1.3.1 Ichikawa Danjūrō I e lo stile <i>aragoto</i>	16
1.3.2 Sakata Tōjūrō e lo stile <i>wagoto</i>	20
1.3.3 Rappresentare il femminile, gli <i>onnagata</i>	24
1.3.4 Riscrivere i classici, <i>sekai</i> e <i>shukō</i>	27
1.4 L'attore come icona	30
1.5 Gli <i>yakusha-e</i>	33
CAPITOLO II: EDOARDO CHIOSSONE E IL MUSEO D'ARTE ORIENTALE DI GENOVA	41
2.1 Vita di Edoardo Chiossone	41
2.2 La nascita del Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossone	44
2.3 La collezione Chiossone	46
2.4 Opere in trasferta, la collezione in dialogo	48
2.4.1 Graphic Japan. Da Hokusai al Manga	48
2.4.2 Il progetto <i>Sputnik Sweetheart</i>	51
CAPITOLO III: ANALISI DELLE OPERE DELLA COLLEZIONE	54
3.1 Utagawa Kunisada e il teatro <i>kabuki</i>	54
3.2 <i>Ōatari kyōgen no uchi</i> 大當狂言内	59
3.2.1 L'attore Nakamura Matsue III nella parte della cortigiana Akoya	63
3.2.2 L'attore Nakamura Utaemon III nella parte di Yojirō	68

3.2.3 L'attore Bandō Mitsugorō III nella parte di Kajiwara Genta	73
3.2.4 L'attore Matsumoto Kōshirō V nella parte di Banzui Chōbei	80
3.2.5 L'attore Iwai Hanshirō V nella parte di Yaoya Oshichi	86
3.2.6 L'attore Onoe Matsusuke II nella parte del falegname Rokusaburō	92
3.2.7 L'attore Ichikawa Danjūrō VII nella parte di Kan Shōjō	97
3.3 <i>Tōsei oshi-e hagoita</i> 当世押絵羽子板	102
3.3.1 Matsumoto Kōshirō nel ruolo di Takechi Mitsuhide	105
3.3.2 Iwai Kumesaburō II nel ruolo di Yaoya Oshichi	110
3.3.3 Ichikawa Omezō nel ruolo di Umeōmaru	113
3.3.4 Onoe Kikugorō III nel ruolo di Sakuramaru	118
3.3.5 Seki Sanjūrō II nel ruolo di Soga Gorō Tokimune	122
3.3.6 Ichikawa Danjūrō VII nel ruolo di Yanone Gorō	127
3.3.7 Iwai Hanshirō V nel ruolo di Oshun	131
3.3.8 Ichikawa Monnosuke III nel ruolo di Akoya	135
3.3.9 Segawa Kikunojō III nel ruolo in Dōjō-ji	139
3.3.10 Bandō Mitsugorō III nel ruolo di Hayano Kanpei	143
CONCLUSIONI	147
BIBLIOGRAFIA	148
INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI	156
GLOSSARIO	159

要旨

本論文のテーマへの興味は、ジェノヴァのエドアルド・キオッソーネ東洋美術館で行った研修から始まった。研修では、日本の版画をはじめとする美術館のコレクションについて学び、作品のデジタル・カタログの作成や、展覧会の準備と撤収、また美術館のウェブページに掲載する記事の作成などを行った。特に、歌舞伎をテーマにした記事を作成したことで、歌舞伎と役者を描いた浮世絵に興味を持つようになった。

研修中、ジェノヴァ国立劇場のロビーで小さな展覧会が行われ、4 点の役者絵が展示された。私はその作品を研究し、美術館の代表として来場者に紹介した。その中には、歌川国貞による「大當狂言内」の作品「阿古屋－三代目中村松江」があった。この作品との出会いは、今回の卒業論文で「大當狂言内」を研究対象として選んだ大きな理由の一つとなった。

歌舞伎は 17 世紀の初めに大衆のための娯楽として生まれ、その後、都市に住む人々の間で人気のある演劇へと発展した。当時、観客は歌舞伎の物語だけではなく、役者自身にも強い興味を持っていた。そのため、役者は単なる演者ではなく、有名人やスターとして扱われるようになった。

このような環境の中で、役者を描いた「役者絵」という浮世絵のジャンルが発展した。役者絵は、役者の姿や演じた役を記録するだけではなく、観客にとってのお土産や宣伝、コレクションの対象でもあった。また、役者の人気やイメージを広めるためにも重要な役割を果たした。

本論文では、歌舞伎役者と役者絵の関係について考察する。特に、役者のイメージがどのように作られ、当時の社会に広められていたのかを明らかにすることを目的とする。研究対象として、エドアルド・キオッソーネ東洋美術館に所蔵されている作品を取り上げ、特に歌川国貞、またの名を三代目歌川豊国と呼ばれる絵師の作品を中心に分析する。

本研究では、国貞による二つの役者絵のシリーズ、「大當狂言内」と「当世押絵羽子板」を取り上げる。これらの作品に描かれた役者や役、そして元になった歌舞伎の演目を分析することで、国貞の作品を江戸時代の文化や視覚表現の中で考察する。

第一章では、歌舞伎の誕生と発展について取り上げる。歌舞伎は 17 世紀の初めに生まれ、その後、江戸時代を代表する演劇の一つとなった。本章では、まず歌舞伎の歴史を簡単に説明し、その発展の過程を考察する。

その後、歌舞伎を代表する三人の役者について取り上げる。一人目は、荒事の基礎を作った市川團十郎初代である。二人目は、和事を代表する坂田藤十郎である。三人目は、初期の重要な女方である初代吉沢あやめである。

この三人の活動を通して、歌舞伎の演技方法や役柄がどのように発展したのかを考察する。また、役者の所属する家やその名前が、役者の人気にどのような影響を与えたのかについても取り上げる。

江戸時代には、有名な家の役者が舞台に出演すること自体が、観客にとって大きな魅力となった。そのため、役者は次第にスターとして知られるようになり、役者を描いた版画への需要も大きくなった。

最後に、役者絵の発展について説明する。鳥居派、勝川派、東洲斎写楽、そして歌川派を取り上げ、それぞれの特徴について簡単に考察する。これによって、役者の表現方法がどのように変化し、役者絵がどのように発展したのかを明らかにする。

第二章では、エドアルド・キオッソーネと、現在のエドアルド・キオッソーネ東洋美術館のコレクションについて取り上げる。

キオッソーネは 1833 年に生まれたイタリア人の版画家・画家であり、1875 年から日本で長い間生活した。彼は日本の文化と美術に強い興味を持ち、多くの作品を集めた。

現在のコレクションには、浮世絵だけではなく、先史時代の資料、仏教彫刻、甲冑、面、根付など、さまざまな種類の作品が含まれている。

このコレクションは、日本の美術や文化を知るための重要な資料である。しかし、まだ十分に知られていない作品も多い。本章では、キオッソーネがどのように日本文化に興味を持つようになったのかを説明し、彼のコレクションがどのように作られたのかを考察する。

また、今回の卒業論文では、コレクションの中から役者絵を取り上げることで、その一部を紹介することを目的とする。今回の研究が、今後、キオッソーネ美術館に所蔵されている他の作品について研究するきっかけの一つになればと考えている。

第三章では、歌川国貞による二つの役者絵のシリーズ、「大當狂言内」と「当世押絵羽子板」について分析する。

最初に、「大當狂言内」を取り上げる。このシリーズには、過去に大きな成功を収めた歌舞伎の演目に登場する役者が描かれている。キオッソーネ美術館には、このシリーズの作品が7点所蔵されている。

これらの作品には、雲母を使った背景や、限定された数で制作されたことなどの特徴がある。そのため、一般的なお土産として作られたものとは違い、歌舞伎や役者に強い興味を持つ人を対象としていた可能性がある。

次に、「当世押絵羽子板」を取り上げる。このシリーズは、羽根つきに使われる羽子板に役者を描くという伝統と関係している。羽子板は特にお正月に使われ、幸運を願う意味も持っていた。キオッソーネ美術館には、このシリーズの作品が10点所蔵されている。

このシリーズでも、役者は自分のキャリアや歌舞伎の演目と関係の深い役として描かれている。そのため、作品を分析することで、役者の人気だけではなく、当時の歌舞伎の演目や役者のキャリアについても知ることができる。

また、役者絵を詳しく見ることで、役者同士の競争や人間関係、そして彼らの個人的な生活についても考えることができる。役者は観客から非常に人気があったが、もちろん普通の人間でもあり、それぞれの性格や問題も持っていた。

本章では、この二つのシリーズを分析することによって、役者絵が単に役者の姿を記録するためのものではなく、役者の人気やイメージを作り、社会に広めるための重要なメディアであったことを考察する。

INTRODUZIONE

Nato all'inizio del Seicento come forma di intrattenimento popolare, il *kabuki* si evolve nel giro di pochi decenni in una forma teatrale di successo, sostenuto da un pubblico urbano sempre più vasto e sensibile al fascino dei suoi interpreti. In questo contesto l'attore cessa di essere un semplice esecutore e diventa una vera e propria celebrità. I suoi ruoli, il suo stile di recitazione, le sue tradizioni familiari e persino le sue apparizioni fuori dal palcoscenico alimentano l'interesse di spettatori e spettatrici, e con esso un fiorente mercato di immagini.

È in questo ambiente che nasce e si afferma lo *yakusha-e*, il genere delle stampe *ukiyo-e* dedicato al ritratto degli attori. Prodotte in grandi tirature da editori, disegnatori e intagliatori, queste stampe non hanno soltanto una funzione documentaria, sono souvenir, materiale promozionale e oggetti di collezione e contribuiscono in modo attivo a costruire e a diffondere l'immagine pubblica dell'attore. Studiarle significa dunque osservare il *kabuki* dal punto di vista di chi lo viveva, ma anche comprendere i meccanismi di una cultura visiva in cui teatro, editoria e consumo si intrecciano strettamente.

Il presente elaborato si propone di analizzare il ruolo dell'attore *kabuki* e la costruzione della sua immagine attraverso lo studio degli *yakusha-e*. L'indagine si fonda su un *corpus* di opere conservate presso il Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova, la cui collezione deve la sua origine all'interesse artistico di Edoardo Chiossone (1833-1898), incisore e pittore che trascorse in Giappone gran parte della propria vita, a partire dal 1875. Il fondo di stampe giapponesi raccolto dal Maestro rappresenta una testimonianza preziosa, e in parte ancora poco esplorata, del gusto e della produzione artistica dell'epoca.

All'interno del *corpus* si è scelto di dedicare particolare attenzione alla produzione di Utagawa Kunisada (1786-1865), noto anche come Toyokuni III, tra i più prolifici e apprezzati maestri del genere. In particolare, vengono esaminate due serie di *yakusha-e*: *Ōatari kyōgen no uchi* 大當狂言内 (Soggetti ripresi da rappresentazioni di gran successo) e *Tōsei oshie hagoita* 当世押絵羽子板 (Palette di oggi in stoffa pressata). L'analisi dei soggetti raffigurati, i personaggi da essi interpretati e i drammi di riferimento, permette di riportare l'attenzione tanto sui grandi capolavori quanto sulle opere minori del repertorio *kabuki*, spesso rimaste ai margini degli studi, e di offrire una lettura della produzione di Kunisada nel più ampio contesto della cultura visiva del periodo Edo.

La trattazione è organizzata come segue. Il primo capitolo offre una panoramica generale sulle origini e le fasi che hanno portato all'apice del teatro *kabuki*. Ci si sofferma in seguito su tre figure

emblematiche, tra le prime vere e proprie star del genere: Ichikawa Danjūrō I, padre dello stile *aragoto*, Sakata Tōjūrō, eroe *wagoto* e Ayame Yoshizawa I, il primo grande *onnagata*. Le loro carriere sono indispensabili per porre le basi della recitazione e del repertorio *kabuki*, contribuendo alla codificazione di tecniche, rappresentazione di determinati ruoli e categorie di personaggi.

Il talento di un attore e soprattutto la sua appartenenza ad una delle famiglie più rinomate nel contesto del teatro, determina o meno il successo di un'opera. Il pubblico sa (e si aspetta) che gli esponenti dei nomi più importanti sulla scena forniranno una performance indimenticabile. Gli attori diventano quindi delle vere e proprie celebrità e la domanda del pubblico di stampe di attori diventa esponenziale. L'ultima parte del capitolo ripercorre brevemente lo sviluppo del genere *yakusha-e*, dalla scuola Torii, alla scuola Katsukawa, per il misterioso Sharaku, terminando con la scuola Utagawa.

Il secondo capitolo è dedicato ad una piccola presentazione della figura di Edoardo Chiossone, della sua vita prima e durante la permanenza in Giappone e del suo genuino interesse per la cultura che lo circondava. Tale curiosità ha portato alla nascita di un'immensa collezione che, oltre alle stampe *ukiyo-e*, comprende numerose altre famiglie di oggetti. Tra queste: oggetti preistorici, scultura buddhista, armature, maschere, *nezuke* e molto altro. La collezione è ricca e purtroppo da molti ancora sconosciuta. Il mio piccolo contributo, tramite questo elaborato, si augura quindi di dare risalto ad una parte del patrimonio, nella speranza di destare interesse e invogliare futuri studi su altre opere in collezione.

Il terzo capitolo si concentra infine sull'analisi di due serie di *yakusha-e*, ad opera di Utagawa Kunisada (Toyokuni III), uno dei massimi esponenti del genere. La prima, *Ōtari kyōgen no uchi*, comprende sette stampe di soggetti ritratti in retrospettiva, in opere di grande successo, memorabili per il pubblico. Lo sfondo in mica, la tiratura limitata e la qualità del prodotto, fanno pensare che non fossero un semplice souvenir per acquirenti qualsiasi. La seconda, *Tōsei oshie hagoita*, riprende la tradizione del disegnare figure di attori su palette da *hanetsuki*, regalate come oggetto beneaugurale a Capodanno. Anche qui i dieci soggetti sono ritratti in ruoli simbolici per la loro carriera e per il repertorio *kabuki*. Analizzando queste opere è interessante, non solo scoprire storie e trame del repertorio teatrale, ma anche conoscere le vite degli attori, le loro rivalità tra colleghi e questioni più personali. Per quanto fossero idolatrati, erano pur sempre umani, con i loro vizi e caratteri talvolta difficili.

La scelta delle opere da analizzare si basa su stampe con cui sono venuta in contatto durante il mio tirocinio presso il Museo d'arte Orientale E. Chiossone, in cui ho potuto conoscere e toccare con mano parte della collezione. In particolar modo, tramite la compilazione della catalogazione digitale,

l'allestimento e disallestimento di alcune esposizioni e stesura di una rubrica sulla pagina del museo, proprio sul tema *kabuki*. Mi è soprattutto vicina la piccola mostra tenutasi al *foyer* del Teatro Nazionale di Genova, in cui sono state esposte quattro *yakusha-e*, da me studiate e presentate al pubblico, come portavoce del Museo Chiossone. Tra queste *L'attore Nakamura Matsue III nella parte della cortigiana Akoya* della serie *Ōtari kyōgen no uchi*, che ha in parte rilevante contribuito alla scelta di questa serie come oggetto di studio.

CAPITOLO I: IL TEATRO KABUKI, L'ATTORE E LE SUE RAPPRESENTAZIONI

1.1 Contesto storico, il periodo Tokugawa

All'inizio del XVII secolo, il Giappone uscì finalmente da un lungo periodo di guerre, sancito dalla vittoria di Tokugawa Ieyasu nella battaglia di Sekigahara del 1600. Diventato il *daimyō* più importante del Paese, in soli tre anni ottenne il titolo di *shōgun*, garantendo la sua ascesa a capo assoluto del Giappone, e fondando la sede del suo governo nazionale, il *bakufu*, a Edo.¹

Le conseguenze della vittoria di Ieyasu a Sekigahara furono molteplici. In primo luogo, i possedimenti feudali confiscati durante la battaglia vennero ridimensionati e riorganizzati a sfavore dei signori sconfitti e ceduti come ricompensa ad alleati e vassalli. Le terre non furono immediatamente sufficienti per risarcire chi lo aveva aiutato, e solo dopo aver ottenuto una solida base in grado di sostenere il proprio governo, Ieyasu saldò i conti in sospeso e modificò l'assetto territoriale a proprio vantaggio. Era fondamentale creare un equilibrio tra l'autorità del *bakufu* e quella dei signori feudali, per questo motivo venne istituita una gerarchia di *daimyō* basata sui legami di fedeltà che questi avevano con lo *shōgun*. Al vertice si trovano, gli *shinpan*, coloro che erano imparentati in modo diretto con i Tokugawa, a seguire i *fudai*, i *daimyō* che lo avevano sostenuto nella battaglia di Sekigahara e infine i signori sottomessi durante la guerra, i *tozama*. L'assetto territoriale venne creato in modo che i signori sconfitti non si trovassero a diretto contatto, evitando così il rischio che si unissero facilmente per creare una coalizione contro lo *shōgun*.²

Il cosiddetto *bakuhān*, il sistema politico creato sotto i Tokugawa, si basava quindi su un sistema di feudalesimo centrale, in cui i rapporti tra *shōgun* e *daimyō* erano simili a quelli tra signore e propri vassalli. I *daimyō* conservavano una certa autonomia amministrativa, ma rimanevano sottoposti a un controllo rigoroso da parte dello shogunato. Tale controllo veniva esercitato mediante diverse misure istituzionali e politiche che limitavano l'indipendenza dei signori feudali e rafforzavano l'autorità centrale, contribuendo a garantire una lunga fase di stabilità dopo i conflitti del periodo precedente. Una strategia tra tutte era il *sankin kōtai*, il sistema di residenze alternate che obbligava i signori feudali ad un periodo di residenza a Edo.

Un altro strumento di controllo politico interno fu il progressivo isolamento del Giappone dall'estero, il *sakoku*, "paese chiuso". Attraverso una serie di editti, lo *shogunato* limitò fortemente i contatti con l'estero per controllare le influenze politiche e religiose provenienti dall'Europa. Una delle principali

¹ Rosa CAROLI e Francesco GATTI, *Storia del Giappone*, Editori Laterza, 2017, p.95.

² CAROLI, GATTI, *Storia del Giappone*, p.96.

preoccupazioni era la diffusione del cristianesimo introdotto dai missionari europei, percepito come una possibile minaccia all'ordine politico e sociale e all'autorità dello shogunato. Il momento decisivo fu la ribellione di Shimabara, nella regione di Kyūshū, nel 1637. La rivolta fu provocata soprattutto dalle pesanti tasse imposte dai signori locali e dalle difficili condizioni di vita dei contadini, ma coinvolse anche molti cristiani perseguitati. Le autorità interpretarono convenientemente la rivolta come una prova del pericolo rappresentato dalla presenza cristiana. Gli scambi commerciali con le potenze occidentali furono limitati quasi esclusivamente agli olandesi, che poterono commerciare in condizioni molto controllate nel porto di Nagasaki.³

Per garantire l'efficacia del *bakuhau* e mantenere lo *status quo*, venne inoltre adottato il modello *shinōkōshō* 士農工商, una gerarchia di ispirazione cinese in cui le classi sociali venivano differenziate ed organizzate in ordine di importanza.⁴ Al vertice si trovavano i guerrieri, seguiti dagli agricoltori, dagli artigiani e infine dai mercanti. Le ultime due professioni venivano spesso considerate come un'unica classe, i *chōnin*, le persone delle città, dato che si concentravano nei centri urbani. Questa grande categoria si occupava di mansioni che esoneravano dall'amministrazione e dall'agricoltura.

Tuttavia, a questa divisione si aggiungevano una serie di classi particolari, che non rientravano in nessuna delle professioni precedentemente nominate. Tra queste i *kuge*, l'aristocrazia civile e i religiosi e le monache, godevano di determinati privilegi, mentre gli *eta* (pieni di sporcizia) e gli *hinin* (non umani) erano considerati ai più infimi livelli della scala sociale in quanto svolgevano professioni disprezzate dalla cultura dominante.⁵ Gli attori di teatro *kabuki* rientravano proprio nella categoria di *hinin*.

Questo ordine si basava sulla dottrina sociale neoconfuciana secondo la quale la posizione di un individuo all'interno della società era determinata da una legge naturale e che ogni classe avesse una serie di responsabilità e doveri, una via da seguire per il benessere della comunità. L'idea di predestinazione, sommata ad una serie di divieti e norme sulla condotta pubblica e privata, e al fatto che le varie classi fossero sostanzialmente relegate ad una certa disposizione sul territorio, *chōnin* nella città e agricoltori nelle zone rurali, rendeva impossibile al singolo puntare ad un'ascesa sociale o ad un qualsiasi tipo di cambiamento della propria posizione all'interno della gerarchia.⁶ Per ogni classe sociale veniva stabilito che comportamento fosse consentito, quali abiti potessero essere

³ CAROLI, GATTI, *Storia del Giappone*, p.104.

⁴ CAROLI, GATTI, *Storia del Giappone*, p.101.

⁵ *Ibidem*.

⁶ CAROLI, GATTI, *Storia del Giappone*, p.102.

indossati, di quali svaghi si potesse godere e a che livello di istruzione si potesse accedere. In alcuni casi, tuttavia, le circostanze erano tali da scontrarsi con le norme imposte. Ad esempio, grazie al progresso economico e ad un conseguente innalzamento del livello di vita, l'educazione venne estesa non solo alla classe dominante, ma anche a ceti minori delle zone urbane e ceti ricchi risiedenti nelle aree rurali.⁷

A livello economico, una significativa espansione della produzione agricola, resa possibile dall'ampliamento delle terre coltivate e dal miglioramento delle tecniche agricole favorì un rafforzamento del mercato interno. Parallelamente, si sviluppò una rete sempre più articolata di scambi commerciali e di trasporti, che contribuì all'espansione delle città e alla formazione di importanti centri urbani come Edo, Kyoto e Osaka, nonché all'arricchimento della classe mercantile.

Le nuove città divennero focolare di sviluppo culturale, artistico e letterario, che rifletteva gusti, valori e costumi della classe artigiana-mercantile. La cultura *chōnin* rispecchia l'ideale dell'*ukiyo*, il mondo fluttuante, che incita a godere dei piaceri della vita effimera, che siano questi un paesaggio naturale, un sentimento amoroso o qualsiasi cosa riesca a sfuggire per un attimo dai doveri importati dalla società. Non è un caso, infatti, che questo genere di produzione artistica e culturale, nonché luoghi come teatri, quartieri di piacere e case da tè risultassero interessanti anche alla classe samuraica. Il conflitto morale tra dovere, *giri*, e sentimento, *ninjō*, che sembra trascendere la divisione in classi, colpendo tutte le parti della società giapponese, è trattato in modo esteso nella produzione letteraria *chōnin*, spesso sfociando in soluzioni drammatiche, come il doppio suicidio amoroso.⁸ La cultura della nuova borghesia vede il suo primo apice in era Genroku (1688-1704), in cui Edo aveva ormai raggiunto il livello di metropoli, e un secondo nella prima metà del XIX secolo.

Il contesto storico e culturale dell'era Tokugawa si può quindi riassumere come, da un lato, un'epoca di rigide imposizioni sociali, date dalla marcata divisione in classi e la difficoltà nello svincolare a questa gerarchia, di controllo da parte delle autorità e da una chiusura verso l'estero; dall'altro, il periodo Edo vede la fioritura della classe mercantile, che incita alla produzione artistica in tutte le sue espressioni. L'*ukiyōe*, lo *haiku*, il teatro di burattini e il *kabuki*, sono tra le più emblematiche produzioni del tempo, ampiamente apprezzate anche a secoli di distanza.

1.2 Le origini del teatro *kabuki*

Dopo un lungo periodo di guerre interne, con l'ambita pace riconquistata dal clan Tokugawa e un conseguente sviluppo delle aree urbane, uno spirito di euforia ed esuberanza pervade il popolo

⁷ CAROLI, GATTI, *Storia del Giappone*, p.117.

⁸ CAROLI, GATTI, *Storia del Giappone*, p.119.

giapponese. È in questo clima che Okuni, sacerdotessa del santuario di Izumo, si esibisce per la prima volta in un nuovo stile di danza. Okuni, collettivamente considerata la pioniera del teatro *kabuki*, esordisce nel 1603 con una performance al Kitano Tenmangu, un santuario a nord di Kyoto. La novità da lei introdotta fu l'imitazione dei *kabukimono*, individui ribelli e anticonformisti. I *kabukimono* erano giovani *rōnin*, samurai senza padrone, che mostravano atteggiamenti stravaganti, al di fuori delle norme sociali previste dal nuovo governo. Tipici di questi personaggi erano abiti appariscenti, creati con tessuti importati e accessoriati con larghe cinture, acconciature fuori dal comune, spade portate in vistosi foderi rossi. Il loro sentimento di ribellione si manifesta, oltre al loro aspetto fisico, anche in danze e canti per le strade, nel fumare sigarette e in generale nel creare trambusto in pubblico.⁹ Il nome *kabukimono* deriva infatti dalla nominalizzazione del verbo *katamuku*, che significa “protendere, reclinare”, o in modo più metaforico “comportarsi in modo eccentrico, deviare, uscire dalla norma”. Il termine va a designare non solo questi giovani ribelli, ma anche il tipo di danze portate sul palco da Okuni, i *kabuki odori*.¹⁰

Una delle scene più iconiche era la *chaya asobi* 茶屋遊び: indossando abiti maschili in broccato intessuto d'oro, con spada al fianco e croce al petto, Okuni impersonava un *kabukimono* che scherzava con una cortigiana in una casa da tè.¹¹ Questa scena rivela la crescente influenza della cultura dei quartieri di piacere sulla nascente società urbana, che avrebbe influenzato enormemente lo sviluppo del *kabuki* e delle arti performative giapponesi in generale. Oltre a canto e danza erano infatti rappresentati i momenti di svago e di piacere dei giovani, spesso con divertenti allusioni sessuali. I *kabuki odori* attirano subito un vasto pubblico grazie al loro carattere giocoso, comico e sensuale, basato sul travestimento e lo scambio di ruoli, *kabukimono* impersonati da attrici e uomini in abiti femminili.¹² Grazie alle sue performance Okuni contribuisce a dare una nuova impressione dei *kabukimono*, considerati per la maggior parte degli eccentrici teppisti ribelli alle autorità, sul palco diventano simbolo di erotismo, in cerca d'amore e godimento.¹³

Una figura collegata ad Okuni è quella di Nagoya Sanzaburō o Sanzaemon, un bellissimo *rōnin kabukimono*, morto tragicamente in duello in giovane età. La sua figura diventa subito leggendaria, oltre a simbolo di erotismo maschile. Nonostante abbia perso la vita un mese prima dell'esordio di

⁹ Galia T., GABROVSKA, “Onna Mono: The ‘Female Presence’ on the Stage of the All-Male Traditional Japanese Theatre”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 32, No. 2, 2015, p. 389.

¹⁰ Bonaventura, RUPERTI, *Storia del Teatro Giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015, p.215.

¹¹ GABROVSKA, “Onna Mono...” p.389.

¹² RUPERTI, *Storia del Teatro Giapponese...*, p.216.

¹³ GABROVSKA, “Onna Mono...” p.390.

Okuni, varie fonti ¹⁴ lo considerano fondatore del *kabuki odori*, al pari della controparte femminile. Tra i due vi era inoltre un rapporto romantico, se non addirittura un legame matrimoniale. ¹⁵

Gabrovskaja (2015) commenta la necessità per gli storici giapponesi di attribuire ad una figura maschile il merito di aver introdotto Okuni ad una rappresentazione artistica innovativa per l'epoca. Secondo vari studiosi giapponesi di *kabuki* è “naturale” (当然) che un uomo, sia questo il marito, un maestro o una sorta di manager, le abbia fornito indicazioni ed idee su cosa mettere in scena.

In my view, this theory of kabuki's origins could be seen as produced by the increasing androcentrism of Tokugawa Japan during the seventeenth century and its enduring effects on Japanese society. The view that there was one leading male manager of Okuni's troupe should be reassessed, since more likely the performances were a result of collective effort. ¹⁶

Le origini del *kabuki odori* sono sottoposte ad un'interpretazione spesso androcentrica, nonostante la presenza o meno di una figura maschile di supporto e il suo ruolo nella nascita di queste danze non possa essere provata con certezza. È necessario contestualizzare determinati discorsi all'interno di una più ampia visione patriarcale, radicata nella società in cui tali teorie sono state formulate, e riconoscere indipendentemente da chi e quante persone siano state coinvolte, la svolta che Okuni e la sua compagnia hanno portato sul palco. L'esplorazione di genere tramite travestimento, la messa in scena dei *kabukimono*, figure controverse dell'attualità, l'enfasi dell'erotismo di corpi maschili e femminili. ¹⁷ Questi sono solo alcuni dei meriti che possiamo riconoscere e ricongiungere ad un'evoluzione successiva del teatro kabuki.

Ad ogni modo, anche i *kabuki odori* non sono privi di influenze da performance antecedenti. Come anticipato, alla fine del XVI secolo un sentimento di euforia generale dato dal termine di un lungo periodo belligerante, pervade la società. Questo spirito chiamato *furyū* 風流 si manifesta in varie forme di danza, i *furyū odori*, danze popolari in cui uomini e donne, senza distinzione di classe, sfoggiando meravigliosi abiti e portando fiori e ventagli, ballavano per la città. I loro movimenti erano ampi ed espressivi, come se mossi dal vento. ¹⁸

¹⁴ Gabrovskaja nomina il *Kōjien* [Wide Garden of Words], e il *Britannica Kokusai Daihyakka Jiten* [Britannica International Encyclopedia].

¹⁵ GABROVSKA, “Onna Mono...” p.391.

¹⁶ GABROVSKA, “Onna Mono...”, cit., p.392.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Furyū* 風流 letteralmente può essere tradotto come “scorrere del vento”.

Il diffondersi della presenza amatoriale, soprattutto di donne, all'interno del mondo dell'intrattenimento, unito ad un gusto del pubblico sempre più incline alle performance di compagnie non esclusivamente maschili, sono i pilastri fondanti della troupe di Okuni e di tante altre simili. La caratteristica rilevante è non solo la presenza di donne, ma il loro ruolo centrale nella rappresentazione, supportata da attori uomini solo per le parti secondarie.¹⁹ Sulla scia del successo di Okuni nasce così l'*onnakabuki* 女歌舞伎, il kabuki delle donne.

Al contempo si formano compagnie di cortigiane e prostitute che esibendosi in danze e parate si mostrano ai potenziali clienti. Lo *yūjō kabuki* 遊女かぶき (kabuki delle cortigiane) genera tuttavia diverse problematiche tra esponenti dell'aristocrazia militare, che discutono per contendersi le ragazze.²⁰ Una serie di incidenti che rischiano di minacciare l'ordine pubblico e il crescente scrutinio delle autorità, portano all'intervento dello Shogunato nel 1629. L'*onnakabuki* viene considerato immorale per il suo carattere erotico e la sua costante allusione alla prostituzione e per questi motivi viene proibito alle donne di esibirsi sul palco. Tale divieto verrà revocato solo con l'avvento della Restaurazione Meiji nel 1868.²¹

Giovani ragazzi sostituiscono quindi le donne sul palco, destando però non meno disagi. Gli spettacoli del *wakashu kabuki* 若衆歌舞伎 (kabuki dei giovinetti), infatti, attraevano il pubblico per la bellezza dei fanciulli, spesso dediti alla prostituzione. Per cercare di limitare il fascino erotico dei ragazzi, viene imposto prima il taglio della frangetta e in seguito la rasatura della parte alta del capo; regole presto aggirate attraverso l'uso di copricapi, sciarpe e persino parrucche. Il fallimento di tali norme e la continua diffusione della prostituzione giovanile maschile porta nel 1656 alla proibizione del *wakashu kabuki*.²²

Esclusi dalla scena i giovani e le donne, il *kabuki* diventa per via di cose recitato solo da attori uomini adulti. In questo passaggio è importante l'influenza di un altro celebre genere teatrale: il *ningyō jōruri*, ovvero il teatro di burattini²³. Il successo dei drammi di burattini nella zona di Kyoto e Osaka era fenomenale. Gli spettacoli erano complessi, composti anche da cinque o sei atti, le trame erano basate

¹⁹ GABROVSKA, "Onna Mono..." p.393.

²⁰ RUPERTI, *Storia del Teatro Giapponese* ..., p.216.

²¹ Ronald, CAVAYE, *Kabuki: A Pocket Guide*, Singapore, Charles E. Tuttle Company, 1993, p.19.

²² Laurence R., KOMINZ, *The Stars Who Created Kabuki: Their Lives, Loves and Legacy*, Tokyo, Kodansha International, 1997, pp. 21-22.

²³ Il *ningyō jōruri* è una forma tradizionale di teatro giapponese di burattini sviluppatasi tra il XVII e il XVIII secolo. Caratterizzato da una raffinata integrazione di narrazione, musica e animazione, prevede la presenza di un narratore (*tayū*) che recita tutti i ruoli accompagnato dal suono dello *shamisen*, mentre i burattini, spesso di grandi dimensioni e sorprendente espressività, sono manovrati a vista da più operatori. Questo genere raggiunse il suo apice artistico grazie alla produzione del drammaturgo Chikamatsu Monzaemon (1653-1724).

su eventi storici o riadattamenti di classici letterari. L'accompagnamento musicale, i canti e l'impiego di effetti scenografici come l'uso di fuoco e personaggi o elementi volanti.²⁴ Il *ningyō jōruri* è la dimostrazione che non servono scene erotiche o danze sensuali per intrattenere un pubblico numeroso. Lo *yarō kabuki* 野郎歌舞伎 diventa quindi terreno per la sperimentazione drammaturgica di brevi spettacoli con balli, scene comiche e interazioni tra i personaggi che vanno oltre all'aspetto romantico. Il testo drammatico è tuttavia ancora abbozzato, spesso improvvisato e, nella sua evoluzione, sarà subordinato alla struttura del palcoscenico, alle doti dei singoli attori e alle richieste del pubblico.²⁵

Nel 1664, a Osaka, è messo in scena per la prima volta uno spettacolo in due atti, *Hinin no Katakiuchi* 非人の敵討ち (*La vendetta dei senza classe*). Questa fu anche la prima occasione in cui un autore, tale Yagozaemon, viene pubblicamente riconosciuto per la scrittura di un'opera *kabuki*. L'anno successivo, a Edo, il teatro Morita-za mette in scena uno spettacolo in tre atti, ognuno corrispondente ad un episodio della vendetta dei fratelli Soga, uno dei racconti più emblematici della storia giapponese, ampiamente riproposto anche nel teatro di burattini. Lo stesso autore e attore, Kwarazaki Gonnosuke, basa il copione dello spettacolo sulla struttura narrativa già proposta dal *ningyō jōruri*. Indubbiamente questa scelta porta al grande successo dell'opera.²⁶

Sebbene nel *kabuki* continuassero a comparire danze e brevi scene romantiche, i drammi più lunghi aprono la strada agli attori, spesso specializzati in ruoli specifici, permettendo loro di costruire carriere solide e di raggiungere i vertici della gerarchia teatrale, nonché di diventare amatissime celebrità.

1.3 Repertorio e stile di recitazione

In era Genroku (1688-1704) il teatro *kabuki* vede la sua prima fase di splendore, in cui si vanno a delineare gli stili di rappresentazione caratteristici delle due aree metropolitane principali, Edo e Kamigata.

Edo è un giovane centro culturale e il pubblico, per la maggior parte di classe guerriera e più grezzo di quello della vecchia capitale. Apprezza una recitazione esplosiva, forte e spavalda, in cui l'eroe della storia dimostri la sua audacia e il suo vigore. Le vicende messe in scena sono spesso episodi di vendetta e vicende storiche che hanno come protagonisti idoli di coraggio e forza. Questo stile di recitazione, definito *aragoto* (azione violenta) ha come pioniere Ichikawa Danjūrō I, capostipite della celebre dinastia di attori. Lo stile *aragoto* si concentra sull'aspetto visivo: pose eclatanti (*mie*),

²⁴ KOMINZ, *The stars who created kabuki...*, p. 26

²⁵ RUPERTI, *Storia del Teatro Giapponese...*, p.219.

²⁶ KOMINZ, *The stars who created kabuki...*, p. 27.

particolari andature (*roppō* 六方) che sembrano ricordare i *kabukimono*, trucco e costumi eccentrici e colorati. La gestualità dell'attore è fondamentale nella trasmissione dell'indole dei protagonisti agli spettatori.²⁷

Nell'area di Kyoto e Osaka, Kamigata, si affina invece uno stile esecutivo morbido che rappresenta azioni armoniose, il *wagoto* 和事. I testi drammatici, che recano spesso la firma di Chikamatsu Monzaemon, celebre autore del teatro di burattini, hanno trama unitaria e ritraggono un susseguirsi di azioni scelte per enfatizzare il talento dell'attore nell'espressività, nella resa dei dialoghi e nell'eleganza. Questo è particolarmente evidente nell'interpretazione degli *onnagata*, gli attori che recitavano parti femminili. I drammi riprendono il tema della visita ai quartieri di piacere, subordinati all'intreccio di *oie sōdō* お家騒動 (disordini presso un grande casato), incidenti relativi a famiglie dell'aristocrazia militare in cui un membro cospirava contro l'altro per ottenere le ricchezze del casato. Il giovane erede, vittima delle cospirazioni dei parenti, riesce infine a riscattarsi, riportando onore alla casata e conquistando la cortigiana amata. In questo contesto l'attore ha modo di dimostrare il suo talento poliedrico tramite sia scene comiche, che di gelosia o di particolare raffinatezza.²⁸

Mentre sulla scena di Edo vengono ripresi personaggi e vicende storiche, di eroi del passato, nell'area di Kyoto e Osaka i drammi ricalcano la quotidianità, raccontando fatti di cronaca e talvolta denunciando i problemi della società dell'epoca e della nuova vita urbana.²⁹ Sarà grazie a Ichikawa Danjūrō II (1688-1758), tramite una rielaborazione del dramma *Sukeroku (Yukari no Edozakura)* 助六由縁江戸, che l'*aragoto* verrà trasposto a scene del presente : il protagonista Sukeroku, un giovane apparentemente impulsivo e rissoso che frequenta il quartiere di Yoshiwara, nonché amante della più splendida delle cortigiane, Agemaki, è in realtà Soga no Gorō in cerca di una spada, tesoro di famiglia rubato da Hige no Ikyū. Il Sukeroku/Soga Gorō di Danjūrō II diventa quindi il perfetto compromesso tra eroico samurai e uomo moderno, frequentatore della nuova metropoli e dei quartieri di piacere.

1.3.1 Ichikawa Danjūrō I e lo stile *aragoto*

Ichikawa Danjūrō I nasce nel 1660, figlio di Horikoshi Jūzō, agente immobiliare di discreto successo a Edo, un uomo intelligente che si diletta anche nella scrittura di haiku. La famiglia Horikoshi apparteneva alla classe mercantile, ma vantava una discendenza da antenati samurai. Jūzō andava

²⁷ RUPERTI, *Storia del Teatro Giapponese* ..., p.222.

²⁸ RUPERTI, *Storia del Teatro Giapponese* ..., p.221.

²⁹ In particolare, nei drammi del teatro di Osaka verranno inscenati suicidi, omicidi, adulteri, problemi di denaro e fatti di cronaca simili.

molto fiero delle sue origini e spesso raccontava al figlio Danjūrō storie di guerrieri. Non è un caso, infatti, che sin da giovane la carriera di Danjūrō fosse incentrata sulla rappresentazione di eroi valorosi, il suo cavallo di battaglia.³⁰

Danjūrō inizia il suo apprendistato allo Yamamura-za, il cui direttore era amico di Jūzō, all'età di dodici anni e debutta due anni dopo, nel 1673, al Nakamura-za.³¹ Si narra che nella sua prima apparizione sul palco, Danjūrō, nei panni del giovane guerriero del XX secolo Sakata Kintoki, indossasse abiti con vistose decorazioni e portasse con sé una grande ascia. Il suo corpo era completamente dipinto di rosso e sul volto erano state disegnate linee rosse e nere, quello che sarà conosciuto in seguito come trucco *kumadori*. Tutti questi elementi diventeranno caratteristici dello stile *aragoto*.³²



Figura 1 Ichikawa Yazo II nel ruolo di Harada Rokurō nel costume *Shibaraku*, Katsukawa Shunshō, 1773. MC (S-828)



Dettaglio trucco *kumadori*

L'opera messa in scena, *Shitennō Osanadachi* (La giovinezza dei Quattro Re Celesti), racconta le origini leggendarie dei guerrieri al servizio di Minamoto no Raikō 源頼光 (Yorimitsu, 948-1021), concentrandosi in particolare sulla figura di Sakata no Kintoki. Cresciuto fino da bambino in un

³⁰ KOMINZ, *The stars who created kabuki...*, pp. 35-36.

³¹ Yamamura-za e Nakamura-za sono due dei quattro teatri kabuki di Edo, approvati ufficialmente dallo shogunato Tokugawa. Gli altri due erano il Morita-za e lo Ichimura-za. Nel 1714 lo Yamamura-za sarà chiuso in seguito a uno scandalo che coinvolgeva un celebre attore e una donna dell'aristocrazia militare.

³² Come nota Kominz (*The stars who created kabuki...*, p.39), non ci sono prove che confermino che già dalla prima esibizione Danjuro aveva integrato nella sua performance questi elementi visivi. È probabile che l'episodio sia stato ricostruito a posteriori dalla famiglia Ichimura, per rendere ancora più leggendaria la figura di Danjuro I.

ambiente selvaggio e a stretto contatto con la natura, Kintoki è dotato sin da subito di una forza fuori dal comune e di un carattere impetuoso. La storia faceva parte del repertorio del *kinpira jōruri*, un genere di teatro dei burattini sviluppatosi dalla metà del Seicento agli anni settanta, incentrato sulla figura di Sakata no Kinpira 坂田金平, figlio di Kintoki.³³

Kinpira jōruri was a violent type of dramatic presentation, both in the rough style of *jōruri* delivery and in the way puppets were made to enact great battle scenes culminating in houses being tossed up in the air, trees being torn out by the roots, and enemies having their heads and various limbs ripped from their bodies. (Thornbury, 1982, pp.48-49)

All'epoca del debutto di Danjūrō I, il *kinpira jōruri* era all'apice della sua popolarità ed è per questo estremamente probabile che abbia influenzato lo stile di recitazione del giovane attore. L'esordio di Danjūrō I e la sua performance violenta e impetuosa lasciano senza parole il pubblico di Edo, incontrando perfettamente il gusto della classe samuraica.

Nel 1675 Danjūrō I interpreta il ruolo di Soga Gorō nel dramma *Kachidoki homare Soga*. Questa sarà la prima di una lunga serie di spettacoli in cui Danjūrō I porterà sul palco *l'eroe aragoto per eccellenza* (Thornbury, 1982, 49). La vendetta dei fratelli Soga è una delle vicende più popolari e intrattenenti del teatro giapponese.³⁴ I protagonisti, Soga no Jūrō Sukenari e Soga no Gorō Tokimune, di carattere completamente diverso, il primo gentile e il secondo grezzo, dedicano la loro vita per vendicare la morte del padre, ucciso dall'antagonista della vicenda, Kudō Suketsune. I due diventano perfetto esempio di lealtà, sia in qualità di guerrieri che di figli, arrivando persino a sacrificare la loro stessa vita per restituire onore alla memoria del padre. Le storie della famiglia Soga hanno incontrato un successo tale tra il pubblico, da guadagnare un posto fisso all'interno del calendario di rappresentazioni del *kabuki*.

Va inoltre sottolineato che la figura di Soga Gorō godeva dello status di *hito-gami* 人神 (uomo-dio), era quindi un uomo talmente leggendario da assumere quasi qualità divina. Il nome "Gorō", usato per diversi eroi *aragoto* sembrerebbe derivare infatti dal termine *goryō* 御霊. I *goryō* erano originariamente gli spiriti vendicativi di nobili morti per intrighi politici, ritenuti responsabili di disastri ed epidemie. Questa credenza affonda le sue radici da un lato nella tradizione cinese (gli spiriti senza riti diventano demoni), dall'altro dal buddhismo (ogni persona possiede una natura di Buddha).

³³ RUPERTI, *Storia del Teatro Giapponese...*, p.181.

³⁴ La storia dei fratelli Soga sembra essere basata su eventi realmente accaduti, datati al 1193.

Col tempo si affermò l'idea che chiunque, non solo i nobili, potesse diventare un *goryō* a causa di una morte violenta o alla propria straordinaria forza di volontà.

L'esempio storico più celebre è Sugawara no Michizane, nobile morto in esilio, poi venerato come divinità per placarne lo spirito dopo una serie di disastri attribuiti alla sua ira.³⁵ Anche samurai e gente comune, come Soga Gorō, potevano raggiungere questo status sovrumano.

Il culto di questi spiriti non si limitava alla venerazione in luoghi religiosi, ma si verificava anche nella rappresentazione della loro vita in contesti di intrattenimento, dal *nō* al *jōruri* e infine al *kabuki*. Proprio perché raccontata continuamente, la storia di Soga Gorō acquisì sempre più prestigio e una sorta di sacralità, diventando parte della "letteratura nazionale" giapponese. Danjūrō I portò tutto questo sul palco, interpretando, oltre a Soga Gorō, eroi come Kimpira e Kamakura Gongorō come vere e proprie incarnazioni umane del divino. A rafforzare l'idea di sovraumano, venivano impiegati il trucco *kumadori* e le pose *mie*, pilastri dello stile *aragoto*. Lo scopo era conferirgli un aspetto imponente e terrificante, simile alle statue guardiane dei templi buddhisti o alla figura di Fudō Myō-ō.³⁶ Danjūrō stesso era convinto che le divinità avessero lo straordinario potere di conferire agli uomini comuni le capacità per rappresentare questi personaggi.

Again and again *hyōbanki*³⁷ describe Danjūrō's acting with phrases like, "It was like seeing Fudo [or another deity] come alive before my very eyes." Danjūrō brought his religious convictions to the stage, and made the remarkable and the supernatural real for his audiences. (Kominz, 1997, p.81)

Durante la sua carriera trentennale, Danjūrō I sviluppa un repertorio di eroi che verranno trasmessi alle generazioni successive e che diventeranno simbolo della famiglia Ichikawa. Il personaggio interpretato il maggior numero di volte è Fuwa Banzaemon, arrogante samurai rivale del pacato Nagoya Sanzaburō, con cui si contende l'amore della cortigiana Kazuraki. L'attore era particolarmente affezionato a questo personaggio, tanto da scrivere varie opere originali che lo vedevano come protagonista. La carriera drammaturgica di Danjūrō I è di innegabile contributo nel consolidare alcuni dei ruoli canonici *aragoto*, oltre alla propria fama di attore; Danjūrō, infatti, era parte del cast di ogni opera da lui scritta.³⁸

³⁵ Vedi capitolo 3.2.7.

³⁶ Barbara E., THORNBURY, *Sukeroku's Double Identity: The Dramatic Structure of Edo Kabuki*, Stati Uniti, University of Michigan Press, 1982, pp.49-52.

³⁷ Gli *yakusha hyōbanki* 役者評判記 erano pubblicazioni annuali in cui venivano recensite le performance degli attori.

³⁸ KOMINZ, *The stars who created kabuki...*, p.86.

È nei panni di Fuwa che Danjuro esegue la sua prima scena *Shibaraku* nel 1697. Fuwa grida da dietro le quinte “Aspetta un momento!” (*Shibaraku* 暫く) e sale sul palco per fermare il nemico, in procinto di rimuovere una tavoletta votiva dal santuario di Kitano. Questa scena viene riadattata ad altri eroi e ad altre storie, ma resta comunque uno degli episodi che meglio incarnano lo spirito dell'*aragoto*. Sarà l'erede Danjūrō II a portare *Shibaraku* all'apice del suo potenziale, inglobando elementi come il vistoso abito del protagonista, la corsa lungo lo *hanamichi* e il monologo verso il pubblico.³⁹ Dalla metà del XVIII secolo *Shibaraku* viene integrata nella routine annuale del *kaomise* della famiglia Ichikawa.⁴⁰

La carriera di Danjūrō I si interrompe tragicamente nel 1704 quando, durante una performance, viene accoltellato dal collega Ikushima Hanroku. L'uomo viene immediatamente arrestato e muore qualche mese dopo durante un interrogatorio. Secondo alcune ricostruzioni dell'epoca Danjūrō avrebbe criticato Hanroku davanti al figlio Zenjiro, che era suo apprendista, e ad altri giovani attori. Questo lo avrebbe adirato a tal punto dal compiere l'omicidio.⁴¹ Danjūrō era conosciuto per il suo carattere difficile, orgoglioso e talvolta irascibile. La sua indole competitiva si rifletteva nella rivalità con i colleghi, primo tra tutti Nakamura Shichisaburō (1662-1708).⁴² Tuttavia, la mancanza di testimonianze certe sul movente di Hanroku rende impossibile escludere che altri fattori abbiano contribuito alla scomparsa del grande Danjūrō I.

1.3.2 Sakata Tōjūrō e lo stile *wagoto*

Diametralmente opposto all'eroe forte e dai poteri che sfiorano il sovraumano che caratterizza lo stile *aragoto*, troviamo il giovane amante delicato, simbolo di eleganza e della recitazione *wagoto*. Il *wagoto*, letteralmente recitazione gentile, è un metodo di rappresentazione dei personaggi piuttosto realistico, impiegato principalmente nei drammi di attualità *sewamono*, che si sviluppa nell'area di Kyoto e Osaka. L'eroe *wagoto* è un ragazzo moderno, un rubacuori a tratti femminile. L'attore mantiene la sua voce ad un tono naturale, leggermente tendente all'acuto, i suoi movimenti sono raffinati e composti e il suo volto è dipinto di bianco. Tutti questi elementi contribuiscono a rendere l'aspetto del personaggio meno maturo e mascolino. Un sottile velo comico circonda le gesta dell'eroe

³⁹ Lo *tsurane* è un lungo monologo pronunciato dagli eroi *aragoto* in cui esplicano le proprie origini, intenzioni e virtù. Era tradizione per la famiglia Ichikawa che ogni membro scrivesse lo *tsurane* che avrebbe recitato, ma in seguito il compito fu affidato ai drammaturgi assunti dal teatro.

⁴⁰ KOMINZ, *The stars who created kabuki...*, pp.84-85.

⁴¹ KOMINZ, *The stars who created kabuki...*, p.99.

⁴² Nakamura Shichisaburo aveva recitato con Danjuro I interpretando il ruolo di Nagoya Sanzaburo. Shichisaburo era lodato negli *hyōbanki* per la sua versatilità e in particolare per la sua capacità di incarnare la delicatezza e la tenerezza di alcuni personaggi. Danjuro, specializzato nei ruoli *aragoto*, mancava di questa dote. Per diversi anni i due si contesero il titolo di miglior attore di Edo.

wagoto, che nel brancolarsi tra le sue vicissitudini amorose, risulta essere talvolta oggetto di risata per il pubblico.⁴³

Il primo a incarnare lo stile wagoto fu Sakata Tōjūrō, uno dei tre attori pionieri della scena kabuki del periodo Genroku, con Ichikawa Danjūrō I e Ayame Yoshizawa. Tōjūrō nasce nel 1647 da padre *tachiyaku* ⁴⁴. Fin dall'infanzia vien messo a contatto col mondo dell'intrattenimento, diventando allievo di un musicista. La conoscenza musicale era fondamentale per gli attori degli anni Cinquanta e Sessanta del 1600, poiché una particolare predisposizione al seguire il ritmo e alla danza era uno dei talenti più apprezzati dai direttori. A questo venne affiancata una preparazione per ricoprire i ruoli di *tachiyaku*.⁴⁵

Dal 1673 al 1681 Tōjūrō è attivo nell'area Kamigata, dove conosce Chikamatsu Monzaemon. I due erano solo agli albori delle loro carriere, ma il loro incontro sarà decisivo per la storia del *kabuki* nel Kansai, dove domineranno la scena. Nel 1677 un tragico episodio cambia la traiettoria professionale dell'attore, che fino a quel momento non aveva riscontrato particolare successo. La cortigiana più famosa del quartiere di piacere Shinmachi di Osaka si ammala improvvisamente e muore nel picco della sua fama e bellezza. La notizia sconvolge l'opinione pubblica e, a meno di un mese dalla scomparsa della ragazza, nei teatri di Osaka viene messa in scena l'opera *Yūgiri Nagori no Shōgatsu* 夕霧名残の正月, in suo ricordo. Sakata Tōjūrō viene assunto per interpretare il ruolo dell'amante fittizio Fujiya Izaemon. La sua performance riscuote tale successo da essere ripetuta altre quattro volte quello stesso anno e un totale di 18 volte nel corso della sua carriera.⁴⁶

Tojuro's *zamoto* [manager], Kaneko Rokuemon (dates uncertain), made so much money from the gate receipts that in an onstage speech he announced his plan to take a one-year vacation from theater work the following season, and noted that if he wished to, he could afford to take three full years off. (Kominz, 1997, p. 112)

Fujiya Izaemon è cliente della cortigiana Yugiri, ma tra i due nasce un amore profondo, troppo intenso per essere appropriato o sicuro nel loro rapporto di patrono e cortigiana. Yugiri rimane incinta dell'uomo. Izaemon sperpera così tanto denaro dei genitori che viene diseredato, e finisce a vagare sotto il freddo cielo invernale vestito solo di un kimono di carta. Nonostante la povertà, resta però generoso e prodigo come il figlio di un ricco che era un tempo.

⁴³ CAVAYE, *Kabuki: A Pocket Guide*, pp.47-48.

⁴⁴ Attore di ruoli maschili protagonisti.

⁴⁵ KOMINZ, *The stars who created kabuki...*, pp. 109-110.

⁴⁶ Samuel L., LEITER, *Kabuki Encyclopedia: An English-Language Adaptation of Kabuki Jiten*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1979, p.320.

La notte di Capodanno, desideroso di rivedere Yugiri, si aggira nel quartiere di piacere di Shinmachi. Il padrone della raffinata casa da tè Yoshidaya lo fa entrare per gentilezza. Yugiri, che era stata malata di preoccupazione dopo la rottura di Izaemon con la famiglia, si è ripresa e si trova proprio quella sera alla Yoshidaya. Il padrone promette di farli incontrare e fa attendere Izaemon in una stanza vuota. Izaemon, troppo agitato per l'attesa, sbircia nella stanza accanto e vede Yugiri intrattenere un samurai. Preso dalla gelosia, si lascia andare a rabbia e autocommiserazione, chiedendosi perché abbia rovinato la propria vita per lei. Quando Yugiri arriva, lui la copre di insulti e i due hanno un violento litigio da innamorati.

La scena finale è toccante per il pubblico, conscio del fatto che solo una settimana dopo il litigio, la ragazza morirà. La storia si inserisce nel filone di opere della tradizione del *keisei-kai* (o *gai*) 傾城買 (“comprare una cortigiana”), già introdotta da Okuni agli albori del *kabuki*. Il *keisei-kai* è il genere di opere più riprodotto sui palchi Kamigata, che apprezzavano una rappresentazione realistica e attuale dei quartieri di piacere e dei loro frequentatori. È inoltre un genere di opere che si adatta perfettamente alla recitazione *wagoto*.⁴⁷ Izaemon è invece un perfetto esempio di *yatsushi*, un uomo ricco, sconosciuto dalla famiglia e costretto a viaggiare in incognito e povertà. Questo archetipo era stato creato da Arashi San’emon I (1635-1690), ma Sakata Tōjūrō lo perfezionò e lo rese il suo cavallo di battaglia.⁴⁸ Lo spettatore empatizzava con le sofferenze dei personaggi di Tōjūrō, lodato negli *hyōbanki* per riuscire a ritrarre i loro tormenti amorosi in modo assolutamente realistico.

L’attore aveva particolare successo tra il pubblico femminile. I suoi personaggi erano caratterizzati da un’indole gentile e raffinata, erano intelligente e dotati di un buon senso dell’umorismo. Questo tipo di uomo attirava l’attenzione delle donne tra gli spalti, che lo idolatravano. Nella sua vita privata Tōjūrō non rispecchiava minimamente gli eroi romantici che portava sul palco, ma le sue performance erano tanto convincenti da far proiettare l’attrattività dei suoi ruoli sulla sua stessa persona. Nelle sue opere inoltre era spesso conteso tra almeno tre bellissime donne, e questo lo rendeva ancora più invitante agli occhi femminili. Va riconosciuto, tuttavia, gran parte del merito anche alle impeccabili e convincenti interpretazioni degli *onnagata* che affiancavano Tōjūrō.⁴⁹

Nel 1693 Sakata Tōjūrō recita nella prima opera per *kabuki* arrivata fino a giorni nostri di Chikamatsu Monzaemon, *Butsumo Mayasan Kaichō*. Anche in questo caso, il ruolo che ricopre si inserisce perfettamente nel suo repertorio di *yatsushi*. Kamon, erede di un signore provinciale, è scomparso da diciassette anni, inizialmente partito per una missione religiosa in Cina, ma in realtà dedito a dissipare

⁴⁷ LEITER, *Kabuki Encyclopedia*..., p.163.

⁴⁸ KOMINZ, *The stars who created kabuki*..., p.114.

⁴⁹ KOMINZ, *The stars who created kabuki*..., pp. 154-156.

la fortuna di famiglia tra le cortigiane del quartiere di piacere di Osaka. La moglie, per riconquistarlo, assume proprio una delle sue ex amanti come "maestra d'amore". Kamon è quindi conteso tra tre donne: la moglie, l'ex amante e una cortigiana. In una delle scene più significative, Kamon negozia con il proprietario del bordello il prezzo del riscatto della donna amata, dando al pubblico uno spaccato verosimile della società moderna. I dialoghi sono facilmente calabili nella quotidianità e mostrano la sperimentazione di Tōjūrō con uno stile di recitazione più realistico.⁵⁰

Nel tardo autunno del 1702, all'apice della carriera, Tōjūrō fu costretto a lasciare le scene per oltre un mese a causa di un probabile lieve ictus. Tornò in scena per il primo spettacolo del 1703, interpretando un uomo posseduto da uno spirito-volpe e costretto a parlare in modo sconnesso, una scena forse pensata per alludere al suo recente impedimento nel parlare. Se il 1703 fu una stagione un po' deludente per Tōjūrō, fu invece un anno cruciale per Chikamatsu, che scrisse *Sonezaki Shinjū* 曾根崎心中 per il teatro di marionette di Takemoto Gidayū a Osaka. Questo è il primo dramma di suicidio d'amore per marionette e riceve grande successo. Chikamatsu creò qui un eroe romantico umile, privo di umorismo, stile e denaro, totalmente ossessionato dall'amore per una sola donna: un tipo di personaggio molto diverso da quelli scritti per Tōjūrō, con cui il pubblico dei burattini si identificò facilmente. Chikamatsu avrebbe continuato a scrivere per il *kabuki* ancora per anni, ma si sarebbe presto trasferito a Osaka come drammaturgo del Takemoto-za, sottraendo a Tōjūrō una risorsa artistica fondamentale.⁵¹

Nell'autunno del 1703 Tōjūrō fu colpito da un ictus ben più grave, da cui impiegò tre mesi per riprendersi. Il pubblico, abituato all'eccellenza tra il 1699 e il 1702, era ormai destinato a restare deluso da qualsiasi cosa inferiore al proprio standard. Consapevole che la sua carriera stava per giungere al termine, nel 1707, in un rituale sul palco, passò le sue conoscenze sull'arte di rappresentare gli *yatsushi* al suo allievo più promettente, Yamatoya Jinzaemon.⁵²

Alla morte di Tōjūrō nel 1709, tuttavia, nessuno dei suoi allievi sembrava intenzionato a ereditare il nome del maestro, fino all'arrivo di un certo Sakata Chozaemon a Kyoto nel 1711. L'uomo sostiene di essere il fratello minore dell'attore, e si nomina Tōjūrō II. Scettici delle sue affermazioni, gli affezionati fan di Tōjūrō, concordano che i veri eredi sono Yamatoya Jinzaemon e Sawamura Chōjurō. È in questo periodo che i critici di *kabuki* sentono la necessità di etichettare in modo definito il tipo di recitazione perfezionata da Tōjūrō e tramandata ai suoi successori. Scelgono dapprima il termine

⁵⁰ KOMINZ, *The stars who created kabuki...*, p. 119.

⁵¹ KOMINZ, *The stars who created kabuki...*, p. 171.

⁵² KOMINZ, *The stars who created kabuki...*, p. 174.

yawarakagoto (stile morbido) e attorno al 1720 iniziano ad usare il termine a noi familiare *wagoto*. Va quindi ribadito che Sakata Tōjūrō non ha mai considerato il suo stile di recitazione *wagoto*. Questa è una categorizzazione a posteriori che va ad includere le scene *keisei-kai*, i litigi amorosi, le interazioni comiche tra il protagonista e le donne amate che non lo ricambiano, le azioni tenere e romantiche dell'eroe, che Tōjūrō aveva perfezionato e portato sui palchi del Kamigata. Con questa categorizzazione, lo stile *wagoto* prende nettamente le distanze dallo stile *aragoto* di Edo.⁵³

1.3.3 Rappresentare il femminile, gli *onnagata*

Nel 1629 viene vietato alle donne di recitare nelle performance di *kabuki*. Con la proibizione dell'*onna kabuki*, necessariamente sarebbero stati attori uomini a ricoprire anche i ruoli femminili. Nasce così la figura dell'*onnagata*, 女形, anche chiamata *oyama*, un termine con cui un tempo venivano chiamate le cortigiane. Dato che il personaggio della cortigiana era uno dei più rappresentati dagli *onnagata* negli spettacoli *kabuki*, è probabile che il termine abbia assunto un significato più generico, che comprende quindi tutti i ruoli femminili dell'*onnagata*.⁵⁴

Colui che viene considerato il primo vero *onnagata* è Yoshizawa Ayame. Nato nel 1637 a Osaka da una famiglia povera, perde il padre a soli undici anni ed è costretto a darsi alla prostituzione per far sopravvivere la madre e i due fratelli minori. A otto anni Ayame vive con una famiglia di suonatori di shamisen che facevano da accompagnamento musicale per gli spettacoli *kabuki*, da cui impara lo strumento. Raggiunta la pubertà, il suo proprietario lo ingaggia per l'intrattenimento di feste e clienti. Gli *iroko*, i ragazzini prostituiti, venivano fatti salire sul palco *kabuki* ancora prima che potessero intrattenere clienti privati, questo poteva essere per alcuni di loro l'occasione per farsi riconoscere e crearsi una carriera. Ayame fu presto notato da un gentiluomo facoltoso di Kyoto, Tachibanaya Gorozaemon, che lo prese sotto la sua ala protettiva, diventando oltre che un patrono, una figura paterna per il giovane adolescente. È probabilmente Gorozaemon a suggerirgli di focalizzare i suoi studi sulle tecniche di *onnagata*.⁵⁵ Nel 1690, il ragazzo cambia il suo nome da Ayanosuke ad Ayame アヤメ, “iris”, e lascia il patrono per percorrere la sua strada nel mondo del *kabuki*.

In un primo periodo, il suo recitare sembra non convincere i critici, che negli *hyōbanki* lodano solamente il suo aspetto: un bel viso e occhi dolci, un corpo alto e magro, un fascino erotico. L'attore tuttavia non demorde e, dopo anni di costante miglioramento, riceve finalmente il meritato

⁵³ KOMINZ, *The stars who created kabuki...*, pp. 177-78.

⁵⁴ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.292.

⁵⁵ KOMINZ, *The stars who created kabuki...*, pp. 183-84.

riconoscimento con la performance in *Keisei Asamagatake* nel 1698. Ayame interpreta la cortigiana Miura, personaggio femminile centrale dell'opera.

Una delle scene migliori di Ayame è nel secondo atto, ambientato quattordici anni dopo la prima parte dell'opera. La figlia tredicenne di Miura viene assalita e uccisa dal proprio tutore, che le ruba anche una somma di denaro, destinata a riscattare l'onore dell'eroe della storia, Tomoe no Jō. Miura ha un commovente ultimo incontro con la figlia morente, che le rivela il nome dell'assassino chiedendo vendetta. La cortigiana nasconde poi la morte della figlia al marito e negozia stoicamente con un proprietario di un bordello il proprio ritorno al lavoro nel quartiere di piacere, per recuperare il denaro rubato. Dopo tredici anni da moglie devota, torna a fare la prostituta, ma stavolta per scelta propria e per una causa nobile. Miura diventa l'incarnazione ideale della cortigiana del periodo Genroku: bella, virtuosa, intelligente. Ayame interpretò questo ruolo altre tre volte.⁵⁶

Nel vivo della sua carriera, i suoi insegnamenti vennero riportati dall'allievo Fukuoka Yagoshirō in *Ayamegusa* あやめ草 “Le parole di Ayame”. Da questa piccola guida è possibile trarre alcuni dei punti fondamentali della recitazione di Ayame. In primis, il ruolo più importante per un'*onnagata* è la *keisei*, la cortigiana, questo perché è il personaggio più delicato e femminile che un attore possa recitare, ai completi antipodi dalla sua natura di uomo. Se l'attore riesce a rappresentare con convinzione una cortigiana, tutti gli altri ruoli saranno a lui semplici da interpretare.⁵⁷

Un attore *onnagata* non può cimentarsi anche in ruoli maschili e, viceversa, un attore *tachiyaku* non potrà essere un bravo *onnagata*. Questo perché sarebbe come chiedere ad una donna di diventare un uomo.

If one who is an onnagata gets the idea that if he does not do so well in his chosen career he can change to a tachiyaku, this is an immediate indication that his art has turned to dust. A real woman must accept the fact that she cannot become a man. (item XI, p.55)

L'*onnagata* deve vivere come una donna anche fuori dal palco. Solo vivendo la femminilità nel quotidiano potrà essere una donna convincente anche durante lo spettacolo.

The onnagata role has its basis in charm, and even one who has innate beauty, if he seeks to make a fine show in a fighting scene, will lose the femininity of his performance. Or again, if he tries deliberately to make his interpretation elegant, it will not be pleasing. For these reasons,

⁵⁶ KOMINZ, *The stars who created kabuki...*, pp. 191-92.

⁵⁷ Charles J., DUNN, e BUNZŌ, *Torigoe, The Actors' Analects (Yakusha Rongo)*, New York, Columbia University Press, 1969, pp.49-50.

if he does not live his normal life as if he was a woman, it will not be possible for him to be called a skillful *onnagata*. (item VII, p.53)

Non solo l'attore deve mantenere la condotta di una donna virtuosa, ma deve anche rifiutare qualsiasi ruolo che rappresenti una donna adultera, non modesta o sleale.⁵⁸ Il suo obiettivo era quello di combattere l'opinione pubblica che continuava ad associare i ruoli femminili alla prostituzione. Questo era il lascito degli *onna* e *wakashu kabuki*, dove gli artisti si esibivano anche per pubblicizzare la propria persona e i propri servizi al di fuori del teatro. Invitando i giovani allievi a impersonare solo donne valorose, il cui migliore esempio era la cortigiana di alto livello, sperava che gradualmente la percezione del pubblico verso gli *onnagata* sarebbe cambiata.⁵⁹

Yoshizawa Ayame non era il solo ad inserirsi nel discorso della rappresentazione femminile. Il collega Segawa Kikunō I (1693-1749) contribuisce al discorso con la scrittura di *Onnagata hiden*, dove descrive gesti, costumi e tecniche che dovrebbero essere impiegati durante le performance. Uno dei punti focali della riflessione di Kikunō sta nel fatto che un ottimo *onnagata* dovrebbe attirare l'attenzione di entrambi i sessi, ma per ragioni diverse.

It is bad for an *onnagata* to have female fans. It would be inconvenient if one wanted to marry him. He should have many male fans who wish there were a woman like him. If he is going to receive female support, he should work to get them to admire the kinds of hair ornaments, combs, headdresses, and so forth, that he likes and that palace maids, prostitutes, and city girls will emulate. He should be setting his sights on making fans of those women who see in him a woman like themselves. (Gabrovská, 2009, p.75)

La performance di un *onnagata* deve essere abbastanza convincente da provocare desiderio nel pubblico maschile, non come figura androgina o come *wakashu*, ma proprio come donna. L'uomo deve desiderare che una tale femminilità incarnata dagli *onnagata*, possa esistere veramente. Al contrario, le donne possono ammirare l'attore con interesse romantico o sessuale. Devono considerare l'*onnagata* come icona di stile ed essere invogliate a raggiungere il suo livello di bellezza e grazia, banalmente acquistando elementi del suo vestiario, come i suoi accessori per capelli.⁶⁰

Una volta consolidato un nucleo di concetti di rappresentazione di genere femminile e maschile, a partire dal XVIII secolo, il *kabuki* inizia a giocare. Gli attori iniziano a ricoprire più tipi di ruolo, i

⁵⁸ DUNN, BUNZŌ, *The Actors' Anaclets...*, p.55-56.

⁵⁹ Galia T., GABROVSKA, "Gender and Body Construction in Edo Period Kabuki", in *Core Ethics*, Vol. 5, 2009, p.75.

⁶⁰ GABROVSKA, "Gender and Body Construction...", p.75-76.

tachiyaku si cimentano in ruoli femminili e vengono create versioni femminili dei grandi ruoli maschili per gli *onnagata*.⁶¹

1.3.4 Riscrivere i classici, *sekai* e *shukō*

Nel 1703 Chikamatsu Monzaemon scrive *Sonezaki shinjū*, il primo dramma per il teatro di burattini a portare in scena un evento di cronaca contemporanea. Questo sarà l'esordio di un nuovo genere di opere, i *sewamono* 世話物, drammi di attualità. I *sewamono* attingono agli eventi quotidiani, alle notizie di cronaca, alla vita, spesso tragica, dell'uomo moderno. Denunciano le ingiustizie della società e mostrano al pubblico uno spaccato di vita in cui potersi immedesimare. Spesso i protagonisti sono giovani amanti, il cui amore impossibile li costringe al suicidio, proprio come in *Sonezaki shinjū*. Le crude emozioni dell'uomo comune toccano lo spettatore in un modo più intimo e personale, rispetto alle grandi gesta eroiche rappresentate fino ad allora.⁶²

Viene quindi a crearsi una distinzione tra una nuova produzione che racconta i turbamenti della società, e una produzione radicata nella tradizione, che racconta le gesta degli eroi del passato. I *jidaimono* 時代物, sono drammi di ambientazione storica, i cui protagonisti sono figure grandiose quali guerrieri, letterati, principi.⁶³

In linea generica, lo stile di recitazione *aragoto* si adatta bene alla rappresentazione degli eroi forti e valorosi dei *jidaimono*, mentre lo stile *wagoto* risulta più coerente con i tragici protagonisti dei *sewamono*. Ci sono tuttavia numerose istanze in cui in uno stesso dramma, i due attori protagonisti vengano recitati uno in stile *aragoto* e uno in *wagoto*, per creare dinamicità, rendere la trama interessante e i soggetti facilmente distinguibili.⁶⁴

A partire da questa suddivisione iniziale, si vengono a sovrapporre altri due concetti che contribuiscono alla varietà del repertorio *kabuki*: *sekai* e *shukō*. Il *sekai* 世界 (mondo) è la trama verticale dell'opera, il contesto generale conosciuto dal pubblico: un evento storico, un personaggio, un'ambientazione. Lo *shukō* 趣向 (idea originale) è invece la trama orizzontale, l'elemento innovativo che viene inserito nello scheletro di trama già radicato nella tradizione.⁶⁵

⁶¹ GABROVSKA, "Gender and Body Construction...", p.77-78.

⁶² RUPERTI, *Storia del Teatro Giapponese...*, p.194.

⁶³ RUPERTI, *Storia del Teatro Giapponese...*, p.192.

⁶⁴ Un esempio sono i fratelli Umeomaru e Sakuramaru in Sugawara denju tenarai kagami, un *jidaimono*. Umeomaru è recitato in stile *aragoto*, Sakuramaru in *wagoto*.

⁶⁵ RUPERTI, *Storia del Teatro Giapponese...*, p.227.

Il dodicesimo giorno del nono mese, i direttori dei teatri, gli attori principali e il drammaturgo capo si riunivano per il *kaomise sekai sadame* (la scelta del *sekai* per lo spettacolo di apertura di stagione). Il loro compito era quello di scegliere un *sekai*, la cui trama avrebbe potuto soddisfare le esigenze del cast di quell'anno. In base agli attori assunti, infatti, potevano cambiare quantità e tipo di ruoli disponibili. Per rendere la scelta più semplice, venivano usati testi come il *Sekai Komoku*, una raccolta di 150 *sekai*, dei loro personaggi e delle opere letterarie e di *jōruri* che potevano fungere da fonte.⁶⁶

I drammaturghi dovevano inoltre prestare attenzione ad alcuni divieti sulla rappresentazione di membri della classe samuraica o di rango più alto. Se vicende che riguardavano questo tipo di personaggi erano avvenute dopo il 1600, era vietata la rappresentazione diretta. Era comunque possibile aggirare questi divieti modificando il nome dei personaggi, anche solo in maniera minima, oppure sfruttando dei *sekai* tradizionali, per ambientare in epoche remote eventi contemporanei.⁶⁷

Vi erano tre modi per creare uno *shukō*. Il primo consiste nel *kakikae* かか書き換え, la riscrittura. Ogni anno opere incredibilmente famose, una tra queste *Shibaraku*, venivano riscritte mantenendo la stessa struttura di base e apportando piccole variazioni ai personaggi o ad alcune scene. Il secondo metodo, *naimaze* ない交ぜ, prevede l'unione di due *sekai* distinti. L'ultimo metodo consiste infine nell'aggiungere ad un *sekai* noto un'opera precedentemente sconosciuta o inutilizzata. L'unione dei due avveniva spesso con l'espedito della doppia identità: il protagonista si presenta al pubblico sotto mentite spoglie e solo in un secondo momento viene rivelata la sua vera identità (*yatsushi*). Questo è il caso di Sukeroku e del suo inserimento all'interno del ciclo di opere dei fratelli Soga.⁶⁸

La vendetta dei fratelli Soga è uno dei *sekai* più riproposti nel repertorio *kabuki*. Con il termine *sogamono* vengono identificate tutte le opere che hanno come base la vendetta che Gorō e Jūrō vogliono attuare dopo la morte del padre. I fratelli sono il perfetto esempio di lealtà e pietà filiale, nonché le due facce della medaglia della natura umana: Gorō incarna la parte forte, impulsiva e violenta, mentre Jūrō quella calma e riflessiva. Il contrasto dei loro due caratteri attira particolarmente l'interesse del pubblico.⁶⁹

Poco prima della morte di Ichikawa Danjūrō I, si iniziò a inserire i *sogamono*, che fino ad allora venivano rappresentati durante il *bon* (inizio luglio) nella produzione primaverile. Le ragioni per questo cambio non sono certe, ma sono comunque coerenti con l'ambientazione dell'opera, che si

⁶⁶ Barbara E., THORNBURY, *Sukeroku's Double Identity: The Dramatic Structure of Edo Kabuki*, Stati Uniti, University of Michigan Press, 1982, p.27.

⁶⁷ THORNBURY, *Sukeroku's Double Identity...*, p.30.

⁶⁸ THORNBURY, *Sukeroku's Double Identity...*, p.32.

⁶⁹ THORNBURY, *Sukeroku's Double Identity...*, pp.36-37.

sviluppa tra la primavera e il *bon*. Dal 1709 tutte le programmazioni primaverili dei teatri di Edo si iniziano a basare sulla vendetta dei fratelli Soga.⁷⁰ Per quanto le loro avventure fossero gradite dal pubblico, per poter continuare a rappresentarle ogni anno era necessario aggiungere elementi di novità, degli *shuko*. È grazie a Ichikawa Danjūrō II che uno degli *shukō* più rilevanti nel ciclo dei *sogamono*, nonché della storia del *kabuki*, viene messo in scena.

Danjūrō II interpreta Sukeroku per la prima volta nel 1713. Il personaggio non era del tutto sconosciuto, la storia di Sukeroku e Agemaki era infatti già un tema consolidato nel *kabuki* e nel *jōruri* di Kamigata fin dal 1678. Danjūrō, però, eliminò l'elemento del doppio suicidio d'amore tipico delle versioni di Kamigata e riscrisse il protagonista in linea con le aspettative del pubblico di Edo. Mentre il Kamigata voleva un Sukeroku amante tragico, Edo bramava un eroe trionfante. Sukeroku viene presentato come un eroe aragoto, simile al Soga Gorō di Ichikawa Danjūrō I, ma con un innovativo lato di erotismo. In questa prima rappresentazione, il collegamento diretto con i *sogamono* è ancora acerbo.⁷¹

Nel 1716 avviene la svolta decisiva. Sukeroku viene qui per la prima volta collegato alla tradizione Soga, dando vita a molti elementi ancora oggi canonici, come l'ombrello a occhio di serpente, il flauto *shakuhachi*, la fascia viola, il kimono corto nero e la spada corta. Questo ultimo dettaglio è rilevante ai fini della trama perché le spade corte erano le uniche che una persona comune poteva portare con sé.⁷² Soga Gorō è infatti entrato nel quartiere di piacere di Yoshiwara sotto il falso nome di Sukeroku per recuperare la sua lunga spada da samurai rubata, la Tomokirimaru. L'arma è in possesso del samurai Ikyū, un



Figura 2 *Un giovane elegante*, Katsukawa Shunsen, 1820, MC (S-231)

⁷⁰ Il calendario della produzione kabuki si divide in quattro fasi:

- Novembre-dicembre: *Kaomise* (mostrare i volti), viene presentata la compagnia di attori per quell'anno
- Capodanno-fine primavera: drammi beneaugurali per l'anno nuovo, stagione dei *sogamono*
- Estate: bassa stagione, opere minori recitate da attori di seconda classe
- Autunno: spettacoli di commiato, trame pesanti in cui i protagonisti combattono il dilemma interiore tra *giri*, dovere e *ninjō*, sentimento

⁷¹ THORNBURY, *Sukeroku's Double Identity...*, p.65.

⁷² THORNBURY, *Sukeroku's Double Identity...*, p.66.

frequentatore del quartiere innamorato della cortigiana Agemaki, a cui anche Sukeroku è interessato. Nel corso dell'opera Sukeroku umilia con arroganza Ikyū e i suoi scagnozzi, viene riconosciuto come Gorō dal fratello Jūrō, anche lui in incognito sotto le mentite spoglie del venditore di sakè Shimbei e infine dalla madre travestita da samurai. Nel finale, anche Ikyū scopre la vera identità di Sukeroku, i due si scontrano e Gorō ne esce vincitore. Recuperata la spada, fugge con Agemaki per proseguire la sua vendetta.⁷³

Danjūrō II ammorbidisce il personaggio di Soga Gorō, fondendo l'*aragoto* paterno con elementi *wagoto* sviluppati da Sakata Tōjūrō.⁷⁴ Sukeroku diventa l'emblema di *otokodate*, l'eroe cavalleresco che difende i cittadini più deboli. Secondo Thornbury (1982) il vero contesto per capire Sukeroku come *otokodate* non è la cronaca sociale di Edo, ma la tradizione Soga interna al *kabuki* stesso. Gorō usa liti e provocazioni come metodo per costringere i samurai di passaggio nel quartiere a sguainare la spada, in modo da poter verificare, senza destare sospetti sulla vendetta, se portino con sé la spada rubata che sta cercando. In altre parole, l'apparente comportamento dissoluto nasconde un piano lucido e mosso dal dovere filiale di vendicare l'assassinio del padre. Sukeroku è un eroe popolare proprio grazie al fatto che la sua condotta, letta alla luce della sua vera identità di Soga Gorō, si rivela un atto di devozione filiale e di resistenza morale contro l'ingiustizia, reinterpretato, nella Edo del suo tempo.⁷⁵

Nella terza e ultima interpretazione di Danjūrō II nel 1749, Sukeroku viene rimodellato sul ricco mercante di riso Ōguchiya Gyōu. La sua immagine si evolve da eroe di resistenza a incarnazione del successo raggiunto dai ricchi mercanti-cambiavalute (i *fudasashi*), che erano anche i principali mecenati del teatro *kabuki*. Sukeroku diventa così anche un omaggio del teatro ai suoi patroni.⁷⁶

1.4 L'attore come icona

Al contrario del teatro occidentale, che può essere fruito sia nella sua performance, che puramente come opera letteraria, il teatro *kabuki* è quasi esclusivamente un'arte teatrale. Nel contesto dell'intrattenimento giapponese, generi come *nō* e *jōruri* avevano sviluppato una serie di pubblicazioni per documentare i contenuti delle opere rappresentate, tuttavia, per quanto riguarda il

⁷³ Aubrey S., HALFORD, e Giovanna M., HALFORD, *The Kabuki Handbook: A Guide to Understanding and Appreciation, with Summaries of Favourite Plays, Explanatory Notes, and Illustrations*, Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1956, pp. 367-374.

⁷⁴ THORNBURY, *Sukeroku's Double Identity...*, p.67.

⁷⁵ THORNBURY, *Sukeroku's Double Identity...*, p.69-73.

⁷⁶ THORNBURY, *Sukeroku's Double Identity...*, pp.73-74.

kabuki, bisognerà aspettare l'epoca Meiji (1868-1912), prima di poter ottenere le prime vere raccolte di opere scritte, in ritardo di due secoli rispetto alle altre arti.⁷⁷

Creative interaction with Joruri puppet theatre meant learning to perform the texts and participating in public recitals. Kabuki was not word-centered as Joruri is. Kabuki has been and is today actor-centered and a star system. The only true 'text' of kabuki is a performance, which should be different every time (even if it is the same play), and dissipates into thin air at the close of the curtains. (Gerstle, 2003, p. 364)

Se consideriamo la rappresentazione dell'attore, i suoi movimenti, le sue battute e la sua voce, il principale "testo" del *kabuki*, è facile comprendere come la scelta del cast diventi fondamentale per la riuscita di un'opera. Anche se il copione di base resta lo stesso, preso esclusivamente ha valenza insignificante, poiché non riesce a rivelare tutta una serie di relazioni interne tra l'attore e il personaggio rappresentato.⁷⁸

In *Actor, Role, and Character: Their Multiple Interrelationship in Kabuki* (1977), Barbara Thornbury evidenzia tre livelli di connessione tra attore, ruolo e personaggio:

1. L'attore come *yakusha*
2. Lo *yakusha* come *yakugara*
3. Lo *yakugara* come *yaku*

La parola *yakusha* 役者, generalmente tradotta come "attore", porta con sé molte più connotazioni rispetto alla semplice definizione del mestiere. Uno *yakusha* di una famiglia storicamente radicata nel *kabuki*, come i Danjūrō o gli Utaemon, eredita oltre al grande nome dei predecessori, anche tutta una serie di aspettative che derivano dalla notorietà della sua genealogia. Quando il pubblico si reca a teatro è consapevole che se vi è presente, ad esempio, uno *yakusha* della linea Danjūrō, questo si sarà guadagnato quel nome solo dopo anni di allenamento e per questo prevede da lui una performance impeccabile, degna del suo titolo.⁷⁹

Lo *yakusha* interpreta un ruolo, uno *yakugara* 役柄. La divisione di base in ruoli maschili, *tachiyaku* e femminili, *onnagata*, si suddivide a sua volta in numerose sottocategorie. Tra queste: il cattivo (*katakiyaku*), il personaggio comico (*dokegata*), la giovane ragazza (*wakaonnagata*), la donna anziana (*fuke oyama*). Il talento dell'attore sta nel sapersi destreggiare tra vari tipi di ruolo, in base al

⁷⁷ Barbara E., THORNBURY, "Actor, Role, and Character: Their Multiple Interrelationship in Kabuki", in *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Vol. 12, No. 1, 1977, p.34.

⁷⁸ THORNBURY, "Actor, Role, and Character...", p.34.

⁷⁹ THORNBURY, "Actor, Role, and Character...", pp.34-35.

personaggio recitato. Chi era dotato di questa versatilità veniva lodato con il titolo di *kaneru yakusha*, attore a tutto tondo.⁸⁰

L'ultimo livello è quello dello *yaku*, il singolo personaggio. Nella stessa opera un attore può interpretare personaggi e ruoli completamente distinti, oppure interpretare lo stesso personaggio, prima e dopo che venga rivelata la sua identità. È questo il caso di Sukeroku, in realtà Soga Gorō, nominato nel capitolo precedente. Un altro caso interessante, appartenente alla stessa opera, è quello della madre di Sukeroku, Manko, travestita da samurai. L'attore deve eseguire quindi un doppio passaggio, da uomo (sé stesso) a donna (Manko) e nuovamente da donna a uomo (travestimento da samurai).⁸¹

In sum, Kabuki begins with the yakusha, the great Danjuro, Utaemon, and others, whose artistic heritage gives them immediate and significant dramatic stature. The activity of the yakusha is based on generalized yakugara (the tachiyaku and tayu, for example) and finds final expression in specific yaku (Sukeroku and Manko, for example). These interrelationships are multiplied by disguising and doubling, techniques which are highly theatrical and enhance the enjoyment and meaning of a play. (Thornbury, 1997, p.39)

Alla base del teatro *kabuki* stanno quindi gli attori, che con le loro carismatiche personalità e performance, sono l'attrattiva principale del genere. Alla fine del XVII secolo, le star dell'epoca, al momento della firma del contratto per la stagione, iniziarono a pretendere un lauto compenso. Sapevano che la loro presenza sul palco avrebbe decretato il successo o il fallimento del teatro. Ichikawa Danjūrō I, ad esempio, guadagnava annualmente fino a 800 *ryō* (monete d'oro). La cifra risulta stratosferica, considerando che un cittadino qualsiasi poteva sopravvivere con solo un paio di *ryō* all'anno.⁸² È interessante osservare come, nonostante gli attori vivessero di lusso e vizi, fossero considerati dal governo Tokugawa come *hinin* 非人, "subumani". La società di epoca Edo, divisa nelle quattro classi di samurai, agricoltori, artigiani e mercanti, poneva infatti al di sotto di questi livelli gli attori e le cortigiane, protagonisti del mondo dell'intrattenimento.⁸³

Un altro effetto della mancanza di veri e propri testi del teatro *kabuki*, unito all'incredibile popolarità degli attori, è la produzione di una serie di pubblicazioni il cui scopo era quello di tradurre la performance in altri generi. Tra questi *yakusha ehon* (libri illustrati sul teatro), *surimono*, *banzuke* (locandine/programmi di sala), *yakusha hyōbanki* (recensioni critiche degli attori) e *yakusha-e*

⁸⁰ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.314.

⁸¹ THORNBURY, "Actor, Role, and Character...", pp.36-37.

⁸² Samuel L., LEITER, "Edo Kabuki: The Actor's World", in *Impressions*, No. 31, 2010, p.117.

⁸³ Andrew, GERSTLE, "The Culture of Play: Kabuki and the Production of Texts", in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. 66, No. 3, 2003, p.363.

(stampe di attori).⁸⁴ La maggior parte di questi materiali veniva prodotto al fine di pubblicizzare uno spettacolo e quindi realizzato in un momento antecedente rispetto alla performance. A causa di cambi di cast o di ruolo *last minute* è infatti comune riscontrare delle incongruenze tra opera e spettacolo, in particolare nei *banzuke*.⁸⁵ Due cose accomunano tutti questi generi di pubblicazioni, il fatto che fossero prodotte e richieste da un pubblico interessato, che desiderava partecipare attivamente alla cultura *kabuki* e il fatto che al centro, sempre e comunque, restasse l'attore.

1.5 Gli *yakusha-e*

Tra le stampe *ukiyo-e* giunte fino a noi, quelle raffiguranti attori sono probabilmente il genere più numeroso.⁸⁶ Si stima infatti che tra un terzo e la metà di tutte le stampe pubblicate durante il periodo Edo fossero *yakusha-e*.⁸⁷ Le stampe di attori erano il perfetto souvenir per chi visitava la capitale e un ricordo di una performance memorabile per gli appassionati di teatro. Erano prodotti economici e popolari e il loro mercato così fiorente, che intere scuole di artisti si sono specializzate appositamente sulla loro realizzazione.⁸⁸

I primi a cimentarsi nella rappresentazione di attori furono gli artisti della scuola Torii. Già vicini al mondo del *kabuki*, si occupavano, infatti, di dipingere cartelloni e locandine per il teatro, espansero i loro soggetti agli attori. Torii Kiyonobu (1664-1729), fondatore della scuola, nasce a Osaka e si trasferisce a Edo, dove conosce Ichikawa Danjūrō I. Tra i due nasce una fruttuosa collaborazione che porterà grande successo alla scuola Torii, dominatrice del mercato degli *yakusha-e* per tutta la prima metà del XVIII secolo.⁸⁹ Kiyonobu, a contatto con lo stile rozzo ed esplosivo della recitazione *aragoto*, si ingegna per trovare delle tecniche grafiche che possano rendere su carta la forza che Danjūrō porta sul palco. Una delle tecniche impiegate è lo *hyotan'ashi* (zucca lunga del pellegrino) e consiste nel rappresentare le gambe e braccia muscolose dell'attore con delle strozzature, dandogli

⁸⁴ GERSTLE, "The Culture of Play...", p.364.

⁸⁵ FUJISAWA, Akane 藤澤 茜, "Yakusha-e no seisaku (ue): kabuki shiryō to yakusha-e"、「役者絵の制作(上)－歌舞伎資料と役者絵－」(La creazione delle stampe di attori (Parte 1): Materiali Kabuki e stampe di attori), in *Ukiyo-e art*, Vol. 121, 1996, pp. 3-4.

⁸⁶ IZAWA, Keiji 伊沢 慶治, "Yakusha-e no kōshō"、「役者絵の考証」(Ricerca sulle stampe di attori), in *Ukiyo-e art*, Vol. 60, 1979, pp. 3.

⁸⁷ Timothy T., CLARK, e Osamu UEDA, *The Actors Image: Print Makers of the Katsukawa School*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1994, p.12.

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ Henk J., HERWIG, "The development of facial likeness in kabuki actor prints", in *Ukiyo-e art*, Vol. 172, 2016, p.101.

una forma simile a quella di una zucca. A questa si aggiunge un tratteggio spesso, *mimizugaki*, che evidenzia la dinamicità dei movimenti.⁹⁰

Kiyonobu presta poi molta attenzione alle *mie*, le pose esagerate che l'attore eseguiva nel momento più drammatico dell'opera. Le *mie* racchiudono tutta la potenza emotiva della scena e sono un modo per testare il talento di un attore nel creare un impatto visivo sul pubblico. La posa veniva mantenuta per qualche secondo, creando quasi un fermo immagine. La natura statica delle *mie* le rende dei perfetti soggetti per le *yakusha-e*.⁹¹ La cura manifestata nelle pose e dei costumi veniva a mancare nella rappresentazione dei volti degli attori, stereotipati e semplificati al massimo, tanto da renderli quasi indistinguibili tra una stampa e l'altra.⁹² Per identificare i soggetti, Kiyonobu aggiungeva ai disegni il *mon* dell'attore e il suo nome.

In questa prima fase, corrispondente all'inizio del XVIII secolo, gli *yakusha-e* distinguono gli attori in tre grandi categorie: *wagoto*, *aragoto* e *onnagata*. Il *nigao*, la somiglianza facciale, che caratterizzerà una fase più matura, qui è ancora ignorato.⁹³

Negli anni Sessanta del 1700 la Scuola Torii passa il testimone alla Scuola Katsukawa, che acquisisce il monopolio nel mercato delle stampe di attori. I due esponenti più rilevanti sono Katsukawa Shunshō (1726-1792) e Ippitsusai Bunchō (1775-1790).

Uno degli aspetti più notevoli dell'arte di Shunshō è la sua straordinaria coerenza nel tempo. La sua produzione di circa trent'anni conobbe certamente un'evoluzione stilistica, ma si trattò di un cambiamento lento e progressivo. Nelle stampe più giovani l'attore appare bidimensionale, nelle opere più tarde, invece, acquista corporità e si muove all'interno di uno spazio reale. Le pose



Figura 3 Nakamura Sukegorō II in posizione violenta con ombrello aperto, Katsukawa Shunsho, 1775, MC (S-824)

⁹⁰ Silvia, VESCO, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, "Piccola Biblioteca Einaudi. Mappe", Einaudi, Torino, 2021, p.278.

⁹¹ CLARK, UEDA, *The Actors Image...*, p.13.

⁹² HERWIG, "The development of facial likeness...", p.101.

⁹³ HERWIG, "The development of facial likeness...", p.98.

si fanno più salde, i gesti più decisi, e scompare del tutto quell'incertezza un po' esitante che caratterizzava tanta parte della sua produzione iniziale.⁹⁴

Nonostante Shunshō venga lodato per il suo talento nel rappresentare in modo realistico e somigliante gli attori, nel suo studio *The development of facial likeness in kabuki actor prints* (2016) Herwig afferma:

[...] Shunshō's portraits, usually presented as three-quarter profiles gazing away from the viewer, are far from realistic. They should rather be looked upon as caricatures, emphasizing characteristic features of the actor's face so that they could easily be recognized by the print buying audience. (Herwig, 2016, p.98)

Rispetto ai ritratti di Torii Kyonaga è comunque possibile riconoscere una maggiore varietà negli elementi del viso, nella forma e nella distanza di occhi, sopracciglia, naso e bocca.

Le raffigurazioni che Bunchō dedica agli attori nei ruoli maschili risultano per certi versi vicine a quelle di Shunshō, mentre i suoi *onnagata* hanno un carattere del tutto proprio, dotato di un fascino seduttivo inconfondibile. Questi ultimi restano comunque vittime di una rappresentazione stereotipata e uniforme che, per quanto elegante e sensuale, non evidenzia nessuna caratteristica individuale della fisionomia dell'attore.



Figura 4 L'attore Matsumoto Kōshirō III nella parte di una giovane donna con una spada, Ippitsusai Bunchō, 1768, MC (S-152)

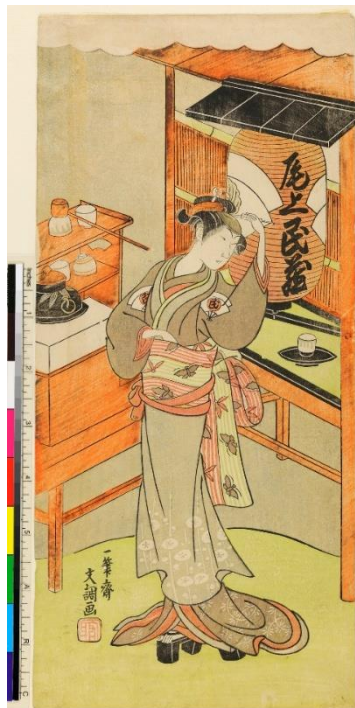


Figura 5 L'attore Segawa Kikunojō II nella parte della principessa Tatsu, Ippitsusai Bunchō, 1170, MC (S-151)



Figura 6 L'attore Onoe Tamizō I interpreta una cameriera di una casa da tè, Ippitsusai Bunchō, 1769-79, MC (S-150)

⁹⁴ CLARK, UEDA, *The Actors Image...*, p.19.

Nel 1770 Shunshō e Bunchō collaborano nel volume *Ehon Butai Ōgi* (絵本舞台扇, letteralmente "Libro illustrato del palcoscenico a forma di ventaglio") L'opera presenta oltre cento mezzibusti di attori racchiusi entro cartigli a forma di ventaglio, ciascuno accompagnato dal nome di scena e dallo pseudonimo poetico (*haimyō*) dell'interprete.⁹⁵ Con questa pubblicazione i due artisti non si limitano a offrire un ricco panorama degli attori attivi nella seconda metà del Settecento, ma fissano anche un vero e proprio modello stilistico per i colleghi e allievi della scuola Katsukawa.⁹⁶

Osservando la produzione di questi due artisti, è possibile concludere che già a partire dagli anni Sessanta del Settecento, gli artisti della scuola Katsukawa riservavano ai *tachiyaku* un ritratto somigliante ben caratterizzato, mentre continuavano a raffigurare gli *onnagata* con volti anonimi e convenzionali, simboli di un'astratta bellezza femminile. La svolta arrivò negli anni Ottanta, con l'arrivo di Shunkō e Shun'ei.⁹⁷



Figura 7 Actor Ichikawa Komazō III as Izu no Jirō, Katsukawa Shunkō, 1788, MFA (11.14972)

In un primo momento Shunkō rimase piuttosto fedele allo stile del maestro Shunshō, ma nel 1780 realizzò due stampe di attori in formato *aiban*, leggermente più piccolo rispetto all'*ōban*, che non avevano alcun precedente nel genere.⁹⁸ La loro novità stava nell'inquadratura ravvicinata, dal busto in su, che concentrava tutta l'attenzione dell'osservatore nel volto dell'artista. Otto anni dopo, la celebre serie in formato *ōban* consolida la scelta compositiva dell'autore e funge da erede diretto ai ritratti a mezzo busto (*ōkubi-e*) che Sharaku e altri avrebbero reso celebri a metà degli anni Novanta del secolo. La prematura morte di Shunkō interrompe una produzione straordinaria e innovativa, di cui purtroppo non è stato possibile vedere un'evoluzione più matura.⁹⁹

⁹⁵ Nel 1700 si sviluppano una serie di circoli poetici dove scrivere e recitare haiku. Gli attori kabuki spesso frequentavano questi ambienti, che non limitavano la partecipazione alle classi sociali più basse (o agli esclusi dalle classi), assumendo un *nom de plume* con cui firmare le proprie poesie.

⁹⁶ HERWIG, "The development of facial likeness...", p.97.

⁹⁷ HERWIG, "The development of facial likeness...", p.95.

⁹⁸ *Ōban* (大判) è il formato standard più diffuso per le stampe ukiyo-e, circa 38 × 25.5 cm. È la "taglia base" usata dalla maggior parte dei grandi maestri quali Hokusai, Hiroshige e Kuniyoshi.

Aiban (合判) è un formato intermedio, più piccolo dell'*ōban*, circa 33 × 22.5 cm. Il nome significa letteralmente "formato di mezzo/intermedio". Veniva usato meno frequentemente, a volte per soggetti specifici come, appunto, stampe di attori o paesaggi verticali.

⁹⁹ CLARK, UEDA, *The Actors Image...*, p.25.

La figura di Tōshūsai Sharaku è una delle più enigmatiche nella storia dell'*ukiyo-e*. Con il suo debutto nel maggio del 1794, inizia una produzione di 136 ritratti di attori, che termina in meno di un anno, nel gennaio del 1795. Ciò che rende sorprendente la sua carriera è la tecnica soprafina e la qualità di materiali e disegni realizzati, che hanno fatto ipotizzare che il suo fosse solo uno pseudonimo di qualche artista già avviato, come Hokusai o Utamaro.¹⁰⁰

L'esordio di Sharaku è anomalo rispetto alla norma del settore. Invece di partire con poche stampe economiche per testare il mercato, debutta con un gruppo di 28 stampe di lusso a piena policromia, dedicate a tutti gli attori della rappresentazione *Koi nyōbo somewake tazuna* 恋女房染分手綱 (1794).

Sono realizzate in formato *ōban*, con carta spessa e fondo grigio arricchito di mica polverizzata, un effetto costoso e spettacolare, pubblicate dall'importante editore Tsutaya Jūzaburō (1750-1797).¹⁰¹ Lo sfondo scuro risalta il volto dell'attore e crea un contrasto drammatico con il soggetto, ritratto in modo delicato e somigliante. I tratti di contorno sono sottili e le emozioni dei personaggi contenute; i piccoli occhi neri e le espressive sopracciglia, diventano il punto focale del viso.¹⁰²



Figura 8 L'attore Senogawa Ichimatsu III nella parte della cortigiana Onayo, Tōshūsai Sharaku, 1794, MC (S-192)



Figura 9 Ritratto a mezzo busto dell'attore Ōtani Tokuji nella parte del servo Sodesuke, Tōshūsai Sharaku, 1794, MC (S-191)

¹⁰⁰ Julie N., DAVIS, *Picturing the Floating World: Ukiyo-e in Context*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2021, p.104.

¹⁰¹ *Ibidem*

¹⁰² HERWIG, "The development of facial likeness...", p.94.

È interessante notare che queste prime stampe restano anche le sue miglior. Nei mesi successivi la qualità dei materiali scende progressivamente, la mica scompare (anche per un divieto ufficiale nell'ottavo mese) e il formato si riduce al più piccolo *hosoban*. La causa è probabilmente un graduale venir meno del sostegno iniziale dei mecenati, che ha portato a formati più piccoli ed economici, accessibili ad un pubblico più ampio.¹⁰³ Nonostante la fugacità della carriera di Sharaku, durata una sola stagione teatrale, i suoi ritratti *ōkubi-e* segneranno un metro di paragone per tutti gli artisti a venire.

Il testimone viene passato alla scuola Utagawa, capitanata da Toyokuni I (1769-1825). Suo padre era un fabbricante di bambole di Edo, rinomato per le sue figure realistiche di attori *kabuki*, ed è probabile che fu proprio grazie ai contatti paterni che Toyokuni riuscì a entrare come apprendista nello studio di Toyoharu, intorno al 1783-84.¹⁰⁴

Tra le sue stampe di attori più celebri vi sono le numerose piccole opere pubblicate tra il 1794 e il 1796 sotto il titolo *Yakusha butai no sugata-e* 役者舞台の姿絵, la raccolta di *ōkubi-e* *Yakusha awase Kagami* 役者相貌鏡 del 1804 e il manuale *Yakusha nigao haya-geiko* 役者似顔早稽古 del 1817.¹⁰⁵



Figura 10 Pagine di *Yakusha nigao haya-geiko*, Utagawa Toyokuni, 1817

¹⁰³ DAVIS, *Picturing the Floating World...*, p.105.

¹⁰⁴ DAVIS, *Picturing the Floating World...*, pp.108-110.

¹⁰⁵ Tokyo Metropolitan Library, *immagine 006 (raccolta Edo-Tokyo)*

https://www.library.metro.tokyo.lg.jp/portals/0/edo/tokyo_library/upimage/big/006.jpg

Quest'ultimo è uno studio dei volti di attori con una guida alla resa somigliante della fisionomia del soggetto. In una delle pagine è ritratto Ichikawa Danjūrō VI, con una descrizione passo per passo per la sua realizzazione. Le parti del volto sono numerate nell'ordine in cui devono essere disegnate.

鼻一 1 naso 口二 2 bocca 眼三 3 occhi 眉四 4 sopracciglia 顔五 5 volto

すべて人のおもてをえがくに、まづ鼻よりさきにゑがくべし。次にこの図のごとく、口二、眼三とその順にゑがくべし。

さあるときはおもて面部の恰好、おのづからよくそなはりて、たとへゑごゝろなき人にても出来やすく、ことに役者似顔はいろどるゆへに、すこしのきみあひばかりにて、誰はたれ、彼はかれと、一目にしるるものなれば、その癖をゑがくことかんじんなり。

Quando si disegna il volto di una persona, bisogna cominciare innanzitutto dal naso. Poi, come mostrato nella figura, si disegnano nell'ordine la bocca, gli occhi, e così via secondo questa sequenza.

Procedendo in questo modo, la proporzione delle varie parti del viso si compone naturalmente e anche una persona senza particolare talento per il disegno può ottenere un buon risultato. Poiché i ritratti degli attori vengono colorati, basta una minima sfumatura per permettere di distinguere con esattezza l'identità di ciascuno a prima vista. È perciò essenziale rappresentare quelle loro particolarità individuali.

Dopo essersi soffermato sulle singole parti, Toyokuni conclude:

凡似貌をかくに、癖ある面は似せやすく、癖なきは似せ難きものなり。

唯貌のそなえ、眉目鼻口の差別にて、各相似ると似ざると差あるなれば、先ず画法を会得し、此冊中を照し合せて勘考有べし。

Infine, un volto con caratteristiche marcate è più facile da rendere somigliante, un volto privo di caratteristiche distintive è più difficile.

È solo nella disposizione dei tratti del volto, nelle differenze tra sopracciglia, occhi, naso e bocca, che si trova la differenza tra somigliare e non somigliare. Perciò, bisogna prima apprendere bene il metodo di disegno, e poi, confrontandolo con quanto illustrato in questo volume, riflettere attentamente su di esso.

Da quest'opera è possibile riconoscere come, al contrario di Sharaku, il suo stile di ritrattistica sia più caricaturale ed esagerato, simile a quello della scuola Katsukawa. Il suo *modus operandi* consiste nell'identificare le caratteristiche più riconoscibili del volto dell'attore ed evidenziarle nel ritratto, così da rendere facilmente identificabile il soggetto. Se l'attore sta eseguendo una *mie* è poi importante posizionare pupille e sopracciglia in una maniera che evidenzi la tensione del momento e l'espressione drammatica dell'attore.¹⁰⁶

Nel corso della sua lunga carriera, che si protrae dalla metà degli anni Ottanta del Settecento fino al 1825, Toyokuni forma un gran numero di allievi di talento, tra i quali spiccano Utagawa Kunimasa (1773-1810), Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) e Utagawa Kunisada, meglio noto come Toyokuni III (1786-1864), autore delle due serie prese in esame in questo scritto.

¹⁰⁶ HERWIG, "The development of facial likeness...", p.9

CAPITOLO II: EDOARDO CHIOSSONE E IL MUSEO D'ARTE ORIENTALE DI GENOVA

2.1 Vita di Edoardo Chiossone

Edoardo Chiossone nasce ad Arenzano nel 1833 e si forma presso l'Accademia Linguistica di Belle Arti di Genova, dove spicca tra i suoi colleghi per la maestria nell'incisione e nell'intaglio. Dopo il diploma, accanto al lavoro di incisore, affianca l'attività di ritrattista. Il suo talento viene immediatamente riconosciuto e a soli ventinove anni riceve il titolo di socio onorario presso l'Accademia di Brera di Milano.

Durante il suo impiego alla Banca Nazionale del Regno d'Italia a Firenze viene inviato a Francoforte, presso le officine *Dondorf & Naumann*, per affinare le sue tecniche di incisione e stampa su cartamoneta. La *Dondorf & Naumann*, che dal 1870 aveva iniziato a produrre banconote anche per il Giappone, permette l'incontro tra Edoardo Chiossone e il Ministro Plenipotenziario Giapponese Ueno Kagenori. Il ministro era stato inviato in Germania per la cosiddetta *Missione Iwakura*, una missione ufficiale in visita per l'Europa e gli Stati Uniti, alla quale partecipava una delegazione di numerose figure influenti del nuovo governo Meiji. Tra i vari obiettivi di questo viaggio vi era l'osservare e studiare le istituzioni politiche, giuridiche, militari, educative, economiche e sanitarie dei paesi occidentali. Questi, ritenuti più avanzati del Giappone, dovevano fungere da modello per il progetto di modernizzazione del Paese.

Chiossone, che nel frattempo si era trasferito a Londra per un periodo di formazione presso lo stabilimento *De la Rue*, riceve nel 1874, proprio dal ministro Kagenori, la proposta di diventare il responsabile della divisione incisoria e l'istruttore speciale di tecniche e procedimenti d'incisione e stampa industriale alla nuova Officina Carte e Valori del nuovo Istituto Poligrafico del Ministero delle Finanze di Tokyo. La posizione viene accettata di buon grado.

Il 10 novembre 1874 parte quindi alla volta del Giappone, in cui arriverà dopo un lungo viaggio in nave nel gennaio del 1875. Dopo soli due giorni dallo sbarco a Yokohama, Chiossone era già al lavoro. La sua professionalità e dedizione colpì subito i colleghi giapponesi, che ebbero immediatamente nei suoi confronti una stima immensa. A cinque mesi dal suo arrivo gli venne proposto un contratto di tre anni, con uno stipendio mensile di 450 *yen*, più alloggio.¹

¹ Donatella, FAILLA, (a cura di), *Edoardo Chiossone un collezionista erudito nel Giappone Meiji*, (catalogo della mostra), Roma, Museo Nazionale d'Arte Orientale, 31 gennaio – 16 marzo 1996, Comune di Genova, Genova, 1996, p.9.

Dal suo arrivo al 1891, anno in cui si ritira dall'attività pubblica, Chiossone disegna e incide circa 500 lastre relative a francobolli, banconote, bolli di monopolio, obbligazioni e titoli di stato. Per contratto, Chiossone era un *oyatoi gaikokujin*, uno “straniero noleggiato”, esperti e consulenti stranieri assunti dal governo giapponese. Il loro compito era quello di formare controparti giapponesi in modo che, una volta trasmesse le competenze, potessero essere sostituiti da personale locale. Questa era una strategia deliberata per rendere l'assunzione di stranieri temporanea. Il contributo di Chiossone fu tuttavia così significativo e la sua etica lavorativa così apprezzata, che si riuscì perfettamente ad inserire nell'*establishment* Meiji, nonostante fosse uno straniero.²

Grazie alla comprensione profonda della società dell'epoca, riuscì a fornire al Giappone un'immagine moderna sia per quanto riguarda la finanza, sia per quanto riguarda la rappresentazione di figure ufficiali del Paese. A questo proposito vanno ricordati i suoi ritratti dell'imperatore Meiji, ad olio e in stile occidentale, ancora oggi esposti alla Galleria commemorativa dei dipinti Meiji di Tōkyō. La sola immagine esistente dell'imperatore Matsuhito risaliva a dieci anni prima, poiché il sovrano si rifiutava di sottoporsi ad un'atra seduta fotografica. Chiossone fu quindi aiutato dal Gran Ciambellano Tokudaiji Sanemori (1840-1919) che gli permise di spiare l'Imperatore da dietro un paravento. I due ritratti, uno in uniforme e l'altro in abiti civili, vennero fotografati e diffusi come effigi ufficiali.³



Figura 11 Ritratto fotografico ufficiale dell'imperatore Meiji, Edoardo Chiossone, 1888

Nell'ambito delle finanze è fondamentale ricordare la *Jingūsatsu*, una delle prime banconote progettate da Chiossone per il Poligrafico di stato giapponese. La *Jingūsatsu*, banconota da 1 *yen* emessa nel 1881, raffigura la leggendaria imperatrice Jingū ed è la prima cartamoneta giapponese decorata da un ritratto. Il fatto che, come prima icona da imprimere su una banconota giapponese, si sia scelta una figura femminile ci fa capire quanto l'imperatrice fosse rilevante per il Giappone. Intelligente, forte, coraggiosa e inevitabilmente anche di una bellezza senza eguali. Secondo la leggenda, dopo aver ricevuto indicazioni direttamente dalle divinità, i *kami*, Jingū guidò una

² FAILLA, *Edoardo Chiossone un collezionista erudito...*, p.11.

³ FAILLA, *Edoardo Chiossone un collezionista erudito...*, p.12.

spedizione per invadere una terra, il futuro regno di Silla, nella penisola coreana. Durante i tre anni di campagna di Corea portò in grembo l'erede al trono, nato al suo rientro vittorioso in Giappone, dopo aver miracolosamente ritardato il momento del parto.



Figura 12 *Jingūsatsu*, Edoardo Chiossone, 1881

Per realizzare questo ritratto Chiossone non aveva a disposizione delle immagini di riferimento. Si servì quindi di una modella, probabilmente una delle donne che lavoravano al Poligrafo, a cui aggiunse acconciatura, abiti e gioielli che potessero suggerire un'epoca passata. In Europa era comune rappresentare la Nazione con una figura femminile, in particolare su banconote e monete. Non è quindi da escludere la possibilità che Chiossone fosse stato influenzato da questa usanza per la progettazione della *Jingūsatsu*.

I soggetti che Chiossone ritrae nelle emissioni successive, sono tutti coerenti con lo sforzo del Giappone di rinnovare le tradizioni, e al contempo fornire un'iconografia propagandistica della modernizzazione del Paese.⁴

L'ultimo lato dell'attività di Edoardo Chiossone in Giappone è la documentazione illustrata del patrimonio artistico del paese. Esemplare è il viaggio d'istruzione durato dal primo maggio al 19 settembre del 1879 organizzato e guidato da Tokuno Ryōsuke, il Direttore Generale del Poligrafo. Grazie allo stretto rapporto con Tokuno, Chiossone riuscì ad instaurare dei legami privilegiati nelle sfere culturali e negli ambienti artistici. Non ci sono attestazioni di altri *oyatoi gaikokujin* che si siano assicurati tali contatti tra l'élite della capitale.⁵ In occasione di questo viaggio, il cui scopo era quello di promuovere e incoraggiare la comprensione del *kokka yoho*, l'essenza del patrimonio culturale nazionale, Chiossone realizzò più di 500 scatti di siti storici, monumenti e vedute di paesaggi. Tra

⁴ Nel triennio 1888-1890 ritrae Sugawara no Michizane (poeta, letterato e statista), Fukuzawa Yukichi (pensatore e scrittore di epoca Meiji) e Fujiwara Kamatari (ideatore e propugnatore della Riforma Taika del 645-666).

⁵ FAILLA, *Edoardo Chiossone un collezionista erudito...*, p.20.

questi l'illustrazione dei tesori di storia e d'arte del Santuario di Ise e del deposito imperiale dello Shōsō-in di Nara. La sua ricerca viene raccolta in 14 volumi intitolati *Kokka Yoho* tra il 1880 e il 1883, a cura del Poligrafo. Questo è il primo grande repertorio illustrato del patrimonio culturale giapponese.⁶

Edoardo Chiossone si ritira in pensione nel 1891, ma fino continua a frequentare il Poligrafo fino al 1897, un anno prima della sua morte.

2.2 La nascita del Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossone

Durante la sua permanenza in Giappone, durata più di vent'anni, oltre ai doveri professionali, Edoardo Chiossone si dedica anche ad un'intensa attività collezionistica. Grazie ad i suoi innumerevoli contatti nel mondo artistico-letterario, è infatti in grado di frequentare ambienti specializzati e acquisire oggetti delle più disparate categorie, dalle armi, alle stampe, alle statue religiose. La sua immensa collezione di opere era conservata nella sua enorme abitazione nel quartiere di Kojimachi, nel centro di Tokyo.

Fu proprio in uno spirito di documentazione dei contesti, e non di rado mostrando l'esplicita volontà di conservare e salvare non solo opere belle, rare, venerabili e perfino “uniche”, ma anche oggetti talvolta modesti e usuali – eppure mai raccolti o prescelti con animo insignificante – che Chiossone esplicò la sua intelligenza e la sua profonda comprensione della storicità delle cose e degli eventi della civiltà artistica nipponica. (Failla, 1996, p.12)

La sua estesa e profonda preparazione ed esperienza in campo artistico e storico stimolò sicuramente la scelta degli oggetti da aggiungere alla sua collezione, ma non meno importante è il desiderio di documentare e ricostruire il contesto storico, politico e culturale di cui egli faceva parte integrante.

Nel corso dell'Ottocento, gli oggetti asiatici erano perlopiù relegati nelle sezioni antropologiche dei musei americani ed europei, considerati testimonianze di modi di vita esotici piuttosto che opere d'arte vere e proprie. Questa classificazione rifletteva e rafforzava idee gerarchiche sulla civiltà *occidentale* contrapposta a un *oriente* ritenuto primitivo. Solo negli ultimi decenni del secolo si verificò uno spostamento intellettuale: nel 1890 il Boston Museum of Fine Arts istituì il primo dipartimento d'arte giapponese della nazione, e artisti come John La Farge e James McNeill Whistler integrarono stili asiatici nelle proprie opere, contribuendo alla nascita del gusto per il *japonisme*.⁷ Nel tardo Ottocento, inoltre, il Giappone post-Restaurazione era stato reinterpretato come una nazione civilizzata e

⁶ FAILLA, *Edoardo Chiossone un collezionista erudito...*, p.22.

⁷ Constance J. S., CHEN, “Merchants of Asianness: Japanese Art Dealers in the United States in the Early Twentieth Century”, in *Journal of American Studies*, Vol. 44, No. 1, 2010, p.27.

moderna, capace di integrare tradizioni antiche e progresso industriale, e per questo anche i suoi prodotti artistici divennero validi, soprattutto se messi a confronto con quelli cinesi.⁸

Ciò che rende unica la collezione di Chiossone è il fatto che la sua è un'operazione di raccolta "da giapponese", determinata dalle sue conoscenze e rapporti con gli intellettuali e politici Meiji. Il suo non è uno sguardo esterno ad un'arte a lui sconosciuta ed esotica, ma un apprezzamento genuino per una cultura storico-artistica di cui faceva parte e di cui aveva potuto vivere gli sviluppi.

Nel suo testamento del gennaio 1898, tre mesi prima della sua morte, Chiossone chiede che il suo patrimonio venga donato alla sua città, Genova, e conservato all'Accademia Ligustica di Belle Arti, dove aveva ricevuto la sua formazione. Richiede inoltre che le opere vengano esposte e rese accessibili al pubblico. Nasce quindi il Museo d'Arte Giapponese "Edoardo Chiossone", inaugurato il 30 ottobre del 1905 in occasione della visita a Genova del Re d'Italia Vittorio Emanuele III. L'allestimento, a cura di Alfredo Luxoro (1859-1918), esponente di spicco del verismo ligure, ricopre il terzo piano del palazzo dell'Accademia.

La sede rimase invariata per trentacinque anni finché, nel 1940, il museo venne chiuso per salvare le opere dalla minaccia dei bombardamenti. Gli oggetti vennero imballati e messi al sicuro a spese del Comune di Genova, che in virtù di una clausola testamentaria, ne divenne proprietario.

Il Comune di Genova nel 1948 deliberò la progettazione e costruzione di un apposito edificio, da destinare a sede stabile e definitiva del Museo. L'area della costruzione fu individuata nel luogo dell'antica villa neoclassica del marchese Gian Carlo Di Negro (1769-1857) che, situata all'interno dell'omonimo parco comunale, era stata rasa al suolo dal bombardamento navali anglo-americano del 1942. L'attuale sede del Museo viene progettata dall'architetto Mario Labò (1884-1961), con richiami alla struttura e allo stile dell'architettura giapponese. La nuova sede viene aperta e inaugurata al pubblico il 7 maggio 1971.



Figura 13 Veduta della sede del Museo a Villetta di Negro

⁸ CHEN, "Merchants of Asianness...", p.37.

Nell'aprile del 1998, in occasione del centenario dalla scomparsa di Edoardo Chiossone, la collezione permanente è stata completamente rinnovata.

2.3 La collezione Chiossone

È possibile classificare la collezione permanente del Museo nelle seguenti categorie:

- 1) Preistoria: Fino alla fine dell'Ottocento, i reperti archeologici che emergevano casualmente dal sottosuolo giapponese (manufatti litici, bronzi) erano interpretati attraverso cronache antiche e leggende, e considerati "tesori del feudo" nelle collezioni di samurai e feudatari. Solo con la modernizzazione Meiji e l'arrivo di studiosi occidentali questi oggetti trovarono una collocazione scientifica. Di questa categoria fanno parte punte di lancia rituali, campane in bronzo (*dōtaku*) e gioielli (*magatama*).
- 2) Specchi: Da oltre duemila anni gli specchi giapponesi (*kagami*) documentano l'evoluzione religiosa e gli influssi asiatici. Simboleggiano armonia, sincerità e protezione dagli spiriti maligni; sono legati alla dea del sole Amaterasu e, insieme a spada e gioiello, costituiscono uno dei tre simboli imperiali.
- 3) Scultura religiosa: Giunto dalla Cina nel VI secolo, il Buddhismo si fuse progressivamente con lo Shintō autoctono. La scultura giapponese coincide in gran parte con quella buddhista, classificabile in categorie iconografiche precise: *Nyorai* (Buddha illuminati), *Bosatsu* (Bodhisattva compassionevoli), *Myō-ō* (Re della Luce, protettori furiosi come Fudō), *Shitennō* (guardiani delle quattro direzioni) e *Ten* (divinità celesti di origine induista). Le tecniche scultoree in legno includono *ichiboku zukuri* (blocco unico) e le successive *yosegi zukuri* e *warihagi zukuri* (assemblaggio di più pezzi).
- 4) Spade, armature ed elmi: La spada (*nihontō*) ha profonde valenze spirituali, essendo uno dei tre simboli imperiali. Si passò dalla *tachi* (sciabola lunga da combattimento equestre) alla katana, affiancata dalla *wakizashi* più corta (coppia *daishō*). Nel periodo Edo, la pace prolungata spostò l'attenzione dei guerrieri verso la ricercatezza ornamentale delle montature. Gli elmi (*kabuto*), decorati con *mon* e fregi (*date*), divennero nel periodo Momoyama sempre più stravaganti (*kawari kabuto* con forme di pesci, draghi, demoni) per distinguere i guerrieri in battaglia. L'arrivo degli europei nel 1543 introdusse gli elmi ibridi *nanban kabuto*, adattati anche alla difesa contro le armi da fuoco.

Anche le armature si evolvono dalle corazze preistoriche *tankō* e *keikō*, attraverso lo stile classico *yoroi* fino alle più leggere *haramaki* e *dōmaru* del periodo Muromachi. Nel periodo Edo l'armatura perse funzione pratica diventando puramente ornamentale.

- 5) Maschere: Di diverse tradizioni teatrali e rituali come *gigaku* (pantomima templare), *bugaku* (danze di origine cinese), *gyōdō* (processioni buddhiste), *tsuina* (maschere esorcistiche per Capodanno) e soprattutto le celebri maschere *nō*, scolpite in legno per il teatro classico, con tipologie codificate (vecchio, demone, divinità, donna, uomo), accompagnate dalle maschere comiche del *kyōgen*.
- 6) Arti applicate:
 - 6a) Smalti (*shippō*): Tecnica decorativa relativamente recente in Giappone, sviluppata soprattutto tramite lo smalto cloisonné importato dalla Cina. La rinascita giapponese su larga scala risale al 1832 circa, con centri a Nagoya, Kyoto e Tokyo. Un contributo tecnico fondamentale venne dal chimico tedesco Gottfried Wagener dal 1871, portando a un'epoca d'oro nel periodo Meiji.
 - 6b) Ceramica e porcellana: tradizione antichissima, dal periodo Jōmon, a cui risalgono vasi con decorazioni a corda, attraverso la ceramica sue di importazione coreana (V secolo) fino all'invetriatura appresa dalla Cina (VIII secolo). Nel periodo Edo la produzione si concentrò a Kyoto e Imari; la crisi della dinastia Ming cinese verso il 1660 favorì l'espansione delle esportazioni giapponesi di porcellana verso l'Europa, tramite la Compagnia Olandese delle Indie Orientali.
 - 6c) Lacche: La lacca *urushi*, applicata in strati sottili su oggetti di legno, raggiunge la sua massima espressione giapponese nella tecnica *maki-e* ("pittura cosparsa" con polveri d'oro e argento), con varianti di fondo e di decoro. Usata su mobili, oggetti liturgici, equipaggiamenti militari e accessori.
- 7) *Netsuke*: Piccoli ciondoli scolpiti che fungevano da contrappeso per gli oggetti appesi alla cintura (*sagemono*). Tra questi astucci portapillole (*inrō*), borsette da tabacco, calamai portatili. Nati dall'urbanizzazione del tardo Cinquecento, caddero in disuso dopo il 1868 con l'adozione del vestiario occidentale, sopravvivendo poi grazie al collezionismo occidentale.

A questi si aggiunge poi la collezione di pitture, stampe policrome, libri e *kakemono*, che, per ragioni di conservazione, possono essere esposti solo per un breve periodo di tempo. Considerando solo pitture e stampe, il numero totale di pezzi si aggira sulle 5'000 opere, a monte di un totale di circa 15'000 oggetti dell'intera collezione.⁹ Le stampe spaziano dai primi maestri di *ukiyo-e*, tra cui Koryūsai, Bunchō, Shunshō e Harunobu, ai più famosi autori di periodo Edo come Kiyonaga, Sharaku, Utamaro, Hokusai, Hiroshige, Toyokuni e Kunisada. Anche il catalogo pittorico vanta numerosi autori, dai maestri dello *yamato-e*, esponenti della scuola Kano e artisti cinesi delle scuole Soga e

⁹ Luigi, BERNABÒ BREA, e Eiko, KONDO, *Ukiyo-e Prints and Paintings from the Early Masters to Shunsho*, Genova, Sagep Editrice, 1980, p.8.

Nanga.¹⁰ La varietà di autori si rispecchia anche nella varietà di soggetti rappresentati: paesaggi, animali e fiori, *bijin*, scene erotiche e, ovviamente, attori.

2.4 Opere in trasferta, la collezione in dialogo

La generosità di Edoardo Chiossone nel donare la sua intera collezione al pubblico si rispecchia nel presente nella disponibilità del personale del Museo nel prestare le proprie opere ad altri musei, enti e mostre, portando avanti il volere del Maestro. Nell'autunno del 2025, tra i vari, due eventi hanno permesso al pubblico di conoscere una piccola ma importantissima parte del patrimonio del Museo: la mostra *Graphic Japan. Da Hokusai al Manga* a Bologna e la collaborazione con il Teatro Nazionale di Genova, in occasione della messa in scena di *Sputnik Sweetheart*, dalla regia di Francesco Biagetti. I due eventi sono di particolare interesse poiché hanno riservato spazio al genere delle *yakusha-e*, tra cui alcune delle stampe delle serie *Ōtari kyōgen no uchi* e *Tosei oshie hagoita* di Utagawa Kunisada, analizzate nel dettaglio capitolo successivo.

Il Museo Chiossone, in queste occasioni, dimostra come una collezione creata più di due secoli fa possa essere attuale, interessante e capace di inserirsi in uno stimolante dialogo con altre forme artistiche, dalla moda, al design, alla recitazione.

2.4.1 Graphic Japan. Da Hokusai al Manga

In occasione della mostra *Graphic Japan. Da Hokusai al Manga* tenutasi al Museo Civico Archeologico di Bologna, il Chiossone ha concesso più di 90 opere, in dialogo con pezzi di design e grafica moderni. La mostra, durata dal 20 novembre al 6 aprile 2026, a cura di Rossella Menegazzo con Eleonora Lanza, racconta visivamente le tappe fondamentali della grafica giapponese in un viaggio che dal periodo Edo conduce fino ai nostri giorni, sottolineando il legame che dalle prime stampe *ukiyo-e* ha portato ai poster d'artista e ai manga contemporanei.

La mostra si è articolata in quattro tematiche: Natura, Figure, Segno e Giapponismo contemporaneo. Le oltre 250 opere stampate in silografia, libri, album, manifesti e mascherine per tessuti (*katagami*), oltre a oggetti d'alto artigianato, offrono una narrazione stratificata dell'evoluzione della grafica giapponese che incrocia le arti, dalla calligrafia alla tipografia, dal disegno al design, dalle arti applicate fino alla moda, al cinema, al teatro e al fumetto.¹¹

Particolarmente interessante per questo scritto è la sottocategoria "Volte e Maschere" della più ampia tematica "Figure". La sezione comprende stampe di beltà femminili (*bijinga*) e *yakusha-e*, i filoni più

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Rossella MENEGAZZO, (a cura di), *Graphic Japan: da Hokusai al manga*, (catalogo della mostra) Bologna, Museo Civico Archeologico, 20 novembre 2025 – 6 aprile 2026, Moebius, Milano, 2025.

popolari dell'*ukiyo-e* in periodo Edo. Le prime stampe mostravano le figure per intero, tra cui cortigiane (*oiran*) delle case da tè dei quartieri di piacere, ma anche geisha, donne dell'aristocrazia o della ricca borghesia mercantile. Erano ritratte in bellissimi kimono e arricchite da accessori d'artigianato pregiato come spilloni, pettini o ventagli, mentre passeggiavano o partecipavano a banchetti. Altre volte erano invece colte in momenti intimi, come il bagno, semisvestite e senza trucco.

La mostra esalta la figura di Kitagawa Utamaro (1753–1806), considerato il massimo interprete del ritratto femminile, che introdusse e perfezionò il primo piano a mezzo busto, unendo idealizzazione formale e indagine psicologica dei personaggi. I suoi volti e corpi sono allungati, definiti da linee sottili e da minime variazioni espressive che evocano grazia e mistero.

Le sue *bijin* sono messe a confronto con quelle di Keisai Eisen (1790-1848), che, al contrario, colpiscono per monumentalità. Sono figure massicce dai piedi grandi, con una presenza fisica che occupa tutto il formato verticale, simile a un rotolo da appendere.



Figura 14 Ragazza precoce, Kitagawa Utamaro, 1802, MC (S-1133)



Figura 15 Geisha con ombrello, Keisai Eisen, 1843-47, MC (S-1260)

Le riforme dell'era Kansei (1789–1801) imposero restrizioni morali e tecniche che colpirono direttamente l'*ukiyo-e*, principale veicolo pubblicitario del mondo "vietato" dei quartieri di piacere. Gli artisti dovettero quindi trovare vie alternative: donne comuni in interni domestici, scene di vita quotidiana, madri con bambini. Soggetti formalmente in linea con la morale confuciana, che permisero a Utamaro di continuare a celebrare l'eleganza femminile aggirando la censura.

Il corrispettivo maschile di quel mondo di seduzione erano le star del teatro kabuki. La mostra offre una selezione di soggetti a figura intera, vestiti con ampi kimono e in pose stravaganti e di *okubi-e* dalle espressioni drammatiche.



Figura 16 *Ichikawa Omezō*, Utagawa Kunimasa, 1794 ca., MC (S-1288)



Figura 17 *Ichikawa Danjūrō [nel ruolo di Soga Gorō]*, Utagawa Toyokuni, 1814, MC (S-1555)

Tra le opere esposte, risaltano quattro ritratti dell'enigmatico Sharaku¹², che nel 1994, in occasione del bicentenario dell'artista, hanno ispirato una serie di manifesti tra i più belli del design giapponese, affidati ai maggiori graphic designer del paese, ciascuno con la propria chiave di lettura. Matsunaga Shin isola lo sguardo dell'attore e il gesto della mano su bande di colore ispirate alle tende del teatro *kabuki*; Asaba Katsumi, ingrandisce l'occhio truccato di *kumadori* e lo pone al centro dell'opera, come unico soggetto, o declinandolo in varianti e sezionando il volto in fasce nere. Katsui Mitsuo lavora invece su luce e colore, trasformando il ritratto in un'emanazione fluorescente ed evanescente. Sato U.G. traveste l'attore da contemporaneo, con occhiali, sigaretta e telefono.¹³ Questi sono solo alcuni dei numerosi esempi di attualizzazione e reinterpretazione delle stampe intramontabili di Sharaku.

¹² Matsumoto Kōshirō IV nel ruolo di Gorobei, il pescivendolo di Sanya, dal dramma *Katakiuchi Sanogawa* [MC(S-0188)]

Ichimatsu III nel ruolo di Onayo, dal dramma Hana-ayame Bunroku Soga [MC(S-0192)]

Ichikawa Ebizō nel ruolo del maestro di Nō Takemura Sadanoshin, dal dramma Koinyōbō somewake [MC(S-0189)]

Sanogawa Ichimatsu III nel ruolo di Onayo, dal dramma Hana-ayame Bunroku Soga [MC (S-0193)]

¹³ MENEGAZZO, *Graphic Japan: da Hokusai al manga...*, pp.168-9.

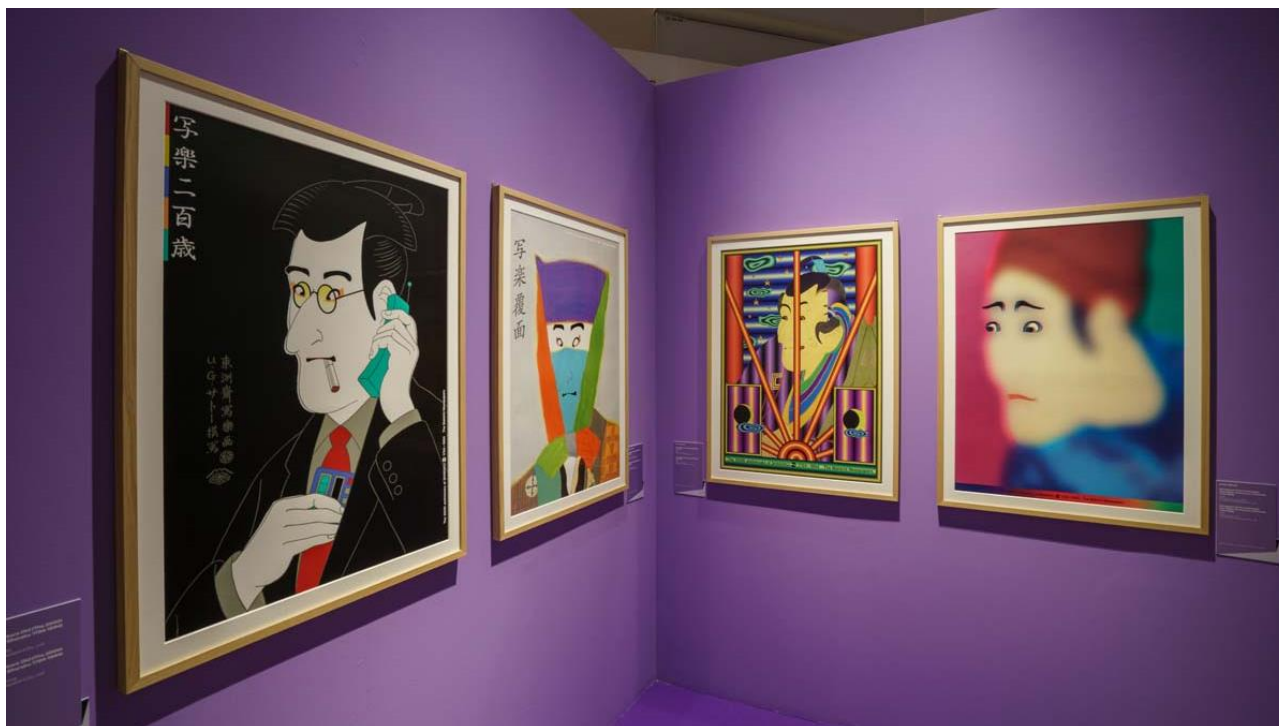


Figura 18 *Graphic Japan. Da Hokusai al Manga* - Photo credits Yuki Seli

Merita un discorso a parte Tanaka Ikkō (1930–2002), che reinterpreta l'*ōkubi-e* traducendolo in forme geometriche circolari campite con colori piatti e brillanti. Questo manifesto e un'opera sorella, che ritrae una danzatrice di *nihon buyō* manifesti furono scelti da Issey Miyake per due giacche haori della linea *Pleats Please* e per un modello di borsa bauletto. L'incontro tra questa sperimentazione, che porta la tradizione pittorica nella grafica contemporanea, e la ricerca tessile visionaria di Miyake ha generato un progetto trasversale tra arte, grafica, moda e nuove tecnologie che riassume in sé tutto il percorso che la mostra *Graphic Japan* vuole far percorrere al pubblico.¹⁴

Della sezione “Volte e Maschere” fanno parte anche quattro stampe della serie *Tosei oshi-e hagoita*, analizzate nel capitolo successivo. Le opere in questione sono *Seki Sanjūrō II nel ruolo di Soga Gorō Tokimune da un dramma sogamono* [MC(S-1402)], *Matsumoto Kōshirō nel ruolo di Takechi Mitsuhide* [MC (S-1405)], *Omezō nel ruolo di Umeomaru dal dramma Sugawara Denju Tenarai Kagami* [MC (S-1409)] e *L'attore Iwai Kumesaburō II nel ruolo di Yaoya Oshichi* [MC (S-1406)].

2.4.2 Il progetto *Sputnik Sweetheart*

Sputnik Sweetheart è un adattamento teatrale del romanzo スプートニクの恋人, *Supūtoniku no koibito* di Haruki Murakami del 1999. Lo spettacolo segna l'esordio della regia di Francesco Biagetti, diplomato alla Scuola di Teatro di Genova, e del Collettivo Aruanda, un gruppo di ex allievi della

¹⁴ MENEGAZZO, *Graphic Japan: da Hokusai al manga...*, pp.169.

Scuola “Mariangela Melato” del Teatro Nazionale di Genova. Il Collettivo, di cui fanno parte Nicoletta Cifariello, Bianca Mei, Davide Niccolini, Alfonso Pedone, Federica Trovato, Dalila Toscanelli, compone il giovane e promettente cast dell’opera.

Lo spettacolo si costruisce su una catena di desideri che non si incontrano. Il narratore, K. ama l’amica Sumire, Sumire ama la matura donna Miu, ma Miu non può ricambiare pienamente; nessuno riceve l'amore da chi vorrebbe. La solitudine come condizione umana irriducibile è il tema centrale, racchiuso nella metafora dello Sputnik: gli esseri umani sono come satelliti che orbitano nello spazio, vicini ma destinati a non toccarsi mai veramente, anche nei legami più intimi.¹⁵

Attorno alla messa in scena di *Sputnik Sweetheart*, sul palco dal 16 al 23 dicembre 2025, il Teatro Nazionale di Genova ha organizzato una serie di appuntamenti collaterali, talk, laboratori e incontri. Emblematico l’evento del 21 dicembre, in cui il regista Biagetti e il cast hanno dialogato con il traduttore italiano del romanzo *La ragazza dello Sputnik*, Giorgio Amitrano. La serata è stata moderata dalla direttrice del Museo Edoardo Chiossone, la dottoressa Aurora Canepari.

Durante tutta la durata della programmazione di *Sputnik Sweetheart*, nel foyer della Sala Mercato del Teatro, sono state esposte tre stampe a foglio singolo e un trittico di *yakusha-e* dalla collezione Chiossone, datate tra il 1814 e il 1869.

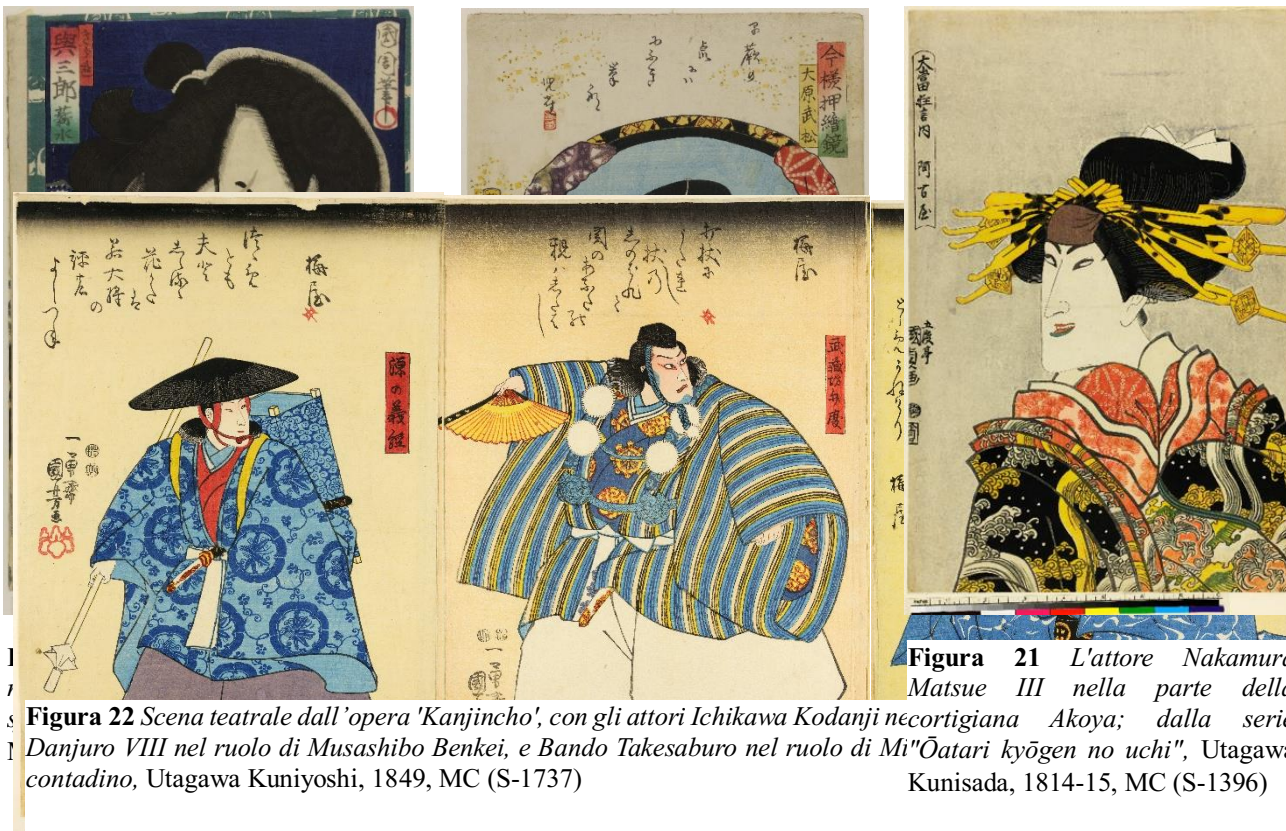


Figura 22 Scena teatrale dall’opera 'Kanjincho', con gli attori Ichikawa Kodanji e cortigiana Akoya; dalla serie Danjuro VIII nel ruolo di Musashibo Benkei, e Bando Takesaburo nel ruolo di Mi'Otari kyōgen no uchi", Utagawa Kuniyoshi, 1849, MC (S-1737)

Figura 21 L'attore Nakamura Matsue III nella parte della Danjuro VIII nel ruolo di Musashibo Benkei, e Bando Takesaburo nel ruolo di Mi'Otari kyōgen no uchi", Utagawa Kuniyoshi, 1849, MC (S-1737)

¹⁵ Lo Sputnik (спутник) è il primo satellite artificiale della storia, lanciato nello spazio dall’Unione Sovietica il 4 ottobre 1957. In russo la parola significa letteralmente “compagno di viaggio”.

Le opere sono state presentate al pubblico tramite una breve visita guidata il secondo giorno di spettacolo, offrendo un assaggio della collezione Chiossone. Questa piccola mostra è stata un'ottima occasione poiché ha permesso di incontrare un pubblico già appassionato di teatro e di avvicinarlo a una forma d'arte che per molti forse era ancora sconosciuta. Con esempi di stampe a figura intera, a mezzo busto e incorniciata in uno specchio, si è voluto mostrare come il ritratto d'attore possa declinarsi in modi diversi, restituendo ogni volta un aspetto differente della presenza scenica.

CAPITOLO III: ANALISI DELLE OPERE DELLA COLLEZIONE

3.1 Utagawa Kunisada e il teatro *kabuki*

Utagawa Kunisada (1786-1865) nasce nel quartiere di Honjo, a Edo, in una famiglia agiata legata al commercio del legname e alla gestione di un servizio di traghetti. La situazione economica familiare gli garantì una certa sicurezza e, soprattutto, gli permise di entrare precocemente negli ambienti culturali della città. Il padre era infatti coinvolto in vari circoli poetici e apparteneva all'*Edoza*, una scuola di poesia alla quale erano legate anche importanti personalità del mondo teatrale. Fin da bambino Kunisada mostra il suo interesse per l'arte e il teatro, copiando i ritratti degli attori che vedeva nelle illustrazioni dei libri e nelle stampe. Questa inclinazione lo porta a essere presentato a Utagawa Toyokuni, allora uno dei principali artisti specializzati nelle immagini teatrali, presso il quale entra come apprendista probabilmente intorno ai quattordici anni. Dopo circa sei o sette anni di formazione, Kunisada inizia a produrre le proprie opere risalenti al 1807-1808. Il suo ingresso ufficiale nell'ambiente artistico avvenne attraverso le illustrazioni di libri e materiale promozionale, ma ben presto il giovane artista si rivolge alle stampe di attori, il genere che avrebbe costituito il nucleo più importante della sua carriera.¹

Una delle prime immagini teatrali conosciute raffigura Matsumoto Kōshirō V nel ruolo di Nikki Danjō. La stampa, datata al 1808, è un *uchiwa-e*, cioè una stampa realizzata per essere applicata a un ventaglio. Nello stesso periodo Kunisada realizzò un ritratto dell'attore Nakamura Utaemon III nel ruolo di Yojirō, personaggio legato al filone di opere *oshun-denbei*.² Il successo della rappresentazione e l'attività del fan club dell'attore contribuirono alla diffusione dell'immagine. Questi primi esempi mostrano già un elemento fondamentale della carriera di Kunisada: la sua produzione era strettamente collegata alla vita concreta dei teatri, alla popolarità degli attori e alle loro comunità di ammiratori. Le *yakusha-e* erano infatti concepite per essere effimere, comprate, appese alla parete e sostituite da una nuova stampa dell'ultima performance del proprio attore preferito. La loro caratteristica più accattivante era proprio rapporto con la scena teatrale contemporanea e l'attualità dei loro contenuti.³

¹ Sebastian, IZZARD (a cura di), *Utagawa Kunisada (1786-1865): His World Revisited*, (catalogo della mostra), New York, Sebastian Izzard LLC Asian Art, 15 – 26 marzo 2021, New York, Sebastian Izzard LLC, 2021, p.8.

² IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.9.

³ Ellis, TINIOS, "Kunisada and the Last Flowering of 'Ukiyo-e' Prints", in *Print Quarterly*, Vol. 8, No. 4, 1991, p.344.

Kunisada sfrutta questo mercato continuamente in rinnovo per affermare la sua posizione all'interno della scena di produzione di immagini di attori, grazie anche al graduale ritiro dal mercato del maestro Toyokuni che, negli anni Dieci dell'Ottocento inizia progressivamente a dedicarsi ad altri incarichi e a ridurre la produzione di stampe teatrali. Kunisada ha quindi l'occasione per occupare lo spazio lasciato vacante.⁴

Importante fu la collaborazione con il grande editore Nishimuraya Yohachi, con il quale Kunisada sviluppò un trittico dedicato alla vita degli attori dietro le quinte intitolata *Ichimura-za ōiri atari furumai gakuya no zu* 市村座大入あたり振舞楽屋之図 (Figura 23).

Queste stampe rappresentavano gli attori non durante la recitazione, ma mentre si preparavano, provavano, conversavano, insegnavano, danzavano o si rilassavano. Era un modo nuovo di mostrare il mondo del *kabuki*, perché permetteva al pubblico di vedere l'attore anche al di fuori del ruolo teatrale. Il genere aveva precedenti importanti nelle opere di artisti come Katsukawa Shunshō e Torii Kiyonaga, ma Kunisada lo adattò ai gusti del pubblico dell'inizio dell'Ottocento. Le prime serie furono pubblicate proprio in occasione delle rappresentazioni di *kaomise*.⁵



Figura 23 *Backstage Celebrations of a Full-House Hit at the Ichimura Theater*, Utagawa Kunisada, 1811, MFA (2009.5008.1a-c)

Il successo fu notevole e nel 1812 Nishimuraya commissionò una seconda serie, nella quale gli attori venivano nuovamente mostrati nel loro ambiente quotidiano. La scena teatrale veniva così ampliata

⁴ IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.10.

⁵ IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.11.

oltre il palcoscenico e il pubblico poteva entrare idealmente nel camerino e conoscere gli attori nella loro dimensione privata e professionale.

Essendo riflesso del mondo teatrale contemporaneo, le stampe di Kunisada forniscono informazioni sul repertorio stesso. Esse rivelano chiaramente che i grandi classici del canone del *kabuki* erano già stati identificati e venivano spesso rappresentati, a volte in versioni riviste o abbreviate. Tra le opere più rappresentate figurano *Kanadehon Chūshingura*, *Sugawara Denju Tenarai Kagami* e *Sukeroku yukari no edozakura*.⁶ Estremamente popolari erano poi le opere di Tsuruya Namboku, i cui maggiori successi erano perfettamente in sintonia con un'epoca in cui i nobili ideali del passato, pur essendo illustrati in drammi ancora popolari come quelli appena nominati, erano ormai destinati a diventare oggetto di parodia. Kunisada coglie questo senso di decadimento sociale e di stanchezza morale, rendendo le sue stampe uno spunto di discussione dei valori consolidati.⁷

Il rapporto più importante della carriera teatrale di Kunisada fu probabilmente quello con Ichikawa Danjūrō VII, uno dei maggiori protagonisti del *kabuki* dell'epoca. Kunisada raffigurò Danjūrō in numerosissime occasioni, arrivando a enfatizzare deliberatamente una delle sue caratteristiche fisiche più celebri: i grandi occhi. L'attore era inoltre poeta e autore teatrale, e i suoi versi e la sua calligrafia compaiono frequentemente nelle immagini realizzate da Kunisada. Il rapporto tra i due non fu soltanto artistico. Kunisada entrò infatti in uno dei fan club di Danjūrō VII, diventandone segretario durante l'era Bunka (1804-1818). Questo gli garantì un rapporto diretto con una rete di ricchi appassionati di teatro, che costituivano un'importante fonte di commissioni per stampe, dipinti e *surimono*.⁸ Questi ultimi erano stampe private commissionate dai circoli di appassionati. Erano generalmente realizzate su carta pregiata e con tecniche costose, come pigmenti metallici e procedimenti di stampa sofisticati. Spesso contenevano poesie e celebravano gli attori in occasione di eventi importanti, soprattutto i *kaomise*.⁹

Nel 1820, Kunisada accompagna alcuni dei più importanti attori di Edo, Matsumoto Kōshirō V, Bandō Mitsugorō III e Iwai Hanshirō V, durante un viaggio a Osaka e nelle regioni circostanti. Gli attori dovevano presentare al pubblico locale lo stile teatrale di Edo. Il viaggio rafforzò ulteriormente la sua reputazione di artista profondamente inserito nel mondo del *kabuki*. Al ritorno a Edo,

⁶ Sebastian, IZZARD, (a cura di), *Kunisada's World*, (catalogo della mostra) New York, Japan Society Gallery, 30 settembre – 14 novembre 1993, New York, Japan Society, Inc., 1993, pp.5-6.

⁷ IZZARD, *Kunisada's World*, p.8.

⁸ IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.13.

⁹ IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.14.

Nishimuraya pubblicò una stampa che immaginava gli attori nei camerini di un teatro di Osaka, circondati da altri interpreti. L'immagine trasformava quindi l'esperienza del viaggio in un racconto visivo del mondo teatrale, destinato al pubblico di Edo.¹⁰

Negli anni Trenta una grave carestia si protrasse per diversi anni consecutivi, accompagnata da una recessione economica e da conseguenti rivolte per il cibo nelle città. Il numero di stampe pubblicate diminuì e, di conseguenza, alcuni progetti furono abbandonati.¹¹ Il rapporto di Kunisada con il teatro divenne ancora più complesso negli anni Quaranta, quando le riforme di Mizuno Tadakuni (1794-1815) introdussero forti restrizioni sui consumi, sull'intrattenimento e sulla produzione artistica. Il governo impose limiti anche alle stampe: furono regolamentati prezzo, numero di colori, dimensioni delle immagini e contenuti rappresentabili. Il teatro subì restrizioni particolarmente severe. Nel 1842 anche Danjūrō VII fu arrestato, accusato di violare le norme sull'eleganza e sul lusso, e venne espulso da Edo fino al 1850. La vicenda ebbe inevitabilmente conseguenze anche sul mercato delle immagini teatrali. Le restrizioni costrinsero gli artisti a trovare nuovi espedienti, uno dei più importanti fu il ricorso ai ritratti retrospettivi. In questo modo si poteva continuare a sfruttare la popolarità degli attori anche quando la rappresentazione diretta della loro identità era sottoposta a limitazioni. L'anonimato imposto dalla censura trasformava così l'identificazione in una sorta di gioco per gli spettatori, che dovevano riconoscere l'attore e il personaggio attraverso rebus e dettagli iconografici.¹²

Una stampa risalente all'inizio del 1844 riporta una dichiarazione di Kunisada secondo cui, in occasione del ventesimo anniversario della morte di Toyokuni, egli si recò al mausoleo del suo maestro e lì fu convinto dalla famiglia di Toyokuni ad adottare quel nome. Sebbene oggi sia conosciuto come Toyokuni III, Kunisada continuò a essere chiamato Toyokuni II dalla sua famiglia e dai suoi amici anche dopo la sua morte, ignorando completamente Toyoshige (1777-1835), che aveva ereditato il nome Toyokuni dal 1825 fino alla sua morte, 10 anni dopo.¹³

Dopo il 1850 Kunisada raggiunse una produttività straordinaria. Un esempio particolarmente significativo è la serie *Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi* 東海道五十三次之内, nella quale gli attori celebri del presente e del passato vengono rappresentati nei ruoli teatrali associati alle diverse stazioni del Tokaidō. Il riferimento ai paesaggi di Hiroshige mostra inoltre come Kunisada fosse capace di integrare nella propria produzione le nuove tendenze della stampa paesaggistica con la sua

¹⁰ IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.16.

¹¹ IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.28.

¹² IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, pp.33-34.

¹³ IZZARD, *Kunisada's World*, pp.35-36.

specializzazione principale. Il successo della serie fu enorme e alcune immagini furono stampate in migliaia di esemplari, costringendo Kunisada ad affidare parte del lavoro ai collaboratori della sua bottega. Nel 1852, anno di produzione della serie, vennero venduti almeno undici set, per un totale di più di 400 stampe.¹⁴

Wagai (1985) collega le variazioni stilistiche di Kunisada in era Ansei (1854-1860) a un diffuso stato di insicurezza esistenziale (*seikatsu fuan* 生活不安). L'epidemia di colera del 1858 è il fattore centrale. Nel picco dell'epidemia, tra fine estate e autunno, Wagai vede nelle stampe una tensione psicologica forte che si riflette in composizioni più cariche, ossessive e ornamentali, con un uso particolare del colore. Il clima di instabilità politica, unito a disastri naturali di varia natura, tra cui terremoti e incendi, contribuiscono al senso generale di angoscia. In questo contesto, Kunisada compensa e contrasta tramite l'eccesso decorativo e l'abbondanza di dettagli. La ricchezza in elementi visivi funge quasi da distrazione verso il momento critico che il Giappone stava vivendo.¹⁵

Negli ultimi anni della sua vita Kunisada era ormai uno degli ultimi grandi protagonisti della generazione di artisti, scrittori e attori con cui aveva lavorato per decenni. La sua attenzione si rivolse sempre più alla memoria della tradizione teatrale. Progettò una grande serie di ritratti destinata a raccogliere immagini di attori celebri e meno celebri del passato e del presente, organizzati secondo l'importanza delle rispettive famiglie teatrali e rappresentati nei ruoli per i quali erano maggiormente ricordati. Il progetto doveva comprendere circa 150 ritratti, ma Kunisada riuscì a completarne soltanto una parte. Le opere erano prodotte con materiali particolarmente lussuosi, tra cui carte pregiate, pigmenti insoliti, madreperla frantumata e, in alcuni casi, oro. Il progetto assume quindi quasi il carattere di un monumento personale alla storia del *kabuki* e, contemporaneamente, alla lunga carriera dell'artista come interprete visivo del mondo teatrale.¹⁶ Kunisada morì a Yanagishima il 12 gennaio 1865.

¹⁴ TINIOS, "Kunisada and the Last Flowering...", p.349.

¹⁵ WAGAI, Hiroo, 和賀井 宏夫, "Kunisada no sakufū henka to sejō (ue)"、 「国貞の作風変化と世情 (上)」 (Lo stile mutevole e le condizioni sociali di Kunisada (Parte 1)), in *Ukiyo-e art*, Vol. 84, 1985, pp. 16-21.

¹⁶ IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.38.

3.2 *Ōatari kyōgen no uchi* 大當狂言内

La serie *Ōatari kyōgen no uchi*, 大當狂言内 (*Soggetti ripresi da rappresentazioni di gran successo*), è composta da sette stampe ed è stata realizzata tra la fine del 1814 e la metà del 1815. Commissionata da Kawaguchiya Uhei, un editore meno conosciuto, attivo tra il 1804 e il 1817, rappresenta degli attori in loro performance di grande successo. Osservando il sigillo dell'editore possiamo datare la pubblicazione delle opere alla metà 1815. Il sigillo di Kawaguchiya, di forma rettangolare (Figura 24), va infatti ad arrotondare gli angoli del cartiglio e ad assottigliarne il contorno proprio dalla metà del 1815 in poi (Figura 25).¹⁷



Figura 24 L'attore Onoe Matsusuke II nella parte del falegname Rokusaburō, 1815, dettaglio sigillo dell'editore



Figura 25 L'attore Seki Sanjūrō II nel ruolo di Honjō Sukehachi, 1816, dettaglio sigillo dell'editore

Particolare è il fatto che gli spettacoli che ispirano questa serie non siano contemporanei alla realizzazione delle stampe, ma siano invece antecedenti di qualche anno, precisamente tra il 1808 e il 1814. Era usanza, infatti, rappresentare spettacoli in scena in quel periodo, da una parte per pubblicizzarli, e dall'altra perché all'editore stesso conveniva pubblicare soggetti attuali, poiché la richiesta da parte degli acquirenti sarebbe stata maggiore, contribuendo alle vendite. Utagawa sceglie invece performance del passato ma acclamate, ruoli iconici che il pubblico sappia riconoscere e apprezzare anche a distanza di anni dalla messa in scena delle opere. I sette attori rappresentati sono Nakamura Utaemon III (Yojiro), Onoe Matsusuke II (Rokusaburō), Nakamura Matsue III (Akoya), Matsumoto Kōshirō V (Banzui Chōbei), Ichikawa Danjūrō VII (Kan Shōjō), Bandō Mitsugorō III (Kagiwara Genta Kagesue) e Iwai Hanshirō V (Yaoya Oshichi).

¹⁷ Shigeru, SHINDO, *Kunisada: The Kabuki Actor Portraits*, Tokyo, Graphic-sha Publishing Co., 1993, p.133.

I riquadri che circondano il nome del soggetto rappresentato sono simili a quelli della serie *Yakusha butai no sugata-e* 役者舞台之姿絵 (*Ritratti di attori sul palco*), di Utagawa Toyokuni I, realizzata nel 1794 (Figura 26). È probabile che Kunisada si sia ispirato al maestro per questo dettaglio. Si può inoltre notare che la stampa di Ichikawa Danjūrō VII nel ruolo di Kan Shōjō è l'unica il cui riquadro del soggetto è un semplice rettangolo. Per questo motivo è stata probabilmente la prima delle sette stampe ad essere realizzata e che la scelta di rappresentare i riquadri con i lati corti concavi sia stata presa solamente in un secondo momento.¹⁸



Figura 26 Masatsuya (Actor Ōtani Oniji III as Ono Sadakurō), Utagawa Toyokuni I, 1794 The Art Institute of Chicago (1952.388)

Dettaglio riquadro nome



Figura 27 L'attore Ichikawa Danjūrō VII nella parte di Kan Shōjō

Dettaglio riquadro soggetto

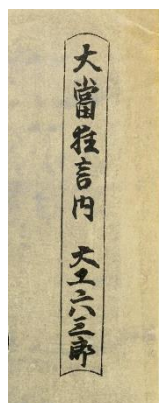


Figura 28 L'attore Onoe Matsusuke II nella parte del falegname Rokusaburō

Dettaglio riquadro soggetto

Un altro elemento inusuale della serie è lo sfondo in mica, un prodotto di minerali naturali che, ridotti in polvere, creano un effetto brillante e riflettente, quasi perlato.¹⁹ Gli sfondi in mica erano

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ La mica è un gruppo di minerali silicati che si sfaldano in sottili fogli flessibili e traslucidi. Il tipo più comune di è la muscovite, che è incolora. Tuttavia, può assumere varie tonalità in base all'origine e al metodo di preparazione. Le varianti cromatiche più comuni si ottengono aggiungendo colorante rosso e carbone.

frequentemente utilizzati nelle stampe di fine XVIII secolo che ritraevano attori e *bijin*, tra gli autori più noti Shun'ei, Utamaro, Sharaku e Toyokuni I. Tuttavia, la tecnica era così costosa che venne proibita dalle autorità nel 1794.²⁰ Vent'anni dopo, Kunisada e il suo editore decidono di riportare sul mercato lo sfondo in mica, probabilmente correndo un rischio. Nonostante non siano giunte informazioni su ripercussioni di tale scelta, è possibile che l'autore abbia ricevuto qualche tipo di avvertimento da parte delle autorità. La successiva serie di ritratti a mezzo busto di attori, pubblicata nel 1816, riporta infatti un semplice sfondo bianco. La mica scomparirà dalle opere di Kunisada fino al 1859 con la serie *Umegoyomi mitate hasshōnin* 梅暦見立八勝人, (*Otto figure eccellenti collegate al Calendario dei fiori di pruno*).²¹

L'uso della mica in *Ōtari kyōgen no uchi* è inoltre perfettamente calato nel contesto culturale nostalgico che stava attraversando quegli anni. I committenti di Kunisada, ricchi mercanti e samurai di rango inferiore, erano profondamente esperti della propria cultura popolare e sensibili a questi riferimenti ai maestri e ai capolavori del passato. Testimoni del diffondersi di un senso nostalgico sono i vari testi sulla storia dell'*ukiyo-e*, sul teatro e la letteratura di epoca Genroku e sui quartieri di piacere, nonché l'interesse per le tradizioni teatrali e per le opere di repertorio canonico, portate avanti dalle genealogie di famiglie di attori come gli Ichikawa. Questa coscienza storica emerge, come anticipato, anche nella scelta dei soggetti. I sette ritratti che compongono la serie sono retrospettivi e forniscono uno sguardo a posteriori dei grandi capolavori del *kabuki* e di celebri interpretazioni risalenti agli otto anni precedenti.²²

La tiratura limitata, l'assenza di ristampe, il costo notevole dei pigmenti e della mica, rendono questa serie un vero gioiello per gli amanti di Kunisada.

La tecnica di utilizzo della mica delle stampe *ukiyo-e* prende il nome di *kirazuri* 雲母摺り. Nel caso del *surikira* 摺り雲母, la mica viene mescolata direttamente all'inchiostro di stampa. Solitamente viene impiegata negli sfondi che assumono una luminosità diffusa e delicata, quasi come un riflesso uniforme. È un effetto sottile, ma molto elegante.

Con il *makikira* 撒き雲母, invece, l'effetto è più visibile e brillante. Dopo aver steso uno strato adesivo, una pasta o colla animale (膠 *nikawa*) sulla carta, mentre questo è ancora umido, si cosparge sopra della mica in polvere finissima. Questa aderisce solo dove c'è la colla, creando una superficie scintillante. Dopo che il foglio si è asciugato, la mica in eccesso viene tolta con un pennello.

Nell'*okikira* 置き雲母 la mica viene mescolata con la colla e applicata direttamente con un pennello per dipingere il motivo. Grazie a questa tecnica si incrementa anche un elemento di texture, dato che la presenza della colla rende le pennellate più spesse e leggermente in rilievo.

²⁰ Robert T. PAINE, "Toyokuni's "Pictures of Actors on the Stage"", in *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Vol. 60, No. 321, 1962, pp.105.

²¹ Ellis, TINIOS, "Greater than Utamaro: The Fame of Utagawa Kunisada", in *Ukiyo-e art*, Vol. 171, 2016, p.101.

²² IZZARD, *Kunisada's World*, p.47.

Le opere sono firmate Gototei Kunisada, uno dei nomi usati nella prima parte della carriera dell'artista. In questa fase iniziale, erano usati anche Kinraisha, Gepparō e Ichiyūsai. Sembra che il nome Gototei gli fosse stato dato dal poeta Shokusanjin (Ōta Nanpo 1749-1823) e porta il significato letterale di *Padiglione del Quinto Traghetto*, forse in omaggio all'azienda di famiglia di Kunisada.²³

²³ IZZARD, *Kunisada's World*, pp.21-22.

3.2.1 L'attore Nakamura Matsue III nella parte della cortigiana Akoya

Titolo	<i>Akoya – Sandaime Nakamura Matsue</i> 阿古屋 – 三代目中村松江 L'attore Nakamura Matsue III nella parte della cortigiana Akoya
Serie	<i>Ōatari kyōgen no uchi</i> 大當狂言内 (Soggetti ripresi da rappresentazioni di gran successo)
Data	1814-1815 ca.
Firma	<i>Gototei Kunisada ga</i> 五渡亭国貞画 (disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Kawaguchiya Uhei
Formato	<i>Ōban</i> verticale 37,8 x 25,1 cm
Inventario	MC (S-1396)



Figura 29 L'attore Nakamura Matsue III nella parte della cortigiana Akoya, Utagawa Kunisada, 1814-15, MC (S-1396)

Nakamura Matsue III (1786-1855) interpreta il ruolo di Akoya nel settembre del 1814, al teatro Nakamura-za. Il dramma, *Dan-no-ura kabuto gunki* 壇浦兜軍記 (*Racconto della battaglia di Dan-no-ura*), scritto da Hasegawa Senshi e Matsuda Bunkōdō debutta al Takemoto-za di Osaka nel settembre del 1732 per il teatro di burattini.²⁴ Fu presto adattato al *kabuki* e venne messo in scena per la prima volta l'anno seguente al Kado-za di Osaka con Yoshizawa Ayame II nel ruolo di Akoya, Fujikawa Heikuro nel ruolo di Iwanaga, e Arashi San'emon nel ruolo di Shigetada.²⁵

Dell'opera originale, divisa in cinque atti, sopravvive solo il terzo atto, *Akoya no kotozeme* (*La tortura del koto di Akoya*), anche semplicemente conosciuto come *Akoya*.

Il titolo dell'opera fa riferimento alla celebre battaglia navale di Dan-no-ura che nel 1185 segnò la fine della guerra Genpei (1180-1185) tra i clan Taira e Minamoto.

Dopo la vittoria, il clan Minamoto cattura il guerriero nemico Kagekiyo, il quale però riesce abilmente a fuggire. Per ritrovarlo, il capo della guardia imperiale, Shigetada, riceve l'incarico di condurre le indagini. La pista migliore da seguire sembra essere l'amante di Kagekiyo, la cortigiana Akoya. Incinta del figlio del guerriero, Akoya viene condotta alla corte di Horikawa per essere interrogata, lei però afferma di non sapere nulla della fuga dell'uomo.

Iwanaga, l'assistente di Shigetada suggerisce di ricorrere subito alla tortura fisica, un annegamento simulato, ma il collega sa bene che una donna come Akoya, nota per il suo senso del dovere e la sua compassione, non cederebbe facilmente a un simile supplizio. Dopo un tentativo fallito di ottenere informazioni con la sola persuasione, Shigetada decide di mettere alla prova la sincerità della cortigiana in un modo del tutto diverso e ordina che le vengano portati tre strumenti di tortura molto particolari. Questi si rivelano essere tre strumenti musicali: un *koto*, uno *shamisen* e un *kokyū*. Se Akoya avesse nascosto qualcosa, la tensione e l'ansia l'avrebbero tradita e non sarebbe riuscita a suonare con la consueta grazia e perfezione.

La donna inizia dunque a suonare il *koto*, intonando una canzone in cui confessa tutto il suo amore per Kagekiyo. Su ordine di Shigetada, racconta poi come i due si sono conosciuti. L'uomo passava spesso davanti alla sua casa mentre si recava in visita al tempio Kyomizu, e da quegli incontri casuali era nato il loro amore. Tuttavia, aggiunge Akoya, la loro relazione si interruppe prima della partenza di Kagekiyo per la battaglia, e da allora non ha più avuto sue notizie.

²⁴ IZZARD, *Kunisada's World*, p.49.

²⁵ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.52.

Non del tutto convinto, Shigetada le chiede di suonare lo *shamisen*. Questa volta Akoya esegue un brano tratto dal dramma *Hanjo*²⁶, che racconta di una donna che attende invano l'amato, partito con la promessa di tornare prima dell'autunno. Shigetada sospetta che Akoya e Kagekiyo si siano incontrati in segreto nella capitale, ma la donna nega. Da quando Kagekiyo è ricercato, dice, anche se è passato nei pressi del luogo dove lei lavora, i due si sono a malapena scambiati qualche parola.

Infine, Akoya prende in mano il *kokyū*, un piccolo *shamisen*. Nella sua ultima esecuzione, piange la fine del suo amore con una tale sincerità da commuovere sia Shigetada che il suo assistente. Le emozioni autentiche che la cortigiana esprime attraverso la musica diventano per Shigetada la prova definitiva. Akoya non mente, e non sa dove si trovi Kagekiyo, una bugiarda non avrebbe potuto produrre una musica così pura. Shigetada ordina così la fine dell'interrogatorio e la liberazione di Akoya.

Il ruolo di Akoya era riservato all'élite degli *onnagata* in quanto l'attore doveva essere perfettamente in grado di suonare i tre strumenti, oltre a trasmettere al pubblico le struggenti emozioni della donna. Non a caso Matsue III era riconosciuto per la sua maestria nell'interpretare i ruoli femminili.

Il soggetto indossa abiti sontuosi ed elaborati e i suoi capelli sono acconciati con dei grandi spilloni, come era tipico delle cortigiane di rango elevato. Sulla fronte indossa un piccolo fazzoletto di stoffa viola, lo *yarōbōshi*. In seguito al divieto per i fanciulli di esibirsi sul palco *kabuki*, tutti gli attori che avessero interpretato ruoli femminili erano obbligati a radersi la frangetta, simbolo del fascino androgino dei giovani. Gli *onnagata* potevano coprire questa parte rasata con un piccolo pezzo di stoffa.²⁷



Dettaglio *yarōbōshi*

Il kimono esterno è decorato con un motivo di onde dorate e bianche su sfondo nero, mentre quello interno presenta un motivo di rami di pino. Lo strato più interno, di colore leggermente più scuro dei disegni rosso-rosati di quello adiacente, presenta una semplice decorazione a piccoli ovali bianchi. A concludere, un *obi* decorato con delle fenici in volo è legato sul davanti. Sui capelli spuntano vari

²⁶ *Hanjo* è un celebre dramma tradizionale del teatro *nō* scritto da Zeami Motokiko (1363-1443) nel XIV secolo.

²⁷ VESCO, Silvia, *L'arte giapponese...*, p.284.

spilloni in guscio di tartaruga, quattro dei quali sono decorati con lo stemma della famiglia Nakamura.²⁸



Dettaglio spilloni

Name	Yago	Crest
Nakamura (Tokyo) Utaemon VI Shikan VI * Takesaburo I *	Narikomaya	 Two song-books

Mon della famiglia Nakamura

(Halford, *The Kabuki Handbook*, p.451)

La ricchezza degli abiti, sovrapposti in vari strati e decorati con colori e motivi appariscenti, l'*obi* annodato sul davanti²⁹ e la complessa acconciatura, sono tutte caratteristiche che distinguono le *oiran*, cortigiane di alto rango, dalle geisha e dalle donne comuni. Anche il “rossetto verde” applicato solo sul labbro inferiore, di moda tra la fine dell’era Bunka e l’inizio dell’era Bunsei, era simbolo di ricchezza economica. L’effetto verde era dato dalla sovrapposizione di vari strati di *beni* 紅, un pigmento ricavato dai fiori di cartamo, di qualità particolarmente alta che assumeva una luminosità metallizzata quando asciutto. Il colore ottenuto veniva chiamato *sasabeni* 笹紅, *rossetto verde bambù*.³⁰



Dettaglio obi

Dettaglio rossetto

²⁸ IZZARD, *Kunisada's World*, p.50.

²⁹ Annodare l'*obi* sul retro richiede l'aiuto di una persona esterna. Per le cortigiane di alto rango, che avevano necessità di annodare e sciogliere l'*obi* di frequente, allacciarlo davanti era decisamente più pratico e veloce.

³⁰ <https://www.isehan-beni.co.jp/en/about/>



3.2.2 L'attore Nakamura Utaemon III nella parte di Yojirō

Titolo	<p><i>Yojirō - Sandaime Nakamura Utaemon</i></p> <p>与次郎 – 三代目中村歌右衛門</p> <p>L'attore Nakamura Utaemon III nella parte di Yojirō</p>
Serie	<p><i>Oatari kyogen no uchi</i> 大當狂言内</p> <p>(Soggetti ripresi da rappresentazioni di gran successo)</p>
Data	1814-1815 ca.
Firma	<p><i>Gototei Kunisada ga</i> 五渡亭国貞画</p> <p>(disegnato da Gototei Kunisada)</p>
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Kawaguchiya Uhei
Formato	<i>Ōban</i> verticale 37,8 x 25,1 cm
Inventario	MC (S-1393)



Figura 30 L'attore Nakamura Utaemon III nella parte di Yojirō, Utagawa Kunisada, 1814-15, MC (S-1393)

Nakamura Utaemon III (1778-1838) interpreta nel 1808 il ruolo dell'addestratore di scimmie Yojirō in una rivisitazione per *kabuki* dell'opera *Chikagoro kawara no tatehiki* 近頃河原の達引 (*Recenti dispute sulla riva del fiume*) scritta per il teatro di burattini da Tamegawa Sōsuke, Tsutsui Hanji e Nagawa Shimesuke³¹. Questa performance segna il debutto di Utaemon sul palco di Edo, un trampolino di lancio per una carriera che già dal principio accoglie un grande favore tra il pubblico. Utaemon ricoprirà nuovamente il ruolo di Yojirō nel 1814 al teatro Nakamura-za.³²

La storia è tratta da fatti realmente accaduti, un doppio suicidio d'amore degli amanti Oshun e Denbei, risalente al XVII secolo. L'opera è infatti anche nota con il semplice titolo *Oshun Denbei*. Originariamente divisa in tre atti, oggi sopravvive solo il secondo, *Horikawa*, il nome del povero quartiere in cui è ambientata la scena.

Oshun è un'ex cortigiana, costretta a tornare a casa dopo essere stata allontanata dal suo padrone a causa dei problemi provocati dal suo amante Denbei. L'uomo infatti è ricercato per aver ucciso un samurai durante una lite nata da un inganno economico. Oshun vive insieme alla madre cieca e al fratello Yojirō, un povero addestratore di scimmie che cerca di mantenere la famiglia.

Yojirō e la madre sono convinti che Denbei voglia intrufolarsi a casa loro per convincere Oshun a commettere un doppio suicidio e tentano in ogni modo a impedire l'incontro tra i due. Oshun viene esortata dalla famiglia a scrivere una lettera d'addio all'amato. Lei obbedisce, ma, essendo la madre cieca e Yojirō analfabeta, nessuno ne può verificare il contenuto.

Durante la notte, come previsto, Denbei arriva di nascosto e chiama Oshun sottovoce. La ragazza apre la porta senza fare rumore, ma Yojirō, preso alla sprovvista, confonde i due e finisce per lasciare entrare Denbei, chiudendo fuori di casa la sorella. Anche la madre, svegliata dal trambusto, inizialmente non comprende la situazione. Quando finalmente Yojirō consegna a Denbei la lettera di Oshun, lui pensa dapprima di essere stato abbandonato, ma leggendo scopre che la giovane continua ad amarlo profondamente e desidera restargli accanto nonostante tutto.

Faccia a faccia con la famiglia della ragazza, Denbei si rende conto che il suo volere li farebbe soffrire tremendamente e decide così di andarsene, con l'intento di morire da solo. Oshun in preda al panico cerca di tagliarsi la gola con una lametta che teneva appresso di nascosto. Sconvolti dall'estremo gesto della donna e dai sentimenti di Denbei, la madre e Yojirō accettano finalmente l'unione dei due amanti. Yojirō suggerisce ai due di partire insieme e costruirsi un nuovo destino e prima della partenza, fa esibire le sue scimmie in una danza augurale e simbolica, che accompagna il commovente addio

³¹ L'opera debutta per il *jōruri* al Geki-za di Osaka nel gennaio del 1782 e per il *kabuki* nel 1807.

³² IZZARD, *Kunisada's World*, p.47.

dei protagonisti. Quest'ultima scena, una delle più celebri dell'opera, l'attore nel ruolo di Yojirō manovra dei burattini che rappresentano le due scimmiette, offrendo un omaggio alla versione originale per *jōruri*.

Nakamura Utaemon III, figlio di Utaemon I (1714-1791), era uno degli attori più capaci nel genere dello *henge mono*, delle danze in cui si susseguivano rapidamente una serie di cambi di costume. Con il suo arrivo a Edo nel 1809, nasce un'aspra rivalità con Bandō Mitsugorō III, altro esperto in *henge mono*, molto apprezzato nella capitale, ma immediatamente eclissato dall'arrivo del competitore. Il successo di Utaemon fu così eclatante che alcuni degli spettacoli di altri attori, tra cui lo stesso Mitsugorō III, Ichikawa Omezō e Matsumoto Kōshirō V, furono cancellati per mancanza di pubblico.³³

Nel 1811 Utaemon III mise in scena al Nakamura-za uno *henge mono* a sette ruoli intitolato *Osozakura Teniha no Nana Moji* 遅桜手爾葉七文字. Il quarto di questi ruoli, Echigo Jishi, si ispira ad una danza folkloristica in cui un artista di strada di nome Kakubei interpretava un leone, eseguendo salti acrobatici e danze augurali.³⁴ In risposta a questa performance, Bandō Mitsugorō III interpreta sette personaggi diversi nello *hengemono Shichimai Tsuzuki Hana no Sugatae* 七枚続花の姿絵: l'eroe Kajiwara Genta, la principessa Nyo San no Miya, un salinaro, un addestratore di scimmie, un monaco, un'anziana e il signore di guerra cinese Kan-yu.³⁵ Utaemon riesce tuttavia a raccogliere il maggior consenso tra il pubblico di Edo, e addirittura questa sembra essere l'interpretazione che ha sancito il sorpasso dell'attore su Mitsugorō.³⁶ La rivalità tra i due attori si manifesta inoltre sugli spettatori, sostenitori di uno e avversari all'altro. In occasione degli spettacoli appena menzionati, gruppi di fan giunti al Nakamura-za, dove si esibiva Utaemon e allo Ichimura-za, palco di Mitsugorō, nasce tra i due gruppi un diverbio che culmina in violenza.

Utaemon ritorna a Osaka per un breve periodo, tra il 1812 e il 1814. La sua presenza a Edo era però poco gradita dagli attori del posto, e nel 1815, un po' per persuasione e un po' per corruzione, viene infine spinto a ritornare nel Kansai. Sebbene non fosse dotato né di bell'aspetto né di eloquenza, Nakamura Utaemon III era di un talento tale da essere persino temuto dai colleghi.

³³ IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.64.

³⁴ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.61.

³⁵ IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.64.

³⁶ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.61.

Verso la fine del periodo Edo fonda la *Shikan-ha*, una scuola di danza e recitazione, dove tramanderà le sue tecniche ai giovani allievi.³⁷ Il nome Shikan fu adottato da Utaemon negli ultimi anni della sua carriera. Fu anche drammaturgo sotto lo pseudonimo di Kanezawa Ryūgoku.³⁸

Nella presente stampa, Utaemon indossa uno *yukata* bianco con motivo a stelle marine indaco, un pattern tipico degli addestratori di scimmie.³⁹ Questo motivo veniva realizzato tramite lo *shibori-zome* 絞り染め, una tecnica di tintura in cui il tessuto veniva piegato, legato o annodato e poi immerso nel colore, una specie di antico *tie-dye*. Sciolte le legature, sull'abito si potevano distinguere le forme create.



Dettaglio yukata



Dettaglio occhi

Gli occhi dell'attore sono fissi in uno sguardo intenso e i bulbi protrusi sembrano quasi uscire dalle orbite. Questa tecnica, a tratti inquietante, si può notare quasi in tutte le altre opere della serie ed è stata in seguito impiegata per un breve periodo dalla scuola Utagawa, tra cui il maestro Toyokuni, per enfatizzare l'impatto visivo dei ritratti.⁴⁰ Altro elemento in comune tra tutti e sette i ritratti di *Ōtari kyōgen no uchi* è il trucco rosso posto negli angoli interni ed esterni degli occhi, che ne va ad allungare la forma e pone ulteriore attenzione su di essi.

³⁷ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.259.

³⁸ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.263.

³⁹ IZZARD, *Kunisada's World*, p.47.

⁴⁰ IZZARD, *Kunisada's World*, p.46.

3.2.3 L'attore Bandō Mitsugorō III nella parte di Kajiwara Genta

Titolo	<i>Kajiwara Genta – Sandaime Bandō Mitsugorō</i> 梶原 源太 – 三代目 L'attore Bandō Mitsugorō III nella parte di Kajiwara Genta
Serie	<i>Oatari kyogen no uchi</i> 大當狂言内 (Soggetti ripresi da rappresentazioni di gran successo)
Data	1814-1815 ca.
Firma	<i>Gototei Kunisada ga</i> 五渡亭国貞画 (disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Kawaguchiya Uhei
Formato	<i>Ōban</i> verticale 37,8 x 25,1 cm
Inventario	MC (S-1398)



Figura 31 L'attore Bandō Mitsugorō III nella parte di Kajiwara Genta, Utagawa Kunisada, 1814-15, MC(S-1398)

Bandō Mitsugorō III interpreta il ruolo di Kajiwara Genta nel marzo del 1811, con la rappresentazione dell'opera *Shichimai Tsuzuki Hana no Sugatae* 七枚続花の姿絵 allo Ichimura-za. Lo spettacolo è uno *hengemono*, un dramma danzato con sette cambi di costume, corrispondenti a sette personaggi diversi, tutti interpretati da Mitsugorō. Quest'opera è stata messa in scena in diretta competizione con *Osozakura Teniha no Nana Moji* 遅桜手爾葉七文字, un altro *hengemono* con protagonista il rivale Nakamura Utaemon III.⁴¹ Mitsugorō III aveva interpretato il medesimo ruolo nel novembre del 1808 come parte degli spettacoli del *kaomise* al Morita-za.⁴²

Kajiwara Genta Kagesue è un personaggio dell'opera *Hiragana Seisuiki* ひらがな盛衰記, un *jidaimono* ambientato durante la guerra Genpei (1180-1185), scritto inizialmente per il teatro di burattini da Matsuda Bunroko, Miyoshi Shoraku e collaboratori nel 1739 e adattato per *kabuki* nell'anno seguente. Dei cinque atti originali alcune scene del secondo e terzo atto sono tutt'oggi rappresentate, tra esse la scena *Genta Kandō* (*Il diseredamento di Genta*) dell'atto II.⁴³

La vicenda si svolge nel palazzo di Kajiwara Heizō Kagetoki, uno dei generali del clan Genji. Kagetoki e il figlio maggiore Genta sono lontani da casa perché impegnati nella campagna militare contro Kiso Yoshinaka e il clan Heike (Taira). Nel palazzo, intanto, si celebra il compleanno di Genta e nella stanza principale sono esposte la sua armatura e il suo elmo. A casa è rimasto soltanto il fratello minore Heiji, che si finge malato per evitare di partecipare alla guerra. Heiji nutre un forte risentimento nei confronti del fratello, sia perché ambisce a prendere suo posto come erede della famiglia Kajiwara, sia perché innamorato di Chidori, una dama di compagnia con cui Genta ha una relazione segreta.

Gunnai, un messaggero amico di Heiji, ritorna dal campo di battaglia portando notizie importanti che avrebbero finalmente infangato la reputazione di Genta. Durante la celebre battaglia del fiume Uji⁴⁴, Kagesue aveva promesso che sarebbe stato il primo guerriero ad attraversare le acque in piena per attaccare il nemico. Tuttavia, un altro samurai riuscì ad arrivare sulla riva opposta prima di lui, provocando l'ilarità dell'esercito e una grave umiliazione pubblica, soprattutto per Kagetoki, che aveva deciso di richiamare il figlio a casa per punirlo severamente. Convinto che la caduta in disgrazia del fratello gli spiani la strada verso l'eredità, Heiji comincia già a comportarsi come il futuro capo della famiglia.

⁴¹ Vedi capitolo 3.2.2.

⁴² IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.64.

⁴³ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.121.

⁴⁴ La battaglia di Uji (1180) fu il primo scontro della guerra Genpei (1180-1185) tra i clan Taira e Minamoto.

Poco dopo, però, Genta fa ritorno al palazzo e incontra la madre Enju, sorpresa di vederlo mentre la guerra è ancora in corso. L'uomo spiega di aver ricevuto l'ordine di rientrare senza conoscerne il motivo. Enju apre allora una lettera appena ricevuta dal marito e scopre con sgomento che il figlio è accusato di aver infangato l'onore della famiglia.

Nel frattempo, li raggiunge Heiji. Vuole provocare il fratello costringendolo a raccontare le sue imprese sul campo di battaglia. Messo alle strette, Genta descrive gli eventi e sostiene di essersi comportato con coraggio. Heiji è convinto che stia mentendo e lo accusa apertamente di aver fallito e di aver disonorato il proprio nome. La discussione degenera rapidamente, fino a quando Genta riesce a respingere il fratello e chiede di restare solo con la madre.

A quel punto rivela la verità. Tempo addietro, durante un'esercitazione con l'arco, il padre di Genta aveva adirato il generale Yoritomo, colpendo per sbaglio lo stendardo del clan Genji (Minamoto). In quel momento, dove l'unico modo per espiare questa colpa sarebbe stato il suicidio, un samurai di nome Sasaki Takatsuna, era intervenuto per salvare la reputazione del compagno. Da allora Genta desiderava trovare un modo per ricambiare quel favore. L'occasione si presentò proprio durante l'attraversamento del fiume Uji: quando vide che Takatsuna era l'unico guerriero che osava seguirlo, decise volontariamente di lasciargli la vittoria, concedendogli di attraversare il ponte per primo. Manifestare pubblicamente la sua scelta avrebbe, non solo messo in imbarazzo il padre, ma anche tolto prestigio a Takatsuna, rendendo vano l'intero piano. Per questo aveva preferito mantenere il segreto. L'unica alternativa che gli rimane è commettere lui stesso il *seppuku*.

Enju è profondamente colpita dalla nobiltà delle intenzioni del figlio e cerca in ogni modo di convincerlo a trovare un'altra soluzione. Quando capisce che le sue parole non bastano, decide di agire con astuzia. Intavola una scenata in cui accusa il figlio di non essere più degno del suo rango e lo costringe ad indossare abiti da servitore, umiliandolo pesantemente davanti al fratello Henji e al compagno Gunnai. Chidori, ignara delle vere intenzioni di Enju, la accusa di essere una madre crudele. Ma la donna lascia intendere che il suo comportamento nasconde un altro scopo: desidera che Genta dimostri nuovamente il proprio valore sul campo di battaglia e che il fratello impari una lezione dalla sua vicenda.

La situazione si complica ulteriormente quando Heiji, convinto che Genta abbia ormai perso tutto, cerca di costringere Chidori a stare con lui. Al suo rifiuto reagisce con rabbia e gelosia, arrivando ad accusare lei e Genta di aver compromesso l'onore della famiglia. Anche questa volta, però, Genta mantiene la calma e riesce a mettere in luce l'immaturità del fratello.

Quando infine si prepara a lasciare il palazzo, Enju gli offre un ultimo aiuto. Pur continuando a mantenere le apparenze, gli fa notare che l'armatura ricevuta in dono da Yoritomo alla nascita gli appartiene di diritto e che nessuno può impedirgli di portarla con sé. Quando Genta si avvicina per prenderla, scopre che dietro di essa si nasconde Chidori, allontanata in segreto dalla casa proprio per permetterle di accompagnarlo. Grazie alla silenziosa complicità della madre, i due possono così partire insieme verso lo Shikoku per raggiungere nuovamente le forze dei Genji.

Bandō Mitsugorō III, figlio di Mitsugorō I (1745-1782), nasce nel 1773 e all'età di 26 anni assume il nome del padre, sottraendolo al predecessore, Bando Mitsugorō II (1741-1828), a cui era stato trasmesso nel 1785. Mitsugorō II non possedeva legami di sangue con Mitsugorō I, per questo fu costretto a cambiare il proprio nome in Ogino Isaburō, proseguendo la genealogia con l'erede di famiglia.⁴⁵

Il picco della sua fama si colloca nella prima metà del XIX secolo, quando, con l'arrivo di Nakamura Utaemon III a Edo, nasce un'accesa rivalità tra i due. Mitsugorō era un esperto ballerino specializzato in *henge mono*, nonché esponente della raffinata eleganza dello stile *wagoto*.

In questa rappresentazione, l'attore veste i panni di Kajiwara Genta, conosciuto anche come Kabocha Genta 南瓜源太 (letteralmente Genta Zucca) da una delle sue battute:

蓼喰う虫も好き好きとやら、今年や南瓜も当たり年⁴⁶

*“Sui gusti non si discute, anche le zucche sono popolari quest'anno.”*⁴⁷

Mitsugorō indossa un kimono di seta decorato in modo da somigliare ad un'armatura. L'attore avrebbe dovuto indossare una vera armatura completa, ma considerata la natura danzante della rappresentazione e la necessità di dover cambiare velocemente costume per passare da un ruolo all'altro, la scelta ricade su un tessuto leggero, a semplice imitazione del costume canonico.⁴⁸

Kunisada immortalata nella sua opera il momento di maggiore tensione, in cui l'attore esegue il *mie*, una posa statica che racchiude la profondità dei sentimenti del protagonista nel momento in cui sta contemplando il suicidio, pur di non infangare la reputazione della famiglia.

⁴⁵ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.24.

⁴⁶ 蓼喰う虫も好き好きとやら è una frase fatta il cui significato è paragonabile alla locuzione latina *de gustibus non disputandum est*. Letteralmente “anche gli insetti che si nutrono di poligono hanno i loro gusti”.

⁴⁷ SHINDO, *Kunisada: The Kabuki Actor Portraits*, p.132.

⁴⁸ IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.64.

Osservando l'esemplare conservato al Museo Chiossone, è possibile notare che i colori della veste dell'attore si aggirano tutti sui toni del giallo, arancione e marrone. Presa in considerazione la copia della collezione del MFA di Boston, i colori tra le due stampe risultano essere evidentemente diversi. Nella stampa dell'MFA spicca il viola nel copricapo e negli abiti, accostato ad un rosso freddo della sottoveste e al magenta dei dettagli del kimono.



Esemplare del Museo Chiossone



Esemplare del Museum of Fine Arts di Boston (11.15741)

È da escludere che l'intera stampa si sia sbiadita con il tempo. Infatti, il nero dei capelli e delle decorazioni dell'abito è perfettamente integro. Gran parte della tavolozza delle stampe *ukiyo-e* non è fatta di minerali stabili, ma di coloranti organici estratti da piante, particolarmente sensibili alla luce. Nello specifico, il rosso cartamo (*Carthamus Tinctorius*, safflower) e il blu (*Commelina communis*, dayflower) sono spesso mescolati per la creazione del colore viola e porpora nelle stampe antecedenti al 1864, a seguito del quale verranno introdotti pigmenti viola sintetici. Se una stampa ha subito più esposizione alla luce nel tempo, il bilanciamento tra la componente rossa e quella blu della miscela

può alterarsi, facendo virare un viola verso il rosa-arancio (se il blu sbiadisce di più) o verso il blu-grigio (se sbiadisce di più il rosso).⁴⁹

Non è inoltre da escludere il fatto che le due stampe appartengano a due tirature diverse e che la miscela dei pigmenti rosso e blu fosse calibrata in modo differente per le due tirature. Variazioni nella preparazione della miscela potevano già in origine portare ad esiti cromatici leggermente diversi. Si può concludere che i due esemplari, avendo storie di conservazione completamente separate, abbiano incontrato condizioni di umidità, temperatura e soprattutto esposizione alla luce singolari. Sulla stampa in collezione Chiossone, probabilmente conservata in condizioni non ottimali, si notano quindi le conseguenze dello sbiadimento del pigmento blu rispetto all'originale.

⁴⁹ Marco, GARGANO, et al., "From Materials to Technique: A Complete Non-Invasive Investigation of a Group of Six Ukiyo-E Japanese Woodblock Prints of the Oriental Art Museum E. Chiossone (Genoa, Italy)", in *Sensors*, Vol. 22, 8772, 2022, p.15.

3.2.4 L'attore Matsumoto Kōshirō V nella parte di Banzui Chōbei

Titolo	<i>Banzuiin Chōbei – Godaime Matsumoto Kōshirō</i> 幡随長兵衛 – 五代目松本幸四郎 L'attore Matsumoto Kōshirō V nella parte di Banzui Chōbei
Serie	<i>Oatari kyogen no uchi</i> 大當狂言内 (Soggetti ripresi da rappresentazioni di gran successo)
Data	1814-1815 ca.
Firma	<i>Gototei Kunisada ga</i> 五渡亭国貞画 (disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Kawaguchiya Uhei
Formato	<i>Ōban</i> verticale 37,8 x 25,1 cm
Inventario	MC (S-1399)



Figura 32 L'attore Matsumoto Kōshirō V nella parte di Banzui Chōbei, Utagawa Kunisada, 1814-15, MC(S-1399)

Matsumoto Kōshirō V interpreta l'eroico Banzui Chōbei in Banzuiin Chōbei shōjin no Manaita 幡随長兵衛精進俎 (Il tagliere per la cucina ascetica di Banzuiin Chōbei). Scritta da Sakurada Jisuke I (1734-1806) e messa in scena al Nakamura-za nell'agosto del 1803, vede tra i protagonisti altri attori di spicco dell'epoca, tra cui Nakayama Tomisaburō nel ruolo della cortigiana Komurasaki e il precedente nominato Bandō Mitsugorō III nei panni di Shirai Gonpachi. L'opera fa parte di una serie di sewamono narranti le gesta del giovane Banzui (o Banzuiin) Chōbei e del suo compagno, il rōnin Gonpachi. I due sono soggetti realmente esistiti, ma le cui vie non si sono mai incrociate. Come è consuetudine nel kabuki, tuttavia, le loro storie sono state ampiamente romanzate e rivisitate, arrivando a renderli compagni di avventure. Secondo alcune leggende i due giovani erano persino amanti.⁵⁰

Banzui era un eroe tra la gente comune, un “Robin Hood del periodo Edo”, un difensore dei poveri dagli abusi della classe samuarica. Era il classico esempio di *otokodate*, un archetipo tra i più apprezzati dal pubblico degli spettacoli *kabuki* della capitale. Questo tipo di personaggio era caratterizzato da un'attitudine cavalleresca e galante, un carattere valoroso che si opponeva alle ingiustizie verso i più deboli.⁵¹

Hirai, Shirai nella narrativa, Gonpachi, era invece originario della prefettura di Tottori. A sedici anni, a durante una disputa con un membro del suo stesso clan, uccide il rivale ed è perciò costretto a scappare a Edo. Qui conosce la giovane cortigiana del quartiere di Yoshiwara, Komurasaki, e i due si innamorano perdutamente. La sua vita dopo la fuga rimane comunque costellata di cimini, tra cui furti, omicidi e altri vari atti violenti, culminanti della sua cattura ed esecuzione nel 1679. Dopo la morte dell'amante, la leggenda narra che un ricco patrono di Komurasaki ne acquisti il contratto di riscatto. Non appena libera, la ragazza fece visita alla tomba di Gonpachi e lì si tolse la vita accoltellandosi. Nonostante questa vicenda sia probabilmente finzione⁵², la tragica storia d'amore dei due diventa fonte d'ispirazione per stampe, romanzi, opere teatrali e porta persino alla costruzione di un tumulo al tempio Fudōson di Meguro dove la giovane si sarebbe suicidata. La tomba

⁵⁰ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.26.

⁵¹ L'*otokodate* più famoso nella tradizione del teatro kabuki è probabilmente Sukeroku.

⁵² Nel 1681, due anni dopo la morte di Gonpachi, Komurasaki viene accusata dal patrono di avere un altro amante. La donna, quindi, era ancora in vita.

commemorativa di Gonpachi e Komurasaki è conosciuta col nome *hiyokuzuka* 比翼塚,⁵³ doppia tomba degli amanti.⁵⁴

L'incontro tra Banzui Chōbei e Shirai Gonpachi viene rappresentato nel dramma *Suzugamori* 鈴ヶ森刑場, scritto da Tsuruya Nanboku IV (1755-1829) e messo in scena nel marzo del 1823 allo Ichimura-za.⁵⁵

Un corriere viene assalito da una banda di briganti stanziati al luogo delle esecuzioni di Suzugamori, lungo il Tōkaidō, appena fuori Edo, appostati lì proprio per derubare i passanti. Nel tentativo di salvarsi, consegna loro una borsa contenente un documento ufficiale e chiede di entrare a far parte della banda. Dal documento i briganti apprendono che Shirai Gonpachi, ricercato per un grave delitto nella sua città d'origine, è diretto proprio a Edo. Il criminale sarà costretto a passare di lì per arrivare in città. Il piano è quello di intercettarlo e catturarlo per ottenere la ricompensa prevista.

Quando, inevitabilmente, Gonpachi arriva nel luogo dove i briganti lo attendono, nasce un violento scontro. Il giovane riesce tuttavia a sottrarsi senza difficoltà, uccidendo uno dei nemici, ferendone molti altri e costringendo alla fuga i restanti. Durante l'attacco, un palanchino si avvicina alla scena. A bordo vi è Banzui Chōbei, un influente abitante di Edo, che rimane colpito dalla maestria del combattimento di Gonpachi. Banzui loda il ragazzo per la sua abilità con la spada e si propone di aiutarlo nel suo nuovo inizio nella capitale. In quel momento il loro sguardo cade sul mandato di cattura a terra. Chōbei comprende che riguarda Gonpachi e decide di distruggerlo, scegliendo di proteggerlo. Dopo aver eliminato ogni possibile testimonianza dell'accaduto, i due stringono un patto di amicizia e si promettono di incontrarsi nuovamente a Edo.⁵⁶

Banzuiin Chōbei shōjin no Manaita ⁵⁷, l'opera in cui Bandō Mitsugorō V, qui ritratto da Kunisada, interpreta Banzui, riprende invece la figura di Komurasaki, la cortigiana amante di Gonpachi. Uno dei clienti della ragazza, un tale Teranishi Kanshin vuole acquistare il suo contratto e liberarla dal

⁵³ Letteralmente “tomba delle ali affiancate”.

⁵⁴ Cecilia S., SEIGLE, *Yoshiwara: The Glittering World of the Japanese Courtesan*, Stati Uniti, University of Hawaii Press, 1993, p.89.

⁵⁵ L'opera vede Ichikawa Danjuro VII nel ruolo di Chobei e Iwai Hanshiro VI nel ruolo di Gonpachi

⁵⁶ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, pp.383-384 e HALFORD, *The Kabuki Handbook...*, pp.27-29.

⁵⁷ Il titolo 幡随長兵衛生人の俎板 *Banzuiin Chobei Shojin no Manaita* letteralmente può essere tradotto come *Banzui Chobei, l'uomo vivo sul tagliere*.

quartiere di Yoshiwara. Komurasaki non ha la minima intenzione di essere comprata da lui e decide quindi di chiedere l'aiuto dell'amante per scappare al suo destino. I due si rifugiano a casa di Chōbei.⁵⁸

Chōmatsu, figlio di Chōbei, e il suo apprendista, di rientro da una visita al tempio di Asakusa, incontrano Dotesuke, apprendista di Teranishi. Tra i due apprendisti scoppia una lite che termina nel ferimento di Dotesuke. Teranishi infuriato porta il ragazzo a casa di Chōbei e lo accusa dell'accaduto. L'uomo decide quindi di far distendere il figlio su un grande tagliere, il *manaita* da cui prede il nome l'opera, legandolo per tenerlo immobile. Invita quindi Teranishi a servirsi del proprio figlio come se un banchetto. Commosso dall'azione di Banzui, Teranishi mette da parte la sua rabbia e gli dona una spada miracolosa. Questa è l'arma che Gonpachi stava cercando da tempo.⁵⁹

Kunisada ritrae Matsumoto Kōshirō V evidenziandone i tratti distintivi: il naso pronunciato e gli occhi piuttosto ravvicinati. Non a caso l'attore era anche conosciuto con il soprannome *hanataka Koshiro* 鼻高幸四郎, *Koshiro dal naso imponente*.⁶⁰



Dettaglio volto

La sua fisionomia si adattava perfettamente sia a ruoli cavallereschi ed eroici, come quello di Banzui, sia all'aspetto di un antagonista. La stampa di Kunisada si riferisce alla performance dell'aprile del 1809 allo Ichimura-za, quando Kōshirō recitò al fianco di Iwai Hanshirō V nel ruolo di Shirai Gonpachi. In questa occasione Kōshirō ricoprì il doppio ruolo di Chōbei e del malvagio Fujikawa Mizuemon.⁶¹

⁵⁸ Secondo la *Kabuki Encyclopedia* (p.99) il termine Gonpachi si usa per indicare un parassita. Ciò deriva dal fatto che Shirai viveva a casa di Banzui e come un parassita succhiava tutte le sue risorse.

⁵⁹ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, pp.26-27.

⁶⁰ IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.62.

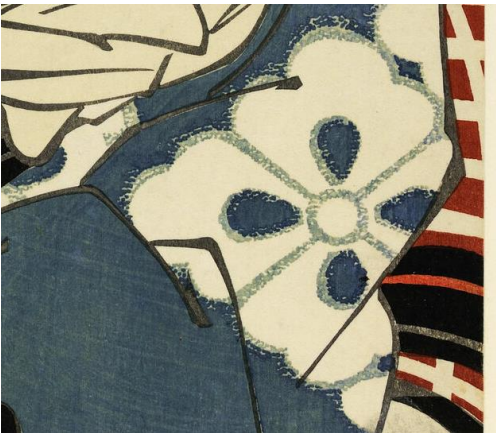
⁶¹ IZZARD, *Kunisada's World*, p.49.

Il soggetto indossa una veste blu decorata con grandi fiori bianchi stilizzati a losanga (花菱 *hanabishi*), lo stemma della famiglia Matsumoto.

Name	Yago	Crest
Matsumoto (Tokyo) Koshiro VIII (Somegoro VI) Kintaro *	Kuraiya	 A diamond of flowers

Mon della famiglia Matsumoto

Halford, *The Kabuki Handbook*, p.452



Dettaglio decorazione veste

Sulla spalla destra ha posato uno *haori* marrone piegato con trama geometrica a riquadri bianchi.

3.2.5 L'attore Iwai Hanshirō V nella parte di Yaoya Oshichi

Titolo	<i>Yaoya Oshichi – Godaime Iwai Hanshirō</i> 八百屋お七 – 五代目岩井半四郎 L'attore Iwai Hanshirō V nella parte di Yaoya Oshichi
Serie	<i>Oatari kyogen no uchi</i> 大當狂言内 (Soggetti ripresi da rappresentazioni di gran successo)
Data	1814-1815 ca.
Firma	<i>Gototei Kunisada ga</i> 五渡亭国貞画 (disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Kawaguchiya Uhei
Formato	<i>Ōban</i> verticale 37,8 x 25,1 cm
Inventario	MC (S-1395)



Figura 33 L'attore Iwai Hanshirō V nella parte di Yaoya Oshichi, Utagawa Kunisada, 1814-15, MC (S-1395)

Iwai Hanshirō V indossa i panni della giovane Oshichi in due occasioni nel 1809, la prima a marzo al Morita-za e la seconda a luglio allo Ichimura-za. Le due opere rappresentate furono rispettivamente *Sono Mukashi Koi no Edozome* 園向夏恋江戸染 (*L'amore di un tempo tinto nei colori di Edo*) e *Tama matsuri Oshichi no tsuizen* 魂祭お七の追善 (*La festa delle anime: servizio funebre in memoria di Oshichi*). Non è possibile affermare con certezza a quale delle due faccia riferimento la stampa di Kunisada.⁶²

Yaoya Oshichi è una figura realmente esistita, la cui storia ha ispirato innumerevoli opere: dalla narrativa, al *jōruri*, fino a *kabuki*. Yaoya era la figlia di un fruttivendolo (八百屋 *yaoya*) della zona di Hongo, attuale quartiere Bunkyo di Tokyo. Nel gennaio del 1683 un grande incendio colpisce Edo.⁶³ Nella catastrofe anche casa di Oshichi viene distrutta, costringendo lei e la sua famiglia a rifugiarsi al Tempio Kisshoin. Lì la ragazza, appena sedicenne, conosce Onogawa Kichisaburō, un giovane prete di cui si innamora perdutamente.⁶⁴ Tornata a casa, affranta dalla mancanza dell'amato, Yaoya architetta un piano. Avrebbe dato fuoco alla propria casa in modo da ricreare le condizioni perfette per ricongiungersi col giovane. Appiccato l'incendio, la ragazza si rende finalmente conto della gravità delle sue azioni e corre alla torre di guardia per segnalare, suonando una campana, l'incendio ai cittadini, con la speranza di limitare al minimo i feriti. L'incendio viene prontamente spento e Yaoya arrestata. Gli incendi dolosi, in un'epoca in cui la città era di frequente distrutta da incendi di varia natura, era tra i crimini più gravi che si potessero commettere ed erano perciò puniti con la pena capitale. Durante l'interrogatorio, impietosito dalla giovane età di Yaoya, il poliziotto le chiede conferma della propria età, che lui afferma essere 15 anni. La pena capitale, infatti, si applicava solamente ai cittadini di età uguale o superiore ai 16 anni. Yaoya, tuttavia, non capisce l'intento benevolente del poliziotto e ribatte dicendo di averne sedici. A seguito di vari tentativi, tutti inutili, di farla mentire sulla propria età, egli è costretto a condannare la ragazza a morte. Dopo tre giorni di parata attraverso la città, Yaoya viene bruciata viva al luogo delle esecuzioni di Suzugamori.⁶⁵

Al tempio Enjō-ji di Tokyo fu eretta una tomba per Yaoya Oshichi, davanti alla quale vennero posti due secchi colmi d'acqua, probabilmente per ricordare le circostanze della sua morte.

⁶² IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)*..., p.58.

⁶³ 天和の大火 *Tenna no taika*, il Grande incendio di Tenna, anche chiamato 八百屋お七の火事 *Yaoya Oshichi no kaji*, l'incendio di Yaoya Oshichi. L'incendio partì dal Tempio Daienji a Komagome attorno a mezzogiorno e si prolungò fino alle 5 della mattina seguente, causando più di 3500 vittime. Secondo il calendario occidentale il fatto accadde il 25 gennaio 1683, corrispondente al 28 dicembre del secondo anno Tenna (era Tenna 1681-1684).

⁶⁴ Secondo altre fonti il giovane sarebbe Ikuta Shōnosuke (o Saemon) del tempio Shōsen-in o Sahei Yamada del Tempio Enjōji.

⁶⁵ KAJIPON, *pagina sulle tombe (sezione Oshichi)* <https://kajipon.sakura.ne.jp/haka/h-gizoku.htm#oshichi>

Come anticipato, la storia di Yaoya diventò presto leggenda, ispirando in breve tempo la produzione letteraria di artisti come Ihara Saikaku.⁶⁶ Nel 1686, a tre anni dalla morte di Yaoya, l'autore pubblica *Kōshoku gonin onna* 好色五人女 (*Cinque donne amorose*) in cui raccoglie cinque storie indipendenti, tutte accomunate da un tema centrale: l'amore passionale che porta le protagoniste a trasgredire le rigide norme sociali del periodo Edo. Una tra le protagoniste è proprio Yaoya. La riscrittura di Saikaku verrà in seguito adattata sia per il *jōruri* che per il *kabuki*, con la consolidazione, nel XIX secolo, di un vero e proprio filone di opere *kabuki* narranti versioni leggermente diverse della storia di Yaoya.

Tra queste *Sono Mukashi Koi no Edozome*, scritta da Fukumori Kyusuke I (1767-1818), debutta nel 1809 come riscrittura di altre due rielaborazioni precedenti: *Yaoya Oshichi Koi no Edozome* (1766) scritta da Donsū Yozabei (o Yozabē) e una più recente versione con lo stesso titolo messa in scena da Sakurada Jisuke I nel 1778. Al fianco di Hanshirō V, qui ritratto nel ruolo di Yaoya, Onoe Eizaburō I nel ruolo di Kichisaburō e Bandō Mitsugorō III nel ruolo di Dozaemon Denkichi, un venditore di sakè.

Nella vicenda, il principe Noriyori, affascinato dalla fama della straordinaria bellezza di Oshichi, desidera prenderla come concubina e incarica Kamaya Buhei di corteggiarla con insistenza. Oshichi, tuttavia, è già innamorata del giovane Kichisaburō, novizio del tempio, e rifiuta categoricamente. Dopo la fuga della ragazza, Buhei e il suo gruppo sono costretti ad affrontare una serie di peripezie, talvolta dai tratti comici, per acciuffare Yaoya.

Uno degli episodi più celebri si svolge al tempio Kisshōji. Per sottrarsi agli inseguitori, Oshichi si nasconde sostituendosi alla figura di una *tennin* 天人 (figura celestiale) rimanendo immobile come una statua. Questa trovata scenica ebbe enorme successo e contribuì alla nascita del soprannome di *Tennin Oshichi* (Oshichi, la fanciulla celeste).

Uno dei monaci comunica alla squadra di ricerca che Oshichi e la madre si sono tolte la vita, indicando due bare contenenti i presunti cadaveri. In realtà in una delle due vi è Chōbei, o Benichō, un amico di famiglia.⁶⁷ Buhei, tuttavia, nutre dei forti sospetti e decide di utilizzare una speciale sabbia *odosha* お土砂 sulle salme. Questa polvere è dotata di proprietà magiche, tra cui quella di restituire

⁶⁶ Ihara Saikaku (1642-1693) fu uno dei maggiori scrittori del periodo Edo. Esponente della narrativa urbana (*ukiyo-zōshi*), dedicò le sue opere alla rappresentazione della vita dei mercanti, del mondo del piacere e dei costumi del suo tempo. Tra i suoi lavori più noti figura *Kōshoku ichidai otoko* (*Vita di un libertino*, 1682).

⁶⁷ Benichō è un personaggio introdotto in *Sono Mukashi Koi no Edozome* per fornire una componente comica, che alleggerisce la tensione drammatica della storia originale. Le rappresentazioni odierne dell'opera si concentrano soprattutto su queste scene.

flessibilità ai cadaveri irrigiditi. Chōbei, però, riesce a sottrargliela e inizia a lanciarla sugli inseguitori, dando la possibilità a Oshichi di fuggire nella confusione generale.⁶⁸

Nel frattempo, Kichisaburō decide di radersi il capo e prendere i voti, rinunciando così alla vita mondana. Quando Oshichi ne viene a conoscenza, perde completamente il controllo. Accecata dall'unico desiderio di rivedere il suo amato, sale sulla torre di guardia e suona il tamburo d'allarme (*yagura daiko* 櫓太鼓), in modo da far aprire le porte della città, chiuse per la notte. Per questo gesto viene condannata a morte, ma, proprio quando sta per essere giustiziata a Suzugamori, riceve la grazia e la sua vita viene risparmiata.

Iwai Hanshirō V (1776-1884) era uno dei più rinomati *onnagata* dell'era Bunka-Bunsei. La sua maestria venne in seguito tramandata anche ai figli Kumesaburō (Hanshirō VI) e Shijaku (Hanshirō VII) che ereditarono dal padre le tecniche di recitazione dei ruoli femminili. Non a caso anche il padre di Hanshirō V, Hanshirō IV (1747-1800) era considerato tra i migliori *onnagata* di Edo, al pari di Segawa Kikunōjō III e specializzato nella rappresentazione delle donne di città, un genere di personaggio fino allora poco esplorato. Hanshirō V riprende i ruoli di cui era esperto il padre e pone a sua volta le basi per la recitazione di un nuovo tipo di personaggio, la donna malvagia moderna, *akuba* 悪婆.⁶⁹

L'attore vantava di una bellezza accattivante e sensuale, qui perfettamente concentrata nei grandi occhi dallo sguardo intenso. La parrucca è adornata da fiori di ciliegio, fiocchi e grandi spilloni in guscio di tartaruga che completano l'acconciatura. Come per Akoya⁷⁰, gli spilloni sono decorati dallo stemma della famiglia Hanshirō, per rendere il soggetto ancora più riconoscibile dagli osservatori. I fiori di ciliegio sull'abito sono in perfetto abbinamento con quelli sulla parrucca. Si può notare un'altra decorazione a forma di busta da lettere, circonscritta in un cerchio, sulla spalla destra del soggetto.



Dettaglio spillone



Dettaglio decorazione a busta da lettere

⁶⁸ KABUKI 21, *Yushima no kakegaku* https://www.kabuki21.com/yushima_no_kakegaku.php

⁶⁹ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.145.

⁷⁰ Vedi capitolo 3.2.1

Questa è lo stemma dell'attore Arashi Kiyosaburō II (attivo tra il 1713 e il 1723). La sua rappresentazione di Yaoya divenne così celebre che tutti gli *onnagata* seguenti, nell'interpretare questo ruolo, avrebbero portato sulle vesti il suo stemma.

Come nella stampa di Bandō Mitsugorō III nella parte di Kajiwara Genta, anche in questo caso possiamo notare una scoloritura del pigmento blu. L'abito di Yaoya, originariamente color prugna, è nell'esemplare della collezione Chiossone, di un colore marroncino. Anche il rosso e il rosa della sottoveste e dei fiocchi perdono il loro tono freddo. Mettendo a confronto la stampa del Chiossone con la copia conservata al MFA di Boston, possiamo distinguere facilmente le differenze nella conservazione dei pigmenti.



Esemplare del Museo Chiossone



Esemplare del Museum of Fine Arts di Boston (11.15096)

3.2.6 L'attore Onoe Matsusuke II nella parte del falegname Rokusaburō

Titolo	<i>Daiku Rokusaburō – Nidaime Onoe Matsusuke</i> 大工六三郎 – 二代目尾上松助 L'attore Onoe Matsusuke II nella parte del falegname Rokusaburō
Serie	<i>Oatari kyogen no uchi</i> 大當狂言内 (Soggetti ripresi da rappresentazioni di gran successo)
Data	1814-1815 ca.
Firma	<i>Gototei Kunisada ga</i> 五渡亭国貞画 (disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Kawaguchiya Uhei
Formato	<i>Ōban</i> verticale 37,8 x 25,1 cm
Inventario	MC (S-1397)



Figura 34 L'attore Onoe Matsusuke II nella parte del falegname Rokusaburō, Utagawa Kunisada, 1814-15, MC (S-1397)

Onoe Matsusuke II interpreta il ruolo del falegname Rokusaburō nel luglio del 1813 al Nakamura-za. È il protagonista dell'opera *Mijikayo ukina no chirashigaki* 身知夜聞浮名散書 (*Lettere sparse di pettegolezzi di una breve notte*) scritta da Fukumori Kyusuke (1767-1818) e Segawa Jokō II (1757-1833).⁷¹ Il dramma è ambientato al Fukagawa Kiba 深川木場, un imponente centro di distribuzione di legname di 300.000 metri quadrati, fondato nel 1701 a est del fiume Sumida.

L'opera fa parte di un genere di rappresentazioni chiamato *mizu kyōgen* 水狂言, spettacoli d'acqua la cui caratteristica principale e che più attirava il pubblico era proprio l'utilizzo dell'acqua come effetto scenico. Non a caso questi spettacoli venivano messi in scena nel periodo estivo (*natsu kyōgen* 夏狂言), in modo da poter rinfrescare attori e spettatori.⁷² In *Mijikayo ukina no chirashigaki*, l'acqua viene impiegata nella celeberrima scena della presa della carpa (*koitsukami* 鯉つかみ), nella quale il falegname Rokusaburō, recatosi al santuario di Masaki Inari, è costretto a combattere contro l'animale.

L'opera si pone all'interno del filone *Osono-Rokusa* お園六三, un gruppo di opere basate su un fatto di cronaca del 1749. A Osaka, nel quartiere di piacere di Minami-Shinchi, la cortigiana Osono お園, della casa d'appuntamenti Fukushima, e il carpentiere Rokusaburō 六三郎 si tolsero la vita insieme annegandosi nel canale Nishiyokobori. Il doppio suicidio d'amore *shinjū* 心中 scosse l'opinione pubblica dell'epoca e venne riadattato in opera teatrale, spesso fuso con un altro fatto di cronaca dell'epoca, la storia della cortigiana Kashiku e dell'omicidio del fratello.⁷³

Siamo nella Edo dei mercanti e della povera gente, attorno al ponte di Ryōgoku. Al centro della storia c'è la casa mercantile Fukushima, gestita dalla vedova Okaji e dalla figlia Osono. Attorno a loro ruota una fitta rete di uomini (l'usuraio Wakabayashi Shichirōsuke, i teppisti Hannyo no Yagorō e Yamamba no Gon, e il servitore Chōbei) che tramano per impossessarsi di un prezioso involucri di broccato con motivo a carpa. Un filone parallelo di scandalo domestico riguarda la gravidanza segreta di Osono, concepita con il carpentiere Rokusa. Nel terzo atto, ambientato nella villa sul fiume dei Fukushima, viene inserito un discorso commemorativo per due attori realmente scomparsi poco

⁷¹ IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.56.

⁷² LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.318.

⁷³ KOTOBANK お園六三郎 *Osono-Rokusaburō*

<https://kotobank.jp/word/%E3%81%8A%E5%9C%92%E5%85%AD%E4%B8%89%E9%83%8E-1063319#w-1063319>

prima della messa in scena.⁷⁴ Sul finale, Rokusa si getta in una vasca d'acqua affrontando prima il traditore Chōbei a colpi di spada, poi lottando a mani nude con una grossa carpa viva, fino a domarla in un epilogo festoso. Curiosamente, nonostante il successo, il dramma non fu mai più ripreso dopo quella stagione.⁷⁵

Il ruolo di Rokusa fu reso celebre proprio dall'attore Onoe Matsusuke II, al punto che il nome Rokusa restò per generazioni associato alla famiglia Onoe e alla loro casa attorica Otowaya 音羽屋.⁷⁶

Onoe Matsusuke II (1717-1783) era il pupillo di Onoe Shoroku I (precedentemente Onoe Matsusuke I, 1744-1815), maestro nelle tecniche di cambio rapido dei costumi e pioniere della recitazione di *kaidan mono* 怪談物, drammi di fantasmi.⁷⁷ La sua eredità artistica viene trasmessa all'allievo, che a sua volta si specializza nella rappresentazione di fantasmi e spiriti vendicativi.⁷⁸ Parallelamente, l'attore brillava nella recitazione del cittadino di basso strato sociale della moderna Edo, il protagonista dei *kizewamono*, una sottocategoria dei *sewamono*. Era inoltre esperto nelle tecniche di cambio rapido e nell'interpretazione di ruoli sia maschili che femminili. La sua versatilità gli valse il titolo di *kaneru yakusha* 兼ねる役者 “attore a tutto tondo”, e impressionò il celebre drammaturgo Tsuruya Nanboku IV⁷⁹, che già aveva collaborato con Matsusuke I e che per lui scrisse grandi drammi di fantasmi come *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* 東海道四谷怪 e *Ukiyozuka Hiyoku no Inazuma* 浮世柄比翼稲妻.⁸⁰

Nel 1815 Matsusuke II prende il nome di Kikugorō III, per questo nella serie *Ōatari kyōgen no uchi* riporta ancora il primo appellativo.

⁷⁴ Si tratta dell'attore Segawa Rokō IV, deceduto il 29 novembre dell'anno precedente, e di Sawamura Sōjūrō IV, morto l'8 dicembre immediatamente successivo. Poiché diversi attori in scena erano imparentati con questi attori, si decise di far pronunciare loro, nel corso del dramma, il discorso commemorativo.

⁷⁵ TSUBOUCHI, Shōyō 坪内逍遙, e ATSUMI, Seitarō 渥美清太郎 (a cura di), *Kabuki kyakuhon kessakushū* 歌舞伎脚本傑作集 [Raccolta dei capolavori del copione kabuki], vol. 8. Tokyo: Shun'yōdō 春陽堂, 1921–1923, pp. 1-119

⁷⁶ TSUBOUCHI, *Kabuki kyakuhon kessakushū*..., p.1.

⁷⁷ LEITER, *Kabuki Encyclopedia*..., p.296.

⁷⁸ IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)*..., p.56.

⁷⁹ Tsuruya Nanboku IV (鶴屋南北四世), (1755–1829) nasce a Nihonbashi, figlio di un tintore. Iniziò la carriera come apprendista drammaturgo nel 1776, assumendo dapprima il nome di Sakurada Heizō e poi Sawa Heizō; cambiò nome ancora nel 1782, per poi assumere nel 1812 Nanboku IV. In vent'anni passò dai gradini più bassi della gerarchia dei drammaturghi fino al ruolo di *tate sakusha* (commediografo capocompagnia), raggiunto nel 1801. Nel 1804 si affermò con un'opera scritta per Onoe Matsusuke I, *Tenjiku Tokubei Ikoku Banashi*. Da allora, nell'arco di venticinque anni, scrisse 120 copioni e pubblicò 25 libri illustrati con lo pseudonimo di Uba Jōsuke. Eccelleva nei *sewamono* e *kaidan mono*. Tra gli attori più famosi dell'epoca, collaborò con i menzionati Onoe Matsusuke I e II, Matsumoto Kōshirō V e Iwai Hanshirō V.

⁸⁰ LEITER, *Kabuki Encyclopedia*..., pp.413-14.

Kunisada rappresenta l'attore con una veste azzurra con disegni viola, foderata all'interno da un tessuto rosso e bianco tinto con tecnica *tie-dye*. Il motivo a quattro anelli intrecciati sulla tunica è lo stemma alternativo della famiglia Otowaya.⁸¹



Dettaglio mon



Mon della famiglia Otowaya

(Iroha Kamon, *Yotsuwa*)

Attorno al collo ha annodato un asciugamano che probabilmente usava per pulirsi durante le dure ore di lavoro da carpentiere.

⁸¹ Lo stemma principale è il *kasane-ōgi ni daki-kashiwa* 重ね扇に抱き柏, due ventagli sovrapposti decorati con due foglie di quercia. La sua origine risale a un aneddoto secondo il quale il primo Onoe Kikugorō, ricevette da un mecenate un ventaglio sul quale erano stati posti dei *kashiwa-mochi* (mochi avvolti in una foglia di quercia). Nell'accettare il dono, vi sovrappose un altro ventaglio.

3.2.7 L'attore Ichikawa Danjūrō VII nella parte di Kan Shōjō

Titolo	<i>Kan Shōjō – Shichidaime Ichikawa Danjūrō</i> 菅丞相 – 七代目 市川 團十郎 L'attore Ichikawa Danjūrō VII nella parte di Kan Shōjō
Serie	<i>Oatari kyogen no uchi</i> 大當狂言内 (Soggetti ripresi da rappresentazioni di gran successo)
Data	1814-1815 ca.
Firma	<i>Gototei Kunisada ga</i> 五渡亭国貞画 (disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Kawaguchiya Uhei
Formato	<i>Ōban</i> verticale 37,8 x 25,1 cm
Inventario	MC (S-1394)



Figura 35 L'attore Ichikawa Danjūrō VII nella parte di Kan Shōjō, Utagawa Kunisada, 1814-15, MC (S-1394)

Ichikawa Danjūrō VII interpreta il ruolo di Kan Shōjō in una rivisitazione del classico di inizio XVIII secolo *Sugawara Denju Tenarai Kagami* 菅原伝授手習鑑 (Sugawara e i segreti della calligrafia) intitolata *Sekai no hana Sugawara Denju* 世界花菅原伝授 (*Il fiore del mondo e il segreto di Sugawara*) L'opera, scritta da Tsuruya Nanboku IV debutta nel novembre 1814 allo Ichimura-za.⁸²

L'originale, del 1746, è un *jidaimono* basato sulla vita di Sugawara no Michizane (845–903), un rinomato studioso promosso al prestigioso grado di Ministro della Destra (右大臣 *udaijin*), uno dei due consiglieri più vicini all'Imperatore. Falsamente accusato dal Ministro della Sinistra Fujiwara no Shihei di aver complottato contro l'Imperatore, il Principe Tokiyo, Sugawara no Michizane viene esiliato in Kyūshū. Trascorre i suoi ultimi anni scrivendo poesie nelle quali riversa sentimenti di nostalgia per la patria e rivendica la propria innocenza. Dopo la sua morte, la residenza imperiale fu colpita più volte dai fulmini, e si credette fosse opera del suo spirito vendicativo. Per placarlo, fu costruito a Kyoto un santuario, il Kitano Tenmangū, dove Sugawara no Michizane venne venerato come divinità della calligrafia.⁸³

Le vicende di Kan Shōjō, nome con cui Sugawara no Michizane viene chiamato nel dramma, si collocano tra l'esilio e la deificazione. Queste vengono intervallate dalle vicissitudini fittizie di tre gemelli: Umeōmaru, Sakuramaru e Matsuōmaru, ciascuno leale ad uno dei principali personaggi dell'opera, rispettivamente Kan Shōjō, il Principe Tokiyo e Fujiwara no Shihei. I tre fratelli sono figli del fedele servitore di Sugawara no Michizane, Shiratayū.

La scena a cui è ispirata la stampa di Kunisada è *Tenpaizan* 天拝山 (*Il monte Tenpai*), l'episodio che apre il quarto atto. Shiratayū, lascia il proprio villaggio per recarsi dal suo antico signore in esilio, con l'intento di riferirgli le tragiche vicende che hanno colpito la sua famiglia. Durante i festeggiamenti per il suo settantesimo compleanno, il figlio Sakuramaru, addossatosi la colpa della situazione di Kan Shōjō, aveva posto fine alla propria vita con il *seppuku*.⁸⁴ Lungo la strada incontra proprio Kan Shōjō che, in sella a una mucca, sta dirigendosi verso il tempio Anrakuji. L'uomo racconta di aver fatto, la notte precedente, un sogno singolare: tempo addietro aveva composto una poesia dedicata al suo amato susino, supplicando che l'albero venisse trasferito nel Kyūshū. Nel sogno gli era parso che la pianta avesse davvero risposto al suo richiamo.

⁸² IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.60.

⁸³ HALFORD, *The Kabuki Handbook...*, p.352.

⁸⁴ L'episodio del suicidio di Sakuramaru viene narrato nella scena finale del terzo atto, 賀の祝 *Ga no Iwai*, *I festeggiamenti*.

Giunti al tempio, i due incontrano il Superiore, il quale racconta di aver fatto a sua volta un sogno molto simile e di aver trovato, al risveglio, un susino spuntato nel giardino. Kan Shōjō si commuove, convinto che quello sia proprio l'albero che gli era apparso in sogno.

Il momento di armonia viene presto interrotto dall'arrivo di Umeōmaru e Washizuka Heima, sicario di Shihei, inviato dal suo padrone per assassinare Kan Shōjō. Preso dalla furia, l'esiliato si inserisce nel duello e decapita Washizuka con un solo colpo di ramo di susino, per poi scappare sulla cima del monte Tenpai. Ha qui finalmente inizio la sua trasformazione in Dio del Tuono, sputando dalla bocca petali di susino che mutano in fiamme.

Ichikawa Danjūrō VII (1791-1859) debutta a soli quattro anni con *Shibaraku* segnando l'inizio di una carriera fiorente. *Shibaraku* (1697), scritta e interpretata nel ruolo di protagonista da Ichikawa Danjūrō I, capostipite della dinastia, è uno degli esemplari più emblematici dello stile *aragoto*. Danjūrō VII seleziona questa e altre 17 opere nella Collezione della famiglia Ichikawa, la *Kabuki Jūhachiban* 歌舞伎十八番.⁸⁵ La raccolta ha lo scopo di dare alla propria famiglia i diritti d'autore su alcune delle loro performance più celebri. Altre famiglie possono cimentarsi nella rappresentazione delle opere in lista, ma solamente previa approvazione da parte degli Ichikawa. Inoltre, se messe in scena da terzi, cantanti, musicisti e vari membri dello staff, sono obbligati ad indossare abiti rosso mattone, colore simbolo della famiglia, recanti lo stemma degli Ichikawa.⁸⁶

Al pari di Onoe Kikugorō III, anche il talento versatile di Danjūrō VII nell'interpretazione dei più variegati ruoli viene premiato col titolo di *kaneru yakusha*. Nonostante il suo successo, è tuttavia costretto a trasferirsi in Kansai. A causa del suo stile di vita sfarzoso, considerato troppo di lusso per un attore, viene infatti esiliato da Edo nel 1842.⁸⁷ L'espulsione per sette anni dalla capitale fu giustificata, in particolare, dall'uso sul palco di vere armature e armi che gli erano state donate da suoi patroni samurai.⁸⁸ Questo incidente non ferma in ogni caso la sua fama che, anzi, si espande anche a Kyoto e Osaka.

⁸⁵ Le 18 opere sono: 不破 *Fuwa* (1680), 鳴神 *Narukami* (1684), 暫 *Shibaraku* (1697), 不動 *Fudo* (1697), 嫵 *Uwanari* (1699), 象引 *Zohiki* (1701), 勧進帳 *Kanjincho* (1702), 助六 *Sukeroku* (1713), 外郎売 *Uiro Uri* (1718), 押戻 *Oshimodoshi* (1727), 矢の根 *Ya-no-Ne* (1729), 景清 *Kagekiyo* (1732), 関羽 *Kan'u* (1737), 七つ面 *Nanatsumen* (1740), 毛抜 *Kenuki* (1742), 解脱 *Gedatsu* (1760), 蛇柳 *Jayanagi* (1763) e 鎌髭 *Kamahige* (1769).

⁸⁶ HALFORD, *The Kabuki Handbook...*, pp.482-83.

⁸⁷ Le leggi suntuarie *kinshirei* (禁止令) o più specificamente *shashi kinshirei* (奢侈禁止令), furono una serie di decreti emanati dallo shogunato Tokugawa durante il periodo Edo che miravano a limitare l'ostentazione della ricchezza e i consumi voluttuari. Tra questi vi erano limitazioni su abbigliamento, abitazioni e, nel caso del kabuki, sulla costruzione di teatri e su costumi e oggetti di scena.

⁸⁸ LEITER, "Edo Kabuki...", p.117.

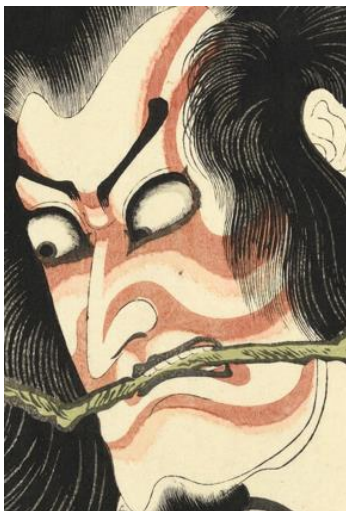
Utagawa Kunisada rappresenta nella sua stampa un Kan Shōjō ad un passo dalla trasformazione in Dio del Fulmine. L'uomo ha appena ucciso il nemico e tiene stretto tra i denti il ramo di susino con cui ha commesso l'omicidio. La scelta della pianta è un richiamo ad una poesia composta da Sugawara no Michizane prima della partenza per l'esilio, in cui si congeda dal suo amato susino:

東風吹かば	<i>Kochi fukaba</i>
匂ひおこせよ	<i>nioi okoseyo</i>
梅の花	<i>ume no hana</i>
主なしとて	<i>aruji nashi tote</i>
春な忘るな	<i>haru na wasuruna</i>

"Quando soffierà il vento dell'est, mandatemi il vostro profumo, o fiori di susino. Anche se il vostro padrone non ci sarà più, non dimenticate la primavera."

Michizane esprime in questi versi la speranza che l'albero continui a vivere e a fiorire anche in sua assenza. Il vento dell'est è tradizionalmente associato all'arrivo della primavera. Secondo la leggenda, riportata in *Sugawara Denju Tenarai Kagami*, il susino è talmente commosso da apparire prima in sogno e poi letteralmente volare dal padrone per ricongiungersi a lui.

Danjūrō VII viene rappresentato con un'espressione infuriata, gli occhi spalancati, i capelli lunghi e scompigliati, le mani giunte con forza come volessero contenere la sua ira. Sul volto, il trucco *kumadori* rosso, simbolo di forza e passione, incornicia e accentua lo sguardo adirato dell'uomo.⁸⁹ Sulla veste grigia stagliano delle fiamme arancioni che intensificano ulteriormente il pathos della scena.



Dettaglio *kumadori*



Dettaglio fiamme

⁸⁹ Il *kumadori* fu introdotto da Danjūrō I ed è caratteristico della rappresentazione in stile *aragoto*. Vedi capitolo 1.3.1

3.3 *Tōsei oshi-e hagoita* 当世押絵羽子板

Nel 1823 Utagawa Kunisada collabora con l'editore Azumaya Daisuke 東屋大助, attivo tra il 1817 e il 1848, per la pubblicazione di due serie: *Imafū Keshō Kagami* 今風化粧鏡 (*Specchi di trucco moderno*) e *Tosei oshi-e hagoita* 当世押絵羽子板 (*Palette di oggi in stoffa pressata*). La prima è una raccolta di dieci ritratti di *bijin*, impegnate nel prepararsi per affrontare la giornata. Le giovani donne sono rappresentate in momenti intimi e quotidiani, dall'acconciare i capelli, al sistemarsi le sopracciglia, alla pulizia dei denti.⁹⁰ La seconda, che funge da serie complementare, è una collezione di altrettante stampe, il cui soggetto sono attori di rilievo in performance acclamate. Entrambe sono esempio di una tecnica sopraffina da parte di Kunisada nella composizione delle opere e nella raffigurazione dei soggetti.

La particolarità di *Tosei oshi-e hagoita*, come si può intendere dal titolo della serie, risiede nell'espedito grafico della *hagoita*. La *hagoita* 羽子板 è una tavoletta rettangolare piatta con manico, una sorta di racchettone, utilizzato per colpire un volano (*hane* 羽根), creato a partire da un seme di magnolia trafitto da una scheggia di bambù, a cui è legato un ciuffo di piume. I due avversari si scontrano colpendo a vicenda il volano, cercando di non farlo cadere. Simile al badminton, lo *hanetsuki* 羽根突き, era un gioco tradizionale del giorno di Capodanno, praticato soprattutto dalle bambine lungo le strade⁹¹, che sfruttavano l'occasione per sfoggiare i loro migliori vestiti.⁹² Il motivo per cui i bambini giocavano a *hanetsuki* sembra essere per proteggersi dalle zanzare. In autunno, le zanzare vengono catturate e mangiate dalle libellule. Il volano, colpito dalla racchetta, gira e scende ricordando proprio il movimento dell'insetto, facendo quindi scappare le zanzare, convinte di starsi avvicinando al predatore.⁹³

L'elemento di protezione delle *hagoita* rimane e viene riadattato alle tradizioni dello *shōgatsu*, diventando un simbolo metaforico per scacciare gli spiriti maligni in vista dell'arrivo del nuovo anno. Vengono regalate come talismani portafortuna e vendute nei mercati di Capodanno fuori da templi e santuari. Rimosso l'elemento di gioco, le *hagoita* diventano puramente decorative e possono quindi

⁹⁰ IZZARD, *Utagawa Kunisada (1786-1865)...*, p.84.

⁹¹ A differenza del badminton, lo *hanetsuki* si gioca senza rete tra i due giocatori.

⁹² Josef A., KYBURZ, "Omocho: Things to Play (Or Not to Play) with", in *Asian Folklore Studies*, Vol. 53, No. 1, 1994, p.12.

⁹³ Stewart, CULIN, "The Japanese Game of Battledore and Shuttlecock", in *The Brooklyn Museum Quarterly*, Vol. 12, No. 3, 1925, p.148.

essere adornate senza il rischio di rovinarsi.⁹⁴ Nel XIX secolo i soggetti preferiti per la decorazione erano proprio i protagonisti del mondo dell'intrattenimento: gli attori *kabuki* e le cortigiane. Le racchette possono essere dipinte direttamente sul legno, oppure possono esservi applicati ritratti di stoffa a rilievo, con la tecnica *oshi-e* 押絵. La *oshi-e* (letteralmente “immagine pressata” o “immagine imbottita”) si realizza partendo da un disegno che viene scomposto nelle sue parti principali, ciascuna ritagliata separatamente da un cartoncino rigido. Su ogni sagoma si applica un piccolo strato di cotone o ovatta, che dà volume e crea un effetto morbido e arrotondato. Il pezzo imbottito viene poi rivestito con un ritaglio di stoffa, scelto per colore e motivo a seconda di cosa rappresenta, e infine tutti i pezzi vengono assemblati e incollati sulla base. Le parti vengono leggermente sovrapposti tra loro, così da dare profondità e movimento all'immagine complessiva, come fosse un piccolo collage tridimensionale.⁹⁵



Figura 36 *A Battledore (Hagoita) with a Portrait of Actor Segawa Kikunō III*, Katsukawa Shunsho, 1781-4, MFA Boston (11.14857)

Il primo uso delle *hagoita* come elemento compositivo nelle stampe *ukiyo-e* risale al XVIII secolo, ad opera degli artisti della scuola Katsukawa. Questo espediente viene poi riportato in vita da Utagawa Toyokuni nel 1817 con la sua guida *Yakusha nigao hayageiko* 役者似顔早稽古 (*Lezioni veloci per ritrarre fedelmente gli attori*), dove l'autore riporta vari esempi di ritratti su *hagoita*.⁹⁶ L'opera del maestro è stata sicuramente di ispirazione per Kunisada.

La serie *Tosei oshi-e hagoita* è una serie retrospettiva che ricorda al pubblico dieci performance memorabili degli attori più illustri dell'epoca. I soggetti rappresentati sono Matsumoto Kōshirō (Takechi Mitsuhide), Segawa Kikunō III (in Dōjō-ji), Iwai Kumesaburō II (Yaoya), Iwai Hanshirō V (Oshun), Ichikawa Monnosuke III (Akoya), Bandō Mitsugorō III (Hayano Kanpei), Onoe

⁹⁴ KYBURZ, "‘Omocha’...", p.12.

⁹⁵ Eli, BARTRA, e Omura, KANAE, "Arte y género en Japón: Lacas Shunkei y Edo Hagoita.", in *Estudios de Asia y Africa*, vol. 44, no. 3 (140), 2009, p. 669.

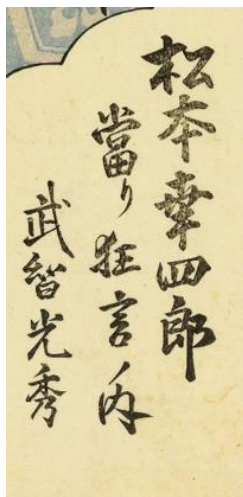
⁹⁶ IZZARD, *Kunisada's World*, p.91.

Kikugoro III (Sakuramaru), Seki Sanjurō II (Soga Gorō) e Ichikawa Omezō (Umeōmaru).



Figura 37 *Yakusha nigao hayageiko*, Utagawa Toyokuni, 1817, British Museum (1938,1008,0.19)

Ogni foglio riporta una serie di iscrizioni utili a individuare attore e ruolo interpretato. A sinistra del manico della *hagoita* è riportata la firma dell'autore e i sigilli d'approvazione della stampa. Dal lato opposto del manico, leggendo da destra verso sinistra, è invece presente il titolo della serie e la formula [nome dell'attore] 當り狂言ノ内 *atari kyōgen no uchi* (nel ruolo di) [soggetto].



松本幸四郎

Matsumoto Kōshirō

當り狂言ノ内

atari kyōgen no uchi

武智光秀

Takechi Mitsuhide

3.3.1 Matsumoto Kōshirō nel ruolo di Takechi Mitsuhide

Titolo	<i>Matsumoto Kōshirō atari kyōgen no uchi Takechi Mitsuhide</i> 松本幸四郎當り狂言ノ内武智光秀 Matsumoto Kōshirō nel ruolo di Takechi Mitsuhide
Serie	<i>Tōsei oshi-e hagoita</i> 当世押絵羽子板 (Palette di oggi in stoffa pressata)
Data	1823
Firma	<i>Oju Gototei Kunisada ga</i> 応需五渡亭国貞画 (su richiesta, disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Azumaya Daisuke
Formato	<i>Ōban</i> verticale 36.2 x 25 cm
Inventario	MC (S-1405)



Figura 38 Matsumoto Kōshirō nel ruolo di Takechi Mitsuhide, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-1405)

Matsumoto Koshiro V interpreta il ruolo di Takechi Mitsuhide nel luglio del 1808 nel dramma *Toki wa Ima Kikyō no Hataage* 時今桔梗旗揚 (*Questo è il momento, issare lo stendardo della campanula*).

Il *jidaimono*, scritto da Tsuruya Nanboku IV, mette in scena il susseguirsi di eventi che hanno portato al cosiddetto incidente Honnōji (*Honnō-ji no Hen* 本能寺の変) del 1582. Il signore feudale Oda Nobunaga, ormai vicino a completare l'unificazione del paese, si trova al tempio Honnōji di Kyoto a riposare. È in viaggio verso il fronte occidentale, come rinforzo per le truppe di Toyotomi Hideyoshi, inviato in battaglia contro il clan Mori. Anche il generale Akechi Mitsuhide viene mandato in aiuto. Akechi, tuttavia, sapeva che il suo signore non aveva con sé un esercito e decide quindi che questa sarebbe stata l'occasione perfetta per attaccare Nobunaga. Con le sue truppe accerchia il tempio e provoca un incendio attorno all'edificio, impedendo a Nobunaga la fuga e costringendolo a compire *seppuku*. Il tradimento ha vita breve e dopo solo undici giorni Hideyoshi, tornato dal fronte, sconfigge Mitsuhide nella battaglia di Yamazaki. Sarà poi Toyotomi Hideyoshi a portare avanti l'opera di unificazione del Giappone dopo Nobunaga.⁹⁷

Le ragioni di Mitsuhide rimangono un mistero e ciò rende l'episodio un soggetto drammatico perfetto per il *kabuki*. Gli autori possono riadattare la storia creando nuove dinamiche e moventi per le azioni dei personaggi. Ciò era dettato anche dal fatto che la censura non approvava la rappresentazione diretta di eventi storici recenti o di membri di famiglie potenti ed i drammaturgi erano quindi costretti ad ambientare questo genere di vicende in epoche remote e modificando i nomi dei protagonisti. Anche Tsuruya Nanboku, con il debutto di *Toki wa Ima Kikyō no Hataage* è vincolato da tali limiti.

Oda Harunaga (Nobunaga), comandante militare, è riuscito a unificare gran parte della nazione sotto il suo dominio e per questo gli viene conferita la carica di ministro dalla corte imperiale. Takechi (Akechi) Mitsuhide, uno dei fedeli servitori di Harunaga, viene incaricato di occuparsi dei preparativi per l'evento formale in cui verrà accolto un messaggero imperiale. Nonostante l'impegno di Takechi nell'addobbare sontuosamente la sala, Harunaga non è soddisfatto. La stanza, come da tradizione, è decorata con gli stendardi di Mitsuhide, il cui simbolo è una campanula, ma Harunaga è convinto che questo sia solamente un modo risaltare davanti al messaggero imperiale, a scapito del padrone. Infuriato, Oda ordina a Ranmaru, un altro dei suoi vassalli, di picchiare l'uomo con il suo ventaglio da battaglia in ferro. Mitsuhide riceve un'umiliante cicatrice sulla fronte e viene sollevato dal suo incarico.

⁹⁷ CAROLI, GATTI, *Storia del Giappone*, p.142.

Kikyō, dama di compagnia di Harunaga e sorella minore di Mitsuhide, è addetta alla preparazione di una composizione floreale al tempio Honnōji. Anche Hisayoshi, servitore di Harunaga e rivale di Mitsuhide, ha creato una decorazione floreale. La scelta insolita dell'uomo di utilizzare un *badarai* 馬盥, un contenitore d'acqua per lavare gli zoccoli dei cavalli, attira piacevolmente l'attenzione di Harunaga. Kikyō, ha invece usato delle ortensie. Dato che questo fiore è noto per cambiare colore, Harunaga lo interpreta come un presagio del fatto che la sua nazione unita cambierà facilmente il suo signore. Questo accresce ancora di più il suo scontento.

Harunaga convoca Mitsuhide nella stanza e ordina di portare del sakè. La coppa da cui Mitsuhide dovrà berlo è nientemeno che il *badarai*. L'uomo obbedisce, ma le offese non terminano qui.

Viene portata una scatola bianca dove all'interno ci sono dei capelli di donna. Harunaga rivela ai presenti che quei capelli sono della moglie di Takechi. Quando la coppia viveva in povertà la donna aveva venduto i suoi capelli per poter comprare del cibo da servire ad un loro ospite, che era in realtà una spia di Harunaga. Mitsuhide non sopporta che la moglie venga derisa, sente che la sua memoria è stata infangata e decide così di andarsene. Tornato a casa racconta alla moglie dell'umiliazione subita. Due messaggeri di Harunaga arrivano comunicando l'ordine del padrone di confiscare ufficialmente le terre feudali di Mitsuhide, un rifiuto avrebbe comportato la morte. Mitsuhide, che già aveva intenzione di porre fine alla sua vita dopo le offese patite, si prepara a compiere il *seppuku*.

A pochi istanti dalla morte, tuttavia, Mitsuhide afferra improvvisamente la spada e la punta verso i messaggeri, che vengono uccisi all'istante. Un servitore di Mitsuhide accorre per riferire che le sue truppe hanno finito di circondare il tempio Honnōji. Quella notte, Mitsuhide e i suoi uomini attaccheranno a sorpresa Harunaga, uccidendolo al tempio.⁹⁸

Matsumoto Koshiro V fu il primo attore ad interpretare il ruolo di Mitsuhide, affiancato da Sawamura Sōjūrō IV nel ruolo di Harunaga. Nella sua interpretazione, Mitsuhide si presentava al pubblico come un'antagonista, precisamente un *jitsuaku*, uno degli archetipi in cui si specializzavano i *katakiyaku*, gli attori che recitavano i ruoli dei cattivi. Il *jitsuaku* è un samurai malvagio che complotta di tradire il proprio signore e rovesciare il suo governo ed è per questo conosciuto anche con il nome *kuni kuzushi* 国崩し, distruttore di nazioni.

⁹⁸ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, pp.402-03 e HALFORD, *The Kabuki Handbook...*, pp.380-82.

Il volto dei *jitsuaku* viene solitamente truccato di bianco e l'attore indossa una parrucca in stile *ende*. I capelli sono in parte acconciati come era tipico per i samurai, in uno *chonmage* 丁髷: legati in una coda di cavallo ripiegata in avanti sulla sommità della testa. Il capo tuttavia non è rasato, ma i capelli ricresciuti sono pettinati verso l'indietro e l'alto e successivamente divisi in due ciocche, creando un effetto a coda di rondine o cornuto. Questo tipo di pettinatura era un segno distintivo dei personaggi minacciosi, sovrannaturali o corrotti.⁹⁹



Dettaglio parrucca



Parrucca in stile *ende*

(Japan Arts Council (NTJ), *Kabuki Dictionary*,
scheda n. 1071)

Matsumoto Kōshirō V indossa un kimono blu decorato con il *mon* personale di Akechi Mitsuhide, il *kikyō* 桔梗, la campanula che decorava lo stendardo dell'opera e da cui essa prende il suo titolo. In origine questo fiore era associato a concetti positivi quali purezza e onestà, ma in seguito all'incidente Honnoji assume una connotazione negativa. Mostrare questo simbolo sul costume del personaggio ha, da un lato, una funzione puramente identificativa, dall'altro rafforza l'associazione negativa della campanula come marchio di tradimento.



Mon di Akechi
Mitsuhide
(Iroha Kamon, *Kikyō*)



Dettaglio *mon*

⁹⁹ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.179.

3.3.2 Iwai Kumesaburō II nel ruolo di Yaoya Oshichi

Titolo	<i>Iwai Kumesaburō atari kyōgen no uchi Yaoya Oshichi</i> 岩井桑三郎當り狂言ノ内八百屋お七 Iwai Kumesaburō II nel ruolo di Yaoya Oshichi
Serie	<i>Tōsei oshi-e hagoita</i> 当世押絵羽子板 (Palette di oggi in stoffa pressata)
Data	1823
Firma	<i>Oju Gototei Kunisada ga</i> 応需五渡亭国貞画 (su richiesta, disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Azumaya Daisuke
Formato	<i>Ōban</i> verticale 36.2 x 25 cm
Inventario	MC (S-1406)



Figura 39 Iwai Kumesaburō II nel ruolo di Yaoya Oshichi, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-1406)

Iwai Kumesaburō II (1799-1847) ricopre il ruolo di Yaoya Oshichi nel gennaio del 1816. Il padre, Iwai Hanshirō V aveva ricoperto il medesimo ruolo nel 1809 e la sua performance è immortalata in una delle stampe della serie *Ōtari kyōgen no uchi*, analizzata nel precedente capitolo. Il titolo dell'opera in questione, *Fujibumi medetaku Kashiku* 藤文めでたくかしく, riprende l'espressione augurale めでたくかしく che veniva utilizzata dalle donne in epoca feudale per concludere le loro lettere. È una formula di chiusura elegante e formale, il cui significato può essere reso in italiano con espressioni quali “Con gioia, vi porgo i miei più cordiali saluti”.¹⁰⁰ La parola *Fujibumi* 藤文 è composta a sua volta da due parti, 藤 *fuji* (glicine) e 文 *fumi, bun* (testo, frase, letteratura). In questo contesto, tuttavia, *fujibumi* non significa letteralmente “lettera del glicine”, ma fa riferimento al nome dello stemma dell'*onnagata* Arashi Kiyosaburo II a forma di lettera sigillata.¹⁰¹ Come visto nel capitolo 3.2.5, tutti gli attori che ricoprivano il ruolo di Yaoya riportavano sulle proprie vesti il *mon* di Kiyosaburo e questa stampa ne è la riconferma.



Dettaglio *mon* su Iwai Kumesaburo II



Dettaglio *mon* su Iwai Hanshirō V

Oltre allo stemma, l'elegante kimono nero è decorato da degli iris violacei e si sovrappone a degli strati di sottovesti rosse. L'acconciatura è arricchita da un nastro rosso e da mazzolini di fiori di ciliegio. L'attore indossa infine uno strato di rossetto verde sul labbro inferiore.¹⁰² Iwai Kumesaburō II eredita dal padre le tecniche per la perfetta rappresentazione dei personaggi femminili e gli succede nella genealogia come Hanshirō VI nel 1832. Sfortunatamente la sua carriera terminerà soli quattro anni dopo.¹⁰³

¹⁰⁰ めでたく *medetaku* felice, gioioso, auspicabile; かしく *kashiku* cordiali saluti.

¹⁰¹ FITZWILLIAM MUSEUM, *Kunisada and Kabuki*, gruppo 19 <https://kunisada-and-kabuki.fitzmuseum.cam.ac.uk/exhibition/group-19>

¹⁰² Lo stesso trucco si può notare su akoya in *Ōtari kyōgen no uchi*

¹⁰³ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.145.

3.3.3 Ichikawa Omezō nel ruolo di Umeōmaru

Titolo	<i>Ichikawa Omezō atari kyōgen no uchi Umeōmaru</i> 市川男女蔵當り狂言ノ内梅王丸 Ichikawa Omezō nel ruolo di Umeomaru
Serie	<i>Tōsei oshi-e hagoita</i> 当世押絵羽子板 (Palette di oggi in stoffa pressata)
Data	1823
Firma	<i>Oju Gototei Kunisada ga</i> 応需五渡亭国貞画 (su richiesta, disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Azumaya Daisuke
Formato	<i>Ōban</i> verticale 36.2 x 25 cm
Inventario	MC (S-1409)



Figura 40 Ichikawa Omezō nel ruolo di Umeōmaru, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-1409)

Ichikawa Omezō I (1781-1833) è ritratto nel ruolo di Umeōmaru, dall'opera *Sugawara Denju Tenarai Kagami*.¹⁰⁴ Umeōmaru è uno dei tre figli di Shiratayū, servitore di Sugawara no Michizane. I nomi dei gemelli Umeōmaru, Matsuōmaru e Sakuramaru, furono scelti da Sugawara che si ispirò alle sue tre piante preferite. Queste sono rispettivamente il pruno *ume* 梅, il pino *matsu* 松 e il ciliegio *sakura* 桜.¹⁰⁵ Con l'esilio di Sugawara, i tre fratelli si trovano divisi, poiché ciascuno fedele ad un signore diverso e nemico degli altri. Umeōmaru è leale a Sugawara, Sakuramaru al principe Tokiyo e Matsuōmaru a Fujiwara Shihei, le cui subdole accuse hanno portato all'esilio del Ministro.

Una delle scene più celebri dell'opera è *Kurumabiki* 車引, la spettacolare apertura del terzo atto. L'episodio non faceva parte dell'opera originale per *jōruri*, ma ebbe un tale successo sui palchi *kabuki*, da essere poi integrata anche nella versione per teatro di burattini.

L'azione si svolge davanti al Santuario Yoshida di Kyoto. Umeōmaru e Sakuramaru ormai *rōnin*, entrambi coperti da grandi cappelli di paglia per restare nell'anonimato, si incontrano per caso e si riconoscono. Piangono la sorte tragica dei loro antichi signori e lamentano il fatto che loro fratello Matsuōmaru si leale a Fujiwara no Shihei.

Un inserviente annuncia improvvisamente l'arrivo al santuario di un importante ospite. Questi non è altro che Fujiwara no Shihei. I fratelli decidono che al suo arrivo lo avrebbero attaccato.

All'ingresso del santuario Yoshida appare una magnifica carrozza, guidata da Sugiōmaru, intendente del corteo di Shihei. I due fratelli cercano di bloccare l'avanzata della carrozza, scatenando l'ira di Sugiōmaru, che ordina ai suoi soldati di attaccare. La loro forza però non intimorisce i due giovani, che controbattono all'attacco con facilità. D'un tratto si ode una profonda voce tonante che ordina alle due parti di fermarsi. È la voce di Matsuōmaru, che entra in scena brandendo lo stendardo di Shihei. Nonostante il rimprovero dei fratelli per essere al servizio di un uomo tanto malvagio, Matsuōmaru risponde che i nemici del suo padrone sono anche i suoi, scatenando uno scontro tra i tre.

Umeōmaru e Sakuramaru, infuriati dall'arroganza del fratello, si scagliano contro la carrozza di Fujiwara no Shihei, distruggendone i pannelli laterali. Alla vista dell'uomo i due restano impietriti, come se l'aura austera e minacciosa del cattivo li avesse completamente prosciugati da ogni energia. Matsuōmaru ricorda ai fratelli, incapaci di continuare lo scontro, che presto si riuniranno per celebrare

¹⁰⁴ Vedi capitolo 3.2.7 per la sinossi dell'opera

¹⁰⁵ HALFORD, *The Kabuki Handbook...*, p.352.

il settantesimo compleanno del padre e che in quell'occasione in potranno riprendere il combattimento e risolvere definitivamente la loro disputa.¹⁰⁶

In *Kurumabiki* Umeōmaru esegue una posa che racchiude tutta l'essenza dello stile *aragoto*, la *genroku mie*. L'attore fa un esagerato passo con il piede sinistro e prende la sua spada con la mano sinistra. Il braccio destro viene invece rivolto all'indietro e la mano è stretta con forza in un pugno. Questa *mie* riflette la potenza e la determinazione del personaggio. Non a caso prende il suo nome dall'epoca Genroku (1688–1704), l'era d'oro del periodo Edo, caratterizzata da una straordinaria crescita economica, urbana e culturale.¹⁰⁷



Genroku mie (Halford, *The Kabuki Handbook*, p. 359)

Il trucco *kumadori* con cui è ritratto Ichikawa Omezō, accentua la sua espressione adirata. Il termine specifico per questo tipo di *kumadori* è *sujiguma* 筋隈 ed è utilizzato per eroi dalla forza straordinaria, motivati da un'intensa rabbia. Il trucco viene realizzando disegnando varie linee rosse *kuma* 隈 che seguono la fisionomia dell'attore, tracciandone i muscoli facciali *suji* 筋. Viene infine aggiunto un triangolo rosso sul mento e dell'inchiostro nero agli angoli della bocca.

¹⁰⁶ HALFORD, *The Kabuki Handbook...*, pp.358-59.

¹⁰⁷ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.232.



Trucco sujiguma

(Japan Arts Council (NTJ), *Kumadori
Makeup: Types*)



Dettaglio sujiguma

L'attore indossa infine una veste rossa con decorazione di boccioli e fiori schiusi, sovrastata da un kimono a quadri bianco, nero e indaco.

3.3.4 Onoe Kikugorō III nel ruolo di Sakuramaru

Titolo	<i>Onoe Kikugorō atari kyōgen no uchi Sakuramaru</i> 尾上菊五郎當り狂言ノ内桜丸 Onoe Kikugorō nel ruolo di Sakuramaru
Serie	<i>Tōsei oshi-e hagoita</i> 当世押絵羽子板 (Palette di oggi in stoffa pressata)
Data	1823
Firma	<i>Oju Gototei Kunisada ga</i> 応需五渡亭国貞画 (su richiesta, disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Azumaya Daisuke
Formato	<i>Ōban</i> verticale 36.2 x 25 cm
Inventario	MC (S-?)



Figura 41 Onoe Kikugorō III nel ruolo di Sakuramaru, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-?)

Nel 1819 Onoe Kikugorō III (precedentemente Matsusuke II) ¹⁰⁸ dà prova il suo immenso talento ricoprendo due ruoli nel dramma *Sugawara Denju Tenarai Kagami*: Kan Shōjō e Sakuramaru. Kunisada sceglie di ritrarlo nei panni di uno dei tre gemelli.

Riprendendo la trama dall'episodio *Kurumabiki*, giunge finalmente il momento della festa di compleanno del padre Shiratayū, dove i fratelli si erano dati appuntamento. La scena in questione, *Ga no Iwai* 賀の祝, conclude il terzo atto.

Nella casa del vecchio Shiratayū, nel villaggio di Sato, le tre mogli dei gemelli stanno aiutando nei preparativi per la festa, mentre l'uomo è al tempio a pregare. In attesa del padre, l'atmosfera si scalda e Umeōmaru e Matsuōmaru riprendono la lite lasciata in sospeso. Si azzuffano prima a mani nude, poi con le balle di riso, e nella colluttazione spezzano accidentalmente un ramo del ciliegio in fiore a cui il padre è particolarmente affezionato. L'immagine del ciliegio spezzato sembra un triste presagio di ciò che di lì a poco accadrà a Sakuramaru. Nel frattempo, le mogli riescono a sottrarre loro le spade per evitare il peggio.

Al ritorno del padre, Umeōmaru e Matsuōmaru lo accolgono porgendogli due documenti. Questi sono due petizioni in cui chiedono come intende spartire l'eredità. Shiratayū si infuria, soprattutto con Matsuōmaru, accusandolo di slealtà per essere rimasto al servizio di Shihei invece di onorare la storica fedeltà della famiglia alla casa di Sugawara. Gli scaglia contro il proprio copricapo dicendogli che quello è tutta l'eredità che riceverà, e lo scaccia. Anche Umeōmaru, rimproverato per la sua impulsività, viene mandato via.

L'uomo va quindi in cerca dell'ultimo dei suoi figli, il suo prediletto. Sakuramaru, al contrario dei fratelli, non è interessato all'eredità, ma è tormentato da ben altri pensieri. Confessa al padre di voler porre fine alla propria vita, poiché si ritiene responsabile della caduta in disgrazia di Sugawara. Per quanto questa scelta addolori Shiratayū, anche lui ritiene il ragazzo colpevole. Con il *seppuku*, Sakuramaru si dà la morte con calma e dignità. Il padre decide di raggiungere Kan Shōjō in esilio per riferirgli quanto accaduto.¹⁰⁹

Kunisada incapsula perfettamente la natura riflessiva e riservata del fratello, in contrasto con la stampa di Umeōmaru. Qui Sakuramaru è ritratto con un'espressione pensierosa e rattristata, probabilmente nel momento in cui, ripensando alle sue azioni, si rende conto che l'unico modo per

¹⁰⁸ Vedi capitolo 3.2.6

¹⁰⁹ Da qui la trama continua con la scena *Tenpaizan*

adempiere ai suoi peccati, sia scegliere la strada del suicidio. Le sopracciglia ingrottate e la postura, con le spalle chiuse in avanti, rendono l'idea di un personaggio che soffre in silenzio.

L'attore indossa uno splendido kimono rosso, decorato da fiori di ciliegio. Sakuramaru, proprio come un fiore di ciliegio, è bellissimo ma effimero. Il suo sacrificio ricorda la caducità e la brevità della vita.

3.3.5 Seki Sanjūrō II nel ruolo di Soga Gorō Tokimune

Titolo	<i>Seki Sanjūrō atari kyōgen no uchi Tokimune</i> 関三十郎當り狂言ノ内時宗 Seki Sanjurō nel ruolo di Tokimune
Serie	<i>Tōsei oshi-e hagoita</i> 当世押絵羽子板 (Palette di oggi in stoffa pressata)
Data	1823
Firma	<i>Oju Gototei Kunisada ga</i> 応需五渡亭国貞画 (su richiesta, disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Azumaya Daisuke
Formato	<i>Ōban</i> verticale 37.9 x 25.2 cm
Inventario	MC (S-1402)



Figura 42 Seki Sanjūrō II nel ruolo di Soga Gorō Tokimune, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-1402)

Seki Sanjūrō II viene ritratto da Kunisada nel ruolo di Soga Gorō Tokimune, uno dei due fratelli protagonisti della vendetta più famosa del repertorio *kabuki*. Il ciclo di opere sui fratelli Soga è vasto, ma la trama di base resta la stessa. Gorō Tokimune e Jūrō Sukenari vogliono vendicare la morte del padre, ucciso diciotto anni prima in una lite privata. L'assassino, Kudō Saemon Suketsune, è nel frattempo diventato un potente *daimyō* e consigliere dello *shōgun* Minamoto no Yoritomo. Durante una battuta di caccia ai piedi del monte Fuji organizzata da Kudō e con Yoritomo come ospite d'onore, i due fratelli si intrufolano negli accampamenti e attaccano il nemico, uccidendolo. Jūrō verrà a sua volta ucciso nello scontro. Tokimune riesce a sopravvivere nell'immediato, ma viene presto catturato e giustiziato. Ogni anno, con la presentazione del nuovo programma, nei teatri di Edo veniva rappresentato un *sogamono*.

Nel 1816 Sanjūrō II aveva recitato nel dramma *Nazoraete Fujigane Soga* 容賀扇曾我 di Tsuruya Nanboku IV, ricoprendo però il ruolo di Soga no Danzaburō e Yawata no Saburō.¹¹⁰ Il ruolo di Tokimune era stato affidato a Iwai Kumesaburō II. Nel 1823 compare in un altro *sogamono* di Nanboku IV, *Yaegasumi Soga no Kumiito* 八重霞曾我組糸, ricoprendo ben tre ruoli diversi.¹¹¹ Tuttavia, nessuno di questi è Gorō Tokimune. Non risultano perciò esserci state performance antecedenti all'anno di pubblicazione della serie, il 1823, in cui l'attore abbia ricoperto questo ruolo.¹¹² È probabile quindi che Kunisada abbia scelto di sua iniziativa di ritrarre l'attore in un ruolo conosciuto e acclamato, per sottolineare la sua ammirazione verso Sanjūrō II.

Seki Sanjūrō II nasce a Osaka nel 1786 e inizia la sua carriera nel 1802 come allievo di Arashi Kichisaburō II (1769-1821) e in seguito di Nakamura Utaemon III. Insieme al maestro si recherà a Edo, e inizierà ad esibirsi al Nakamura-za. Il suo ruolo principale era quello di *tachiyaku*, attore specializzato in ruoli maschili, il cui carattere era spesso onesto, giusto e discreto. In particolare, Sanjūrō II si specializza nella parte di *wajitsu*, una sottodivisione del *tachiyaku* che incorpora elementi dell'eroe *wagoto*, il giovane e delicato amante e *jistugoto*, l'uomo saggio e maturo.¹¹³ Il suo talento viene immediatamente lodato dagli *hyōbanki*, che lo classificano nel 1809 come 上上 *jō-jō* (superiore-superiore) e l'anno successivo 上上白吉 *jō-jō-shiro kichi* (superiore-superiore-quasi ottimo). Nel corso della sua carriera il ranking andrà sempre migliorando, fino a raggiungere al

¹¹⁰ Il primo è un servitore di Soga Gorō, il secondo di Kudō Saemon

¹¹¹ I ruoli ricoperti da Seki Sanjuro II erano Kobayashi no Asahina, Kurishima Gonbē e Funakoshi Jūemon.

¹¹² KABUKI21, *Sanjūrō* <https://www.kabuki21.com/sanjuro2.php>

¹¹³ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.389.

termine del suo percorso come attore, nel 1839, il prestigioso grado 功上上吉 *kō-jō-jō-kichi* (meritevole-superiore-superiore-ottimo).¹¹⁴ Pochi mesi dopo il ritiro dal mondo del *kabuki*, l'attore verrà a mancare.¹¹⁵

Seki Sanjūrō II viene ritratto da Kunisada con un trucco *kumadori ipponguma*, ovvero realizzato con una sola linea rossa verticale che passa per gli angoli esterni degli occhi. Questo tipo di trucco caratterizza i giovani eroi forti e affidabili e al contempo piuttosto grezzi.



Trucco *ipponguma*

(Japan Arts Council (NTJ), *Kumadori Makeup: Types*)



Dettaglio *ipponguma*

¹¹⁴ Il ranking degli *hyōbanki* suddivide gli attori in sette categorie. Di seguito dalla migliore alla peggiore:

Jō-jō-kichi	Superiore – superiore - ottimo	上上吉
Jō-jō	Superiore - superiore	上上
Jō	Superiore	上
Naka no Jō-jō	Superiore - superiore nella categoria media	中の上上
Naka no Jō	Superiore nella categoria media	中の上
Naka	Medio	中

Negli anni si sviluppa anche un sistema per esprimere gradi intermedi rispetto alle sette categorie standard. Uno di questi consiste nello scrivere progressivamente il *kanji* 吉, ogni tratto aggiunto corrispondeva ad un livello migliore. Un altro metodo è quello di scrivere il *kanji* 吉 in bianco e, con l'aumentare di grado, ripassare uno dei tratti in nero. Da qui il grado 上上白吉 *jo-jo-shiro kichi* con cui è stato classificato Seki Sanjūrō II nel 1810.

Durante l'apice del *kabuki* vennero inoltre aggiunti nuovi gradi, superiori a *jo-jo-kichi*, per indicare attori particolarmente meritevoli. Tra questi:

Dai-shigoku-jō-jō-kichi	Grande - eccellentissimo - superiore - superiore - ottimo	大至極上上吉
Goku-jō-jō kichi	Eccellente - superiore - superiore - ottimo	極上上吉
Kō-jō-jō-kichi	Meritevole - superiore - superiore - ottimo	功上上吉
Ō-jō-jō-kichi	Grande - superiore - superiore - ottimo	大上上吉
Itaru-jō-jō-kichi	Unico - superiore - superiore - ottimo	至上上吉

¹¹⁵ KABUKI21, *Sanjūrō* <https://www.kabuki21.com/sanjuro2.php>

L'attore indossa un kimono rosso e uno strato esterno azzurro decorato con delle farfalle. Questo tipo di fantasia era canonica per la rappresentazione di Gorō Tokimune. Secondo la leggenda, infatti, la notte dell'assalto contro Kudō Suketsune, i due fratelli indossavano abiti decorati con farfalle, nel caso di Tokimune, e piviere (un piccolo uccello migratore) nel caso di Jūrō. Questi due animali diventano un codice visivo nella rappresentazione dei due personaggi, rendendo immediato il riconoscimento di uno dei due fratelli, semplicemente grazie alle vesti.



Figura 43 *La scena dell'incontro (taimen) dal dramma Wada Sakamori Osame no Mitsugumi, Katsukawa Shunshō, 1771, MC (S-872)*

Soga Jūrō Sukenari (sinistra) con abito decorato da pivieri, Kudō Suketsune (centro) e Soga Goro Tokimune (destra) con abito decorato da farfalle.

3.3.6 Ichikawa Danjūrō VII nel ruolo di Yanone Gorō

Titolo	<i>Ichikawa Danjūrō atari kyōgen no uchi Yanone Gorō</i> 市川団十郎當り狂言ノ内矢の根五郎 Ichikawa Danjūrō nel ruolo di Yanone Gorō
Serie	<i>Tōsei oshi-e hagoita</i> 当世押絵羽子板 (Palette di oggi in stoffa pressata)
Data	1823
Firma	<i>Oju Gototei Kunisada ga</i> 応需五渡亭国貞画 (su richiesta, disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Azumaya Daisuke
Formato	<i>Ōban</i> verticale 37.9 x 25.2 cm
Inventario	MC (S-?)



Figura 44 Ichikawa Danjūrō VII nel ruolo di Yanone Gorō, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-?)

Ichikawa Danjūrō VII interpreta il ruolo di Soga no Gorō in *Yanone* 矢の根 (*Punta di freccia*) più volte nel corso della sua carriera. Questo era un cavallo di battaglia nel repertorio della famiglia Ichikawa, successivamente inserito dallo stesso Danjūrō VII nel *Kabuki Jūhachiban*. L'opera era parte della programmazione di Capodanno. Nonostante *Yanone* faccia parte di un ciclo di opere legate alla vendetta dei fratelli Soga, viene spesso rappresentato come episodio a sé stante. Gli elementi comici e assurdi, uniti allo stile aragoto nella recitazione e nei costumi, creano infatti un'interessante giustapposizione che riscontra grande successo tra il pubblico.¹¹⁶

La scena è ambientata nell'abitazione di Soga Gorō Tokimune nella provincia di Sagami. È la vigilia di Capodanno e Tokimune è impegnato ad affilare la sua ricca collezione di armi in vista del giorno della vendetta. Gorō non possiede armi qualsiasi, le sue sono spade e frecce giganti. Inaspettatamente, l'uomo riceve una visita da Ōzatsuma Shuzendayū, capo della omonima scuola di musica e grande amico di Tokimune, venuto a portare un dono per l'anno nuovo. Il regalo augurale è un meraviglioso rotolo di seta su cui sono raffigurati i sette dei della fortuna (*Shichifujin* 七福神) sulla loro barca dei tesori. Ōzatsuma afferma che se Gorō si fosse coricato posando il rotolo sotto il cuscino, avrebbe fatto un sogno premonitore. Quella notte il fratello, Soga Jūrō Sukenari, gli appare in sogno, tenuto prigioniero nel palazzo di Kudō Saemon Suketsune. Gorō si sveglia di soprassalto e si prepara in fretta per andare a salvare il fratello. Proprio in quel momento appare un venditore di *daikon* a cavallo. Alla richiesta di poter usare il suo animale per arrivare più velocemente al palazzo di Suketsune, il venditore rifiuta. Questo però non ferma Gorō, che arrabbiato e impaziente, si impossessa comunque del cavallo e fugge via, usando un gigantesco *daikon* come frustino.¹¹⁷

Danjūrō VII indossa una parrucca chiamata *kuruma bin*, caratterizzata da una serie di ciocche prese ai lati della testa, tirate e trattate con del prodotto, fino a renderle solide e resistenti ai movimenti dell'attore. Il nome di questo tipo di acconciatura deriva dal fatto che sembra che dalla testa dell'attore si diramino dei raggi di ruote di un riscìo (*kuruma*).¹¹⁸ A completare l'aspetto da eroe aragoto, Danjūrō è truccato con lo stesso *sujiguma* visto su Ichikawa Omezō nel ruolo di Umeōmaru.¹¹⁹

¹¹⁶ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, pp.431-32.

¹¹⁷ HALFORD, *The Kabuki Handbook...*, p.401.

¹¹⁸ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.214.

¹¹⁹ Vedi capitolo 3.3.3



Dettaglio parrucca e *sujiguma*



Parrucca *kuruma bin*

(Japan Arts Council (NTJ), *Kabuki Dictionary*, scheda n. 1071)

Il costume, composto da un kimono esterno (*kitsuke*) imbottito di cotone, il cui aspetto è simile a quello di una vestaglia trapuntata, è conosciuto come *atsuwata*. Grazie all'imbottitura, è possibile evidenziare e ingrandire alcuni elementi del fisico dell'attore, in modo da renderlo ancora più imponente. Questo tipo di costume è utilizzato anche per il personaggio di Umeōmaru nella scena *Kurumabiki*.¹²⁰

¹²⁰ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.19.

3.3.7 Iwai Hanshirō V nel ruolo di Oshun

Titolo	<i>Iwai Hanshirō atari kyōgen no uchi Oshun</i> 岩井半四郎當り狂言ノおしゆん Iwai Hanshirō nel ruolo di Oshun
Serie	<i>Tōsei oshi-e hagoita</i> 当世押絵羽子板 (Palette di oggi in stoffa pressata)
Data	1823
Firma	<i>Oju Gototei Kunisada ga</i> 応需五渡亭国貞画 (su richiesta, disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Azumaya Daisuke
Formato	<i>Ōban</i> verticale 37.9 x 25.2 cm
Inventario	MC (S-?)



Figura 45 Iwai Hanshirō V nel ruolo di Oshun, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-?)

Iwai Hanshirō V interpreta il ruolo di Oshun nell'opera *Kachi Zumo Ukina no Hanabure* 勝相撲浮名花触 (*La fioritura della reputazione di un lottatore di sumo vincente*) per la prima volta nel marzo del 1810 e nuovamente nel giugno del 1821.¹²¹ Il *sewamono*, scritto da Tsuruya Nanboku IV è comunemente conosciuto come *Shirafuji Genta*, per l'aggiunta dell'omonimo personaggio all'interno di un'opera del ciclo *Oshun-Denbei-mono*, di cui i giovani amanti sono protagonisti.¹²²

Il lottatore di sumo Shirafuji Genta e la geisha Oshun avevano affidato il proprio figlio, Kanematsu, a Gonsuke, un riparatore di *geta*. Un giorno, l'artigiano si reca al lavoro portando il bambino nascosto dentro un cesto, mentre Genta è impegnato ad aiutare Tsugawa Katsujirō, figlio dissoluto del proprio benefattore, nella ricerca di un pugnale. Scoperto che l'arma si trova in mano a Gonsuke, Genta lo raggiunge a Honjo Warige-sui per riprenderselo, ma nella colluttazione lo uccide per errore, scoprendo solo dopo che il pugnale in suo possesso era un falso.

Tornato a casa di Oshun con Kanematsu in braccio, Genta non sa ancora come procurarsi l'arma autentica. Oshun decide di prendere in mano la situazione, accordandosi in segreto con Sakama Denbei, uomo di fiducia legato alla famiglia Tsugawa. La donna finge di aver perso i sentimenti per Genta, per potersi avvicinare al malvagio samurai Ushioda Tomo-no-shin, da tempo innamorato di lei, e sottrargli così il vero pugnale. L'arma passa infine, senza ulteriori intoppi, nelle mani di un Katsujirō.

Ignaro del piano della donna, Genta la crede davvero infedele e, accecato dal tradimento, tenta di ucciderla. Solo una lettera di Denbei gli rivela finalmente la verità. I due, divorati dal rimorso per la morte di Gonsuke, sono pronti a togliersi la vita per espiare la colpa, ma Denbei riesce ad arrivare appena in tempo per fermarli.¹²³

Kachi Zumo Ukina no Hanabure è un ottimo esempio della prima produzione di Tsuruya Nanboku IV. Il tragico omicidio dell'uomo che stava crescendo il loro bambino, il piano di uccidere Oshun e il tentato suicidio della coppia, danno un tono crudo e violento all'opera, che si colloca perfettamente all'interno del filone dei *kizewamono*.

¹²¹ KABUKI21, *Tōjaku* <https://www.kabuki21.com/tojaku1.php>

¹²² Vedi capitolo 3.2.2

¹²³ KOTOBANK, 勝相撲浮名花触 *Kachi Zumo Ukina no Hanabure*
<https://kotobank.jp/word/%E5%8B%9D%E7%9B%B8%E6%92%B2%E6%B5%AE%E5%90%8D%E8%8A%B1%E8%A7%A6-1154633>

Al fianco di Iwai Hanshirō, completano il cast Bandō Mitsugorō III nel ruolo di Shirafuji Genta e Matsumoto Kōshirō V nei panni di Tsurigane Gonsuke.

L'attore indossa una parrucca acconciata con dei grandi spilloni in guscio di tartaruga e un kimono a vari strati. Le vesti azzurre e rosse, riccamente decorate con motivi floreali e geometrici, suggeriscono l'idea di tessuti preziosi, in linea con il tipo di personaggio che li sta indossando, una cortigiana. Il grande fiore bianco a destra non è uno stemma di famiglia, ma una semplice decorazione. Il *kamon* principale della famiglia Iwai era infatti il *maru ni mitsu-ogi* 丸に三つ扇, tre ventagli racchiusi in un cerchio. Inoltre, i *mon* venivano solitamente usati come motivo nei kimoni, ripetuti numerose volte come pattern, oppure posti parallelamente sul petto o sulle spalle, non inseriti singolarmente, come in questo caso.



Dettaglio decorazione floreale

Name	Yago	Crest
Iwai (Tokyo) Hanshiro X	Yamatoya	
		Three fans

Mon della famiglia Iwai (Halford, The Kabuki Handbook, p.454)

3.3.8 Ichikawa Monnosuke III nel ruolo di Akoya

Titolo	<i>Ichikawa Monnosuke atari kyōgen no uchi Akoya</i> 市川門之助當り狂言ノ阿古屋 Ichikawa Monnosuke nel ruolo di Akoya
Serie	<i>Tōsei oshi-e hagoita</i> 当世押絵羽子板 (Palette di oggi in stoffa pressata)
Data	1823
Firma	<i>Oju Gototei Kunisada ga</i> 応需五渡亭国貞画 (su richiesta, disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Azumaya Daisuke
Formato	<i>Ōban</i> verticale 37.9 x 25.2 cm
Inventario	MC (S?)



Figura 46 Ichikawa Monnosuke III nel ruolo di Akoya, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-?)

Ichikawa Monnosuke III interpreta il ruolo della cortigiana Akoya nel dramma *Dan no Ura Kabuto Gunki* nel 1820 al Kawarasaki-za di Edo. Al suo fianco Ichikawa Danjūrō VII e Ichikawa Ebijūrō I (1777-1827) ricoprono rispettivamente i ruoli di Shigetada e Iwanaga Saemon.¹²⁴

Figlio maggiore dell'attore Ichikawa Omezō I, nasce nel 1794. La sua carriera ha inizio nel 1801 sotto il nome Ichikawa Benmatsu, sostituito poi da Otoro I e infine da Denzo I nel 1808. Nel giugno del 1811 Denzo I viene promosso a leader di una compagnia di attori bambini che si esibiva in teatri minori di Edo, interpretando il prestigioso ruolo di Sukeroku in *Sukeroku Yukari no Edozakura*. Da qui in avanti, il giovane attore si specializzerà in ruoli femminili diventando un *wakaonnagata*.

Nell'estate del 1815 Ichikawa Danjūrō VII lo accoglie come suo allievo e, qualche mese dopo, Denzo I cambierà il suo nome in Ichikawa Monnosuke III. Nel 1820, oltre al prestigioso ruolo di Akoya, interpreta Chidori e la sorella Ofude nel dramma *Hiragana Seisui*¹²⁵, Omiwa in *Imoseyama Onna Teikin* e Kuzu-no-ha in *Ashiya Dōman Ōuchi Kagami*. Oltre ad essere un impeccabile *onnagata*, l'attore eccelleva nei numeri musicali, caratteristica indispensabile per chiunque interpretasse il ruolo di Akoya, che era per questo riservato solo all'élite degli attori di ruoli femminili.

I tre anni successivi saranno altrettanto prolifici per la sua carriera. Particolarmente apprezzata dal pubblico è la sua performance nel dramma danzato *Seki no To* 関の扉 (*La porta della barriera*), in cui interpreta i ruoli della principessa Komachi (basata sulla poetessa Ono no Komachi) e della cortigiana Sumizome.¹²⁶ In questa occasione reciterà sullo stesso palco del maestro Danjūrō VII e del padre Omezō I. La promettente traiettoria professionale di Monnosuke ha però una brusca e prematura fine nel 1824, quando a soli trent'anni, l'attore muore di intossicazione alimentare.¹²⁷

Kunisada ritrae Monnosuke in modo coerente alla Akoya vista nel capitolo 3.2.1, interpretata da Nakamura Matsue II. L'attore indossa una parrucca voluminosa impreziosita da *kanazashi* disposti a raggiera e vari strati di kimono dai colori sgargianti. Lo strato interno azzurro, decorato con delle nuvole stilizzate bianche, contrasta lo strato esterno rosso, decorato con piccoli cerchi dorati e ricami floreali. In basso si scorge quello che probabilmente è l'*obi*, nero con motivo esagonale dorato e foglie

¹²⁴ Tper la trama di *Dan-no-ura kabuto gunki* vedi capitolo 3.2.1

¹²⁵ Vedi cap.3.2.3

¹²⁶ *Seki no To* si svolge in due scene, presso un passo di montagna innevato dove sorge un posto di blocco. Munesada, cortigiano in lutto per il defunto imperatore, incontra qui la principessa Komachi, sua antica amata, in pellegrinaggio per la madre morta. Il guardiano Sekibei lascia passare la donna e i due innamorati si riuniscono festosamente. Sekibei, tuttavia, si rivela essere Ōtomo no Kuronushi, cospiratore intenzionato a usurpare il potere. Komachi fugge in cerca di aiuto. Nella seconda scena, Kuronushi attacca con un'ascia il ciliegio in fiore accanto al posto di blocco, per usarne il legno in un rituale. Viene però affrontato da Sumizome, apparente cortigiana ma in verità spirito del ciliegio stesso, che lo smaschera. Dopo un duello coreografato, Sumizome riesce a sconfiggere il cattivo. (BRANDON, LEITER, *Kabuki Plays on Stage. Volume 2: Villainy and Vengeance, 1773-1799*, p. 217)

¹²⁷ KABUKI21, Monnosuke <https://www.kabuki21.com/monnosuke3.php>

verdi e blu. Anche in questo caso, l'attore ha applicato un rossetto verde sul labbro inferiore, alla moda del tempo. L'impatto visivo creato dalla scelta dei colori dell'abito e dalla sontuosità dell'acconciatura, rendono immediatamente chiaro all'osservatore che il soggetto è una cortigiana di alto rango. Questo risulta ancora più evidente se mettendo a confronto la stampa di Akoya con la stampa di Oshun (3.3.7). Nonostante entrambe ritraggano due cortigiane, la ricchezza negli abiti e la quantità di accessori indossati dalla prima, sono segnale di una posizione più elevata.



Ichikawa Monnosuke III nel ruolo di Akoya



Iwai Hanshirō V nel ruolo di Oshun

3.3.9 Segawa Kikunojō III nel ruolo in Dōjō-ji

Titolo	<i>Segawa Kikunojo atari kyōgen no uchi Dōjō-ji</i> 瀬川菊之丞當り狂言ノ道成寺 Segawa Kikunojō nel ruolo in Dōjō -ji
Serie	<i>Tōsei oshi-e hagoita</i> 当世押絵羽子板 (Palette di oggi in stoffa pressata)
Data	1823
Firma	<i>Oju Gototei Kunisada ga</i> 応需五渡亭国貞画 (su richiesta, disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Azumaya Daisuke
Formato	<i>Ōban</i> verticale 37.9 x 25.2 cm
Inventario	MC (S-?)



Figura 47 Segawa Kikunojō III nel ruolo in *Dōjō-ji*, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-?)

Segawa Kikunojō III, uno dei più noti e acclamati *onnagata* della storia del *kabuki*, viene qui ritratto durante una performance della categoria *Dōjōji-mono*, opere e danze basate sulla leggenda del tempio Dōjōji, già canonizzata nella scena *nō*.

Al tempio Dōjōji nella provincia di Kii, i monaci stanno festeggiando l'arrivo della nuova grande campana, che da anni mancava al tempio. Una *shirabyōshi* si avvicina, ma viene bloccata dagli inservienti poiché è proibito alle donne di entrare nel luogo sacro. La ragazza, tuttavia, afferma di essere venuta appositamente per questa festa, per intrattenere i monaci con le sue danze. Gli inservienti decidono di lasciarla passare. D'un tratto si accorgono che la campana è caduta e l'abate, infuriato, spiega loro che la causa è stata far entrare una donna al tempio. Un tempo un uomo di Managono-Shōji, che viveva in quella zona con la figlia, accolse in casa uno *yamabushi* in viaggio verso nord. Lo *yamabushi* e la ragazza iniziarono a provare interesse l'un l'altro e un giorno, scherzando, il monaco le disse che l'avrebbe sposata. Al ritorno dal viaggio, lo *yamabushi* tornò a casa di Shōji e la ragazza lo implorò di restare per sempre con lei e di portarla con sé. Non aspettandosi una simile reazione, lo *yamabushi* fuggì in quel tempio chiedendo di venire nascosto. I monaci decisero di nascondere sotto la grande campana. L'ira della ragazza la trasformò in un drago, che dopo varie ricerche, arrivò al tempio e, insospettita della campana, iniziò a colpirla e infine la sciolse con le sue fiamme, carbonizzando il povero monaco al suo interno. La sua ira è ancora legata a quella campana e per questo, sentendo che ne sarebbe stata issata una nuova, ha deciso di ripresentarsi per distruggerla. I monaci si riuniscono in preghiera, sollevando la campana. Il drago al suo interno viene infine sconfitto, bruciato dalle sue stesse fiamme.¹²⁸

Una delle rivisitazioni *kabuki* più conosciute dell'opera è *Musume Dōjōji* 娘道成寺 (*La ragazza del tempio Dōjōji*) una delle performance di maggiore successo di Segawa Kikunojō III. La trama è praticamente identica alla versione originale. Durante la sua esibizione al tempio, la *shirabyōshi* esegue vari tipi di danza e si cambia d'abito nove volte. Ai fini della trama questo espediente serve per far insospettire i monaci (i cambi d'abito sono nove come le mute della pelle del serpente) e ad ognuno di questi cambi, la donna inizia ad assumere un aspetto sempre più inquietante.¹²⁹ Per l'attore è invece un modo per sfoggiare meravigliosi abiti colorati e mostrare la sua abilità in vari tipi di danza, con accessori e strumenti. Un ulteriore elemento di novità introdotto dalla versione per *kabuki* è la

¹²⁸ Arthur L., SADLER, *Japanese Plays: Classic Noh, Kyogen and Kabuki Works*, Vermont, Tuttle Publishing, 2010. pp.104-11.

¹²⁹ HALFORD, *The Kabuki Handbook...*, pp.267-68.

figura del *oshimodoshi* 押し戻し, un eroe in stile *aragoto* il cui ruolo è quello di domare i demoni, che sconfigge il drago.¹³⁰

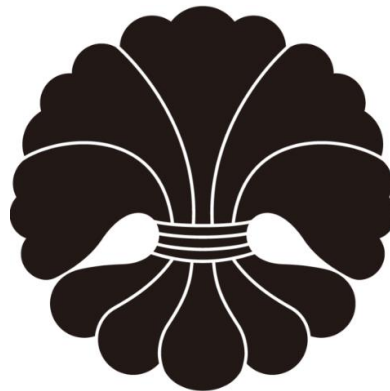
Segawa Kikunojō (1751-1810), nasce a Osaka ed è il secondogenito del coreografo Ichiyama Shichijūrō. Nel 1774 si trasferisce a Edo e viene adottato dalla famiglia Segawa, prendendo, nel 1782 il nome Kikunojō III. Abile sia in ruoli maschili, che femminili, primeggiava soprattutto nei ruoli di principesse e cortigiane. Per anni si contese il titolo di miglior *onnagata* di Edo con Iwai Hanshirō IV e V e nel 1789 viene classificato a livello 極上上吉 *goku-jō-jō-kichi*.

La sua fama lo rende uno degli attori più ricchi della scena, con un salario annuale nel 1790 di 1850 *ryō*.¹³¹ Al contrario dei suoi colleghi, era però bravo a risparmiare e investire i propri guadagni in proprietà e terreni nella capitale e nel Kamigata.

Kikunojō III è ritratto con un'acconciatura vistosa, decorata da due mazzetti di fiori di ciliegio e dei nastri rossi e rosa che coprono la fronte dell'attore. Indossa un kimono a vari strati colorati e con motivi floreali. Sullo strato più esterno, di colore viola decorato da fiori gialli, si può notare lo stemma della famiglia Segawa, lo *yuiwata* 結綿紋. Rappresenta un fascio di cotone legato da una corda, offerto ai *kami* o donato come regalo di nozze. È un perfetto *kamon* proprio per la sua associazione con momenti di celebrazione e buon auspicio.



Dettaglio *kamon*



Mon della famiglia Segawa

(Iroha Kamon, *Yuiwata*)

¹³⁰ LEITER, *Kabuki Encyclopedia...*, p.250.

¹³¹ Nel 1794, con le riforme Kansei, Matsudaira proibisce salari degli attori superiori ai 500 *ryō*. Anche Segawa Kikunojo II ne risente. Tuttavia, anche dopo l'abbandono di tali riforme, attori di alto calibro difficilmente riescono a raggiungere le cifre guadagnate da Kikunojo al suo apice. Nel 1827 l'attore Nakamura Utaemon III, ad esempio, guadagnava un salario annuale di 1400 *ryō*. (LEITER, "Edo Kabuki...", p.119)

3.3.10 Bandō Mitsugorō III nel ruolo di Hayano Kanpei

Titolo	<i>Bandō Mitsugorō atari kyōgen no uchi Haya Kanpei</i> 坂東三津五郎當り狂言ノ早勘平 Bandō Mitsugorō nel ruolo di Haya Kanpei
Serie	<i>Tōsei oshi-e hagoita</i> 当世押絵羽子板 (Palette di oggi in stoffa pressata)
Data	1823
Firma	<i>Oju Gototei Kunisada ga</i> 応需五渡亭国貞画 (su richiesta, disegnato da Gototei Kunisada)
Sigillo del censore	<i>Kiwame</i> 極 (approvato)
Editore	Azumaya Daisuke
Formato	<i>Ōban</i> verticale 37.9 x 25.2 cm
Inventario	MC (S-?)



Figura 48 Bandō Mitsugorō III nel ruolo di Hayano Kanpei, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-?)

Bandō Mitsugorō III ricopre il ruolo di Hayano Kanpei nell'opera *Chūshingura Zōho Netsugi no Ishizue* 忠臣蔵増補柱礎 al Morita-za nell'agosto del 1823. È tuttavia improbabile che Kunisada si sia direttamente ispirato a questa performance per la realizzazione di questa stampa. Come già discusso, è ragionevole supporre che lo scopo della serie sia ritrarre opere di successo, conosciute e amate dal pubblico, indipendentemente dal fatto che gli attori rappresentati abbiano ricoperto o meno tale ruolo, piuttosto che rappresentare performance contemporanee.

Hayano, Haya, Kanpei è uno dei personaggi di *Kanadehon Chūshingura* 仮名手本忠臣, uno dei capolavori del repertorio *kabuki*, articolato in undici atti. L'opera narra le eroiche gesta dei 47 *rōnin* intenti a vendicare la morte del loro signore Asano Naganori (rappresentato col nome fittizio Enya Hangan) costretto al suicidio. Gli atti V e VI raccontano la tragica storia del ragazzo.

Dopo il suicidio del suo signore Hangan, Kanpei è ormai un samurai caduto in disgrazia. Vive isolato con la famiglia della moglie Okaru e si guadagna da vivere come cacciatore. Una sera di pioggia incontra per caso un suo vecchio compagno, Yagoro, e gli confessa il proprio rimorso per non essere stato al fianco del signore morente. Desidera unirsi alla congiura di vendetta guidata da Yuranosuke, il vecchio braccio destro di Hangan. Yagoro, non fidandosi completamente di Kanpei, gli propone di contribuire economicamente a un finto monumento per Hangan, come pretesto per testarne la lealtà.

Nel frattempo, Yoichibei, il suocero di Kanpei, sta tornando a casa dopo aver venduto la figlia Okaru a una casa di piacere per raccogliere denaro in aiuto del genero. Mentre si riposa, viene però aggredito e ucciso da Sadakuro, un delinquente che gli ruba la borsa con il denaro. Kanpei, uscito per cacciare, spara al buio credendo di aver sentito un cinghiale, ma colpisce senza saperlo proprio Sadakuro, uccidendolo. Trovando il corpo, Kanpei si impossessa della borsa di denaro, pensando si tratti solo di un fortunato ritrovamento.

Il giorno dopo, alla casa di Yoichibei, arrivano gli agenti della casa di piacere per prelevare Okaru, poiché l'uomo non è ancora tornato con la somma pattuita. Kanpei rientra in casa proprio in quel momento. La moglie spiega che Yoichibei sarebbe dovuto rientrare in casa con una borsetta piena di denaro. Durante la discussione, Kanpei realizza con orrore che la borsa presa dal cadavere è quella di cui sta parlando la ragazza. È convinto quindi di aver ucciso lui stesso il suocero.

Sconvolto, lascia partire la moglie senza rivelarle la verità. Quando il corpo di Yoichibei viene ritrovato e portato a casa, la suocera Okaya, disperata, accusa Kanpei dell'omicidio. Arrivano poi Goemon e Yagoro, inviati da Yuranosuke, che rifiutano il denaro di Kanpei ritenendolo indegno per la sua presunta slealtà e il sospetto omicidio. Sopraffatto dalla vergogna, Kanpei si toglie la vita

trafiggendosi con una spada. Solo in quel momento Yagoro, esaminando il corpo di Yoichibei, scopre che la ferita è stata inferta da una spada e non da un colpo di fucile. Goemon ricorda inoltre di aver visto il cadavere di Sadakuro, ucciso da un'arma da fuoco, e capisce che è stato lui l'assassino di Yoichibei. Il nome di Kanpei viene così scagionato proprio mentre sta esalando l'ultimo respiro.¹³²

Bandō Mitsugorō III è ritratto con le braccia incrociate e le sopracciglia aggrottate, in un'espressione irritata. Indossa una veste rossa e azzurra sovrapposta ad uno strato esterno viola, su cui è riprodotto uno stemma a due piume di falco incrociate. Al fianco porta una spada inguainata.



Dettaglio mon



Mon di Asano Naganori

(Iroha Kamon, *Chigai taka no ha*)

Il *chigai takanoha* 違い鷹の羽 era il *kamon* di Asano Naganori, il *daimyō* su cui è basato il personaggio di Enya Hagan. Siccome era proibito rappresentare con il vero nome dei personaggi storici e politici, implementare il loro *mon* sul kimono dei personaggi a loro ispirati, era un ottimo metodo per far individuare al pubblico di chi si stesse realmente parlando nell'opera. Gli attori di Hangan, perciò, portavano tutti lo stemma a piume incrociate.¹³³ Anche Kanpei, in segno lealtà verso il signore deceduto, porta il suo *mon* sulle spalle.

¹³² HALFORD, *The Kabuki Handbook...*, pp.179-85.

¹³³ HALFORD, *The Kabuki Handbook...*, p.496.

CONCLUSIONI

Questo lavoro si proponeva di indagare il rapporto tra l'attore *kabuki* e lo *yakusha-e*, per capire in che modo l'immagine pubblica dell'attore venisse costruita e diffusa nella società del periodo Edo. Il percorso seguito, partiva dalle origini del teatro *kabuki*, passando per le caratteristiche del genere e del repertorio, fino ad arrivare alla figura dell'attore e al genere di stampe di attori. Questa infarinatura generale introduttiva serviva per poter comprendere al meglio il contesto e gli elementi delle opere della collezione del Museo Chiossone prese in esame. Le due serie di Utagawa Kunisada sono lo specchio di un mercato fiorente e testimoniano il gusto del pubblico dell'epoca. È facile capire quali fossero i drammi più popolari, gli attori più apprezzati e i riferimenti iconografici che l'osservatore sapeva e si divertiva a riconoscere.

Lo studio ha naturalmente dei limiti. Il *corpus* è ristretto e fa riferimento alla produzione di un unico artista, in una fase relativamente iniziale della sua carriera. Sarebbe interessante, in futuro, poter analizzare ulteriormente la produzione di Kunisada, concentrandosi su opere di una fase matura.

Resta, infine, un obiettivo più ampio. Far conoscere una parte dell'immenso patrimonio del Museo Chiossone, un passo alla volta. L'esperienza di stage mi ha concesso l'opportunità di poter entrare in contatto con la ricchissima collezione del Museo, ancora in gran parte da scoprire. Ci si augura che questa ricerca possa costituire un punto di partenza per ulteriori studi sulle altre opere della collezione, e contribuire a restituire a questi materiali il posto che meritano.

BIBLIOGRAFIA

- ACCADEMIA ITALIANA DELLE ARTI E DELLE ARTI APPLICATE, *Un Italiano in Giappone. Dipinti, stampe, pergamene del XVII al XIX secolo dal Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossone di Genova*, (catalogo mostra), Accademia Italiana Londra, 27 settembre – 24 novembre 1991, Electa, Milano, 1991.
- BARTRA, Eli, e KANAE Omura, “Arte y género en Japón: Lacas Shunkei y Edo Hagoita., in *Estudios de Asia y Africa*, vol. 44, no. 3 (140), 2009, pp. 649–86.
- BERNABÒ BREA, Luigi e KONDO, Eiko, *Ukiyo-e Prints and Paintings from the Early Masters to Shunsho*, Genova, Sagep Editrice, 1980.
- BRADY, George S., *Materials Handbook: An Encyclopedia for Purchasing Agents Enjineers, Executives, and Foremen*, New York, Mcgraw Hill Book Company Inc, 1951.
- BRANDON, James R., *Kabuki: Five classic plays*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1975.
- BRANDON, James R., e LEITER Samuel L., *Kabuki Plays on Stage. Volume 2: Villainy and Vengeance, 1773-1799*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2002.
- BRANDON, James R., e LEITER Samuel L., *Kabuki Plays on Stage. Volume 3: Darkness and desire, 1804-1864*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2002.
- CAROLI, Rosa, e GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Editori Laterza, 2017.
- CAVAYE, Ronald, *Kabuki: A Pocket Guide*, Singapore, Charles E. Tuttle Company, 1993.
- CHEN, Constance J. S., “Merchants of Asianness: Japanese Art Dealers in the United States in the Early Twentieth Century”, in *Journal of American Studies*, Vol. 44, No. 1, 2010, pp. 19-46.
- CLARK, Timothy T., e UEDA Osamu, *The Actors Image: Print Makers of the Katsukawa School*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1994.
- CULIN, Stewart, “The Japanese Game of Battledore and Shuttlecock”, in *The Brooklyn Museum Quarterly*, Vol. 12, No. 3, 1925, pp. 139-150.
- DAVIS, Julie N., *Picturing the Floating World: Ukiyo-e in Context*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2021.
- DUNN, Charles J., e BUNZŌ, Torigoe, *The Actors' Analects (Yakusha Rongo)*, New York, Columbia University Press, 1969.

- FAILLA, Donatella (a cura di), *Edoardo Chiossone un collezionista erudito nel Giappone Meiji*, (catalogo della mostra), Roma, Museo Nazionale d'Arte Orientale, 31 gennaio – 16 marzo 1996, Comune di Genova, Genova, 1996.
- FAILLA, Donatella (a cura di), *Capolavori d'Arte Giapponese dal Periodo Edo alla Modernizzazione*, (catalogo della mostra) Genova, Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone", 25 luglio 2001 – 16 giugno 2002, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 2002.
- FAIRBANKS, Arthur, "William Sturgis Bigelow (1850-1926)", in *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 64, No. 12, 1930, pp. 507-510.
- FUMIKAZU, Kishi, "The Sociocultural Identity of the Ukiyo-e Artist: Observations Derived from Rewards and Punishments", in *Studies in the History of Art*, Vol. 80, 2018, pp. 127-148.
- GABROVSKA, Galia T., "Gender and Body Construction in Edo Period *Kabuki*", in *Core Ethics*, Vol. 5, 2009, pp. 71-87.
- GABROVSKA, Galia T., "Onna Mono: The 'Female Presence' on the Stage of the All-Male Traditional Japanese Theatre", in *Asian Theatre Journal*, Vol. 32, No. 2, 2015, pp. 387-415.
- GARGANO, Marco et al., "From Materials to Technique: A Complete Non-Invasive Investigation of a Group of Six Ukiyo-E Japanese Woodblock Prints of the Oriental Art Museum E. Chiossone (Genoa, Italy)", in *Sensors*, Vol. 22, 8772, 2022.
- GERSTLE, Andrew, "Flowers of Edo: Eighteenth-Century Kabuki and Its Patrons", in *Asian Theatre Journal*, Vol. 4, No. 1, 1987, pp. 52-75.
- GERSTLE, Andrew, "The Culture of Play: Kabuki and the Production of Texts", in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. 66, No. 3, 2003, pp. 358-379.
- GUTH, Christine M. E., "Memorial Portraits of Kabuki Actors: Fanfare in the Floating World", in *Impressions*, No. 27, 2005-2006, pp. 22-41.
- HALFORD, Aubrey S., e HALFORD, Giovanna M., *The Kabuki Handbook: A Guide to Understanding and Appreciation, with Summaries of Favourite Plays, Explanatory Notes, and Illustrations*, Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1956.
- HARRIS, Frederick, *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print*, Tuttle Publishing, Tōkyō, Rutland, Vermont, Singapore, 2010.

- HASEGAWA, Yumiko, “Degatari-zu: An Examination of the Transition in the Depiction of Onstage Kabuki Musical Ensembles in Color Woodblock Prints (1746-1866)”, in *RIdIM/RCMI Newsletter*, Vol. 22, No. 2, 1997, pp. 62-68.
- HERWIG, Henk J., “The development of facial likeness in kabuki actor prints”, in *Ukiyo-e art*, Vol. 172, 2016, pp. 84-102.
- ISAKA, Maki, *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theatre*, Seattle, University of Washington Press, 2016.
- IZZARD, Sebastian, “The Bijin-ga of Utagawa Kunisada”, in *Impressions*, No. 3, 1979, pp. 1-5.
- IZZARD, Sebastian (a cura di), *Kunisada's World*, (catalogo della mostra) New York, Japan Society Gallery, 30 settembre – 14 novembre 1993, New York, Japan Society, Inc., 1993.
- IZZARD, Sebastian, “A New Actor Painting by Utagawa Kunisada”, in *Impressions*, No. 20, 1998, pp. 78-81.
- IZZARD, Sebastian (a cura di), *Utagawa Kunisada (1786-1865): His World Revisited*, (catalogo della mostra), New York, Sebastian Izzard LLC Asian Art, 15 – 26 marzo 2021, New York, Sebastian Izzard LLC, 2021.
- KANO, Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender, and Nationalism*, New York, Palgrave, 2001.
- KOMINZ, Laurence R., *The Stars Who Created Kabuki: Their Lives, Loves and Legacy*, Tokyo, Kodansha International, 1997.
- KUMAKURA Isao, *Japanese Tea Culture: The Heart and Form of Chanoyu*, Giappone, Japan Publishing Industry Foundation for Culture, 2023.
- KYBURZ, Josef A., “‘Omocho’: Things to Play (Or Not to Play) with”, in *Asian Folklore Studies*, Vol. 53, No. 1, 1994, pp. 1-28.
- LANE, Richard, *Images from the Floating World. The Japanese Print including an Illustrated Dictionary of Ukiyo-e*, Oxford University Press, Oxford London Melbourne, 1978.
- LEITER, Samuel L., “Edo Kabuki: The Actor's World”, in *Impressions*, No. 31, 2010, pp. 114-131.
- LEITER, Samuel L., *Kabuki Encyclopedia: An English-Language Adaptation of Kabuki Jiten*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1979.

- LEVIN, Gail, "Japanese Cultural Influence in America: The Boston-New York Exchange", in *Notes in the History of Art*, Vol. 31, No. 3, 2012, pp. 13-22.
- MCCORMICK, James P., "Japan: The Mask and the Mask-Like Face", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 2, 1956, pp. 198-204.
- MCGOWAN, Tara M., "The Designs of Kawasaki Kyosen: Envisioning the Future of a Vanishing World through Toy Pictures (Omocha-e)", in *The Princeton University Library Chronicle*, Vol. 74, No. 3, 2013, pp. 320- 365.
- MEECH-PEKARIK, Julia, "Early Collectors of Japanese Prints and the Metropolitan Museum of Art", in *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 17, 1982, pp. 93-118.
- MEECH-PEKARIK, Julia, "The Early Years of Japanese Print Collecting in North America", in *Impressions*, No. 25, 2003, pp. 14-53.
- MENEGAZZO, Rossella (a cura di), *Graphic Japan: da Hokusai al manga*, (catalogo della mostra) Bologna, Museo Civico Archeologico, 20 novembre 2025 – 6 aprile 2026, Moebius, Milano, 2025.
- MFA BOSTON, "The Bigelow Gift", in *Museum of Fine Arts Bulletin*, vol. 9, no. 53, 1911, pp. 48–50.
- PAINE, Robert T., "Toyokuni's "Pictures of Actors on the Stage"", in *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Vol. 60, No. 321, 1962, pp.105-114.
- RUPERTI, Bonaventura, *Storia del Teatro Giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015.
- SADLER, Arthur L., *Japanese Plays: Classic Noh, Kyogen and Kabuki Works*, Vermont, Tuttle Publishing, 2010.
- SHINDO, Shigeru, *Kunisada: The Kabuki Actor Portraits*, Tokyo, Graphic-sha Publishing Co., 1993.
- SEIGLE, Cecilia S., *Yoshiwara: The Glittering World of the Japanese Courtesan*, Stati Uniti, University of Hawaii Press, 1993.
- THORNBURY, Barbara E., "Actor, Role, and Character: Their Multiple Interrelationship in Kabuki", in *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Vol. 12, No. 1, 1977, pp. 31-40.
- THORNBURY, Barbara E., *Sukeroku's Double Identity: The Dramatic Structure of Edo Kabuki*, Stati Uniti, University of Michigan Press, 1982.

TINIOS, Ellis, “Kunisada and the Last Flowering of ‘Ukiyo-e’ Prints”, in *Print Quarterly*, Vol. 8, No. 4, 1991, pp. 342-362.

TINIOS, Ellis, “The Fragrance of Female Immortals: Celebrity Endorsement from the Afterlife”, in *Impressions*, No. 27, 2005-2006, pp. 42-53.

TINIOS, Ellis, “Greater than Utamaro: The Fame of Utagawa Kunisada”, in *Ukiyo-e art*, Vol. 171, 2016, pp. 95-113.

VESCO, Silvia, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, “Piccola Biblioteca Einaudi. Mappe”, Einaudi, Torino, 2021.

BIBLIOGRAFIA IN LINGUA

FUJISAWA, Akane, “Kōen-roku ‘yakusha-e henreki’” (Appunti di lezione: storia delle stampe di attori), *Ukiyo-e art*, Vol. 161, 2011, pp. 59-67.

藤澤 茜、「講演録・『役者絵遍歴』」、浮世絵芸術、161 巻、2011 年、pp. 59-67.

FUJISAWA, Akane, “Yakusha-e no seisaku (ue): kabuki shiryō to yakusha-e” (La creazione delle stampe di attori (Parte 1): Materiali Kabuki e stampe di attori), *Ukiyo-e art*, Vol. 121, 1996, pp. 3-22.

藤澤 茜、「役者絵の制作(上)－歌舞伎資料と役者絵－」、浮世絵芸術、121 巻、1996 年、pp. 3-22.

FUJISAWA, Akane, “Yakusha-e no seisaku (shita): kabuki shiryō to yakusha-e” (La creazione delle stampe di attori (Parte 2): Materiali Kabuki e stampe di attori), *Ukiyo-e art*, Vol. 122, 1997, pp. 3-10.

藤澤 茜、「役者絵の制作(下)－歌舞伎資料と役者絵－」、浮世絵芸術、122 巻、1997 年、pp. 3-10.

FUJISAWA, Akane, “Shini-e ni miru yakusha no ninki” (La popolarità degli attori vista nelle stampe commemorative), *Ukiyo-e art*, Vol. 146, 2003, pp. 42-49.

藤澤 茜、「死絵に見る役者の人気」、浮世絵芸術、146 巻、2003 年、pp. 42-49.

FUJISAWA, Akane, “Edo no ryō: uchiwa-e no miryoku” (La freschezza di Edo: il fascino delle immagini per ventagli), *Ukiyo-e art*, Vol. 148, 2004, pp. 40-49.

藤澤 茜、「江戸の涼・団扇絵の魅力」、浮世絵芸術、148 巻、2004 年、pp. 40-49.

IKEGAMI, Fumio, “Zuhan kaisetsu jū ni-daime Ichikawa Danjūrō shūmei kinen Danūrō o kaita nishiki-e shi-shu” (Commento alle illustrazioni: Quattro stampe nishiki-e raffiguranti Danjūrō, per commemorare la successione della dodicesima generazione di Ichikawa Danjūrō), *Ukiyo-e art*, Vol. 84, 1985, pp. 38-39.

池上 文男、「図版解説 十二代目市川団十郎襲名記念 団十郎を描いた錦絵四種」、浮世絵芸術、84 巻、1985 年、pp. 38-39.

IZAWA, Keiji, “Yakusha-e no kōshō” (Ricerca sulle stampe di attori), *Ukiyo-e art*, Vol. 60, 1979, pp. 3-5.

伊沢 慶治、「役者絵の考証」、浮世絵芸術、60 巻、1979 年、pp. 3-5.

KITAGAWA, Hiroto, “Kamigata ni okeru yakusha e shuppan no shosō” (Vari aspetti della pubblicazione di immagini di attori a Kamigata), *Ukiyo-e art*, Vol. 146, 2003, pp. 58-68.

北川 博子、「上方における役者絵出版の諸相」、浮世絵芸術、146 巻、2003 年、pp. 58-68.

KITAGAWA, Hiroto, “Kamigata ukiyoe ni okeru ‘chūban’ no igi” (Il significato del “formato medio” nell’ukiyo-e di Kamigata), *Ukiyo-e art*, Vol. 165, 2013, pp. 5-18.

北川 博子、「上方浮世絵における『中判』の意義」、浮世絵芸術、165 巻、2013 年、pp. 5-18.

KURAHASHI, Masae, “Kunisada no yakusha sentaku: ‘Tōsei rokkasen’ ‘Tōsei jūhassen’ no baai” (La scelta degli attori di Kunisada: i casi “Tōsei rokkasen” e “Tōsei jūhassen”) *Ukiyo-e art*, Vol. 170, 2015, pp. 5-22.

倉橋 正恵、「国貞の役者選択 — 『当盛六花撰』『当盛十花撰』の場合」、浮世絵芸術、170 巻、2015 年、pp. 5-22.

NARASAKI, Muneshige, “Edo makki no fūzoku-ga makki no fūzoku gaka” (Dipinti di genere del tardo periodo Edo e pittori di genere del tardo periodo Edo), *Ukiyo-e art*, Vol. 3, 1963, pp. 26-27.

檜崎 宗重、「江戸末期の風俗画・末期の風俗画家」、浮世絵芸術、3 巻、1963 年、pp. 26-27.

NEGISHI, Mika, “Mitsuyo Hōkoku yakusha e no sai kentō jikū o koeru yakusha-tachi: Yoshimi Ei nana-nen jū Runa-shi-mura-za kōgyō o chūshin ni” (Riesame dei dipinti di Toyokuni III: attori che trascendono tempo e spazio. Incentrato sullo spettacolo alla Ichimuraza dell'ottobre 1854), *Ukiyo-e art*, Vol. 154, 2007, pp. 32-49.

根岸 美佳、「三代豊国役者絵の再検討 時空を超える役者たち、嘉永七年十月 市村座興行を中心に」、浮世絵芸術、154 巻、2007 年、pp. 32-49.

TSUBOUCHI, Shōyō, e ATSUMI, Seitarō (a cura di), *Kabuki kyakuhon kessakushū* (Raccolta dei capolavori del copione kabuki), vol. 8. Tokyo Shun'yōdō, 1921–1923, pp. 1-119.

坪内逍遙, 渥美清太郎, 歌舞伎脚本傑作集, 東京春陽堂、8 巻、1921–1923, pp. 1-119.

WAGAI, Hiroo, “Kunisada no sakufū henka to sejō (ue)” (Lo stile mutevole e le condizioni sociali di Kunisada (Parte 1)), *Ukiyo-e art*, Vol. 84, 1985, pp. 16-21.

和賀井 宏夫、「国貞の作風変化と世情 (上)」、浮世絵芸術、84 巻、1985 年、pp. 16-21.

WAGAI, Hiroo, “Kunisada no sakufū henka to sejō (shita)” (Lo stile mutevole e le condizioni sociali di Kunisada (Parte 2)), *Ukiyo-e art*, Vol. 85, 1985, pp. 11-12.

和賀井 宏夫、「国貞の作風変化と世情 (下)」、浮世絵芸術、85 巻、1985 年、pp. 11-12.

SITOGRAFIA

FITZWILLIAM MUSEUM, *Kunisada and Kabuki, gruppo 19*: <https://kunisada-and-kabuki.fitzmuseum.cam.ac.uk/exhibition/group-19>

IROHA KAMON, *Chigai taka no ha*: <https://irohakamon.com/kamon/taka/chigaitakanoha.html>

IROHA KAMON, *Kikyō*: <https://irohakamon.com/kamon/kikyō/kikyō.html>

IROHA KAMON, *Yotsuwa*: <https://irohakamon.com/kamon/wachigai/yotsuwa.html>

IROHA KAMON, *Yuiwata*: <https://irohakamon.com/kamon/yuiwata/yuiwata.html>

JAPAN ARTS COUNCIL (NTJ), *Kabuki Dictionary*, scheda n. 1071:

https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/modules/kabuki_dic_en/entry.php?entryid=1071

JAPAN ARTS COUNCIL (NTJ), *Kumadori Makeup: Types*:

<https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc25/en/kumadori-makeup/types.html>

KABUKI21, *Monnosuke*: <https://www.kabuki21.com/monnosuke3.php>

KABUKI21, *Sanjūrō*: <https://www.kabuki21.com/sanjuro2.php>

KABUKI21, *Tōjaku*: <https://www.kabuki21.com/tojaku1.php>

KABUKI21, *Yushima no kakegaku*: https://www.kabuki21.com/yushima_no_kakegaku.php

KAJIPON, *tombe (sezione Oshichi)*: <https://kajipon.sakura.ne.jp/haka/h-gizoku.htm#oshichi>

KOTOBANK, お園六三郎:

<https://kotobank.jp/word/%E3%81%8A%E5%9C%92%E5%85%AD%E4%B8%89%E9%83%8E-1063319#w-1063319>

KOTOBANK, 勝相撲浮名花触:

<https://kotobank.jp/word/%E5%8B%9D%E7%9B%B8%E6%92%B2%E6%B5%AE%E5%90%8D%E8%8A%B1%E8%A7%A6-1154633>

TOKYO METROPOLITAN LIBRARY, *immagine 006 (raccolta Edo-Tokyo)*:

https://www.library.metro.tokyo.lg.jp/portals/0/edo/tokyo_library/upimage/big/006.jpg

Ultima consultazione: 29 settembre 2026.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Figura 1 *Ichikawa Yaozō II nel ruolo di Harada Rokurō nel costume Shibaraku*, Katsukawa Shunshō, 1773. MC (S-828).

Figura 2 *Un giovane elegante*, Katsukawa Shunsen, 1820, MC (S-231)

Figura 3 *Nakamura Sukegorō II in posizione violenta con ombrello aperto*, Katsukawa Shunshō, 1775, MC (S-824)

Figura 4 *L'attore Matsumoto Kōshirō III nella parte di una giovane donna con una spada*, Ippitsusai Bunchō, 1768, MC (S-152)

Figura 5 *L'attore Segawa Kikunojō II nella parte della principessa Tatsu*, Ippitsusai Bunchō, 1170, MC (S-151)

Figura 6 *L'attore Onoe Tamizō I interpreta una cameriera di una casa da tè*, Ippitsusai Bunchō, 1769-79, MC (S-150)

Figura 7 *Actor Ichikawa Komazō III as Izu no Jirō*, Katsukawa Shunkō, 1788, MFA (11.14972)

Figura 8 *L'attore Senogawa Ichimatsu III nella parte della cortigiana Onayo*, Tōshūsai Sharaku, 1794, MC (S-192)

Figura 9 *Ritratto a mezzo busto dell'attore Ōtani Tokuji nella parte del servo Sodesuke*, Tōshūsai Sharaku, 1794, MC (S-191)

Figura 10 *Pagine di Yakusha nigao haya-geiko*, Utagawa Toyokuni, 1817

Figura 11 *Ritratto fotografico ufficiale dell'imperatore Meiji*, Edoardo Chiossone, 1888

Figura 12 *Jingūsatsu*, Edoardo Chiossone, 1881

Figura 13 *Veduta della sede del Museo a Villetta di Negro*

Figura 14 *Ragazza precoce*, Kitagawa Utamaro, 1802, MC (S-1133)

Figura 15 *Geisha con ombrello*, Keisai Eisen, 1843-47, MC (S-1260)

Figura 16 *Ichikawa Omezō*, Utagawa Kunimasa, 1794 ca., MC (S-1288)

Figura 17 *Ichikawa Danjūrō [nel ruolo di Soga Gorō]*, Utagawa Toyokuni, 1814, MC (S-1555)

Figura 18 *Graphic Japan. Da Hokusai al Manga* - Photo credits Yuki Seli

Figura 19 *Attore Bandō Hikosaburō V nel ruolo di Kirare Yosaburō (Yosa lo sfregiato)*, Kunichika Toyohara, 1869, MC (S-3012)

Figura 20 *Nakamura Fukusuke I nel ruolo di Ōhara Takematsu, dalla serie “Specchio di immagini alla moda per tessuti a rilievo”*, Utagawa Kunisada, 1860, MC (S-3114)

Figura 21 *L'attore Nakamura Matsue III nella parte della cortigiana Akoya; dalla serie "Ōtari kyōgen no uchi"*, Utagawa Kunisada, 1814-15, MC (S-1396)

Figura 22 *Scena teatrale dall'opera 'Kanjincho', con gli attori Ichikawa Kodanji nel ruolo di Togashi Saemon, Ichikawa Danjūrō VIII nel ruolo di Musashibo Benkei, e Bandō Takesaburo nel ruolo di Minamoto no Yoshitsune, travestito da contadino*, Utagawa Kuniyoshi, 1849, MC (S-1737)

Figura 23 *Backstage Celebrations of a Full-House Hit at the Ichimura Theater*, Utagawa Kunisada, 1811, MFA (2009.5008.1a-c)

Figura 24 *L'attore Onoe Matsusuke II nella parte del falegname Rokusaburō*, 1815 (Dettaglio sigillo dell'editore)

Figura 25 *L'attore Seki Sanjūrō II nel ruolo di Honjō Sukehachi*, 1816 (Dettaglio sigillo dell'editore)

Figura 26 *Masatsuya (Actor Ōtani Oniji III as Ono Sadakurō)*, Utagawa Toyokuni I, 1794, The Art Institute of Chicago (1952.388)

Figura 27 *L'attore Ichikawa Danjūrō VII nella parte di Kan Shōjō* (Dettaglio riquadro soggetto)

Figura 28 *L'attore Onoe Matsusuke II nella parte del falegname Rokusaburō* (Dettaglio riquadro soggetto)

Figura 29 *L'attore Nakamura Matsue III nella parte della cortigiana Akoya*, Utagawa Kunisada, 1814-15, MC (S-1396)

Figura 30 *L'attore Nakamura Utaemon III nella parte di Yojirō*, Utagawa Kunisada, 1814-15, MC (S-1393)

Figura 31 *L'attore Bandō Mitsugorō III nella parte di Kajiwaru Genta*, Utagawa Kunisada, 1814-15, MC(S-1398)

Figura 32 *L'attore Matsumoto Kōshirō V nella parte di Banzui Chōbei*, Utagawa Kunisada, 1814-15, MC(S-1399)

Figura 33 *L'attore Iwai Hanshirō V nella parte di Yaoya Oshichi*, Utagawa Kunisada, 1814-15, MC (S-1395)

Figura 34 *L'attore Onoe Matsusuke II nella parte del falegname Rokusaburō*, Utagawa Kunisada, 1814-15, MC (S-1397)

Figura 35 *L'attore Ichikawa Danjūrō VII nella parte di Kan Shōjō*, Utagawa Kunisada, 1814-15, MC (S-1394)

Figura 36 *A Battledore (Hagoita) with a Portrait of Actor Segawa Kikunojō III*, Katsukawa Shunsho, 1781-4, MFA Boston (11.14857)

Figura 37 *Yakusha nigao hayageiko*, Utagawa Toyokuni, 1817, British Museum (1938,1008,0.19)

Figura 38 *Matsumoto Kōshirō nel ruolo di Takechi Mitsuhide*, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-1405)

Figura 39 *Iwai Kumesaburō II nel ruolo di Yaoya Oshichi*, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-1406)

Figura 40 *Ichikawa Omezō nel ruolo di Umeōmaru*, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-1409)

Figura 41 *Onoe Kikugorō III nel ruolo di Sakuramaru*, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-?)

Figura 42 *Seki Sanjūrō II nel ruolo di Soga Gorō Tokimune*, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-1402)

Figura 43 *La scena dell'incontro (taimen) dal dramma Wada Sakamori Osame no Mitsugumi*, Katsukawa Shunshō, 1771, MC (S-872)

Figura 44 *Ichikawa Danjūrō VII nel ruolo di Yanone Gorō*, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-?)

Figura 45 *Iwai Hanshirō V nel ruolo di Oshun*, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-?)

Figura 46 *Ichikawa Monnosuke III nel ruolo di Akoya*, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-?)

Figura 47 *Segawa Kikunojō III nel ruolo in Dōjō-ji*, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-?)

Figura 48 *Bandō Mitsugorō III nel ruolo di Hayano Kanpei*, Utagawa Kunisada, 1823, MC (S-?)

GLOSSARIO

<i>aiban</i>	合判	Formato di stampa dell' <i>ukiyo-e</i> , intermedio tra <i>ōban</i> e formati più piccoli.
<i>akuba</i>	悪婆	Personaggio femminile malvagio o negativo nel <i>kabuki</i> .
<i>aragoto</i>	荒事	Stile di recitazione <i>kabuki</i> vigoroso e fortemente stilizzato, associato soprattutto a Edo.
<i>atsuwata</i>	厚綿	Termine relativo a un particolare tipo di costume imbottito.
<i>banzuke</i>	番付	Lista o classifica ufficiale di attori, artisti o partecipanti a un'attività teatrale.
<i>bakufu</i>	幕府	Governo militare guidato dallo <i>shōgun</i> .
<i>bakuhan</i>	幕藩	Sistema politico dello shogunato Tokugawa, formato dal <i>bakufu</i> centrale e dai domini dei <i>daimyō</i> .
<i>badarai</i>	馬盥	Vasca o recipiente di forma particolare.
<i>bijin</i>	美人	Bella donna; termine usato anche per indicare soggetti femminili nell'arte dell'epoca Edo.
<i>bijinga</i>	美人画	Rappresentazione artistica di belle donne, genere particolarmente importante nell' <i>ukiyo-e</i> .
<i>beni</i>	紅	Pigmento rosso, tradizionalmente ricavato dal cartamo; usato anche nella cosmetica e nella tintura.
<i>bon</i>	盆	Festa buddhista degli antenati, durante la quale si ritiene che gli spiriti degli antenati tornino temporaneamente nel mondo dei vivi.
<i>Bosatsu</i>	菩薩	Bodhisattva buddhista: essere illuminato che rinuncia al nirvana definitivo per aiutare gli altri esseri.

<i>chaya asobi</i>	茶屋遊び	Frequentazione e intrattenimento nelle <i>chaya</i> , locali di piacere e di intrattenimento.
<i>chonmage</i>	丁髷	Acconciatura tradizionale maschile caratterizzata dal ciuffo raccolto e rasato sulla sommità del capo.
<i>chōnin</i>	町人	Ceto urbano di mercanti e artigiani, particolarmente importante nella società dell'epoca Edo.
<i>chigai takanoha</i>	違い鷹の羽	Motivo araldico (<i>kamon</i>) costituito da due piume di falco incrociate.
<i>date</i>	伊達	Eleganza vistosa e raffinata; nel contesto Edo indica anche un'estetica ricercata e appariscente.
<i>daimyō</i>	大名	Signore feudale che governava un dominio (<i>han</i>) sotto lo shogunato.
<i>daikon</i>	大根	Ravanello bianco
<i>dōmaru</i>	胴丸	Tipo di armatura giapponese relativamente leggera, avvolta intorno al corpo e adatta soprattutto alla fanteria.
<i>dōtaku</i>	銅鐸	Campana rituale in bronzo dell'antico Giappone, tipica del periodo Yayoi.
<i>Edoza</i>	江戸座	Scuola o gruppo poetico di Edo, associato alla tradizione dell'haiku e dell'haikai.
<i>eta</i>	穢多	Antica denominazione, oggi considerata discriminatoria, per gruppi collocati ai margini della società tradizionale giapponese.
<i>fudasashi</i>	札差	Mercanti di riso di Edo che convertivano in denaro le rendite in riso dei samurai e svolgevano anche attività creditizia.
<i>fudai</i>	譜代	Daimyō legati ereditariamente alla famiglia Tokugawa e tradizionalmente considerati suoi vassalli.

<i>fuke oyama</i>	深井女形	Personaggio della donna anziana nel <i>kabuki</i> .
<i>fuji</i>	藤	Glicine
<i>furyū</i>	風流	Eleganza, raffinatezza e gusto estetico; indica anche forme di intrattenimento e spettacolo elaborate.
<i>furyū odori</i>	風流踊	Danza popolare e spettacolare caratterizzata da costumi e movimenti elaborati.
<i>genroku mie</i>	元禄見得	Particolare posa (<i>mie</i>) in cui una gamba è protesa verso l'avanti e un braccio è alzato.
<i>giri</i>	義理	Dovere sociale, obbligo morale e senso di responsabilità verso gli altri.
<i>goryō</i>	御霊	Spirito di una persona morta, spesso ritenuto capace di provocare calamità se non adeguatamente placato.
<i>gyōdō</i>	行道	Processione rituale buddhista, spesso accompagnata da musica e danze.
<i>haiku</i>	俳句	Forma poetica breve di tre versi, tradizionalmente composta secondo lo schema 5-7-5.
<i>hagoita</i>	羽子板	Tavoletta decorata usata nel gioco dell' <i>hanetsuki</i> , tradizionale gioco giapponese simile al volano.
<i>hane</i>	羽根	Volano utilizzato nel gioco dell' <i>hanetsuki</i> .
<i>hanabishi</i>	花菱	Motivo decorativo geometrico a forma di fiore stilizzato.
<i>hanamichi</i>	花道	Passerella rialzata che attraversa la platea e collega il palcoscenico alla parte posteriore del teatro <i>kabuki</i> .
<i>hanetsuki</i>	羽根突き	Gioco tradizionale giapponese praticato con una racchetta (<i>hagoita</i>) e un piccolo volano.

<i>haramaki</i>	腹巻	Tipo di armatura che avvolge il tronco e si chiude posteriormente.
<i>henge mono</i>	変化物	Danza <i>kabuki</i> in cui un unico attore interpreta rapidamente più personaggi.
<i>hito-gami</i>	人神	“Uomo divinizzato”; termine relativo alla venerazione di una persona come divinità.
<i>hiyokuzuka</i>	比翼塚	Monumento sepolcrale dedicato a due amanti morti insieme, simbolo del loro legame.
<i>hosoban</i>	細判	Formato stretto e verticale delle stampe <i>ukiyo-e</i> .
<i>hyōbanki</i>	評判記	Pubblicazioni che valutavano e classificavano attori, cortigiane o altre figure della cultura urbana.
<i>hyōtan'ashi</i>	瓢箪足	“Gambe a zucca”: modo di rappresentare in maniera molto muscolosa e stilizzata gli arti dei personaggi maschili nell'arte Torii.
<i>ichiboku zukuri</i>	一木造	Tecnica scultorea in cui una statua viene ricavata principalmente da un unico blocco di legno.
<i>inrō</i>	印籠	Piccolo contenitore a più scomparti, tradizionalmente portato alla cintura e spesso decorato con lacca.
<i>iroko</i>	色子	Termine storico per indicare giovani uomini che svolgevano attività di intrattenimento sessuale per clienti maschili.
<i>jidaimono</i>	時代物	Drammi <i>kabuki</i> di ambientazione storica, spesso legati a samurai e aristocratici.
<i>jitsugoto</i>	実事	Stile/ruolo maschile nel <i>kabuki</i> caratterizzato da dignità, maturità e comportamento realistico.
<i>jitsuaku</i>	実悪	Ruolo del grande antagonista maschile, particolarmente importante nei drammi storici.

<i>kakemono</i>	掛物	Dipinto o calligrafia montato su un rotolo verticale da appendere.
<i>kakikae</i>	書替	Riscrittura o adattamento di un testo teatrale preesistente.
<i>kabuki</i>	歌舞伎	Forma di teatro tradizionale giapponese caratterizzata da recitazione stilizzata, danza, musica, costumi e trucco elaborati.
<i>kabuki odori</i>	歌舞伎踊り	Forma di danza spettacolare da cui si sviluppò il kabuki.
<i>kabukimono</i>	かぶき者	Individuo anticonformista dell'epoca premoderna, riconoscibile per abiti e comportamenti eccentrici.
<i>kaidan mono</i>	怪談物	Drammi o racconti di fantasmi e fenomeni soprannaturali.
<i>kaomise</i>	顔見世	Prima rappresentazione della stagione teatrale, tradizionalmente occasione per presentare gli attori presenti in una compagnia.
<i>kaomise sekai sadame</i>	顔見世世界定め	Convenzione drammaturgica relativa alla scelta e definizione del mondo narrativo e dei personaggi nelle rappresentazioni di <i>kaomise</i> .
<i>kanazashi</i>	かなざし	Ornamento o accessorio per capelli, spillone.
<i>kaneru yakusha</i>	兼る役者	Attore capace di interpretare magistralmente diversi tipi di ruoli.
<i>katagami</i>	型紙	Modello o sagoma utilizzata come guida nella decorazione e nella tintura dei tessuti.
<i>katakiyaku</i>	敵役	Ruolo dell'antagonista o del cattivo nel <i>kabuki</i> .
<i>kawari kabuto</i>	変わり兜	Elmo da samurai dalla forma fantasiosa o insolita, spesso decorato con elementi spettacolari.

<i>keikō</i>	挂甲	Tipo di antica armatura lamellare giapponese, precedente alle armature classiche dei samurai.
<i>keisei-kai</i>	傾城買い	Frequentazione/acquisto dei servizi di una cortigiana; pratica associata alla cultura dei quartieri di piacere.
<i>kikyō</i>	桔梗	Campanula giapponese; motivo floreale frequente nell'arte decorativa.
<i>kinpira jōruri</i>	金平浄瑠璃	Forma di <i>jōruri</i> caratterizzata da storie di eroi e personaggi vigorosi, particolarmente popolare nel XVII secolo.
<i>kizewamono</i>	生世話物	Forma di <i>sewamono</i> particolarmente realistica e legata agli aspetti più quotidiani e drammatici della vita urbana.
<i>kitsuke</i>	着付け	Kimono esterno, nel <i>kabuki</i> .
<i>kokka yohō</i>	国華要覧	L'essenza del patrimonio culturale nazionale.
<i>kokyū</i>	胡弓	Strumento musicale ad arco, appartenente alla famiglia dei cordofoni tradizionali giapponesi.
<i>koto</i>	琴	Strumento musicale cordofono appartenente alla famiglia delle cetre.
<i>kumadori</i>	隈取	Trucco facciale stilizzato del <i>kabuki</i> , formato da linee colorate che indicano caratteristiche e natura del personaggio.
<i>kuni kuzushi</i>	国崩し	“Rovesciamento del paese”: trama o episodio teatrale incentrato sulla caduta o sovversione di un ordine politico, oppure un samurai malvagio che complotta di tradire il proprio signore e rovesciare il suo governo.
<i>kuruma</i>	車	Risciò
<i>kyōgen</i>	狂言	Forma teatrale comica tradizionalmente rappresentata tra le opere di <i>nō</i> .

<i>maki-e</i>	蒔絵	Tecnica decorativa della lacca ottenuta applicando polvere metallica sulla superficie laccata.
<i>magatama</i>	勾玉	Gioiello preistorico giapponese a forma ricurva, spesso associato ai simboli imperiali.
<i>manaita</i>	まな板	Tagliere
<i>maru ni mitsu-ogi</i>	丸に三つ扇	<i>Kamon</i> raffigurante tre ventagli all'interno di un cerchio.
<i>mie</i>	見得	Posa teatrale fissata dall'attore in un momento di particolare intensità drammatica.
<i>Missione Iwakura</i>	岩倉使節団	Missione diplomatica giapponese inviata negli Stati Uniti e in Europa nel 1871–1873 per studiare istituzioni e società occidentali.
<i>mon</i>	紋	Emblema o stemma familiare giapponese (<i>kamon</i>).
<i>Myō-ō</i>	明王	“Re della luce”: divinità buddhiste dall'aspetto potente e terrificante, associate alla protezione della legge buddhista.
<i>naimaze</i>	緋い交ぜ	Tecnica drammaturgica che combina o intreccia elementi provenienti da più opere o trame.
<i>nanban kabuto</i>	南蛮兜	Elmo ispirato a modelli europei, adattato dagli armaioli giapponesi.
<i>netsuke</i>	根付	Piccola scultura usata come fermaglio per appendere alla cintura oggetti come l' <i>inrō</i> .
<i>nihon buyō</i>	日本舞踊	Insieme delle forme di danza tradizionale giapponese sviluppatesi soprattutto in relazione al <i>kabuki</i> .
<i>nihontō</i>	日本刀	Spada tradizionale giapponese.
<i>nigao</i>	似顔	Somiglianza, resa realistica della fisionomia in un ritratto.

<i>ninjō</i>	人情	Sentimento umano, affetto e inclinazioni personali, spesso contrapposti al <i>giri</i> (dovere).
<i>ningyō jōruri</i>	人形浄瑠璃	Teatro di marionette giapponese oggi noto anche come <i>bunraku</i> .
<i>nō</i>	能	Forma di teatro musicale classico giapponese caratterizzata da maschere, canto, danza e movimenti altamente stilizzati.
<i>ōban</i>	大判	Grande formato standard delle stampe <i>ukiyo-e</i> , circa 39 × 26,5 cm.
<i>ōkubi-e</i>	大首絵	Ritratto <i>ukiyo-e</i> che rappresenta principalmente testa e busto del soggetto.
<i>onnakabuki</i>	女歌舞伎	Kabuki interpretato da donne; forma vietata nel 1629.
<i>onnagata</i>	女方 / 女形	Attore maschile specializzato nell'interpretazione di ruoli femminili nel <i>kabuki</i> .
<i>Osono-Rokusa</i>	お染久松	Coppia di amanti protagonisti di una celebre storia teatrale, associata al tema del suicidio d'amore.
<i>Otowaya</i>	音羽屋	<i>Yagō</i> della famiglia di attori Onoe, una delle principali famiglie del <i>kabuki</i> .
<i>oyama</i>	女形 / 女方	Termine tradizionale per l'attore maschile che interpreta personaggi femminili.
<i>oyatoi gaikokujin</i>	お雇い外国人	“Stranieri assunti”: specialisti occidentali invitati dal governo giapponese nel periodo Meiji per contribuire alla modernizzazione del paese.
<i>rōnin</i>	浪人	Samurai senza signore o padrone a cui prestare servizio.
<i>roppō</i>	六方	Movimento teatrale stilizzato caratterizzato da ampi gesti delle braccia e passi energici, spesso durante l'uscita sulla <i>hanamichi</i> .

<i>ryō</i>	両	Antica unità monetaria d'oro del Giappone.
<i>sakoku</i>	鎖国	Termine per indicare la politica Tokugawa di forte limitazione dei rapporti con l'estero.
<i>sagemono</i>	提物	Oggetti personali appesi alla cintura tramite un cordoncino, tra cui <i>inrō</i> e <i>netsuke</i> .
<i>sankin kōtai</i>	参勤交代	Sistema che imponeva ai <i>daimyō</i> di alternare la propria presenza tra il dominio e Edo, mantenendo una residenza nella capitale dello shogunato.
<i>sasabeni</i>	笹紅	Particolare tonalità o applicazione del rossetto <i>beni</i> , associata alla moda femminile dell'epoca Edo.
<i>seikatsu fuan</i>	生活不安	Insicurezza/preoccupazione per la vita quotidiana.
<i>seppuku</i>	切腹	Forma ritualizzata di suicidio mediante il taglio dell'addome, storicamente associata alla classe dei samurai.
<i>sewamono</i>	世話物	Drammi kabuki ambientati nella vita quotidiana della società urbana, spesso incentrati su amore, dovere e conflitti personali.
<i>shakuhachi</i>	尺八	Flauto verticale tradizionale giapponese in bambù.
<i>shamisen</i>	三味線	Strumento a tre corde, suonato con un grande plettro e fondamentale nella musica teatrale giapponese.
<i>shashi kinshirei</i>	奢侈禁止令	Editti che vietavano o limitavano il lusso e l'ostentazione, compresi abiti e decorazioni, nell'epoca Edo.
<i>Shichifujin</i>	七福神	I Sette dèi della fortuna, gruppo di divinità e figure religiose associate alla prosperità e alla buona sorte.
<i>shinōkōshō</i>	士農工商	Schema tradizionale della società Edo basato sulle categorie di samurai, contadini, artigiani e mercanti.

<i>shinjū</i>	心中	Suicidio congiunto di due amanti, tema ricorrente nel teatro e nella letteratura dell'epoca Edo.
<i>shinpan</i>	親藩	<i>Daimyō</i> appartenenti alla famiglia Tokugawa o ai suoi rami collaterali.
<i>shirabyōshi</i>	白拍子	Donne intrattenitrici che eseguivano danze accompagnate da canto; tradizione risalente al periodo medievale.
<i>shōgatsu</i>	正月	Capodanno giapponese e periodo delle celebrazioni di inizio anno.
<i>shōgun</i>	將軍	Titolo del comandante militare che governava il Giappone attraverso lo shogunato.
<i>shogunato</i>	幕府	Governo militare guidato dallo shōgun.
<i>shukō</i>	趣向	Idea, espediente o soluzione creativa adottata nella costruzione di un'opera teatrale.
<i>sogamono</i>	曾我物	Opere teatrali basate sulla storia dei fratelli Soga, celebre tema del repertorio <i>kabuki</i> .
<i>suji</i>	筋	“Linea” o “tratto”; nel <i>kumadori</i> indica una linea del trucco facciale.
<i>sujiguma</i>	筋隈	Tipo di <i>kumadori</i> caratterizzato da linee rosse che seguono e accentuano la struttura del volto.
<i>surimono</i>	摺物	Stampe prodotte privatamente, spesso per occasioni speciali, poesie o auguri, con tecniche di stampa molto raffinate.
<i>tachiyaku</i>	立役	Attore/ruolo maschile adulto, spesso protagonista, nel <i>kabuki</i> .
<i>tachi</i>	太刀	Spada giapponese lunga e ricurva, portata tradizionalmente con il filo rivolto verso il basso.
<i>tanzaku</i>	短冊	Striscia verticale di carta utilizzata per scrivere poesie o versi.

<i>tankō</i>	短甲	Tipo di antica corazza giapponese a piastre, caratteristica del periodo Kofun.
<i>ten</i>	天	“Cielo”; termine di origine buddhista usato per indicare una categoria di esseri/divinità celesti.
<i>tennin</i>	天人	Essere celeste o divinità del mondo buddhista.
<i>tozama</i>	外様	<i>Daimyō</i> non appartenenti al gruppo dei vassalli ereditari dei Tokugawa.
<i>tsuina</i>	追儺	Rito di esorcismo per scacciare gli spiriti maligni, tradizionalmente associato alla fine dell’anno.
<i>ukiyo</i>	浮世	Mondo fluttuante: espressione associata alla transitorietà della vita e, in epoca Edo, alla cultura urbana e dei piaceri.
<i>ukiyo-e</i>	浮世絵	Genere artistico dell’epoca Edo, costituito da stampe xilografiche raffiguranti attori, belle donne, paesaggi e scene della vita urbana.
<i>udaijin</i>	右大臣	Ministro della Destra, alto titolo dell’amministrazione della corte imperiale.
<i>wakashu kabuki</i>	若衆歌舞伎	Kabuki interpretato da giovani uomini (<i>wakashu</i>); vietato nel 1652.
<i>wakizashi</i>	脇差	Spada corta tradizionalmente portata insieme alla katana.
<i>wajitsu</i>	和実	Stile/ruolo che combina la delicatezza del <i>wagoto</i> con il carattere dignitoso e realistico del <i>jitsugoto</i> .
<i>wagoto</i>	和事	Stile di recitazione morbido e raffinato, sviluppatosi soprattutto nell’area di Kamigata/Osaka e contrapposto all’ <i>aragoto</i> .
<i>yagura daiko</i>	櫓太鼓	Tamburo suonato dalla torre (<i>yagura</i>) dei teatri o in occasione di spettacoli.

<i>yakugara</i>	役柄	Tipo o categoria di ruolo interpretato da un attore.
<i>yaku</i>	役	Personaggio interpretato da un attore.
<i>yakusha</i>	役者	Attore, in particolare attore teatrale.
<i>yakusha-e</i>	役者絵	Stampe <i>ukiyo-e</i> raffiguranti attori <i>kabuki</i> .
<i>yakusha ehon</i>	役者絵本	Libri illustrati dedicati agli attori e al mondo del <i>kabuki</i> .
<i>yarō kabuki</i>	野郎歌舞伎	Forma di <i>kabuki</i> interpretata da uomini adulti, sviluppatasi dopo il divieto del <i>wakashu kabuki</i> .
<i>yarōbōshi</i>	野郎帽子	Piccolo fazzoletto di stoffa viola che gli <i>onnagata</i> indossavano per nascondere la parte rasata del capo.
<i>yatsushi</i>	奴	Tipo di personaggio la cui vera identità rimane nascosta per parte dell'opera.
<i>yūjō kabuki</i>	遊女歌舞伎	<i>Kabuki</i> delle cortigiane (<i>yūjō</i>), fase iniziale della storia del <i>kabuki</i> , prima del divieto delle compagnie femminili.
<i>yoroi</i>	鎧	Termine generale per “armatura”, soprattutto l'armatura tradizionale dei guerrieri.
<i>yuiwata</i>	結綿紋	Stemma della famiglia Segawa, rappresenta un fascio di cotone legato da una corda.

OPERE

<i>Akoya no Kotozeme</i> 阿古屋琴責	1732	Matsuda Bunkōdō, Hasegawa Senshi	Scena di <i>Dan-no-ura Kabuto</i> <i>Gunki</i> ; <i>jōruri/kabuki</i>
-----------------------------------	------	-------------------------------------	--

Ashiya Dōman Ōuchi Kagami 1734 ca. Autori di *jōruri*; versione *Jōruri / kabuki*; *jidaimono*
 芦屋道満大内鑑 *kabuki* successiva

Ayamegusa あやめ草 1700 ca. Fukuoka Yagoshirō Trattato sull'arte dell'*onnagata*
 Yoshizawa Ayame I

Banzuiin Chōbei Shōjin no 1803 Sakurada Jisuke I Dramma *kabuki*
Manaita 幡随長兵衛精進俎

Butsumo Mayasan Kaichō 1693 Chikamatsu Monzaemon Dramma *kabuki*
 仏母摩耶山開帳

Chikagoro Kawara no 1785 Nakamura Jūsuke *Jōruri*, poi *kabuki*
Tatehiki 近頃河原達引

Chūshingura Zōho Netsugi no 1823 Sakurada Jisuke II Dramma *kabuki*
Ishizue 忠臣蔵増補柱礎

Dan-no-ura Kabuto Gunki 1732 Matsuda Bunkōdō, *Jōruri*, poi *kabuki*
 Hasegawa Senshi
 壇浦兜軍記

Ehon Butai Ōgi 絵本舞台扇 1770 Katsukawa Shunshō, Libro illustrato di attori *kabuki*
 Ippitsusai Bunchō

Fujibumi Medetaku Kashiku 1816 ca. Incerto Dramma *kabuki*
 藤文めでたくかしく

Ga no Iwai 賀の祝 1746 Takeda Izumo I–II, Scena di Sugawara Denju
 Miyoshi Shōraku, *Tenarai Kagami*
 Namiki Senryū I, Takeda
 Koizumo

Genta Kandō 源太勘当 1739 Autori di *Hiragana* Scena di *Hiragana Seisuiiki*
Seisuiiki

<i>Hanjo</i> 班女	XV sec.	Zeami	Dramma <i>nō</i>
	ca.		
<i>Hinin no Katakiuchi</i>	1664	Yagozaemon	Dramma <i>kabuki</i>
非人敵討			
<i>Hiragana Seisuiiki</i>	1739	Bunkōdō, Miyoshi	<i>Jōruri, jidaimono</i>
ひらかな盛衰記		Shōraku, Asada Kakei, Takeda Izumo I–II	
<i>Ichimura-za Ōiri Atari</i>	XIX sec.	Utagawa Kunisada	Stampa <i>ukiyo-e</i> / scena teatrale
<i>Furumai Gakuya no Zu</i>			
市村座大入当振舞楽屋之図			
<i>Imafū Keshō Kagami</i> 今風化	1823	Utagawa Kunisada	Serie di stampe di <i>bijin</i>
粧鏡			
<i>Imoseyama Onna Teikin</i>	1771	Chikamatsu Hanji e altri	<i>Jōruri</i> , poi <i>kabuki</i>
妹背山婦女庭訓			
<i>Kabuki Jūhachiban</i>	1832	Ichikawa Danjūrō VII / famiglia Ichikawa	Raccolta di 18 opere del repertorio Ichikawa
歌舞伎十八番			
<i>Kachi Zumo Ukina no</i>	1810	Katsu Hyōzō I	Dramma <i>kabuki</i> / <i>sewamono</i>
<i>Hanabure</i> 勝相撲浮名花觸			
<i>Kachidoki Homare Soga</i>	1675	Incerto	Dramma <i>kabuki</i> / <i>sogamono</i>
勝鬨誉曾我			
<i>Kanadehon Chūshingura</i>	1748	Takeda Izumo II, Miyoshi Shōraku, Namiki Senryū I	<i>Jōruri</i> , poi <i>kabuki</i>
仮名手本忠臣蔵			

<i>Keisei Asamagatake</i> 傾城浅間嶽	XVIII sec.	Incerto	<i>Jōruri</i> , poi <i>kabuki</i>
<i>Kōshoku Gonin Onna</i> 好色五人女	1686	Ihara Saikaku	Raccolta di racconti
<i>Koi Nyōbō Somewake Tazuna</i> 恋女房染分手綱	1751	Miyoshi Shōraku, Yoshida Kanshi I	<i>Jōruri</i> , poi <i>kabuki</i>
<i>Kokka Yohō</i> 國華餘芳	1880- 1883	Edoardo Chiossone	Opera illustrata/documentaria in 14 volumi
<i>Kurumabiki</i> 車引	1746	Takeda Izumo I–II, Miyoshi Shōraku, Namiki Senryū I, Takeda Koizumo	Scena di <i>Sugawara Denju</i> <i>Tenarai Kagami</i>
<i>Mijikayo Ukina no</i> <i>Chirashigaki</i> 短夜仇散書	1812	Fukumori Kyūsuke I	Dramma <i>kabuki</i> / <i>sewamono</i>
<i>Musume Dōjōji</i> 娘道成寺	1753	Nakamura Tomijūrō I e tradizione <i>Nagauta</i>	Dramma <i>kabuki</i> / danza
<i>Nazoraete Fujigane Soga</i> なぞらえて富士が根曾我	1816	Tsuruya Nanboku IV	Dramma <i>kabuki</i> / <i>sogamono</i>
<i>Ōatari Kyōgen no Uchi</i> 大當 狂言之内	1814–15	Utagawa Kunisada	Serie di stampe <i>yakusha-e</i>
<i>Osozakura Teniha no Nana</i> <i>Moji</i> 遅桜手爾葉七文字	1811	Nagawa Tokusuke I, Matsui Kōzō I, Shinoda Kinji I	<i>Hengemono</i> / danza <i>kabuki</i>

<i>Sekai Kōmoku</i> 世界綱目	XVIII sec.	Incerto	Compendio dei <i>sekai</i> narrativi del <i>kabuki</i>
<i>Sekai no Hana Sugawara</i> <i>Denju</i> 世界花菅原伝授	1814	Tsuruya Nanboku IV	Dramma derivato dal ciclo di <i>Sugawara</i>
<i>Seki no To</i> 関扉	1784	Segawa Jōkō I, Takarada Jurai	Dramma <i>kabuki</i>
<i>Shibaraku</i> 暫	1697	Ichikawa Danjūrō I / tradizione Ichikawa	Dramma <i>kabuki</i> / <i>aragoto</i>
<i>Shichimai Tsuzuki Hana no</i> <i>Sugatae</i> 七枚続花の姿絵	1811	Sakurada Jisuke II e altri	<i>Hengemono</i> / danza <i>kabuki</i>
<i>Shitennō Osanadachi</i> 四天王 稚立	1673	Incerto	Dramma <i>kabuki</i> / <i>aragoto</i>
<i>Sonezaki Shinjū</i> 曾根崎心中	1703	Chikamatsu Monzaemon	<i>Jōruri</i>
<i>Sono Mukashi Koi no</i> <i>Edozome</i> 其昔恋江戸染	1809	Fukumori Kyūsuke I	Dramma <i>kabuki</i>
<i>Sugawara Denju Tenarai</i> <i>Kagami</i> 菅原伝授手習鑑	1746	Takeda Izumo I–II, Miyoshi Shōraku, Namiki Senryū I	<i>Jōruri</i> , poi <i>kabuki</i>
<i>Sukeroku Yukari no</i> <i>Edozakura</i> 助六由縁江戸桜	1713	Tradizione <i>kabuki</i> / Ichikawa Danjūrō II	Dramma <i>kabuki</i>
<i>Supūtoniku no Koibito</i> スプートニクの恋人	1999	Murakami Haruki	Romanzo

<i>Tama Matsuri Oshichi no</i> <i>Tsuizen</i> 魂祭お七の追善	—	Incerto	Dramma <i>kabuki</i>
<i>Tenpaizan</i> 天拝山	1746	Takeda Izumo I–II, Miyoshi Shōraku, Namiki Senryū I, Takeda Koizumo	Scena di <i>Sugawara Denju</i> <i>Tenarai Kagami</i>
<i>Tōkaidō Gojūsan Tsugi no</i> <i>Uchi</i> 東海道五十三次之内	1833–34	Utagawa Kunisada	Serie di stampe <i>yakusha-e</i>
<i>Tōkaidō Yotsuya Kaidan</i> 東海道四谷怪談	1825	Tsuruya Nanboku IV	Dramma <i>kabuki</i> / <i>kizewamono</i> , <i>kaidan</i>
<i>Tōsei Oshi-e Hagoita</i> 當世押絵羽子板	1823	Utagawa Kunisada	Serie di stampe <i>yakusha-e</i>
<i>Toki wa Ima Kikyō no</i> <i>Hataage</i> 時今也桔梗旗揚	1783	Tsuruya Nanboku IV	Dramma <i>kabuki</i> / <i>jidaimono</i>
<i>Ukiyozuka Hiyoku no</i> <i>Inazuma</i> 浮世柄比翼稲妻	1823	Tsuruya Nanboku IV; Segawa Jōkō	Dramma <i>kabuki</i>
<i>Umegoyomi Mitate</i> <i>Hasshōnin</i> 梅暦見立八勝人	1859	Utagawa Kunisada	Serie di stampe <i>yakusha-e</i>
<i>Yakusha Awase Kagami</i> 俳優相貌鏡	1804	Utagawa Toyokuni I	Libro illustrato di ritratti di attori
<i>Yakusha Butai no Sugata-e</i> 役者舞台之姿絵	1794–96	Utagawa Toyokuni I	Serie di stampe <i>yakusha-e</i>

<i>Yakusha Nigao Haya-geiko</i> 役者似顔早稽古	1817	Utagawa Toyokuni I	Libro illustrato/manuale di ritratti di attori
Yaegasumi Soga no Kumiito 八重霞曾我組糸	1823	Segawa Jōkō; Tsuruya Nanboku IV	Dramma <i>kabuki</i> / <i>sogamono</i>
Yanone 矢の根	1729	Ichikawa Danjūrō II / tradizione Ichikawa	Atto <i>kabuki</i> / <i>aragoto</i> / <i>Kabuki</i> <i>Jūhachiban</i>
Yūgiri Nagori no Shōgatsu 夕霧名残の正月	1714 ca.	Sakata Tōjūrō I	Dramma/danza <i>kabuki</i>

NOMI PROPRI

Akechi Mitsuhide 明智光秀	1528–1582	Samurai, <i>daimyō</i> e generale
Arashi Kichisaburō II 二代目嵐吉三郎	1769–1821	Attore <i>kabuki</i>
Arashi Kiyosaburō II 二代目嵐清三郎	XVIII–XIX sec.	Attore <i>kabuki</i>
Arashi San'emon I 初代嵐三右衛門	1635–1697 circa	Attore <i>kabuki</i>
Asaba Katsumi 浅葉克己	1940–	Graphic designer
Asano Naganori 浅野長矩	1667–1701	<i>Daimyō</i> di Akō
Azumaya Daisuke 東屋大助	—	Editore di stampe <i>ukiyo-e</i>
Bandō Mitsugorō II 二代目坂東三津五郎	1745–1782	Attore <i>kabuki</i>
Bandō Mitsugorō III 三代目坂東三津五郎	1775–1831	Attore <i>kabuki</i>
Banzui Chōbei 幡随長兵衛	1622–1657	Uomo d'onore, figura storica e legendaria
Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門	1653–1725	Drammaturgo, autore di <i>jōruri</i> e <i>kabuki</i>

Fukuoka Yagoshirō 福岡弥五郎	XVII–XVIII sec.	Figura legata al kabuki; dati incerti
Fukumori Kyūsuke 福森久助	XVIII–XIX sec.	Autore teatrale
Fujiwara no Shihei 藤原時平	871–909	Aristocratico e politico Heian
Hasegawa Senshi 長谷川仙史	—	Autore teatrale
Haruki Murakami 村上春樹	1949–	Scrittore
Horikoshi Jūzō 堀越重蔵	XVII sec.	Padre di Ichikawa Danjūrō I, secondo la tradizione
Ichikawa Benmatsu 市川弁松	XVIII sec.	Attore <i>kabuki</i>
Ichikawa Danjūrō I 初代市川團十郎	1660–1704	Attore <i>kabuki</i> ; fondatore della linea Ichikawa
Ichikawa Danjūrō II 二代目市川團十郎	1688–1758	Attore <i>kabuki</i>
Ichikawa Danjūrō VI 六代目市川團十郎	1778–1799	Attore <i>kabuki</i>
Ichikawa Danjūrō VII 七代目市川團十郎	1791–1859	Attore <i>kabuki</i>
Ichikawa Monnosuke III 三代目市川門之助	1743–1794	Attore <i>kabuki</i>
Ichikawa Omezō 市川男女蔵	XVIII–XIX sec.	Attore <i>kabuki</i>
Ikushima Hanroku 生島半六	XVII–XVIII sec.	Attore <i>kabuki</i>
Ihara Saikaku 井原西鶴	1642–1693	Scrittore e poeta
Ippitsusai Bunchō 一筆斎文調	XVIII sec.	Artista <i>ukiyo-e</i>
Isoda Koryūsai 磯田湖龍斎	ca. 1735–1790	Artista <i>ukiyo-e</i>
Issey Miyake 三宅一生	1938–2022	Stilista e designer
Iwai Hanshirō V 五代目岩井半四郎	1776–1847	Attore <i>kabuki</i> , <i>onnagata</i>
Iwai Kumesaburō II 二代目岩井桑三郎	1799–1836	Attore <i>kabuki</i> , <i>onnagata</i> ; divenne Iwai Hanshirō VI nel 1832.

Izumo no Okuni 出雲阿国	XVI–XVII sec.	Danzatrice; tradizionalmente fondatrice del <i>kabuki</i>
Kamakura Gongorō Kagemasa 鎌倉権五郎景政	XI sec.	Guerriero Heian; personaggio del <i>kabuki</i>
Kanezawa Ryūgoku 金沢龍谷	—	Pseudonimo da drammaturgo di Nakamura Utaemon III
Katsukawa Shunkō 勝川春好	1743–1812	Artista <i>ukiyo-e</i>
Katsukawa Shun'ei 勝川春英	1762–1819	Artista <i>ukiyo-e</i>
Katsukawa Shunshō 勝川春章	1726–1793	Artista <i>ukiyo-e</i>
Katsui Mitsuo 勝井三雄	1931–2019	Graphic designer
Katsushika Hokusai 葛飾北斎	1760–1849	Artista <i>ukiyo-e</i>
Kawaguchiya Uhei 川口屋宇兵衛	attivo XIX sec.	Editore di stampe <i>ukiyo-e</i> a Edo; documentato dagli anni 1810–1840.
Keisai Eisen 溪斎英泉	1790–1848	Artista <i>ukiyo-e</i>
Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿	ca. 1753–1806	Artista <i>ukiyo-e</i>
Matsuda Bunkōdō 松田文耕堂	XVIII sec.	Autore di <i>jōruri</i>
Matsumoto Kōshirō V 五代目松本幸四郎	1764–1838	Attore <i>kabuki</i>
Matsunaga Shin 松永真	1940–	Graphic designer
Miyoshi Shōraku 三好松洛	ca. 1696–1772	Drammaturgo di <i>jōruri</i>
Minamoto no Raikō / Yorimitsu 源頼光	948–1021	Samurai Heian; figura semi-leggendaria
Mizuno Tadakuni 水野忠邦	1794–1851	<i>Daimyō</i> e funzionario Tokugawa
Nagoya Sanzaburō 名古屋山三郎	XVI–XVII sec.	Figura semi-leggendaria; personaggio <i>kabuki</i>
Nagawa Shimesuke 奈河七五三助	XVIII sec.	Autore teatrale
Nakamura Matsue III 三代目中村松江	XVIII–XIX sec.	Attore <i>kabuki</i>

Nakamura Shichisaburō I 初代中村七三郎	1662–1708	Attore <i>kabuki</i>
Nakamura Utaemon III 三代目中村歌右衛門	1778–1838	Attore <i>kabuki</i>
Nakayama Tomisaburō 中山富三郎	—	Attore <i>kabuki</i>
Nishimuraya Yohachi 西村屋与八	XVIII–XIX sec.	Editore di <i>ukiyo-e</i>
Oda Nobunaga 織田信長	1534–1582	<i>Daimyō</i> e signore della guerra
Ogino Isaburō 荻野伊三郎	XVIII sec.	Attore <i>kabuki</i>
Ōguchiya Gyōu 大口屋暁雨	XVIII sec.	Editore/libraio <i>ukiyo-e</i>
Onoe Eizaburō I 初代尾上栄三郎	1784–1849	Nome d'arte di Onoe Kikugorō III
Onoe Kikugorō III 三代目尾上菊五郎	1784–1849	Attore <i>kabuki</i>
Onoe Matsusuke II 二代目尾上松助	1784–1849	Nome d'arte di Onoe Kikugorō III
Ono no Komachi 小野小町	IX sec.	Poetessa <i>waka</i> ; figura leggendaria
Ōta Nanpo 大田南畝	1749–1823	Poeta e scrittore
Sakata no Kintoki 坂田金時	X–XI sec. tradizionali	Eroe leggendario, Kintarō
Sakata no Kinpira 坂田金平	—	Personaggio leggendario/teatrale
Sakata Tōjūrō I 初代坂田藤十郎	1647–1709	Attore <i>kabuki</i> , fondatore del <i>wagoto</i>
Sakurada Jisuke I 初代桜田治助	1734–1806	Autore teatrale
Sato U.G. U.G.サトー	1935–	Graphic designer
Sawamura Chōjurō 沢村長十郎	XVIII sec.	Attore <i>kabuki</i>
Seki Sanjurō II 二代目関三十郎	XVIII–XIX sec.	Attore <i>kabuki</i>
Segawa Jōkō II 二代目瀬川如臯	XVIII–XIX sec.	Autore teatrale
Segawa Kikunojō I 初代瀬川菊之丞	1693–1749	Attore <i>kabuki</i> , <i>onnagata</i>

Segawa Kikunojō III 三代目瀬川菊之丞	1751–1810	Attore <i>kabuki</i> , onnagata
Soga no Gorō Tokimune 曾我五郎時致	1174–1193	Samurai; fratello di Soga Jūrō
Soga no Jūrō Sukenari 曾我十郎祐成	1172–1193	Samurai; fratello di Soga Gorō
Sugawara no Michizane 菅原道真	845–903	Studioso, poeta e politico Heian
Suzuki Harunobu 鈴木春信	ca. 1725– 1770	Artista <i>ukiyo-e</i>
Tachibanaya Gorozaemon 橘屋五郎左衛門	XVII–XVIII sec.	Figura dell'ambiente teatrale; incerta
Takemoto Gidayū I 初代竹本義太夫	1651–1714	Narratore <i>jōruri</i>
Tamegawa Sōsuke 為川宗助	—	Autore teatrale
Tanaka Ikkō 田中一光	1930–2002	Graphic designer
Tokudaiji Sanemori 徳大寺実守	1840-1919	Gran Ciambellano
Tokugawa Ieyasu 徳川家康	1543–1616	<i>Shōgun</i> ; fondatore dello shogunato Tokugawa
Tokuno Ryōsuke 徳野良助	1825–1883	Direttore generale del Poligrafo di Tokyo
Torii Kiyonobu 鳥居清信	1664–1729	Artista <i>ukiyo-e</i> ; fondatore scuola Torii
Tōshūsai Sharaku 東洲斎写楽	attivo 1794– 1795	Artista <i>ukiyo-e</i> ; identità incerta
Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉	1537–1598	<i>Daimyō</i> e unificatore del Giappone
Tsutaya Jūzaburō 蔦屋重三郎	1750–1797	Editore e libraio di Edo
Tsutsui Hanji 筒井半二	—	Autore teatrale
Tsuruya Nanboku IV 四代目鶴屋南北	1755–1829	Drammaturgo <i>kabuki</i>
Ueno Kagenori 上野景範	1845–1888	Diplomatico e funzionario Meiji
Utagawa Hiroshige — 歌川広重	1797–1858	Artista <i>ukiyo-e</i>

Utagawa Kunimasa 歌川国政	1773–1810 circa	Artista <i>ukiyo-e</i>
Utagawa Kunisada 歌川国貞	1786–1865	Artista <i>ukiyo-e</i> , conosciuto anche come Toyokuni III
Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳	1798–1861	Artista <i>ukiyo-e</i>
Utagawa Toyokuni I 初代歌川豊国	1769–1825	Artista <i>ukiyo-e</i> ; fondatore scuola Utagawa
Utagawa Toyoshige 歌川豊重	1777–1835	Artista <i>ukiyo-e</i> ; Toyokuni II
Yamatoya Jinzaemon 大和屋甚左衛門	XVII–XVIII sec.	Attore <i>kabuki</i> , allievo di Sakata Tōjūrō
Yoshizawa Ayame II 二代目芳沢あやめ	1702–1760 circa	Attore <i>kabuki</i> , <i>onnagata</i>
Yoshizawa Ayame 芳沢あやめ	1673–1729	Attore <i>kabuki</i> , <i>onnagata</i>