



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale in Lingue e
Civiltà dell'Asia e
dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

L'arte della comicità teatrale giapponese

Kyōgen, rakugo, manzai

Relatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Katja Centonze

Laureando

Lorenzo Bertini

Matricola 843076

Anno Accademico

2020 / 2021

E dovremmo considerare ogni giorno un giorno perso, se non abbiamo ballato almeno una volta. E dovremmo chiamare ogni verità falsa, se non la abbiamo accompagnata da almeno una risata.

— Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* (capitolo 56, n.23)

INDICE

要旨	4
1. Introduzione: la comicità giapponese	6
2. L'arte della comicità teatrale: Rakugo, "Sit-down comedy"	9
2.1 Introduzione al <i>rakugo</i>	11
2.2 Origine del <i>rakugo</i> e le tradizioni	18
2.3 Rakugo in inglese	24
2.4 Struttura comica	33
3. L'arte della comicità teatrale: Kyōgen, il pazzo teatro	
3.1 Introduzione al <i>kyōgen</i>	36
3.2 Origine e storia del teatro <i>nō</i> e <i>kyōgen</i>	44
3.3 Linguaggio del <i>kyōgen</i>	54
3.4 La comicità del <i>kyōgen</i>	59
4. L'arte del Manzai: duplice comicità	
4.1 Introduzione al <i>manzai</i> e struttura comica	63
4.2 Storia del <i>manzai</i> classico e moderno	69
4.3 Manzai moderno: Downtown e Sandwichman	84
5. Conclusioni	91
Ringraziamenti	94
Bibliografia	95
Sitografia	99
Indice delle illustrazioni	101

要旨

世界であまり知られていない日本の芸術はたくさんある。特に日本の芸能は能楽以外は全世界でよく知られていない。しかし、知られていないからといって、知る価値がないという意味ではない。実は、日本の芸能の世界は非常におもしろくて素晴らしい伝統的なものである。

本稿では、日本のお笑い(コメディ)の世界を明らかにするとともに、伝統的な日本芸能の世界を紹介する。日本の芸能と日本のお笑いの世界の評価を見せ、歴史と現在の状況を紹介するために、筆者は三つの芸術を選んだ。それは落語と漫才と狂言の芸である。これはお笑いの力と俳優たちの技能をもって、観客を笑わせるものである。

本稿の研究の背景及び目的は、落語と漫才と狂言の歴史とそれらの最も重要な要素を紹介して、そのコメディの構造を分析する。そうすることで、三つの芸能と日本のお笑いの特徴を理解できるだろう。まず、落語とは何か、何に基づいたものか、この質問に答えながら、落語というコメディを分析する。さらに、英語で落語を演じる芸術家を紹介して、英語落語の世界を覗き見る。その芸術家とは、快樂亭石井ブラックと桂三輝という落語家である。快樂亭石井ブラックは明治時代に英語の落語を演じて、外国人として落語の世界を震撼させた。桂三輝は今も英語落語を世界中で演じている。

次の章では能楽、特に狂言を紹介して、この魅力的な芸術を理解できるようにするために一つの演目を参照するについて検討する。それは大藏基誠の「盆山」という演目である。その演目を順を追って分析することにより、狂言の構造を説明する。

その後、落語に関する章と同じく狂言の歴史とコメディイの構成を紹介するが、落語の章と違って狂言の言語の構造も分析する。

最後に漫才について扱う。漫才の世界は非常に面白い。歴史を調べると長い伝統があることが分かる。漫才は二人の芸人が演じて、ボケとツッコミ(突っ込み)と呼ばれる二人が早口で軽口を叩く。ボケは愚かなことを言っているのだが、ツッコミはしみじみとコメントをする。それは漫才の核心である。さらに、古典漫才と現代漫才を区別し、サンドウィッチマンとダウンタウンというお笑いコンビを紹介して、漫才の世界におけるそのコンビの影響を説明する。

最終章では日本のお笑いとコメディイがどのように人々の日常生活に影響を与えるのか、人によってどのような意味をもつのか、お笑いが私たちの生活の何を変えるのか、これを考察することで結論とする。

1

Introduzione: la comicità giapponese

Con il presente elaborato viene presentata la comicità giapponese, definita *owarai* お笑い, e alcune sue forme, appartenenti al mondo del teatro e dello spettacolo. Il termine *owarai* è composto dalla parola *warai* “risata, sorriso”, e dal prefisso onorifico “o”, usato molto di frequente nella lingua giapponese. La comicità, e la sua struttura nelle innumerevoli forme in cui si presenta, sebbene abbia come scopo principale il riso e il far ridere, è qualcosa che è in grado anche di far riflettere su molteplici tematiche, di cambiare le nostre idee, di migliorare il nostro stato d’animo e molto altro, in sostanza la comicità è un genere copiosamente ricco di qualità, non solo legate al mero intrattenimento. L’autore, con questo elaborato, non vuole soltanto presentare tre forme d’arte comiche giapponesi e la loro espressione all’interno del mondo del teatro e dello spettacolo, ma anche esplorare il mondo della comicità in Giappone, le sue qualità, le caratteristiche principali e cercare di far riflettere su quanto e come la comicità possa contribuire alla vita quotidiana delle persone.

La comicità e gli spettacoli comici in Giappone sono ancora oggi molto popolari, non solo ci sono costantemente nuove generazioni di giovani comici che sognano la fama televisiva, ma molti programmi televisivi pullulano di comicità e voglia di intrattenere un pubblico; questo naturalmente fa riferimento a tutte le più varie forme della comicità giapponese, non solo a quelle esposte in questo elaborato. Di conseguenza, i comici giapponesi sono sempre più diventati delle personalità imponenti nel mondo televisivo e nel mondo dello spettacolo: quando ci si riferisce a loro si utilizza il termine *owarai geinin* お笑い芸人, termine che può essere tradotto come “artisti della risata”, e che include un vasto gruppo di comici e comicità, senza però specificarne la tipologia. Gli *owarai geinin* sono molto spesso le star dei programmi di varietà e d’intrattenimento televisivi, programmi che propongono un format semplice ma testato nel tempo, in quanto la loro popolarità è, negli anni, solo aumentata. Questi programmi possono includere dei quiz di vario genere, possono riguardare la cucina e l’apprezzamento dei cibi tipici del Giappone, oppure i viaggi di alcune personalità televisive che esplorano il paese, o il mondo della musica; in alcuni programmi i concorrenti vengono

addirittura sottoposti a delle assurde prove fisiche, il tutto sempre con lo scopo di intrattenere e divertire gli spettatori. Molti di questi show possono risultare piuttosto bizzarri e atipici per un pubblico non giapponese, e per questo possono non venire apprezzati o compresi a pieno, o possono risultare poco divertenti, non riuscendo a intrattenere il pubblico in questione quanto previsto.

La comicità giapponese, con il suo stile e fascino singolare, è stata sia elogiata che criticata nell'essere capace o meno di far ridere e divertire; secondo lo iamatologo inglese e professore di filologia all'università di Tōkyō del diciannovesimo secolo, Basil Hall Chamberlain (1850-1935), le idee e i prodotti giapponesi più seri sono fatti per essere esportati, ma la comicità giapponese è fatta solo per essere consumata all'interno della nazione.¹

La comprensione dell'umorismo giapponese, o la mancata tale, può essere un semplice problema linguistico: certe situazioni, battute o scene comiche, una volta che viene compreso il contesto e ciò che viene detto, risultano tanto divertenti agli stranieri (o comunque a chi non è avvezzo alla cultura giapponese) quanto ai giapponesi. Naturalmente anche la tipologia di umorismo e la forma con cui si presenta influiscono sulla difficoltà di comprensione, in alcuni casi c'è bisogno di avere una profonda conoscenza della lingua o della cultura del paese per capire il dialogo comico o il contesto in cui viene espresso. Ad esempio nel *kyōgen*, come vedremo meglio nella terza sezione di questo elaborato, la lingua utilizzata è piuttosto complessa, dato che non si tratta della lingua giapponese moderna ma bensì di un mix tra il giapponese colloquiale del periodo Muromachi, quello del periodo Edo e di altri costrutti; persino i giapponesi potrebbero avere difficoltà a comprendere la lingua, e di conseguenza la comicità, del *kyōgen*. La connessione tra la comicità giapponese e la lingua è dunque molto evidente, non sempre però è sufficiente avere una conoscenza, anche profonda, della lingua o del contesto per capire cosa scatena la risata; a volte, nonostante capiamo le battute o le scene di turno, non sappiamo nemmeno noi esattamente perché ridiamo o perché esse risultino divertenti, e anche questo fa parte della natura della comicità.

Oltre alla questione della comprensione della comicità giapponese, è necessario anche introdurre brevemente il contesto socioculturale della risata in Giappone, risata intesa come un'espressione emotiva del proprio stato d'animo. In diverse situazioni o contesti, in

¹ SAKANISHI Shio, *Japanese Folk Plays: the Ink Smearred Lady and Other Kyōgen*, Tuttle Publishing, 1960, pp. 19.

Giappone si tende a scoraggiare l'esprimere le proprie emozioni in pubblico, che siano rabbia, dolore, felicità o anche una semplice risata; esse vengono dunque controllate e mantenute all'interno, senza mostrarle esternamente. Un perfetto esempio di ciò lo possiamo osservare nelle competizioni sportive, come nel *sumō* 相撲, una sorta di wrestling orientale, più precisamente uno sport di lotta praticato da secoli, dove enormi lottatori semi-nudi si confrontano fisicamente, il tutto controllato da rigide regole comportamentali. Nel *sumō* osserviamo come il controllo delle emozioni sia messo in pratica: alla fine del match, quando i lottatori si inchinano, in segno di rispetto e sportività, prima di lasciare l'arena, sia il vincitore che il perdente non mostrano alcun tipo di emozione nelle loro espressioni. Tutto ciò è decisamente diverso dal wrestling o altri sport occidentali, in cui l'emotività, specialmente espressiva, è sicuramente più presente. Questa facciata pubblica "priva di emozioni" non è considerata strana o singolare, l'idea è quella di cercare di mantenere la calma, o comunque di sembrare calmi in apparenza, anche quando si è stravolti da forti emozioni, come sostiene un famoso detto giapponese: *kao de waratte, kokoro de naku* 顔で笑って心で泣く, traducibile come "sorridi con il volto, piangi con il cuore". Il nascondere o comprimere la propria espressività emotiva è un elemento molto presente anche nel teatro *nō*, che paradossalmente rende le emozioni stesse e la loro espressione ancora più incisiva agli occhi del pubblico.²

Nonostante questo contesto socio-culturale che in parte influenza la società giapponese, la risata e la comicità, fortunatamente, sono elementi non solo presenti in abbondanza nel paese del Sol Levante, ma anche, come vedremo, molto popolari ancora oggi tra i mass media (in particolare la televisione) e nei teatri. È sicuramente vero che l'umorismo giapponese non venga compreso o apprezzato da tutti, ma indubbiamente ha una forte presenza sia nel proprio paese che all'estero, e riesce continuamente a rallegrare gli spiriti e a riempire le case o i teatri di fragorose risate.

Andiamo adesso ad affrontare gli argomenti principali del presente elaborato: l'arte del *rakugo*, del *kyōgen* e del *manzai*, delineandone le caratteristiche, la storia e come è strutturata la loro singolare comicità, cercando non solo di analizzare queste tre forme con cui la comicità giapponese si presenta, ma anche di comprendere al meglio l'essenza della comicità stessa e di ciò che fa ridere.

² Jessica Milner DAVIS, *Understanding Humor in Japan*, Wayne State University Press, 2006, pp. 15-16.

2

L'arte della comicità teatrale: Rakugo, "Sit-down comedy"

Ho avuto il primo contatto con la comicità del teatro giapponese cinque anni fa, a Kyōto. Mi trovavo là come uno studente internazionale presso una scuola locale di lingua giapponese. Tramite la stessa scuola io e dei miei colleghi eravamo venuti a conoscenza di uno spettacolo teatrale che si sarebbe tenuto dopo pochi giorni, spinti da curiosità e interesse nel provare questa nuova esperienza abbiamo deciso di acquistare i biglietti e andare a vederlo. La mia conoscenza del teatro giapponese prima di assistere a questo spettacolo era molto limitata, non avevo mai visto un'esibizione dal vivo o registrata, né mi ero mai informato più di tanto sull'argomento, pensando che, come qualsiasi altra forma di teatro, non mi potesse interessare particolarmente. Come spesso accade, però, quando non si conosce e si ignora l'esistenza di forme d'arte, discipline o qualsiasi altro campo che può essere soggetto a studi e ricerche, non si può nemmeno realmente sapere quanto questo ci possa interessare.

Nel mio caso il giorno in cui ho assistito allo spettacolo, nonostante le difficoltà di comprensione a causa della lingua, venni colpito da molti aspetti, che al tempo trovavo inusuali e persino bizzarri, del teatro giapponese: i costumi, il palcoscenico, gli attori con il loro modo di agire e parlare, la musica, l'atmosfera e molti altri ancora. Tutte sfaccettature che, in particolar modo adesso, dopo aver maggior esperienza e conoscenza del mondo del teatro giapponese rispetto a cinque anni fa, riesco a cogliere e apprezzare molto di più, e che sia allora che adesso riescono a suscitare in me un interesse verso un mondo che non conoscevo minimamente e che aspettava solo di essere esplorato.

La tipologia dello spettacolo teatrale che ho visto quel giorno non era *rakugo* 落語, bensì *kyōgen* 狂言, altra forma di comicità teatrale giapponese che affronteremo in un capitolo successivo di questo elaborato. Quello spettacolo però mi portò a esplorare il vastissimo e ricchissimo mondo del teatro giapponese e a scoprire, insieme a una miriade di altre forme teatrali e di recitazione, l'arte del *rakugo* ma soprattutto il modo in cui la comicità si presenta sul palcoscenico di un teatro giapponese.



Fig. 1 Katsura Shijaku II 桂枝雀 (1939-1999), durante uno dei suoi spettacoli di *rakugo*.

2.1 Introduzione al *rakugo*

Le tradizionali arti narrative giapponesi che vengono rappresentate ancora oggi possono essere classificate in quattro gruppi principali: *utaimono* 謡い物, *katarimono* 語り物, *yomimono* 読み物 e *hanashimono* 話し物. Gli *utaimono* sono delle esibizioni di storie epiche cantate con vari accompagnamenti musicali, i *katarimono* invece comprendono vari tipi di narrazioni epiche a voce, come gli *heikyoku* 平曲, i *rōkyoku* 浪曲 e i *jōruri* 浄瑠璃. Per quanto riguarda gli *yomimono*, essi sono delle esibizioni caratterizzate da letture di lunghe storie, spesso con tematiche tragiche. Il *rakugo* fa invece parte dell'ultimo gruppo, gli *hanashimono*, ed è anche il genere di arti narrative che ancora oggi è rimasto popolare nel paese del Sol Levante, mentre gli *utaimono*, *katarimono* e *yomimono* hanno perso molta della loro popolarità.³

Un genere che merita essere menzionato prima di illustrare in modo più approfondito di cosa tratta il *rakugo*, è il *kōdan* 講談, il più importante tra gli *yomimono*. Il *kōdan* è un'arte narrativa in cui un cantastorie si esibisce con storie tratte da un vasto repertorio comprendente numerose tematiche diverse, da leggende, imprese di eroi o vendette fino a temi d'argomento politico o episodi tratti dalla cronaca. Il ritmo della narrazione viene scandito con il battito di un ventaglio sul tavolino posto di fronte al cantastorie stesso. Mentre il *rakugo* si districa tramite i dialoghi dei diversi personaggi recitati da un unico artista, la narrazione del cantastorie ricorre molto spesso a parti descrittive o d'azione. Questo avveniva fino all'epoca Meiji tramite la lettura di un testo scritto e prendeva il nome di *kōshaku* 講釈.⁴

Il termine *rakugo* è composto dai caratteri 落 e 語, il primo generalmente significa “cadere” mentre il secondo significa “parola, discorso, racconto, linguaggio”, quindi il termine *rakugo* può essere tradotto come “parole cadenti” o “racconti cadenti”. Ciò che si intende con “parole cadenti” è la battuta o le battute finali che solitamente concludono una storia di *rakugo* e che hanno come scopo quello di suscitare ilarità negli ascoltatori. Questa spesso improvvisa conclusione della storia e della esibizione stessa è un elemento fondamentale del *rakugo* ed è solitamente chiamata *ochi* 落ち o *sage* 下げ. Il carattere 落 può essere letto *ochi* oppure

3 SASAKI Miyoko e MORIOKA Heinz, “Rakugo: Popular Narrative Art of The Grotesque”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 41, 2, 1981, pp. 417.

4 Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2016.

otoshi (utilizzato con questa lettura nel definire gli *otoshi banashi* 落とし咄, storie intese come barzellette, cioè con una battuta finale), ma esiste anche una lettura Sino-Giapponese, *raku*, dalla quale appunto nasce il termine *rakugo*.

Il *rakugo* viene definito anche come “Sit-down comedy”, questo perché l’artista, chiamato *hanashika* 噺家 o *rakugoka* 落語家, è seduto su un cuscino mentre si esibisce e si tratta di uno spettacolo che spesso, ma non sempre, ruota intorno alla comicità, e che ha come scopo quello di intrattenere e suscitare risate nel pubblico. Questa definizione viene usata per far sì che le persone che non conoscono l’arte del *rakugo* possano capire più facilmente di cosa si tratti, facendo quindi un paragone con la classica e sicuramente più conosciuta stand-up comedy americana.⁵ Da notare però che non tutte le storie narrate nel *rakugo* sono di stampo comico⁶, alcune affrontano temi molto seri, come quelli legati alla morte o al suicidio, e suscitano negli spettatori reazioni ed emozioni ben diverse da una risata. Ciò nonostante, molti *rakugoka*, soprattutto quelli più esperti nell’arte, riescono a creare dei momenti di ilarità e a far ridere il pubblico anche quando le storie narrate sono tutt’altro che comiche.

I termini per indicare un artista che si esibisce nell’arte del *rakugo* sono, come indicato sopra, *hanashika* o *rakugoka*. Generalmente i due termini sono interscambiabili, *hanashika* può essere tradotto come “narratore” ed è composto dal carattere 噺, che a sua volta è composto dal carattere usato per indicare la bocca e quello usato per indicare qualcosa di nuovo, quindi può essere tradotto come “proferire qualcosa di nuovo”. Per quanto il termine *hanashika* sembri un termine più generale per indicare gli artisti di *rakugo*, l’autrice Lorie Brau sostiene che oggi sono principalmente le persone più appassionate di *rakugo* che utilizzano il termine *hanashika* (i veri fan, per intenderci), lei stessa preferisce questo termine sia perché vuole identificarsi come tale ma anche perché è più facile da pronunciare.⁷ In questo elaborato verrà però utilizzato il termine *rakugoka* per indicare tutti quegli attori e narratori che si esibiscono nell’arte del *rakugo*.

I *rakugoka* possono essere definiti anche attori oltre che narratori perché la loro performance

5 MIZIRAKLI Halit, *Katsura Shijaku no eigo rakugo: rakugo no hakken wo megutte* (Il *rakugo* in inglese di Katsura Shijaku: alla ricerca del *rakugo*), Ōsaka University, 2009, pp. 39-40.

6 Per esempio, storie come “Shinkei Kasanegafuchi” 真景累ヶ淵, “Bunshichi Mottoi” 文七元結, o “Tachikiri” (立切り) non sono affatto comiche. Il fascino del *rakugo* lo si scopre anche in questa capacità di trattare argomenti più seri e non unicamente comici.

7 Lorie BRAU, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tōkyō*, Plymouth, Lexington Books, 2008, pp. 23.

non consiste semplicemente nel narrare a voce una o più storie, in realtà è molto più complessa. Il loro compito è quello di ricreare il mondo della storia, interpretare personaggi di ogni tipo e appartenenti a ogni classe sociale, assumerne le sembianze fino ai minimi dettagli utilizzando il proprio corpo e la propria voce, ad esempio parlando con diverse tonalità o accenti, usando movimenti di ogni parte del corpo, modi di interagire con la narrazione e posture; devono essenzialmente recitare tutti i ruoli della storia e cercare di renderla il più reale e interessante possibile. Nel farlo il *rakugoka* utilizza, oltre al proprio corpo, soltanto due strumenti: un ventaglio di carta, detto *sensu* 扇子 e un fazzoletto, generalmente di cotone, detto *tenugui* 手ぬぐい, non ci sono costumi, attori aggiuntivi, decorazioni o effetti speciali, solo il *rakugoka* costantemente seduto che dà sfogo a tutte le sue abilità. Per chi non fosse avvezzo all'arte del *rakugo* potrebbe sicuramente sorprendere quanto il tutto sia gestito con così poco e quanto questa forma d'arte sia minimalista, questo però è un elemento cardine che costituisce il fascino del *rakugo* e che fa comprendere quanta dedizione e abilità ci sia dietro uno spettacolo. Essere tra il pubblico e lasciarsi trasportare nei mondi delle storie appartenenti al vastissimo repertorio del *rakugo* è sicuramente un'esperienza unica nel suo genere.

L'essenzialità del *rakugo* viene magistralmente espressa tramite i due strumenti già citati *sensu* e *tenugui*, con questi il *rakugoka* può ricreare ogni sorta di oggetto che viene utilizzato nella narrazione della storia, ad esempio il ventaglio può essere utilizzato come delle bacchette per mangiare, come un bastone o come una penna per scrivere, il fazzoletto invece può assumere il ruolo di un portafoglio, una borsa, un libro e così via. Qualsiasi oggetto della quotidianità può essere rappresentato tramite questi due semplici strumenti, questi però da soli ovviamente non bastano per rendere la scena reale: sono necessari sia una forte immaginazione da parte del pubblico che una grande abilità da parte del *rakugoka* per utilizzare e maneggiare il *sensu* e il *tenugui* con precisione e destrezza. Sono anche significativi i movimenti che vengono compiuti dal *rakugoka* per dare un senso di spazio alla narrazione, e per rendere possibile l'interpretazione di uno o più personaggi all'interno di una conversazione. Nel pratico ciò che fa il *rakugoka* è muovere la testa e volgere lo sguardo a destra o a sinistra indicando che da una parte si trova e parla un personaggio, mentre dall'altra è presente chi ascolta o risponde. Anche questa tecnica è molto efficace nel rendere più facile l'immedesimazione del pubblico nella storia o situazione che viene narrata.

In relazione a queste tecniche ci sono due sistemi: *kamishimo hō* 上下方 (tecnica dell'alto e basso rango) ed *enkin hō* 遠近方 (tecnica del lontano e vicino), con queste lo spazio all'interno del *kōza* 高座 (una piattaforma rialzata dove si esibisce il *rakugoka*), seguendo le convenzioni del kabuki, viene organizzato gerarchicamente. Nella prima tecnica il *kami* rappresenta i personaggi di più alto rango e, dal punto di vista spaziale, indica la parte della casa o stanza più lontana dall'entrata. I personaggi di basso rango invece, come ad esempio donne o bambini, rappresentano lo *shimo* e occupano la parte destra del *kōza*. La seconda tecnica invece permette al *rakugoka* di dare informazioni spaziali relative al mondo della storia come le dimensioni della stanza o la distanza che intercorre tra i personaggi e i loro movimenti. Per esempio, con dei movimenti della testa e volgendo lo sguardo verso l'entrata o la parte più lontana della sala, il *rakugoka* riesce a trasmettere un senso di grande distanza tra i personaggi. Il *kamishimo hō* e lo *enkin hō* sono dunque due tecniche fondamentali per dare vita a un mondo che non si può vedere ma solo immaginare.⁸

Per quanto il *rakugo* sia definito come una forma di teatro, perché appunto le esibizioni avvengono solitamente in un teatro su un palcoscenico, si possono notare grandi differenze con le altre forme di teatro giapponese più popolari e conosciute: il *nō* e il kabuki, caratterizzate da scene vibranti e appariscenti, con numerosi attori truccati o mascherati, sono inoltre presenti musiche, danze e molti altri elementi che sono fondamentali per questi due generi teatrali ma che non vengono utilizzati nel *rakugo*. C'è quindi un forte contrasto con la tradizione teatrale giapponese, contrasto che rende il *rakugo* una forma d'arte unica nel suo genere capace di affascinare lo spettatore tanto quanto le altre forme più tradizionali.

⁸ Ivi, pp. 78-80.



Fig. 2 Esempio di *sensu* e *tenugui*, i due strumenti principali di ogni *rakugoka*.

Dove avviene e in cosa consiste nello specifico uno spettacolo di *rakugo*?

Generalmente i teatri o le sale in cui si può assistere a un'esibizione di *rakugo* vengono definite *yose* 寄席, questo termine inizia a essere utilizzato dalla metà del periodo Edo (1615-1868), quando si stabilirono le prime sale e i primi teatri fissi in cui chi praticava l'arte del *rakugo* o del *kōdan* (e molte altre forme di spettacolo che venivano presentate al pubblico di allora) poteva esibirsi.⁹ Più precisamente il primo teatro fisso adibito per questo tipo di esibizioni venne aperto nel 1798 da Okamoto Mansaku 岡本万作 e Sanshōtei Karaku 三笑亭可楽 (1777-1833), il numero degli *yose* poi aumentò rapidamente: nel 1815 ce n'erano 75; nel 1823, 125 e nel 1855 c'erano ben 172 *yose* pronti a ospitare esibizioni di *rakugo*. Questo numero venne mantenuto anche durante il periodo Meiji (1868-1912).¹⁰ Negli anni più recenti si distinguono inoltre i *jōseki* 定席, ossia i piccoli teatri (100-150 posti massimo) permanenti con invece le sale più grandi che vengono affittate per le esibizioni di *rakugo*, e il numero dei primi è diminuito notevolmente rispetto a cento anni fa.¹¹

All'interno degli *yose* troviamo le postazioni del pubblico e di fronte a esse c'è un palco rialzato al cui centro vi è il già menzionato *kōza*, una piattaforma anch'essa rialzata e coperta

⁹ <https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc20/digest/index.html> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

¹⁰ SASAKI e MORIOKA, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 419.

¹¹ Ivi, pp. 420.

da un telo rosso, al centro di questa è presente lo *zabuton* 座布団, tipico cuscino su cui rimane costantemente seduto (nella posizione definita *seiza* 正座, letteralmente “sedersi correttamente”) il *rakugoka* che si esibisce. Nel caso poi si tratti di Kamigata *rakugo* è presente anche un *kendai* 見台, ossia un leggio di legno posto di fronte al *rakugoka*; il Kamigata *rakugo* è una tradizione diversa di *rakugo* ma la esamineremo più nel dettaglio nel prossimo capitolo.

Infine, troviamo sul lato del palco un *yosebayashi* 寄席囃子, ovvero uno spazio dedicato a una piccola orchestra che solitamente serve a introdurre, con il suono dei tamburi, flauti e degli *shamisen*, l'entrata in scena del *rakugoka* o ad accompagnarne l'uscita.

Un'esibizione di *rakugo* è composta da tre parti principali: la prima, quella introduttiva e spesso improvvisata, è detta *makura* che letteralmente significa “cuscino”, la seconda parte, detta *hondai*, consiste nella storia vera e propria che il *rakugoka* andrà a narrare. La terza parte invece è la parte finale chiamata *ochi* 落ち, di cui abbiamo già discusso in precedenza.

Per quanto possa sembrare che la parte centrale e più importante di tutta l'esibizione sia la storia, in realtà anche la parte introduttiva, il *makura*, è molto importante. Il ruolo del *makura* non è solo quello di introdurre la storia che poi andrà a essere narrata, è anche quello di stabilire un legame tra il *rakugoka* e il pubblico presente. Il *rakugoka* con questa parte introduttiva può “sondare” il pubblico: vedere quanto ridono e come reagiscono a certe battute o interazioni, creando quindi un'atmosfera che metta tutti i presenti più a loro agio. Questo viene fatto parlando del più e del meno, del luogo in cui avviene l'esibizione o degli avvenimenti recenti della vita del *rakugoka* stesso. I *rakugoka* più abili ed esperti nell'arte riescono a far ridere e divertire ogni tipo di pubblico anche solo con questa breve introduzione, parlando delle cose più mondane, e generalmente il tutto viene sempre fatto improvvisando. Spesso i *makura* vengono anche arricchiti con i *senryū* 川柳, ossia poesie comiche di diciassette sillabe che sono più divertenti e meno rigide degli *haiku* 俳句. Alcune storie, per esempio, descrivono passatempi che tradizionalmente hanno ispirato innumerevoli poesie e opere letterarie, come ad esempio il rivolgere lo sguardo alla luna o ai ciliegi in fiore.¹²

Un altro aspetto molto interessante del *makura* è il modo in cui il *rakugoka* introduce la storia che andrà a raccontare subito dopo, non si tratta dunque di semplicemente concludere la parte

12 BRAU, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tōkyō*, pp. 81.

introduttiva e di iniziare bruscamente il racconto, vengono invece lasciati indizi (nella forma di nominare luoghi, esseri soprannaturali o altro) tramite la narrazione di brevi storie o aneddoti, tutto questo con lo scopo di introdurre senza ovvie interruzioni la storia principale, come se l'esibizione stessa fosse un'unica entità di racconti che fluiscono all'unisono e poi esplodono con le sonore risate degli ascoltatori. Grazie al *makura*, infine, lo spettatore più esperto può intuire quale storia il *rakugoka* andrà a narrare prima ancora che la stessa inizi (in alcuni casi però la storia viene già scelta e annunciata prima dello spettacolo).

Il *rakugo* può essere considerato una forma d'arte puramente orale, perché nonostante alcune storie siano state adattate da fonti scritte, la trasmissione delle stesse avviene a voce. Non ci sono manuali o libretti scritti che contengano il testo completo di una storia o di un'esibizione, ciò che avviene è una trasmissione orale da maestro ad allievo.¹³ Gli allievi possono però prendere appunti o ascoltare delle registrazioni, anche se alcuni maestri più rigidi e severi disapprovano tali metodi. Il percorso dell'allievo generalmente consiste nel vivere a casa del maestro, per diversi anni, occupandosi di compiti mondani come fare la spesa, cucinare o pulire l'abitazione, il tutto mentre viene studiata e appresa ogni giorno l'arte del *rakugo*. Ascoltando le esibizioni del maestro da dietro le quinte e accumulando esperienze preziose vivendo insieme a lui, l'allievo col tempo passa dal semplice imitare le storie al viverle in prima persona, raffinando sempre di più le sue tecniche e avvinandosi all'essere un *rakugoka* a tutti gli effetti.

“Impara guardando e ascoltando bene” fu l'unico consiglio che il maestro Tanabe Nankaku 田辺南鶴 (1895-1968) ha dato a uno dei suoi allievi.¹⁴ Il processo di formazione e maturazione dell'allievo, che avviene tramite il passaggio dal rango più basso chiamato *zenza* 前座, a quello intermedio chiamato *futatsume* 二つ目 e infine a quello più alto chiamato *shin'uchi* 真打, si può dire che sia fondato sui tre principi principali della strategia militare: difesa, attacco e ritirata. Prima di tutto l'allievo si assicura di conoscere bene tutto ciò che ha imparato dalle lezioni del maestro, poi riflette su queste nozioni base nel ricercare un proprio stile, e infine si libera dalle “catene” e riesce a essere completamente indipendente. Non basta quindi essere capaci di imitare (anche perfettamente) il proprio maestro o altri maestri, è necessario iniettare la propria individualità e personalità nel *rakugo* che si porta sul

13 SASAKI e MORIOKA, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 420.

14 Ivi, pp. 420-421.

palcoscenico per essere considerati dei veri esperti dell'arte.¹⁵

2.2 Origine del *rakugo* e le tradizioni

Dopo aver introdotto le caratteristiche e il modo in cui il *rakugo* viene rappresentato sul palco, è importante anche venire a conoscenza della storia e apprendere da dove si è originata una forma d'arte narrativa giapponese come quella del *rakugo*, e come si è arrivati alla sua forma odierna, che ancora oggi è ammirata da numerosi appassionati.

La narrazione di storie come arte d'intrattenimento era presente già nel periodo Nara (710-784), con la diffusione del buddhismo erano presenti molti monaci che utilizzavano e reinterpretavano storie popolari giapponesi, cinesi e indiane per utilizzarle come sermoni per predicare la loro religione. Le numerose raccolte di queste storie vengono chiamate *setsuwamono* 説話物 e hanno formato le basi per moltissime storie di *rakugo* classico. Inoltre, i monaci buddhisti svilupparono nei secoli vari metodi per rendere le loro prediche più interessanti e accattivanti per il pubblico, come gesticolare, cantare, usare metafore o illustrazioni. Tutto questo fu indispensabile per lo sviluppo delle tecniche di narrazione che ancora oggi vengono utilizzate.¹⁶

Nel periodo medievale, questi narratori, chiamati *otogi shū* 御伽衆, venivano impiegati nelle corti dei signori feudali, intrattenendoli con storie comiche. Per esempio, Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598) ne aveva circa ottocento, si crede anche che li utilizzasse non solo come intrattenitori ma anche come spie e informatori. La popolarità degli *otogi shū* portò poi alla pubblicazione di varie antologie di storie comiche, come ad esempio il *Gigen yōkishū* 戲言養氣集 e il *Kinō wa kyō no monogatari* きのふはけふの物語. Da queste antologie e questa tipologia di racconti, che erano accessibili a tutta la popolazione a prescindere dalla

¹⁵ Ivi, pp. 421-422.

¹⁶ Ivi, pp. 417-418.

classe sociale, si sviluppò l'*otoshibanashi* 落し噺, genere che è diventato poi *rakugo*, dalla pronuncia *raku* del carattere che compone la parola.¹⁷

Successivamente, nella metà del diciassettesimo secolo, nei teatri kabuki si iniziavano a vedere anche imitazioni di vari personaggi come i campagnoli e gli ubriaconi, oltre al classico danzare e cantare. Questo trend produsse gli *shikata banashi* 仕方咄, ossia storie in cui il narratore si aiutava con varie gesta e movimenti del corpo, specialmente popolari tra le classi sociali meno abbienti, le quali non potendo permettersi di vedere gli spettacoli kabuki si intrattenevano con quelli dei cantastorie, i quali a loro volta cercavano di imitare gli eroi o i personaggi da palcoscenico più popolari del momento.¹⁸ Nei secoli successivi emersero anche tre figure che possono essere considerate le prime figure di *rakugoka* professionisti, ossia Tsuyu no Gorōbē 露の五郎兵衛 (1643-1703) a Kyōto, Yonezawa Hikohachi 米沢彦八 a Ōsaka e Shikano Buzaemon 鹿野武左衛門 (1649-1699) a Edo. Buzaemon si esibiva negli *zashiki* 座敷 (da questo prende il nome la sua arte definita *zashiki banashi* 座敷咄), stanze in cui si intrattenevano gli ospiti, e spesso il pubblico apparteneva alla classe dei samurai o dei mercanti. Hikohachi e Gorōbē invece si esibivano nelle strade e nei mercati, definendo questa tipologia di narrazione *tsujibanashi* 辻咄, letteralmente tradotto come “storie degli incroci (intesi come vie)”. Grazie a questi importanti personaggi la narrazione di storie come forma d'intrattenimento divenne sempre più popolare.¹⁹

Un'altra figura che ha avuto un ruolo estremamente importante nella storia e sviluppo del *rakugo* è quella di San'yūtei Enchō 三遊亭円朝 (1838-1900), figlio di Tachibanaya Entarō 橘屋円太郎. Enchō si esibì per la prima volta a soli sette anni, con il nome di Tachibanaya Koenta 橘屋小円太, a diciassette anni aveva già assunto il cognome del suo maestro e il nome di Enchō, avendo concluso il suo periodo di maturazione come artista. In particolare, Enchō riuscì a distinguersi per le sue interpretazioni degli *shibaibanashi* 芝居咄, ossia storie o scene tratte dal teatro kabuki, in cui riusciva a dare sfogo a tutto il suo talento. Questo tipo di esibizioni però si dovettero scontrare con le censure del 1869 imposte dal governo imperiale, e vennero notevolmente limitate. Rinunciando quindi agli *shibaibanashi* 芝居,

17 TACHIBANA Sakon, *Rakugo: shireba shiru hodo* (Rakugo: più che ne sai), Tōkyō, Jitsugyō no Nihonsha, 2007, pp. 14-15.

18 SASAKI e MORIOKA, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 418-419.

19 Ivi, pp. 419-420.

Enchō decise di dedicarsi a un'altra varietà di racconti, ossia i *subanashi* 素話, una tipologia di narrazione estremamente semplice, senza oggetti, danze o musica, praticamente si trattava di un qualcosa di molto simile al *rakugo* contemporaneo. Tra questo tipo di racconti, Enchō si specializzò e divenne molto prolifico nei *ninjōbanashi* 人情咄, ovvero storie sentimentali, e nei *kaidanbanashi* 怪談話, storie di fantasmi. Con questo repertorio e le sue innegabili doti per il *rakugo*, Enchō riuscì a ottenere un enorme prestigio e a conquistare una grande varietà di pubblico.²⁰

Seguendo la scia di Enchō, comparvero sulla scena quattro *rakugoka* che andarono a formare il gruppo chiamato *shitennō* 四天王, i quattro re celesti; nome dovuto al loro grande successo ottenuto in quel periodo grazie soprattutto alle loro storie che mischiavano astutamente umorismo con frenesia di parti danzate o cantate. Il gruppo era formato da: San'yūtei En'yū III 三遊亭円遊 (1850-1907), Tatekawa Danshi IV 立川談志 (?-1889), San'yūtei Mankitsu 三遊亭満喫 (?-1898) e Tachibanaya Entarō IV 橘屋円太郎 (1845-1898).

Una volta venuti a mancare questi grandi maestri del gruppo *shitennō* 四天, e conclusa questa fase nella storia del *rakugo*, nei primi decenni del 1900 si poteva già osservare la nascita di un nuovo stile, con una componente umoristica meno sregolata e confusionaria, consolidandosi così all'interno del canone come un elemento cardine di quest'arte narrativa. A fronte di ciò venne creata, nel 1905, l'associazione *Daiichi rakugo kenkyūkai* 第一落語研究会, la prima per lo studio del *rakugo*, con lo scopo di supportare dal punto di vista finanziario i *rakugoka* nelle loro attività, anche grazie alla generosità di sponsor esterni.²¹

Successivamente, negli anni Venti del 1900, tutto il mondo del teatro giapponese si trovò ad affrontare un periodo caratterizzato da grossi mutamenti dal punto di vista sociale, politico ed economico. Questo fu dovuto in particolare al terremoto del Kantō del 1923, considerato lo spartiacque tra il periodo classico e la nuova epoca, dando poi inizio a una frenetica corsa verso la modernità con composizioni artistiche imperniate di nuovi stili di vita. Il terremoto del Kantō cambierà anche il volto a molti grandi teatri, come il Kabukiza e il Teikoku gekijō, i quali vennero entrambi distrutti dalle fiamme; tuttavia questo non fermerà la successiva rinascita di questi grandi teatri, i quali assunsero un aspetto più moderno sia nell'architettura

20 Francesco GULISANO, *Il Rakugo: Definizione, caratteristiche, ruolo*, Università Ca' Foscari Venezia, 2020, pp. 34-35.

21 Ivi, pp. 36-37.

estriore che interiore.²² Nello stesso periodo sorsero nella capitale il *Rakugo kyōkai* 落語協会 e il *Nihon geijutsu kyōkai* 日本芸術協会, due associazioni che ancora oggi simboleggiano un importante punto di riferimento per tutti i praticanti dell'arte del *rakugo*.²³ Grossi cambiamenti e stravolgimenti naturalmente contrassegnarono anche il periodo delle guerre mondiali e del dopo-guerra, in particolare durante e subito dopo la seconda. A molti *rakugoka* venne assegnato il compito di intrattenere i soldati al fronte (da notare un parallelismo con l'utilizzo dei cantastorie come intrattenitori nel periodo dei signori feudali, anch'esso un periodo difficile segnato da molti scontri, morti e sofferenze), gli stessi inoltre dovettero affrontare le pesanti censure imposte del governo verso tutte quelle storie che non erano ritenute adatte per lo spirito di guerra, tant'è che nel 1941 si tenne una cerimonia per seppellire ben cinquantatré storie di *rakugo* ritenute illegali.²⁴

Dopo la Seconda guerra mondiale il Giappone si avvia verso un periodo di incredibile crescita economica e il mondo del *rakugo* riesce a sfruttare con grande successo gli strumenti mediatici, in particolare la televisione e la radio, per incrementare la propria popolarità e diffondersi ulteriormente nel paese. Per la prima volta, nel 1953, i *rakugoka* riescono a esibirsi sui canali televisivi e a permettere, a qualsiasi persona munita di televisione, di godersi uno dei loro spettacoli senza la necessità di recarsi in teatro.²⁵

Successivamente, nel 1966, si forma la Quinta società per lo studio del *rakugo*, società che si era sciolta più volte in passato (la quinta, per l'appunto) ma che rimane attiva ancora oggi. A capo di essa vi erano Hayashiya Shōzō VIII 林家正蔵 (1895-1982), Katsura Bunraku VIII 桂文楽 (1892-1971), San'yūtei Enshō VI 三遊亭圓生 (1900-1979) e Yanagiya Kosan V 柳家小さん (1915-2002). I primi tre, insieme a Kokontei Shinshō V (1890-1973), divennero i nuovi *shitennō*, a testimonianza delle loro inconfutabili abilità come *rakugoka*. Negli stessi anni, Shōfukutei Shōkaku VI 笑福亭松鶴 (1918-1986), figlio e discepolo di Shōfukutei Shōkaku V 笑福亭松鶴 (1883-1950), che fu una figura centrale nello sviluppo e mantenimento del Kamigata *rakugo*, crea, insieme ad altri *rakugoka*, il Kamigata *rakugo*

22 RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, 2016.

23 GULISANO, *Il Rakugo: Definizione, caratteristiche, ruolo*, 2020, pp. 38.

24 Ibidem.

25 Ivi, pp. 39.

kyōkai 上方落語協会, ossia l'associazione del Kamigata *rakugo*, la quale riesce a suscitare un discreto interesse e arriva a più di 200 membri nel 2008.²⁶

Oggi il *rakugo* rimane una forma d'arte seguita da numerosi appassionati, anche al di fuori del Giappone. Vedremo nel capitolo successivo come negli ultimi anni si sia sviluppato il *rakugo* in inglese, presentando alcuni importanti *rakugoka* che hanno contribuito alla crescita e diffusione dello stesso. Prima di ciò, però, occorre fare una distinzione tra la tradizione del Kamigata *rakugo* di Ōsaka e quella di Edo/Tōkyō. Queste due tipologie di *rakugo* possono sembrare identiche a prima vista, e in effetti molti elementi non cambiano: la scena è impostata nello stesso modo, colui che narra e si esibisce è sempre un singolo *rakugoka* che indossa un kimono, vengono utilizzati il tipico fazzoletto e il ventaglio come strumenti principali per narrare la storia, e anche l'esibizione stessa non è organizzata in modo diverso ma troviamo sempre una parte introduttiva, il *makura*, seguita poi dalla storia centrale e infine la conclusione. Ci sono però caratteristiche che differenziano una tradizione dall'altra, la prima che viene indubbiamente notata è quella dell'utilizzo nel Kamigata *rakugo* di un leggio in legno detto *kendai*, già menzionato in precedenza, e di un *hizakakushi* 膝隠し, una sorta di pannello in legno che nasconde le gambe dell'artista. Una ragione per cui nel Kamigata si usa un *kendai* ma nella tradizione di Tōkyō no, è il legame che legava il Kamigata *rakugo* con i narratori *kōshaku* 講釈 (ossia dei cantastorie di vari generi, come il già menzionato *kōdan*) durante il tardo periodo Meiji. I *rakugoka* si esibivano nelle stesse sale dei narratori *kōshaku* e condividevano il *kendai* che questi ultimi utilizzavano, questa usanza però rimase anche una volta che i *rakugoka* del Kamigata iniziarono a esibirsi indipendentemente; quindi, ancora oggi vediamo l'utilizzo del *kendai*. Lo *hizakakushi* è invece utilizzato per due motivi principali: il primo è che crea un bell'effetto scenico, il secondo è che le storie del Kamigata tendono a essere molto movimentate ed è probabile che le gambe del *rakugoka* vengano esposte durante la narrazione, con lo *hizakakushi* si risolve questo problema nascondendole dalla vista degli spettatori. Non tutte le storie però richiedono l'utilizzo dello *hizakakushi* e del *kendai*, molte di esse possono essere messa in scena senza; di converso, è anche vero che l'utilizzo del *kendai* risulta essere indispensabile per narrare alcune storie, ed è sicuramente

²⁶ Ivi, pp. 39-42.

un elemento chiave che ci permette di distinguere la tradizione Kamigata da quella di Tōkyō.²⁷

Un'altra distinzione la si può notare nelle storie del Kamigata *rakugo*, che sono molto musicali, loquaci e *hade* 派手 (con il termine *hade* viene indicata la natura vivace e vistosa delle storie e della tradizione Kamigata), la musica in particolare ha un ruolo centrale e si presenta tramite un abbondante utilizzo di *hamemono* ハメモノ (musiche ed effetti sonori prodotti durante le storie) e di *debayashi* 出囃子 e *ukebayashi* 受け囃子, ossia musiche che accompagnano rispettivamente l'ingresso e l'uscita del *rakugoka*.²⁸

Il Kamigata *rakugo* ha origini nella città di Ōsaka ed è lì che la tradizione ha continuato a svilupparsi ed evolversi. Il fattore regionale e la caratteristica che Ōsaka storicamente è sempre stata una città di mercanti ha sicuramente influenzato lo stile Kamigata, i *rakugoka* appartenenti a questa tradizione vengono addestrati a comportarsi e agire come degli *shōbainin* 商売人 (commercianti): dando assoluta priorità ai desideri dei clienti e concentrando i loro pensieri non tanto sull'arte del *rakugo* ma su come condurre al meglio la propria vita di artisti e intrattenitori. Questo “stile mercantile” è in forte contrasto con la tradizione di Tōkyō, città che invece era principalmente abitata da artigiani, samurai e viaggiatori. Ciò però non significa che le differenze tra le due tradizioni siano dovute solo al contesto storico e demografico delle città in cui si sono sviluppate, anche le differenze regionali come i dialetti o le usanze tipiche hanno avuto un importante ruolo nel distinguere le due tradizioni.²⁹ Il dialetto è infatti un'altra caratteristica che differenzia lo stile del Kamigata rispetto a quello di Tōkyō, però generalmente i *rakugoka* in questo caso non si sbilanciano troppo e non esagerano con l'utilizzo del proprio dialetto durante le esibizioni, così da non rendere le stesse potenzialmente difficili da comprendere.

Nonostante il Kamigata *rakugo* sia stato fondamentale nella storia e nello sviluppo del *rakugo* come lo conosciamo oggi, e nonostante sia apprezzato da molti per il suo innegabile fascino, esiste comunque la convinzione che ciò che viene considerato *rakugo* è il *rakugo* di Tōkyō, o che tra le due tradizioni quella di Tōkyō sia la “principale” e la migliore. Questa convinzione

27 Matthew W. SHORES, *A critical study of Kamigata rakugo and its traditions*, University of Hawai'i at Manoa, 2014, pp. 112-114.

28 Ivi, pp. 6.

29 Ivi, pp. 12-13.

deriva da svariati motivi storico-culturali relativi al concetto di “Tōkyō-centrismo”³⁰, come ad esempio l’importanza che veniva data al *rakugo* di Tōkyō dal mondo letterario e dalle riviste nel periodo Meiji, o l’idea che i *rakugoka* di Ōsaka non fossero abbastanza abili o professionali.³¹

La due tradizioni, per quanto facciano parte della stessa forma d’arte narrativa, divergono tra loro sotto diversi punti. L’essere a conoscenza di queste distinzioni permette di individuare, mentre si assiste a uno spettacolo, quale tradizione il *rakugoka* stia portando sul palco, e questo a sua volta permette di apprezzare appieno l’arte del *rakugo*.

2.3 Rakugo in inglese

Il *rakugo* è stato per molti secoli un’arte praticata solo in Giappone ed esclusivamente nella lingua giapponese, la cui rappresentazione sul palco è innegabilmente ricca di elementi legati alla tradizione e alla cultura del paese. Da quando però, a partire dal periodo Meiji, il Giappone si è lanciato in una sfrenata corsa verso la modernizzazione, la cultura occidentale ha iniziato a far sentire la sua influenza. Non si trattava però solo di un processo che dall’esterno veniva influenzato (l’occidente) l’interno (il Giappone), col tempo è accaduto anche l’opposto, ossia il Giappone stesso con la sua notevole potenza culturale ha suscitato in modo esponenziale un interesse da parte del mondo occidentale, diventando un paese con un enorme *soft power* e creando l’idea del “Cool Japan”. Con quest’ultimo termine si indica la creazione e promozione da parte del governo di un esotico e attraente “marchio giapponese”, un’idea del Giappone come paese *cool* facendo leva sulla cultura popolare di anime, manga, videogiochi, fashion e molto altro. Questa è stata una risposta alla crisi economica che il paese ha dovuto affrontare nei decenni passati, risposta che ha strumentalizzato e portato la cultura popolare giapponese ad avere una presenza sempre più globale. L’idea dietro tutto ciò era di

30 Con questo termine ci si riferisce alla tendenza di vedere la capitale Tōkyō come il centro del paese intorno alla quale ruota tutto il contesto culturale, sociale ed economico, dandole quindi assoluta importanza.

31 Ivi, pp. 1-4.

pubblicizzare la cultura giapponese come inimitabile, unica ed affascinante, per attrarre il maggior interesse possibile.³²

In tutto questo il fattore linguistico e di localizzazione è stato indubbiamente importante e costituiva la base per pubblicizzare e vendere i prodotti culturali all'estero. Di conseguenza, lo sviluppo del *rakugo* in inglese è stato un passo decisamente significativo nel rendere l'arte più accessibile a un pubblico straniero e allo stesso diffonderla al di fuori del Giappone. Questo sviluppo linguistico è avvenuto principalmente in due modi: il primo con la comparsa di *rakugoka* non giapponesi, i quali, provenienti da varie parti del mondo, sono andati in Giappone e hanno intrapreso il percorso di allievi per apprendere l'arte e diventare successivamente dei *rakugoka* a tutti gli effetti, esibendosi sia in giapponese che in inglese. Il secondo invece consiste nei *rakugoka* giapponesi che hanno iniziato a esibirsi anche in inglese, come Katsura Shijaku II 桂枝雀 (1939-1999), nome di nascita Maeda Tōru, un personaggio molto importante che può essere considerato il pioniere del *rakugo* in inglese.

Shijaku era avvezzo ai vari tipi di comicità praticata all'estero ma vedeva l'arte del *rakugo*, rappresentata stando seduti, seguendo regole, convenzioni e tradizioni, e con un singolo narratore che interpreta tutti i personaggi di una storia, come un tipo di comicità unica nel suo genere, che meritava di essere conosciuta anche nel resto del mondo. Dopo aver iniziato lo studio della lingua inglese, nel 1983, decise di dare un'occasione all'idea di portare sul palco il *rakugo* in inglese, così, con l'aiuto di insegnanti della lingua, creò una versione inglese del classico racconto *natsu no isha* 夏の医者 (il Dottore Estivo) e nel 1984 si esibì proprio con questa storia in Scozia.³³ Shijaku iniziò a esibirsi, dal 1986, con dei suoi brani originali in inglese e con altre traduzioni di storie classiche, questo però non ebbe una forte presa sul pubblico straniero ma attrasse molto di più l'attenzione dei giapponesi che erano interessati a migliorare la propria conoscenza dell'inglese.³⁴

Qualche decennio prima, nel 1970, viene fondata a Ōsaka una scuola di lingua inglese chiamata H.O.E. International. Il suo fondatore, Yamamoto Masaaki, ne è stato il presidente fino al 2005, anno in cui è morto. Questa associazione è stata molto importante per lo

32 Martina SCAGNOLARI, *Il Cool Japan in Italia dalla traduzione alla censura, tra passato, presente e futuro.*; *Il Cool Japan in Italia. Passato, presente e futuro della localizzazione*, Università Ca' Foscari Venezia, 2013, pp. 54-56

33 MIZIRAKLI Halit, *Katsura Shijaku no eigo rakugo: rakugo no hakken wo megutte* (Il *rakugo* in inglese di Katsura Shijaku: alla ricerca del *rakugo*), Ōsaka University, 2009, pp. 34-37.

34 GULISANO, *Il Rakugo: Definizione, caratteristiche, ruolo*, 2020, pp. 83-84.

sviluppo del *rakugo* in inglese: negli anni Ottanta Yamamoto decide di provare a utilizzare traduzioni di storie *rakugo* come materiale per insegnare la lingua inglese, nei quattro anni successivi, inoltre, l'associazione coinvolge diversi *rakugoka* attivi in Ōsaka e con loro inizia a organizzare spettacoli di *rakugo* in inglese nei vari *yose* della città. In particolare, nel 1986, il già menzionato Katsura Shijaku II che ormai aveva acquisito una certa popolarità grazie ai suoi spettacoli nei teatri e nei canali televisivi, si unisce all'associazione. Shijaku lavora poi con Yamamoto nel tradurre svariate storie classiche di *rakugo* in inglese, e scrivono insieme anche una nuova storia intitolata “Il leone bianco”, che diventerà poi il pezzo forte del repertorio di Shijaku nei suoi futuri spettacoli.³⁵

Negli anni Novanta Yamamoto riuscì a convincere alcuni insegnanti non giapponesi della scuola a studiare l'arte del *rakugo* e, poco dopo, nacque una troupe di *rakugoka* dediti a esibirsi in spettacoli di *rakugo* in inglese e a diffondere la passione per questa forma d'arte. La morte di Yamamoto purtroppo segnò anche la fine dell'associazione e della troupe, il suo contributo e ciò che H.O.E. International ha realizzato però hanno avuto sicuramente un impatto non indifferente sul mondo del *rakugo* e sulla sua crescente impronta internazionale.³⁶ Ci sono molte altre figure e *rakugoka* che hanno influenzato lo sviluppo del *rakugo* in inglese e la sua diffusione nel globo, tra questi andremo ad analizzare più in dettaglio una figura del passato, tanto enigmatica quanto affascinante, ossia Henry James Black, conosciuto anche come Kairakutei Ishii Burakku 快樂亭石井ブラック, e la affiancheremo con un *rakugoka* di origini canadesi che ancora oggi è attivo nel promuovere l'arte e nel portare sul palco un *rakugo* di stampo internazionale, ovvero Gregory Robic, conosciuto anche come Katsura Sunshine 桂三輝.

35 <https://englishrakugo.wordpress.com/rakugo-and-hoe-international/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

36 <https://englishrakugo.wordpress.com/rakugo-and-hoe-international/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.



Fig. 3 Cartolina spedita a Henry Black da un suo ammiratore. Sulla sinistra possiamo vedere Henry in uno dei suoi ruoli teatrali di uno spettacolo kabuki.

La peculiare figura di Henry James Black (1858-1923) ha affascinato diversi ricercatori negli anni: gli studiosi di rakugo Sasaki Miyoko e Morioka Heinz, lo scrittore Kojima Teiji e anche Ian McArthur, autore e giornalista australiano. Loro hanno, con approcci diversi, cercato di ricostruire la vita di Black e le sue imprese nel mondo dell'intrattenimento giapponese, teatrale e non, avvenute più di cento anni fa in un'era (periodo Meiji) caratterizzata da grandi trasformazioni, in cui la cultura e le persone provenienti dall'estero erano sicuramente recepite in modo radicalmente diverso da oggi.³⁷ Ian McArthur nello specifico ha scoperto Henry Black per caso, sfogliando una rivista accademica della Waseda University, da quel momento in poi il suo continuo interesse verso la vita di Black lo ha portato a scrivere

³⁷ ASAKURA-WARD Toshiki, *A bridge to the Near North: the 1980s resurrection of Henry Black (1858-1923)*, Western Sydney University, 2017, pp. 7-11

numerosi articoli, libri, ad aprire un blog e persino a recitare la parte di Henry in uno spettacolo teatrale, spettacolo che il regista cinematografico Fujii Tomonori 藤井智徳 aveva scritto basandosi su un libro di Ian.³⁸

Chi era dunque Henry Black e perché è stato un personaggio importante nella storia del *rakugo* (e non solo)? Henry James Black, figlio di John Reddie ed Elizabeth Charlotte Black, nasce il 22 dicembre del 1858 in Adelaide, Australia. La sua famiglia, originaria dell'Inghilterra, si trasferisce prima in Australia e successivamente in Giappone, quando il padre accetta un'offerta di lavoro per un giornale locale di Yokohama. Henry quindi a solo sette anni si trovò immerso nella cultura e nello stile di vita del Giappone durante il periodo Meiji. Suo padre invece, John Reddie Black, avvia una brillante carriera giornalistica e riesce a diventare, secondo alcuni studiosi, una figura molto influente sulla storia del periodo Meiji, anche di più di suo figlio.³⁹

Henry Black non iniziò la sua carriera come *rakugoka* ma bensì come narratore di vicende politiche e storiche, *gundan* 軍談, e nel 1880 assunse il nome d'arte Eikokujin Burakku (Black l'inglese). Dopo la morte del padre però, a causa di contrasti con la famiglia che non approvava la sua occupazione come narratore, Henry iniziò a insegnare inglese (tra l'anno 1886 e 1887) e a pubblicare traduzioni per guadagnarsi da vivere e ridurre le tensioni con la famiglia, per poi però successivamente ritornare sul palco. Nel 1889 inizia a esibirsi nell'arte del *rakugo* e nel 1891, a trentatré anni, diventa la prima persona non giapponese a raggiungere il rango di *shin'uchi*, assumendo il nome di Kairakutei Black I. L'aver raggiunto il titolo di *shin'uchi* in così poco tempo, grazie anche alle esperienze passate sul palco come narratore, dimostra la passione e l'abilità verso le arti teatrali giapponesi che Black possedeva, oltre alla sua totale capacità di immergersi e di far parte di una cultura di un paese a lui inizialmente straniero. L'utilizzo stesso del cognome giapponese Ishii, adottato da Black, è a testimonianza di ciò.⁴⁰

La fama di Black come maestro di *rakugo* incrementò notevolmente e raggiunse il picco proprio in quegli anni, il fatto di essere di origini straniere e avere legami con l'occidente rappresentava il suo punto di forza come narratore. Nonostante la forte opposizione della

38 <https://henryblack.com.au/about-author/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

39 ASAKURA-WARD, *A bridge to the Near North: the 1980s resurrection of Henry Black (1858-1923)*, pp. 20-24.

40 Ivi, pp. 28-34.

famiglia verso la sua professione, Black continuò determinato a esibirsi e a sfruttare le sue capacità linguistiche e la sua identità non giapponese per suscitare sempre più interesse da parte del pubblico. Nel 1892, un anno dopo aver ottenuto il titolo di maestro di *rakugo*, Black inizia anche a esibirsi in spettacoli teatrali, come quelli kabuki: tra i ruoli che ha interpretato c'è stato anche quello di Banzuīn Chōbee 幡随院長兵衛, un samurai che, come personaggio, veniva spesso interpretato da Ichikawa Danjūrō IX (1838-1903), un rinomato attore kabuki di quel periodo. Per quanto l'essere un attore kabuki richieda diverse abilità rispetto a quelle di un narratore, Black riuscì ad avere successo anche come tale.⁴¹

Con il passare degli anni però si assiste a un declino della popolarità di Black, che insieme a problemi finanziari, lo portano a soffrire di depressione e ad abusare di bevande alcoliche. Questo culminerà con il suo tentato suicidio nel 1908. Negli anni seguenti però Black riesce a superare quel periodo buio della sua vita e a tornare sul palco, esibendosi nuovamente con un rinnovato spirito; inizierà poi a viaggiare e a continuare con i suoi spettacoli insieme a una compagnia teatrale che includeva anche sua nuora Julie V e suo figlio adottivo Seikichi, per poi lasciare definitivamente la sua carriera nel 1920 e andare a spendere gli ultimi anni della sua vita in una piccola dimora a Meguro.⁴²

Henry James Black muore nel 1923, solo tre settimane dopo il grande terremoto del Kantō, motivo per il quale la sua morte passò inosservata per quasi un mese.⁴³

Il successo di Black non era dovuto solo ai suoi adattamenti di storie occidentali, ma anche per la sua bravura nel raccontare brevi storie comiche, come ad esempio il racconto *Eikoku no otoshibanashi* 英国の落話 (una storia divertente dall'Inghilterra), storie in cui Black presentava la vita in Europa di quel periodo e la sua familiarità con essa, suscitando molto interesse tra il pubblico. Anche i racconti polizieschi erano un punto forte del repertorio di Black, un genere peraltro di racconti che in quel periodo rappresentavano una novità anche in Europa; la storia *bara musume* 薔薇娘, per esempio, è ambientata a Parigi e narra di un

41 Ivi, pp. 41-42.

42 SASAKI Miyoko e MORIOKA Heinz, "The Blue-Eyed Storyteller: Henry Black and His Rakugo Career", *Monumenta Nipponica*, XXXVIII, 2, 1983, pp. 151.

43 ASAKURA-WARD, *A bridge to the Near North: the 1980s resurrection of Henry Black (1858-1923)*, pp. 43-46.

attentato alla vita del principe ereditario da parte di un anarchico camuffato da una giovane venditrice di fiori.⁴⁴

Henry James Black considerava il Giappone come la sua terra natia, è infatti lì che ha passato gran parte della sua vita. La sua figura è stata una delle tante di quelle provenienti dall'occidente che hanno avuto un impatto sul Giappone del periodo Meiji, tuttavia, considerando il suo stile di vita e la sua carriera, l'influenza di Black sul Giappone e i giapponesi di quel periodo è stata unica, con la sua dedizione e passione verso l'arte del *rakugo* ha contribuito sia allo sviluppo dello stesso che alla conoscenza e comprensione della cultura occidentale da parte di un paese che ancora non sapeva bene cosa fosse.⁴⁵



Fig. 4 Katsura Sunshine, durante uno dei suoi spettacoli.

Dal passato passiamo al presente, con un *rakugoka* ancora oggi attivo e determinato nel diffondere l'arte del *rakugo* nel mondo, con le sue originali interpretazioni anche in lingua inglese.

Gregory Robic, nome d'arte Katsura Sunshine 桂三輝, nasce nel 1970 a Toronto, Canada, con genitori però di origini slovene; quando Gregory era piccolo loro hanno notato quanto a

44 SASAKI e MORIOKA, *Monumenta Nipponica*, pp. 155-157.

45 Ivi, pp. 162.

lui piacesse parlare, tant'è che lo paragonavano ai dei personaggi della Disney, come Pinocchio.⁴⁶ Prima di entrare nel mondo del *rakugo* Gregory intraprende una carriera di scrittore e compositore di musical, ottiene poi un discreto successo con lo spettacolo intitolato *Clouds*, che è stato portato sui palchi di vari teatri canadesi per un periodo di quindici mesi.

Gregory racconta che il suo primo incontro con l'arte del *rakugo* è stato amore a prima vista: si trovava nel suo *yakitoriya* 焼き鳥屋 preferito, un ristorante giapponese specializzato in spiedini di pollo, e casualmente assiste per la prima volta a uno spettacolo di *rakugo* che lo riesce ad affascinare e sedurre completamente. Lo spettacolo in questione era la classica esibizione: due *rakugoka* in kimono che si esibiscono uno dopo l'altro durante la serata, iniziando con il *makura* e poi raccontando una storia dal loro repertorio. Questo spettacolo serale aveva conquistato completamente il cuore di Gregory, scatenando anche fragorose risate tra il pubblico. Gregory decide quella sera di voler diventare un *rakugoka*, di voler imparare a recitare ed esibirsi come i due artisti che aveva appena visto. Negli anni successivi, quindi, entra a far parte del mondo dell'intrattenimento giapponese e riesce, dopo una lunga ricerca, a trovare un maestro disposto a prenderlo sotto la sua ala come discepolo, ovvero Katsura Bunshi VI 六代 桂文枝, un *rakugoka* eccezionale e una personalità televisiva giapponese molto conosciuta in quel periodo.⁴⁷

Gregory inizia nel 2008 il suo apprendistato, durato tre anni, durante i quali lui si occupava di tutte (o quasi) le faccende domestiche vivendo a casa del suo maestro, allo stesso tempo però guardando e apprendendo anche l'arte del *rakugo*, come innumerevoli discepoli prima di lui hanno fatto nei secoli passati. Dopo aver concluso il periodo da allievo Gregory assume il nome Katsura Sunshine 桂三輝, con "Sunshine" l'idea è di rappresentare la luce del sole come la parola indica in inglese, utilizzando però anche un'astuta combinazione di caratteri: il primo carattere letto *san*, che indica il numero tre, e il secondo che invece è il carattere giapponese che indica il verbo "brillare", tradotto poi in inglese e ottenendo quindi il nome Sunshine. Katsura Bunshi VI scelse questo nome per simboleggiare il sole e far sì che il suo allievo portasse calore e risate in tutto il mondo; Gregory iniziò anche a tingersi i capelli

46 https://web.archive.org/web/20150712205317/http://www.e-nikka.ca/Contents/120000/interview_14.php consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

47 <https://www.rakugo.lol/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

facendoseli biondi, abbracciando la sua nuova persona di *rakugoka* e la sua originalità come artista.⁴⁸

Nel giugno del 2012 Gregory si trasferisce da Ōsaka, luogo in cui aveva iniziato e concluso il suo apprendistato, a Ise, nella prefettura di Mie, e apre uno *yose* nella sua abitazione tramite un progetto della società Yoshimoto Kōgyō 吉本興業 che mirava all'aver degli intrattenitori in ogni prefettura del Giappone. Gregory si esibiva a casa sua tre volte a settimana, oltre alle storie classiche di *rakugo* (in giapponese) aveva anche l'intenzione di esibirsi in inglese per attrarre un pubblico straniero.⁴⁹

Negli anni della sua carriera Gregory Robic si esibisce in ben cinque continenti e in tre lingue diverse (giapponese, inglese e francese). Lui torna anche in America e porta l'arte del *rakugo* a Broadway, venendo molto apprezzato sia dal pubblico che dalla critica. Gregory riesce quindi in qualcosa che nessuno prima di lui, nella storia del *rakugo*, era riuscito a fare: portare il *rakugo* nei teatri di Broadway e di West End a Londra, in cui un'esibizione di questo tipo non si era mai vista.

Quando parliamo però di esibizioni in paesi al di fuori del Giappone, e di traduzioni di storie classiche, è molto importante che venga considerata la cultura del paese in cui si vuole portare l'arte del *rakugo* e come adattare tali storie (oltre a tradurle) alla stessa. Per esempio, nei paesi islamici ci sono molte parole o temi considerati tabù ma che sono presenti in numerose storie classiche. Questo adattamento è fondamentale non solo per avere successo nei paesi al di fuori del Giappone ma anche per trasmettere, per quanto possibile, l'intento e la comicità originale delle storie, altrimenti si rischia che il pubblico non riesca ad apprezzare appieno l'arte.⁵⁰

Per quanto il *rakugo* sia stata (e ancora oggi è) un'arte incredibilmente legata alla tradizione e al Giappone, abbiamo visto come questo non abbia impedito un'evoluzione della stessa con uno sviluppo verso la lingua inglese e con l'interesse da parte di molti *rakugoka*, giapponesi e stranieri, a esibirsi in lingue straniere, cercando, con passione e determinazione, di diffondere

48 Ibidem.

49 <https://www.japantimes.co.jp/community/2013/01/14/our-lives/canadian-has-english-language-rakugo-dream/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

50 KOMUKA Atsuko, *Global communication skill toshite no humor: Joke, Rakugo, Stand-up Comedy, Manzai no manabi wo tsuujite* (Imparare il senso dell'umorismo come abilità globali e comunicative: attraverso l'esperienza appresa dallo Scherzo, Rakugo, Stand-up Comedy e dal Manzai), Tōkyō, Takachiho University, 2016, pp. 81-82.

il *rakugo* e farlo conoscere a più persone possibili nel mondo. Personaggi come Henry James Black e Gregory Robic, insieme a molti altri, hanno sicuramente contribuito e ancora contribuiscono a cambiare il volto del *rakugo*, un'arte in costante mutamento che sempre riesce, a prescindere dall'epoca o dalla situazione in cui ci troviamo, in qualcosa che costituisce il cuore pulsante di ogni tipo di comicità: far ridere.

2.4 Struttura comica

La comicità del *rakugo* ruota interamente intorno alla comunicazione e alle interpretazioni del *rakugoka*, il quale spesso ricorre a fraintendimenti o giochi di parole per rendere divertenti dialoghi e situazioni apparentemente semplici. Ovviamente anche la storia centrale di un'esibizione e il repertorio da cui essa proviene costituiscono un elemento centrale della comicità (o mancata tale, nel caso di storie non comiche) del *rakugo*.

Il repertorio delle storie *rakugo* può essere diviso in due gruppi principali: il *koten rakugo*, ossia il *rakugo* classico, e lo *shinsaku rakugo*, ovvero le cosiddette “nuove storie”. La distinzione tra le due categorie può variare e non si è certi quante storie di *koten rakugo* esistano effettivamente, però in linea generale vengono considerate classiche tutte quelle storie composte prima del 1900, e in una raccolta come la prima edizione del libro *Rakugo jiten* 落語事典, del 1969, sono presenti ben più di ottocento storie, un quantità notevole se si considera anche il fatto che molte storie sono probabilmente andate perdute nel tempo.⁵¹ Per quanto riguarda il *shinsaku rakugo*, un repertorio in continua espansione, negli anni sono stati moltissimi i *rakugoka* che hanno contribuito alla creazione di nuove storie e allo sviluppo di un'arte che cerca di mantenere un giusto equilibrio tra la tradizione e la modernità.

Considerato il numero elevato di storie e l'enorme varietà di temi e personaggi presenti in esse, è molto difficile definire delle caratteristiche che le accomunino tutte, l'unico elemento però che si può dire sia ricorrente nella totalità (o quasi) delle storie è quello della comicità.

I già citati Sasaki e Morioka, due importanti studiosi di *rakugo*, definiscono la comicità del

⁵¹ SASAKI e MORIOKA, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 424.

rakugo una comicità grottesca. Con l'aggettivo "grottesco" si intende un aspetto della comicità fondato su una voluta sproporzione, esagerazione e distorsione dei vari elementi che costituiscono la base della comicità stessa. Una descrizione quindi irrealistica del mondo reale. Tutto ciò lo si può osservare nelle storie di *rakugo*, che siano *koten* o *shinsaku*, da semplici e innocui giochi di parole o da battute sagaci e volgari, trattando qualsiasi tipo di tema con il singolo e unico scopo di far ridere il pubblico. La varietà di temi, ambientazioni e personaggi delle storie è vastissima: paradiso, inferno, regni spettrali e dimensioni che coesistono con il mondo degli umani, con figure divine, mutanti o mostruose. Non c'è spesso nemmeno una distinzione tra le persone e il mondo animale, ci sono infatti animali in alcune storie che bevono o mangiano nei locali ed escono in città, comportandosi come un qualunque essere umano. Nonostante però figure mitologiche e mondi soprannaturali, la storia e i personaggi principali fanno sempre riferimento al mondo di tutti i giorni, al mondo del *rakugoka* e del pubblico, con molte ambientazioni familiari come i bagni pubblici, le sale da tè o le botteghe dei barbieri.⁵²

Come già menzionato, la comicità del *rakugo* ruota intorno alle abilità comunicative e interpretative del *rakugoka*, possiamo però più nello specifico individuare tre diversi livelli su cui questa comicità si sviluppa: il primo è quello della narrazione della storia, il secondo è quello costituito dalle battute, scenette comiche e giochi di parole aggiunti alla narrazione, il terzo infine è rappresentato dalle espressioni facciali e dalla gestualità del *rakugoka*. Il *rakugo* inoltre riproduce lo stile della conversazione indiretta tipica giapponese e un tipo di umorismo caratterizzato da conversazioni botta e risposta tra più persone.⁵³

La comunicazione tra il *rakugoka* e il pubblico avviene in modo sia indiretto che diretto, ovvero durante alcune parti dell'esibizione, come ad esempio durante il *makura*, è il *rakugoka* stesso che parla al pubblico, iniziando sempre l'esibizione con il tipico suono "ee".⁵⁴ Durante però la narrazione della storia principale, sono i personaggi, o meglio il *rakugoka* che li interpreta, che dialogano indirettamente con il pubblico. Questa duplice comunicazione è un altro elemento che contrassegna l'arte del *rakugo* e la sua comicità. Per sottolineare

52 Ivi, pp. 436-439.

53 BRAU, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tōkyō*, pp. 73.

54 Con il suono "ee" si indica una tipica espressione giapponese che lascia intendere che chi sta parlando ha qualcosa da dire o da aggiungere alla conversazione. Nel *rakugo* questo suono apre ogni esibizione e ha il ruolo fondamentale di creare subito una connessione tra il *rakugoka* e il pubblico, generando anche un senso di familiarità da parte di quest'ultimo.

l'importanza di un'efficace comunicazione con il pubblico esiste anche un termine, *ukeru* 受ける, che letteralmente significa “ricevere” e che usato in questo contesto indica l'abilità di conquistare il pubblico, o chi ci sta ascoltando, riuscendo nello scopo che si vuole ottenere tramite l'azione comunicativa. Sostanzialmente, lo si può paragonare all'espressione “killing it” tipica della stand-up comedy americana, indicando che l'esibizione ha avuto o sta avendo un grande successo scatenando quindi fragorose risate da parte del pubblico.⁵⁵

La comicità del *rakugo* si avvicina a quella della stand-up comedy anche sotto molti altri punti, per esempio in entrambe abbiamo un singolo comico (narratore) con i suoi monologhi e l'abbondante utilizzo di battute definite “one-liner”, cioè che riescono a far ridere con “una sola riga”, ossia battute molto concise e brevi; questo tipo di battute in *rakugo* vengono definite *kusuguri* くすぐり (搦り), oppure *gyagu*, “gags”, e servono soprattutto a far scaldare il pubblico prima di arrivare alla parte centrale dell'esibizione, come avviene sia nel *makura* del *rakugo* che nella parte iniziale di un'esibizione di stand-up comedy.⁵⁶

La comicità del *rakugo* è rappresentativa di una forma d'arte che, come abbiamo visto, è legata a un'antica tradizione che si è formata centinaia di anni fa, ma che allo stesso tempo è in un continuo processo di mutamento e adattamento al mondo moderno. Con la continua diffusione del *rakugo* in inglese, e con i tentativi di “globalizzare” questa forma d'arte narrativa ed espanderla il più possibile al di fuori del Giappone, c'è la speranza che negli anni a venire l'arte del *rakugo* venga apprezzata e riconosciuta da un numero sempre più crescente di persone, e che possa continuare a far ridere spettatori di ogni tipo.

55 BRAU, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tōkyō*, pp. 74-76.

56 KOMUKA, *Global communication skill toshite no humor: Joke, Rakugo, Stand-up Comedy, Manzai no manabi wo tsuujite* (Imparare il senso dell'umorismo come abilità globali e comunicative: attraverso l'esperienza appresa dallo Scherzo, Rakugo, Stand-up Comedy e dal Manzai), pp. 83-84.

3

L'arte della comicità teatrale: Kyōgen, il pazzo teatro

3.1 Introduzione al *kyōgen*

Il *kyōgen* è una forma d'arte teatrale giapponese che pone il riso, e il far ridere, come suo fondamento. Il riso, detto anche *warai* 笑い in giapponese, è scatenato attraverso una comicità unica, nitida e rigorosa. Una comicità portata sul palco attraverso la danza e il canto, quindi un divertimento fisico, ma anche attraverso i giochi di parole e soprattutto l'esagerazione fino al ridicolo, con l'utilizzo di una pletera di onomatopee e allitterazioni. Un'ironia sia sociale che umana, che mette a confronto le vicende e i problemi dei più svariati personaggi: servi e padroni, contadini, divinità (specialmente di basso rango), ladri, demoni e così via. Nel *kyōgen* non è presente un'atmosfera solenne come nei drammi *nō* 能 ma bensì una più allegra e spensierata, perfetta per accompagnare le risate e la comicità dell'esibizione. Il *kyōgen* nasce dall'arte del *sarugaku*, e assieme al *nō* è la più antica e tradizionale forma di teatro che è ancora praticata al giorno d'oggi. Durante un'esibizione di *nō* venivano solitamente effettuati degli intermezzi comici, chiamati *kyōgen*, per spezzare il ritmo dello spettacolo e dei suoi drammi con qualcosa di più allegro e divertente. Il *kyōgen* diventa poi un'entità indipendente dal *nō* e nascono scuole di attori specializzati solo in questa forma di comicità teatrale.

Quando si parla di *kyōgen* o di *nō*, spesso si utilizza il termine *nōgaku* 能楽, termine che indica l'insieme di entrambe le arti; questo perché solitamente in uno spettacolo vengono messi in scena sia il *nō* che il *kyōgen*, anziché essere rappresentati singolarmente. Il *nōgaku* è una forma d'arte che è stata tramandata di generazione in generazione per più di seicento anni. Anche importantissime figure storiche come Toyotomi Hideyoshi e Tokugawa Ieyasu si intrattenevano guardando spettacoli di *nōgaku*, che ancora oggi viene messo in scena e realizzato nei teatri di tutto il mondo.⁵⁷ Il teatro del *nōgaku* è diventato nel 2008 parte della

⁵⁷ <https://www.nohgaku.or.jp/about/welcome.html> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

lista dell'UNESCO dei patrimoni orali e immateriali dell'umanità, una lista che rappresenta la cultura immateriale del mondo ritenuta più significativa.⁵⁸

I caratteri che compongono la parola *kyōgen* sono 狂 e 言, il primo carattere significa “pazzo, selvaggio, lunatico”, mentre il secondo può significare anche “parola”; quindi, *kyōgen* può essere tradotto come “parole pazze”, indicando una sorta di “pazzo teatro”, in cui tutto può succedere e la risata è assicurata.

Il *kyōgen* però non è solo e unicamente un genere comico, e quando viene definito come tale non si sottintende che sia una forma teatrale superficiale o frivola. Il repertorio del *kyōgen* comprende un vasto assortimento di storie, che oltre a far ridere riescono anche a far riflettere su temi più o meno seri, come la guerra o la distruzione ambientale, mantenendo sempre però un'atmosfera leggera e di allegria. Le storie del repertorio del *kyōgen*, nei secoli, hanno subito numerosi cambiamenti, soprattutto nei periodi tra il sedicesimo e diciassettesimo secolo, e se paragonate con quelle che oggi vengono utilizzate nel repertorio moderno, si notano delle differenze. In quei secoli, il *kyōgen* stava subendo trasformazioni anche radicali, dovute da vari fattori come il contesto politico e sociale del periodo storico, o come il passaggio da una trasmissione puramente orale all'utilizzo di manoscritti. Per quanto riguarda il *nō*, invece, il repertorio è rimasto generalmente invariato a partire dal sedicesimo secolo.⁵⁹

Un'importante fonte di storie *kyōgen* (o almeno del loro riassunto) del periodo medievale è la collezione chiamata *Tenshō kyōgenbon*, grazie alla quale è stato possibile interpretare e analizzare le differenze con le storie del repertorio moderno. Il *Tenshō kyōgenbon*, che può essere tradotto come “Libro di *kyōgen* dell'era Tenshō”, è la collezione più antica (a noi pervenuta) di storie *kyōgen* e della loro composizione, e risale a circa la metà del sedicesimo secolo. Il *Tenshō kyōgenbon* è una collezione scritta a mano di ben centodue storie (una delle quali compare due volte) ed è firmata da un certo “Masahisa”. L'autore, si deduce, non era particolarmente istruito perché l'ortografia presenta alcuni errori e non rispecchia completamente quella standard di quel periodo, i vocaboli e la grammatica invece rimandano a un dialetto delle zone nel nord-est del Giappone. Le storie non vengono presentate nella loro

⁵⁸ <https://ich.unesco.org/en/RL/nogaku-theatre-00012> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

⁵⁹ Noel John PINNINGTON, *A New History of Medieval Japanese Theatre: Noh and Kyōgen from 1300 To 1600*, Palgrave Macmillan, 2019, pp.179-182.

interezza ma sono perlopiù dei riassunti: vengono menzionati gli elementi principali, i ruoli dei personaggi, il testo di eventuali canzoni e le più importanti battute o giochi di parole; con questi ingredienti, un attore esperto riusciva a improvvisare qualsiasi esibizione.⁶⁰

I personaggi presentati nelle storie del *Tenshō kyōgenbon*, anziché essere definiti singolarmente, appartengono a specifiche categorie: pellegrini, signori locali, contadini, servi, monaci, venditori ambulanti, artigiani, spirti di vario tipo, demoni e divinità minori, mariti e mogli, amanti e così via. Questo è un mondo completamente diverso da quello del *nō*, non ci sono guerrieri leggendari o poetesse di una bellezza avvenente appartenenti al periodo Heian, quello che troviamo è un ambiente rurale, di villaggi e povertà, e in generale meno appariscente e mistico rispetto a quello del *nō*. I vari personaggi inoltre vengono generalmente presentati in coppie contrapposte, quella più frequente è quella composta dal signore feudale e dal suo servo. Il signore feudale viene, nella maggior parte delle opere, chiamato *daimyō* 大名, termine utilizzato spessissimo nella storia del Giappone per indicare figure importanti e potenti, che possedevano terre, servi e ricchezze. Ci sono però dibattiti sul fatto che i *daimyō* delle storie del *kyōgen* siano o meno gli stessi *daimyō* intesi come le imponenti figure che hanno contrassegnato la storia del Giappone, alcuni studiosi credono che i *daimyō* presenti nelle opere *kyōgen* siano solo dei comuni signori feudali meno importanti, c'è anche da osservare però che nel *kyōgen* si tende a creare caricature dei personaggi, spesso ridicolizzandoli e prendendosi gioco del ruolo che ricoprono.⁶¹

Al servo invece ci si riferisce generalmente con l'appellativo *Tarō kaja* 太郎冠者, *Tarō* era un nome comune che veniva dato ai figli maggiori mentre *kaja* significa “un giovane”. Nel *Tenshō kyōgenbon* il *Tarō kaja* è un servo generico, un ragazzo che dovrebbe obbedire al padrone e portare a termine i compiti che gli vengono assegnati.

In queste opere, ci sono delle strutture di trama più comuni di altre: nel caso della coppia padrone-servo spesso le storie narrano di vicende come l'assenza del servo, che non si presenta più a lavoro perché è andato in un pellegrinaggio, a questo poi segue la descrizione del pellegrinaggio, con i posti che il servo ha visitato e con canzoni relative agli stessi; questa trama è chiamata, nel *kyōgen* moderno, *nukemairi* 抜参り. Un'altra struttura frequente è quella del *daimyō* che chiama il servo e gli ordina di andare nella capitale a comprare un

⁶⁰ Ivi, pp. 192-193.

⁶¹ Ivi, pp. 193-194.

oggetto prezioso, un altro personaggio che in questa tipologia di storia solitamente viene introdotto è quello del truffatore, che si approfitta dei campagnoli che non sono abituati alla vita di città. Spesso accade che il signore feudale ordina al servo di comprare un oggetto ma il servo non capisce di cosa si tratti, e diventa quindi facile preda del truffatore.⁶²

Questa breve introduzione al mondo del *kyōgen* e del *nō* fa riferimento alle due arti nella loro forma classica, standard. Esiste però una grande varietà di spettacoli e di esibizioni legate a questo mondo, tra queste un peculiare tipo di *kyōgen* è quello definito Mibu *kyōgen* 壬生狂言, chiamato così perché viene messo in scena al tempio Mibudera 壬生寺, di Kyōto, tre volte all'anno, nei mesi di febbraio, aprile e ottobre. Nelle esibizioni di Mibu *kyōgen* gli attori indossano maschere (che non è la norma nel *kyōgen*), non parlano e sono accompagnati da una varietà di strumenti musicali. Le esibizioni sono generalmente più vivaci e movimentate rispetto a quelle tipiche del *kyōgen*, le storie sono quasi tutte a carattere religioso o spirituale, legate a tradizioni e insegnamenti buddhisti. Nel repertorio del Mibu *kyōgen*, diverse opere, chiamate *jigokugeki* 地獄劇, hanno a che vedere con il mondo degli inferi, e con la ricerca della salvezza. Per esempio, un'esibizione molto conosciuta è quella intitolata *Sai no kawara* 賽の河原, nome che indica il luogo nell'inferno buddhista in cui finiscono gli spiriti dei bambini morti prematuramente, costretti a subire torture incessanti. L'opera tratta appunto degli spiriti di questi bambini, che cercano salvezza, e per questo motivo viene spesso menzionato il bodhisattva Jizōson 地藏尊, meglio conosciuto come il guardiano Jizō, protettore dei bambini e dei viaggiatori, solitamente raffigurato come un monaco buddhista con un'aureola intorno alla sua testa. Nel repertorio del Mibu *kyōgen* sono molte le esibizioni di questo tipo, spesso con una morale e con lo scopo di impartire qualche tipo di insegnamento buddhista. Il Mibu *kyōgen* però non viene solo apprezzato per il suo aspetto spirituale e religioso, ma anche per la sua capacità d'intrattenimento e per il suo incredibile valore come forma d'arte di spettacolo.⁶³

⁶² Ivi, pp. 194-197.

⁶³ YAGI Tomoki, *Mibu kyōgen no jigokugeki* (Le opere infernali del Mibu kyōgen), Dōshisha University, 2020, pp. 186-188.



Fig. 5 Due attori alle prese con un'esibizione di *kyōgen*.

Per illustrare più chiaramente in cosa consiste, e come viene rappresentata, un'esibizione di *kyōgen*, viene riportata qui di seguito la descrizione, con le adeguate spiegazioni, della storia intitolata *Bonsan* 盆山, messa in scena e illustrata dal noto attore Ōkura Motonari 大藏基誠, grazie a un'iniziativa dell'Istituto giapponese di cultura in Roma, con la quale sono stati registrati e resi pubblici online dei video di alcune brevi storie di *kyōgen*, e di un breve tour dietro le quinte del teatro in cui tali esibizioni sono state registrate.⁶⁴

Il maestro Ōkura Motonari, della scuola Ōkura, si presenta e illustra brevemente l'esibizione che sta per realizzare con un altro attore, il quale entra subito in scena percorrendo il ponte

⁶⁴ <https://youtu.be/VJv-Zow16Fw> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

hashigakari 橋掛り, ponte che attraversano tutti gli attori prima di entrare in scena e che simboleggia, in alcune storie, un percorso metaforico che collega il mondo spirituale a quello reale. Il modo con cui l'attore entra in scena e percorre il ponte *hashigakari* è definito *suriashi* 摺り足, ossia una sorta di camminata strisciata.

Nel *nō* e nel *kyōgen* l'attore principale è chiamato *shite* シテ, mentre quelli di supporto sono i *waki* ワキ, termine scritto con il carattere 脇, che significa anche “lato, fianco”. Nonostante il *waki* indica semplicemente un ruolo di supporto, esso è comunque fondamentale per la riuscita dell'esibizione e per supportare al meglio la prestazione dello *shite*. L'attore principale dell'esibizione, dopo aver percorso il ponte ed essere entrato ormai nei panni del personaggio della storia, si presenta. Nel *kyōgen* i personaggi presentano sempre se stessi, e spiegano cosa stanno per fare. Viene quindi spiegata la scena in cui l'attore si trova e cosa ha intenzione di fare: lui (il personaggio che interpreta l'attore) è un appassionato di *bonsan*, termine che dà il titolo alla storia e che indica le montagne in miniatura da collezione (a differenza dei *bonsai* in cui c'è una pianta), ma non ne possiede di belli e quindi intende rubarne alcuni da una casa in cui ce ne sono di meravigliosi; il personaggio, dunque, si presenta come un ladro. Questa parte introduttiva prende il nome di *nanori* 名ノリ.

Il ladro inizia poi a muoversi verso la casa che ha intenzione di derubare, per rappresentare quest'azione l'attore cammina sul palco tracciando un triangolo, tecnica che viene utilizzata per esprimere un cambio di scena, dato che non c'è nessun tipo di scenografia; conoscere questa tipologia di tecniche base e l'aver una fervida immaginazione sono elementi fondamentali per apprezzare a pieno un'esibizione di *kyōgen*.

Una volta raggiunto l'ingresso principale della casa, il ladro si rende conto che è ben protetto e decide di entrare dalla porta sul retro, questo spostamento è reso dall'attore che cammina in tondo sul palco. Una volta raggiunta la porta sul retro, il ladro trova tre funi e decide di tagliarle, l'attore in questo caso utilizza il suo *sensu* (ventaglio) come se fosse una sega per tagliare le funi. Proprio come abbiamo già visto nel *rakugo*, anche nel *kyōgen* il *sensu* è uno strumento indispensabile per rappresentare innumerevoli oggetti fondamentali ai fini della storia narrata. I suoni che rappresentano le azioni intraprese dai vari personaggi, invece, vengono espressi a voce dagli attori, con l'utilizzo di onomatopee di cui la lingua giapponese è ricca. Il modo con cui si esprimono i suoni è volutamente e vocalmente esagerato, per avere

un effetto comico e smisurato tipico di un'esibizione *kyōgen*. L'attore procede quindi a ripetere stentoreamente il suono "zuka zuka" tre volte, indicando il taglio delle tre funi con la sega. A questo punto il ladro cerca di addentrarsi nell'abitazione dal giardino, avendo però qualche difficoltà perché l'irruzione avviene di notte ed è molto buio. Anche in questo caso la bravura dell'attore e l'immaginazione del pubblico sono fondamentali per immedesimarsi nella storia, in quanto non vengono utilizzati effetti scenici o scenografie di alcun tipo.

Successivamente il ladro sta per irrompere in casa ma nota la luce di una candela all'interno e scappa, pensando che ci sia sempre qualcuno sveglio, non si scoraggia però completamente e poco dopo prova nuovamente a entrare nell'abitazione, riuscendo questa volta nell'impresa. La scena poi cambia e il ladro si trova all'interno della stanza in cui si trovano i bramate *bonsan*: sono tutti talmente splendidi che il ladro è indeciso su quale rubare. Tuttavia, mentre il ladro ammira le bellissime miniature, il padrone di casa si rende conto che c'è qualcuno nella stanza dei *bonsan* e sospetta che sia un ladro. Il padrone entra nella stanza e scopre il ladro, sguaina la sua spada e minaccia il ladro di uscire allo scoperto altrimenti lo ucciderà, quest'ultimo però decide di nascondersi dietro a uno dei *bonsan*. A questo punto il padrone di casa, ben consapevole di dove il ladro si stia nascondendo futilmente, inizia a prendersi gioco di lui: dice che deve essere stato un cane, e ha frainteso il cane per un ladro, però se veramente fosse stato un cane allora dovrebbe sentire abbaiare. Il ladro, non capendo che il padrone di casa lo sta prendendo in giro, inizia a imitare il verso di un cane. Questa parte della storia è forse quella più comica e che suscita maggiori risate, il tutto è reso in modo molto vocale e smisurato, che, come già menzionato più volte, è una caratteristica tipica del *kyōgen* e un elemento fondamentale nel generare il riso tra gli spettatori.

Il padrone di casa, intenzionato a prendere ancora in giro il ladro e a metterlo più in difficoltà, dice che invece deve trattarsi di una scimmia, non di un cane, e se il ladro non urla e si dimena come una scimmia, allora si tratta di un uomo, e dovrà ucciderlo. Il ladro quindi si trova costretto a imitare il verso di una scimmia, e a questo seguono le fragorose risate del padrone, che ancora non demorde e vuole continuare a prendersi gioco del furfante. Il padrone di casa, quindi, ripete la stessa scena di prima ma questa volta dice che si deve trattare di una spigola, e le spigole, oltre a muovere le pinne, emettono anche dei suoni particolare. Il ladro, preso alla sprovvista perché non sapeva minimamente che le spigole emettessero suoni e quali essi fossero, cerca di fare l'imitazione ma, esagerando, esce allo scoperto e viene inseguito e

cacciato di casa dal padrone. Il ladro, nella conclusione della storia, non viene ucciso, ed è tipico del *kyōgen* che non ci siano versamenti di sangue, si cerca sempre di mantenere un'atmosfera spensierata e i malviventi spesso vengono perdonati.

L'esibizione finisce con quest'ultima scena, e con gli attori che lasciano il palco indicando che si è giunti alla conclusione.



Fig. 6 Il maestro Ōkura Motonari con l'attore che interpreta il ladro, durante l'esibizione appena descritta.

3.2 Origine e storia del teatro *nō* e *kyōgen*

Le esatte origini del *kyōgen* sono ancora oggi avvolte nel mistero, in quanto non ci sono fonti scritte che ne delineino la storia nei primi periodi dello sviluppo dell'arte. La prima volta che è stato utilizzato il termine *kyōgen* risale al quattordicesimo secolo, c'è però un genere di comicità definito *sarugaku* 猿楽, letteralmente tradotto come “musica o festa scimmiesca”, che ha origini nei secoli precedenti e che ha legami sia con il *nō* che con il *kyōgen*. È stato nel quattordicesimo secolo che il termine *sarugaku* venne utilizzato per la prima volta per riferirsi a delle esibizioni di *nō* di qualche tipo; quindi, è probabile che il termine *kyōgen* venne semplicemente usato per distinguere le vecchie forme di spettacoli comici da quelli nuovi.⁶⁵

Il genere *sarugaku* deriva da un genere di danza a ritmo di musica (di tamburi o altri strumenti musicali) introdotto dalla Corea nell'anno 612, durante il regno dell'imperatrice Suiko, e chiamato inizialmente *sangaku*, traducibile come “musica varia”, in contrasto con le esibizioni più formali. Il *sangaku* e la musica in generale diventano degli elementi prominenti nella corte imperiale giapponese, e venivano particolarmente apprezzati dal principe Shōtoku 聖徳太子. Molti festival religiosi incorporavano il *sangaku*, col tempo però oltre alle danze e alle musiche si aggiunsero altri elementi e altre forme di spettacolo, come canti o recitazioni improvvisate. Questa nuova forma di *sangaku* divenne così popolare che iniziò a essere chiamata con un altro nome: *sarugaku*, indicando la nuova natura poliedrica del genere.⁶⁶

Durante il periodo Kōhei (1058-1064) venne scritta un'opera dedicata al *sarugaku* intitolata *Shinsarugakuki* 新猿楽記, che può essere tradotta come “nuove annotazioni sul *sarugaku*”. L'opera è stata attribuita a Fujiwara no Akihira 藤原明衡 (989-1066), noto studioso e poeta appartenente all'aristocrazia di quel periodo. Secondo lui, il termine *sarugaku* includeva tutte le tipologie d'intrattenimento comico, e includeva in questo gruppo anche pratiche come la divinazione o la chiaroveggenza. Erano incluse così tante categorie d'intrattenimento che per definirlo si può pensare al circo moderno, il cui scopo è quello di far divertire gli spettatori con spettacoli e sciocchezze di ogni tipo.

⁶⁵ PINNINGTON, *A New History of Medieval Japanese Theatre: Noh and Kyōgen from 1300 To 1600*, pp.182-183.

⁶⁶ SAKANISHI, *Japanese Folk Plays: the Ink Smearred Lady and Other Kyōgen*, pp. 4.

Insieme al *sarugaku* emerse anche il *dengaku* 田楽, una sorta di cerimonia rustica con accompagnamento musicale messa in atto durante la coltivazione del riso, cerimonia che successivamente si sviluppò in una serie di danze che sono state poi incorporate nel teatro *nō*. La prima descrizione di un'esibizione di *dengaku* nella letteratura si trova nell'*Eiga monogatari*, "racconti di glorie e splendori", in cui degli artisti specializzati in *dengaku* si esibiscono e stupiscono i nobili di corte con il loro peculiare spettacolo.

A partire dalla metà del dodicesimo secolo il *dengaku* riceve l'appoggio di molti templi shintoisti, e anche, nel periodo Kamakura, di vari clan militari, che iniziano a interessarsi al genere e a far entrare tra le loro fila diversi artisti specializzati nell'arte del *dengaku*. Verso la fine del periodo Kamakura e nei secoli successivi, però, il *dengaku* viene quasi completamente sostituito dal *sarugaku*, il quale, già agli inizi del quattordicesimo secolo, stava diventando sempre più un'arte da palcoscenico, con scene ricche di dialoghi in cui gli artisti riuscivano a narrare storie nella loro interezza, perdendo quindi in parte quella natura "scimmiesca" che lo aveva caratterizzato nei periodi precedenti.⁶⁷

Nello stesso periodo emergono due figure estremamente importanti nello sviluppo del *kyōgen* e del *nō*: Kan'ami Kiyotsugu 観阿弥清次, nome di nascita Yūzaki Kiyotsugu 結崎清次, e suo figlio Zeami Motokiyo 世阿弥元清. Nel 1374 Kan'ami ha la fortuna di esibirsi per lo *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu 足利義満 (1358-1408), il quale apprezza molto lo spettacolo e garantisce immediatamente il suo appoggio a Kan'ami. Lo *shōgun* viene inoltre notevolmente affascinato dal figlio di Kan'ami, Zeami, che allora aveva solo undici anni ma già dimostrava un'incredibile abilità nelle arti dello spettacolo, e gli assicura onori e privilegi degni di ufficiali di alto rango. Ciò provoca alcune proteste da parte dei ministri, lamentandosi del fatto che un giovane artista di *sarugaku* dovrebbe essere posto sullo stesso piano di un mendicante, e non ricevere privilegi ed essere trattato come un nobile d'alto rango.

In questo periodo e contesto storico-sociale, l'estetica e i suoi valori, in particolare quelli legati al buddhismo Zen, erano considerati di massima importanza, i generi tradizionali del *sarugaku* e del *dengaku* dovettero quindi assumere una nuova forma per prosperare.

Kan'ami iniziò a chiamare le opere più tragiche e serie del *sarugaku nō*, mentre quelle comiche le etichettò come *kyōgen*, "pazzo teatro". Zeami, che diventa una figura chiave nella

⁶⁷ Ivi, pp. 5-7.

storia e sviluppo sia del *nō* che del *kyōgen*, sottolinea però in uno dei suoi numerosi scritti l'importanza di "essere pazzi con moderazione", cioè di far ridere senza esagerare, senza essere volgari o allontanarsi troppo da ciò che era ritenuto opportuno dalle norme sociali del periodo, specialmente se ci si esibiva davanti alla corte o ai nobili.⁶⁸

Zeami Motokiyo nasce nel 1363, come il figlio maggiore di Kan'ami, e, come già accennato precedentemente, a soli undici anni viene elogiato per il suo incredibile talento e inizia la sua carriera da attore, suscitando in particolare l'interesse dello *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu che gli garantisce il suo supporto e numerosi privilegi. Zeami attrae anche l'attenzione di Nijō Yoshimoto 二条良基 (1320-1388), un noto nobile di corte e intellettuale dell'epoca, il quale impartisce numerose conoscenze a Zeami riguardanti i testi classici giapponesi, come il *Kokin wakashū* 古今和歌集, e le nozioni base della composizione poetica. Durante quel periodo, era di estrema importanza per gli artisti ricevere l'appoggio degli aristocratici o addirittura dello *shōgun*, quindi sia Kan'ami che Zeami godevano di numerosi privilegi e di una posizione molto importante.

Il rapporto tra Zeami e lo *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu era anche di natura sessuale, la pederastia però era piuttosto comune in Giappone nell'epoca in cui è vissuto Zeami, e non era vista come un atto deplorabile come lo è oggi. Non veniva considerata come una perversione sessuale ma bensì come una prova del legame affettivo tra i due interessati, i ragazzi adolescenti infatti venivano visti come il simbolo della giovinezza e bellezza maschile, un'ideale che con l'invecchiare veniva meno. Zeami era un ragazzo intelligente e molto curioso, apprezzava Yoshimitsu per quello che faceva per lui e gli era in debito, però non si approfittava mai della situazione né si lasciava trasportare dai sentimenti.

Poco dopo il ventesimo compleanno di Zeami, suo padre, Kan'ami, passa a miglior vita, mentre stava viaggiando per andare a esibirsi nella provincia di Suruga. Da quel momento in poi Zeami diventa il capo del gruppo di artisti del padre, il gruppo Kanze, e assume il ruolo di *shite*, attore protagonista e direttore di scena. Come leader del gruppo Zeami riorganizzò e migliorò il repertorio dei drammi *nō* del padre, scrivendo anche numerose nuove opere.⁶⁹

⁶⁸ Ivi, pp. 7-9.

⁶⁹ <https://www.the-noh.com/en/zeami/index.html> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

Negli anni successivi, un problema che dovette affrontare Zeami fu quello di trovare un successore, in quanto lui non riusciva ad avere figli; decise quindi di adottarne uno, e scelse On'ami 音阿弥, che era il figlio di suo fratello minore.⁷⁰

Zeami decise, una volta scelto il proprio successore, di tramandare sotto forma scritta la tradizione dell'arte in cui si esibiva e distingueva, e scrisse il *Fūshikaden* 風姿花伝, una sorta di guida per i suoi successori affinché potessero apprendere al meglio l'arte della recitazione e del *nō*. Il *Fūshikaden* si basa sia sugli insegnamenti del padre, Kan'ami, che sulla filosofia personale di Zeami, ed è stato scritto durante il periodo Oei (1394-1428), nella prima metà dell'era Muromachi. È composto da sette volumi e include le parole famose “*hi sureba hana*”, ovvero “quando mantieni un segreto, un fiore sboccia”, una frase che indica l'immaginata bellezza di qualcosa che rimane nascosto, un concetto centrale nell'ideale di bellezza giapponese presente nel *nō*. Il *Fūshikaden*, paradossalmente, è stato tramandato in forma segreta per centinaia di anni ed è stato scoperto solo nei secoli recenti, per poi essere tradotto in giapponese moderno e pubblicato dal professore Yoshida Tōgo 吉田東伍 (1864-1918).⁷¹

Il *Fūshikaden* è composto da sette volumi, ognuno dei quali serve a guidare il lettore nell'apprendimento dell'arte del *nō*, ma anche a farlo riflettere sui vari concetti filosofici di Zeami, applicabili non solo al mondo del *nō* ma anche alla vita quotidiana e alla crescita personale. Un concetto estremamente fondamentale che viene spiegato all'inizio del trattato è quello del *ka* o *hana* 花, ossia “fiore”, Zeami con *hana* intendeva l'effetto che l'attore *nō* doveva avere sul suo pubblico, il riuscire ad attirare l'attenzione e ammaliare gli spettatori con la propria abilità recitativa e interpretativa; far comprendere al meglio questo concetto di *hana* era uno dei motivi per cui Zeami ha scritto il *Fūshikaden*.⁷²

Nel primo volume del libro, intitolato *Nenrai keiko jōjō* 年来稽古条々, “vari paragrafi sullo studio negli anni”, troviamo una corposa e molto importante sezione: lo studio e la pratica dell'arte del *nō* spiegati in base alla fascia d'età. Questo volume è a sua volta suddiviso in quattro parti, ognuna indicativa delle diverse fasce d'età, e viene spiegato come affrontare

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ https://db2.the-noh.com/edic/2010/01/fushi_kaden.html consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

⁷² NISHIO Kumiko, *Kigyōka toshite no Zeami: Fūshikaden wo jinzaikusei to jigyō shisutemu no kanten kara yomitoku* (La prospettiva di Zeami come imprenditore: analisi del *Fūshikaden* per lo sviluppo delle risorse umane e del business), Kyōto Women's University, 2018, pp. 22-23.

l'apprendimento e la pratica del *nō* in quel periodo della vita. La prima riguarda i bambini, a sette anni, e poi gli adolescenti di dodici o tredici anni, la seconda quando si raggiungono i diciassette e diciotto anni, poi quando si arriva a ventiquattro anni. La terza si occupa del raggiungimento dei trenta e quarant'anni, la quarta, infine, dai cinquanta in poi. Si tratta, essenzialmente, di una guida completa dalla nascita di un'artista *nō* fino alla morte, o almeno fino alla conclusione della sua carriera in età avanzata. Il secondo volume, anch'esso molto importante, è intitolato *Monomane jōjō* 物まね条々, “vari paragrafi sul *monomane*”, riguarda appunto il *monomane*, ossia l'imitazione di determinati personaggi, che dimostra la capacità dell'attore nell'interpretare vari ruoli. In questo volume vengono trattati i tre ruoli considerati principali da Zeami: quello della donna, dell'anziano e quello del demone o divinità.

Il terzo volume, invece, è una serie di domande e risposte, una sorta di dialogo tra discepolo e maestro, dove il maestro risponde alle domande del discepolo cercando di istruirlo, proprio come cerca di fare Zeami con i lettori della sua opera.

Il *Fūshikaden* è un'opera indispensabile per chi vuole imparare l'arte del *nō* e scoprirne i segreti, ma può essere letto e tornare utile anche a un pubblico che appartiene a un contesto non teatrale, dando prova non solo delle capacità e dell'intuizione di Zeami, ma anche del fatto che lo studio di forme d'arte come il *nō* e il *kyōgen*, con secoli di storia, tradizioni, e accompagnate dalla passione e disciplina dei praticanti, può superare i confini meramente artistici e sfociare nella vita di tutti i giorni, facendo riflettere su di essa, e su noi stessi.⁷³

La questione del successore di Zeami si fece più complessa quando lui e sua moglie riuscirono miracolosamente ad avere due figli e una figlia, questo causò problemi tra il figlio più grande, Motomasa Jūrō 元雅十郎, chiamato poi Kanze Motomasa 観世元雅, e On'ami, dato che quest'ultimo era già stato nominato successore da Zeami ma Jūrō era il primogenito e quindi il successore legittimo. In conclusione, Zeami decise di lasciare il *Fūshikaden*, che aveva completato nel 1418, a suo figlio Jūrō.

Negli anni, la relazione tra Zeami e lo *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu cambia e i due non rimangono più in buoni rapporti come prima. Yoshimitsu iniziò a preferire l'attore *nō* rivale di Zeami, Inuō 犬王, definendolo il migliore attore di *sarugaku* in assoluto. Tuttavia, dopo la morte di Yoshimitsu per colpa di una malattia, Ashikaga Yoshimochi 足利義持, figlio di

⁷³ Ivi, pp. 24-32.

Yoshimitsu, diventa il nuovo *shōgun* e al posto di Inuō sceglie un artista di *dengaku* come il suo preferito. Successivamente, nel 1428, Yoshimochi muore e suo figlio, Ashikaga Yoshikazu 足利義量, prende il suo posto come quinto *shōgun*. Yoshikazu però regna per solo due anni e poi muore, ancora giovanissimo, e Ashikaga Yoshinori 足利義教 diventa il nuovo *shōgun*. Durante la cerimonia di salita al potere di Ashikaga Yoshinori, l'esibizione celebrativa di *nō* venne affidata al figlio adottivo di Zeami, On'ami, anziché Zeami stesso. Da questo momento in poi, On'ami divenne la figura principale del mondo del teatro *nō*, e la scuola Kanze si divise in due: da una parte il gruppo di On'ami, dall'altra quello di Zeami e Motomasa.⁷⁴ Qualche anno dopo, il primo figlio di Zeami, Motomasa Jūrō, muore a circa trent'anni, mentre si stava esibendo nell'antica provincia di Ise. Dopo aver perso il suo successore, Zeami si rivolge a Konparu Zenchiku 金春禅竹, suo genero, al quale decide di donare alcuni dei suoi trattati sul *nō* e sulla sua filosofia.

Nel 1434, Zeami, ormai settantaduenne, viene espulso da Yoshinori dalla capitale Kyōto e mandato in esilio sull'isola di Sado. Non si conosce esattamente il motivo per cui Zeami viene mandato in esilio, perché non è stato ritrovato nessun documento ufficiale sulla questione, si è però a conoscenza dell'esilio grazie alle lettere di Zeami spedite a Zenchiku, e grazie alla sua opera *Kintōsho* 金島書, "il libro dell'isola dorata", in cui Zeami scrive dell'isola di Sado e del suo esilio.

Nel 1441, Yoshinori viene ucciso e viene sostituito da altri *shōgun* del clan Ashikaga, nonostante questo, On'ami riesce a mantenere il suo status sociale e i suoi privilegi, diventando poi il leader della scuola Kanze, ignorando la forte opposizione di Zeami; la scuola Kanze, ancora oggi attiva, si basa sul lignaggio di On'ami. Per quanto riguarda invece Zeami, nessuno sa come e quando esattamente sia morto, secondo la tradizione della scuola Kanze la data della morte è il 1443, e si ipotizza che sia morto durante il suo esilio.⁷⁵

Zeami, durante il suo tempo, aveva un'ottima reputazione come attore, ma il campo in cui eccelleva veramente era quello della scrittura di drammi *nō*, e dello studio dell'arte stessa. Nonostante vengano attribuite a Zeami circa novanta opere *nō*, non tutte possono essere con certezza ritenute sue, soprattutto considerando che occasionalmente Zeami adattava le opere di altri drammaturghi per i suoi scopi personali. Nelle sue opere e nei suoi trattati, due

⁷⁴ <https://www.the-noh.com/en/zeami/index.html> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

⁷⁵ Ibidem.

concetti ricorrenti e molto importanti per il *nō* sono quello dello *hana* e dello *yūgen* 幽玄. Abbiamo già spiegato cosa Zeami intendeva con il termine *hana*, mentre con *yūgen*, termine praticamente intraducibile, si indicava l'ideale di bellezza e misticismo che l'attore doveva emanare da sé stesso durante un'esibizione. Entrambi questi concetti hanno poi iniziato a caratterizzare e influenzare anche il mondo del *kyōgen*.⁷⁶

L'influenza di Zeami sul teatro *nō* e sul *kyōgen* è stata senza eguali, la sua figura e le sue opere non solo hanno contribuito allo sviluppo del *nō* e del *kyōgen* rendendoli ciò che sono oggi, ma ha anche ispirato moltissimi artisti e attori di ogni genere.

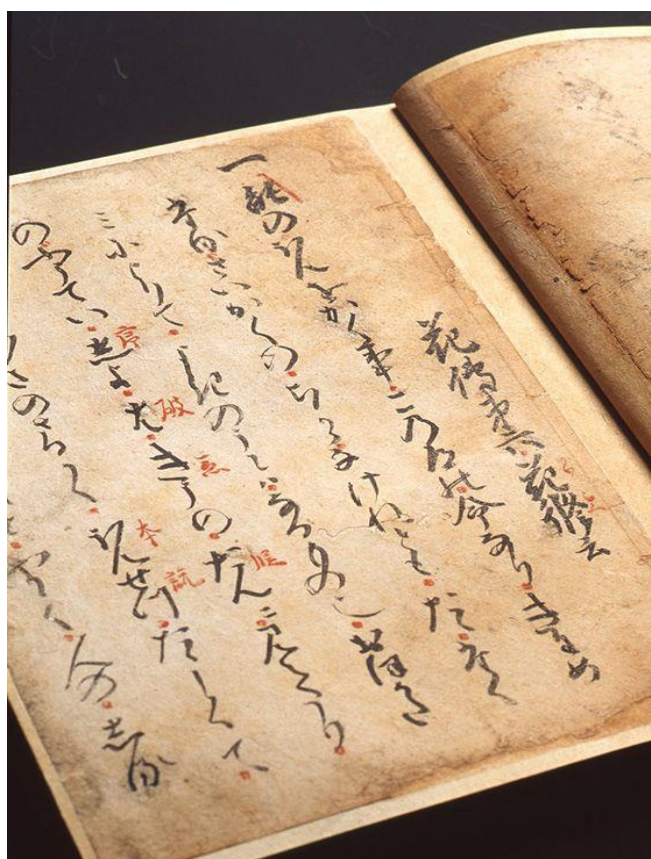


Fig. 7 Una pagina del *Fūshikaden*, con glosse aggiunte in inchiostro rosso.

⁷⁶ Frank N. MAGILL, *Dictionary of World Biography: The Middle Ages*, Routledge, 1998, pp. 1027.

Il *kyōgen*, alla fine del quindicesimo secolo, diventa un'accettata e riconosciuta forma di intermezzo comico, che continua ad accompagnare gli spettacoli di *nō*. Nello stesso periodo, i più abili artisti di *dengaku* e *sarugaku*, che erano affiliati con vari templi nelle province, si iniziarono a spostare nella capitale e, col tempo, si formarono varie scuole di queste arti (e successivamente anche del *kyōgen*), con ognuna che sosteneva di avere una sua discendenza unica, e di possedere uno stile originale appartenente solo alla propria scuola. Tra le numerose scuole che si sono sviluppate nel periodo, quella di Ōkura 大蔵, a cui appartiene l'odierno maestro di *kyōgen* Ōkura Motonari menzionato nel capitolo precedente, quella di Sagi 鷺 e quella di Izumi 和泉 meritano essere menzionate, in quanto sono considerate tra le più importanti e sono ancora oggi attive; tra le tre però la scuola Sagi è considerata la meno importante e quella "non ufficiale", perché non si basa sul sistema classico di successione chiamato *iemoto* 家元. A molte di queste scuole, e ai loro maestri, vengono attribuite diverse opere appartenenti al repertorio del *kyōgen*, in molti casi però si tratta di speculazioni da parte degli studiosi, senza mai esserci una certezza sulla reale paternità.⁷⁷

La scuola di Ōkura venne fondata da Konparu Shirōjirō 金春四郎次郎, agli inizi del sedicesimo secolo, e divenne la scuola preferita di Toyotomi Hideyoshi. Successivamente, nel 1660, viene scritto dal maestro Ōkura Toraakira 大蔵虎明 della scuola Ōkura il *Waranbegusa* わらんべ草, il primo trattato dedicato interamente al *kyōgen*. Nello stesso vengono menzionate più di cinquanta opere di *kyōgen* e vengono attribuite a un certo monaco, chiamato Enzai Gen'e 玄恵 (?-1350), che sarebbe stato il primo autore a comporre queste storie comiche. Enzai pensava che la comicità e l'assurdità di queste storie potesse tornargli utile durante i suoi sermoni e nelle sue attività come monaco, e scrisse quindi diverse opere *kyōgen*. Secondo Toraakira, Enzai ha avuto come successori la famiglia Hiyoshi della provincia Ōmi, famosa per il loro stile di *sarugaku*.

Per quanto riguarda la scuola Sagi, fondata da Sagi Niemon Sōgen 鷺仁右衛門宗玄, essa divenne la preferita di Tokugawa Ieyasu e, grazie a questo, durante il periodo Tokugawa la scuola ottenne numerosi privilegi. La scuola Sagi però era solo una branca della scuola Ōkura, e mancava quindi di originalità sia nei suoi testi che nelle esibizioni.⁷⁸

⁷⁷ SAKANISHI, *Japanese Folk Plays: the Ink Smearred Lady and Other Kyōgen*, pp. 11-12.

⁷⁸ Ivi, pp. 12-13.

La terza scuola, la scuola Izumi, venne fondata da Yamawaki Gensuke 山脇元宜, che era un discendente di Komparu Shirōjirō, il fondatore della scuola Ōkura. Gensuke venne invitato nel 1614 nel clan di Owari, dal signore feudale Tokugawa Yoshinao 徳川義直 (1601-1650), nono figlio di Tokugawa Ieyasu. Yoshinao fece di Gensuke, nel 1631, il governatore della provincia di Izumi, da cui prende il nome la scuola. Successivamente, il sesto maestro della scuola Izumi andò a Edo ed entrò in contatto con numerosi maestri di altre scuole, esperienza che lo portò ad aggiornare e cambiare tutti i testi della scuola. Il suo manoscritto, composto da circa duecento opere, divenne conosciuto come il *kumogatabon* 雲形本, ossia “libro con disegni di nuvole”, dato che la copertina presentava illustrazioni di nuvole. Un membro della scuola Izumi, inoltre, fondò una branca della stessa chiamata scuola Nomura. Non si conosce l’identità del fondatore o la storia esatta della scuola Nomura, a essa però viene attribuito un altro importante manoscritto di opere *kyōgen* chiamato *namigatabon* 波形本, “libro con disegni di onde”, titolo dato sempre basandosi sulle illustrazioni presenti sulla copertina del libro.⁷⁹

La questione delle opere di *kyōgen* e di chi le ha composte, così come da quale scuola provengano o cosa rappresentino, è alquanto complicata. Il *kyōgen* è fatto per essere visto sul palco, non per essere letto, originariamente infatti non c’erano testi ma venivano solo tramandati da maestro a discepolo, oralmente, i temi e i dialoghi principali delle storie; gli attori poi diventavano gli autori delle opere stesse che portavano in scena, riempiendo le lacune in ciò che gli era stato insegnato sulla trama con la loro abilità di improvvisazione e interpretazione. Zeami scrisse: “un’artista di *kyōgen*, ha come compito principale quello di essere un buffone, una persona che sprigiona allegria e che si inventa scene divertenti basandosi su vecchi aneddoti e incidenti.” Una perfetta definizione di ciò che era il *kyōgen* di quel periodo. Il *kyōgen* aveva però anche una funzione più pratica, ad esempio quando era troppo pericoloso far notare a un signore feudale caparbio i suoi difetti, i suoi servi inscenavano uno spettacolo *kyōgen* in cui veniva illustrato, tramite il teatro e la recitazione, ciò che il loro signore aveva fatto di sbagliato, aiutandolo indirettamente a rendersi conto dei

⁷⁹ Ivi, pp. 13.

suoi errori. Anche i templi buddhisti utilizzavano il *kyōgen* per scopi più pratici, come per rendere le loro prediche religiose più facili da accettare da parte della gente comune.⁸⁰

Sul palcoscenico, ogni artista *kyōgen* poteva dare liberamente una forma diversa alla storia e adattarla in base alle occasioni, creando revisioni originali di opere conosciute che venivano poi anche diffuse nella loro forma trasformata. Gli artisti di *kyōgen* non si preoccupavano di scrivere le intere opere su carta, le uniche cose su cui realmente prendevano nota erano delle parole o situazioni chiave, da utilizzare come aiuti per la memoria, senza mai avere bisogno di annotare il testo completo. Ōkura Toraakira, nel 1638, fu il primo a volersi cimentare nel lungo processo di scrivere su carta il testo di circa duecento opere di *kyōgen*, classificandole in otto gruppi in relazione ai temi trattati. Toraakira stesso scrive che lui non si considerava particolarmente intelligente, e che poteva dimenticarsi ciò che suo padre gli aveva insegnato; perciò, decide di scrivere su carta i testi di varie opere *kyōgen*, nonostante questa pratica non fosse ben accettata. Toraakira, per di più, aveva paura che le storie del repertorio *kyōgen*, che vengono tramandate solo oralmente, potessero allontanarsi così tanto delle versioni originali da rischiare di diventare irriconoscibili, così anche per questo motivo decise di annotarle.

Toraakira credeva che i dialoghi e i temi delle opere *kyōgen* annotate da lui stesso, e tramandate dalla sua scuola, avessero raggiunto una forma completa, in cui futuri cambiamenti e miglioramenti non erano né possibili né desiderati, voleva perciò che le opere rimanessero con questa forma permanentemente. Tuttavia, nel 1792, il diciannovesimo maestro della scuola Ōkura, Ōkura Torahiro 大蔵虎寛 (1758-1805), scrisse nuovamente i testi delle opere, creando un manoscritto con minori ma comunque numerose differenze rispetto a quello di Toraakira. Questi manoscritti venivano inoltre gelosamente tenuti nascosti dalle rispettive scuole ed era severamente vietato mostrarli a persone estranee alla scuola di appartenenza.⁸¹

Toraakira ha vissuto nel periodo Edo, più precisamente durante il diciassettesimo secolo, periodo in cui la società giapponese stava cambiando radicalmente, e di conseguenza anche il mondo dello spettacolo e del *kyōgen*. I gruppi e le scuole appoggiate e stipendiate dal governo iniziarono a adeguarsi alla nuova epoca, cambiando il loro repertorio e il modo in cui venivano interpretate certe scene o personaggi. Viene meno lo stile più brusco e irregolare dei

⁸⁰ Ivi, pp. 13-14.

⁸¹ Ivi, pp. 15-16.

secoli precedenti, non ci sono più scene in cui le persone vengono colpite, schiaffeggiate, lanciate in aria, ridicolizzate fino all'estremo, inseguite con la spada sguainata, o scene in cui un uomo sale sulla schiena di una donna, come nell'opera intitolata *kubihiki* 首引き, in cui un criminale spedito nell'oltretomba lotta contro la figlia di Enma ō 閻魔王, re degli inferi, e finisce per salire sulla sua schiena. In sostanza, molte storie vengono eliminate dal repertorio, o alterate, e anche gli attori *kyōgen* iniziano a adattarsi al nuovo governo e alle sue politiche. Si crea anche una forte competitività tra le varie scuole e gruppi di artisti, molto spesso risultando in conflitti. Le informazioni sulle vicende relative alle varie scuole e i conflitti che le circondavano sono molto vaghe, e a parte gli scritti di Ōkura Toraakira non sono molte le fonti attendibili dalle quali possiamo evincere i reali avvenimenti storici.⁸²

Ciò nonostante, il *kyōgen* ha subito numerose trasformazioni nel periodo Edo, iniziando un processo che lo ha portato ad assumere la facciata odierna.

3.3 Linguaggio del *kyōgen*

Un aspetto interessante del *kyōgen*, contrassegnato da numerose sfaccettature, è quello del linguaggio utilizzato. Dato che il *kyōgen* utilizza un linguaggio colloquiale, e come forma d'arte inizia a svilupparsi e distinguersi dal periodo Muromachi in poi, si può dedurre che il linguaggio utilizzato per esprimersi sia quello colloquiale di quel periodo. Questo, però, non è del tutto vero, perché nonostante ci sia indubbiamente una forte presenza del linguaggio colloquiale del periodo Muromachi, anche molte variazioni linguistiche sono state introdotte negli anni.

Queste variazioni linguistiche venivano introdotte perché per molte generazioni non c'erano testi scritti e ci si affidava solamente alla trasmissione orale, inoltre, gli artisti di *kyōgen*, come già discusso nella sezione precedente, avevano un'enorme libertà nell'interpretare una data storia, e molto spesso improvvisavano, arricchendo con originalità ogni esibizione. Per questo

⁸² PINNINGTON, *A New History of Medieval Japanese Theatre: Noh and Kyōgen from 1300 To 1600*, pp. 207-208.

il linguaggio utilizzato cambiava frequentemente e subiva delle variazioni, però rifletteva anche il linguaggio colloquiale del periodo Muromachi, e successivamente di quello Edo, periodo in cui diventò più consueto scrivere le opere su carta.

Un'altra variazione linguistica da aggiungere al mix era l'utilizzo di espressioni o termini speciali utilizzati soltanto sul palcoscenico, definiti appunto *butaigo* 舞台語, "parole da palcoscenico". Il linguaggio del *kyōgen* è quindi un peculiare insieme di espressioni e termini provenienti da numerose fonti diverse, sia del periodo Muromachi che del periodo Edo.⁸³

A fronte di tutto ciò, non c'è da sorprendersi se il linguaggio utilizzato nel *kyōgen* è molto diverso dal giapponese moderno, e se molte persone che assistono agli spettacoli hanno qualche difficoltà nel capire ciò che dicono gli attori.

Tra le molte caratteristiche linguistiche che differenziano il linguaggio del *kyōgen* dal giapponese moderno, notiamo anche un maggior utilizzo di pronomi personali e di forme verbali sia passive che causative, soprattutto quando viene utilizzato il *keigo* 敬語, ossia il linguaggio onorifico. Il linguaggio del *kyōgen*, inoltre, è ricco di onomatopée, parole che a sua volta possono appartenere a due distinti gruppi: i *gitaigo* 擬態語, onomatopée che imitano uno stato o una condizione, e i *giseigo* 擬声語, che imitano un suono, come ad esempio un "bang" di un'arma da fuoco, delle voci o dei versi, come i versi degli animali. Grazie all'utilizzo appropriato di parole specifiche che esprimono determinate sensazioni, suoni o movimenti, il *kyōgen* può creare nella mente degli spettatori delle immagini incredibilmente nitide, facilitando l'immersione da parte di questi ultimi nello spettacolo e nella storia che viene narrata. L'utilizzo di queste onomatopée è molto frequente perché il *kyōgen* non utilizza nessun effetto speciale o sonoro, e non vengono utilizzate attrezzature sceniche di alcun tipo, gli attori quindi sono responsabili di creare tutti gli effetti necessari per l'esibizione; questo è anche uno dei punti forti della comicità del *kyōgen*: suoni onomatopeici decisamente esagerati che rappresentano determinate azioni o eventi nella storia.

Ci sono poi espressioni che appartengono al linguaggio colloquiale giapponese del medioevo, e che oggi vengono utilizzate con un significato diverso. Ad esempio, *ichidan* 一段 significa "particolarmente" nel *kyōgen*, mentre in giapponese moderno ha altri numerosi significati, tra cui "un grado o livello", oppure la parola *nakanaka* なかなか nel *kyōgen* significa "sì",

⁸³ Kanlayanee SITASUWAN, *Language usage in kyōgen*, University of Washington, 1986, pp. 10-11.

mentre in giapponese moderno è un avverbio che può significare “abbastanza, piuttosto”. Il *kyōgen* inoltre utilizza anche espressioni esclamative, come *sorya*, *ara*, *yare yare* e molte altre, per accentuare determinate azioni o scene durante i momenti centrali dell’esibizione, e per renderla più vivace.⁸⁴

Nel *kyōgen*, tutti i personaggi utilizzano lo stesso linguaggio di base. Che sia una divinità o un demone, un mercante o un servo, non c’è nessuna distinzione nel linguaggio impiegato da questa varietà di personaggi, la distinzione è presente però nel livello di rispetto che i personaggi mostrano o ricevono dagli altri. Per esempio, nel rapporto tra servo e padrone, il servo quando si rivolge al padrone dovrebbe mostrare un certo grado di rispetto, e questo è espresso tramite il linguaggio onorifico, o *keigo*, presente anche nel giapponese moderno. Il *keigo* è un linguaggio relazionale, serve a sottolineare la differenza in status o rango sociale, a mostrare il dovuto rispetto, e a mostrare l’umiltà di chi è considerato “inferiore” rispetto a chi ci si rivolge. Vista l’enorme varietà di personaggi e ruoli presenti nei repertori del *kyōgen*, non c’è da stupirsi che il *keigo* venga usato frequentemente. Il linguaggio onorifico si suddivide in tre categorie: il *sonkeigo* 尊敬語, ovvero la “forma di rispetto”, utilizzato specialmente per indicare qualcuno che ha un grado sociale superiore, il *kenjōgo* 謙讓語, “forma umile”, utilizzato dal parlante verso sé stesso per dimostrare un senso di umiltà, e infine il *teineigo* 丁寧語 o “forma cortese”, che è meno rigida e può essere usata più liberamente come semplice espressione di cortesia.⁸⁵

Nel *keigo* impiegato dal *kyōgen* è presente un copioso utilizzo di prefissi, suffissi, pronomi personali e verbi o predicati specialmente indicati a mostrare un certo grado di rispetto o umiltà. Per quanto riguarda i prefissi, quelli più usati sono *gyo*, *go*, *mi*, *on* e *o*. I primi due, *gyo* e *go*, vengono scritti con lo stesso carattere 御, originariamente derivano dalla lingua cinese e vengono solitamente usati insieme a parole prese in prestito dal cinese. Tra i due, *go* è quello più usato, ma *gyo* indica un maggiore grado di rispetto. Gli altri tre prefissi invece, *on*, *o* e *mi*, sono generalmente utilizzati con parole giapponesi, *on* è utilizzato più per il linguaggio scritto, *o* per quello parlato, e *mi* per entrambi ma solo con parole particolari. Tra i tre, *mi* è quello che mostra più rispetto ma è anche il meno comune.

⁸⁴ Ivi, pp. 11-14.

⁸⁵ Ivi, pp. 20-21.

Nel caso dei suffissi, i più utilizzati nel *kyōgen* sono *sama*, *tono*, *dono* e *me*. Quello forse più comune e utilizzato anche nel giapponese moderno è *sama*, che mostra un alto grado di rispetto, *tono* e *dono* invece mostrano cortesia, e *me* in realtà è un suffisso volgare, esprime il disprezzo o la rabbia del parlante verso chi lo ascolta.⁸⁶

Per quanto riguarda i pronomi personali, nel *kyōgen* sono molto più usati che nel giapponese moderno, dove spesso il parlante utilizza pronomi in prima persona per riferirsi a sé stesso con un senso di umiltà, mentre quelli in seconda persona per mostrare deferenza e rispetto a persone di un rango più alto. I pronomi in prima persona più utilizzati nel *kyōgen* sono: *ware*, *kochi*, *mi*, *midomo*, *soregashi*, e *watakushi*. Oltre a questi, esistono anche *gusō*, che è utilizzato dai monaci quando si riferiscono a sé stessi in modo umile, e *warawa*, usato solo da personaggi femminili. I pronomi in seconda persona invece sono: *onore*, *sochi*, *nanji*, *wagoryo*, *sonata*, *konata* e *katagata*. I primi tre vengono utilizzati verso persone di rango più basso, e mostrano un senso di superiorità, *sonata* e *wagoryo* invece sono generalmente intercambiabili e mostrano un discreto grado di rispetto. Per quanto riguarda *konata*, è il pronome che mostra il più alto grado di rispetto, mentre *katagata* è una forma, al plurale, di cortesia. Inoltre, esistono anche *gobō* e *gobōsama*, utilizzati quando ci si riferisce a un monaco, anche se in realtà non sono dei pronomi ma nel *kyōgen* vengono utilizzati come tali. Per la terza persona, c'è solo *kyatsu*, traducibile all'incirca come "tizio", ed è piuttosto volgare. Nel *kyōgen*, quando un personaggio si riferisce a un altro che non si trova sulla scena, viene utilizzato un sostantivo; per esempio, quando un marito si riferisce a sua moglie, che non è presente, dice *ano onna*, "quella donna". Perciò, non vengono usati pronomi in terza persona nel *kyōgen*, a parte per *kyatsu* che è utilizzato molto di rado.⁸⁷

I verbi e i predicati del *keigo* utilizzato nel *kyōgen* è forse l'aspetto più complicato, perché in base ai pronomi usati, e quindi in base anche al rango sociale dei vari personaggi, bisogna utilizzare certi verbi specifici o certe forme verbali. I verbi possono essere divisi in tre gruppi: verbi umili, verbi neutrali e verbi eleganti. Per esempio, *itasu* 致す, "fare", e il verbo *mairu* 参る, "venire, andare", sono verbi umili che esprimono l'azione del parlante. Invece *nasaru* 為さる, "fare", oppure *oboshimesu* 思召す, "pensare", sono verbi eleganti (onorifici) che descrivono l'azione dei destinatari. Infine, i verbi *kuru* くる e *suru* する sono verbi neutrali,

⁸⁶ Ivi, pp. 21-23.

⁸⁷ Ivi, pp. 23-25.

in quanto non esprimono né umiltà né rispetto. Per comprendere meglio il corretto utilizzo dei verbi in base allo status sociale dei personaggi, è indispensabile conoscere bene il linguaggio del *kyōgen*, e capire il contesto in cui il dialogo si svolge. I pronomi personali sopraelencati sono anche degli ottimi indicatori del rango sociale dei personaggi e dei verbi che verranno poi usati, ad esempio al pronome *konata* corrisponde il verbo *gozaru*, perché entrambi indicano un alto grado di rispetto, oppure al pronome *sochi* o *wagoryo* corrisponde solitamente la desinenza *ja*, che invece è più neutrale.⁸⁸

Con ogni storia rappresentata nel *kyōgen* e con i suoi innumerevoli personaggi, possiamo osservare che il rango sociale, il sesso del personaggio e l'età determinano il livello di rispetto nelle interazioni, e anche la tipologia di termini e forme grammaticali utilizzate nel linguaggio. Per esempio, se un *daimyō* parla con il suo servo non ha bisogno di utilizzare il *keigo*, ma se parla con un altro *daimyō*, suo amico, comunica con un linguaggio che esprime il più alto grado di rispetto. Di converso, se entrambi i personaggi hanno un basso grado sociale, il linguaggio della conversazione tra di loro diventa, generalmente, molto poco cordiale. Un tono di rispetto viene anche assunto dalle donne che parlano agli uomini, come una moglie che si riferisce al marito, e anche dalle persone quando si rivolgono ai monaci o al clero in generale. È interessante notare, però, che alcuni stati emotivi, in particolare la rabbia, possono trasformare radicalmente la lingua e il tono dell'interazione, passando dal più alto grado di rispetto a quello più basso. Un attento esame del livello di rispetto, cortesia o formalità nel linguaggio utilizzato nelle interazioni tra i personaggi, permette di cogliere i cambiamenti nella natura e qualità delle relazioni tra gli stessi, che è fondamentale per comprendere a pieno un'esibizione di *kyōgen* e ciò che vuole trasmettere oltre al riso.⁸⁹

⁸⁸ Ivi, pp. 26-29.

⁸⁹ Ivi, pp. 58-60.

3.4 La comicità del *kyōgen*

Il maestro Ōkura Toraakira era convinto che lo scopo del *kyōgen* fosse quello di mettere a nudo la condizione umana, anziché far ridere. Nonostante il *kyōgen* sia ben definito come genere comico, e la comicità sia il suo fondamento, è innegabile che le sue opere tocchino anche temi più seri e facciano riflettere sugli stessi, e, inevitabilmente, sulla natura umana.

Il *kyōgen*, nonostante si sia poi sviluppato indipendentemente, è stato per molti anni un intermezzo comico presente esclusivamente durante le esibizioni di teatro *nō*. Questa connessione, un genere di comicità che accompagna sul medesimo palco un tipo di teatro più serio e drammatico, non era esclusiva al *nō* e al *kyōgen*, ma era qualcosa che ha caratterizzato da sempre la storia del teatro, basti vedere le tragedie greche e gli intermezzi dei satiri durante le stesse. La relazione tra il *nō* e il *kyōgen* non solo rappresenta un contrasto tra la comicità e la tragedia, ma serve anche a introdurre e sottoporre il pubblico al concetto di parodia. Molte opere del *kyōgen* si presentano come una parodia dei personaggi e delle storie del *nō*, ad esempio in molte storie del *nō* sono presenti spiriti costretti a soffrire nell'aldilà a causa dei loro errori commessi quando erano in vita, nel *kyōgen*, però, l'aldilà spesso rappresenta un contesto comico, prendendosi gioco degli spiriti e di ciò che li affligge. Naturalmente, il rapporto tra il *nō* e il *kyōgen* non si limita alla parodia ma è ben più complesso. Le due forme d'arte hanno sempre avuto un rapporto molto stretto: spesso i gruppi di attori *nō* e *kyōgen* condividevano gli stessi sostenitori che li finanziavano, inoltre, in molte esibizioni di *nō* partecipavano anche gli attori di *kyōgen*, prestandosi come voci narranti. Come auspicato da Zeami, concetti fondamentali del *nō* come lo *yūgen* e il periodo di pratica e disciplina del periodo Tokugawa, con la codificazione dei testi, hanno avuto un profondo impatto sul *kyōgen*, producendo un progressivo affinamento che si traduce in una comicità via via più fine ed essenziale. È quindi evidente come questo rapporto simbiotico con il *nō* abbia notevolmente influenzato lo sviluppo del *kyōgen* e della sua comicità.⁹⁰

Dato che nel *kyōgen* la scena rimane invariata per tutte le esibizioni, vengono utilizzati pochissimi attrezzi, e anche le maschere, tipiche del *nō*, sono usate solo di rado, troviamo

⁹⁰ Timothy MOORE, *Japanese Kyōgen in the Ancient Comedy Classroom*, The Classical Association of the Middle West and South, 2002, pp. 190-192.

un'estrema semplicità, la quale viene accompagnata da attori che si muovono, danzano e recitano con una precisione quasi chirurgica, e con uno stile nitido, senza sbavature, seguendo rigide regole e tradizioni. Le esibizioni, per di più, sono molto brevi, questo ci permette di cogliere l'essenzialità del riso: in poche scene, con storie semplici e facilmente comprensibili, il *kyōgen* riesce a far ridere il pubblico più vario, facendoci riflettere sul fatto che bastano anche solo quei pochi elementi essenziali per costruire una narrazione comica e di grande effetto.⁹¹

Il tipico attore *kyōgen*, per raggiungere l'effetto comico desiderato, ma soprattutto per potersi esibire nel migliore dei modi, si sottopone a un continuo studio e un'incessante pratica dell'arte. Zeami stesso dava estrema importanza all'idea di studiare incessantemente l'arte, sia che si tratti del *nō* o del *kyōgen*, per tutta la vita, in maniera assidua e quasi religiosa. Questo continuo studio, e rinnovamento di sé stessi e dell'arte che si vuole apprendere, è alla base di molte forme d'arte giapponesi, come la cerimonia del tè, chiamata *cha no yu* 茶の湯, o anche l'arte della "disposizione dei fiori recisi", chiamata *ikebana* 生け花 o *kadō* 華道, anche per le numerose arti marziali questo concetto è qualcosa di molto familiare.

C'è un'espressione in giapponese che incapsula perfettamente questa idea di continuo apprendimento e studio, ovvero *keizoku wa chikara nari* 継続は力なり, traducibile come "la continuità è una forza", oppure "la pratica rende perfetti". Il processo dell'attore *kyōgen* di studio e apprendimento, che dura per tutta la vita, è un processo che richiede una fortitudine sia fisica che mentale, e che mette duramente alla prova l'attore nella sua interminabile ricerca della perfezione. Ogni esibizione richiede estrema abilità per mantenere una solida presenza fisica sul palco, e per esprimersi in modo preciso e quasi meccanico, secondo le rigide regole dell'arte. Le capacità richieste dall'attore dipendono anche dal tipo di esibizione e dal suo ruolo, in alcune può essere richiesta una forte presenza di voce e capacità di memorizzazione, in altre può essere più necessaria abilità e destrezza nel danzare e nell'imitazione, oppure può essere anche richiesta una fenomenale capacità di espressione sia fisica che spirituale. L'essere capace di padroneggiare tutte queste diverse abilità è ciò che contraddistingue un attore eccellente da uno mediocre.⁹²

⁹¹ Ivi, pp. 194-195.

⁹² Jonah SALZ, *Roles of passage: Coming of age as a Japanese kyōgen actor*, New York University, 1997, pp. 10-20.

L'impatto della comicità del *kyōgen* consiste anche nel creare sin da subito, quando l'attore principale si presenta al pubblico dichiarando chi è e cosa sta per fare, un'atmosfera allegra e capace di far ridere già dalle prime battute, non perché le battute o i personaggi siano particolarmente divertenti o arguti, ma perché si imposta immediatamente nella mente degli spettatori uno spazio già pronto per accogliere la comicità.

Inoltre, la natura comica del *kyōgen* è molto spesso di tipo fisico: non sono tanto i personaggi o le battute che fanno ridere ma più le situazioni e il contesto in cui si trovano, questo è accentuato soprattutto dall'utilizzo di tecniche come l'esagerazione fino all'estremo e la ripetizione, caratteristiche ben note della comicità del *kyōgen*. Un perfetto esempio di ciò lo si ha nello spettacolo (sintesi scenica) intitolato *Honekawa* 骨革, in cui un sacerdote capo di un tempio dà istruzioni al suo incapace discepolo, questa situazione si ripete tre volte e le risate scaturiscono dal fatto che il discepolo segue le istruzioni del sacerdote sbagliando però contesto in cui applicarle, ossia applica le istruzioni ricevute per il primo avvenimento della storia al secondo, e così via, scatenando l'ira del sacerdote a ogni loro incontro. Ad esempio, quando il discepolo si confronta con un uomo che era venuto a prendere in prestito un cavallo, dice ciò che doveva dire quando in precedenza un uomo si era presentato per prendere in prestito un ombrello.⁹³

Un altro elemento fondamentale del *kyōgen* e della sua comicità è il ruolo che ha il folclore, ovvero le tradizioni popolari. In molte storie sono presenti spiriti, demoni o altre creature nate da leggende o tradizioni, come i classici *oni* 鬼, termine giapponese che indica una grande varietà di creature demoniache soprannaturali. Questi esseri spesso si trovano immischiati in situazioni con i più stravaganti personaggi, dando nuovamente prova della grande varietà presente nel repertorio *kyōgen*. È interessante notare anche come i rapporti e le situazioni tra i vari personaggi, che siano esseri umani o meno, non tocchino mai l'argomento dei sentimenti e del romanticismo; anche se si tratta di marito e moglie, la loro relazione viene vista solo come una necessità per avere una famiglia, come un "dato di fatto" utile per lo sviluppo della trama della storia, e niente di più.

Molti di questi personaggi vengono ridicolizzati, presi in giro e anche maltrattati, e questo, molto spesso, costituisce la parte più comica di un'esibizione *kyōgen*. Tutto ciò fa ridere

⁹³ SAKANISHI, *Japanese Folk Plays: the Ink Smearred Lady and Other Kyōgen*, pp. 19-20.

perché si crea una distanza tra i personaggi (ciò che rappresentano) e noi stessi, non ci sentiamo offesi da questi ma ridiamo delle sole disgrazie, distanziandoci e rendendoci conto dell'esagerazione e finzione che li caratterizzano. D'altro canto, questo è anche ciò che rende la comicità del *kyōgen* incredibilmente umana, ed è una delle caratteristiche che la contraddistinguono dalle altre forme di comicità.⁹⁴

⁹⁴ Ivi, pp. 21-22.

L'arte del Manzai: duplice comicità

4.1 Introduzione al *manzai* e struttura comica

Il *manzai* 漫才 è una forma di comicità tradizionale giapponese, molto spesso associata alla città di Ōsaka, costituita da un duo comico che si scambia battute veloci basate principalmente su fraintendimenti e giochi di parole. Questo duo è formato da due ruoli ben distinti e fondamentali nel rendere unica la comicità del *manzai*: un ruolo definito *boke* ボケ, che deriva dal verbo *bokeru* 呆ける e che significa “annebbiarsi, indebolirsi in sensibilità e prontezza di spirito” oppure “essere o fare la parte degli stolti”, si tratta quindi di uno stolto che dice cose assurde, che tende a fraintendere ciò che dice l’altra persona o a dimenticarsi le cose. L’altro ruolo è invece quello dello *tsukkomi* ツッコミ (突っ込み), parola che indica l’abilità del comico di “intromettersi” in quello che dice il *boke* e correggerlo, spesso in modo decisamente esagerato. È molto comune per lo *tsukkomi* di rimproverare il *boke* e colpirlo in testa con una leggera sberla, oppure colpirlo con uno strumento tipico del *manzai*, ossia un ventaglio di carta di grandi dimensioni chiamato *harisen* 張り扇, il cui utilizzo è proprio quello di colpire il *boke* quando dice qualcosa di sciocco o sbagliato.

In giapponese si utilizza la parola *konbi* コンビ, “combinazione, coppia”, per indicare una coppia di comici, come ad esempio la coppia formata dal *boke* e dallo *tsukkomi* nel *manzai*. I caratteri che compongono la parola *manzai* sono 漫 e 才, il primo viene letto *man* e indica la comicità, il secondo invece viene letto *zai* e significa “talento”, indicando l’abilità di chi si esibisce nell’arte del *manzai*. Questi caratteri però indicano il *manzai* moderno, mentre nel corso della storia la parola *manzai* è stata scritta con altri caratteri, come 萬 e 歳, il primo significa “numerioso” (viene anche utilizzato per indicare un’unità numerica, “diecimila”) e il secondo “anni”.⁹⁵

⁹⁵ KATAYAMA Hanae, *A cross-cultural analysis of humor in stand-up comedy in the United States and Japan*, The Pennsylvania State University, 2006, pp. 18.

Già da questa breve descrizione del *manzai* è possibile notare come quest'arte comica sia ben diversa dal *rakugo* o dal *kyōgen*, non è infatti una forma d'arte teatrale e sia la struttura che il modo in cui le esibizioni vengono messe in scena sono decisamente distinte dalle altre forme di comicità giapponesi. La caratteristica cardine intorno al quale ruota il *manzai* e la sua comicità è la presenza di una coppia di comici anziché un singolo, questo significa che è di estrema importanza riuscire a collaborare con l'altro comico e a coordinarsi per fare in modo che l'esibizione riesca al meglio; oltre al rapporto professionale è fondamentale anche quello personale che si stabilisce inevitabilmente tra il duo. La “duplice comicità” del *manzai* viene rappresentata al suo meglio proprio quando questi rapporti sono ben gestiti e il duo comico riesce ad agire come un'unica entità coordinata, scatenando le risate del pubblico. Non è inusuale per le coppie di artisti *manzai* di sciogliersi a causa di problemi legati ai loro rapporti interpersonali, ma, allo stesso tempo, quando questi rapporti funzionano diventano un elemento fondamentale per il successo del duo, come quello chiamato Sandwich Man サンドウィッチマン, composto da Date Mikio 伊達みきお e Tomizawa Takeshi 富澤たけし, duo molto prolifico che ha raggiunto un grande successo e ha reso i due artisti estremamente popolari sia in Giappone che all'estero; tratteremo però Sandwich Man e un altro duo, Downtown ダウンタウン, in una delle sezioni successive di questo elaborato.



Fig. 8 Date Mikio e Tomizawa Takeshi, durante una delle loro esibizioni di *manzai*.

Nei dialoghi *manzai* tra un *boke* e uno *tsukkomi* vengono imitate e rappresentate scene della vita di tutti i giorni, in cui due persone parlano e si confidano sugli avvenimenti quotidiani. Questo porta il pubblico a immedesimarsi nella scena e nei due comici, rendendo la comicità e la risata più personale, creando una sorta di identità di gruppo e un senso di solidarietà basato su dei punti in comune.⁹⁶

Il rapporto che esiste sul palco tra i due artisti *manzai* è basato sui ruoli del *boke* e dello *tsukkomi*, rapporto che in apparenza può sembrare semplice ma che in realtà non lo è affatto. Ci sono moltissime sfaccettature che delineano la comicità e le battute che il duo si scambia, e che risultano in risate da parte di chi ascolta. Una di queste sfaccettature è la “teoria della superiorità”, una teoria relativa alla risata e a ciò che la suscita, risale ai tempi di Platone e Aristotele: loro sostenevano che le persone ridono di ciò che è ridicolo, che la comicità è una forma di rappresentazione di persone inferiori, inferiori nel senso che rappresentano il brutto o il ridicolo senza però implicare un senso di dolore o disastro, come una maschera che suscita risate perché è brutta e distorta. Le persone, dunque, hanno una tendenza a ridere di ciò che viene percepito come sciocco o inferiore, con la consapevolezza però che si tratta di un comico che interpreta volontariamente un personaggio stolto, come quello del *boke*, che dice cose ridicole. Questo comico viene paradossalmente considerato una persona intelligente perché sta interpretando una parte, non è qualcuno così genuinamente stolto nella realtà.⁹⁷

Per quanto riguarda lo *tsukkomi* invece, vengono generalmente identificate sette tipologie suddivise in due categorie principali: la prima definita “richiamo all’attenzione”, la seconda invece “commenti sul contenuto”. La prima categoria, come suggerisce il nome, consiste nel far prestare al pubblico attenzione alle battute del *boke*, ed è suddivisa a sua volta in tre distinte tipologie: “negazione”, “eco” e “silenzio”. La seconda categoria, “commenti sul contenuto”, consiste nel fare commenti in riferimento alle battute del *boke*, e include le tipologie “correzione”, “derivazione”, “metafora” e “impressione negativa”.⁹⁸ È piuttosto facile intuire cosa comportano queste sette diverse tipologie di commenti o battute dello *tsukkomi*, ciò nonostante riporto qui di seguito degli esempi per illustrare come avvengono dei

⁹⁶ Ivi, pp. 26.

⁹⁷ TSUTSUMI Hideo, *Conversation Analysis of Boke-tsukkomi Exchange in Japanese Comedy*, The University of New South Wales, 2011, pp. 152-153.

⁹⁸ Ivi, pp. 163.

semplici scambi di battute tra *boke* a *tsukkomi*, facendo anche riferimento alla categoria e tipologia di appartenenza.

Esempio di “negazione” nella categoria “richiamo all’attenzione”:

(Un agente immobiliare A si occupa di un cliente B nel suo ufficio)

A: Stai cercando un posto in cui stare?

B: Sì.

A: Vuoi vivere in una casa studentesca o in una serra?

B: Ehi!

La battuta dello *tsukkomi* “Ehi!” nega la battuta precedente del *boke* (la serra). In questo esempio l’esclamazione “Hey!” non ha un valore semantico ma ha la funzione di richiamare l’attenzione del pubblico sulla battuta precedente del *boke*, sottolineando l’assurdità di proporre una serra come un posto per vivere a un cliente.⁹⁹

Esempio di “silenzio” nella categoria “richiamo all’attenzione”:

(Una conversazione tra due amici, A e B)

A: Ho incontrato questo tipo, il sig. Verdi, oggi.

B: È verde?

A: (silenzio)

Anche in questo caso il silenzio dello *tsukkomi* è in riferimento alla battuta precedente del *boke*, e serve ad attirare l’attenzione sulla stessa. Il silenzio dopo la domanda del *boke* accentua il commento decisamente sciocco dello stesso, implicando che una domanda del genere non merita nemmeno una risposta, il tutto con lo scopo di far ridere il pubblico a prescindere dalla banalità delle battute.¹⁰⁰

⁹⁹ Ivi, pp. 164.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 165.

Esempio di “derivazione” nella categoria “commenti sul contenuto”:

(Un agente immobiliare A porta un cliente B a vedere una stanza)

A: Oh no, mi sono dimenticato le chiavi della stanza.

B: Davvero?

A: Hai forse una moneta da dieci centesimi?

B: Puoi aprirla con quella? Che stanza!

Questa categoria, “commenti sul contenuto”, prendere in considerazione la battuta precedente del *boke* e viene di seguito formulata una domanda o un commento in relazione alla stessa. In questo caso il commento “Puoi aprirla con quella? Che stanza!” deriva dalla battuta precedente “Hai forse una moneta da dieci centesimi?” e, nuovamente, mette in risalto la scarsa intelligenza del *boke*.¹⁰¹

Esempio di “metafora” nella categoria “commenti sul contenuto”:

(Un agente immobiliare A spiega a un cliente B quanto lontana è la stazione dalla casa)

B: È vicina alla stazione?

A: Sì, ci vogliono solo tre minuti.

B: Quindi si trova a circa cento metri di distanza, no?

A: No, sono cento chilometri.

B: E chi sono io, Superman?

La battuta dello *tsukkomi* “E chi sono io, Superman?” indica la metafora, nel senso che fa riferimento al fatto che per riuscire a percorrere cento chilometri in tre minuti si deve essere qualcuno come Superman. Questa tipologia di commento prende la battuta precedente del *boke* e costruisce una sorta di riposta metaforica intorno a essa, sottolineando sempre l’incongruenza e l’assurdità della situazione di cui si parla.¹⁰²

¹⁰¹ Ivi, pp. 166.

¹⁰² Ivi, pp. 166-167.

Questi quattro esempi ci fanno notare come dei banali scambi di battute siano in realtà basati su meccanismi piuttosto complessi, meccanismi che ne delineano la comicità e che riescono, se ben impostati e riprodotti, a far ridere il pubblico. Il rapporto tra *boke* e *tsukkomi*, per quanto sul palco possa sembrare relativamente semplice, è contrassegnato da vari livelli di profondità e di preparazione da parte degli artisti, con il solo scopo di rendere l'esibizione più interessante ed esilarante possibile.

Si può affermare che generalmente il ruolo del *boke* è quello di fare battute, quello dello *tsukkomi* è invece quello di gettare le basi per le battute del *boke* e di rispondere alle stesse con un certo tipo di commento, e per far sì che questa dinamica funzioni entrambi i ruoli sono necessari. Inoltre, la comicità del *manzai*, anche se tradotta in inglese o altre lingue, può comunque suscitare risate, questo perché la struttura comica di base e la sua impostazione funziona a prescindere dalla lingua utilizzata; allo stesso tempo però una traduzione dal giapponese porterebbe inevitabilmente a una perdita di certe sfumature che solo nella lingua e nella comicità giapponese sono presenti.¹⁰³

La lingua utilizzata nel *manzai* di oggi è solitamente il *kansai-ben* 関西弁, ossia il dialetto dell'area Kansai, oppure il dialetto di Tōkyō, cioè la lingua giapponese comunemente considerata la "lingua nazionale". Esiste però anche una tipologia di *manzai* definita *hōgen manzai* 方言漫才, in cui lo scambio di battute avviene nel dialetto nativo di uno o di entrambi gli artisti *manzai*, un dialetto perciò diverso dai due sopramenzionati che sono considerati quelli "standard".

Si parla di un'esibizione di *hōgen manzai* quando i due comici parlano e si scambiano battute nei loro rispettivi dialetti, oppure quando solo uno dei due parla nel suo dialetto. Inoltre, lo *hōgen manzai* può anche essere classificato come un tipo di *manzai* in cui l'utilizzo del dialetto nativo di uno dei due comici, o di altri dialetti, viene usato come riferimento per fare battute o raccontare storie divertenti. Tra i vari dialetti utilizzati nello *hōgen manzai* hanno una certa popolarità, nelle rispettive città, quello di Hakata e quello di Okayama. Naturalmente è importante tenere conto anche del pubblico e del fatto che riesca o meno a capire il dialetto in cui ci si vuole esibire, se l'esibizione infatti fosse trasmessa su rete nazionale difficilmente si tratterebbe di *hōgen manzai*. Nonostante però la popolarità in alcune

¹⁰³ Ivi, pp. 169.

regioni del Giappone, oggi non sono molti i comici che si esibiscono con lo *hōgen manzai*, una tipologia di *manzai* che, se fosse più diffusa e richiesta, sicuramente renderebbe il mondo della comicità *manzai* ancora più vario e interessante.¹⁰⁴

4.2 Storia del *manzai* classico e moderno

Le origini e i primi sviluppi del *manzai* sono in parte ancora avvolte nel mistero, gli studiosi faticano a ricreare una storia coerente che non sia molto generalizzata o apocrifia. Ciò nonostante, è importante delineare le origini e le trasformazioni del *manzai* prima che diventasse come oggi lo conosciamo, partendo dal suo uso ritualistico tra i nobili del periodo Heian (794-1185) fino ad arrivare alla sua diffusione e alla sua graduale metamorfosi in un tipo di esibizione da palcoscenico, ed espandendosi, nel periodo Edo, nella parte orientale del Giappone grazie soprattutto al patronato dei samurai. In quel periodo emersero anche le due principali correnti di *manzai*: Mikawa *manzai* e Owari *manzai*, correnti dalle quali si sono sviluppate, nel ventesimo secolo, le due principali scuole di *manzai*.¹⁰⁵

L'utilizzo del *manzai* come forma di rituale risale all'ottavo secolo, a una cerimonia arrivata dalla Cina e chiamata *tōka* 踏歌. Questa cerimonia, realizzata il quindicesimo e sedicesimo giorno del primo mese dell'anno, consisteva in uomini e donne che battevano i piedi a ritmo di musica mentre danzavano e cantavano. Il *tōka* era il predecessore del *manzai* classico, che era inizialmente conosciuto come *senshū manzai* (*senzu manzai*) 千秋万歳, letteralmente “mille autunni e diecimila anni”, espressione che deriva da antiche scritture cinesi e che veniva utilizzata per mostrare rispetto verso importanti ufficiali deceduti. Anziché utilizzare la

¹⁰⁴ FUKUMORI Takahiro, *Hōgen manzai ni tsuite* (il *manzai* in dialetto chiamato *hōgen manzai*), The journal of Institute for Language and Education Research, 2020, pp. 217-220.

¹⁰⁵ Xavier B. BENSKY, *Manzai: Metamorphoses of a Japanese Comic Performance Genre*, McGill University, East Asian Studies Department, 1998, pp. 7.

parola “morte”, veniva detto che questi individui “vissero e prosperarono per mille anni, anzi, diecimila anni”. L’espressione poi venne separata da questo contesto per essere successivamente utilizzata in Giappone per augurare a qualcuno una vita ricca e gioiosa. Dopo diverso tempo, *senshū manzai* (e poi semplicemente *manzai*) diventò il nome dato a un genere di rituale celebrativo, solitamente portato a termine a inizio anno per augurare “diecimila anni” di salute e prosperità.¹⁰⁶

Nel periodo Heian, la forma più rappresentativa di intrattenimento nei festival era una performance ritualizzata, chiamata *okagura* 御神楽, e caratterizzata da balli e canzoni. Il *okagura* prevedeva un dialogo tra due personaggi, una divinità antropomorfa e una divinità locale, dove la divinità antropomorfa cerca di far obbedire la divinità locale, la quale però non le dà ascolto e si prende gioco di lei. Questa forma di dialogo è stata il prototipo del *senshū manzai*, che è diventato poi una forma d’arte tradizionale narrativa esibita, solitamente, da due rappresentanti di un tempio: uno nel ruolo di un personaggio sarcastico e stolto, l’altro nel ruolo di un personaggio coerente e diretto, molto simile quindi ai ruoli di *boke* e *tsukkomi* nel *manzai* odierno. Nel diciassettesimo secolo poi questi due ruoli assunsero il nome di *tayū* 太夫 e *saizō* 才藏.¹⁰⁷

In questo periodo le parole e i dialoghi che caratterizzavano il *senshū manzai* iniziarono a essere sempre più focalizzati sull’intrattenimento e non sulla componente ritualistica, questo perché il *senshū manzai* iniziò a diffondersi anche tra i cittadini meno abbienti, i quali avevano un maggior interesse verso le forme d’intrattenimento anziché verso i rituali ed esibizioni affini.¹⁰⁸

Il *senshū manzai* successivamente iniziò a diffondersi anche nel Giappone orientale, e più nello specifico nelle province di Mikawa e Owari (da cui prendono il nome le due principali correnti di *manzai* che si sono sviluppate in quel periodo), grazie all’intervento di Toyotomi Hideyoshi, che, nel 1594, mandò la maggior parte degli artisti di strada che abitavano a Kyōto, Ōsaka e Sakai a lavorare nei campi di Kiyosu e Owari.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Ivi, pp. 8.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 8-9.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 13.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 15-16.

Mentre gli artisti di Mikawa *manzai* 三河万歳 si concentravano nella regione del Kantō, gli artisti di Owari *manzai* si esibivano principalmente nel territorio vicino al castello di Nagoya e nelle zone più occidentali del paese. Con l'arrivo però del periodo Edo, le esibizioni di *manzai* iniziarono a essere realizzate maggiormente nelle zone di Yamato e Mikawa. In particolare, il Mikawa *manzai* divenne indubbiamente la forma di *manzai* più prevalente del periodo, grazie al legame diretto che aveva con il governo di Tokugawa Ieyasu 徳川家康, Mikawa era infatti la residenza della famiglia Tokugawa. Il Mikawa *manzai* divenne perciò il maggior rappresentante di tutto il *manzai* classico.

Quando Ieyasu si trasferì a Edo nel 1590, molti degli artisti *manzai* lo seguirono. Ieyasu garantiva a tutti gli artisti di Mikawa *manzai* diversi privilegi e agevolazioni, come ad esempio la possibilità di viaggiare attraverso le province del paese liberamente; secondo alcune fonti Ieyasu utilizzava una parte di questi artisti anche come spie.¹¹⁰

Dopo un lungo periodo di prosperità nel periodo Edo, e all'inizio della corsa verso la modernità che ha contrassegnato il periodo Meiji, il Mikawa *manzai* iniziò a perdere la sua influenza e popolarità. Una causa di ciò fu l'editto imperiale del 1871, con cui il governo giapponese iniziò a promuovere lo shintoismo di stato. A fronte di ciò, gli artisti del Mikawa *manzai* si adoperarono per ottenere le qualificazioni degli ufficiali shintoisti, e iniziarono a indossare gli abiti dei sacerdoti shintoisti e a recitare preghiere prima delle esibizioni di *manzai*. Questo portò il Mikawa *manzai* a perdere valore come forma d'intrattenimento ma, verso la metà del periodo Meiji, anche a farlo prosperare nuovamente, subendo però un declino poco dopo. L'Owari *manzai* 尾張万歳, invece, nello stesso periodo, divenne una forma d'arte estremamente popolare e diversificata. Ciò era dovuto al fatto che l'Owari *manzai* venne influenzato da numerose forme d'arte e si ramificò in diverse tipologie con ognuna il proprio stile: varie versioni del *manzai* da palcoscenico, definite *shibai manzai* 芝居万歳, si svilupparono dall'Owari *manzai*. Queste versioni includevano per esempio il *sankyoku manzai* 三曲万歳, una forma di *manzai* che era portata sul palco con

¹¹⁰ Ivi, pp. 16-17.

l'accompagnamento di tamburi e *shamisen*. Questa tipologia di *manzai* da palcoscenico fu molto popolare in Ōsaka sia nel tardo periodo Edo che nel periodo Meiji.

Peraltro, anche il repertorio dell'Owari *manzai* si diversificò per accomodare le credenze religiose del pubblico, cambiando in base all'appartenenza delle persone alle varie scuole buddhiste o shintoiste del paese. Alcune canzoni venivano persino cambiate in base ai locali che i vari artisti *manzai* visitavano durante i loro tour, c'era anche una tipologia di Owari *manzai*, definito *jiwari manzai* 地割万歳, per le costruzioni delle fondamenta di una casa, come una sorta di spettacolo *manzai* di inaugurazione.

L'Owari *manzai*, quindi, a differenza del Mikawa *manzai*, riuscì nell'adattarsi completamente ai cambiamenti portati dal periodo moderno, e riuscì, col tempo, a contribuire in modo significativo allo sviluppo e all'evoluzione del *manzai* da palcoscenico.¹¹¹

Il *manzai* classico, come abbiamo visto, non aveva inizialmente lo scopo di essere comico e far ridere il pubblico, questa enfasi sulla comicità si presentò dal periodo Muromachi in poi, trasformando lentamente il *manzai* in un'arte dove la componente d'intrattenimento e umoristica prevaleva su quella religiosa. Per capire meglio come il *manzai* classico è diventato il *manzai* moderno di oggi è necessario esaminare brevemente la ricca storia dell'intrattenimento nella città di Ōsaka, città nella quale si sono create e sviluppate moltissime forme d'intrattenimento e d'arte. L'enorme varietà di forme di spettacolo aumentò ininterrottamente per tutto il periodo Edo, raggiungendo l'apice nel tardo periodo Edo (1804-1868), periodo conosciuto anche come "il periodo d'oro per le arti dello spettacolo".

Tra le varie forme d'intrattenimento vi era il *kōshaku* 講釈 e il *tayū manzai* 太夫万歳, il primo indica una tipologia di narrazione dove venivano lette e spiegate storie di guerra, biografie o storie d'amore. Inizialmente queste esibizioni avvenivano per le strade o in posti pubblici in Ōsaka, successivamente però il *kōshaku* si spostò in luoghi al chiuso come nelle baracche. Il *tayū manzai* invece era un termine utilizzato per indicare il *manzai* di tipo secolare messo in scena nelle città.¹¹²

Uno dei luoghi principali delle arti dello spettacolo in Ōsaka era ed è ancora oggi Dōtonbori 道頓堀, un importante centro culturale della città. Moltissime forme d'intrattenimento

¹¹¹ Ivi, pp. 17-19.

¹¹² Ivi, pp. 32-34.

venivano rappresentate in Dōtonbori già dal periodo Enkyō (1744-1748), come ad esempio il *niwaka* 俄, scritto anche con i caratteri 仁輪加 o 仁和歌, una forma d'arte comica improvvisata da palcoscenico che contribuì allo sviluppo del *manzai* moderno, messa in scena su dei palchi decorati con lanterne di carta. Inizialmente, il *niwaka* consisteva in semplici gesti o parole per suscitare risate tra il pubblico, successivamente però si sviluppò come un'arte da esibire sul palcoscenico e acquisì un maggior spessore narrativo. Il *niwaka* deriva da un'antica tradizione festiva chiamata *dontaku* どんたく, nome che è utilizzato oggi per indicare uno dei festival più famosi del Giappone, lo Hakata Dontaku Matsuri 博多どんたく祭り, nella città di Hakata, Fukuoka. Questo festival trasforma la città in una sorta di teatro gigante: vengono stabiliti numerosi palchi nelle varie zone della città sui quali vengono messe in scena svariate esibizioni, con tanto di danze e balli di ogni genere. A partire dal periodo Kasei (1804-1830), il *niwaka* si suddivise in due diversi stili: uno che si occupava esclusivamente di realizzare parodie delle opere più popolari in quel periodo del teatro kabuki e del *jōruri* 浄瑠璃, l'altro che consisteva in una commedia improvvisata.¹¹³

L'arrivo del periodo Meiji e la corsa verso la modernizzazione del paese portarono inevitabilmente dei cambiamenti anche nel mondo dell'intrattenimento e dello spettacolo di Ōsaka. Tra le varie cause alla base di queste trasformazioni di particolare importanza è stata il collasso dell'economia del periodo Edo: i mercanti non potevano più arricchirsi facendo prestiti ai signori feudali e le associazioni mercantili vennero sciolte, anche l'unità monetaria *ginme* 銀目, utilizzata per contare e misurare oro e argento, venne abolita. Inoltre, la sostituzione dei domini feudali con le prefetture causò la chiusura di numerosi magazzini, in cui il riso e altri prodotti agricoli venivano accumulati e poi venduti. Per coloro che lavoravano nell'industria dell'intrattenimento, però, l'inizio del periodo Meiji significò l'arrivo di innumerevoli nuove opportunità. Anche durante i periodi contrassegnati da lotte per il potere, i teatri di Dōtonbori continuarono a essere operativi.

Un altro evento che influenzò notevolmente il mondo dell'intrattenimento di Ōsaka fu, nel 1872, l'ordine da parte del governo della città di vietare forme d'intrattenimento da palcoscenico nei templi e nei santuari. A causa di ciò, molti artisti di varie forme di spettacolo, come del già menzionato *niwaka*, che facevano affidamento principalmente sulle esibizioni in

¹¹³ Ivi, pp. 38-40.

quei luoghi, si trovarono in non poca difficoltà e dovettero trasferirsi nei distretti a luci rosse. Questo però non bastò a risolvere il problema e fu necessario realizzare dei distretti adibiti appositamente alle numerose forme di spettacolo e intrattenimento, preferendo le aree più trafficate della città in modo da avere più clienti e più spazio per i teatri. Di particolare importanza per il *niwaka*, e quindi anche per la successiva comparsa del *manzai* moderno, fu la realizzazione dell'area di Sennichimae 千日前, luogo che venne trasformato in un incredibilmente florido distretto d'intrattenimento. Sennichimae col tempo divenne, insieme a Dōtonbori, il luogo in cui comparvero alcune delle più attive società di spettacolo comico e d'intrattenimento di Ōsaka.¹¹⁴

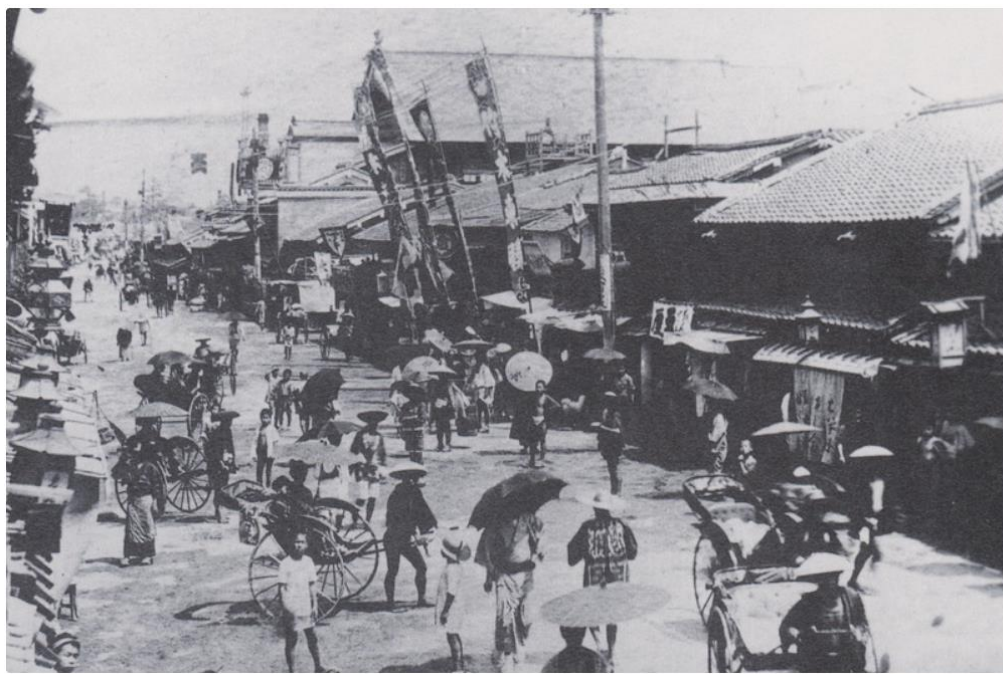


Fig. 9 Dōtonbori, durante il periodo Meiji.

Nei primi anni di attività, Sennichimae brulicava di vita e frenesia, con la presenza di stand e bancarelle in ogni angolo, che vendevano o mettevano in mostra prodotti culinari, merci e forme d'intrattenimento di ogni tipo, spesso a carattere umoristico. Un'esibizione molto popolare all'epoca era il *misemono* 見世物, una sorta di spettacolo in cui venivano mostrati

¹¹⁴ Ivi, pp. 41-42.

vari tipi di curiosità, come degli articoli di natura esageratamente contraffatta con lo scopo di generare ilarità tra i passanti. Uno stand, per esempio, si vantava del fatto di avere in mostra una donnola viva, chiamata *itachi* in giapponese, però, all'apertura della tenda, i passanti attratti da questa ingannevole pubblicità potevano ammirare solo un cartello (*ita*) macchiato di sangue (*chi*). Questo tipo di scherzi, giochi di parole e stand umoristici rappresentavano il cuore pulsante di Sennichimae, tant'è che spesso la polizia di Ōsaka prendeva provvedimenti con la censura e il sequestro degli articoli contraffatti; questi provvedimenti da parte delle autorità però non riuscivano minimamente a mitigare l'esuberanza e la vivacità dei vari distretti d'intrattenimento che animavano la città.

Altre attività caratteristiche di questi distretti erano le esibizioni di *niwaka*, in particolare le parodie delle opere kabuki. L'esempio più significativo di artisti che si esibivano con queste parodie era il duo composto da Tsuruya Danjūrō 鶴家團十郎 (1846-1909) (anche il nome era una forma di parodia) e Dankurō 団九郎, grazie a loro il *niwaka* raggiunse l'apice della popolarità alla fine del diciannovesimo secolo.¹¹⁵

Con l'arrivo del ventesimo secolo l'arte del *manzai* subisce un primo grande cambiamento, passando da essere una forma d'intrattenimento minore, basata su una versione secolare di un'arte tradizionale dello spettacolo, a essere un nuovo genere d'intrattenimento popolare che ammalerà le masse, in particolare la classe lavorativa di Ōsaka. L'uomo considerato il maggior responsabile di questa metamorfosi è Tamagoya Entatsu 玉子屋圓辰 (1865-1944), conosciuto anche come il “fondatore del *manzai* moderno”. Nasce come Nishimoto Tamekichi 西本為吉, riceve il nome da palcoscenico Tamagoya, che significa “venditore di uova”, perché la sua precedente occupazione era quella di venditore ambulante. Nishimoto spesso si esibiva a Mikawa e Owari, luoghi in cui lui si creò anche una reputazione come intrattenitore; volendo poi coltivare questo suo talento si spostò a Sennichimae, per poi lasciare Ōsaka e continuare a praticare ed esibirsi in varie forme di spettacolo. Questi suoi spostamenti gli permisero di imparare e raffinare diverse arti dello spettacolo, tra cui naturalmente il *manzai*, però non è ben chiaro se Nishimoto abbia inizialmente appreso il Mikawa *manzai* o l'Owari *manzai*, né dove esattamente lui sia andato ad apprenderlo.

¹¹⁵ Ivi, pp. 43-45.

Quando Nishimoto tornò a Ōsaka aprì un piccolo *yose*, vicino al tempio Tenma Tenjin 天満天神, per dimostrare a tutti i frutti dei suoi numerosi viaggi e di ciò che aveva imparato.

Le sue esibizioni comprendevano varie arti, il *manzai* classico che portava sul palco, in particolare, era una combinazione tra il Mikawa *manzai* e il *sankyoku manzai*, incorporando vari elementi musicali. Nishimoto, ispirato dai suoi viaggi nella prefettura di Aichi, decise di chiamare la sua esibizione Nagoya *manzai* 名古屋万歳, per poi assumere il nome di Tamagoya Entatsu. La nascita del Nagoya *manzai* costituiva la base su cui poi si andrà a sviluppare il *manzai* moderno.¹¹⁶

Il Nagoya *manzai*, che includeva un assortimento molto vario di arti dello spettacolo, divenne molto popolare e subì, negli anni, vari cambiamenti anche in base alle esigenze e all'interesse del pubblico. Cavalcando l'onda di questa popolarità, il Nagoya *manzai* iniziò a diffondersi anche al di fuori della città di Ōsaka, arrivando, negli anni 1917 e 1918, a Tōkyō.

A Tōkyō il nome Nagoya venne col tempo rimosso e questa forma d'arte iniziò a essere chiamata semplicemente *manzai* 万才, cambiando anche il secondo carattere da quello di “anni” 歳 a quello di “talento” 才, simboleggiando così la completa transizione da una forma d'arte che augurava “diecimila anni” di prosperità a una caratterizzata da “diecimila varietà” di balli, canti e dialoghi comici. In aggiunta, in questa nuova forma di *manzai*, i termini *tayū* e *saizō* vennero sostituiti con i termini *tsukkomi* e *boke*, che rappresentano oggi il pilastro centrale dell'arte.¹¹⁷

Negli anni tra il 1925 e il 1953, il *manzai* subisce una seconda importante trasformazione, dovuta all'influenza dei mass media come la radio e i film. Queste innovazioni tecnologiche cambieranno completamente il volto del mondo dello spettacolo, non solo per il *manzai* ma anche come abbiamo già visto per il *rakugo*, e per moltissime altre forme d'arte narrative tradizionali e teatrali.

Nel 1929, anno della Grande depressione, l'economia giapponese, così come quella del resto del mondo, si trovava in grosse difficoltà. Il business della comicità e dello spettacolo, però, entrò paradossalmente in un periodo di grande prosperità. Nel 1930 la società Yoshimoto

¹¹⁶ Ivi, pp. 47-51.

¹¹⁷ Ivi, pp. 52-54.

Kōgyō adottò una nuova strategia per suscitare interesse, ossia iniziò a far esibire innumerevoli coppie di comici *manzai* nel teatro Nan'yōkan 南陽館 situato a Sennichimae, chiedendo come prezzo per l'ingresso solo dieci *sen*, mentre solitamente il prezzo variava tra i trenta e cento *sen* (cento *sen* equivalevano a uno yen). Questa strategia, chiamata *jussen manzai* 十銭万才, ebbe un enorme successo e attirò nel teatro in cui venivano messi in scena gli spettacoli moltissimi artisti, o aspiranti tali, di *manzai*, creando un ambiente molto competitivo e contribuendo alla crescita dell'arte stessa, grazie soprattutto alle continue innovazioni che gli artisti portavano sul palco, cercando di farsi un nome e di diventare sempre più popolari e richiesti.

Oltre alla fama ottenuta dal teatro Nan'yōkan, che era utilizzato esclusivamente per esibizioni *manzai*, negli stessi anni sono anche comparsi alcuni pionieri dell'arte che hanno contribuito in maniera significativa allo sviluppo ed evoluzione del *manzai*. Tra questi vi erano due personaggi di spicco, considerati i “padri del *manzai* moderno”, ossia Yokoyama Entatsu 横山エンタツ (1896-1971) e Hanabishi Achako 花菱アチャコ (1897-1974). Entrambi fecero il loro debutto come duo comico nel maggio del 1930, e da quel momento l'arte del *manzai* non sarebbe più stata la stessa.

In precedenza, gli artisti *manzai* si esibivano in un kimono, utilizzavano il ventaglio *harisen*, danzavano, suonavano strumenti musicali e solo nell'intermezzo tra queste esibizioni facevano uno scambio di battute comiche. Entatsu e Achako, invece, si presentarono sul palco con vestiti occidentali, giacca e cravatta, non inscenarono nessun tipo di esibizione musicale, dall'inizio alla fine fecero solo conversazione e si scambiarono battute. Questa esibizione caratterizzata solamente da un veloce scambio di battute, per quanto sia familiare oggi a chi abbia visto o abbia assistito a uno spettacolo *manzai*, era una completa novità in quel periodo. Per di più, al posto di utilizzare un linguaggio più formale e consono al palcoscenico, Entatsu e Achako utilizzarono il linguaggio colloquiale di tutti i giorni, parlando delle ultime tendenze e degli eventi recenti. Questa performance lasciò il pubblico stupito ma ebbe anche un incredibile successo, in breve tempo infatti i due divennero conosciuti in tutto il paese e

raggiunsero una grandissima notorietà, prendendo parte anche in vari film e spettacoli come attori.¹¹⁸

A fronte di questi cambiamenti portati dall'enorme influenza di Entatsu e Achako, che trasformarono nuovamente l'arte de *manzai*, la società Yoshimoto Kōgyō decise di cambiare un'altra volta i caratteri della parola *manzai*, e cambiò il primo carattere da 万 a 漫, un carattere che viene utilizzato per indicare i *manga*, ma che significa anche “straripante, stracolmo, incontrollato”. Perciò, il significato della parola *manzai*, scritta con i caratteri 漫才, passa da essere “diecimila talenti” a “stracolmo di talenti”.¹¹⁹



Fig. 10 Yokoyama Entatsu (a sinistra) e Hanabishi Achako (a destra).

¹¹⁸ Ivi, pp. 62-66.

¹¹⁹ Ivi, pp. 70.

Come già accennato in precedenza, le nuove tecnologie quali la radio, e successivamente la televisione, influenzarono estremamente il mondo del *manzai* e dello spettacolo. La radio in particolare contribuì significativamente al successo di Entatsu e Achako, e a far conoscere il *manzai* moderno a tutto il Giappone. La trasmissione in radio del *manzai*, però, venne bloccata per circa nove anni perché le società padroni dei teatri e del mondo della comicità *manzai*, in particolare la Yoshimoto Kōgyō, temevano che potendo ascoltare le esibizioni alla radio, ovvero gratuitamente e comodamente dalla propria casa, le persone avrebbero smesso di venire nei teatri. La posizione della Yoshimoto Kōgyō poi naturalmente cambiò, la società divenne una grande alleata della radio e dei mass media in generale, capendone le incredibili potenzialità. Un'esibizione di *manzai* alla radio era ben diversa rispetto a quella in uno *yose*, gli artisti furono costretti a adattarsi, a cambiare il loro repertorio in quanto qualsiasi persona poteva ascoltare la radio, bambini inclusi, e a gestire tutta l'esibizione in modo diverso dal solito. In particolar modo, i comici *manzai* non potevano più fare affidamento sui segnali visivi e dovettero quindi imparare a utilizzare strategie diverse.¹²⁰

Durante i periodi di guerra, specialmente durante la Seconda guerra mondiale, il *manzai* era considerato una risorsa preziosa, dato che permetteva alle persone di dimenticare, anche se solo momentaneamente, la dura realtà che le affliggeva ogni giorno. Tuttavia, a causa delle pesanti censure e dei costanti controlli delle forze dell'ordine, era diventato sempre più difficile per i comici *manzai* far ridere il pubblico. I comici cercarono di utilizzare le più svariate tecniche per suscitare risate tra il pubblico, però nei periodi più bui della guerra ciò risultò inefficace. A causa dell'atmosfera estremamente opprimente e dell'isteria dello spirito nazionalista, le persone avevano quasi paura di ridere.¹²¹

Dopo la guerra, l'industria dell'intrattenimento giapponese era, non sorprendentemente, a pezzi. Solo a Ōsaka erano stati distrutti circa trenta *yose*, e le varie associazioni, come la Yoshimoto Kōgyō, si trovavano sull'orlo del fallimento. Questo però non fermò gli artisti e le persone nel cercare di risollevarsi e di superare la crisi. Per esempio, un evento che aiutò il *manzai* a riprendersi fu una serie di radio shows che includevano varie arti di spettacolo dell'area del Kamigata.

¹²⁰ Ivi, pp. 71-73.

¹²¹ Ivi, pp. 82-83.

Nel 1950 il *manzai* diventa la forma predominante di comicità trasmessa e ascoltata in radio, superando anche il *rakugo*, e questo portò al cosiddetto “*manzai boom*”. La radio rappresentava un secondo palcoscenico in cui gli artisti *manzai* potevano raffinare la loro abilità, e, nel 1951, il numero di persone in Giappone che possedevano una radio si aggirava intorno ai dieci milioni, con molte di esse diventate ormai dei fan della comicità radiofonica.¹²²

Nel 1953 la televisione inizia a comparire anche sulla scena giapponese, e alla fine del decennio si era già diffusa in tutto il paese. La televisione influenzò naturalmente anche il mondo dell'intrattenimento e dello spettacolo, con canali che trasmettevano direttamente dagli *yose* le esibizioni. Il secondo boom, nel 1960-1961, non fu relativo solo al *manzai* ma bensì fu un boom dei programmi di comicità in generale, che includevano una grande varietà di artisti, tra cui anche gli attori *kigeki* 喜劇, cioè attori comici. In questi stessi anni la televisione iniziò a consolidarsi come lo strumento dominante dei mass media: per i comici apparire di fronte a una telecamera iniziava a diventare più importante che esibirsi sul palco di uno *yose*.

Negli anni 1970-1971, invece, ci fu un altro *manzai boom*, concentrato nella città di Ōsaka. I fattori scatenanti di questo boom erano principalmente due: la fiera mondiale di Ōsaka del 1970, che portò una quantità abnorme di persone nella città, incrementando notevolmente il numero degli spettatori nei teatri, e l'introduzione dei “*manzai awards*”, ossia delle premiazioni relative al mondo del *manzai*. Tutto ciò fomentò la competizione tra la nuova generazione di comici *manzai* e i veterani, creando un ambiente contrassegnato da una varietà senza precedenti, dove ogni artista cercava di innovare e migliorare il suo stile per sopraffare la feroce competizione.¹²³

Negli anni Ottanta arriviamo nuovamente a un altro boom, il quarto, del *manzai*, che in realtà più che un boom è stato una sorta di spaventoso tsunami che ha colpito tutto il paese. Le persone, infatti, quando pensano all'idea di “*manzai boom*” pensano principalmente a questo periodo tra il 1980 e 1981, che vede il *manzai* ottenere un enorme successo nella televisione e i comici raggiungere un'incredibile notorietà nazionale. Si trattava di una vera e propria idolatria di alcuni artisti *manzai*, come ad esempio il caso di Nakada Kausu 中田カウス (n.1949), in coppia con Botan ボタン (n. 1948), i primi comici *manzai* ad ottenere una grande

¹²² Ivi, pp. 84-85.

¹²³ Ivi, pp. 86-90.

cerchia di fan accanite, definite *okkake* 追っ掛け, o “groupies”. Inoltre, molti di questi artisti iniziarono anche a diversificare le loro attività nell’industria dell’intrattenimento, conducendo programmi televisivi, recitando in film o pubblicità, diventando persino dei musicisti o degli scrittori. Questo grande tsunami dell’industria del *manzai* travolse tutto il paese, e, come spesso accade, dopo qualche anno di completa saturazione di personaggi e programmi sul *manzai*, si iniziò a perdere la popolarità e l’interesse verso lo stesso.¹²⁴

Il termine “boom” e l’idea a esso associata, cioè di un grande interesse che si viene a creare verso un determinato fenomeno, veniva utilizzata molto spesso da giornalisti e dal mondo dell’intrattenimento per indicare le più note e popolari mode del momento, in un periodo di rapida crescita economica e di un sempre più crescente interesse verso la cultura giapponese e il suo incontrollato consumo. Come abbiamo visto, ci sono stati diversi “*manzai boom*”, con quello degli anni Ottanta che ha rappresentato l’apice di popolarità del *manzai*, coinvolgendo moltissime nuove generazioni e trionfando anche nel mondo della televisione, con programmi interamente dedicati al *manzai* che hanno raggiunto nuovi record d’ascolti, come il programma della rete Fuji TV intitolato “THE MANZAI”.¹²⁵ A questo programma hanno partecipato molti artisti *manzai* di spicco di quel periodo, artisti che hanno lasciato un’impronta significativa e che hanno sicuramente contribuito al gigantesco *manzai boom* degli anni Ottanta.

Due di questi artisti erano Nishikawa Kiyoshi 西川きよし e Yokoyama Yasushi 横山やすし. Nishikawa nasce nel 1946 a Kōchi, studia alla Yoshimoto Kōgyō e nel 1966 forma il duo *manzai* con Yokoyama Yasushi. Yokoyama invece nasce nel 1944, sempre nella prefettura di Kōchi, entra nel mondo dell’intrattenimento nel 1959 e si fa un nome per essere un giovane incredibilmente abile nell’arte del *manzai*. Inizialmente, quando il duo venne formato, Nishikawa interpretava il ruolo del *boke* mentre Yokoyama quello dello *tsukkomi*, successivamente però i due ruoli si sono invertiti. I due ebbero molto successo e furono un importante duo *manzai* che contribuì estensivamente al boom degli anni Ottanta.

Un’altra coppia di comici di quel periodo che hanno segnato il mondo dell’intrattenimento e della comicità giapponese erano Kitano Takeshi 北野武 (n. 1947), conosciuto anche come

¹²⁴ Ivi, pp. 92-94.

¹²⁵ Joel Floyd STOCKER, *The “local” in Japanese media culture: Manzai comedy, Ōsaka, and entertainment enterprise Yoshimoto Kōgyō*, The University of Wisconsin-Madison, 2002, pp.100-101.

“Beat Takeshi” ビートたけし, e Kaneko Nirō 兼子 二郎 (n. 1949), conosciuto anche come “Beat Kiyoshi” ビートきよし. I due hanno formato il gruppo chiamato “Two Beat” ツービート nel 1972, diventando molto popolari con il loro stile comico quasi ritmato ed estremamente vivace.¹²⁶ Takeshi si esibiva, come *boke*, parlando incredibilmente veloce e suscitando le risate del pubblico, Nirō invece, come *tsukkomi*, si intrometteva commentando quello che diceva Takeshi, con un perfetto tempismo, creando uno scambio di battute fluido ed incredibilmente divertente.¹²⁷

Nel *manzai* delle generazioni precedenti, gli scambi di battute tra *boke* e *tsukkomi* erano piuttosto bilanciati, cioè entrambi i ruoli avevano la stessa importanza e presenza sul palco. Negli anni Ottanta, invece, con una nuova e giovane generazione di artisti *manzai*, il ruolo dello *tsukkomi* diventa quasi trascurabile, con l’unico scopo di assistere il *boke*, che diventa il personaggio centrale intorno al quale ruota tutta l’esibizione. Un’altra caratteristica di questo nuovo *manzai* degli anni Ottanta la si può notare anche nel linguaggio e nei temi trattati negli scambi di battute: spesso venivano presi di mira gli emarginati, le minoranze, i brutti, i poco intelligenti e così via, risultando in battute piuttosto crudeli. Battute che cercavano di aggirare le regole e i tabù imposti dalla società, prendendosi gioco sia di essi che delle persone interessate. Queste battute, che scatenavano innumerevoli risate tra i giovani, erano considerate delle espressioni di *honne* 本音, “ciò che si pensa veramente”, ossia la pura verità, per quanto crudele essa possa essere; lo *honne* andava a contrastare il *tatema* 建前, ossia “la facciata” o “l’apparenza” di una persona, un comportamento che non rispecchia ciò che si pensa veramente, ma che si adotta per adeguarsi a convenzioni sociali. Il *manzai* del boom degli anni Ottanta veniva quindi chiamato *honno manzai*.¹²⁸

Negli anni Novanta invece si assiste a un “no-brand” *manzai*, cioè comici *manzai* che emergono e si fanno strada nell’industria in maniera indipendente. Proprio per questo molti di questi emergenti giovani comici avranno uno stile e una comicità che sarà ben diversa dalle

¹²⁶ HIDAHA Mizuho, *Hatsuwa hoko kara mita manzai boom ki no tozai manzai* (Il manzai boom del Giappone d’oriente e occidente: i legami con la parola), Kansai University, 2020, pp. 491-494.

¹²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=9FuLi UYGbk> consultato l’ultima volta in data 28 settembre 2021.

¹²⁸ David Christopher HUMPHREY, *Warai: Laughter, Comedy and the Television Cultures of 1970s, 80s and 90s Japan*, University of California, Berkeley, 2014, pp. 45-46.

generazioni passate.¹²⁹ In questi stessi anni nasce anche il duo *manzai* Downtown, formato da Matsumoto Hitoshi 松本人志 (n. 1963) e Hamada Masatoshi 浜田雅功 (n. 1963), duo che diventerà il più celebre e conosciuto duo comico di tutto il Giappone.

In anni più recenti, dal 2000-2005 in poi, si è assistito in Giappone a un “boom della comicità” in generale, non solo del *manzai*. In questo periodo aumenta considerevolmente l’interesse verso i programmi televisivi d’intrattenimento, certi comici vengono pure ammirati come delle vere e proprie celebrità hollywoodiane, anche al di fuori del mondo della comicità. Durante un periodo di due settimane analizzato nel 2007, quasi la metà di tutti i contenuti televisivi giapponesi includevano la comparsa di un *owarai geinin* e un numero sempre maggiore di giovani cercava di intraprendere una carriera nel mondo della comicità. Questo fenomeno fu così grande che un libro sosteneva persino nel suo titolo che l’intera società giapponese si stesse trasformando in una massa di comici.

Durante questo “boom della comicità” è stato di particolare successo e ha fatto parlare molto di sé il duo Harisenbon ハリセンボン, composto da due peculiari ma simpaticissime donne: Kondō Haruna 近藤春菜 (n. 1983) e Minowa Haruka 箕輪はるか (n. 1980). Il loro debutto è avvenuto nel 2004 ma a distanza di un decennio sono riuscite, a differenza di molti altri comici di quel periodo, a mantenere la loro popolarità. Kondō e Minowa sono state definite ufficialmente “le più brutte” comiche del Giappone, secondo un sondaggio annuale condotto dalla Yoshimoto Kōgyō; questo potrà sembrare un insulto ma l’essere viste come “le più brutte” è stato un punto di forza della loro comicità e identità come duo, contrassegnandone il loro successo.¹³⁰

¹²⁹ BENSKY, *Manzai: Metamorphoses of a Japanese Comic Performance Genre*, pp. 95-97.

¹³⁰ Till WEINGÄRTNER, *How Japanese wallflowers turned into celebrities: self-mockery and self-revelation of the female comedy duo Harisenbon*, School of Asian Studies, University College Cork, 2016, pp. 283-284.

4.3 Manzai moderno: Downtown e Sandwichman

Nel corso della storia del *manzai* moderno ci sono stati molti personaggi e molte coppie di comici che hanno influenzato notevolmente sia il mondo e l'industria del *manzai* che dell'intrattenimento e della comicità giapponese. Due gruppi in particolare hanno avuto un grande impatto e un notevole successo nel periodo dagli anni Novanta in poi: il duo Downtown, a cui abbiamo accennato nella sezione precedente, e il duo Sandwichman, quest'ultimo composto da Tomizawa Takeshi e Date Mikio, comici, attori e personalità televisive di estrema bravura.

I due componenti del duo comico Downtown, Matsumoto Hitoshi e Hamada Masatoshi, erano e sono ancora oggi tra i più conosciuti comici e personaggi del mondo dell'intrattenimento giapponese. Matsumoto Hitoshi nasce nel 1963 nella città di Amagasaki, Hyōgo. È conosciuto anche come “Macchan” 松ちゃん e il suo ruolo è quello del *boke*, la sua comicità è schietta e irriverente. Hamada Masatoshi invece ricopre il ruolo dello *tsukkomi*, nasce nello stesso anno di Matsumoto a Ōsaka ma cresce, anche lui, nella città di Amagasaki. Il suo soprannome è “Hamachan” 浜ちゃん e ha un carattere più irascibile e ben diverso da Matsumoto.¹³¹

Nel 1983 i due si diplomano nella scuola NSC (New Star Creation) della Yoshimoto Kōgyō per poi farsi strada nell'industria dell'intrattenimento, prendendo parte a programmi televisivi locali e a programmi radio in Ōsaka. Nel 1988 iniziarono a essere chiamati regolarmente a partecipare a programmi comici anche al di fuori di Ōsaka, e nel 1989 iniziarono a condurre, con l'aiuto di altri comici, il loro primo programma di rete televisivo, chiamato “Gaki no tsukai ya arahende!!” ガキの使いやあらへんで！！, che può essere tradotto come “Questo non è un lavoro per ragazzini!!”. Abbreviato e conosciuto anche come “Gaki tsuka”, è un programma televisivo d'intrattenimento che ancora oggi va in onda ed è sempre condotto dal duo Downtown; nell'aprile del 2010 ha celebrato il suo millesimo episodio.

Nel 1991 Downtown inizia a condurre un programma sulla rete televisiva nazionale chiamato “Downtown no gottsu ee kanji” ダウンタウンのごっつええ感じ, che può essere tradotto all'incirca come “Downtown è in formissima”, programma che ha continuato ad andare in

¹³¹ <https://profile.yoshimoto.co.jp/talent/detail?id=250> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

onda fino al 1997 ed è ricordato principalmente per gli assurdi sketch comici, che includevano ospiti sempre diversi e consistevano in loro che si travestivano e recitavano la parte dei più pazzi e irriverenti personaggi. A partire dagli anni Novanta, Matsumoto e Hamada divennero delle vere e proprie celebrità, attirando in particolar modo l'attenzione dei giovani e creandosi un'enorme cerchia di fan. I due oltre ad apparire in programmi d'intrattenimento comici iniziarono a ricoprire svariati ruoli: attori nelle pubblicità o in programmi non comici come le telenovele, e prendendo anche parte in vari talk shows. Incisero persino un album, chiamato “*manzai rap*”, con il famoso musicista Sakamoto Ryūichi 坂本 龍一 (n. 1952).¹³²

L'incredibile successo di Matsumoto e Hamada, in particolare con il loro programma “Downtown no gottsu ee kanji”, creò un'ondata di interesse verso la scuola NSC, la domanda aumentò così tanto che la scuola iniziò a offrire due corsi di sei mesi anziché un singolo corso annuale. La Yoshimoto Kōgyō sfruttò anche questo “Downtown boom” per aprire una seconda scuola NSC a Tōkyō, nel 1995. Gli insegnanti della NSC hanno addirittura riportato che, ancora oggi, la maggior parte degli studenti vede Matsumoto e Hamada come una delle loro fonti principali d'ispirazione.¹³³

Già dalle loro prime esibizioni, lo stile di comicità di Downtown rispecchiava perfettamente la generazione degli anni Ottanta e dei giovani comici esuberanti, irrispettosi e talvolta anche insolenti, che non avevano paura di criticare o fare battute anche su quegli argomenti considerati in quel periodo tabù, prendendo ad esempio di mira le autorità (anche la stessa Yoshimoto Kōgyō e il suo presidente) o le istituzioni. Anche l'abbigliamento dei comici rispecchiava completamente questo stile, infatti sia Matsumoto che Hamada spesso si vestivano seguendo le mode e i propri gusti personali, non facendo caso a ciò che era considerato più consono o adatto per un'esibizione *manzai*.¹³⁴ Una caratteristica che differenziava Downtown dagli altri gruppi comici di quella generazione, però, era che le loro conversazioni avevano un ritmo più lento, anziché parlare sembrava quasi che borbottassero e spesso si guardavano in faccia tra di loro, ignorando il pubblico. Matsumoto e Hamada, inoltre, non si facevano problemi a prendere gioco di sé stessi, ridicolizzandosi e mettendosi in situazioni estremamente bizzarre nei più svariati show televisivi; questo spesso non

¹³² BENSKY, *Manzai: Metamorphoses of a Japanese Comic Performance Genre*, pp. 109-110.

¹³³ <https://www.japantimes.co.jp/culture/2011/11/27/general/yoshimoto-kogyo-new-star-creation/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

¹³⁴ BENSKY, *Manzai: Metamorphoses of a Japanese Comic Performance Genre*, pp. 110-112.

accadeva con altri famosi comici *manzai* che in quel periodo avevano anche loro raggiunto uno status di celebrità. È importante menzionare anche che i due non hanno mai avuto un mentore o un maestro che insegnasse loro l'arte del *manzai*, era solito infatti che i giovani comici avessero un maestro più anziano ed esperto che ricoprisse il ruolo di mentore. Anche questo fu sicuramente uno dei fattori che contribuì al loro stile non convenzionale.¹³⁵

Il rapporto interpersonale tra Matsumoto e Hamada, nel corso della loro carriera, ha avuto alti e bassi, come accade spesso in molte coppie di artisti *manzai*. In un'intervista raccontano come ci sono state delle volte in cui andavano molto d'accordo e altre in cui si volevano quasi prendere a pugni. In particolar modo c'era molta tensione tra di loro durante il secondo anno della loro carriera, e si sono realmente presi a pugni prima di andare in scena per uno spettacolo di Capodanno, una volta però saliti sul palco tutta quella tensione era sparita e i due riuscirono a esibirsi come se niente fosse.¹³⁶

Nonostante siano passati molti anni dal loro debutto, Matsumoto e Hamada continuano a essere attivi ancora oggi nel mondo dell'intrattenimento e della televisione, diversi loro programmi continuano ad andare in onda e la loro carriera, iniziata con il *manzai* e la comicità, li ha portati nei più svariati settori e programmi televisivi. Il loro contributo al mondo dell'intrattenimento giapponese è stato immenso, in particolar modo il *manzai* non è stato più lo stesso dopo la comparsa di Downtown, e ancora oggi la loro influenza è ben presente nel mondo della comicità giapponese, ispirando moltissimi comici di nuove generazioni.

¹³⁵ <https://ja.wikipedia.org/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

¹³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=iDUAl7d0yCs> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.



Fig. 11 Il duo Downtown, Matsumoto Hitoshi (a sinistra) e Hamada Masatoshi (a destra).

Un altro duo comico che ha sicuramente avuto un impatto significativo sul mondo del *manzai* moderno e non solo, è il gruppo chiamato Sandwichman, composto dai già menzionati Tomizawa Takeshi e Date Mikio.

Tomizawa Takeshi, che interpreta il ruolo del *boke*, è nato nel 1974 a Itabashi, Tōkyō. La palpebra dal suo occhio destro non si apre completamente a causa di una malattia che ha sin dalla nascita, causandogli difficoltà nel vedere e leggere da quell'occhio. Si trasferisce a Nagoya per circa sei mesi e poi a Niigata nel 1980, ma è cresciuto, dal 1984, a Miyagi. Questo era dovuto al lavoro del padre e ai suoi continui spostamenti. Nel 1990 entra nella scuola superiore di indirizzo commerciale a Sendai, si unisce al club di rugby, sport che voleva praticare da quando era piccolo, ed è lì che conosce il suo futuro partner Date Mikio. Nel 1991 lavora part-time consegnando pizze e l'esperienza avuta in questo periodo diventerà poi la base per alcuni dei suoi numerosi sketch comici.

Tomizawa, quando era alle prime armi, ha lavorato con il nome “Yuyayuyon” con un altro partner, cercando di entrare a far parte della Yoshimoto Kōgyō, che aveva una sede anche a Sendai, decise però successivamente di non volerne fare più parte.

Nel 1998 Tomizawa e Date formano il gruppo chiamato “Oyafukō”. Poco dopo si unisce a loro Hamada Tsutomu 浜田ツトム, il gruppo diventa perciò un trio e cambia nome in “Sandwichman”, Hamada poi lascia il gruppo nel 2000 ma il nome rimane invariato. Tomizawa e Date saranno, da quel momento in poi, conosciuti come il duo comico *manzai* Sandwichman, e raggiungeranno un notevole e meritato successo.¹³⁷

Date Mikio, che interpreta il ruolo dello *tsukkomi*, nasce anche lui nel 1974 a Sendai, Miyagi. Una sua particolarità è che fa parte di Ōeda, una famiglia appartenente al clan Date di Date Masamune 伊達政宗, un signore feudale del periodo Azuchi–Momoyama (1568-1600).¹³⁸ Date, quando non sta facendo prove per i suoi spettacoli o le sue apparizioni in TV, si diletta nel seguire esibizioni di *rakugo*, guardare partite di baseball o giocare al *pachinko* パチンコ, una sorta di slot machine giapponese che utilizza piccole sfere di metallo in continuo movimento.¹³⁹

Un importante traguardo per il duo, che ha sicuramente contribuito al loro futuro successo, è la vittoria nel 2007 dell’M-1 Grand Prix (M-1 グランプリ).¹⁴⁰ L’M1 Grand Prix è una competizione annuale di *manzai*, gestita dalla società Yoshimoto Kōgyō e trasmessa su rete nazionale. È oggi la più influente e conosciuta competizione di *manzai* in Giappone: ogni anno riunisce molti comici *manzai*, o aspiranti tali, e li fa competere in una sorta di torneo dove ogni duo *manzai* deve superare cinque round a eliminazione diretta prima di poter accedere alle finali, che sono trasmesse in televisione. Nelle finali, i partecipanti ricevono un punteggio da uno a cento da una giuria, e solo le tre coppie con il punteggio più alto avanzano alla finalissima; queste tre rimanenti coppie si esibiscono poi un’ultima volta e i giudici decretano un unico vincitore, il quale otterrà, oltre a un trofeo, un ingente premio in denaro di ben dieci milioni di yen.¹⁴¹

¹³⁷ <https://ameblo.jp/takeshi-tomizawa/entry-10066555153.html> consultato l’ultima volta in data 28 settembre 2021.

¹³⁸ <https://www.oricon.co.jp/news/2073867/full/> consultato l’ultima volta in data 28 settembre 2021.

¹³⁹ https://grapecom.jp/talent_writer/sandwichman/ consultato l’ultima volta in data 28 settembre 2021.

¹⁴⁰ <https://fm797.exblog.jp/6802448/> consultato l’ultima volta in data 28 settembre 2021.

¹⁴¹ <https://www.m-1gp.com/> consultato l’ultima volta in data 28 settembre 2021.

Il duo Sandwichman, dopo la vittoria nell'M1 Grand Prix, ha continuato a esibirsi nell'arte del *manzai*, vendendo anche molte copie dei DVD contenenti le loro esibizioni registrate nei teatri. Oltre al *manzai*, Tomizawa e Date nella loro lunga carriera hanno partecipato anche a molti programmi d'intrattenimento e recitato in serie televisive, come ad esempio la serie "Yoshihiko l'eroe" 勇者ヨシヒコ in cui Tomizawa ha fatto una comparsa nelle vesti di un brigante.¹⁴²

Sebbene i due non abbiano avuto un enorme impatto sull'industria dell'intrattenimento e del *manzai* moderno come Downtown, l'hanno sicuramente influenzata e tutt'oggi rimangono degli artisti molto attivi e ampiamente popolari.



Fig. 12 Il duo Sandwichman vincitore nel 2007 della competizione M-1 Grand Prix, Date Mikio (a sinistra) e Tomizawa Takeshi (a destra, con in mano il trofeo).

¹⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=ThFScjQLNXE> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

Per quanto il *manzai* moderno, che ancora oggi possiamo vedere in televisione o su un palcoscenico, sia ben diverso da forme narrative giapponesi di comicità come il *rakugo* o il *kyōgen*, esso ha, come abbiamo visto, le sue origini in arti tradizionali e ha subito, negli anni, numerose metamorfosi che lo hanno portato a diventare ciò che è oggi. L'arte del *manzai* è un'arte dalle mille sfaccettature, che vengono colte solo se la si studia e analizza più in profondità, con passione e interesse, e se si presta una maggiore attenzione a ciò che sembra solo un semplice, spesso veloce, scambio di battute.

Sia come il *rakugo* o il *kyōgen*, il *manzai* è una forma d'arte giapponese che ha come scopo quello di attirare l'attenzione del pubblico, suscitare interesse e, soprattutto, generare fragorose risate, alleggerendo e alleggerendo gli spiriti di tutti i presenti, anche nei momenti più difficili.

5

Conclusioni

In questo elaborato è stata presentata l'arte della comicità giapponese in un contesto principalmente teatrale, ma anche storico, sociale, linguistico e umoristico. Sono state descritte e analizzate tre distinte forme d'arte, delineandone le caratteristiche che hanno in comune, le differenze e il loro approccio alla comicità, la quale si presenta in un modo tanto unico quanto affascinante in ognuna delle tre forme d'arte. Naturalmente, essendo delle arti teatrali e di spettacolo con una lunghissima tradizione, il contesto storico è stato ampiamente rivisitato, con l'idea di fornire al lettore delle fondamenta su cui poter costruire le proprie opinioni e idee, analizzando in particolare come queste forme d'arte si siano originate, trasformate e come siano infine arrivate alla forma odierna. Avere queste conoscenze di base è essenziale per apprezzare al meglio l'arte e gli spettacoli con cui la stessa si presenta, perché, per quanto una forma di comicità, come per esempio il *rakugo*, sia molto semplice e minimalista all'apparenza, una volta acquisite le giuste conoscenze si scopre un mondo di innumerevoli sfaccettature, e una serie di strati di complessità che prima non venivano colti, portando a un maggior apprezzamento dell'arte stessa e a una maggiore comprensione della cultura e delle tradizioni a cui è legata.

Dopo una breve introduzione sulla comicità giapponese, abbiamo illustrato il *rakugo*, definito come forma d'arte narrativa comica giapponese, abbiamo spiegato in cosa consiste uno spettacolo di *rakugo*, quali sono gli strumenti utilizzati, perché l'artista fa quello che fa e perché si muove in determinati modi studiati e precisi. Abbiamo dunque cercato di creare una panoramica generale che permetta al lettore di acquisire delle conoscenze di base con cui poter apprezzare uno spettacolo di *rakugo*. Successivamente abbiamo analizzato le origini dell'arte e il suo sviluppo nei secoli, soffermandoci in particolare sulle tradizioni che ancora oggi influenzano notevolmente il mondo del teatro giapponese. Infine, abbiamo visto come questa forma d'arte molto tradizionale e poco conosciuta all'estero stia cercando di allargare i propri orizzonti, con artisti stranieri e spettacoli in inglese (o altre lingue non giapponesi), con esibizioni realizzate in tutto il mondo, e con una facciata moderna che, secoli prima, nessuno

si poteva immaginare.

La seconda forma d'arte teatrale che abbiamo presentato è il *kyōgen*, ancora più tradizionale e più conosciuto del *rakugo*, grazie al suo legame simbiotico con la splendida arte del *nō*. In questa sezione dell'elaborato, emulando la precedente, abbiamo prima introdotto l'arte del *kyōgen*, con anche una descrizione dettagliata dello spettacolo del maestro Ōkura Motonari con l'opera intitolata *Bonsan*, e poi abbiamo visto la storia, fortemente legata al *nō*, e l'evoluzione dell'arte nei secoli di maggiori cambiamenti e sviluppi del paese, sviluppi che portano il *kyōgen* a raggiungere la forma odierna. Abbiamo concluso questa sezione spostando la nostra lente d'ingrandimento sulla peculiare struttura linguistica del *kyōgen*, e successivamente su quella comica, entrambe molto diverse dalle altre due forme d'arte prese in esame. Infine, allontanandoci leggermente, ma non completamente dal mondo del teatro, abbiamo presentato l'arte del *manzai*, una comicità che si distingue da quella del *rakugo* e del *kyōgen* perché utilizza una coppia di comici che si scambiano veloci battute, uno nel ruolo del *bōke* e l'altro dello *tsukkomi*, due ruoli che costituiscono la base su cui la comicità del *manzai* prende vita. Anche in questa sezione abbiamo illustrato l'origine e la storia del *manzai*, e per quanto molte questioni siano ancora avvolte nel mistero, il *manzai* ha avuto una ricca storia, caratterizzata da numerose trasformazioni che hanno radicalmente cambiato l'arte e la sua rappresentazione. A seguire, per concludere la sezione sul *manzai*, ci siamo rivolti verso la struttura più moderna dell'arte, concentrandoci su due coppie di comici *manzai* che hanno particolarmente influenzato il mondo dello spettacolo negli anni più recenti.

Questa presentazione di tre distinte forme d'arti teatrali giapponesi e dello spettacolo ha cercato non solo di illustrare il mondo della comicità giapponese in alcune sue forme, ma anche di catturare l'essenza della comicità e di ciò che fa ridere, di come questa si realizzi e di come possa risollevare gli spiriti. La comicità giapponese, in particolare lo studio e l'apprezzamento delle forme con cui essa viene rappresentata, può insegnare molto: non solo sulla cultura giapponese, le tradizioni e su come queste tipologie di comicità vengano strutturate per avere l'effetto desiderato, ma anche sulle relazioni umane, sulla vita sociale che affrontiamo tutti i giorni, sulle nostre idee in relazione a certe tematiche, e soprattutto sulla necessità che la nostra società e i singoli individui hanno di avere una fonte di risate, uno "stimolo comico" che ci permetta di ridere, farci divertire e, fondamentale, di farci sentire vivi.

Concludendo, con questo elaborato e questa ricerca sulla comicità giapponese e alcune delle sue forme più tradizionali, c'è la speranza di poter contribuire all'idea di una comicità non solo fine a sé stessa ma capace di sovvertire i momenti più bui e ardui della vita, di rallegrare i momenti più tristi, di farci rimettere in piedi dopo che siamo stati colpiti e messi più volte al tappeto. Questo perché la comicità, ma soprattutto la risata, è capace di arricchire la quotidianità e la propria prospettiva sulla stessa, con gioiosa e rinnovata vitalità. È perciò fondamentale ricordare l'importanza del riso e del ridere, non solo alle battute di una coppia di comici *manzai*, alla follia degli attori *kyōgen* o alla narrazione esilarante di un'artista di *rakugo*, ma anche alla vita stessa.

Occorre saper sdrammatizzare ogni cosa e sopportarla con animo indulgente: è più degno di un uomo ridere della vita che piangerne.

— Lucius Annaeus Seneca, *Dialoghi morali*

Ringraziamenti

Innanzitutto, desidero ringraziare l'Università Ca' Foscari di Venezia, tutti gli insegnanti che mi hanno accompagnato durante questo lungo ma soddisfacente percorso di laurea, prima triennale e poi magistrale. In particolare, voglio ringraziare il professor Bonaventura Ruperti, con la sua infinita disponibilità e il suo prezioso aiuto nelle vesti di relatore sono riuscito a completare la stesura del presente elaborato, e ringrazio molto anche la professoressa Katja Centonze, che si è assunta la responsabilità di essere correlatrice.

Desidero ringraziare anche tutti i miei colleghi del corso magistrale di lingue orientali, e tutte le persone che ho conosciuto a Venezia in questi anni, anche al di fuori del contesto universitario. Senza di loro, non sarei la persona che sono oggi. Non farò un elenco di nomi perché sarebbe troppo lungo, le persone con cui sono venuto a contatto e ho conosciuto sono state molte e penso, per questo, di essere stato molto fortunato.

Infine, un immenso grazie va a tutte quelle persone che mi sono state vicine, negli ultimi anni, durante il mio percorso universitario e di vita. Soprattutto ai miei genitori, che mi hanno sempre dato il loro supporto, nonostante moltissimi chilometri di distanza ci separassero.

BIBLIOGRAFIA

ASAKURA-WARD, Toshiki, *A bridge to the Near North: the 1980s resurrection of Henry Black (1858-1923)*, Western Sydney University, 2017.

BENSKY, B. Xavier, *Manzai: Metamorphoses of a Japanese Comic Performance Genre*, McGill University, East Asian Studies Department, 1998.

BRAU, Lorie, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tōkyō*, Plymouth, Lexington Books, 2008.

DAVIS, Jessica Milner, *Understanding Humor in Japan*, Wayne State University Press, 2006.

FUKUMORI Takahiro, *Hōgen manzai ni tsuite* (Il manzai in dialetto chiamato hōgen manzai), *The journal of Institute for Language and Education Research*, 2020, pp. 217-231.

福盛貴弘、「方言漫才について」、*語学教育研究論叢*、2020.

GULISANO, Francesco, *Il Rakugo: Definizione, caratteristiche, ruolo*, Università Ca' Foscari Venezia, 2020.

HIDAKA Mizuho, *Hatsuwa hoko kara mita manzai boom ki no tozai manzai* (Il manzai boom del Giappone d'oriente e occidente: i legami con la parola), Kansai University, 2020, pp. 485-500.

日高水穂、「発話方向からみたマンザイブーム期の東西漫才」、*関西大学国文学会*、2020.

HUMPHREY, David Christopher, *Warai: Laughter, Comedy and the Television Cultures of 1970s, 80s and 90s Japan*, Berkeley, University of California, 2014.

KATAYAMA Hanae, *A cross-cultural analysis of humor in stand-up comedy in the United*

States and Japan, The Pennsylvania State University, 2006.

KENNY, Don, *A Kyōgen Companion*, National Noh Theater, 1999.

KENNY, Don, *The Kyōgen Book: An Anthology of Japanese Classical Comedies*, Tōkyō, The Japan Times, 1989.

KOMUKA Atsuko, *Global communication skill toshite no humor: Joke, Rakugo, Stand-up Comedy, Manzai no manabi wo tsuujite* (Imparare il senso dell'umorismo come abilità globali e comunicative: attraverso l'esperienza appresa dallo Scherzo, Rakugo, Stand-up Comedy e dal Manzai), Tōkyō, Takachiho University, 2016.

小向敦子、「グローバル・コミュニケーション・スキルとしてのユーモア: Joke, Rakugo, Stand-up Comedy, Manzai の学びを通じて」、東京、高千穂大学、2016.

MAGILL, Frank N., *Dictionary of World Biography: The Middle Ages*, Routledge, 1998.

MIZIRAKLI Halit, *Katsura Shijaku no eigo rakugo: rakugo no hakken wo megutte* (Il rakugo in inglese di Katsura Shijaku: alla ricerca del rakugo), Ōsaka University, 2009.

ムズラックル、ハリト、桂枝雀の英語落語—Rakugoの発見をめぐって、大阪大学、2009.

MOORE, Timothy, *Japanese Kyōgen in the Ancient Comedy Classroom*, The Classical Association of the Middle West and South, 2002, pp.189-198.

NISHIO Kumiko, *Kigyōka toshite no Zeami: Fūshikaden wo jinzaikusei to jigyō shisutemu no kanten kara yomitoku* (La prospettiva di Zeami come imprenditore: analisi del Fūshikaden per lo sviluppo delle risorse umane e del business), Kyōto Women's University, 2018, pp. 15-35.

西尾久美子、「企業家としての世阿弥—『風姿花伝』を人材育成と事業システムの観点から読み解く」、京都女子大学現代社会学部、2018.

NOMURA Mannojo, *Nō kyōgen noshintai giho to densho* (Le tecniche del corpo e la loro trasmissione nel kyōgen), Gakushūin University, 2021, pp.36-52.

野村万之丞、「能狂言の身体技法と伝承」、大学国語国文学会誌、2021.

PINNINGTON, Noel John, *A New History of Medieval Japanese Theatre: Noh and Kyōgen from 1300 To 1600*, Palgrave Macmillan, 2019.

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

RUPERTI, Bonaventura, *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2016.

SAKANISHI Shio, *Japanese Folk Plays: the Ink Smearred Lady and Other Kyōgen*, Tuttle Publishing, 1960.

SALZ, Jonah, *Roles of passage: Coming of age as a Japanese kyōgen actor*, New York University, 1997.

SASAKI Miyoko e MORIOKA Heinz, “The Blue-Eyed Storyteller: Henry Black and His Rakugo Career”, *Monumenta Nipponica*, XXXVIII, 2, 1983, pp. 133-162.

SASAKI Miyoko e MORIOKA Heinz, “Rakugo: Popular Narrative Art of The Grotesque”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 41, 2, 1981, pp. 417-459.

SCAGNOLARI, Martina, *Il Cool Japan in Italia dalla traduzione alla censura, tra passato, presente e futuro.; Il Cool Japan in Italia. Passato, presente e futuro della localizzazione*, Università Ca' Foscari Venezia, 2013.

SHORES, Matthew W., *A critical study of Kamigata rakugo and its traditions*, University of Hawai'i at Manoa, 2014.

SITASUWAN, Kanlayanee, *Language usage in kyōgen*, University of Washington, 1986.

STOCKER, Joel Floyd, *The “local” in Japanese media culture: Manzai comedy, Ōsaka, and entertainment enterprise Yoshimoto Kōgyō*, The University of Wisconsin-Madison, 2002.

TACHIBANA Sakon, *Rakugo: shireba shiru hodo* (Rakugo: più che ne sai), Tōkyō, Jitsugyō no Nihonsha, 2007.

橘左近、「落語知れば知るほど」、東京、実業之□本社、2007.

TSUTSUMI Hideo, *Conversation Analysis of Boke-tsukkomi Exchange in Japanese Comedy*, The University of New South Wales, 2011, pp.147-173.

WEINGÄRTNER, Till, *How Japanese wallflowers turned into celebrities: self-mockery and self-revelation of the female comedy duo Harisenbon*, School of Asian Studies, University College Cork, 2016, pp.283-297.

YAGI Tomoki, *Mibu kyōgen no jigokugeki* (Le opere infernali del Mibu kyōgen), Dōshisha University, 2020, pp. 186-197.

八木 智生、「壬生狂言の地獄劇」、同志社国文学、2020.

YOKOMICHI Mario, *Iwanami koza nō kyōgen* (Iwanami koza: il nō e kyōgen), Tōkyō, Iwanami Shoten, 1987-1990.

横道萬里雄、「岩波講座能・狂言」、東京、岩波書店、1987-1990.

SITOGRAFIA

<https://kamigatarakugo.jp/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://rakugonz.com> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<http://www.intlcentertokyo.com/interview1> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<http://www.rakugo.or.jp/annai.html> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://www.rakugo.lol> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc20/digest/index.html> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://englishrakugo.wordpress.com/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://henryblack.com.au/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

https://web.archive.org/web/20150712205317/http://www.e-nikka.ca/Contents/120000/interview_14.php consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://www.rakugo.lol/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://www.japantimes.co.jp/community/2013/01/14/our-lives/canadian-has-english-language-rakugo-dream/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://profile.yoshimoto.co.jp/talent/detail?id=250> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://www.japantimes.co.jp/culture/2011/11/27/general/yoshimoto-kogyo-new-star-creation/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://ja.wikipedia.org/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=iDUAI7d0yCs> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://ameblo.jp/takeshi-tomizawa/entry-10066555153.html> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://www.oricon.co.jp/news/2073867/full/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

https://grapecom.jp/talent_writer/sandwichman/ consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://fm797.exblog.jp/6802448/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://www.m-1gp.com/> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=ThFScjQLNxE> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

https://www.youtube.com/watch?v=9FuLi_UYGbk consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://www.nohgaku.or.jp/about/welcome.html> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://ich.unesco.org/en/RL/nogaku-theatre-00012> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://youtu.be/VJv-Zow16Fw> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

https://db2.the-noh.com/edic/2010/01/fushi_kaden.html consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

<https://www.the-noh.com/en/zeami/index.html> consultato l'ultima volta in data 28 settembre 2021.

Indice delle illustrazioni

Fig. 1 Katsura Shijaku II 桂枝雀 (1939-1999), durante uno dei suoi spettacoli di *rakugo*.

<http://modikaki.com/2018/12/21/sijaku-rakugo-stoic/>

Fig. 2 Esempio di *sensu* e *tenugui*, i due strumenti essenziali di ogni *rakugoka*.

<http://928rakuchin.com/blog/2019/01/21/【落語お稽古して経験できること】>

Fig. 3 Cartolina spedita a Henry Black da un suo ammiratore. Sulla sinistra possiamo vedere Henry in un suo ruolo teatrale di uno spettacolo kabuki.

<https://henryblack.com.au/2017/01/31/another-image/>

Fig. 4 Katsura Sunshine, durante uno dei suoi spettacoli.

<https://www.nytimes.com/2019/10/01/theater/review-katsura-sunshines-rakugo.html>

Fig. 5 Due attori alle prese con un'esibizione di *kyōgen*.

<https://www.townnews.co.jp/0204/2019/10/11/501551.html>

Fig. 6 Il maestro Ōkura Motonari con l'attore che interpreta il ladro, durante l'esibizione appena descritta.

<https://youtu.be/VJv-Zow16Fw>

Fig. 7 Una pagina del *Fūshikaden*, con glosse aggiunte in inchiostro rosso.

<https://www.nippon.com/en/views/b02801/>

Fig. 8 Date Mikio e Tomizawa Takeshi, durante una delle loro esibizioni di *manzai*.

<https://natalie.mu/owarai/news/76185>

Fig. 9 Dōtonbori, durante il periodo Meiji.

<http://www.dotonbori.or.jp/en/photo/index.html>

Fig. 10 Yokoyama Entatsu (a sinistra) e Hanabishi Achako (a destra).

https://www.jiji.com/jc/d4?p=sbo126-photo1635&d=d4_oth

Fig. 11 Il duo Downtown, Matsumoto Hitoshi (a sinistra) e Hamada Masatoshi (a destra).

<https://tvfan.kyodo.co.jp/news/topics/583171>

Fig. 12 Il duo Sandwichman vincitore nel 2007 della competizione M-1 Grand Prix, Date Mikio (a sinistra) e Tomizawa Takeshi (a destra, con in mano il trofeo).

https://www.m-1gp.com/history/#grandprix_2007