



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

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

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

*Ukiyoe: l'arte che danza*  
La danza giapponese nelle immagini del mondo  
fluttuante.

**Relatore**

Ch. Prof. Silvia Vesco

**Correlatore**

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

**Laureando**

Claudia Mancini  
Matricola 820625

**Anno Accademico**  
2013 / 2014

*Ai miei genitori e ai miei amici in giro per mondo,  
mio cuore e forza.*

## UKIYOË: L'ARTE CHE DANZA.

*La danza giapponese nelle immagini del mondo fluttuante.*

序文 .....	1
PARTE I – Sulle immagini dell' <i>ukiyoë</i> .....	6
1. Il termine <i>ukiyo</i> e il contesto storico-sociale .....	7
2. Lo sviluppo, la tecnica e i formati .....	14
3. I grandi maestri e i soggetti .....	18
PARTE II – Sulla danza giapponese .....	31
4. Introduzione: la danza e il suo linguaggio .....	32
5. La danza nel Giappone antico .....	35
5.1. All'origine la danza.....	35
5.2. La danza come rituale: dal mito il <i>kagura</i> .....	41
5.3. La danza arriva a corte: <i>gigaku e bugaku</i> .....	49
6. La danza tra il IX e il XIII secolo.....	64
6.1. Dalla corte al popolo: <i>sangaku, sarugaku e dengaku</i> .....	64
6.2. La danza come cambiamento: <i>kusemai e shirabyōshi</i> .....	68
7. La danza tra dramma e comicità: il <i>nō</i> e il <i>kyōgen</i> .....	74
8. La danza spettacolare: il <i>kabuki</i> .....	91

9. Conclusioni .....	124
APPENDICI .....	127
10. Indice delle immagini .....	128
11. Glossario .....	145
12. Bibliografia .....	152

*Il linguaggio della danza non conosce confini.  
Va oltre la classe sociale, l'istruzione, il paese, il credo.  
Il suo vocabolario è infinito, poiché l'emozione umana risuona attraverso il  
movimento.  
La danza arricchisce l'anima e solleva lo spirito.  
La danza vive all'interno di tutto ciò che vive.  
Facciamo ballare tutti i bambini e il mondo sarà un posto migliore.*

*Miyaho Yoshida*

## \* 序文

「浮世」というのは、もともとは宗教的な意味として、人間の命のはかなさ、消えやすさを示しており、主に否定的な意味を持って生まれた用語である。しかし、17世紀半に浅井了意（1612?-1691）が書いた「浮世物語」という重要な作品のおかげで「浮世」の新しい意味の基礎が築かれた。

「浮世」の用語は単に変更されただけでなく、江戸の市民の新たな生活または必要に巧みに適合していった。

[...]月雪花にうち向ひ、酒をみて浮きに浮きてなぐさみ、手前のすりきりも苦にならず、しづみいらぬ心だての、水に流る瓢箪の如くなる、これを浮世御となづくなり。 [...]

浅井了意は「浮世物語」で空虚または消えていく世界の観念にも近い、憂鬱で屈託のない生活を示している。つまり、「浮世」は一瞬で消えてしまうからこそ、今、現世で経験する必要があるのである。浮世絵についても同様である。浮世絵の主題は過去や未来よりも、今、現世を描くものであり、その時の社会と文化を表現した芸術である。

17世紀から19世紀にかけて起こった多様で社会的、文化的な変化の劇場は江戸、大阪、京都のような盛んな都市であった。人々は広大な江戸都市に引き付けられ、首都に押し寄せるため全国から流れてきた。つまり、江戸は急に、階級が高い人たちではなく、一般市民が集う町人の主要都市になった。そして、町人たちは身分制度からおこった取り押さえられる厳格な規則から、自由で豊かな自分の興味を追求し、満足する生活を求めていった。町人は日常生活の世俗の楽しみで迷ってしまうほど、多様な娯楽を堪能していた。

このように新興階級の人々により一つの文化が急速に発展した。この文化はどのような特徴があるのであろうか。町人、いわゆる中産階級の人を表現するため、生活感があふれ、生き生きと文化を開発するようになった。したがって、向こう見ずで屈託のない中産階級の娯楽は、人生の中での最も官能的な様相に向けられていた。町人によって蓄積されたお金は享楽、喜びの追求のために使用された。そのため、浮世絵師たちは題材に時代の最先端をいく風俗や話題を追い求め、常に趣向を凝らした描写で人々を喜ばせた。江戸の人々の日常生活は物語、絵画、版画に入り、「浮世」の主題は江戸時代の文化的な背景の表現の影響をあたえた。

純粋な喜びに使用される遊郭は大人の娯楽のための焦点となって、国内の大都市で発生し始めた。江戸では、京都の嶋原といった遊郭をモデルにした吉原という遊郭が栄えてきた。数年の間に、都市の拡大と都市人口増加を合わせ、江戸の吉原遊郭は都市内の小さい都市になってきた。歌舞伎劇場、人形浄瑠璃、相撲、売春を行った置屋のような娯楽は遊郭でしか提供されなかった。つまり、黄昏の遊郭の世界は浮世絵の芸術家に多くの有名な主題を示唆した。吉原の遊郭で行われる生活または吉原の重要人物は浮世絵の発達を無意識に容易にした。浮世絵の版画は吉原の幻想的な世界のすべての人物を不滅にすることができたと考えられる。

日本には多くの伝統的な文化がある。芸能の分野では舞踊、芸術の分野では浮世絵や錦絵などがある。舞踊も浮世絵のように過去でも未来でもない、二度とない「その時」を表現したものである。

舞踊とは何であろうか。「舞踊」の用語の意味は何であろうか。舞踊とはリズムな所作により音楽に合わせて手足や身体の動きの集合として単に定

義することができる。しかし、この説明は明らかに制限し、展開するために努力をしても、舞踊の完全で正確な定義を与えることがまだできない。現在までに、舞踊はとらえどころのない。

これまでに最古の間で人間によって作成された芸能は、人間の魂の最も深い要素を触れることができる。舞踊は普遍的な言語、絶対的な言語として提示している。舞踊は誰もが認めることだけではなく、誰も理解できる言語、非常に効果がある言語、「無声の音声」のことです。しかし、舞踊の解釈とその用語は、唯一ではなく、無期限に変化することができる。舞踊は私たちの経験と個人的な話により変化し、私たちの感情に影響を受けるため、舞踊は個々によって常に異なるが、一方でとらえどころがなく舞踊は全体的に漠然に残る。したがって、舞踊は伝達力がある普遍的で個人的な芸能であり、この非常で特別な特性に舞踊のは本当の強さである。

それに、舞踊を捕らえられない特性と強調することは舞踊は瞬間の芸術であるということである。だから、踊り瞬間の芸術で、その美しさと調和は息の瞬間に消えてしまう。著者と振付師の著作、写真、ビデオも残ることがあるが、それは舞台の舞踊と舞踊家の身体から起源する舞踊と同じ感情を送信することができない。したがって、その感情は生きて見る人の心だけに元のままに到達できる。

起源の舞踊は大衆的で宗教的な表現方法だったが、時間がたちながら複雑になってきた結果、本日は舞踊は色々な種類、色々な分野で拡大してきた。

江戸時代の浮世絵はその時代のブルジョア階級の喜びの大切さと現在の生活の大切さのような価値を表現した。日本舞踊も浮世絵の版画のように、ユニークで二度ともない世界、今ここでの表現になります。

その理由で、本稿では日本舞踊と日本の江戸時代の浮世絵の版画に焦点を当て、検討をすることにした。以下では、まず、浮世絵の歴史的な背景、浮世絵の技術または描き方、浮世絵の基本的な芸術家について検討した。そして、舞踊と日本舞踊の概念を挙げる。次に日本舞踊の起源だけではなく日本舞踊の発達を表している版画の具象的な例が様々を挙げる。最後に、歌舞伎舞踊と浮世絵の関係も検証する。

\* PARTE I - Sulle immagini dell'*ukiyo*e

## 1. Il termine *ukiyo* e Il contesto storico e sociale

Il termine “*ukiyo*” 浮世 – il “mondo fluttuante” – nasce originariamente con un significato religioso e con una connotazione prevalentemente negativa. Si tratta di un termine che intende enfatizzare la caducità della vita dell’uomo, il suo essere effimero e fugace. Tuttavia — attorno alla metà del XVII secolo<sup>1</sup> — Asai Ryōi (1612?-1691) scrive così nei suoi *Racconti del mondo fluttuante* (*Ukiyo monogatari* 浮世物語):

Vivere momento per momento, volgersi interamente alla luna, alla neve, ai fiori di ciliegio e alle foglie rosse degli aceri, cantare canzoni, bere *sake*, consolarsi dimenticando la realtà, non preoccuparsi della miseria che ci sta di fronte, non farsi scoraggiare, essere come una zucca vuota che galleggia sulla corrente dell’acqua: questo io chiamo *ukiyo*.<sup>2</sup>

Il termine *ukiyo* viene cambiato, abilmente adattato al contesto dell’epoca e alle nuove esigenze dei cittadini di Edo<sup>3</sup>. Ryōi vuole descrivere con efficacia uno stile di vita spensierato, a tratti noncurante e melanconico, vicino anche a un’idea di vacuità e di evanescenza: un “mondo fluttuante” che va vissuto qui e ora. *Ukiyoe* 浮世絵 è così traducibile in “immagini del mondo fluttuante”, espressione artistica di una società in continuo mutamento e di una cultura fondata su effimere e illusorie ambizioni.

---

<sup>1</sup> L’opera di Ryōi risale precisamente al 1661.

<sup>2</sup> Asai, Ryōi, *Ukiyo monogatari* (Racconti del mondo fluttuante), in Morena, Francesco, *Ukiyo-e: Utamaro, Hokusai, Hiroshige*, Giunti, Firenze, 2007, pp.8.

<sup>3</sup> Edo, l’odierna Tōkyō.

Teatro dei numerosi cambiamenti sociali e culturali avvenuti tra il XVII e il XIX secolo, fu la neonata capitale dell'est: Edo. Sorta agli inizi del Seicento sotto il regime militare (*bakufu*, il “governo della tenda”) dei Tokugawa, divenne la sede del nuovo governo, il quartier generale dello *shōgun*. È proprio il primo *shōgun* — Tokugawa Ieyasu (1542-1616) — che con il decreto risalente al 1635 riuscì nell'impresa di traghettare il Giappone verso un lungo periodo di pace e prosperità<sup>4</sup>. Non solo impedì ai giapponesi di espatriare e ai cittadini residenti all'estero di rientrare in Giappone, ma — nel 1639 — irrigidì il provvedimento costringendo tutti gli stranieri<sup>5</sup> ad abbandonare l'arcipelago. Ieyasu definisce l'inizio di quel periodo d'isolamento consapevole dell'arcipelago giapponese — noto come *sakoku*<sup>6</sup> —



Fig. 1 *Shinagawa: partenza dei daimyō*, Utagawa Hiroshige, 1833-1834

<sup>4</sup> La *pax* Tokugawa era stata preceduta da un lungo periodo di guerre civili. L'Era Sengoku o “degli stati combattenti”, ebbe inizio con guerra di Onin (1467-1477).

<sup>5</sup> Ai soli olandesi protestanti fu concesso di rimanere in Giappone, costantemente controllati dal governo potevano svolgere i loro traffici unicamente presso l'isola di Deshima, nella baia di Nagasaki.

<sup>6</sup> Il Giappone rimarrà isolato dal resto del mondo fino al 1853. Quell'anno, la nave al comando del commodoro statunitense Matthew C. Perry penetrò nella baia di Uruga, imponendo al paese di tornare ad aprire i suoi porti agli scambi commerciali con l'Occidente.

destinato a durare oltre duecentocinquanta anni. Pace, prosperità, stabilità politica e sociale, sono tutti frutti di una totale autosufficienza economica che lo *shōgun* Ieyasu lasciò come dono ai suoi successori. Non stupisce quindi il rapidissimo sviluppo della città di Edo, che — in pochi decenni — aveva superato il milione di abitanti.

Proseguendo nell'opera iniziata dal predecessore, Tokugawa Iemitsu decise di emanare una nuova legge: nel 1635 nasce il *sankin kōtai*. Questo efficace e astuto sistema prevedeva il trasferimento dei feudatari (*daimyō*) e del loro seguito presso la capitale. Seguendo intervalli precostituiti, gli oltre duecentocinquanta signori dell'arcipelago erano costretti a spostamenti molto faticosi ed economicamente dispendiosi (Fig. 1). Il soggiorno a Edo poteva durare per un periodo che andava dai sei mesi ai due anni, permettendo così allo shōgunato d'ingabbiare la classe più pericolosa per la stabilità del paese. La casta militare dei *samurai* comprendeva solo il dieci per cento di tutta la popolazione, mentre i contadini — con l'ottanta per cento — figuravano come la classe più numerosa. Il rango sociale dei contadini giapponesi era certamente elevato, tuttavia — mancando loro sia il potere politico sia la protezione — molti decisero di trasferirsi presso la capitale. Assorbiti dalla grande città e spesso attratti dalla ricchezza che la caratterizzava, non furono in pochi quelli che finirono per entrare a far parte della classe mercantile di Edo. Proprio la nuova borghesia cittadina — costituita da artigiani e mercanti e occupante certamente l'ultimo gradino del sistema sociale giapponese — riuscì a sfruttare al meglio le condizioni economiche favorevoli in cui si trovava il paese. Va premesso che la classe borghese dei *chōnin* aveva iniziato ad accumulare ingenti ricchezze già negli anni precedenti, grazie alla richiesta di servizi durante le guerre civili. Più ricchi e più liberi dalle rigide norme che trattenevano le altre classi, i *chōnin* poterono soddisfare al meglio le loro passioni e la loro voglia di

divertimento, dedicarsi ai più diversi passatempi, perdersi nella mondanità della loro vita quotidiana.

Dovendo adattarsi alle esigenze di chi poteva permettersi tutto, di chi poteva permettersi di spendere ingenti somme di denaro — anche per futili passatempi — la città di Edo iniziò a mutare. Il fascino della metropoli in espansione attirava con impeto crescente una moltitudine di persone. Tutti accorrevano alla capitale confluendo da ogni regione del paese, la città si trasformò ben presto in una massa di consumatori (Fig. 2). Mentre i *daimyō* oberati dalle spese s'indebolivano, gli artigiani si arricchivano, iniziando silenziosamente a introdursi nelle alte sfere della società feudale. Probabilmente, l'avvenimento che permise alla classe mercantile di crearsi definitivamente una posizione di rilievo — togliendo all'aristocrazia la sua posizione privilegiata — fu l'incendio del 1657<sup>7</sup>. Per ricostruire la città furono necessarie ingenti somme di denaro che solo i mercanti poterono anticipare. I nobili avevano perso le loro proprietà urbane; all'epoca lo stesso shogunato necessitava di fondi e rifornimenti. All'inizio del XVII secolo la classe borghese era diventata indispensabile sia al governo



Fig. 2 *Negozi presso surugachō*, Yanagi Buncho, 1764-1801

---

<sup>7</sup> Il grande incendio Meireki colpì Edo il diciottesimo giorno di quell'anno. Il fuoco si protrasse per tre giorni e — favorito da un forte vento — spazzò via con estrema facilità tutte le case in legno della capitale.

sia alla nobiltà.

Qual è allora la cultura che nacque da questa classe emergente e dal suo rapido processo di ascesa? Certamente i gusti furono determinati dalla condizione d'inferiorità di partenza, ma ricordiamo che i mercanti erano esclusi da ogni attività di vita pubblica della capitale e che non dovevano seguire un rigido codice di comportamento. Di conseguenza, sarà solo e soltanto una cultura vivace ed esuberante a poter rappresentare la classe borghese: i suoi divertimenti saranno frivoli, spensierati, rivolti anche e soprattutto agli aspetti più sensuali della vita. Se la rivalsa sociale non poteva essere ottenuta spendendo il denaro accumulato, ecco che questo era prontamente usato per il godimento, il divertimento e la ricerca del piacere nel presente, nel qui e ora. Feste, gite presso celebri templi divennero la moda del tempo, consolidando una precisa cultura urbana profondamente diversa dalle antiche tradizioni classiche. La vita quotidiana della popolazione di Edo entra nei racconti e nei dipinti popolari e l'unica fonte d'inesauribile ispirazione era costituita proprio dal "mondo fluttuante", una subcultura mutevole fatta di attori itineranti e di bellezze sensuali e alla moda.

Quartieri dedicati al puro piacere iniziano a sorgere nelle grandi città del paese, diventando il punto focale per lo svago degli adulti. A Edo sorse lo *yūkaku*<sup>8</sup> di Yoshiwara, che prendeva a modello il quartiere Shimabara di Kyōto. Quello che si tentava di fare era ricreare le stesse atmosfere che si respiravano a Kyōto e Ōsaka. Infatti, era più che naturale che anche l'attuale Tōkyō volesse tentare di avvicinarsi — da un punto di vista soprattutto culturale — a quelle città del paese che da sempre erano viste come predominanti. L'osmosi artistica e culturale tra le due città del Kamigata<sup>9</sup> e la nuova metropoli dell'est, fu facilitata anche dal fatto che molti intellettuali e artisti iniziarono a trasferirsi verso

---

<sup>8</sup> Letteralmente il termine significa "quartiere dei divertimenti".

<sup>9</sup> Regione del Giappone dove si collocano Kyōto e Ōsaka.

Edo, attratti da una prospettiva di maggior ricchezza. Il quartiere Yoshiwara (Fig. 3) di Edo fu fondato nel 1617 da Shōji Jin'emon (1576-1644), nelle vicinanze del centro della città ma in una zona

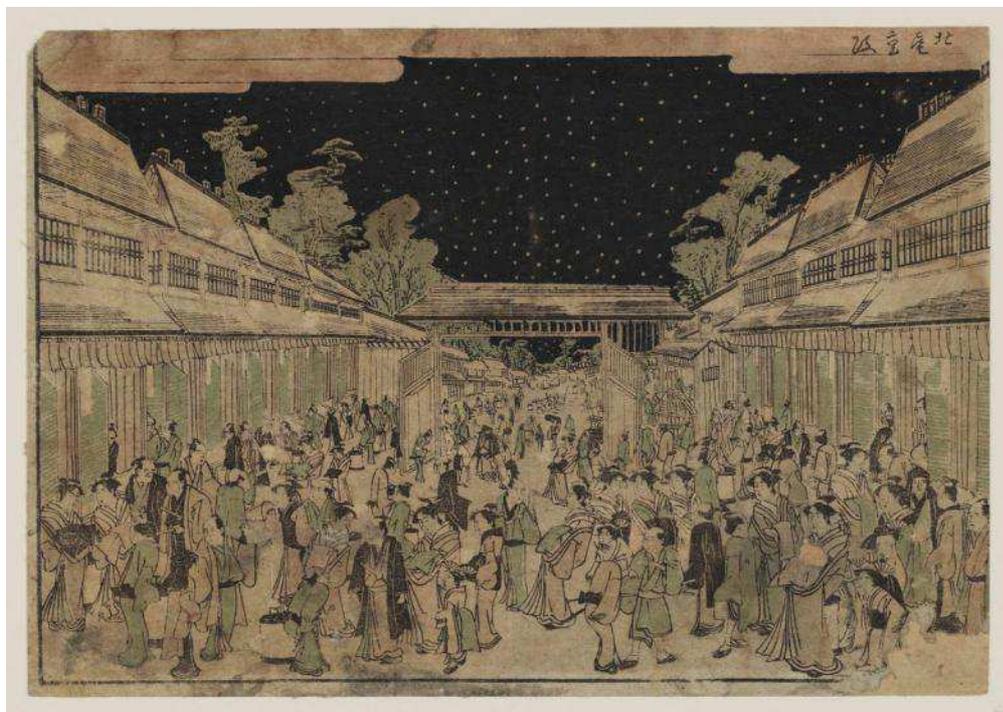


Fig. 3 *Prospettiva notturna di Yoshiwara*, Kitao Shigemasa, 1739-1820

caratterizzata da acquitrini e paludi<sup>10</sup>. In pochi anni però — assieme all’espansione urbanistica della città e all’aumento della popolazione — il quartiere era diventato una città in miniatura, una città nella città. Fu così che — nel 1657 e dopo il grande incendio Meireki — lo Shin Yoshiwara<sup>11</sup> aprì le proprie porte alla clientela. Il teatro *kabuki*, il teatro delle marionette<sup>12</sup>, le “case da tè” (Fig. 4) dove si esercitava la prostituzione, il *sumō*, erano tutte attrazioni che si offrivano unicamente all’interno dei quartieri del

---

<sup>10</sup> Inizialmente, il nome Yoshiwara significava “campo ricoperto di canne”. Quando il quartiere venne trasferito, si preferì cambiare il primo carattere che compone la parola con il carattere di felicità. Il suono rimase lo stesso ma il significato si tramutò in “campo della felicità e della fortuna”.

<sup>11</sup> Il Nuovo Yoshiwara, a nord-est della città, si collocava nella zona di Asakusa, lungo il fiume Sumida.

<sup>12</sup> Noto come *bunraku* o *ningyō jōruri*.

divertimento. Mentre le donne iniziarono a guardare agli attori di Yoshiwara come a delle star, personaggi pubblici carismatici che dettavano mode e tendenze, le cortigiane attiravano e ammaliavano un pubblico più prettamente maschile. Il mondo crepuscolare dei quartieri di piacere suggerì agli artisti dell'*ukiyo*e molti dei suoi temi più noti. La vita che si svolgeva all'interno del quartiere di Yoshiwara, i suoi personaggi — tutti protagonisti di un universo fatto di pure illusioni — promossero inconsapevolmente la nascita di una tradizione artistica ed estetica che li avrebbe resi immortali.



Fig. 4 *Scene in una casa da tè* (particolare), Ishikawa Moronobu, 1685



Fig. 5 *Divertimenti di Edo* (particolare), Miyagawa Chōshun, 1720-1730

## 2. Lo sviluppo, la tecnica e i formati

L'*ukiyo-e* si sviluppa come genere pittorico di tipo tradizionale e le sue origini precedono il periodo di regime dei Tokugawa. All'epoca, vedute panoramiche delle città più importanti — in genere realizzate nel formato del paravento (*byōbu* 屏風) — soddisfavano le esigenze e il gusto raffinato dell'aristocrazia. L'ampia superficie dei pannelli permetteva di sviluppare l'intera composizione, descrivendo nei minimi dettagli tutte le attività quotidiane della popolazione, i momenti salienti della vita nelle

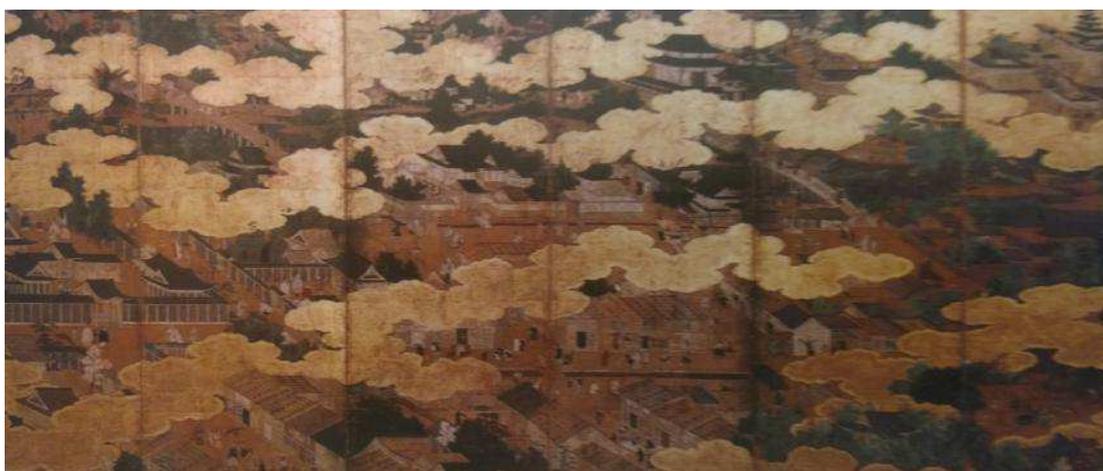


Fig. 6 *Veduta di Kyōto*, inizio del XVII secolo

città e vedute degli edifici più importanti (Fig. 6 e 7). Le composizioni *Rakuchū rakugai*<sup>13</sup> 洛中洛外 vengono — di fatto — riconosciute come i prototipi delle “immagini del mondo fluttuante”. A occuparsi di queste opere d'arte erano quegli artisti che appartenevano alle scuole che da decenni avevano il dominio incontrastato sul mercato della pittura: la scuola *kanō* 狩野 e la scuola *tosa*<sup>14</sup> 土佐.

---

<sup>13</sup> Letteralmente “dentro e fuori la capitale”.

<sup>14</sup> Scuole di pittura giapponese tradizionale (*yamatoe*); la prima venne fondata da Kanō Eitoku (1543-1590), la seconda nacque in periodo Edo (1603-1868).

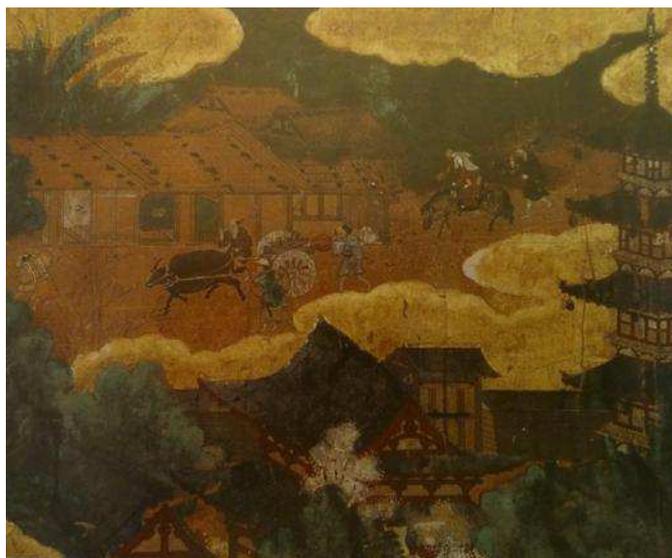


Fig. 7 *Veduta di Kyōto* (particolare), inizio del XVII secolo

Dal XVI secolo, piccoli cambiamenti iniziarono a intravedersi nelle composizioni *Rakuchū Rakugai*: vedute più ravvicinate — che permettevano di dare maggior risalto alla rappresentazione della figura umana e delle sue attività quotidiane — venivano ora predilette dalla committenza. Prima della metà del XVII secolo, gli artisti iniziarono a prestare sempre più attenzione ai quartieri di piacere e ai suoi personaggi, segnando — di fatto — la nascita dell'*ukiyo*.

Nel 1670, *ukiyo* e xilografia iniziarono il loro fortunato sodalizio e le stampe del mondo fluttuante arrivarono ben presto a elevare la tecnica d'incisione in legno alla dignità di arte a sé stante. Tuttavia, la tecnica di stampa xilografica seriale presenta una storia molto più antica, risalente fino al 770 d.C. In questo periodo, la stampa con matrice in legno veniva usata per pubblicare — generalmente — scritti e immagini a carattere buddista, mentre — all'inizio del XVII secolo — Tawaraya Sōtatsu <sup>15</sup>(1560 ca.-1640 ca.) utilizzò gli stessi procedimenti per riprodurre le

---

<sup>15</sup> Co-fondatore della scuola di pittura giapponese *rimpa* 琳派, era noto presso la corte di Kyōto come fine decoratore di composizioni per calligrafia. Sōtatsu incontrò il grande calligrafo Hon'ami Kōetsu; grazie a questo sodalizio vennero realizzate opere di calligrafia di finissima fattura, con fondi decorati in oro e argento.

composizioni che dovevano accogliere la calligrafia di Hon'ami Kōetsu<sup>16</sup>(1558-1637).

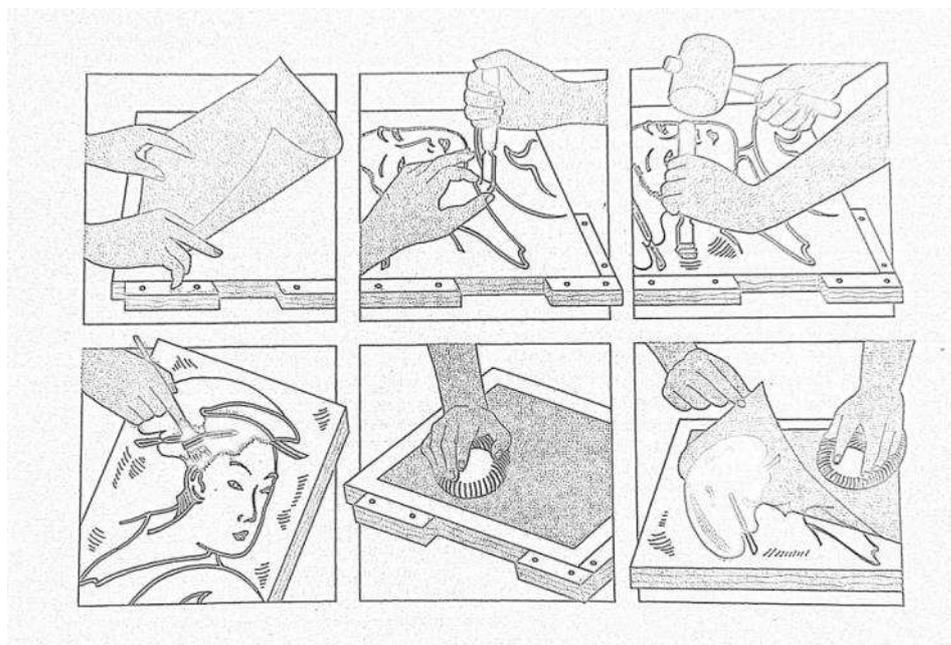


Fig. 8 *Illustrazione rappresentante la tecnica di stampa a matrice*

Le stampe dell'*ukiyo-e* si ottengono trasferendo un'immagine incisa su di un numero vario di blocchi in legno (Fig. 8) — corrispondente alla quantità dei colori che richiede l'immagine — su un foglio di carta. Il materiale per i blocchi è particolarmente importante: deve essere rigorosamente di ciliegio di montagna, completamente asciutto e piallato con estrema cura nel senso della fibra. Sui blocchi ottenuti viene applicata una bozza del disegno, a sua volta riproposta su di una carta speciale, semitrasparente. Con il disegno originale rivolto verso la tavola, le linee vengono ricalcate per poter incidere il disegno sul blocco di legno. Dopo aver asportato — tramite intaglio — le parti che devono rimanere prive di colore, rimangono in rilievo solo le parti da stampare. A questo punto la prima matrice in legno è pronta, ma — a seconda del numero dei colori presenti nell'opera originale — verrà preparato un pari numero di fogli di speciali e di blocchi intagliati.

---

<sup>16</sup> Vedi nota tredici.

Gli ultimi passaggi prevedono la stesura dell'inchiostro sulle zone in rilievo della matrice, la copertura con un foglio di carta della stessa, e l'uso del *baren* (Fig. 9). Sfregandolo delicatamente sulla carta, questo speciale disco in bambù permette di trasferire l'inchiostro sul rovescio del foglio. Nelle prime xilografie veniva usato solo l'inchiostro nero, mentre per le stampe



Fig. 9 *Baren*

polirome bisognerà aspettare la seconda metà del settecento.

Per quanto riguarda i formati, è importante tenere presente il fatto che dipendevano principalmente dalle scorte di carta reperibili per la stampa. Tra i più frequenti possiamo trovare l'*ōban* 大版 o stampa grande (38x26cm), *chūban* 中版 o stampa media (15.5x18cm), *hosoban* 細版 o stampa verticale (35x15cm) e *hashirae* 柱絵 o stampa a “pilastro” (70x15cm).

Le “immagini del mondo fluttuante” ottennero un enorme successo e una grande popolarità, diffondendosi rapidamente in maniera vasta e capillare. Era stata messa a frutto la fondamentale collaborazione tra i vari specialisti: artista, incisore, stampatore ed editore. Il pittore si occupava della composizione e del disegno (*hanshitae* 版下絵), gli incisori della matrice, gli stampatori riproducevano in serie l'opera d'arte e all'editore spettava l'importante compito di diffonderla.

### 3. I grandi maestri e i soggetti

Nel paragrafo precedente<sup>17</sup>, abbiamo visto come — prima della metà del seicento — gli artisti avessero cominciato a evitare la vista generica dei panorami cittadini per prediligere raffigurazioni sempre più ravvicinate della figura umana. Come già detto, ben presto l'attenzione ricadde sui protagonisti dei quartieri di piacere.

A oggi, non sono numerosissimi gli artisti noti di questa fase iniziale dello sviluppo dell'*ukiyo-e*: l'unico è Iwasa Matabei (1578-1650), il “padre” di questo nuovo genere artistico. Purtroppo, non è dato sapere molto sulla vita e sulla carriera di quest'artista: la figura di Matabei rimane ancora avvolta nel mistero e poche sono le opere a lui attribuite con assoluta certezza. Matabei opera in un periodo in cui l'incisione a stampa non si è ancora sviluppata completamente e, la maggior parte delle opere — arrivate fino ai giorni nostri — raffigura bellezze femminili con volti allungati e guance paffute. In questa fase iniziale tra i temi prediletti ci sono — infatti — le beltà femminili. Queste donne, generalmente rappresentate nei loro abiti più raffinati — e impreziosite da accessori, gioielli e dai dettagli del pittore — rimangono fisse nel tempo, indelebili. Opere rappresentanti figure femminili dalle pose conturbanti — e spesso incorniciate da uno sfondo dal colore neutro — sono indicate come “Bellezze dell'era Kanbun”<sup>18</sup>, anche se questo genere tende a dilagare oltre i confini temporali dell'epoca suddetta.

Hishikawa Kichibei — noto con l'appellativo di Hishikawa Moronobu (attivo tra il 1672 e il 1694) dal 1678 — fu un artista

---

<sup>17</sup> Si veda pagina quindici.

<sup>18</sup> Periodo Kanbun (1661-1672) ma questo li supera arrivando almeno ai primi decenni del XVIII secolo.

molto prolifico e a lui va riconosciuto il merito di aver elaborato per primo una serie di composizioni per la stampa con matrici in legno, pensate per essere vendute singolarmente (*ichimaie* 一枚絵). Questo formato — assieme alla stampa xilografica — permise di produrre incisioni variegata, in grande quantità e a un costo esiguo. Moronobu — familiare ai gusti volubili del pubblico — si cimentò con molti dei temi allora in voga: bellezze femminili, attori di teatro, guerrieri famosi della storia giapponese e cinese, soggetti naturalistici; elaborò così una forma artistica capace di adattarsi ai gusti mutevoli della borghesia. Lo stile dei suoi lavori è fresco, vivace, di una semplicità a tratti ingenua. Nelle sue opere



Fig. 10 *Guida all'amore nello Yoshiwara*, Hishikawa Moronobu, 1678.

sono rarissimi i tocchi di colore, stesi a mano dopo la stampa; l'artista si affidava principalmente alla potenzialità della linea di puro inchiostro nero su carta (*sumie* 墨絵). Tra le opere di Moronobu le stampe realizzate per gli *ehon* 絵本 (Fig.10) — i libri illustrati — sono

ricordate tra quelle che attrassero maggiore attenzione. Tutti i suoi insegnamenti ebbero generalmente un grosso seguito, di certo non mancarono le imitazioni ma i discepoli né seguirono le orme e la sua influenza rimase viva fino alla metà del XVIII secolo. Ancora oggi lo stile di Moronobu riesce a rievocare i tempi sereni della cultura di Edo al momento della sua prima fioritura.

Torii Kiyonobu I (1664-1729) — noto come fondatore della scuola Torii — iniziò la sua carriera come disegnatore di cartelloni e programmi teatrali; è interessante notare che gli eredi di quest'artista sono ancora responsabili della cartellonistica teatrale

di Tōkyō. Grazie alla fortuna di queste sue prime opere, Kiyonobu ampliò la sua attività realizzando *ichimaie* ed *ehon*. Si trattò di un'iniziativa geniale che avrebbe modificato il corso dell'*ukiyoe*: prima di Kiyonobu — infatti — nessuno aveva mai pensato al teatro *kabuki* come a un soggetto principale per stampe. Nel 1695 l'artista si assicurò addirittura il monopolio di tutte le stampe di attori dei maggiori teatri *kabuki* della capitale. Influenzato da Moronobu, Kiyonobu sviluppò uno stile personale caratterizzato da spesse linee nere di contorno alle figure, molto efficaci e audaci. Le pose degli attori — di grande



Fig. 11 L'attore Ichikawa Kuzō nel ruolo di Miura Arajirō, Torii kiyonobu I, 1718

potenza e impatto — descrivono con efficacia drammatica la scena *kabuki* dell'epoca (Fig. 11). Gli artisti Torii contribuirono al miglioramento dell'arte dell'*ukiyoe* del XVIII secolo: aggiunsero a mano pigmenti di colore giallo, verde (*tan* 短) nero-lacca (*urushi* 漆) e cremisi (*beni* 紅). Sulla spinta di una sempre maggiore domanda di stampe policrome — nel 1741 — venne inventato il processo di stampa a colori, del quale i Torii furono iniziatori. La tecnica del *benizurie* 紅刷り絵 — tecnica di stampa policroma delle tonalità cremisi e verde — sostituirà definitivamente la colorazione a mano delle stampe. Si tratta del primo passo verso la realizzazione delle stampe policrome *nishikie* 錦絵, in seguito tanto amate da artisti e acquirenti. Il repertorio delle stampe a soggetto *kabuki* era cresciuto con il tempo, fu così che —

diventando sempre più complessa l'ideazione di nuove composizioni — gli artisti Torii scelsero di rivolgersi ai ritratti di belle donne.

La scuola Kaigetsudō — fondata da Kaigetsudō Ando (attivo tra il 1704 e il 1736) — è attiva all'incirca nello stesso periodo della scuola Torii. Gli artisti di questa scuola — essendo specializzati nelle stampe di beltà femminili (*bijinga* 美人画) (Fig. 12) — fecero affari d'oro grazie soprattutto ai numerosi frequentatori del quartiere Yoshiwara. Queste stampe erano caratterizzate dalla presenza di dame dalle espressioni stereotipate, ma con indosso sfarzosi e fluttuanti kimono delle più varie forme e fatture. Le donne di Ando sono idealizzate, civettuole e sembrano balzare fuori da sfondi vuoti con la loro corpulenta figura, ideale femminile dell'epoca. Le cortigiane del quartiere dei divertimenti erano fissate su carta assieme al loro carattere provocante e seducente, sottolineato da altrettanto seducenti e sinuosi tratti di nero.

Lo stile Kaigetsudō influenzò anche Okumura Masanobu (1686-1764). Quest'artista — attivo per oltre sessant'anni — rinnovò il genere dell'*ukiyoe* grazie ai diversi stili pittorici che sperimentò; anche se la sua fama fu principalmente legata alle sue illustrazioni di donne. Ricco d'inventiva Masanobu ideò il formato "a pilastro" e proprio a lui si devono anche alcune novità che furono introdotte nella tecnica di stampa; pare inoltre che fosse anche tra i primi a utilizzare le polveri di mica per illuminare gli sfondi. Come se questo non fosse sufficiente, va aggiunto che



Fig. 12 *Beltà che incede*,  
Kaigetsudo Andō, inizio VIII  
secolo.

Masanobu studiò anche la prospettiva delle incisioni olandesi (Fig. 13). Creò così l'*ukie* 浮き絵: stampe prospettiche rese seguendo i



Fig. 13 *Ampia prospettiva di un salottino nello Shinyoshiwara*, Okumura Masanobu, 1745.

principi dell'arte occidentale. Queste ultime si possono trovare utilizzate nella realizzazione di rappresentazioni di teatri, riuscendo così a far rientrare in un'unica scena il pubblico e gli attori, soprattutto nel momento in cui questi attraversano l'*hanamichi*<sup>19</sup>. Inutile dire che Masanobu fu un'artista estremamente influente, molti artisti attivi a Edo nel XVIII secolo furono ispirati dal suo estro.

Tra questi figurava quasi certamente Suzuki Harunobu (1725?-1770), che — nell'anno 1765 — realizzò per primo una serie di stampe policrome per il poeta Kikurensa Kyosen<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Piattaforma del *kabuki* che fa da collegamento tra il palcoscenico e i camerini degli attori.

<sup>20</sup> In verità Harunobu non inventò il processo della stampa a colori. Tuttavia — poiché fu il primo a utilizzare questa tecnica — ne viene — di fatto — considerato il padre.

L'artista produsse una serie di stampe-calendario (*egoyomi* 絵暦), che realizzò proprio in *nishikie*, “stampe broccato”<sup>21</sup> (Fig. 14). Grazie a questa nuova tecnica lo stile di Harunobu mutò in uno stile delicatissimo: i colori tenui — tutti squisitamente accostati — appartengono a una ricca scelta cromatica. A mutare furono anche i soggetti: dalle stampe di attori passò a rappresentare perlopiù giovinetti o figure femminili. I corpi sono esili e dinamici, i volti ovali e dalle espressioni sognanti.

Queste rappresentazioni idealizzate di cortigiane e beltà — dai toni romantici e sentimentali — sono elaborate meticolosamente; le composizioni equilibrate e infuse di lirica bellezza. Harunobu era sensibile anche ai



Fig. 14 *Saggezza*, dalla serie le cinque virtù, Suzuki Harunobu, 1767.

temi della tradizione pittorica e artistica giapponese: nelle sue opere si può ritrovare anche l'uso del *mitate* 見立, la parodia, l'illusione. Ad esempio studiava l'inserimento di oggetti o particolari rivelatori che celava sotto le spoglie delle sue bellissime figure femminili: voleva così suggerire la presenza di figure famose per la nazione e il passato del Giappone.

Katsukawa Shunshō (1726?-1792) è ricordato insieme a Ippitsusai Bunchō (attivo tra il 1755 e il 1790) per aver tentato — per la prima volta nella storia delle stampe del “mondo fluttuante” — di connotare le sue figure con tratti distintivi e un realismo

<sup>21</sup> Meritarono questo nome per via della loro struttura ricca e per l'ampia gamma di colori che le caratterizza.

senza precedenti (Fig. 15 ). Shunshō e Bunchō ricercavano la somiglianza, *nigao* 似顔. Utilizzando una linea più sottile e controllata — e una certa misura nella disposizione degli elementi della composizione — Katsukawa Shunshō realizzava ritratti di attori, distaccandosi dalla rappresentazione stereotipata che aveva caratterizzato — fino a quel momento — le stampe a soggetto



Fig. 15 L'attore Ichikawa Danzo IV come Kajiwara Genta (?), Katsukawa Shunshō, 1774.

*kabuki*. Nel tempo è stata formulata l'ipotesi che sia stato Shunshō a inventare per primo le stampe in cui viene rappresentato solo il busto o la testa del soggetto: l'*ōkubie* 大首絵. Seguendo l'esempio della scuola Katsukawa, Kitao Masanobu — in seguito noto come Santō Kyōden — introdusse elementi di verosimiglianza nei *bijinga*, avvicinandosi a una rappresentazione più realistica della figura femminile.

Con Torii Kiyonaga (1752-1815) — quarta generazione della scuola Torii — ha inizio l'“età d'oro” dell'*ukiyoe*. La borghesia di Edo, infatti — consolidate le sue ricchezze — aveva iniziato ad affermarsi nella vita culturale del grande centro

urbano. In quest'epoca l'attenzione della classe mercantile va ai prodotti artistici di più fine fattura e impeccabile esecuzione: la cultura edonistica esplose rigogliosa. L'arte di Kiyonaga è abitata da maestose e allungate figure femminili: sono cortigiane dal volto sereno ma circondate da un forte fascino erotico (Fig. 16). Cambia così il prototipo di bellezza femminile, le delicate e minute figure di Harunobu sono ora un vago ricordo. Abile nel disporre con equilibrio ed eleganza i vari elementi della scena, Kiyonaga si trovava a suo agio con dittici e trittici: ampie superfici

nelle quali disporre più figure flessuose e definite da un tratto ondulato, prerogativa dell'artista.

Il genio di Kiyonaga poteva essere eclissato solo da un'altra imponente figura: Kitagawa Utamaro (1753-1806). Questo eccellente artista possedeva una particolare sensibilità e capacità di osservazione della natura. Tuttavia, Utamaro rivolge il suo sguardo attento anche alle cortigiane delle case da tè, che — non solo risultano intrise di una palpabile carnalità — ma trasmettono anche una forte personalità; l'artista supera l'immagine di femminilità convenzionale data dei suoi predecessori (Fig. 17). Cogliendo le sfumature più nascoste del carattere di ogni sua figura — e rappresentando le passioni e i temperamenti umani — Utamaro tocca il vertice di uno stile spontaneo nell'*ukiyo-e*. Nell'ambito della tecnica della stampa a colori, l'artista contribuì



Fig. 16 *Donna in abiti da bagno e madre che gioca con bambino*, Torii Kiyonaga, 1785 ca.



Fig. 17 *Una donna e un gatto*, Kitagawa Utamaro, 1793-94.

realizzando le stampe *kirazuri*<sup>22</sup>母刷. Queste stampe dallo sfondo argentato e brillantissimo permettevano di mettere in maggior risalto i soggetti e i tratti d'inchiostro nero con i quali erano realizzate.

Tōshūsai Sharaku è l'enigmatico artista che maggiormente

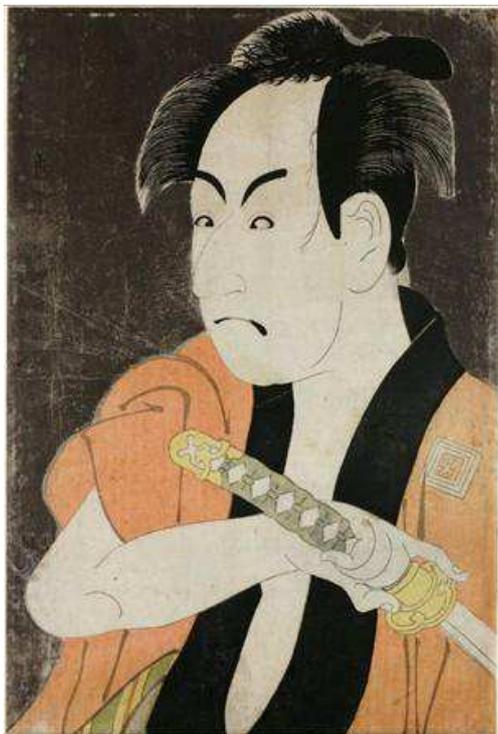


Fig. 18 *L'attore Ichikawa Omezō come Yakko Ippei*, Tōshūsai Sharaku, 1794-1795.

s'impose nell'ambito artistico di quegli anni. La sua vita e le sue opere rimangono a oggi un mistero; è solo dato sapere che nell'arco di soli dieci mesi — tra il 1794 e il 1795 — realizzò circa centocinquanta stampe, per poi scomparire nel nulla. Negli anni molti studiosi si sono interrogati e hanno fatto ricerche sulla sua identità: alcuni hanno proposto di identificarlo nella figura dell'editore Tsutaya Jūzaburō che pubblicò tutte le sue stampe. In un arco di tempo incredibilmente breve Jūzaburō e Sharaku detennero il dominio dell'intero

mercato dell'*ukiyo*e. I ritratti a mezzo busto degli attori si fanno notare grazie ad una linea decisa, incisiva e a una scelta cromatica d'effetto. Il movimento delle figure è associato anche a una mania per il più piccolo dettaglio, come la piega della bocca o l'inarcarsi delle sopracciglia (Fig. 18).

Sharaku e Utamaru — artisti dell'“età d'oro” dell'*ukiyo*e — misero in ombra la fama di molti altri artisti. È il caso di Chōbunsai Eishi, attivo nello stesso periodo. Eishi risentì degli

<sup>22</sup> Si trattava di stampe realizzate con uno sfondo in mica; macinata in polvere sottilissima, la mica veniva spruzzata su fogli preparati con una mistura di pasta di riso. Quando la mica brillante e dal colore argenteo si era fissata, veniva finalmente impressa con il resto del disegno.

influssi di Kiyonaga e Utamaru e le sue opere con soggetti femminili sono forse da considerare come le “più aristocratiche” nella storia delle stampe giapponesi.

Invece, Kikugawa Eizan (1787-1867) rappresenta nelle sue opere il clima culturale del paese, dopo le leggi della fine del XVIII secolo<sup>23</sup>. La censura voluta dal governo e inasprita con il tempo ebbe effetti considerevoli sia sul lavoro degli artisti sia in ambito editoriale. Svincolare i controlli era possibile, e così le composizioni di Eizan sono caratterizzate dalla presenza di dame truccate pesantemente e abbigliate con ricchi e sfarzosi abiti (Fig. 19), tuttavia — ciò che manca — è un tocco d'eleganza. Il mondo fino a ora conosciuto dai maestri dell'*ukiyo*e stava cambiando drasticamente: verso la metà del XIX secolo appariva ormai evidente il prossimo tracollo del regime Tokugawa. La censura e le norme a cui gli attori del teatro *kabuki* e le cortigiane erano sottoposti erano rigidissime: un clima così ansioso lasciò le tracce su tutta la vita culturale di Edo. Anche gli affari dei proprietari delle case da tè dello Shin Yoshiwara iniziarono a diminuire: a proliferare era la concorrenza dei numerosi quartieri di piacere illegali (*okabasho* 岡場所), che — in diverse zone della città — offrivano prezzi più competitivi. È il



Fig. 19 *Kashiku dello Tsuraya* (dalla serie “Raccolta di beltà dei quartieri di piacere”), Kikugawa Eizan, 1818-23.

<sup>23</sup> Riforme dell'era Kansei (1789-1801), leggi suntuarie promulgate e poi inasprite durante l'era Tenpō (1830-1844).

preludio della decadenza e Keisai Eisen (1791-1848) — nelle sue opere — riesce proprio a veicolare questa sensazione. Artista completo — a tutto tondo — si occupò anche di letteratura e drammi *kabuki*; nelle sue stampe pose particolare attenzione alla figura femminile ma mantenendo anche un certo interesse nella rappresentazione di paesaggi.

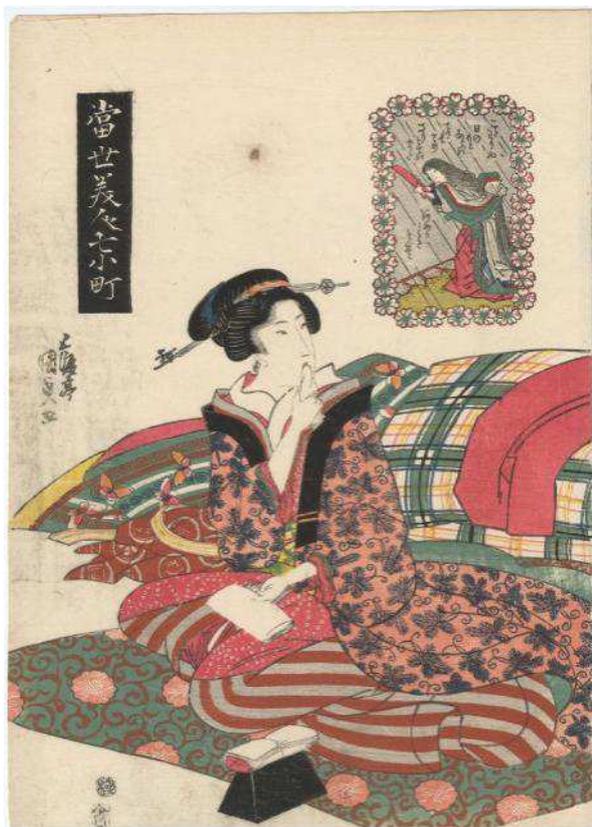


Fig. 20 *Pregando per la pioggia* (dalla serie “Beltà moderne come le sette Komachi”), Utagawa Kunisada I, 1823.

La scuola Utagawa aveva mosso i primi passi quando gli ultimi bagliori dell’“età d’oro” cominciavano a svanire. Utagawa Toyoharu (1735-1814) fondò la scuola che avrebbe saputo dare nuova vita all’*ukiyo*e del XIX secolo. La scuola raggiunse il vero successo con l’opera di Toyokuni I (1769-1825), che — mantenendo la tradizione della scuola — si dedicò ai soggetti teatrali e alle stampe di *bijinga*. Il suo stile — in parte condizionato dalle influenze

artistiche dell’epoca — si riconosce particolarmente per le composizioni dalla forte personalità e per il senso del gesto. Fu un gruppo dei suoi allievi a raccoglierne l’eredità e tra questi figurava anche Hiroshige. Utagawa Kunimasa (1773-1810), assimilò le tecniche e lo stile di Toyokuni I ed eccellea nella specializzazione che aveva reso celebre anche Sharaku. Era — infatti — un perfezionato disegnatore di ritratti a mezzo busto di attori. Utagawa Kunisada (1786-1864) — anch’egli allievo di Toyokuni I — fu uno dei più prolifici artisti della prima metà del XIX secolo. Kunisada realizzò ritratti di attori e beltà femminili (Fig. 20)

ispirati alle opere dei predecessori Sharaku, Toyokuni e Kunimasa; le sue opere sono caratterizzate da un aspetto naturale e terreno. Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) esordisce con i ritratti di beltà femminili ma in seguito si focalizzò su diversi generi. Egli fece particolare attenzione ai temi storici e ai ritratti di guerrieri, che si diffusero durante la seconda metà del XIX secolo. La sua particolarità fu di riuscire a cogliere l'umore di quei tempi, sensibilizzandosi al malcontento e ai sentimenti della popolazione.

Katsushika Hokusai (1760-1849) e Utagawa Hiroshige (1797-1859) sono i due grandi maestri della stampa di paesaggio. La popolarità delle vedute da loro realizzate, fa capire come — nel XIX secolo — fosse venuto aumentando l'apprezzamento per le scene naturali, concepite non più come sfondo ma come protagoniste dell'opera d'arte. Hokusai continuò a disegnare per quasi settant'anni trattando ogni soggetto: attori, cortigiane, fiori e

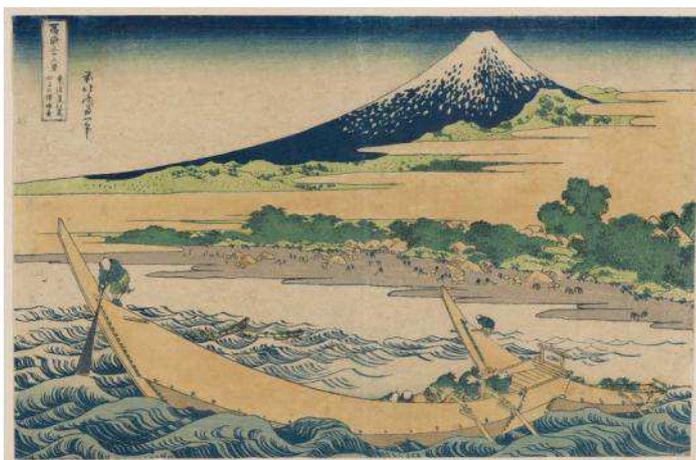


Fig. 21 *Baia Tago vicino Eijiri sulla via Tokaidō* (dalla serie "Trentasei vedute del monte Fuji"), Katsushika Hokusai, 1830-31.

uccelli, paesaggi (Fig. 21), storie popolari furono tutti catturati dalla sua maestria. Il suo tratto audace, quasi aggressivo sprigiona vitalità mentre la forma appare immobile come a indicare una serena contemplazione del

soggetto. Utagawa Hiroshige osserva invece la natura con uno sguardo pieno di stupore. Grazie all'indebolimento dello shogunato e all'allentamento sul controllo della popolazione, era infatti possibile viaggiare per il paese senza restrizioni (Fig. 22). Grazie a questa mobilità, anche Hiroshige poté osservare la natura e il paesaggio, esprimendo poi nelle sue stampe la meraviglia del creato. Hiroshige riuscì a "proteggere" — per breve tempo —

l'*ukiyo*e dell'ultimo periodo Edo, infondendogli una nuova vitalità. La decadenza dei valori militari promossi dal regime Tokugawa progrediva inesorabilmente.

Durante il periodo Meiji (1868-1912) si continuarono a produrre xilografie di ottimo livello. Si può però affermare che l'*ukiyo*e raccolse gli ultimi frutti alla metà del XIX secolo. Seguendo gli sviluppi della rappresentazione grafica è possibile seguire in parallelo gli sviluppi del periodo Edo, dei progressi e della cultura di un intero paese. È possibile fluttuare e immergersi nelle meraviglie e nei piaceri del quotidiano, dimenticandosi delle fratture del mondo.



Fig. 22 *Totsuka: bivio Motomachi*, (dalla serie “Cinquantatre stazioni sulla via Tokaido”), Utagawa Hiroshige I, 1833-34.

## \*PARTE II - Sulla danza giapponese

#### 4. Introduzione: la danza e il suo linguaggio

Cos'è la danza? Cosa s'intende con il termine "danza"? La danza potrebbe essere semplicemente definita come un insieme di movimenti ritmici del corpo associati alla musica<sup>23</sup>. Tuttavia — per quanto questa descrizione appaia riduttiva e per quanto ci si sforzi di ampliarla — non si riesce ancora a dare una definizione del tutto completa ed esatta della danza. A oggi la danza rimane imprevedibile. Scrive Watanabe Tamotsu:

[...]mi resi conto che l'uomo è un animale capace di "un'altra parola" altrettanto comunicativa oltre a quella puramente verbale. Il corpo dell'uomo possiede quella speciale "voce senza voce" più ricca delle parole. Una voce che scolpisce nello spazio un altro mondo completamente diverso dal detto verbale. Quando il corpo si apre verso lo spazio appare allora un mondo del tutto diverso.<sup>24</sup>

Questa forma d'arte — tra le più antiche mai create dall'uomo — riesce a comunicare grazie a un linguaggio affatto usuale, che arriva a toccare le corde più profonde dell'animo umano. La danza si presenta così, come un linguaggio universale e assoluto, un linguaggio estremamente efficace, una "voce senza voce" che ognuno di noi può apprezzare e comprendere. Tuttavia, l'interpretazione della danza — e di conseguenza anche la sua descrizione — non può che variare illimitatamente. Influenzata dalla nostra sensibilità — dalle nostre esperienze e vicende personali — la danza diviene unica per l'individuo e al contempo

---

<sup>23</sup> Vocabolario d'italiano Treccani, def. del termine "danza", <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/danza/>.

<sup>24</sup> Watanabe Tamotsu, *La danza giapponese*, Ali&no, Perugia, 2001, cit., p. 21.

sempre diversa e quindi inafferrabile, indefinibile nella sua interezza.

La danza è quindi una forma d'arte comunicativa universale e individuale, e — proprio in questa sua caratteristica disarmante — risiede la sua vera forza.

Ad accentuare l'inafferrabilità della danza, — e di conseguenza la capacità dell'uomo a darne una definizione fissa e dai contorni ben definiti — contribuisce un altro affascinante aspetto: la danza è l'arte dell'istante, la sua bellezza e armonia ci sono concesse solo per un battito di ciglia — il tempo di un respiro — dopodiché essa svanisce. Possono rimanere gli scritti dell'autore e del coreografo, fotografie e video, ma non saranno mai uguali e non trasmetteranno mai le stesse emozioni che prendono vita dal corpo del danzatore sul palcoscenico. Esse arrivano intatte e fortissime solo al cuore di chi guarda dal vivo.

Poiché ciò che si chiama danza — ciò che alle origini era un'espressione popolare e/o religiosa — è venuta via via complicandosi — tanto che a oggi presenta diversi generi e arriva a spaziare in numerosissimi settori — in questo lavoro ho deciso di concentrarmi sulla danza giapponese.



Fig. 23 *Danza Bugaku*, Totoya Hokkei, 1780-1850.

Fig. 24 *Danza Bugaku presso Miyajima*.

A questo punto — prima di procedere oltre — è necessaria un'ulteriore considerazione: in Giappone — come anche in altre civiltà asiatiche — il momento performativo non si compone di un unico elemento. La *performance* — infatti — non presenta mai unicamente la danza, la musica o la recitazione come distinte. Pensiamo ad esempio al termine *gaku* 楽: dall'VIII secolo aveva un senso corrispondente ai nostri “musica” e “danza” e — in seguito — accolse anche il significato di “teatro”. Anche il termine giapponese *geinō* 芸能 (abilità artistica) — che riunisce assieme musica, danza e teatro — è un indice di questa visione unitaria. In definitiva — nel caso del Giappone — solo mediante la combinazione di tutti questi media espressivi si può ottenere un'esecuzione completa. Questa tendenza si ha sia nelle rappresentazioni popolari sia in quelle professionali, tant'è che in Giappone il teatro nasce proprio dall'unione di musica e danza<sup>25</sup>. In parte distante dal nostro ambito eurocolto<sup>26</sup>, questa caratteristica peculiare della cultura giapponese richiede particolare considerazione e attenzione. Pertanto — in questo lavoro — mi troverò spesso a trattare di ambiti legati alla danza giapponese ma che potrebbero non rientrare nella definizione di danza intesa dal lettore occidentale.

Se proviamo ora ad accostare quanto esaminato a proposito della danza, a un'altra forma eccezionale d'arte — l'*ukiyoe* — diventa evidente l'esistenza di concordanze forse prima nascoste, e il perché della mia scelta di affrontare assieme questi due temi. Unitamente alle stampe del “mondo fluttuante” — che fra il XVII e il XIX secolo furono espressione della classe borghese dell'epoca e della sua necessità di affermare i propri valori — come l'importanza del piacere e della vita nel presente — la danza

---

<sup>25</sup> L'interpretazione del personaggio sarà aggiunta solo in seguito da Zeami (1363-1443), fondatore del teatro *nō*. Si veda capitolo sette.

<sup>26</sup> Bisogna tenere presente anche le eccezioni come l'Opera.

giapponese diviene espressione del qui e ora, di un mondo che è unico e irripetibile.



Fig. 25 *Danza Kabuki.*



Fig. 26 *L'attore Segawa Kikunojō III  
esegue la danza del leone, Torii  
Kiyonaga, 1752-1815.*

## 5. La danza nel Giappone antico

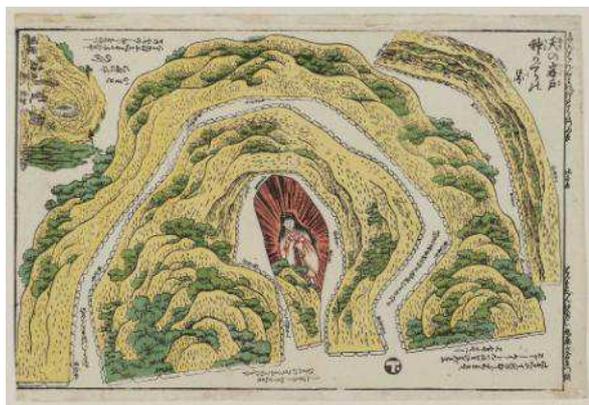
### 5.1. All'origine la danza

Della danza giapponese delle origini si hanno a oggi pochissime testimonianze.

Possiamo affidarci — ad esempio — allo studio di alcuni reperti archeologici o alle più antiche opere scritte in nostro possesso. Tra queste ultime, sono in particolar modo il *Kojiki*<sup>27</sup>古事記 e il *Nihon shoki*<sup>28</sup>



Fig. 27/28 *Danza delle divinità presso la sacra caverna* (parte 1 e 2), Katsushita Hokusai, 1803-1813.



日本書紀 — monumenti della letteratura giapponese antica — a essere da anni oggetto privilegiato dagli studiosi che si occupano di arte coreutica. All'interno di questi testi il mito, le tradizioni locali ed eventi realmente accaduti si uniscono al fine di convalidare e supportare fini

---

<sup>27</sup> *Kojiki* o *Racconto di antichi eventi*, fu compilato da Ō no Yasumaro nel 712 d.C. Quest'opera narra delle origini del paese, della storia dei primi imperatori e di numerosi eventi mitologici. A oggi risulta essere la più antica cronaca sul Giappone.

<sup>28</sup> Noto anche come *Nihongi*, è la *Cronaca del Giappone* composta dal principe Toneri e altri storici nel 720 d.C. L'opera — composta di un totale di tre volumi — spazia dall'era degli dei fino al 697d.C.

politici e religiosi dell'antica corte di *Yamato*<sup>29</sup>. Uno tra i passaggi più rilevanti — connesso con la danza e lo spettacolo — è il cosiddetto episodio della caverna celeste<sup>30</sup>.

Il grande maestro dell'*ukiyo*e Katsushika Hokusai (1760-1849), rappresenta questo mito in due pagine di uno stesso volume (Fig. 27 e 28). Si tratta di due opere particolari, realizzate non per essere semplicemente ammirate — come nel caso della maggior parte delle stampe giapponesi — ma per essere ritagliate in ogni loro parte e poi ricomposte minuziosamente. Il risultato è un diorama in carta — in giapponese *tatebanko*<sup>31</sup> 立版古 (Fig. 29) — una vera e propria immagine tridimensionale con la quale Hokusai ci permette di godere appieno, di toccare quasi con mano il mito della sacra caverna.

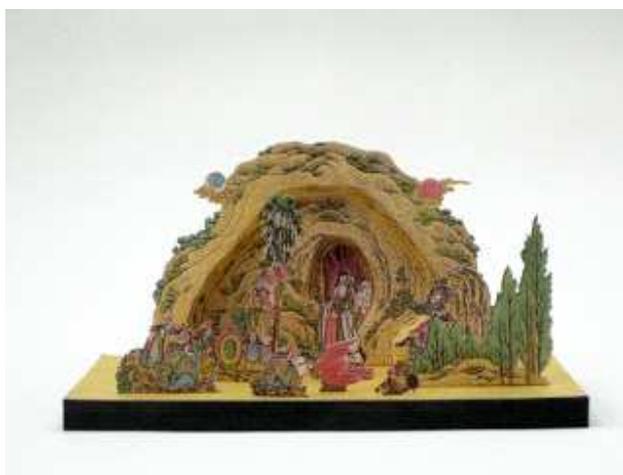


Fig. 29 *Diorama in carta* rappresentante l'opera “Danza delle divinità presso la sacra caverna”, (parte 1 e parte 2).

Amaterasu Ōmikami, la “grande divinità illuminante il cielo” — offesa e terrorizzata a causa della lite con il malvagio fratello Susanowo — si rifugia presso Ama no Iwato — la sacra caverna — lasciando il mondo in balia delle tenebre (Fig. 28 e 30). Presso il letto asciutto di un fiume —

<sup>29</sup> Si riferisce alla corte del regno di Yamato collocato nella provincia di Yamato, nell'attuale regione dell'Honshū durante il periodo Kofun (250-538 d.C).

<sup>30</sup> Paolo Villani, a cura di, *Kojiki: un racconto di antichi eventi*, Marsilio, Venezia, 2006, pp.47- 49.

<sup>31</sup> A un occhio poco esperto, le stampe per *tatebanko* (Fig. 3 e Fig. 4) possono sembrare quasi uniche, è però da tenere presente che questi diorami in carta si diffusero enormemente in Giappone in periodo Edo (1603-1868). Si tratta — infatti — di un intrattenimento leggero ed estremamente economico, che vanta ancora oggi numerosi estimatori in tutto il mondo.

ancora oggi riconosciuto come uno dei luoghi tradizionali per le esibizioni e gli spettacoli — si riuniscono i *kami*<sup>32</sup> — qui riconosciuti come gli antenati del popolo giapponese — che iniziano a eseguire diversi riti. Hokusai sceglie — infatti — di rappresentare due galli (Fig. 27 e 30). Questi vengono fatti cantare come a simboleggiare un'anticipazione del ritorno della luce — dell'alba tanto desiderata — seguendo i principi di magia simpatetica. Inutilmente le divinità decidono di pregare Amaterasu per convincerla a uscire dalla caverna, la dea del sole continuerà a insistere nel suo isolamento. Interviene allora un'altra dea — Amenouzume — che collocato un recipiente capovolto vicino all'ingresso dell'oscura caverna inizia a danzare (Fig. 29 e 30). Con le braccia tese verso il cielo agita fasci di foglie di bambù con legati alle estremità strappi di tessuto bianco. Con le veste calata e il sesso in mostra batte ritmicamente i piedi, il rumore così forte da restarne spiritata. Le divinità che assistono a questa comica e agitata danza scoppiano a ridere fragorosamente facendo un tale gran baccano da incuriosire finalmente la dea del sole. Diverse sono le interpretazioni degli esperti su questo passo del mito. Interessante è soprattutto quella che vede — in questo momento preciso — la nascita del dell'evento teatrale e spettacolare in quanto tale: i genitali di Amenouzume perdono la loro naturale funzione procreativa a favore di una funzione più puramente “spettacolare”, tesa al solo intrattenimento e divertimento.

L'artista Utagawa Kunisada (Fig. 30) — noto soprattutto per i suoi ritratti di attori e *bijinga* 美人画 — rappresenta il momento esattamente successivo del mito della caverna. In questo trittico di *ōban*<sup>33</sup> verticali ritroviamo — infatti — tutta la potenza espressiva che caratterizza quest'autore. Di fronte a noi le nebbie del tempo

---

<sup>32</sup> In questo caso il termine indica il dio o le divinità del pantheon shintoista. La traduzione potrebbe essere fuorviante in quanto — in alcuni casi — lo stesso termine può indicare anche fenomeni o spiriti naturali.

<sup>33</sup> Formato di stampa 35,5x75 cm. Si veda il capitolo 2 p.17.

si diradano permettendoci di assistere alla scena. Amaterasu — incuriosita dalle risa e dalla confusione provenienti dall'esterno della caverna — si affaccia da una piccola fenditura tra le rocce. Interviene rapidamente una divinità raffigurata con barba e baffi scurissimi — Amenotajikarawo nella tradizione — che cerca di costringerla a uscire tirandola con forza per un braccio. Tutt'attorno — a discapito della luce abbagliante che irradia dall'interno della grotta — altre figure stanno accorrendo per costringere la dea del sole a uscire dal suo rifugio. Sulla destra lo specchio, i fili di perline e strisce di tessuto bianco adornano il luogo sacro; sulla sinistra, musicisti con tamburi e flauti continuano a suonare una muta melodia. Centrale è invece Amenouzume, abbigliata con ricche vesti si volta per assistere all'avvenimento: Amaterasu Ōmikami ha già un piede fuori dalla caverna. Kunisada suggerisce così la conclusione dell'azione e all'osservatore dell'opera apparirà evidente quanto la resistenza di Amaterasu sia del tutto vana. La luce tornerà nel mondo.

Nel mito della caverna celeste la danza e i riti religiosi che ancora vivono nel Giappone contemporaneo sono proiettati all'interno di un mito senza tempo. Comprendiamo così come — sin da un passato a noi ormai remoto — l'uomo giapponese guardi alla danza nella sua totalità. La danza eseguita da



Fig. 30 *Le origini della danza sacra presso la divina caverna*, Utagawa Kunisada, 1844.

Amenouzume è — innanzitutto — una danza che ha una grande capacità d'intrattenimento. È una danza che — proprio grazie a questa sua caratteristica — riesce a superare il difficile momento d'*empasse* creato dalla dea del sole e causa dell'oscurità sulla terra. In secondo luogo la danza diventa una forma di dialogo, un mezzo di comunicazione profondamente intriso di un compatto substrato religioso e spirituale. In Giappone — come anche in molti altri paesi del mondo — la danza delle origini è diversa e allo stesso tempo comparabile per efficacia al detto verbale, alla parola. Appare quindi come una voce senza parole, dove è il movimento ad avere significato. Amenouzume è la prima figura mitologico-religiosa a usare la danza per comunicare con le altre divinità; allo stesso modo la danza è il tramite con il quale anche l'uomo si congiunge con il divino, con un mondo che non si può vedere, sentire o toccare, con le forze spirituali e misteriose della natura.

Così — secondo questa lettura — il mito raccontato all'interno del *Kojiki* — la danza di Amenouzume — può essere interpretata variabilmente, in diversi modi. Può essere vista come



Fig. 31 *Una miko come Amaterasu*, ignoto, 1615-1868,

il riflesso di usanze e riti tradizionali — legati al fenomeno dell'eclisse solare — di alcune popolazioni Asiatiche e del Sudest Asiatico. Infatti il passaggio che vede Amaterasu rinchiudersi nella caverna celeste vuole alludere proprio a un evento naturale, a un episodio di eclissi solare descritto simbolicamente, in chiave mitologica. Altri esperti sostengono una diversa interpretazione. La

danza di Amenouzume — sempre come linguaggio teso alla comunicazione con il soprannaturale e il divino — potrebbe essere una proiezione dei rituali eseguiti dalla donna sciamana giapponese, la *miko* 巫女. Erano proprio queste sacerdotesse, le fanciulle del tempio, le donne medium che nell'antico Giappone godevano del più ampio rispetto e di una posizione sociale di grande prestigio. Possiamo allora osservare questa stampa (Fig. 31) — opera di un autore che ancora oggi rimane misterioso — nella quale lo spazio sembra estendersi grazie alla preponderanza del bianco della carta. Due elementi soltanto riescono a definire l'ambiente: un gallo e un albero tracciano nella nostra mente l'immagine di un giardino o forse di un cortile di un santuario. L'albero è un *sakaki* 榊<sup>34</sup> (*clemyda japonica*) — un albero sempreverde simbolo stesso della divinità — al quale troviamo appeso lo specchio della dea e le striscioline di carta bianca. C'è poi il gallo — quasi completamente mimetizzato con il supporto cartaceo — che ci riporta nuovamente al mito della sacra caverna. Al centro la *miko* indossa una veste rosso corallo che la fa spiccare, quasi balzare fuori dal foglio; vestendo proprio i panni di Amaterasu Ōmikami si sta muovendo — forse danzando — proprio in direzione dei caldi raggi solari. Le linee del pennello di questo sconosciuto artista — dinamiche e modulate nello spessore — donano una grande vitalità alle maniche fluttuanti della veste e alla figura. Questa stampa dai colori vivaci contribuisce a far emergere — infine — la forte connessione tra il mito senza tempo — descritto all'interno del *Kojiki* — e il *kagura*<sup>35</sup> 神楽, l'archetipo di danza rituale religiosa. Nell'episodio della caverna celeste, la danza eseguita da Amenouzume non è altro se non il principio, la traccia inconfondibile dell'origine della danza giapponese.

---

<sup>34</sup> Si noti che il sinogramma usato per derivare la parola *sakaki* 榊 si compone del radicale *ki* 木 (albero, legno) e *kami* 神 (divinità).

<sup>35</sup> I caratteri per *kagura* sono *kami* 神 (divinità) e *asobi* 楽 (musica, divertimento). Il termine *Kagura* può essere quindi traducibile come “divertimento degli dei” o “musica degli dei”.

## 5.2 La danza come rituale: dal mito al *kagura*

L'origine del *kagura* 神楽 è molto misteriosa; così come misterioso è anche il significato, l'etimologia originaria del termine stesso. Va specificato — infatti — che i primi documenti scritti a riportare anche i caratteri di origine cinese, risalgono solo all'VIII secolo d. C.<sup>36</sup> Per questo motivo — per chiarire l'origine oscura del termine — la ricerca può basarsi solo sulla sua antica pronuncia. Così — per alcuni studiosi — la parola *kagura* deriverebbe dal termine *kamigakari* 神懸り, una forma di possessione divina. Questo tipo di possessione può essere inteso in diversi modi, secondo le varie epoche alle quali si fa riferimento. In origine l'esecutore diventava la vera e propria divinità: per questo si parla di danza degli dei. In seguito i testi parlano del *kamigakari* come un atto di possessione divina: il *kami* veniva invocato per prendere possesso dell'intero corpo fisico del *medium*, oppure — com'è possibile notare nel dettaglio qui proposto — dell'oggetto che teneva in mano durante la danza, trasformandolo in una sorta di dimora temporanea (Fig. 32 e 35). Lo sciamano danzava fino a raggiungere uno stato di *trance* e diventava un mezzo di comunicazione, senza il quale l'unione di due mondi — quello reale e quello soprannaturale — non sarebbe stata possibile. Il termine *kagura* potrebbe derivare anche dalla parola *kamiasobi* 神



Fig. 32 *Kagura*,  
(particolare), Utagawa  
Yoshiume, 1848-1852.

<sup>36</sup> In precedenza — in Giappone — si comunicava solo mediante una lingua indigena, cui non corrispondeva nessuna forma scritta.

遊び (o *kamieragi*). Questa teoria sarebbe supportata proprio dal fatto che la cerimonia del *kagura* era chiamata anche *asobi* (gioco, intrattenimento). È possibile che i *kagura* primitivi — come anche la danza di Amenouzume — fossero simili a pantomime comiche, dove gli elementi di divertimento e riso erano messi maggiormente in evidenza. Assieme all’accompagnamento musicale di tamburi, flauti (Fig. 33 e 37) e canti — detti *kagurauta* 神楽歌 (canti *kagura*) — l’intento era quello di divertire i *kami* asceti grazie alla danza e guadagnarne la benevolenza. Tuttavia, l’origine più



Fig. 33 *Il santuario Shinmei a Shiba: danza sacra presso il santuario all'alba dell'anno nuovo* (dalla serie “Luoghi famosi presso la capitale dell’est”, particolare), Utagawa Hiroshige I, 1797-1858.

verosimile del termine *kagura* parrebbe essere la parola *kamukura*, ovvero il luogo nel quale risiede la divinità mentre presiede lo spettacolo.

La danza di Amenouzume — nel mito della sacra caverna — presenta numerosi tratti riconducibili al *kagura* — forma di danza risalente al VII secolo d. C. — che si divide tra il divino e lo spettacolare. Molto probabilmente — la forma di *kagura* più vicina al mito di Amenouzume — è il

*kagura* delle *miko* (*mikokagura* 巫女神楽). Con la danza la *medium* convoca, richiama l’asceta della divinità: è l’archetipo, l’embrione della danza giapponese stessa. In questo meraviglioso esempio di *nishikie* (Fig. 34), l’artista Suzuki Harunobu rappresenta con tratti delicati ed eleganti la figura di una sacerdotessa avvolta in un *kimono* — decorato con nubi e gru — presso un santuario scintoista. Le piccole dita della minuta figura femminile stringono delicatamente due oggetti. A un primo sguardo la *miko* potrebbe sembrare immobile ma lo scettro con i sonagli — portato verso l’alto con un gesto leggiadro — suggerisce

un movimento danzato. Questa stampa è la testimonianza di come — una danza così antica — possa arrivare fino al periodo Edo e poi fino a noi oggi. I movimenti fondamentali del *mikokagura* sono di due tipologie distinte: movimenti lenti e movimenti più rapidi. I movimenti lenti con andamento circolare facilitavano il raggiungimento dello stato di *trance*; da questa tipologia di movimenti deriva il termine *mai*<sup>37</sup> 舞, oggi tradotto semplicemente come “danza”. I movimenti di danza più rapidi — che comprendevano anche salti dinamici per facilitare la possessione divina — ci rimandano alla danza di Amenouzume, che pestava i piedi su di una botte di legno. In questo caso si parla di *odori*<sup>38</sup> 踊, un termine tradotto come “danza” ma che letteralmente significa balzare o saltare. Si aggiungono poi i movimenti delle braccia — in genere entrambe sollevate in aria per invitare la divinità e facilitarne la discesa — e il pestare ritmico dei piedi. La *miko* — come Amenouzume — si circonda di vari oggetti ed elementi: specchi, strisce di carta bianca o di perline, faci di rami di bambù. Questi cosiddetti *torimono* 捕り物 (oggetti



Fig. 34 Una *miko* danza presso il santuario, Suzuki Harunobu, 1725-1770.

<sup>37</sup> Nominalizzazione del verbo *mau* 舞う (danzare) a sua volta contrazione di *mawaru* (ruotare, muoversi in circolo).

<sup>38</sup> Deriva dal verbo *odoru* 踊る (danzare).

che si tengono in mano) — che arrivano fino a noi fissati nelle immagini del mondo fluttuante (Fig. 35 e 36) — sostengono la *miko*, la supportano nel momento culmine della danza e sono considerati elementi essenziali del *mikokagura*.



Fig. 35 *Kagura*, Utagawa Yoshiume, 1848-1852.



Fig. 36 *Miko con ventaglio*, (particolare), Kitagawa Utamaro I, periodo Edo.

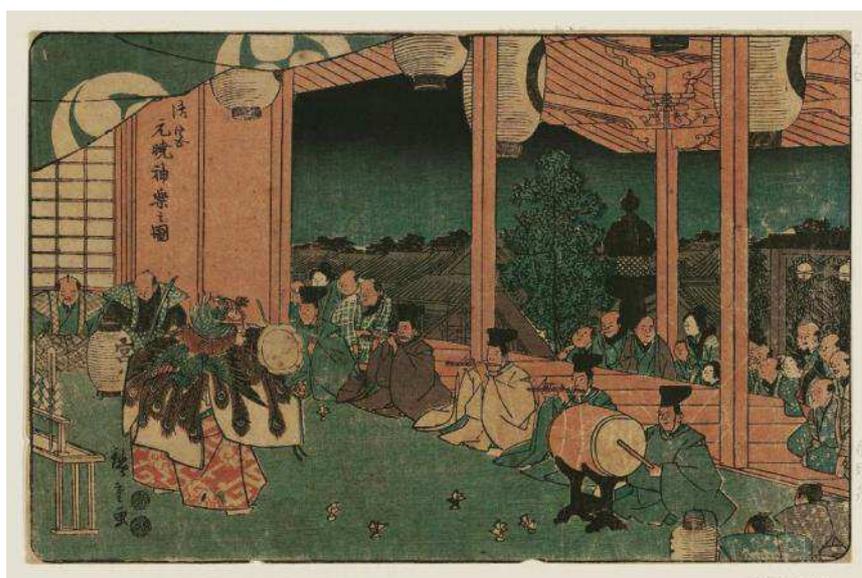


Fig. 37 *Il santuario Shinmei a Shiba: danza sacra presso il santuario all'alba dell'anno nuovo*, (dalla serie "Luoghi famosi presso la capitale dell'est"), Utagawa Hiroshige I, 1797-1858



Fig. 38 *Daikagura*,  
Urakusai Nagahide,  
periodo Edo.



Fig. 39 *Le miko Ohatsu e  
Onami*, Ippitsusai Bunchō,  
1769

Le danze delle *miko* possono rientrare anche all'interno di un'altra classificazione, quella dei *satokagura* 里神楽 (*kagura* di villaggio): spettacoli che venivano eseguiti nei villaggi, o comunque nell'area della città esterna alle mura della residenza imperiale. I *kagura* di villaggio si tenevano in templi minori per festività o occasioni eccezionali. Ogni tempio ha il suo palcoscenico, coperto da un tetto sorretto da quattro pilastri e diviso in due parti distinte. Una è chiusa e solamente a uso degli artisti, mentre sul *butaikagura* 舞台神楽 (palco *kagura*) si svolgono le *performances*: per lo più pantomime comiche di carattere propiziatorio, nelle quali i danzatori indossano maschere di legno. I musicisti sono — come nel *nō* — preti del tempio che suonano flauti e tamburi.

Nei maggiori santuari shintoisti — come Ise, Nikkō, Miyajima e Atsuta — venivano eseguiti gli *ōkagura* o *daikagura* 太神楽 (grandi *kagura*), con riti speciali e danze simboliche di contenuto religioso e mitologico. Hiroshige ci permette di assistere a una di queste incredibili esecuzioni grazie a un punto di vista privilegiato, come se noi fossimo dei danzatori in attesa di entrare in scena (Fig. 37). Come in *Daikagura* di Urakusai Nagahide (Fig. 38) e *Le miko Ohatsu e Onami* di Ippitsusai Bunchō (Fig. 39), le danzatrici — durante questi spettacoli —

tengono in mano un torimono ornato di piccoli sonagli in bronzo dorato, o — più raramente — ventagli o ramoscelli benedetti.

La tradizione dello *shishikagura* — anch'essa spesso fatta rientrare all'interno dei *daikagura* — designa la danza del leone *kagura*. In questo caso la funzione del danzatore-attore è quella di danzare e portare il *kami* in giro per la campagna, in modo tale da purificare, allontanare le malattie e anche le cattive influenze. Tutto ciò è possibile — similamente a quanto accade anche in altri *kagura* — grazie alla divinità che discende nella maschera del leone. In *Danzatore daikagura nella danza del leone* (Fig. 40), si può osservare con quanta dinamicità l'artista sia riuscito a rappresentare lo *shishikagura*. Shunshō — con la sua maestria — riesce a dare l'impressione che la danza stia avvenendo proprio in questo momento: con l'uso delle linee curve e modulate dell'abito riesce a enfatizzare i movimenti acrobatici tipici di questa danza e la tridimensionalità della figura. Geniale è anche la composizione e l'idea di accostare il volto dell'esecutore alla maschera dello *shishi*.

Le più antiche testimonianze sul *kagura* risalgono ad alcuni testi che riguardano gli spettacoli della corte di Yamato. Si suppone che queste forme auliche di *kagura* — dette *mikagura* 御神楽 (*mi* è onorifico) — derivano dai *satokagura*, arrivati a corte durante l'epoca Nara (710-794 d. C.). Queste danze — pur influenzate da diversi rituali popolari — si pongono in completa



Fig. 40 *Danzatore daikagura nella danza del leone*, Katsukawa Shunshō, 1777.

opposizione ai *satokagura*, per via della loro grande solennità e del loro carattere ufficiale. I *mikagura* si tenevano solo presso la corte imperiale — di fronte al santuario dedicato alla dea del sole Amaterasu — e al tempio di Ise, nel quale ci porta anche questa prospettiva (Fig. 41). Durante la cerimonia veniva acceso un

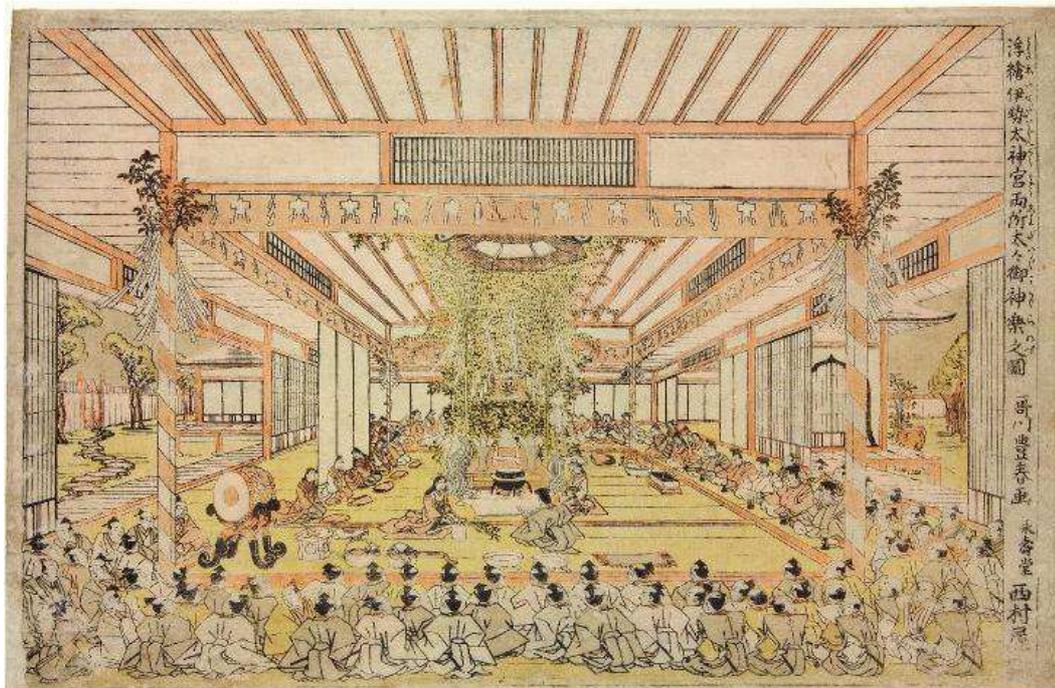


Fig. 41 *Prospettiva della cerimonia daimikagura tenuta presso il grande santuario di Ise*, Utagawa Toyoharu, 1770 ca.

focolare per rimandare al mito della caverna celeste e venivano presentate offerte alla dea del sole e ad altri antenati. Alle danze prendevano parte sia uomini che donne, mentre il *ninjō* — il direttore o l'attore principale — organizzava lo spettacolo e richiamava la divinità eseguendo movimenti lenti e solenni. Il *ninjō* si muove adagio in avanti e verso i due lati, rievocando così — nella sua semicircularità — la danza che induce la possessione divina. Il *ninjō* — come le *miko* — danza con in mano un ramoscello decorato con un cerchietto di metallo, che simbolicamente richiama lo specchio della dea Amaterasu.

Come si è visto, è estremamente complesso dare una definizione del *kagura*, come complesse sono le variazioni, i contenuti e le evoluzioni dello stesso. Con il termine *kagura* —

oggetto di numerosi interrogativi — s'indica l'evento nella sua totalità. Le due parti distinte del *kagura* — quella puramente rituale e quella puramente spettacolare — andarono cambiando con il passare del tempo. La parte spettacolare — e con essa la danza — è cambiata adattandosi alle richieste, ai gusti del pubblico. Per quanto riguarda la parte rituale, questa è rimasta fissa, ma — in alcuni casi — è andata addirittura disperdendosi completamente, dando vita a quei *festival* popolari (*matsuri* 祭り) che ancora oggi rientrano nei programmi annuali delle più varie località del Giappone. Ci sono poi spettacoli popolari che sono chiamati *kagura* ma che *kagura* non sono, *performances* che sono *kagura* a tutti gli effetti ma che non sono chiamate così, e poi ci sono danze *kagura* all'interno di drammi *nō*, *bugaku* o *kabuki*. In definitiva, il *kagura* può essere sintetizzato come: “[...] un'occasione, un ambiente per la performance, un sistema che ha prodotto vari tipi di spettacolo durante il suo lungo periodo di vita.”<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Hoff Frank, *Song, Dance, Storytelling: Aspects of the Performing Arts in Japan*, Cornell University East Asian Papers, New York, 1978, cit., p.141.

### 5.3. La danza arriva a corte: *gigaku* e *bugaku*

Il *gigaku* 伎楽 si sviluppò e si diffuse notevolmente tra il VII e il X secolo, diventando uno degli intrattenimenti più apprezzati e popolari di quel periodo. Nonostante ciò, del *gigaku* non rimangono molte testimonianze scritte: solo una piccolissima nota in un testo del 1223 e il suo nome, ripetuto in diversi testi. Così solo le splendide maschere, i costumi e i materiali scenici si sono conservati perfettamente fino a noi. Questo ha permesso di stabilire — quantomeno — la sua data d'origine e alcune sue caratteristiche.

La data precisa è il 562, quando un ambasciatore riportò dalla Corea tutta l'attrezzatura necessaria all'esecuzione del *gigaku*; la danza arrivò qualche anno dopo, nel 612. Per quanto riguarda l'origine di questa forma d'intrattenimento, esistono varie opinioni ma quella più accreditata lo vede nascere nella Cina dei Suí (581-618). Il *gigaku* sembra essere il frutto di un intrattenimento musicale chiamato *san-yüe*, che diede origine anche al *sangaku* e al *sarugaku*<sup>40</sup>. Il termine *san-yüe*



Fig. 42 *Danzatori di shishimai*, Eishōsai Chōki, periodo Edo.

<sup>40</sup> Si veda il capitolo otto pp. 65.

designava sia un gran numero di spettacoli — classificabili in parate, giochi di destrezza, acrobazie, danze, canzoni, trucchi magici, pantomime comiche, scenette, lotte, giochi di abilità ecc. — sia la musica popolare che li accompagnava. All'arrivo in Giappone, a prevalere furono gli elementi della pantomima, della danza e della musica — che arrivarono per primi — quelli della destrezza e dell'acrobazia arrivarono per secondi. Tuttavia — solo in Giappone — il *gigaku* arriva a ottenere una nuova caratteristica che — almeno di base — non aveva: l'essenza religiosa. Il *gigaku* arriva in contatto con i templi buddisti giapponesi ed è uno dei prodotti nati proprio sotto l'influenza di questa cultura e religione<sup>41</sup>.

Nonostante queste origini di stampo prettamente popolare, il *gigaku* raggiunse il picco della sua popolarità alla corte giapponese, durante l'VIII secolo. Purtroppo, poco o nulla è dato sapere a proposito della forma, dello stile e dei suoi contenuti in questo periodo aulico; il *gigaku* scomparve dagli intrattenimenti di corte, eclissato dal *bugaku* che ne fu a sua volta influenzato. Per questo motivo le indagini degli studiosi partono in genere dal *Kyōkunshō*<sup>42</sup> (*Brani scelti per istruzione e ammonizione*) e da antichi cataloghi di materiali di scena e maschere.

Secondo questi pochi scritti, il *gigaku* iniziava come una forma di processione che partiva dal tempio e proseguiva fino a un palco. Su quest'ultimo — probabilmente posto all'aperto e all'interno della cinta muraria del tempio — si svolgevano il vero e proprio spettacolo e la danza. Alla processione partecipavano circa quaranta persone, con danzatori e musicisti; ad aprire la parata c'era una guida (*chidō*) che indossava una maschera rossa con una bocca larga, il naso lungo, occhi sporgenti, sopracciglia e barba scure. Seguivano la maschera dello *shishi* 獅子 — con una bocca mobile,

---

<sup>41</sup> Il buddismo raggiunge il Giappone attorno al VI-VII secolo. Influenzò tutti gli aspetti della vita del popolo, includendo anche i diversi intrattenimenti di quel periodo.

<sup>42</sup> Un testo del 1223, di quattro secoli successivo alla scomparsa del *gigaku* dalla corte.

che poteva essere aperta o chiusa durante la danza — e gli *shishiko* 獅子子 — ovvero i bambini — che lo guidavano con maschere sorridenti. L'artista Eishōsai Chōki realizzò questa stampa rappresentante alcuni danzatori durante un *festival* (Fig. 42). Nonostante non si tratti di una vera e propria rappresentazione della danza *shihi* del *gigaku*, possiamo comunque estrapolare alcune caratteristiche appartenenti anche a questa forma d'intrattenimento. In questo bellissimo esempio, a spiccare è certamente la maschera del leone: ancora una volta il colore predominante è il rosso, poi i denti bianchi e i peli fittizi, con colori che vanno dal rosso, al verde, al marrone. Lo sguardo del leone è rabbioso, in forte contrasto con quello sereno e anche un po' stanco dei danzatori. Possiamo quasi immaginare la difficoltà di coloro che — per interpretare il ruolo dello *shishi* — rimanevano coperti per lungo tempo dal telo — o dalla pelle — che componeva il corpo della maschera. Come nel caso dello *shishi kagura* l'intento di questa danza era di esorcizzare, allontanare gli spiriti maligni e le malattie. L'accompagnamento musicale — flauto, tamburi, e cembali — proseguiva anche durante lo spettacolo, nel quale il primo numero era la danza del leone (*shishimai* 獅子舞). Seguivano poi le danze di sapore più esotico, che riportavano alla mente l'origine straniera di questa forma di spettacolo. Purtroppo non si sa molto a proposito di queste danze — se fossero comiche o serie — e sui diversi passaggi da cui erano costituite. Probabilmente — all'interno del *gigaku* — esistevano anche altre danze: danze delle divinità del pantheon buddista e danze dalla trama semplice — religiosa o comica — che coinvolgevano spesso anche alcune donne, che indossavano una maschera bianca dalla forma rotondeggiante. Questo dimostra come — l'intero programma del *gigaku* — fosse composto di numerose parti del tutto scollegate tra loro e con un diverso contenuto. È una forma d'intrattenimento e di danza dalla struttura flessibile, dove l'uso delle maschere è — come si è visto — fondamentale ma dall'origine nebulosa.

Il *gigaku* sopravvisse di là dalle mura del palazzo imperiale fino alla fine del XIV secolo. Insegnato nei templi, mutò pian piano, sia nella forma musicale sia in quella danzata. Oggi potrebbero rimanere ancora alcune tracce — in certe processioni buddiste o in templi isolati — di un *gigaku* ormai completamente mutato, un'ultima sopravvivenza di un'antica tradizione che originariamente arrivava da lontano.

Il termine *bugaku* 舞楽 (danza e musica), è un termine che si può applicare a qualsiasi forma di spettacolo — di origine



Fig. 43 Danza *bugaku*, Totoya Hokkei, periodo Edo.

giapponese o straniera — che sia accompagnata da musica e danza. Comunemente — però — indica gli spettacoli di origine cinese e tutti quelle forme d'intrattenimento sorte in Giappone su ispirazione di questi ultimi. Il *bugaku* diventò uno spettacolo ufficiale attorno al X secolo (periodo Heian, 794-1185) — un periodo di grande splendore per tutte le forme d'arte approdate alla corte di

Kyōto — e deve la sua nascita alla stessa fonte dalla quale si era originato il *gigaku*: la Cina. Se il *gigaku* era stato il dono dei Sui, il *bugaku* fu quello dei Tāng (618-907). Questa nuova forma d'intrattenimento — adattatasi al gusto e alle esigenze giapponesi e descritta anche dalla stampa qui proposta (Fig. 43) — nasce all'incirca nell'VIII secolo, per sopravvivere fino a oggi. Va quindi tenuto presente — come per altre forme di spettacolo già viste e che vedremo — che la sua forma è cambiata nel corso del tempo e che ora non corrisponde più esattamente alla sua forma originaria.



Fig. 44 *Danzatore bugaku*, Takashima Chiharu, 1777-1859



Fig. 45 *Danzatore bugaku: Taiheiraku vestito in armatura dorata*, Takashima Chiharu, 1777-1859

Durante la prima metà del IX secolo fu organizzato il repertorio ufficiale del *bugaku*; gli spettacoli furono ripartiti — in base alla loro provenienza — in due gruppi, e così fu anche per l'orchestra. Le danze *bugaku* vennero così suddivise in “danze di sinistra” (*samai* 左舞) e di “destra” (*umai* 右舞) mentre la “musica della sinistra” venne detta *uhō no gaku* 右方の楽, e la “musica della destra” *sahō no gaku* 左方の楽. Nella musica e nella danza “della sinistra” prevalevano le composizioni di origine cinese, indiana e giapponese — mentre — in quelle “della destra”, si trovavano riunite le composizioni di origine coreana e mancese. È possibile — tuttavia — che questa suddivisione sia stata determinata

anche dal fatto che — durante lo spettacolo — l'entrata sul palcoscenico avveniva da due lati, il destro e il sinistro.

Il *bugaku* è costituito da danze simboliche, ispirate perlopiù a motivi profani. La rappresentazione iniziava sempre con una danza d'introduzione, che aveva lo scopo di unire le caratteristiche dalla “danza di destra” con quelle della “danza di sinistra”. Al termine di questa introduzione cominciava il vero spettacolo: si trattava dell'insieme degli *tsugamai*, le danze a coppia. Queste danze erano un susseguirsi di una serie di tre - cinque — e più tardi una - due — coppie di danze; ad una coppia di “danze della sinistra” seguiva sempre una coppia di “danze della destra”. In queste due opere di Takashima Chiharu (Fig. 44 e 45) possiamo osservare due danzatori abbigliati in rosse vesti e con spade alla mano. In effetti, la danza *bugaku* era molto diversificata e tra le varie tipologie figurano le *bunomai*. Si trattava di vere e proprie danze militari che celebravano battaglie, vittorie storiche o leggendarie. Ecco perché — nelle due stampe proposte — i



Fig. 46 *Danzatore bugaku nelle vesti dell'uccello karyōbin*, Takashima Chiharu, 1777-1859

danzatori sono  
abbigliati con abiti di  
guerrieri. Armi come  
lance o scudi erano  
utilizzati come  
materiali scenici,  
mentre i movimenti  
potevano essere ampi  
ed energici o —  
all'opposto — solenni  
e lenti. In breve,  
l'intento era di  
simulare in tutto e per  
tutto le battaglie  
storiche o leggendarie  
più famose e — in  
questi due “danzatori

bugaku” (Fig. 44 e 45) — l’artista riesce a esprimere certamente la grande solennità che caratterizzava queste danze. Lo sfondo neutro di queste opere permette all’osservatore di concentrarsi su ogni piccolo dettaglio di armature e scudi, mentre i volti e gli sguardi dei protagonisti si confondono fino a perdersi.

Un altro importante esempio di cui le immagini dell’*ukiyo*e sono testimoni, è costituito dalle danze *bugaku* di tipo *warawamai*. In questa stampa — realizzata sempre da Chiharu (Fig. 46) — possiamo notare una piccola figura di danzatore che spicca per il ricco pigmento rosso con cui è realizzato l’abito di scena. Si sta muovendo all’interno di uno spazio di cui nulla è dato sapere, nelle mani stringe due sonagli e all’osservatore sembrerà quasi di vederla muovere sotto propri occhi. La danza *warawamai* è — in genere — una danza eseguita da bambini e — tra queste — una delle più note è proprio quella descritto dall’artista: il *Karyōbin*. Nel *Karyōbin* quattro bambini di dieci anni danzano indossando abiti molto accurati,

come accurati sono gli accessori: un cappello piumato, ali sulle spalle e cembali in rame. L’intento di questa danza è di simulare i movimenti e le fattezze dell’uccello garuda — l’uccello divino — auspicio di buona sorte e prosperità. Ancora una volta gli artisti del “mondo fluttuante” ci permettono — attraverso le loro opere — di assistere a queste danze e di assaporare

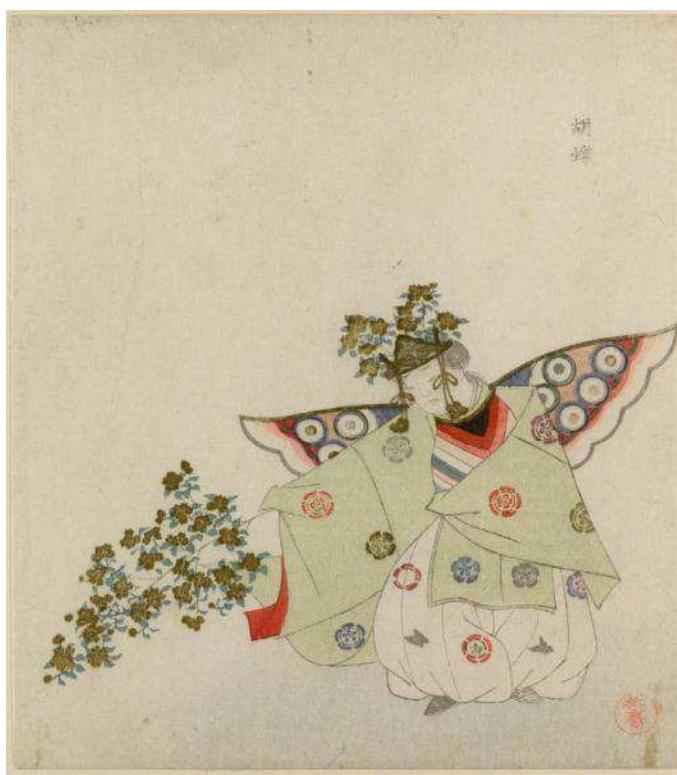


Fig. 47 *Danzatore bugaku nella danza della farfalla*, Takashika Chiharu, 1777-1859

molti degli elementi di cui erano costituite. Oltre a queste forme di danza, è necessario ricordare anche gli *onnamai* (danze delle donne), gli *hashirimono* (danze in corsa) — caratterizzate da movimenti rapidi e veloci — e i *bunnomai* o danze di corte, eleganti e simbolo del pacifico periodo Heian. Tutti questi generi — o tipologie — costituiscono parte delle danze del repertorio *bugaku*, a sua volta divisibile in *taikyoku* 大曲 (grandi composizioni), *chūkyoku* 中曲 (medie composizioni) e *shōkyoku* 小曲 (piccole composizioni). In questo caso si tratta di una suddivisione dovuta al numero dei danzatori che vi partecipano: nel primo caso i danzatori erano sei, nel secondo quattro e nel



Fig. 48 *Danzatore bugaku*, Shiba Kokan, 1788

terzo caso due o uno solo. Tuttavia — con il passare del tempo — il numero di questi danzatori è andato mutando e ci si è basati — per la suddivisione suddetta — in base all'integrità del brano.

Come si è visto un elemento fondamentale delle danze *bugaku* sono i costumi e gli elementi di scena. In effetti — analizzando questi oggetti — si possono comprendere più facilmente i numerosi

cambiamenti che hanno interessato l'arte del *bugaku*. A partire dal *gigaku*, l'influenza della cultura cinese proveniente dal continente influenzò anche il *bugaku*. In queste opere (Fig. 47 48 e 49) — infatti — possiamo notare come i costumi siano ricchi di dettagli.

Broccati, seta e altri tessuti dai colori brillantissimi, derivavano dal gusto cinese ed erano in estremo contrasto con il bianco, la canapa e altri colori e materiali, prediletti nel Giappone di questo periodo. Se torniamo ad analizzare “Danza *bugaku*” di Totoya Hokkei (Fig. 43), quest’aspetto sarà ancora più evidente. In questa stampa raffinatissima, troviamo un danzatore avvolto in un preziosissimo costume di scena e nell’atto di battere a terra un piede. I dettagli dell’abito sono descritti nei minimi particolari e permettono di assaporare il gusto cinese per le decorazioni e per tessuti. I colori brillati come il rosso, il blu e il verde sono arricchiti dall’uso dell’oro, che li rende ancora più vivaci e preziosi. All’osservatore dell’opera non potrà certo sfuggire la maschera in dorata che valorizza il costume del danzatore.

In verità, le maschere usate nel *bugaku* non riflettono nessuna tradizione mitologica giapponese, ma furono anch’esse importate dal continente. Nel *bugaku* di maggiore influenza giapponese — infatti — le maschere non vengono usate e il danzatore si veste con abiti più semplici. Una delle caratteristiche delle maschere *bugaku* è la loro dimensione: sono più piccole delle maschere *gigaku* e coprono solo il volto del danzatore. Un’altra particolarità della maschera



Fig. 49 Danzatore *bugaku* nella danza *rindai*, Takashima Chiharu, 1777-1859



Fig.50 *Danzatore bugaku indossa  
la maschera del drago,*  
Takashima Chiharu, 1777-1859



Fig. 51 *Danzatore bugaku nella  
danza koinju,* Takashima  
Chiharu, 1777-1859



Fig.52 Danzatore *bugaku* indossa la maschera del drago (dettaglio), Takashima Chiharu, 1777-1859



Fig. 53 Danzatore *bugaku* nella danza *koinju* (dettaglio), Takashima Chiharu, 1777-1859

*bugaku* — visibile anche nell'opera di Chiharu (fig. 52) — è il mento che — in genere — risulta staccato dalla parte principale della maschera e legato alla mascella con delle cordicelle. I tipi di maschera *bugaku* si dividono in due tipologie: *zōmen* e *kamen*. *zōmen* erano in origine semplicissime maschere in carta o in seta, dalla forma triangolare e con i lineamenti dipinti a inchiostro nero. Invece, le maschere *kamen* 仮面 — dette anche *bugakumen* 舞楽面 — si dividevano a loro volta in base alle dimensioni che presentavano. C'erano poi le cosiddette maschere *taimen* 大面 che — essendo più vicine alla tradizione cinese — risultavano più grandi delle altre. I *taimen* potevano rappresentare divinità, esseri sovranaturali o mitologici, e volti di popolazioni straniere (Fig. 50 e 51). Ogni maschera era solitamente intagliata nel legno, ricoperta con tessuto e poi dipinta. Come testimoniato anche dalle opere presentate qui sopra, potevano essere incollati anche peli per poter realizzare sopracciglia, ciglia e barba posticci (Fig. 52 e 53). In definitiva, le maschere costituiscono a oggi una testimonianza importantissima del *bugaku* e — grazie a quelle che vennero autografate a partire dal XII-XIII secolo possiamo conoscere anche i nomi degli stessi artisti di questi antichi capolavori d'intaglio. Nella danza *bugaku* — tra gli altri oggetti di scena che vale la pena



Fig. 54 *Tanburo, sho ed elmetto sul palcoscenico per bugaku*, Ryūryūkyō Shinsai, periodo Edo



Fig. 55 *Il monaco Henjo* (dalla serie dei “Cento poemi dei cento poeti”), Utagawa Kuniyoshi, 1842 ca.



Fig. 56 *Osaka shinmachi nerimono*,  
Yanagawa Shigenobu, 1787-1832

nominare — non c'erano solo lance, spade e mazze, ma addirittura serpenti finti, ali, rami di albero *sakaki* e molti molti altri.

Ovviamente, nessuna danza può esistere senza la presenza e il sostegno di un commento musicale: in questo caso particolare — a fare da sfondo al *bugaku* — c'è la musica *gagaku*. Va specificato — poiché spesso si riscontrano una certa confusione e una sovrapposizione di termini — che la musica d'accompagnamento al *bugaku* può essere indicata con diverse

definizioni. Può essere intesa genericamente come musica orchestrale — e in questo caso viene chiamata *gagaku* (o *kangengaku*) — oppure come musica d'accompagnamento alla danza, e in questo caso si parla di *bugaku*. Comunque sia, è bene indicare che si trattava di una melodia suonata da strumenti diversi, sicché l'effetto era quello di una melodia simultanea, dove però tutti i singoli elementi rimanevano riconoscibili. L'orchestra del *bugaku* si componeva di diversi strumenti: a percussione, a corda e a fiato (Fig. 54), tuttavia — tra questa moltitudine — i più decorativi e peculiari erano i *dadaiko* 大太鼓. Questi tamburi — posti in genere su due piattaforme — possono essere osservati nell'opera intitolata “il monaco Henjo” di Utagawa Kuniyoshi (Fig. 55); essendo molto grandi assomigliavano a due ali ornamentali, che creavano una sorta di fondale arricchendo la scenografia del palcoscenico. Anche gli altri strumenti a percussione erano molto decorativi, tra questi abbiamo un gong di bronzo, nacchere e altri tamburi di forme e dimensioni diverse (Fig. 54). Tra gli strumenti a corda abbiamo le cetre, il popolare

*koto* 琴 a quattro corde e un liuto a tre corde (*biwa* 琵琶). Nel caso degli strumenti a fiato, flauti di diversi tipi, un organo di derivazione cinese e l'*hichiriki* — uno strumento a doppia canna in bambù — completavano l'orchestra. È curioso notare che la musica *gagaku* era conosciuta popolarmente con il nome di *shōhichiriki*, che deriva proprio dal nome dello strumento di cui abbiamo appena accennato. L'*hichiriki* è ben visibile nella stampa dell'artista Ryūryūkyō Shinsai (Fig. 54): delicatamente appoggiato al parapetto del palcoscenico, questo strumento a fiato è affiancato da un tamburo e da un elmetto. Nonostante l'intento dell'artista fosse — chiaramente — quello di dare una descrizione accurata di alcuni elementi fondamentali del *bugaku* — come in una sorta di esposizione — sembra quasi che questi oggetti siano appena stati dimenticati — da un interprete un poco incauto — dopo la fine dell'esibizione.



Fig. 57 *Poemi di Sōjō Henjō* (dalla serie *Cento poemi*), Katsushika Hokusai, 1760-1849

Soffermiamoci adesso sull'opera di Hokusai che — con il sapiente uso di una prospettiva a volo d'uccello — ci porta su uno dei palcoscenici del *bugaku* (Fig. 57). Questi palcoscenici potevano essere di diversi tipi: lo *shikibutai* — il palcoscenico esteso — era un palco provvisorio, costruito in legno di cipresso giapponese (*hinoki*) e composto di due piattaforme separate ma collegate al centro. Questo tipo di palco era di forma quadrata, rialzato dal terreno e — di solito — veniva costruito in una sala o in un giardino. C'era poi il palcoscenico standard (il *takabutai*), anch'esso quadrato e — come nel caso di quello descritto da

Hokusai — con la piattaforma per la danza ricoperta da damasco verde scuro e da un disegno floreale, circondato da strisce di tessuto bianco. Il tutto era circondato da una vivace ringhiera dipinta di brillante cinabro cinese che contornava il palcoscenico e le scale d'accesso e — in genere — l'intero complesso si costituiva di un palco sinistro per le danze della destra e di un palco destro per le danze della sinistra.



Fig. 58 *Accompagnamento alla danza bugaku*, Kubo Shunman, XIX secolo

Con l'avvio del trasferimento del potere nelle mani della nuova classe militare (periodo Kamakura, 1185-1333) e con la riduzione del potere della corte, iniziò il declino del *bugaku* e della sua musica. I due gruppi di destra e di sinistra — a numero estremamente ridotto — si separarono per proseguire la loro attività a Kyōto e a Edo. Solo dal XVII secolo — con il processo di riunificazione del paese — il regime militare e i *samurai* tornarono ad apprezzare questa forma di danza e di spettacolo fortemente creativi. Le stampe riprodotte in questo capitolo, sono un'eccellente esempio di come questo tema — sebbene non tra i più noti dell'*ukiyo*e — fosse apprezzato durante il periodo Edo. Le stampe del “mondo fluttuante” seppero valorizzare prima di ogni altro questa forma d'intrattenimento, considerata tesoro nazionale dal

1955.

## 6. La danza in Giappone tra il IX e il XIII secolo

### 6.1. Dalla corte al popolo: *sangaku*, *sarugaku* e *dengaku*

Nel capitolo precedente si è accennato al *san-yüe*, ovvero a quell'insieme di spettacoli popolari che non rientravano nell'ambito degli intrattenimenti ufficiali della corte cinese. Infatti — tutti i brani di musica e danza che non avevano ottenuto il sigillo ufficiale della corte imperiale — erano inseriti nel *san-yüe*. Come già si diceva in precedenza, il *san-yüe* comprendeva al suo interno numerose tipologie d'intrattenimento: numeri acrobatici, giochi di destrezza e abilità, rituali, possessioni ed evocazioni, adattamenti della magia taoista e dei miracoli buddisti. Il *san-yüe* — quindi — ha una tradizione ricchissima, che si è evoluta in diversi anni e — in diversi anni e fasi successive — approderà nell'arcipelago giapponese. In breve — in Giappone — il *san-yüe* si pone come base di molte forme d'intrattenimento; non solo è considerato il punto di partenza per il *gigaku* ma anche per il *sangaku* e il *dengaku*.

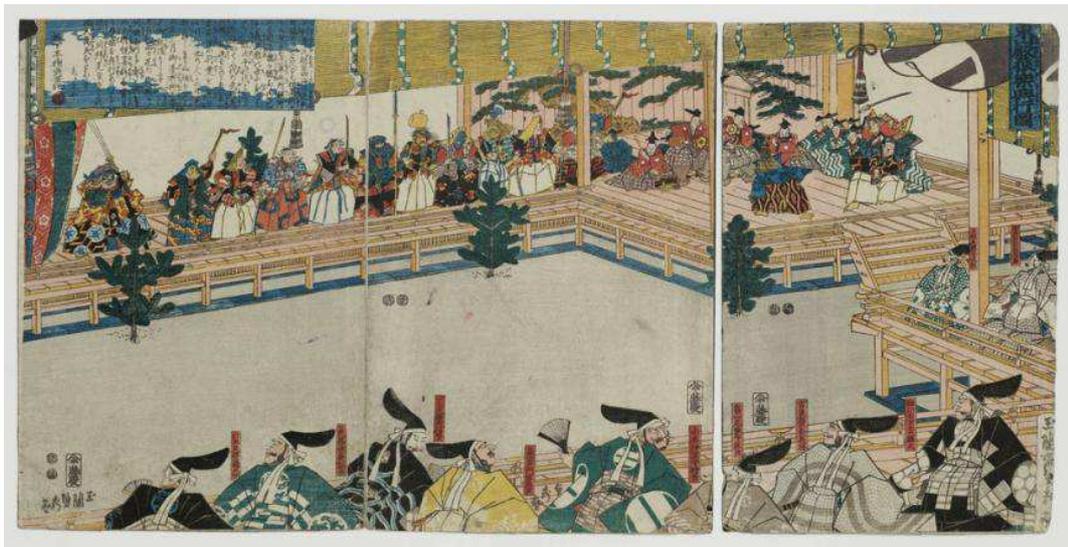


Fig. 59 *Rappresentazione sarugaku per il lord Higashiyama*, Utagawa Sadahide, 1847-

La vera e propria versione giapponese del *san-yüe* è il *sangaku* 散楽 che — durante il periodo Heian — veniva eseguito dai



Fig. 60 *Rappresentazione sarugaku per il lord Higashiyama* (particolare), Utagawa Sadahide, 1847-52

danzatori e dai musicisti che si esibivano anche nel *bugaku* e nel *gagaku*. Secondo gli studiosi, il termine *sangaku* sarebbe da considerarsi come la pronuncia giapponese di *san-yüe*, dal quale assorbì anche i contenuti. Tra il X e l'inizio dell'XI secolo, il termine *sangaku* si modificò per essere sostituito dal termine *sarugaku* 猿楽, traducibile in vari modi: “musica sparsa”, “intrattenimento non ufficiale”, “spettacolo non eterogeneo”, “intrattenimento della scimmia”. Facendo riferimento ai sinogrammi impiegati, il carattere più utilizzato sembra essere quello di scimmia, *saru* 猿. Si pensa che la scelta sia caduta proprio su questo

carattere poiché si sarebbe voluto porre l'accento sugli elementi fondamentali del *sarugaku*: comicità, imitazione e pantomima. Dall'opera proposta — “Rappresentazione *sarugaku* per il lord Higashiyama” (Fig. 59 e 60) — possiamo capire quanto questo tipo di spettacolo fosse popolare e apprezzato: nella parte inferiore del trittico — infatti — diverse figure maschili — probabilmente ricchi lord — sembrano discutere animatamente riguardo all'interpretazione che sta avvenendo sul palco di fronte. Possiamo così immaginare le acrobazie e le movenze dei due protagonisti, durante questa battaglia coreografata e dinamica. Il *sangaku* e il *sarugaku* si svilupparono maggiormente tra il periodo Heian (794-

1192) e il periodo Kamakura (1192-1333) e — all'epoca — erano considerati parte del programma fisso della corte. In seguito — queste due forme d'intrattenimento — sarebbero diventate fondamentali per la nascita del *nō*; tuttavia — nel frattempo — avrebbero contribuito anche alla tradizione del *dengaku*, che stava sviluppandosi come una forma di danza complessa e un insieme di elementi autoctoni giapponesi e tradizioni del continente.

Il termine *dengaku* 田楽 è traducibile come “intrattenimento della risaia” e — alle sue origini — vi sono alcuni rituali popolari che venivano compiuti seguendo la cultura del riso. Inizialmente il *dengaku* poteva essere eseguito ovunque: in mezzo ai campi, tra la gente; l'unica cosa importante era che l'esecuzione avvenisse lontano da templi o santuari. Come per altre forme d'intrattenimento — primo tra tutti il *kagura* — i *tamai* 田舞 (danze della risaia) o i *taasobi* 田遊び (intrattenimento della risaia) avvenivano per favorire un buon raccolto e allietare non soltanto gli agricoltori ma anche le divinità, le quali venivano così ben disposte a concedere protezione e buoni raccolti. Questi spettacoli potevano rappresentare anche la lotta fra gli spiriti del bene e quelli

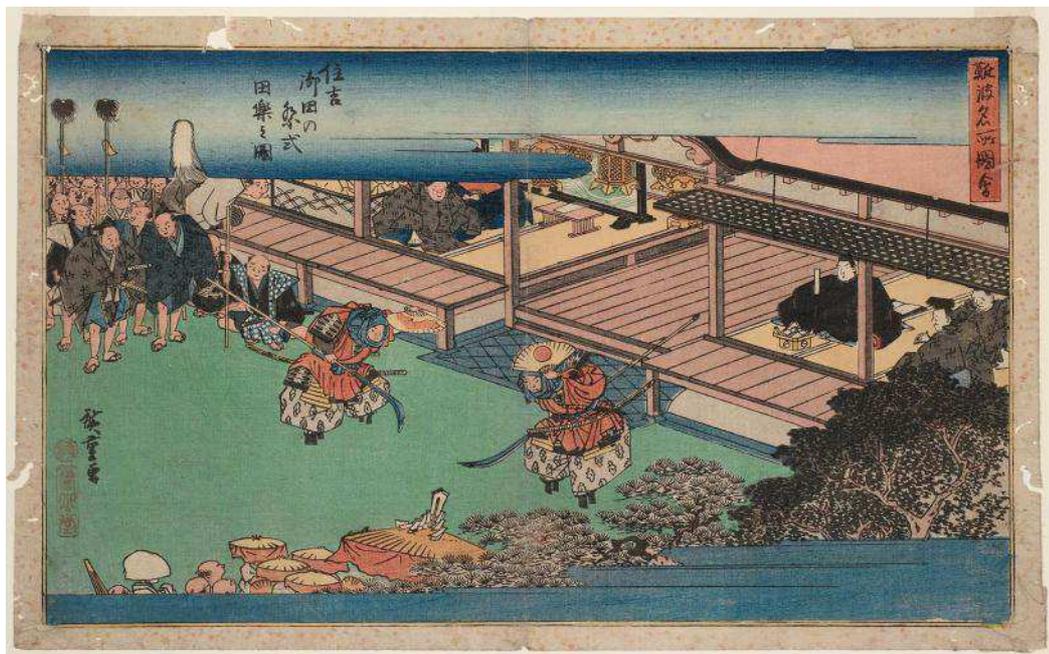


Fig. 61 Danza *dengaku* per il rituale *Onda* presso il santuario *Sumiyoshi*, Utagawa Hiroshige I, 1834 ca.

del male per ottenere il possesso dei campi. Queste vere e proprie “feste dei campi” (tamatsuri 田祭り) erano caratterizzate da danze e canzoni estremamente vivaci e spettacolari. Il *dengaku* della prima fase doveva essere essenzialmente costituito da una danza pantomimica sostenuta da una base musicale di tamburi e flauti. Ben presto, non solo semplici cittadini ma anche cortigiani e nobili iniziarono a essere attratti dalla dinamicità di queste danze che — diventando sempre più popolari — andarono via via perdendo il loro significato rituale e religioso. Utagawa Hiroshige realizza quest’opera attorno al 1834 (Fig. 61), tramite un uso sapiente del colore e della sua sfumatura, riesce a trasmetterci la vitalità di questa danza dalle origini popolari. Al di là di una coltre di nubi azzurre, due figure maschili stanno danzando nel cortile di un santuario. In effetti — se il *sangaku* e il successivo *sarugaku* vennero supportati prevalentemente dai centri buddisti — il *dengaku* fu — in un secondo momento — sostenuto dai santuari shintoisti, dando così vita ad una sorta di competizione. Da questa stampa si riesce a notare il carattere dinamico della danza e gli spettatori sembrano effettivamente assorbiti e divertiti dalla bravura con la quale i danzatori maneggiano i *mochimono*. Questi ultimi potrebbero vagamente ricordare anche degli attrezzi agricoli, ulteriore supporto alle origini popolari del *dengaku*. Con il tempo gli esecutori del *dengaku* diventeranno attori-danzatori veri e propri, mentre il tradizionale “intrattenimento della risaia” assorbirà elementi provenienti dal *sangaku* e dal *sarugaku*. Un’evoluzione di questo tipo non può che rendere difficile una classificazione e una definizione precisa del *dengaku*, tuttavia si arriverà così a un importante sviluppo, che porterà certamente a un arricchimento considerevole di questa forma di spettacolo dalle origini umili ma ricchissime.

## 6.2. La danza come cambiamento: *kusemai* e *shirabyōshi*

Altre due forme di danza le cui origini risalgono tra la fine del periodo Heian e il periodo Kamakura (1192-1333), sono la danza *kusemai* 久世舞/曲舞 la danza *shirabyōshi* 白拍子. Entrambe queste due forme di spettacolo fiorirono in un periodo tumultuoso e furono la diretta espressione di un'epoca di grandi cambiamenti, di passaggio dall'antichità al Medioevo.

Il *kusemai* si caratterizzava principalmente per il ritmo della musica e per i movimenti: semplici passi intervallati dal battere dei piedi. Purtroppo — a oggi — non è ancora possibile conoscere nei dettagli il *kusemai* e la sua danza, la sola cosa certa è il fatto che non fosse ben considerato all'interno dell'ambiente conservatore



Fig. 62 Danzatrice *shirabyōshi*, Aoigaoka Keisei, periodo Edo



Fig. 63 Danzatrice *shirabyōshi* (particolare), Aoigaoka Keisei, periodo Edo

dell'epoca. In effetti, gli unici documenti che gli studiosi possono consultare, tendono maggiormente a sottolineare le aspre reazioni e i critici giudizi che suscitava. Si arrivò addirittura a pensare che questa forma di danza fosse pura espressione di un periodo di disordini. Tuttavia — nonostante una critica piuttosto dura — il

*kusemai* ottenne un grande consenso e diffusione, sia tra la popolazione sia tra i guerrieri. Tra i grandi maestri su cui ebbe maggiore influenza ci fu anche Kan'ami, padre del fondatore del noto teatro *nō*.

Una tra le danze forse più vicine alle danze *kusemai* — e della quale possediamo maggiori informazioni — è la danza *shirabyōshi* 白拍子. Questo termine — usato per indicare sia la danza sia i danzatori — significa letteralmente “ritmo bianco”. In “danzatrice *shirabyōshi*” (Fig. 62 e 63), l'autore rappresenta una figura femminile colta in pieno movimento. Con tratti d'inchiostro fluidi ed espressivi, Keisei riesce a raffigurare un abito composto di un'ampia camicia bianca e larghi pantaloni: si tratta del costume che veniva indossato per lo spettacolo, e dal quale sembra derivare il nome stesso di *shirabyōshi*. Un altro elemento che non manca di farsi notare in questa stampa — e anche nelle altre immagini che vedremo nelle pagine seguenti — è l'*eboshi*: questo alto berretto è un altro elemento caratteristico di questa forma d'intrattenimento.

Le danze *shirabyōshi* si caratterizzavano per la loro lunghezza; il programma — diviso in due parti — durava un'ora e solo nella seconda parte le danze assumevano un ritmo concitato, per accompagnare movimenti più dinamici. Sembra che i danzatori piroettassero con il volto rivolto verso il cielo e che usassero un ventaglio. Tra gli accompagnamenti figurano principalmente i



Fig. 64 *Versione moderna del shirabyōshi maschile*, Utagawa Kunisada, periodo Edo

tamburi: erano il primo sostegno al ritmo, mentre la comparsa dell'elemento melodico arriverà soltanto attorno al XV secolo. Le danze *shirabyōshi* — come le danze *kusemai* — venivano considerate danze simbolo di una “nazione prossima alla rovina”<sup>43</sup> e — certamente — il fatto che fossero eseguite principalmente da donne non aiutò a migliorarne la considerazione da parte dei critici. Utagawa Kunisada — in “Versione moderna del *shirabyōshi* maschile” (Fig. 64) — rappresenta una condizione “anomala”: due danzatori si stanno esibendo in una versione moderna — per l'epoca — dello *shirabyōshi*. In effetti, questa forma di spettacolo alle origini era una danza maschile e — in seguito — le danzatrici dello *shirabyōshi* divennero molto più numerose rispetto agli uomini. Il perché una danza per uomini diventò una danza femminile rimane ancora un mistero. Secondo Tamotsu<sup>44</sup> la causa sarebbe da ricercare proprio nel senso di cambiamento di un'epoca: l'ingresso nell'età premoderna fu fondamentale per la trasformazione di sessi e ruoli. Generalmente, le danzatrici di

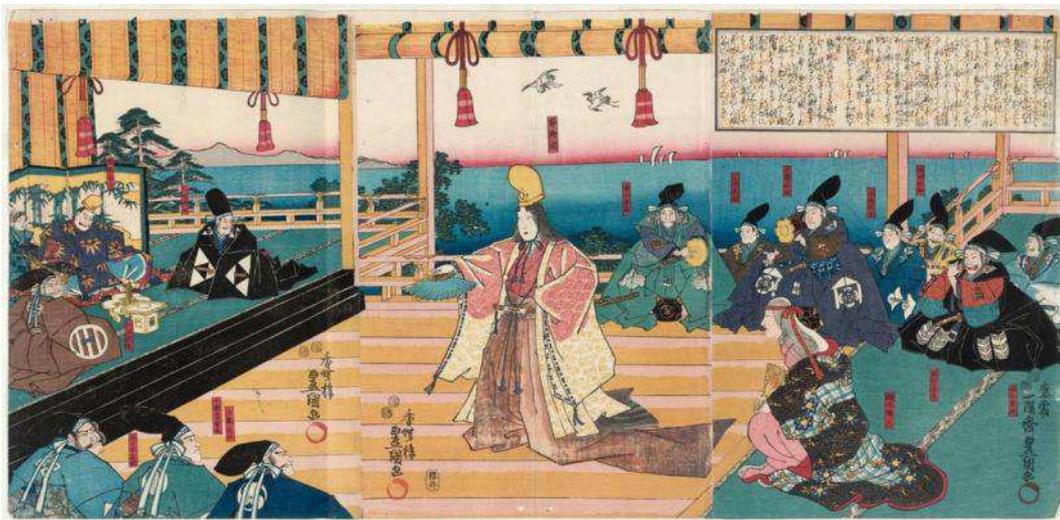


Fig. 65 *Shizuka Gozen danza davanti a Yoritomo*, Utagawa Kunisada, 1849-52

<sup>43</sup> Fujiwara Moronaga — nobile del XII secolo — sostiene anche: “sono una vista penosa, sono danze disgustose, sia nella musica che le accompagna sia nei movimenti”. Da Ortolani Benito, *Il teatro giapponese: dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, D’Orazi, Maria Pia (a cura di), Bulzoni, Roma, 1998, cfr. p. 99.

<sup>44</sup> Watanabe Tamotsu, *La danza giapponese*, Ali&no, Perugia, 2001, pp. 47.



Fig. 66 *Shizuka Gozen danza per Yoritomo*, Suzuki Harunobu, 1766

società del tempo. Tra queste figure — tra le più famose — troviamo certamente l'ex-*shirabyōshi* moglie dell'imperatore Go Toba (1183-1198) e Shizuka Gozen (1165-1211).

La famosissima storia d'amore tra la danzatrice *shirabyōshi* Shizuka Gozen e l'eroe leggendario Minamoto Yoshitsune è — ancora oggi — trama di famosi drammi *nō* e *kabuki*, ed è presente all'interno di note opere letterarie. Anche gli artisti dell'*ukiyo*e non si lasciarono sfuggire l'occasione di rappresentare una storia così amata e nota al popolo giapponese. Possiamo quindi osservare questi due esempi (Fig. 65 e 66), di due artisti molto diversi tra loro: Utagawa Kunisada (Fig. 65) e Suzuki Harunobu (Fig. 66). In entrambe queste due opere viene descritta la scena in cui la danzatrice Shizuka Gozen si sta esibendo davanti allo *shōgun* Minamoto Yoritomo (1147-1199). Nonostante — come si diceva — la scena sia la stessa, l'approccio dei due artisti non potrebbe essere più diverso. Nella prima opera, Kunisada ci permette di osservare l'ambiente in cui ci troviamo: lo spazio si estende al di là del palcoscenico e si riesce a intravedere uno scorcio di ampio paesaggio. Nella stampa centrale la danzatrice si sta muovendo al ritmo di una musica di tamburi e flauti; il ritmo della danza

*shirabyōshi* era originariamente molto semplice, era un ritmo piano, basato su di un canto buddista che aveva una funzione religiosa. I ricchi abiti di Shizuka Gozen sono descritti dall'artista con tratti rigidi e spigolosi, in diretto contrasto con le linee morbide e sinuose usate da Harunobu (Fig. 66). In questo secondo caso, l'artista ci presenta una prospettiva dall'alto: ci troviamo all'interno di una stanza riccamente decorata, dove la danzatrice si sta esibendo davanti a pochi spettatori. Lo *shōgun* — come anche nel trittico di Kunisada — osserva la danza da una posizione privilegiata, separata dal resto dell'ambiente. Anche i colori dell'opera rispecchiano la natura più delicata di Harunobu: ocra, grigio e giallo tenue si accostano tra loro con grande armonia. Secondo alcune versioni della storia di Shizuka Gozen — spesso difficile da separare dalla leggenda che la circonda — la danzatrice venne catturata per essere portata al cospetto dello *shōgun* Yoritomo, e costretta a danzare per lui (Fig. 65, 66, 67 e 68) sotto minaccia di morte. Questa figura femminile — sospesa tra realtà storica e mito — danza con il cuore rivolto all'amore per Yoshitsune, un amore ormai perduto per sempre. *Lady Shizuka* — esprimendo i suoi veri sentimenti e commuovendo il suo pubblico — diventa la perfetta espressione della danza *shirabyōshi*: un contrasto, una frizione tra

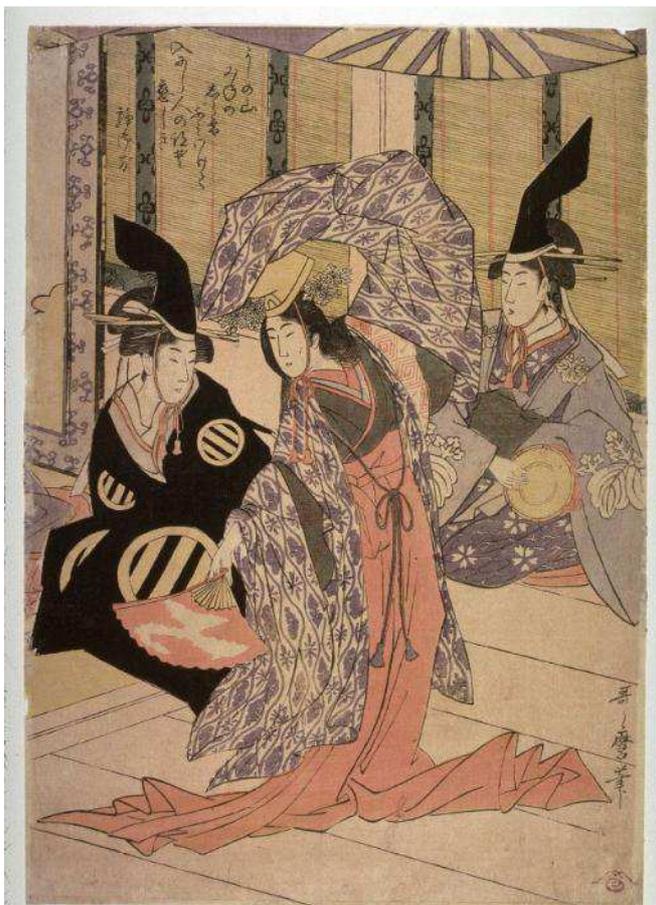


Fig. 67 *Shizuka Gozen* danza davanti a *Yoritomo* al palazzo di *Tsurugaoka*, Kitagawa Utamaro, 1794-97

passato e presente. L'esempio di Shizuka Gozen dimostra — ancora una volta — come la posizione sociale della danzatrice dipendesse — quindi — dal successo, dalla bravura della *shirabyōshi* e soprattutto da chi la proteggeva. Le danze *shirabyōshi* — lunghe e accompagnate da canzoni — furono oggetto di giudizio spietato e di lunghi dibattiti fra i critici; tuttavia furono anche una delle prime dimostrazioni di danza eseguita da donne. La donna — artista e amante — riscopriva la propria vera natura attraverso questa forma d'intrattenimento: la danza *shirabyōshi* — una danza piena di forza e carattere — che arrivò a ottenere — infine — la fama a lungo meritata.



Fig. 68 *Shizuka Gozen* (da Serie di biografie di donne famose, antiche e moderne), Utagawa Kunisada, 1861

## 7. La danza tra dramma e comicità: il *nō* e il *kyōgen*

Il *sarugaku* si tramutò — con il passare del tempo — in un insieme d'intrattenimenti, e poi in una forma di dramma danzato che fu sostenuto e supportato anche dai guerrieri del periodo Muromachi (1338-1573). La sua definitiva trasformazione avverrà grazie all'opera di due grandi autori: Kan'ami (1333-1384) e Zeami (1363-1443?), che daranno vita al *nō* 能, descritto anche in questa magnifica opera d'arte di Utagawa Yoshikata (Fig. 69). L'artista rappresenta una folla di figure attente a osservare uno spettacolo danzato, che sta prendendo vita su di un palcoscenico in legno. I colori piuttosto scuri dell'opera mettono in risalto la struttura del palco del *nō*, la figura dell'attore-danzatore spicca al centro del trittico. La storia del *nō* inizia alla metà del XIV secolo ad opera di Kan'ami. Nato nel 1333 e conosciuto sotto molti nomi, (Miyomaru, Kiyotsugu, Kanze...) Kan'ami venne affidato — sin da piccolissimo — ad un maestro di *sarugaku*, avendo così l'opportunità di essere educato come attore professionista. Una volta cresciuto — seppur ancora in giovane età e terminato il suo apprendistato — Kan'ami decise di fondare una propria compagnia (za 座). La compagnia *Yuzakiza* cambiò il proprio

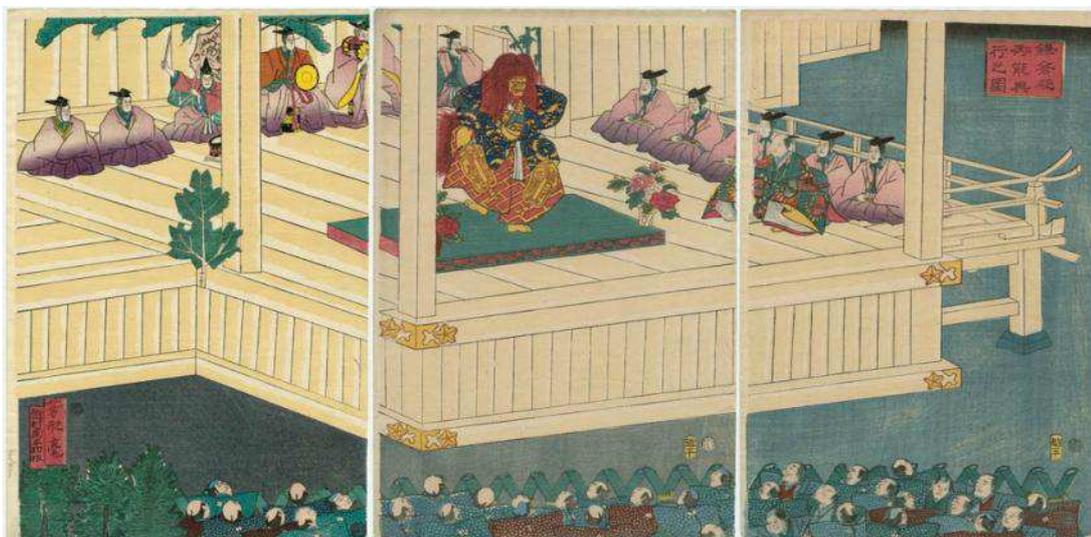


Fig. 69 *Rappresentazione nō per il signore di Kamakura*, Utagawa Yoshikata, 1863

nome in un secondo momento, per diventare nota come *Kanzeza*, nome con cui è conosciuta ancora oggi. Kan'ami fu il primo uomo di spettacolo capace di creare una sorta di sintesi tra l'elemento di mimesi (*monomane* 物真似) — più popolare e drammatico — e le eleganti forme di spettacolo eseguite presso la corte dello *shōgun*. Anche e soprattutto per questo motivo Kan'ami raggiunge la massima popolarità e affermazione già nel 1374 e — per poter capire quanto già all'epoca fosse considerato importante — basti dire soltanto che anche lo *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu decise di assistere a una sua esibizione. Proprio grazie a quest'occasione — unitamente all'ammirazione per la maestria con cui l'attore riusciva ed eseguire i ruoli più diversi — il futuro di Kan'ami — e anche quello del figlio Zeami — cambierà radicalmente: ben presto sarebbero diventati gli attori prediletti dallo *shōgun*. Inizia così un periodo molto fruttuoso per Kan'ami, che inizierà a perfezionare la propria arte; spetterà poi al figlio Zeami il compito di ereditare e di mettere per iscritto quei preziosi insegnamenti che il padre aveva elaborato.

Zeami nasce attorno alla metà del 1300, la data precisa rimane ancora sconosciuta ma numerosi studiosi sono d'accordo nel fissarla all'anno 1363. Anche per Zeami l'incontro avvenuto nel

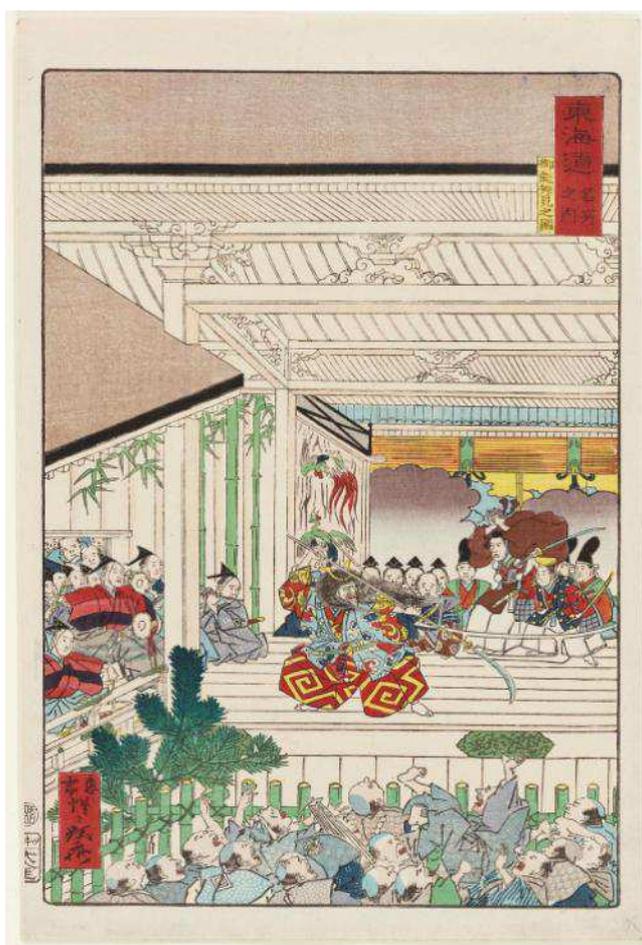


Fig. 70 *Assistendo a un'opera nō* (dalla serie "Scene di luoghi famosi sulla via Tōkaidō"), Kawanabe Kyōsai, 1863

1374 fu enormemente favorevole, talmente favorevole da permettergli di venire a contatto — per numerosi anni — con l'ambiente colto e raffinato della corte. L'erede di Kan'ami poté così assistere agli spettacoli dei migliori artisti dell'epoca e — una volta assunto la direzione della scuola dopo Kan'ami — riuscì a



Fig. 71 *Assistendo a un'opera nō* (dalla serie *Scene di luoghi famosi sulla via Tōkaidō*, dettaglio), Kawaanabe Kyōsai, 1863

portarla al definitivo successo. La gerarchia all'interno delle diverse scuole era molto complessa e il ruolo più alto era quello di *iemoto* — il maestro/sovrano — unico ad avere il diritto — e anche il dovere — d'interpretare gli antichi testi e di sostenere l'antica tradizione del *nō*. I maestri del *nō* erano considerati con grande stima e spesso godevano di una posizione di prestigio all'interno dell'aristocrazia; gli allievi li rispettavano e apprendevano la tecnica mediante un'istruzione pratica, trasmessa direttamente dallo *iemoto*. Con un potere sempre più crescente i maestri avevano il destino di uno spettacolo o di un interprete nelle loro mani. Solo durante il periodo Edo — grazie alla pace e alla ricchezza a lungo desiderata — s'iniziò ad aprire un piccolo spiraglio all'interno del mondo delle arti tradizionali e i maestri iniziarono a trasmettere le loro conoscenze anche al di fuori di una ristretta cerchia di professionisti. In questo stesso periodo vengono scelti — assecondando i gusti ricercati e le tendenze della nobiltà dell'epoca — i drammi che entreranno a far parte del repertorio classico del *nō*, arrivato immutato fino ad oggi. I cinque secoli dell'arte del *nō* vengono così condensati in circa duecentoquaranta drammi, partendo da una selezione di circa duemila. Non è raro

— quindi — che alcuni tra i drammi più belli di Zeami siano scomparsi dalle scene e — a oggi — sopravvivano solo sulle pagine scritte. Seguendo le orme del padre, Zeami si dedicò anche all'elaborazione di alcuni scritti; i trattati da lui lasciati, sono considerati particolarmente importanti: il *Fūshikaden*, lo *Shikadō*, il *Kakyō* e il *Kyūi* sono solo i più considerevoli e noti. Al loro interno si trovano tutte le indicazioni sull'arte e sulla formazione dell'attore (Fig. 70 e71), le norme dell'addestramento, i tempi nei quali va effettuato, le tecniche di scrittura del dramma<sup>45</sup>.

Il *nō* è una delle forme di teatro giapponese più conosciute al mondo, tuttavia — al momento della sua apparizione in periodo Muromachi — nessuno aveva un'idea o un concetto preciso di teatro. Per gli stessi creatori, il *nō* era semplicemente l'unione di canto e di danza, profondamente uniti alla struttura del dramma.

La struttura del *nō* è suddivisa in *ba*, che potrebbero essere accumulati al concetto di “atto”. Normalmente i drammi *nō* sono composti da due *ba*: *maeba* (primo atto) e *nochiba* (secondo atto). Questi due atti sono intervallati da una pausa, che ha



Fig. 72 *Danzatori nō*, Torii Kiyomitsu I, 1760

<sup>45</sup> Questi scritti erano destinati solo ed esclusivamente a chi li ereditava, in genere il maestro e direttore della scuola.

evidentemente inizio quando lo *shite* 仕手 — l'attore-danzatore principale — abbandona il palcoscenico per il cambio del costume. Ogni *ba* è composto di cinque *dan*, che potrebbero essere paragonati a delle scene o a delle fasi, caratterizzate da una completezza interna. Ogni *dan* segue la famosa struttura che Zeami trasse dal *bugaku*: la divisione in *jo*, *ha* e *kyū* (introduzione, sviluppo e finale). *Jo* corrisponde al primo *dan*, *ha* al secondo, terzo e quarto *dan* e *kyū* al quinto.

La danza *nō* — *climax* massimo che arriva nel quinto e ultimo *dan* — non è assolutamente una danza dinamica o acrobatica, si tratta piuttosto di una danza composta di posizioni di base — dette *kamae* 構え (atteggiamento) — e di modelli di danza, *kata* 方. Nonostante l'apparente semplicità, sia i *kamae* che i *kata* richiedono una grande concentrazione, la ricerca di una sorta di energia interna da parte dell'attore-danzatore, la cui interpretazione deve essere intensa e rilassata allo stesso tempo. Credo si possa affermare che — questa stessa intensa energia —



Fig. 73 Due danzatori (dalla serie “La danza *nō*”), Ryūryūkyō Shinsai, periodo Edo



Fig. 74 *Ushiwaka* e *Benkei* (dalla serie “La danza *nō*”), Ryūryūkyō Shinsai, periodo Edo

riaffiori anche dalle immagini del “mondo fluttuante” che descrissero la danza del *nō* in periodo Edo (Fig. 72, 73, 74 e 75 ).



Fig. 75 *Danzatore nō con spada e figura seduta nelle vesti di un prete*, Isoda Koryūsai, 1704-1789

Nell’opera intitolata “Danzatori *nō*” di Torii Kiyomitsu (Fig. 72), è possibile osservare tre danzatori in piena attività. Tutti e tre abbigliati con decoratissimi *kimono*, muovono piedi e braccia facendo sollevare i morbidi tessuti delle vesti. L’attore centrale accompagna la danza con un ventaglio e la stessa azione viene ripetuta anche dalla figura sulla destra, nell’opera “Due danzatori” (Fig. 73). Shinsai realizza due opere di grande pregio, di pura linea e colore, dove nulla distrae l’osservatore dalle

figure rappresentate (Fig. 73 e 74). Nell’opera di Koryūsai — invece — abbiamo una sola figura danzante, descritta con tratti spigolosi. L’artista riesce a far percepire — attraverso la posa che fa assumere al danzatore — una grande solennità, caratteristica fondamentale della danza *nō*. Tuttavia — questo elemento distintivo — non potrebbe svilupparsi senza una buona posizione di base. L’interprete — dalla posizione eretta — mantiene la testa alta, la colonna vertebrale dritta e il busto rigido ma leggermente proteso in avanti. Le braccia vanno tenute un poco davanti al corpo e inarcate, i gomiti devono essere leggermente sollevati, mantenuti staccati dal busto mentre le mani devono essere appoggiate ai fianchi. Per quanto riguarda la parte inferiore del

corpo del danzatore, le gambe non sono mai dritte ma le ginocchia devono essere un poco piegate. I piedi — invece — sono paralleli tra loro e si muovono strisciando leggermente sul pavimento del palcoscenico. Nell'insieme, questa posizione permette di concentrare e raccogliere l'energia necessaria all'interpretazione in un punto immaginario e centrale, collocato in corrispondenza del basso addome. Si tratta del centro di gravità del corpo e —secondo i trattati di Zeami — se dopo un severo e lungo allenamento si riesce a veicolare la propria energia verso questo punto, si potrà unificare il proprio corpo e spirito e aumentare l'effetto di potenza prodotta dalla danza. L'attore-danzatore si potrà muovere trascinato da queste forze e l'effetto si diffonderà verso l'esterno, anche grazie all'aiuto di linee immaginarie che scaturiscono dal centro del suo corpo verso tutto lo spazio che lo circonda. Uno dei movimenti di base della danza del *nō* è l'*akobi* あこび, il camminare. In realtà si tratta più di una scivolata sui talloni, uno strisciare perfettamente parallelo al pavimento del palcoscenico, senza che ci siano oscillazioni o perdite d'equilibrio da parte del danzatore. Gli schemi della danza *nō* — privi di qualsiasi significato — non sono moltissimi e sono venuti lievemente semplificandosi con il tempo, dando vita ad una forma di danza astratta, accompagnata da una musica solenne e sofisticata<sup>46</sup>.

Lo spazio che ospita gli spettacoli e la danza *nō* è ben rappresentato dalle opere che seguono (Fig. 76 e 78), tra le quali figura anche un *ukie* di Toyoharu (Fig. 77). L'intera struttura si compone di un palco centrale dalla base quadrata — chiamato *honbuntai* — e coperto da un tetto sostenuto da quattro colonne. Lo stile del palco *nō* vuole richiamare quello di un tempio o di un santuario; in breve, lo spazio dedicato tradizionalmente al *kagura* e ad altri spettacoli con funzione religioso-propiziatoria. Durante il

---

<sup>46</sup> Quest'ultima deriva — come anche il canto e i quattro diversi strumenti del *nō* (fue, kotsutsumi, ōzutsumi, taiko)— da un adattamento del più antico *gagaku*.

periodo Edo vennero definiti nel dettaglio tutti i parametri che costituiscono il palcoscenico del *nō*: dalle dimensioni, alla posizione, ai materiali, fino alle minuziose decorazioni. In base a queste rigide indicazioni, il palcoscenico del *nō* venne costruito in

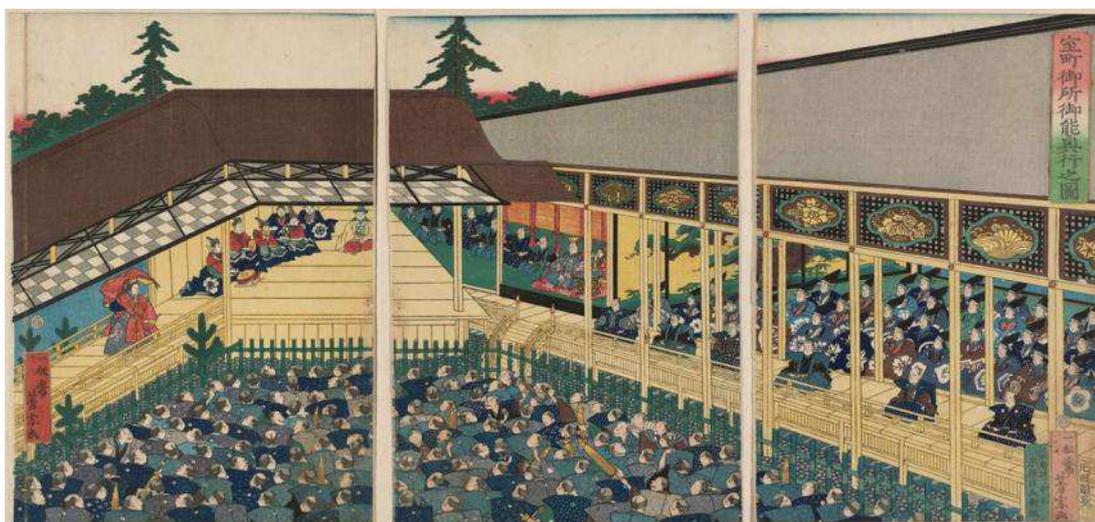


Fig. 76 Vista di uno spettacolo *nō* al palazzo Muromachi, Utagawa Yoshimune, 1863

legno levigato, di solo cipresso giapponese (*hinoki*) e a un'altezza di un metro dal terreno. Sotto il pavimento, alcuni vasi aiutano nella risonanza e nella diffusione dei suoni, derivanti dalla percussione del pavimento durante la danza. Una particolarità del palcoscenico *nō* è l'*hashigakari* 橋掛, una sorta di ponte che collega il palcoscenico vero e proprio con i camerini dove si cambiano gli attori. L'*hashigakari* — ben visibile in queste opere definite in ogni dettaglio (Fig. 76, 77 e 78) — è stato infine collocato sulla destra del fondo scena. Nell'opera eseguita da Utagawa Yoshiume — intitolata “Vista di uno spettacolo *nō* al palazzo Muromachi” (Fig. 76) — l'artista riesce a inserire tutti i numerosi elementi che compongono la struttura del palcoscenico: il retro palco (*atoza*) — dove siede l'orchestra composta di tamburi e flauti — è ben visibile nella stampa di sinistra, mentre il palco laterale (*wakiza*) — dove invece si colloca il coro — occupa sia la stampa centrale. I vari membri del coro non accedono a questo spazio tramite l'*hashigakari* ma grazie a una piccola e bassa



Fig. 77 *Prospettiva di una rappresentazione nō*, Utagawa Toyoharu, periodo Edo

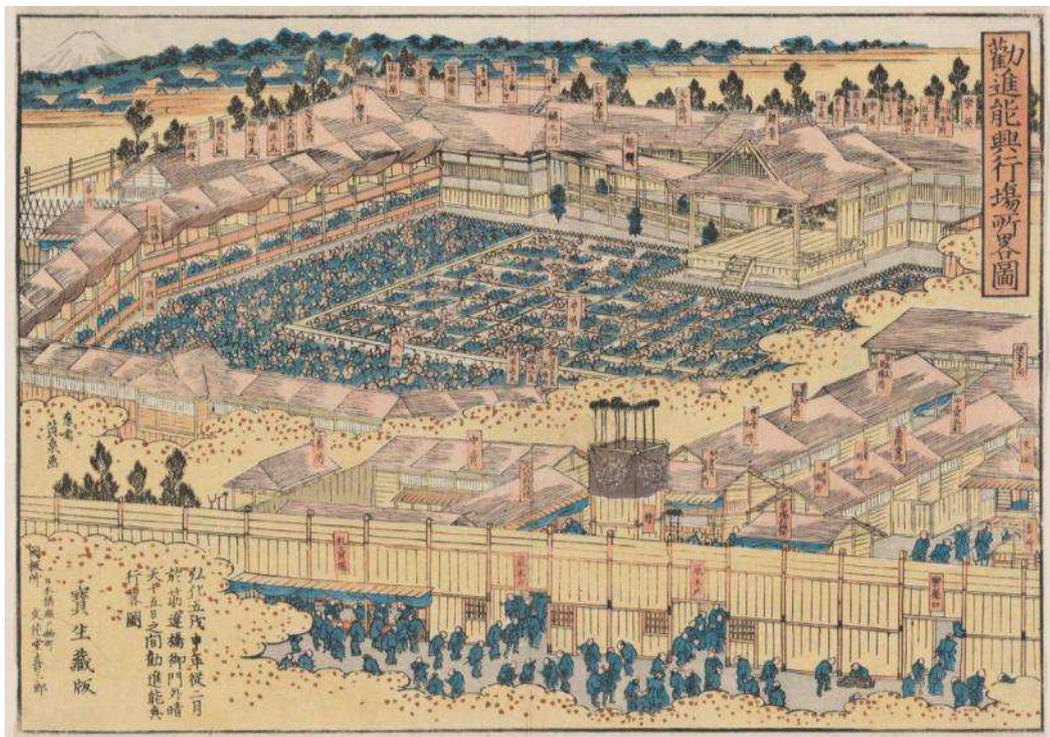


Fig. 78 *Disegno di una rappresentazione nō*, Keisai Eisen, 1848

apertura detta *kiritoguchi* — posta a lato del palco — in opposizione al ponte. In “Prospettiva di una rappresentazione *nō*” (Fig. 77) spicca — invece — lo scenario caratteristico di questa



Fig. 79 *Rappresentazione nō*, Hyaku'u, 1835



Fig. 80 *Rappresentazione nō* (Particolare),  
Hyaku'u, 1835

forma di dramma danzato.

Si tratta del pino (*matsubame* 松羽目)

dipinto a mano e posto sullo sfondo di tutti gli spettacoli *nō*.

Anche in questo caso, si tratta di una tradizione molto antica: si dice —

infatti — che il pino sempreverde — dipinto sullo sfondo della scena —

rappresenti il pino sotto il quale fu vista danzare la divinità.<sup>47</sup>

Secondo altri studiosi il pino verrebbe usato per ricordare il periodo durante il quale —

il *sarugaku* — veniva eseguito sullo sfondo di un naturale paesaggio,

composto di veri e propri pini. Il palcoscenico *nō* può essere visto anche come una

sorta di luogo d'incontro tra la dimensione reale — il nostro mondo — e la

dimensione altra. In breve si tratterebbe di uno spazio sacro per la rappresentazione; l'*hashigakari* collega i due mondi permettendo

dimensione altra. In breve si tratterebbe di uno spazio sacro per la rappresentazione; l'*hashigakari* collega i due mondi permettendo

<sup>47</sup>Si tratterebbe del dio del santuario Kasuga di Nara, che apparve nelle vesti di un vecchio.

al dio di diventare visibile, mentre i sogni e le storie del passato — rappresentate tramite la danza — si fanno concreti per un brevissimo e limitato periodo di tempo.

Ad aiutare la danza e l'interpretazione — come possiamo vedere anche dalle opere proposte in queste pagine (Fig. 79, 80 e 81) — interviene anche il supporto di maschere e costumi, che spiccano per la loro bellezza sorprendente. Le più belle maschere del *nō* sono oggi considerate tesoro nazionale, e sono anche uno degli elementi più celebrati e conosciuti al di fuori del Giappone. La maschera del *nō* — introdotta con il *sarugaku*<sup>48</sup> — divenne ben presto fondamentale: negli spettacoli eseguiti da soli uomini, le maschere erano usate per interpretare i ruoli femminili (Fig. 79 e 80). Durante il periodo Edo, l'uso e la forma delle maschere si standardizzarono: da quel momento le maschere vennero divise in un totale di dodici gruppi: sei appartengono al *nō*<sup>49</sup> e sei al *kyōgen*<sup>50</sup>. Nella stampa di Kōsetsu (Fig. 81, 82 e 83), è possibile osservare tre attori impegnati in tre ruoli ben differenti. Le maschere descritte dall'artista — con pochi e sottili tratti d'inchiostro — riescono a



Fig. 81 *Chōryō* (dalla serie “Un programma di rappresentazioni *nō*”), Kōsetsu, 1823

<sup>48</sup> Secondo Zeami fu Hatanokōkatsu — fondatore nel VI secolo del *sarugaku* in Giappone — ad aver introdotto l'uso della maschera.

<sup>49</sup> Le maschere degli esseri soprannaturali o dei demoni (Fig. 81 e 82) appartengono al secondo gruppo, la maschera del “vecchio” (Fig. 81 e 83) — invece — figura all'interno del terzo gruppo, tra vari tipi di maschere.

<sup>50</sup> Si veda pp. 88.

esprimere i sentimenti e le emozioni dei tre personaggi; gli abiti variopinti e decorati con diversi motivi caratterizzano maggiormente ogni personaggio, rendendolo indimenticabile. I costumi — inizialmente retaggio del *sarugaku* e dalle foggie semplici — iniziarono a impreziosirsi: regalare abiti sontuosi — realizzati in seta e broccati — divenne una consuetudine. Ben presto si passò a un uso di modelli che dovevano seguire rigide leggi: a ogni ruolo e occasione corrispondevano determinati colori, modelli e tessuti, un dovere testimoniato anche dall'arte dell'*ukiyoe*.

Se gli abiti del *nō* erano ricchi e di grande eleganza, i materiali scenici spiccano invece per la loro estrema essenzialità. I cosiddetti *tsukurimono* — infatti — potevano rappresentare barche, carretti e capanne, ma erano — in genere — realizzati di materiali semplici: bambù, avvolto di semplice stoffa bianca.

Sempre al periodo Edo, risale anche la suddivisione dei drammi del repertorio *nō* in due categorie distinte: *genzainō* e *mugennō*. La prima categoria contiene i drammi che vedono come protagonista (*shite* 仕手) una persona vivente; dello stesso gruppo fanno parte i drammi che narrano di avvenimenti coevi. Nei *mugennō* — invece — il protagonista è un personaggio



Fig. 82 *Chōryō* (dalla serie Un programma di rappresentazioni *nō*, particolare), Kōsetsu, 1823



Fig. 83 *Chōryō* (dalla serie Un programma di rappresentazioni *nō*, particolare), Kōsetsu, 1823

proveniente da un'altra dimensione: una divinità, un demone, uno spirito, ben descrivono un'esperienza vicina al sogno. In verità, il *nō* può essere classificato anche in altri modi: se il brano ha un intreccio drammatico, si parla di *gekinō* (dramma *nō*), se invece è la danza a essere la protagonista indiscussa, si parla di *furyūnō*. Bisogna infine accennare a un'ulteriore classificazione — e forse quella più classica — che divide il *nō* in cinque gruppi in base al contenuto del dramma. Si avranno così i *wakinō* o *kaninō* (drammi per celebrare una divinità), gli *ashuranō* o *shuramono* (dove di solito lo *shite* interpreta il ruolo di uno spirito di un guerriero) e i *katsuramono* o *onnamono* (drammi che rappresentano donne nel ruolo principale, oppure spiriti delle piante o della natura). All'interno del quarto gruppo appartengono diversi drammi, a loro volta divisi in vari sottogruppi: *kyōranmono* (i drammi della pazzia), *onryōmono* (i drammi sugli spiriti vendicativi) e *genzaimono* (i drammi delle persone viventi). Infine, al termine del programma di una giornata vengono rappresentati i *kirinō* (i *nō* finali).



Fig. 84 *Rappresentazione kyōgen*, attribuito a Kawanabe Kyōsai, periodo Edo



Fig. 85 *L'opera kyōgen "Lotta sumō con una mosca"*, Utagawa Hiroshige I, 1853

Pian piano, grazie anche all'appoggio della classe reggente e dello *shōgun*, venne avviato un processo di cristallizzazione del dramma *nō*, la tradizione venne preservata evitando ogni spinta di rinnovamento. Sia le interpretazioni che i movimenti e le pose della danza si fossilizzarono, creando un repertorio avvolto di un'aura aristocratica e solenne. Il governo shogunale — il *bakufu* — sostenne questo processo concedendo il riconoscimento ufficiale solo a cinque compagnie *nō* dell'epoca: *Kanze*, *Hōshō*, *Komparu*, *Kongō* e *Kita*. È inoltre da tenere presente un'ulteriore caratteristica che contribuì non poco a questo processo: l'accesso "limitato" alle compagnie di *nō*. La tradizione del *nō* era considerata appartenere solo alla famiglia della compagnia e questo limitava l'ingresso di qualsiasi novità. In definitiva il *nō* continuò a vivere all'interno di un ambiente sclerotico, tuttavia fu proprio questo stesso ambiente che ne salvaguardò le rappresentazioni, volte alla celebrazione e al sostegno di un passato di culto.

Il *nō* si porrà quindi in forte contrasto con il *kabuki*, apprezzato e sostenuto della popolazione e dalla classe borghese delle grandi città. Il *kabuki* — che vedremo nel prossimo capitolo — era la forma di spettacolo che meglio si adattava alle esigenze della classe media in ascesa, una nuova forma d'intrattenimento popolare dove tutte le novità venivano assimilate e la

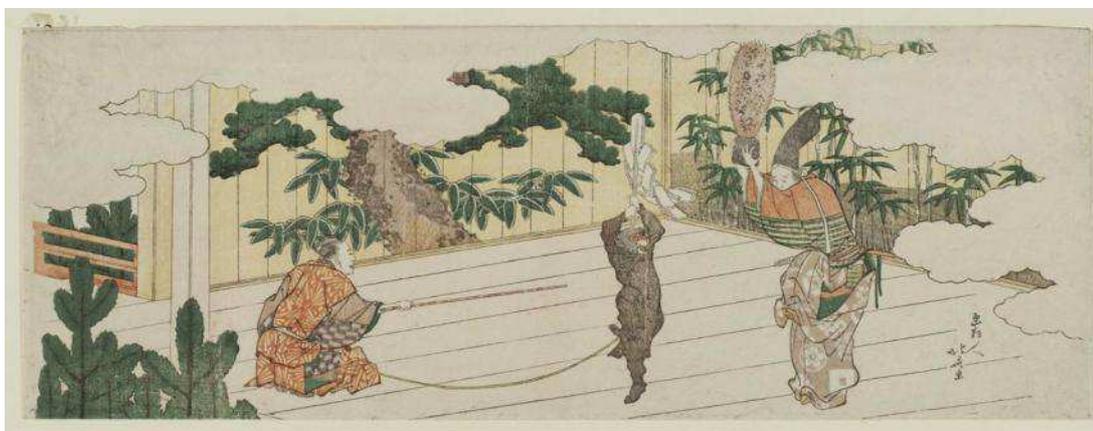


Fig. 86 L'opera *kyōgen* "Utsubu zaru", Katsushika Hokusai, periodo Edo

sperimentazione non aveva limiti.

La forma d'intrattenimento rappresentata nelle opere di Kawanabe Kyōsai e Utagawa Hiroshige è il *kyōgen*, che presenta una fortissima relazione con il teatro *nō*. Si dice spesso che il *kyōgen* non sia altro se non un diversivo comico e divertente, che serve a spezzare l'inevitabile tensione prodotta dal contenuto — spesso tragico — delle storie del *nō*. In verità, in anni piuttosto recenti — grazie all'interesse per la ricerca nel campo teatrale e dello spettacolo — si è capito che il *kyōgen* possiede una propria autonomia ed è quindi ora considerato il teatro comico giapponese per eccellenza.

Il *kyōgen*, nasce attorno al XIV secolo ed è un tipo di spettacolo che si basa su un dialogo comico e colloquiale, con alcune venature di satira e critica sociale. Proviamo quindi ad avvicinarci all'opera di Katsushika Hokusai (Fig. 86), e a osservare come quest'artista decida di rappresentare il *kyōgen*. Al di là di



Fig. 87 *La scimmia* (da una rappresentazione *kyōgen*),  
Totoya Hokkei, 1824

alcuni rami ricoperti di verdi foglie — elemento sulla sinistra, che serve a dare un senso di profondità alla rappresentazione — si apre il palcoscenico: a danzare non è soltanto un uomo, ma anche una scimmia. L'abilità del maestro Hokusai, permette all'osservatore di percepire l'elemento umoristico e popolare, al quale — sin dall'antichità —

questa forma di spettacolo si era affidata, assieme a una tradizione orale e all'improvvisazione. Aperto ai cambiamenti e alle influenze di ogni periodo — come accadde per il *nō* — anche il *kyōgen* raggiunse una forma stabile solo durante il periodo Edo: i testi vennero standardizzati e così avvenne anche per le canzoni e i modelli di danza e di movimento.

È importante annotare anche il nome di Okura Torāki che — per la prima volta — decise di riportare su carta i testi *kyōgen*. Torāki accetta le indicazioni del precursore Zeami e pone anch'egli l'accento sul *monomane* che — nel *kyōgen* — tende ad abbassare a un livello ordinario e di uomo comune anche i personaggi più illustri. Tuttavia ci sono delle limitazioni: la risata volgare e altri atteggiamenti privi di gusto o eccessivi sono messi al



Fig. 88 *La scimmia* (da una rappresentazione *kyōgen*, particolare), Totoya Hokkei, 1824

completamente al bando. Secondo le teorie di Torāki — e come possiamo apprezzare nelle immagini di Hokkei e di Shobō (Fig. 87, 88 e 89) — il compito del *kyōgen* è quello di rendere “irreale” la realtà — il mondo concreto — stilizzando e

rendendo comici i personaggi, trasformando tutto in un mondo fantastico. Il messaggio di base dovrebbe essere quello dell'uguaglianza tra gli uomini — anche di un diverso ceto sociale — perché quello che conta è la verità che galleggia al di sotto della superficie, una verità che fa riflettere sulla condizione umana.

Il repertorio del *kyōgen* — fissatosi in periodo Edo — comprende oltre seicento drammi, classificabili in base al ruolo principale interpretato dallo *shite*, oppure in base al dialogo, al

canto o alla danza. Il *kyōgen* — al pari del *nō* — pose l'accento sull'addestramento dell'attore; la tradizione di una scuola e la trasmissione dei modelli di danza e di movimento sono trasmesse segretamente da una generazione all'altra. Anche all'interno di una scena comica e piuttosto movimentata si mantiene comunque un certo assetto e il risultato finale è quello di un'opera di ordinata eleganza. La danza del *kyōgen* rispecchia queste caratteristiche, è supportata dalla completa assenza di materiali di scena e dall'uso di pochissimi oggetti, che possano aiutare nell'interpretazione. Inoltre, con l'assenza della maschera, sono le espressioni del volto ad assumere vitalità; i movimenti acquistano sempre più energia e in alcuni casi anche una certa abilità acrobatica. Nell'immagine qui sotto (Fig. 89), l'osservatore potrà certamente assaporare la vivacità del *kyōgen*: nell'opera di Shobō le movenze e la danza del *kyōgen* diventano caricaturali, un gioco di tinte pastello.



Fig. 89 Caricatura illustra una rappresentazione *kyōgen*, Hara Shobō, periodo Edo

## 8. La danza spettacolare: il kabuki

Le origini del *kabuki* e della sua danza risalgono all'inizio del XVII secolo. Ciò che forse maggiormente può stupire, è che la vera fondatrice di questa nuova forma d'intrattenimento fosse una donna: Okuni da Izumo. Nella figura qui a lato (Fig. 90), possiamo osservare una rappresentazione dell'attore Nakamura Tomijūrō nei panni della prima figura fondamentale per questa nuova forma d'intrattenimento. Presso Izumo — località collocata nel nord-est del Giappone — Okuni danzava il *nenbutsu odori* 念仏踊り (danza per il salmodiare del nome di Budda) all'interno del grande santuario locale. Il termine *nenbutsu*, indica la ripetizione della preghiera *Namu Amida Butsu* (omaggio ad Amida Budda), che — attorno al X secolo — alcuni missionari buddisti avevano usato nel tentativo di diffondere la religione buddista. La danza che accompagnava il *nenbutsu* — eseguita anche nei santuari — è una delle prove che possono confermare quanto — all'epoca — lo shintoismo e il buddismo fossero profondamente legati fra loro. Tra i compiti delle sacerdotesse del tempo, figuravano anche le danze d'intrattenimento e — ben presto — questa condizione si svilupperà naturalmente, facendo di Okuni una vera e propria *entertainer*. Con la “scusa” di raccogliere fondi per il santuario, Okuni viaggiò per tutto il paese diffondendo la sua danza. In



Fig. 90 L'attore Nakamura Tomijūrō nella parte di Okuni da Izumo, Torii Kiyohiro, 1754



Fig. 91 *Il kabuki di Okuni*, attribuito a Hasegawa Tōhaku, prima metà del XVII secolo.

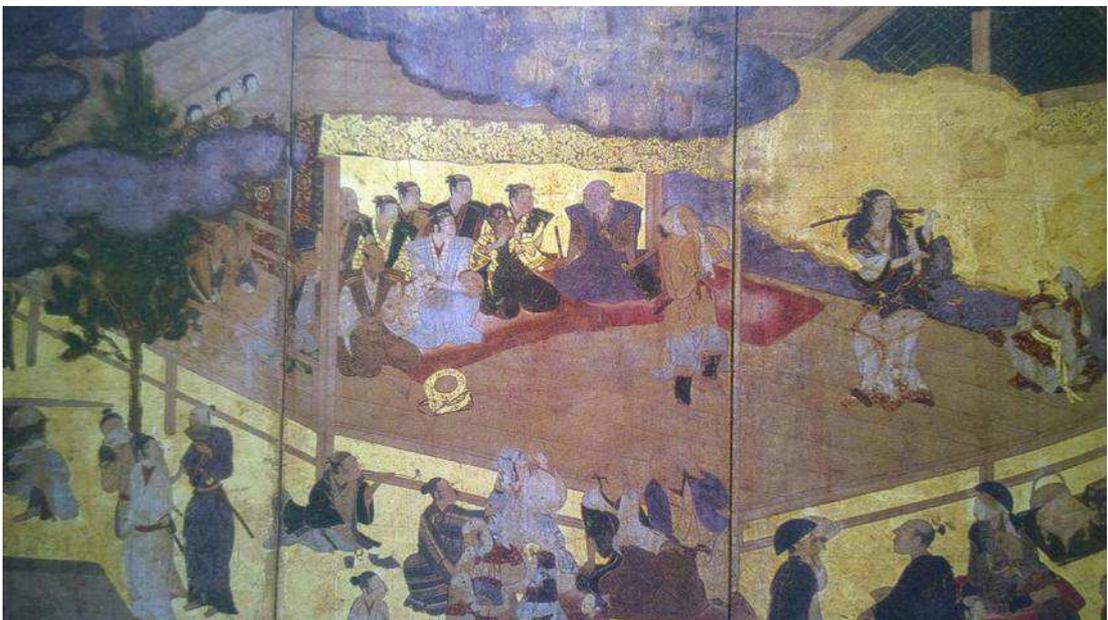


Fig. 92 *Il kabuki di Okuni* (particolare), attribuito a Hasegawa Tōhaku, prima metà del XVII secolo.

realtà sembra che — a questo punto — il *nenbutsu odori* non fosse che un lontano ricordo: il *nenbutsu* venne prima utilizzato come una sorte di musica di fondo, per poi tramutarsi in qualcosa di simile ad un gioco di parole. In breve, Okuni aveva trasformato la danza *nenbutsu*, l'aveva letteralmente spogliata di ogni riferimento religioso, in modo tale da renderla appetibile alle grandi masse, per un tornaconto personale. Alla fine — le danze *nenbutsu* — erano diventate uno spettacolo popolare ricco di abbellimenti, che miscelava — quindi — un insieme di elementi sacri e profani. Okuni danzava indossando abiti da uomo o di origine straniera,

mischiava il *nenbutsu* alle danze popolari profane e inseriva scene di vita sessuale o di voyeurismo: donne provocanti attiravano un più ampio pubblico.

Nel 1603, Okuni arrivò finalmente a Kyōto, allora capitale del Giappone. Incoraggiata dal successo riscosso con il nuovo *nenbutsu odori*, iniziò ad addestrare giovani fanciulle che danzavano sulle canzoni più popolari dell'epoca. Nasce così il *kabuki odori* 歌舞伎踊り (o *Okuni kabuki* 阿国歌舞伎) una danza eccentrica, strana, che veniva interpretata da donne



Fig. 93 *Il kabuki di Okuni* (particolare), attribuito a Hasegawa Tōhaku, prima metà del XVII secolo.

abbigliate in abiti maschili e di guerrieri. Nel paravento intitolato “Il *kabuki* di Okuni” (Fig. 91,92 e 93) abbiamo una delle prime immagini dell'*ukiyoe*, rappresentante proprio la danza di Okuni. La danzatrice — con abiti ricchi e maschili — tiene in mano una spada; si muove leggiadra, i capelli sciolti al vento e le vesti che si muovono fluttuanti. Sul palcoscenico — assieme ad Okuni — si possono scorgere diverse figure — tuttavia — solo alcune di queste sembrano suonare un qualche strumento: in effetti, queste danzatrici si esibivano al solo battere dei tamburi. Delle danze coreografate da Okuni rimangono pochissime tracce, quello che è dato sapere, è che certamente riuscirono a portare a perfezione le tradizioni delle danze giapponesi precedenti, unendole con qualcosa di nuovo e spettacolare. Grazie a questa mossa astutissima, l'*Okuni kabuki* non mancò di attrarre l'attenzione dei clienti dello *yūkaku* di Shimabara, aperto proprio in quegli anni.

Fu così che — sotto questo forte impulso — fiorirono molte altre compagnie. Questo tipo di *kabuki* prende il nome di *onna kabuki*

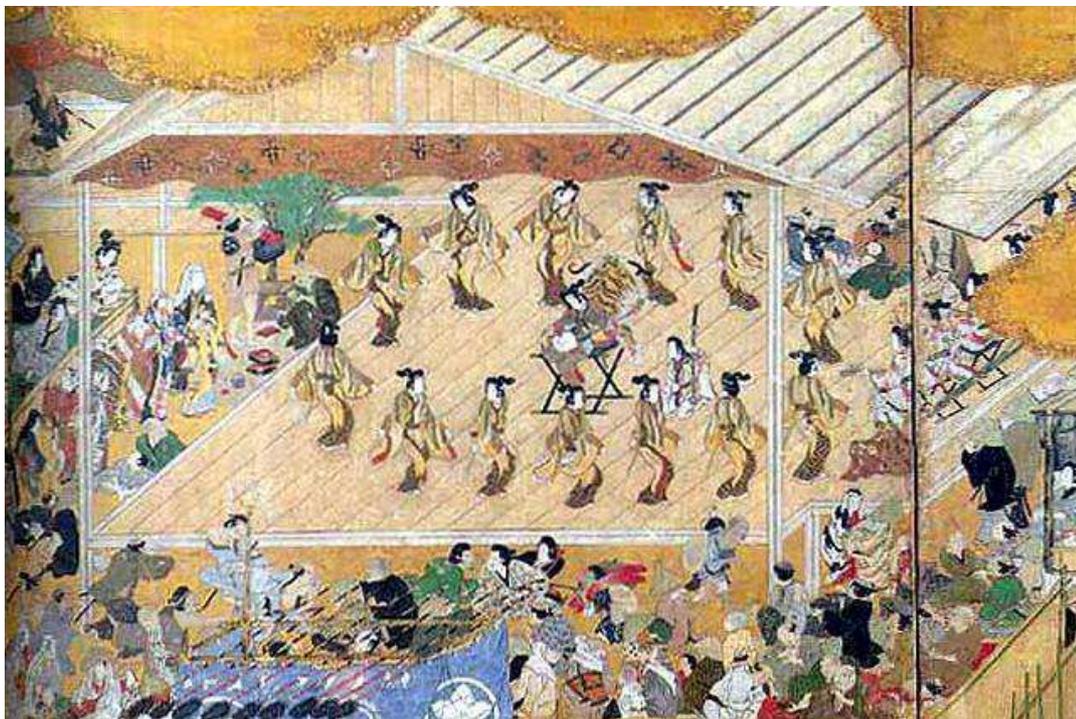


Fig. 94 Danza di attrici kabuki (particolare), prima scuola dell'*ukiyo*e, tardo 1620



Fig. 95 Danza di attrici kabuki (particolare), prima scuola dell'*ukiyo*e, tardo 1620

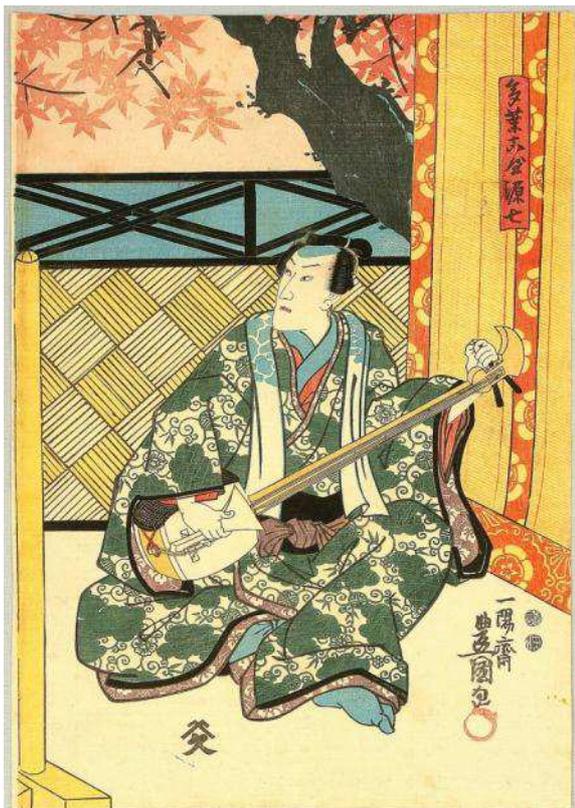


Fig. 95 *Suonatore di shamisen*, Utagawa Kunisada, 1847-52

女歌舞伎 (*kabuki* delle donne) o di *yujō kabuki* (il *kabuki* delle prostitute). Nel particolare del paravento intitolato “Danza di attrici *kabuki*”(Fig. 94 e 95), l'autore anonimo di questo capolavoro ci permette di essere tra gli spettatori di questa danza circolare, dove le donne non erano vere e proprie danzatrici: di giorno danzavano e durante la notte attiravano i clienti in altra maniera. In breve tempo, le danze diventarono ancora più sensuali, un mero strumento per richiamare l'attenzione su

un altro genere di prestazioni. In quest'opera, la composizione risulta essere particolarmente interessante: l'autore crea un primo cerchio — composto di spettatori curiosi — che sembra abbracciare il “girotondo” delle danzatrici. Si formano così due cerchi concentrici che guidano lo sguardo verso il centro della scena. All'epoca dell'*onna kabuki*, risale anche l'introduzione dello *shamisen* 三味線, uno strumento a corda che possiamo vedere riprodotto sia in un particolare ravvicinato del paravento (Fig. 95), sia nell'opera proposta qui sopra (Fig. 96). I costumi e i materiali scenici erano estremamente ricchi ed eleganti, spesso scollati, sensuali o esotici. Il successo fu ovviamente incredibile, e pare che molte cortigiane vennero addirittura invitate dai *daimyō* nei loro castelli, per celebrare occasioni particolari. Tuttavia, lo shogunato fu molto diffidente nei confronti di questa nuova forma di spettacolo, e — dal 1608 — incominciò a emettere decreti nei confronti del *kabuki*, considerato un “disturbo nazionale” e una

forma d'intrattenimento dalla dubbia moralità. A portare alla fine dell'*onna kabuki* furono i decreti del 1629, attuati dopo lo scandalo che aveva visto alcuni *daimyō* essere accompagnati da alcune di queste prostitute. Venne così proibito alle donne di comparire sulla scena, e le cortigiane furono definitivamente rimpiazzate da compagnie di ragazzi o giovinetti: i *wakashū* 若衆.

I *wakashū* — ragazzi tra gli undici e i quindici anni — si erano già esibiti nell'*onna kabuki* prima del divieto, e — in verità — il loro mestiere non era molto diverso da quello delle prostitute. Il *wakashū kabuki* 若衆歌舞伎 venne anche influenzato dal *nō* e dal *kyōgen*, tantè che vennero introdotti negli spettacoli anche giochi e acrobazie. Molti maestri di queste due antiche forme di spettacolo — rimasti privi di lavoro — iniziarono a collaborare con i *wakashū*, elaborando drammi comici il *wakashū kabuki* prosperò e si diffuse. A un certo punto — tuttavia — iniziò a creare gli stessi problemi dettati in precedenza dal *kabuki* delle donne e — nel 1652 — il *wakashū kabuki* venne definitivamente abolito. Vennero proibite anche canzoni, scene e danze troppo sfacciate o troppo erotiche; il nome “*kabuki*” iniziò a essere visto come un termine sospetto, per essere poi abbandonato e sostituito dal termine “*monomane kyōgen zukushi*”<sup>51</sup>.

Dopo il grande incendio di Edo del 1657, anche tutti i sette teatri della città furono distrutti e ne furono ricostruiti solo quattro, seguendo i criteri adatti a soddisfare le nuove esigenze del dramma. I palcoscenici divennero più grandi e il primo *hanamichi* 花道<sup>52</sup> venne creato nel 1668, per diventare — ben presto — una caratteristica fondamentale per il teatro *kabuki*. Comparvero quindi i drammi in due atti e poi in tre atti, i programmi vennero estesi fino a diventare lunghi fino a una giornata. La decorazione scenica si fece sempre più ricca e realistica e — infine — nacquero

---

<sup>51</sup> Questa fase segna l'inizio di una forma di dramma *kabuki* eseguito parzialmente alla maniera del *kyōgen*: ovvero in maniera più realistica.

<sup>52</sup> Sorta di “ponte”, collegamento tra il palcoscenico e i camerini degli attori,



Fig. 96 L'attore onnagata Segawa Kikujirō  
I nel ruolo di Katsuragi nell'opera *Kaisei  
Fukubiki Nagoya*. Torii Kiyomasu II,  
1751

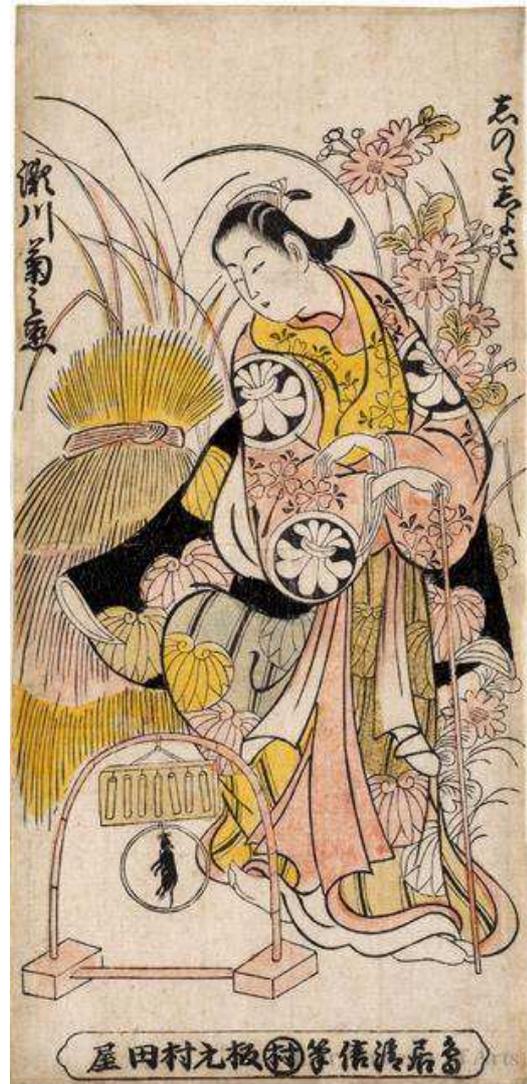


Fig. 97 L'attore onnagata Segawa  
Kikunojō nel ruolo di Keisei Kuzunoha  
nell'opera *Ōguchi Kagami Shinodazuma*,  
Torii Kiyonobu II, 1737

gli *onnagata*. Dopo Okuni, le attrici-danzatrici *kabuki* vennero bandite assieme ai giovinetti, ed è risaputo che solo gli uomini possano entrare a far parte di una compagnia *kabuki*. Questo comportò — inevitabilmente — la presenza sul palcoscenico di attori uomini per ruoli femminili, al fine d'interpretare i drammi più amati: si trattava di opere ambientate nelle case da tè dei quartieri di piacere. Tra le varie specializzazioni dell'attore — infatti — non si trovavano solamente ruoli come la figura maschile buona, quella cattiva, la figura anziana o il buffone, ma



Fig. 98 *Scena kabuki*, Utagawa Kunimasu. 1850  
ca.

anche la figura femminile. Ogni attore si specializzava in un ben determinato ruolo e l'*oyama* 女形 — o *onnagata* — era colui che — dopo anni di duro allenamento e sacrifici — avrebbe calcato il palco per interpretare la figura della donna. Nelle opere qui proposte, possiamo osservare tre rappresentazioni diverse di *oyama* danzati (Fig. 96, 97 e 98). Le prime due stampe — rispettivamente attribuite a Kiyomasu e Kiyonobu — puntano maggiormente sull'uso di

una linea d'effetto, che riesca a descrivere — con la sua fluidità — la velocità di un movimento o la grazia di una posa sostenuta. Nella terza stampa — invece — Kunimasu dà voce al colore. L'*onnagata* — avvolto in un *kimono* azzurro — sembra allontanarsi nella notte. Pare che il primo attore ad assumere questo ruolo fosse stato Sakon Murayama, trasferitosi a Edo nel 1642. Inizialmente, agli attori venne impedito di figurare come *oyama*; solamente in un secondo momento questo bando venne annullato, a patto che l'attore che decidesse d'intraprendere la carriera di *oyama*, non potesse poi interpretare anche ruoli maschili. La carriera dell'*onnagata* era estremamente dura; si trattava — infatti — di non impersonare soltanto i panni di una donna ma quasi di vivere, comportarsi e pensare come una donna: la sola recitazione risultava insufficiente. Potrebbe sembrare incredibile, ma gli *oyama* continuavano a interpretare il loro ruolo

anche una volta lontani dal palcoscenico; anche chi li circondava aveva l'abitudine di trattarli come donne in carne e ossa. Gli *oyama* venivano duramente addestrati per apparire come reali donne; a volte tendevano anche a "esagerare" un poco i movimenti o gli atteggiamenti, a "esasperarli". Tuttavia, era proprio questa tecnica a farli apparire veramente femminili, aderenti al vero: una donna — ad esempio — non si preoccuperebbe affatto se apparisse più mascolina, nel caso in cui si dovesse sedere con le ginocchia un poco più aperte del dovuto. All'*onnagata* — invece — viene imposto di addestrarsi nei movimenti mantenendo un foglio di carta tra le ginocchia, e — il risultato — sarà assolutamente femminile, forse addirittura migliore rispetto a quello che si avrebbe con un'attrice-danzatrice in carne e ossa. Anche i movimenti delle mani risultavano essere piuttosto complessi: gli *onnagata* sono tenuti a coprire le braccia e le mani all'interno delle lunghe maniche dell'abito, per poter nascondere il più possibile le braccia maschiline. In particolare — a questo proposito — possiamo osservare l'opera di Torii Kiyohiro (Fig. 99), dove le ampie maniche del kimono, permettono di nascondere completamente le mani dell'*onnagata*. L'intero abito di scena avvolge l'attore in un turbinio di tessuti e di colori blu e rosso. Gli *oyama* non potevano sostenere il ruolo principale all'interno di un'opera: si temeva che — in questo modo — avrebbero potuto assumere una posizione di predominanza sugli attori maschili. Questo — benché a oggi possa sembrare alquanto discriminatorio — permise però all'*onnagata* di interpretare le danze che si basavano sulla tradizione dei *wakashū* — che non erano mai andati completamente spariti e aboliti — e di assumere un ruolo di prestigio all'interno del momento della danza. Si trattava di un tacito accordo tra gli attori, grazie al quale noi oggi possiamo godere di queste meravigliose opere (Fig. 99 e 100). In breve, il dramma danzato diventerà il vero e proprio ruolo degli *onnagata*.



Fig. 99 Nakamura Sukegorō I come Ōmori Hikoshichi e l'attore onnagata Nakamura Tomijūrō I come danzatrice shirabyōshi, Torii Kiyohiro, 1753



Fig. 100 Danzatore kabuki, Eishosai Choki, 1790 ca.



Fig. 101 L'attore Bandō Mitsugorō III nei panni sia di Hesemura Osan sia di un servo (dalla Danza shichihenge), Ganjōsai Kunihiro, 1821



Fig. 102 L'attore Bandō Mitsugorō III nei panni sia di Hesemura Osan sia di un servo (dalla Danza *shichihenge*, particolare), Ganjōsai Kunihiro, 1821

tuttavia i drammaturghi dell'epoca erano ancora inesperti, e dovevano fornire molto materiale per coprire i programmi di un'intera giornata di spettacoli. Per questo motivo — per ispirarsi — utilizzeranno soggetti diversissimi: eventi legati alla storia giapponese, leggende, tradizioni ma anche fatti recenti e scandali, avventure amorose di celebri cortigiane dell'epoca. In generale si tratta d'intrecci melodrammatici complicati e a volte mescolati a eventi fantastici: realtà unita a irrealtà. Durante questo periodo il contributo degli attori fu fondamentale, tant'è che — di lì a poco — fioriranno forti personalità che saranno destinate a definire i principali ruoli e stili del *kabuki*, quelli che diventeranno i grandi classici del repertorio. Gli *onnagata* accresceranno le loro capacità tecniche e arriveranno a eccellere nella danza: la tecnica dello *shichihenge* 七変化 (le sette trasformazioni) (Fig. 101e 102) —

Nei sedici anni dell'era Genroku (1688-1703), ci fu il culmine della cultura del periodo Edo e — nel caso del teatro e delle arti in generale — questo periodo si estenderà almeno fino al 1740. Per l'*ukiyo*e — le immagini del “mondo fluttuante” — si trattò di un periodo fondamentale, poiché — proprio in questo momento — raggiunse quelle caratteristiche che ne fecero un simbolo della cultura cittadina. Anche il *kabuki* rifletteva completamente le caratteristiche del periodo,



Fig. 103 *L'attore Seki Sanjūrō nel ruolo di Narihira* (dalla serie “Danza *shichihenge*”), Utagawa Toyokuni I, 1813



Fig. 104 *L'attore Seki Sanjūrō nel ruolo di una cortigiana* (dalla serie “Danza *shichihenge*”), Utagawa Toyokuni I, 1813

che vede il rapido cambio del costume sulla scena — si sviluppò notevolmente, facendo degli *onnagata* un oggetto di meraviglia.

La danza delle sette trasformazioni rientra all'interno dei cosiddetti *hengemono* 変化物, o *hayagawari* 早替り. Con il termine *hengemono* si indica la danza di metamorfosi, nella quale il danzatore interpreta diversi ruoli e personaggi. In genere, si possono contare un minimo di sei ruoli fino a un massimo di dodici, il danzatore si trasformerà in ognuno di questi ruoli davanti agli occhi dello spettatore, semplicemente cambiandosi d'abito. Ovviamente — poiché il fine è quello di deliziare e stupire l'osservatore — il cambio di costume dovrà avvenire nel minor tempo possibile. Si può passare da un costume da cortigiana a quello di un prete, da quello di un anziano e di nuovo all'abito da nobile. Più rapida sarà la trasformazione, migliore sarà il risultato. Nelle due stampe di Toyokuni (Fig. 103 e 104)

proposte qui sopra, abbiamo la rappresentazione dello stesso attore — Seki Sanjūrō — durante l'esecuzione della danza *shichihenge*. Ovviamente, non è possibile avere la rappresentazione dell'esatto momento del cambio dell'abito, tuttavia l'artista riesce a trasmettere comunque l'effetto di dinamicità e di velocità: le vesti si muovono fluttuando con un effetto davvero straordinario, un semplice ventaglio sospeso in aria riesce a fermare il tempo. Quando il ruolo principale all'interno della danza era concesso solo agli *onnagata*, questi ultimi potevano interpretare solo ruoli femminili; nel momento in cui anche gli attori maschili iniziarono a ottenere ruoli principali nella danza la fama e la popolarità dell'*hengemono* aumentò sensibilmente.

Il verbo *kabuku* esisteva fin dal medioevo con il significato di “pendere” o “inclinare” ma all'inizio del periodo Edo aveva acquisito un significato gergale, per designare un qualsiasi tipo di sommossa. I *kabukimono* カブキ物 indicano — infatti — un fenomeno di ribellione che ebbe luogo in questo stesso periodo, e che andavano contro l'instaurazione del potere da



Fig. 105 L'attore Nakamura Tomijūrō come Tojaku nella danza *shichihenge*, Katsukawa Shunko, 1778

parte del clan Tokugawa: si partiva da un uso di abiti e pettinature anticonvenzionali e bizzarre, fino ad arrivare ad atti di violenza e a tumulti, per esprimere la propria posizione nei confronti del nuovo governo. Tra i più numerosi partecipanti a queste forme di ribellione figuravano i *samurai* senza padrone. Questo può certamente far comprendere quanto fosse stretto il legame — l'associazione — che si erano instaurati tra il pubblico, il governo e il mondo del *kabuki*. Le caratteristiche che avevano dato il nome ai *kabukimono*, avevano identificato anche il *kabuki*: agli occhi del governo, questa forma di spettacolo era un intrattenimento licenzioso, fatto di costumi immorali e perversi, un sinonimo di ribellione, qualcosa d'immorale e pericoloso. Così — a causa di questi tumulti e per garantire la cosiddetta “*pax Tokugawa*” — venne istituito un sistema di controllo rigido ma efficiente che interveniva nella vita pubblica e privata dei cittadini.



Fig. 106 *Samurai danzante*, Utagawa Sasahide. 1843-45

Fin dall'inizio, il governo dello *shogun* adottò una politica molto restrittiva nei confronti del *kabuki* e numerosissimi erano i controlli e le limitazioni: si trattava di disposizioni molto dettagliate riguardanti i materiali di costruzione dei teatri, del palcoscenico, i costumi, la licenza di eseguire un certo tipo di danza e così via. Per il popolo — invece — il *kabuki* divenne sinonimo di audacia e anche di eroismo. Pare che i *samurai* (Fig. 106) di basso rango fossero tra i primi a frequentare i teatri

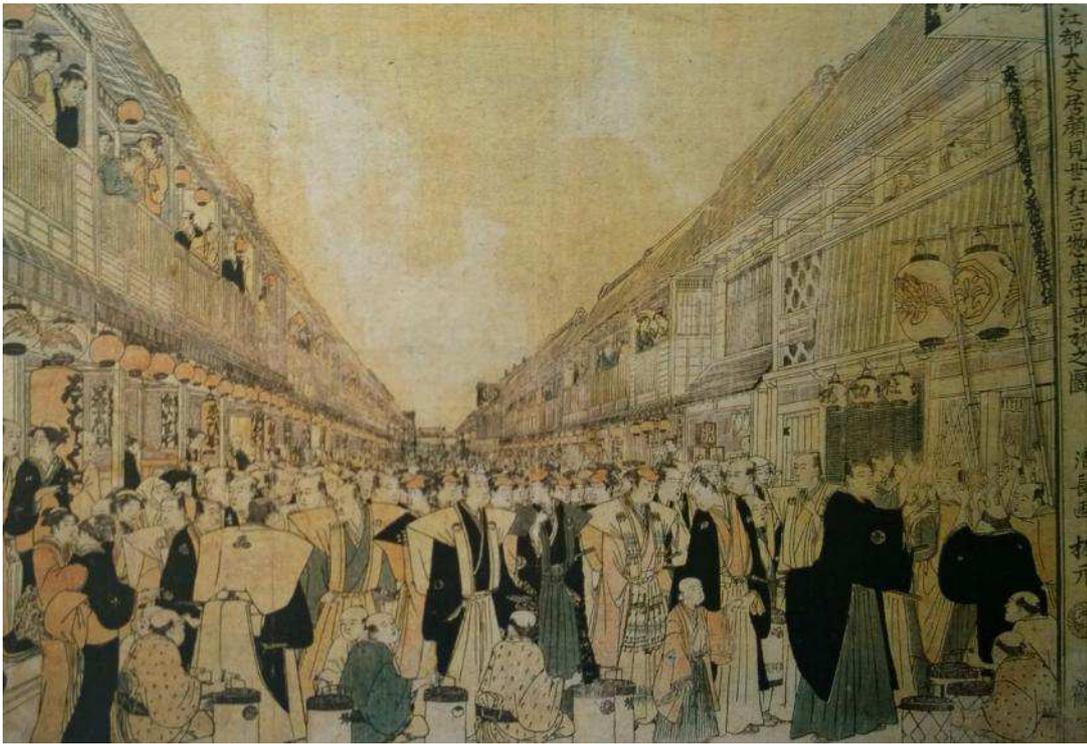


Fig. 107 *Illustrazione del raduno degli attori di kabuki dei più grandi teatri di Edo prima dell'apertura della stagione*, Torii Kiyonaga, 1784



Fig. 108 *Prospettiva del distretto dei teatri al tramonto nel giorno dell'apertura della stagione del kabuki*, Utagawa Toyoharu, 1780 ca.

*kabuki* durante il tempo libero. Invece — per i mercanti — l'universo del *kabuki* era l'unico luogo dove le differenze tra una classe e l'altra potevano annullarsi; diventava un luogo di ritrovo e di riunione, un luogo dove i mercanti potevano celebrare il loro successo e le loro fantasie, un luogo che diventava adatto a manifestare anche una velata critica sociale. Il *kabuki* — completamente distante dal tradizionale *nō* — divenne il frutto dell'ambiente urbano e dello sviluppo culturale di questo periodo, nel quale la nuova classe mercantile aveva assunto un ruolo predominante. Gli stessi attori — in passato considerati alla stregua di fuori casta — riuscirono a raggiungere tali vette di popolarità da poterli paragonarli alle stelle del cinema di oggi: gli ammiratori inviavano regali e tentavano di avvicinare uno di questi famosi attori; così — alla fine — lo stigma<sup>53</sup> sociale di questi interpreti scomparve. In breve, la nuova classe mercantile divenne la vera e propria protettrice del teatro *kabuki* e dei quartieri di piacere; questi “mondi fluttuanti” divennero i veri centri di una nuova cultura, originale e mondana (Fig. 107 e 108).

Alla fine del XVIII secolo, la città di Edo aveva raggiunto il massimo dello sviluppo, la ricchezza dei mercanti si era accresciuta e così la protezione e direzione dello sviluppo culturale della città. Il lungo periodo di pace permise al *kabuki* di diventare una forma d'arte finalmente riconosciuta. Eccellenti drammi vennero prodotti durante questa “età d'oro”, la musica si fece molto più sofisticata, e la danza raggiunse il più alto grado di raffinatezza ed eleganza: il *kabuki* era diventato un teatro totale. Questo momento di grande maturazione, ebbe fine con l'arrivo del XIX secolo, la minaccia alla stabilità del paese si faceva sempre più concreta: in breve, si erano aperte le porte di un altro periodo di forti tensioni. L'atmosfera a Edo stava cambiando velocemente, e

---

<sup>53</sup> Gli attori erano detti *kawaremono* (gente del letto del fiume o mendicanti del letto del fiume) e furono per lungo tempo sottoposti a forti umiliazioni. Spesso, anche quando il successo e la fama li raggiungevano, questo non bastava a cancellare la negativa dicitura.

così — anche nel *kabuki* e nel teatro in generale — tutti i rivolgimenti sociali divennero un elemento di grande impatto e influenza: anche fattori negativi come la crisi economica vennero sfruttati positivamente per porre le basi dello sviluppo di nuove tematiche. In questo stesso periodo, figurano anche alcune manovre d'abolizione del *kabuki* che non vennero mai attuate, tuttavia — i teatri rimasti a Edo — vennero spostati dal centro alla periferia della città. Le riforme dell'era Tempō (1841-1843) tentarono — in ultimo — di salvare gli strascichi di un'austerità che si stava disintegrando, di fermare un paese che si stava definitivamente avviando verso la restaurazione Meiji (1867- 68).

Sin dalle origini il teatro *kabuki* è stato valorizzato come “teatro degli attori” cioè uno spettacolo dove, ad avere maggiore importanza è l'interpretazione. Tutto — in sostanza — ruota attorno al divo: anche i costumi, la musica e la scenografia devono

mettere in luce l'attore. Detto ciò — tuttavia — non va dimenticata la danza, fin dal principio fondamentale: un fattore determinante nel grande successo del *kabuki*. La danza *kabuki* — prima del periodo Genroku — era piuttosto libera; si trattava di una danza che aveva segnato la rottura delle regole stabilite da altre tradizioni,

abbandonate per un fascino più eccentrico.



Fig.109 L'attore Ichikawa Danjurō VII come Bunkei nella posa mie, Utagawa Kunisada 1789-1868

Questo stile libero fu abbandonato per qualcosa di più regolato e per i più sofisticati modelli di movimento, detti *kata* 方. Il termine *kata* letteralmente significa “forma”, ed è usato per indicare degli schemi fissi della danza, con riferimento a tutte le forme convenzionali di rappresentazione: specialmente quelle che si riferiscono alla recitazione. I *kata* vengono imparati attraverso l’osservazione e l’imitazione e — alle volte — vengono anche messi per iscritto. Tuttavia — in genere — sono imparati meccanicamente, senza discuterne la forma, il significato o i motivi; i *kata* vengono memorizzati quasi in maniera naturale dagli attori, che crescono nella famiglia del *kabuki*. Il movimento del *kabuki* può essere costruito come una sequenza di *kata*, intervallate da pause — dette *ma* 間 — che servono per passare da



Fig. 110 L’attore Ichikawa Danjurō VII come Bunkei nella posa *mie* (particolare), Utagawa Kunisada 1824-1829

una posizione ad un’altra. Il *ma* è un concetto fondamentale nello spettacolo giapponese, rappresenta — infatti — il vuoto spazio-temporale, dal quale il movimento nasce e nel quale il movimento muore. Il termine *ma* può anche significare tempismo, prontezza; l’arte di dominare il *ma* è qualcosa di molto difficile e che sembra sia dettato dall’istinto artistico dell’attore. Quest’alternanza

di *kata* e *ma*, si ripete fino ad arrivare alla sequenza culminante, a una posizione espressiva detta *mie* 見得 (Fig. 109 e 110). Questa posa “finale” deve rappresentare i momenti di più alta intensità, ed esprimere il culmine dei sentimenti comunicati con il movimento. Nell’opera realizzata da Kunisada — “L’attore Ichikawa Danjurō VII come Bunkei nella posa *mie*” (Fig. 109 e 110) — l’artista

descrive la figura dell'attore in maniera imponente. Il corpo di questa figura maschile è massiccio e avvolto in ampi abiti di scena; sostenuto da diversi assistenti, Ichikawa Danjurō siede a gambe piegate e fissa l'osservatore con occhi incrociati. Come possibile osservare in questa stampa, nel *mie* l'attore assume una posizione statica e possente, la testa viene ruotata lentamente dandole uno scatto finale, lo sguardo stupisce per la sua forza, capace di un congelare un istante. Essendo il *mie* il vero e proprio coronamento di una scena o di un dramma, può essere eseguito sia da un solista sia da un gruppo di attori, per un effetto ancora più forte e disarmante. Tra le altre forme di movimento, sono da citare anche le tecniche di combattimento e le acrobazie. Le arti marziali divennero — infatti — una parte rilevante del *kabuki* sia per la stilizzazione di scene di battaglia (Fig. 111), sia per la rappresentazioni di animali o di ruoli non umani. Inoltre, per entrare e uscire dalla scena vengono aggiunti passi di danza, soprattutto per soddisfare il pubblico. Una di queste tecniche si chiama *roppō* 六方 (sei direzioni), e imitava la camminata impetuosa dell'*otokodate*, l'uomo che camminava spavaldo per Edo.



Fig. 111 *Scena kabuki sotto la neve*, Hironobu, 1866

Quando si parla di danza, si parla certamente di un tipo di movimento realizzato in accordo con la musica (Fig. 112). Tuttavia — per quanto concerne la danza *kabuki* — la particolarità — come si è visto — sta proprio nei modelli di movimento e nella movenze stesse. La danza *kabuki* può essere appresa solo e soltanto imparando l'intera “composizione”, dall'inizio alla fine. In breve, si tratta di una danza che non può essere “spezzettata” e imparata partendo dai movimenti di base, come avviene — ad esempio — per i *pas* del balletto. Quindi — per poter imparare questa forma di danza giapponese — gli attori possono solo partire dalle danze “introduttive” più semplici, comunque integrali e complete.

Si dice che il *kabuki* sia costituito di tre elementi fondamentali: l'*odori* 踊り, il *mai* 舞 e il *furi* 振り. Il gesto — il mimo — viene tradotto



Fig. 112 Gli attori Ichikawa Danjurō, Ichikawa Yaozō, Sawamura Sojurō con cantori e musicisti, Torii Kiyonaga, 1788 ca.

con il termine *furi* o *shosa*: sicché la danza è a sua volta detta *shosagoto* 所作事. Si può così comprendere quanto la danza *kabuki* dipenda da una gestualità tesa alla trasmissione di un significato. Uno dei temi che maggiormente possiamo ritrovare nella danza *shosa* è il “monte Fuji” o Fujisan: per rappresentarlo si possono unire le mani per creare la forma di un triangolo, oppure si può utilizzare un oggetto di supporto come un ventaglio, e aprirlo in

modo tale da rappresentare — simbolicamente — la figura del monte Fuji. L'attore potrebbe usare un ventaglio chiuso e muoverlo come se si trattasse di un pennello: in questo caso potrebbe far riferimento al gesto legato alla scrittura di una lettera o di un rotolo in carta. Se nelle parole della canzone di accompagnamento si trovasse la parola “farfalla”, il danzatore potrebbe utilizzare le lunghe maniche del *kimono*: muovendole come due ali potrebbe guidare il pubblico alla totale comprensione della danza; lo stesso significato potrebbe essere trasmesso con l'uso di due ventagli aperti e fatti muovere come due ali. Grazie alla sinergia tra lo *shosa* e le parole dell'accompagnamento, lo spettatore viene guidato alla giusta comprensione della danza e dell'opera, una caratteristica che — se ci pensiamo bene — pone il *kabuki* in totale contrasto con il balletto e la danza occidentale. Nell'opera di Katsukawa Shunshō (Fig. 113), viene rappresentato un attore nell'esatto momento in cui esegue l'imitazione di una volpe. Si tratta di un'immagine di grande espressività: dal volto dell'attore, ai movimenti, ai tessuti dell'abito, alle linee, tutto contribuisce a valorizzare il *furi*. Ichimura Uzaemon piega le braccia portandole al petto; le gambe si sollevano dal terreno per eseguire quelli che sembrano dei piccoli passi saltellati. I colori neutri e delicati scelti dall'artista, completano una composizione incentrata completamente sull'attore e sul ruolo che sta interpretando.

Sia il *mai* che l'*odori* — come si è visto anche nel capitolo 5.1 — possono essere tradotti con il termine “danza”. Tuttavia, la differenza tra questi due termini è totale in giapponese, ed è necessario non tralasciarla. Così, *mai* 舞 è il termine che in genere si usa per indicare una danza dove i movimenti principali — e più ampi — sono eseguiti dalla parte superiore del corpo. L'opera intitolata “L'attore Nakamura Noshio II nel ruolo della danzatrice shirabyōshi Yokobue” (Fig. 114), permette — almeno in parte — di osservare il movimento della parte alta del corpo, al quale si è appena accennato. A muoversi sono le braccia, le mani e il capo; i



Fig. 113 L'attore Ichimura Uzaemon IX interpreta una volpe, Katsukawa Shunshō, 1777



Fig. 114 L'attore Nakamura Noshio II nel ruolo della danzatrice shirabyōshi Yokobue, Utagawa Toyokuni I, 1799

piedi — invece — strisciano sul pavimento, le piante dei piedi non si staccano mai da terra e i salti sono una rarità. L'effetto che si ottiene è una sorta di lenta camminata-strisciata che tradisce a malapena il movimento dell'attore sul palcoscenico. L'artista Utagawa Toyokuni I — grazie anche agli abiti sfarzosissimi indossati dal danzatore — riesce ben a trasmettere l'aura di solennità che caratterizza la danza *mai*.

Il *mai* nasce e si sviluppa principalmente a Kyōto mentre l'*odori* — opposto del *mai* — vede la propria origine nella nuova capitale di Edo. L'*odori* 踊, molto energico e attivo, è una forma di danza che tende a sfruttare la dinamicità dei salti (Fig. 114) e i movimenti delle gambe; può essere eseguita anche in gruppo e i movimenti della parte superiore del corpo risultano più rari rispetto a quanto non siano *mai*. Volendo ancor una volta



Fig. 115 L'attore kabuki Bandō Mitsugorō III nella shikajima odori, Utagawa Toyokuni I, 1813

comparare la danza *kabuki* con il balletto, si potrebbe accomunare il *mai* con l'adagio — una danza a tempo lento — dove è possibile scorgere ogni bellezza del gesto e del movimento; l'*odori* si potrebbe invece accomunare all'allegro, una danza a tempo più sostenuto fatta di movimenti veloci e scattanti. In definitiva, la danza *kabuki* si compone di tutti e tre questi elementi: *mai*, *odori* e *furi* — tuttavia — è anche da tenere presente che l'*odori* — nel *kabuki* — viene

generalmente danzato al di fuori della trama del dramma e sostenuto da un accompagnamento di strumenti a percussione e senza canzoni. In sostanza si tratta di una danza vivace ma priva di significato.

Nonostante la presenza di *mai*, *odori* e *furi*, nella danza *kabuki* prevale il gesto. Ovviamente — per poter veicolare un qualsivoglia significato — il movimento delle mani e delle braccia — ma anche le espressioni del volto — risulteranno fondamentali, predominanti rispetto ai passi e al movimento dei piedi. Se in una danza *kabuki* il movimento dei piedi sarà predominante, si tratterà senz'altro di una *performance* eseguita da un personaggio di umili natali: un contadino, oppure un servo (Fig. 115). Al contrario, gli attori che interpretano il ruolo di un personaggio d'alto rango, non salteranno mai e la loro danza sarà lenta e aggraziata (Fig.

114): in breve, la danza deve rispecchiare in tutto e per tutto il carattere e il rango sociale del personaggio rappresentato. La danza *kabuki* è — infatti — una danza che — nonostante il passare del tempo — è rimasta realistica, fedele in tutto e per tutto alla realtà che rappresenta. Così — anche i costumi utilizzati sulle scene — rispecchiano le fattezze degli abiti reali e sostanziali. Anche per questo motivo risulterà più complesso — per chi veste i panni di una nobildonna — effettuare dei movimenti veloci o dei salti: i pesanti *kimono* — per quanto bellissimi — ne impediranno certamente i movimenti. I danzatori del *kabuki* — proprio perché con la loro danza devono veicolare un significato — devono essere anche in grado di interpretare: ecco perché si parla sia di attori che di danzatori. Per questo motivo — secondo la maggior parte dei critici — sarà impossibile ottenere alcun successo — nell'intraprendere lezioni di danza *kabuki* — nel caso in cui non si fosse anche in grado d'interpretare un ruolo.

Agli inizi della danza *kabuki* erano gli stessi danzatori a occuparsi della coreografia, tuttavia — a partire dall'era Genroku (1688-1708) — venne registrata la presenza di coreografi che si occupavano d'insegnare l'arte del *kabuki odori*, anche ai danzatori non professionisti. Pare — infatti — che il successo della danza di Okuni si fosse incrementato a tal punto da attirare a sé molti curiosi desiderosi di impararne l'arte. Anche la domanda di coreografi aumentò incredibilmente e — durante l'era Hōreki (1751-1764) — Senzō Nishikawa e Kambei Fujima vengono, indicati come i primi ad aver fatto della coreografia una vera professione. All'epoca, il coreografo — pur essendo il maestro dell'attore-danzatore — si collocava ad un rango inferiore, sicché era l'attore a deciderne le sorti. Ogni coreografo di danza *kabuki* tendeva a esprimere la propria personalità all'interno delle proprie creazioni, tuttavia — le scuole che nacquero di lì a poco — presentano ben poche differenze tra loro e non sono attribuibili allo stile del maestro-coreografo che le fondò. Come si diceva, la differenza tra le varie scuole *kabuki* dipendeva non tanto dallo stile,

quanto dalla loro origine. A Kyōto e Ōsaka la danza *kabuki* era nata al di fuori dello spazio del palcoscenico e veniva eseguita su di un semplice pavimento in *tatami*. Si trattava — infatti — di una danza eseguita principalmente per un pubblico ristretto di ospiti, per questo motivo lo stesso spazio era limitato e una delle maggiori preoccupazioni del danzatore era di non sollevare tracce di polvere durante la danza. Non stupisce quindi, che a svilupparsi maggiormente fossero i movimenti delle braccia e della parte superiore del corpo.

Come accennato poco sopra, i costumi della danza *kabuki* hanno una stretta relazione con i costumi reali, proprio perché la danza stessa si avvicina agli atteggiamenti e alle movenze della realtà quotidiana. A differenza dei costumi del balletto, gli abiti di scena del *kabuki* non si “adattano” alla funzione meccanica della danza, facilitando i movimenti del corpo. In effetti — contrariamente a quanto accade nella danza occidentale — la



Fig. 116 L'attore *kabuki* Utaemon III nella danza *shakkyō*, Toyokawa Yoshikuni, 1813-1832



Fig. 117 L'attore *kabuki* Sawamura Gennosuke I danza sotto rami di ciliegio in fiore, Utagawa Toyokuni I, 1805

danza *kabuki* vuole accentuare la bellezza delle linee dell'abito — e non quelle del corpo del danzatore — sicché i costumi andranno mostrati in tutta la loro bellezza (Fig. 116, 117, 118 e 119). Le linee eleganti dei *kimono* assumono maggiore importanza rispetto alle linee del corpo del danzatore, e questo è dimostrato anche dal fatto che — nella danza *kabuki* — s'intende mostrare meno porzione di pelle possibile: le gambe e le braccia — tranne in rarissimi casi — rimangono coperte. I costumi di scena del *kabuki* hanno anche un altro compito molto importante: riescono a mostrare un cambio di carattere o la nascita di un nuovo sentimento in un personaggio. Semplicemente con un cambio d'abito — effettuato davanti all'osservatore — il danzatore riesce a esprimere l'evoluzione del personaggio che interpreta e a entusiasmare il pubblico. Rovesciando completamente il *kimono* si può quindi descrivere — ad esempio — la degenerazione morale di un personaggio; rimuovendo i punti che tengono fermi i lembi dell'abito o le maniche, si possono rivelare gli ornamenti e i ricchi dettagli nascosti all'interno dell'abito. Questo può descrivere — simbolicamente — un naturale cambiamento nello stato d'animo o nel carattere del personaggio, dovuto agli eventi della trama o ad una reazione ad un avvenimento, positivo o negativo. Ovviamente — durante questi cambi — risulterà fondamentale la velocità e la destrezza dell'attore, ma — in alcuni casi — quest'ultimo può essere aiutato da un'assistente, detto *kōken*.

All'interno del *kabuki* esiste una speciale forma di danza detta *suodori*



Fig. 118 L'attore Ichikawa Komazō danza abbigliato da venditore di tè, Katsukawa Shunsho, periodo Edo

素踊り (danza senza costume), che richiede al danzatore d'indossare non l'abito di scena ma semplicemente un abito formale. Quest'ultimo si compone — per quanto riguarda i ruoli maschili — di un giacchetto e dei pantaloni, l'*onnagata* — invece — indosserà un semplice *kimono* formale. L'intento di questo tipo di danza è mostrare quanto abile sia l'attore nel danzare senza un costume di scena — che tenda quindi — a valorizzarne i movimenti. Un attore potrebbe decidere di dedicarsi a questa danza anche per migliorare semplicemente la propria tecnica: infatti, mancando l'aiuto di un buon costume di scena, si sarà portati a fare maggiore attenzione a ogni minimo dettaglio del movimento. Tra i *suodori* esistono anche i *gushūgimono* — i pezzi celebrativi — che vengono danzati in occasioni particolari, come festività o cerimonie. Comunque sia — in entrambi i casi — si tratta di danze *kabuki* che non hanno luogo su normale palcoscenico, ma in ambienti molto più piccoli. A differenza della danza *kabuki* di cui abbiamo già parlato, il *suodori* e il *gushūgimono* non intendono raccontare nessuna storia, si tratta semplicemente di pura danza eseguita da un solista. Questa danza è unica nel suo genere: permette allo spettatore di apprezzare appieno la capacità tecnica e il cuore che il danzatore porta sul palcoscenico con la danza.

Gli accessori che vengono utilizzati nel *kabuki* sono numerosissimi, tuttavia i fondamentali sono il ventaglio (sensu 扇子) e



Fig. 119 Nakamura Utaemon come Yatoi Yakko, Utagawa Kunisada, 1840

l'ascigamano giapponese (tenugui 手拭), entrambi collocabili nella categoria dei *mochimono*. Come già visto, in origine i *mochimono* erano gli oggetti nei quali si credeva risiedere la divinità durante la danza. Questa funzione — all'interno del kabuki — viene remotamente mantenuta, tant'è che l'attore fa del ventaglio uno degli oggetti più importanti de suo corredo, credendo che possa avvicinarlo al mondo del soprannaturale. Tuttavia, nel *kabuki* questi accessori hanno anche una funzione di abbellimento: servono ad alleggerire i movimenti del danzatore, a renderli più aggraziati ed eleganti. Il ventaglio (Fig. 120 e 121) che viene utilizzato nella danza *kabuki* è un po' più grande rispetto ai normali ventagli: la differenza è data non soltanto dalle dimensioni, ma anche dalla qualità dei materiali che vengono usati per la sua realizzazione. Si tratta — infatti — di carta e di legno di bambù di ottima qualità. In alcuni casi il danzatore può tenere in mano non solo uno ma due ventagli: uno in ciascuna mano. Il ventaglio, un oggetto certamente semplice e comune nella vita di tutti i giorni, diventa indispensabile e viene tenuto nella mano come se si trattasse di un oggetto sacro. In “L'attore Arashi Wakano danza con un ventaglio” (Fig. 120), ci viene presentata una figura maschile dai lunghi capelli corvini. Il danzatore afferra con una mano un lembo dell'abito, per poter danzare con più facilità, con l'altra — invece



Fig. 120 L'attore Arashi Wakano danza con un ventaglio, Torii Kiyomasu II, periodo Edo

— tiene alto un ampio ventaglio. Kiyomasu realizza questa opera incentrata su di una singola figura utilizzando linee molto grafiche; i colori primari creano un effetto elegante in una stampa dall'apparenza semplice. Il ventaglio della danza *kabuki* si può trasformare — simbolicamente — in qualsiasi oggetto possibile: potremmo dire che possedere un ventaglio sia come possedere l'intero universo. Il danzatore può usarlo come una tazza da tè, una canna da pesca, una pipa, un pennello, uno specchio: il *sensu* può tramutarsi in qualsiasi cosa e prenderne il posto. Anche la natura stessa — o un semplice paesaggio — possono essere letti nelle movenze di un ventaglio: se mosso in maniera corretta quest'oggetto può trasformarsi nel vento che soffia o nelle onde del mare in tempesta. Infine, il ventaglio può anche diventare la rappresentazione di un atteggiamento umano, sia esso fisico o mentale. Ogni ventaglio che viene usato in scena possiede alcuni dettagli, decorazioni, *patterns* o colori che rendono possibile identificare la scuola o compagnia dell'attore.



Fig. 121 Attore *kabuki* con ventaglio, Utagawa Kunisada, 1860



Fig. 122 Attore di fronte a barili di sake (particolare), Utagawa Kunisada III, 1862

Il *tenugui* (Fig. 122) — come il ventaglio — è un oggetto di uso quotidiano ed è l'equivalente di un piccolo asciugamano o fazzoletto. Quest'oggetto in cotone, nella danza *kabuki* può essere realizzato anche in pura seta e con maggiori dimensioni rispetto a un normale *tenugui*. Ci sono ancora forti dubbi sul quando quest'oggetto venne introdotto nella danza, ma di certo si tratta di un accessorio utilizzato unicamente nella danza *kabuki*. Il *tenugui* può essere utilizzato come *mochimono* —diventando un rotolo di carta da lettere, uno specchio o un ruscello — oppure come un fazzoletto per coprirsi il capo. In quest'ultimo caso, può essere piegato in lunghezza quattro o cinque volte oppure arrotolato e legato attorno al capo, prendendo il nome di *hachimaki*. Tradizione vuole che l'*hachimaki* sia in grado di dare coraggio all'uomo, tuttavia — nel *kabuki* — ci sono diverse varietà di *hachimaki*, con un egual numero di significati. Uno di questi è di colore viola e viene legato sulla testa con un lembo che pende sulla spalla destra: si parla così *yamai hachimaki* e indica un personaggio che soffre di un amore non corrisposto. Questo tipo particolare può essere facilmente confuso con quello del *dateotoko* — o del *playboy* — che viene solitamente legato sul lato sinistro. Va citato — infine — il cosiddetto *hōkaburi*, un *tenugui* che copre parte del viso dell'attore-danzatore.

Il palco utilizzato per la performance del *kabuki* — considerato uno spazio sacro e continuamente curato perché si mantenga liscio e lucido — è noto come *shosabutai* 所作舞台 (Fig. 123 e 124). Costruito in legno di cipresso giapponese, presenta una serie di piattaforme che vanno a costituire il vero e proprio spazio per la danza: l'*okibutai* 置き舞台, il palco appoggiato. Grazie alla superficie regolare, questo tipo di palco permetterà un movimento sia di tipo strisciato sia di tipo più dinamico, altrimenti impossibile sul normale pavimento del palcoscenico. Inoltre — nel caso di una danza piena di salti — lo stesso *okibutai* funzionerà come una sorta di cassa di risonanza. In verità, Non tutto lo spazio del palcoscenico viene utilizzato per la



Fig. 123 *Interno di un teatro kabuki*, Torii Kiyotsune, 1765

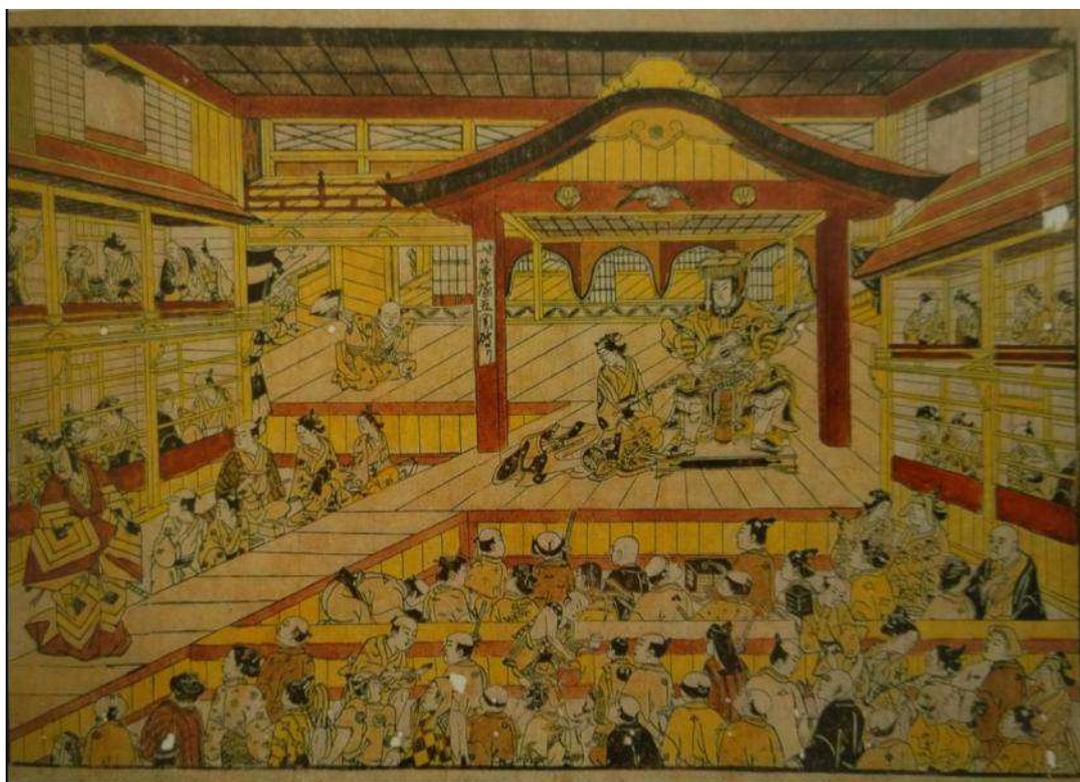


Fig. 124 *Immagine prospettica del palcoscenico durante lo spettacolo*, Okumura Masanobu, 1743

danza; in genere i danzatori occupano lo spazio più vicino al pubblico, mentre — lo spazio retrostante — viene utilizzato dagli assistenti ed è detto *kōkenza*.

Una delle caratteristiche del *kabuki* è la presenza dei musicisti sul palcoscenico (Fig. 125 e 126), che si esibiscono in *nagauta*, *kiyomoto* e *tokiwazu*: tutti e tre sono di accompagnamento alla danza. La danza che accompagna il *nagauta* è lo *shosagoto*, mentre se l'accompagnamento è il *kiyomoto* o il *tokiwaza*, la danza sarà detta *jōruri*. Volendo descriverle in maniera semplicistica potremmo dire che si tratta di vere e proprie canzoni, tuttavia — sia il *kiyomoto* che il *tokiwazu* — sono da considerarsi ballate, che raccontano storie e descrivono una trama. Il canto nelle ballate — in giapponese — è detto *katari*, raccontare; così *kiyomoto* e *tokiwazu* saranno da considerarsi come *katari*, mentre il *nagauta* sarà indicato come *uta*, canzoni. In tutti e tre i casi si tratta di brani cantati accompagnati dallo *shamisen*, e in tutti e tre i casi i musicisti prendono posto sul palcoscenico. L'opera del famoso Torii Kiyonaga (Fig. 112) — a cui si è accennato poche pagine fa — può essere qui presa come eccellente esempio. La stampa si presenta ricca di figure: due attori e un'*oyama* si stanno esibendo in primo piano; su di una piattaforma rialzata — invece — troviamo un musicista collocato sulla destra e due cantanti dallo sguardo basso sulla sinistra; in quest'opera ben bilanciata, Kiyonaga ha voluto rappresentare l'orchestra del *nagauta*. Nel caso dei musicisti del *nagauta*, questi si collocano su di una pedana a due livelli, collocata nella parte retrostante del centro del palco. Questo spazio per l'orchestra è detto *hinadan* ed è coperta di un tessuto rosso. I vocalisti siedono sul livello più alto,



Fig. 125 *Prospettiva del teatro kabuki* (particolare),  
Katsukawa Hokusai, 1780ca.

assieme ai suonatori di *shamisen*, i musicisti di tamburi e flauti si collocano — invece — sul livello più basso. Il numero dei musicisti varia a seconda delle dimensioni del palco e si possono avere da un minimo di un vocalista e due suonatori di *shamisen*, fino a un massimo di dieci cantanti e dieci suonatori di *shamisen*. Per quanto riguarda i musicisti del *kiyomoto* e del *tokiwazu*, questi siedono sullo *yamadai*. Lo *yamadai* — o palco a montagna — è un nome che deriva proprio dall'immagine di una montagna, collocata davanti ai musicisti che siedono su di un semplice palco posto sulla destra e a volte in obliquo. Come regola, questi musicisti devono essere cinque, dove tre sono i cantanti e due i suonatori di *shamisen*. L'accompagnamento della danza *kabuki*, si compone non soltanto di musica strumentale, ma anche di un accompagnamento vocale. Questo in quanto deve sostenere principalmente lo *shosamono*, il gesto. Come il *furi* anche l'accompagnamento deve avere un significato e nulla più della voce può essere di sostegno in questo senso.

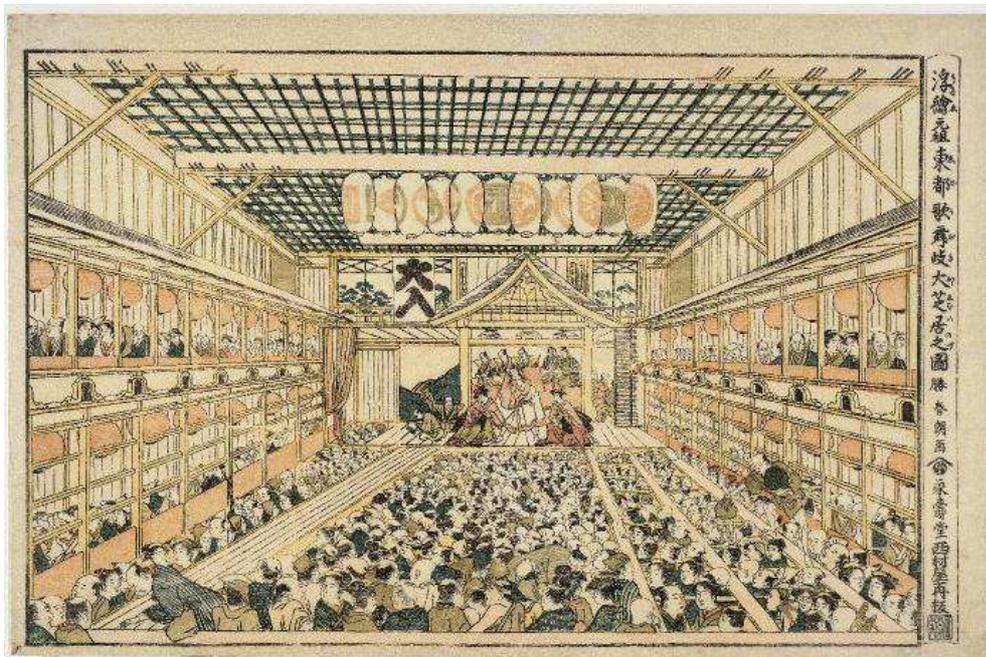


Fig. 126 *Prospettiva del teatro kabuki*, Katsushika Hokusai, 1780 ca.

## 9. Conclusioni

Come si è visto, il *kabuki* — questa forma meravigliosa di teatro spettacolare — divenne una delle attrazioni maggiori all'interno degli *yūkaku*. Questo teatro di soli uomini — e gli attori che ne facevano parte — avevano la capacità di attrarre un pubblico vasto ed eterogeneo grazie all'uso di straordinari suoni e immagini. Credo sia necessario tentare di immaginare le emozioni provate dagli spettatori nell'entrare all'interno del teatro, all'interno di un ben definito spazio, con precise caratteristiche sociali e culturali. Bisogna tentare di percepire le emozioni che scaturivano dal partecipare a questi eventi, dall'assistere ai coinvolgenti movimenti della danza e dell'interpretazione. Osservando le stampe fin qui proposte, le locandine dei teatri, i manifesti del “mondo fluttuante”, si può avere almeno un'idea dell'impressionante esperienza visiva del teatro spettacolare e



Fig. 127 *Il quartiere di piacere di Yokohama* (particolare), Utagawa Yoshikazu, 1861

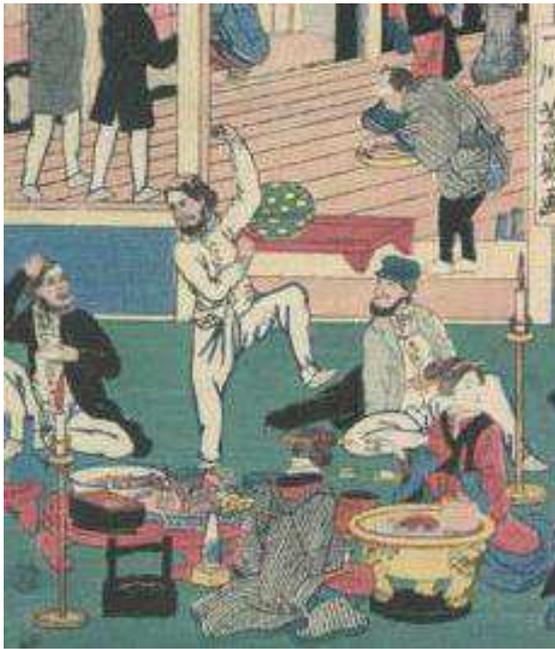


Fig. 128 *Il quartiere di piacere di Yokohama* (particolare), Utagawa Yoshikazu, 1861

soprattutto delle diverse forme di danza giapponese che — dalle origini — hanno accompagnato l'uomo in ogni suo piccolo passo verso il presente e la contemporaneità.

Già da diversi anni lo shogunato aveva compreso che la propria politica d'isolazionismo era destinata a cedere, così — in una bella giornata di sole del 1853 — il Giappone si arrese all'arrivo del commodoro Perry<sup>54</sup> e alle sue navi nere. La fine del

*sankin kōtai* — della politica isolazionista del Giappone — pose le basi per l'occidentalizzazione e per un più ampio ingresso di stranieri nel paese. Dopo la morte dell'ultimo *shōgun* e una breve guerra civile, il Giappone — di nuovo stato imperiale — si affacciava al periodo Meiji (1868-1912), il periodo della corsa alla modernizzazione.

Tutte le forme d'arte divennero testimoni di questa “mania” di modernità: gli artisti dell'*ukiyo*e fissarono su carta tutti gli avvenimenti decisivi del confronto oriente-occidente, il *kabuki* rimase immobile a osservare *La morte del cigno* di Anna Pavlova<sup>55</sup>. L'attenzione del pubblico di Edo ormai non si rivolgeva più alle cortigiane di Yoshiwara o agli attori del teatro. La stessa tecnica di stampa xilografica, nonostante i diversi tentativi di ridare vita a quest'arte — ormai considerata primitiva e obsoleta — sarà pian piano destinata a scomparire all'ombra della pittura occidentale e della fotografia.

<sup>54</sup> Si veda nota sei.

<sup>55</sup> Una delle più famose ballerine russe del XX secolo.

Fu allora che, l'*ukiyo-e* — le immagini di un passato momentaneamente cristallizzato — vennero raccolte e accolte dal soggetto più impensabile di tutti: l'Europa. Così come il Giappone si era interessato all'arte occidentale, per ironia della storia l'Europa si entusiasmò per le immagini del “mondo fluttuante”: l'*ukiyo-e* aveva trovato nuova linfa.

L'*ukiyo-e* — come la danza — è capace di esprimere l'essenza più profonda di un momento, è stato la migliore rappresentazione — il *medium* perfetto — del movimento, delle scenografie, del trucco e dei costumi sfarzosissimi che accompagnarono lo spettacolo e la danza giapponesi. Le immagini “fluttuanti” ed effimere — espressione della cultura frivola e spensierata di Edo — hanno reso immortale l'altrettanto effimera espressione culturale della danza; hanno saputo immobilizzare, fermare in un momento l'arte dell'istante.

## \*Appendici

## 10. Indice delle immagini

- \* Fig. 1 - *Shinagawa: partenza dei daimyō*, UTAGAWA Hiroshige, 1833-1834, ōban orizzontale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/shinagawa-departure-of-the-daimy%C3%B4-shinagawa-shok%C3%B4-detachi-from-the-series-fifty-three-stations-of-the-t%C3%B4kaid%C3%B4-road-t%C3%B4kaid%C3%B4-goj%C3%BBsan-tsugi-no-uchi-also-known-as-the-first-t%C3%B4kaid%C3%B4-or-great-t%C3%B4kaid%C3%B4-232770>
- \* Fig. 2 - *Negozi presso surugachō*, YANAGI Buncho, 1764-1801, 49 x 51cm., colore su seta; in <http://artkiun.com/en/yanagi-buncho-surugacho-echigoya.php>
- \* Fig. 3 - *Prospettiva notturna di Yoshiwara*, KITAO Shigemasa, 1739-1820, aiban orizzontale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/perspective-view-of-the-yoshiwara-at-night-257695>
- \* Fig. 4 - *Scene in una casa da tè* (particolare), ISHIKAWA Moronobu, 1685, emaki, inchiostro e colore su seta; in MORENA, Francesco, *Ukiyo-e: Utamaro, Hokusai, Hiroshige*, Giunti, Firenze, 2007, pp.17.
- \* Fig. 5 - *Divertimenti di Edo*, MIYAGAWA Chōshun, 1720-1730, emaki, inchiostro, colori e oro su carta; in MORENA, Francesco, *Ukiyo-e: Utamaro, Hokusai, Hiroshige*, Giunti, Firenze, 2007, pp. 32.
- \* Fig. 6 - *Veduta di Kyōto*, inizio XVII secolo, byōbu, inchiostro e colore su carta dorata; in MORENA, Francesco, *Ukiyo-e: Utamaro, Hokusai, Hiroshige*, Giunti, Firenze, 2007, pp. 12-13-14-15.
- \* Fig. 7 - *Veduta di Kyōto* (particolare), inizio XVII secolo, byōbu, inchiostro e colore su carta dorata; in MORENA, Francesco, *Ukiyo-*

- e: Utamaro, Hokusai, Hiroshige, Giunti, Firenze, 2007, pp. 12-13-14-15.
- \* Fig. 8 – *Illustrazione rappresentante la tecnica di stampa a matrice*; in MASON, Penelope, *History of Japanese Art*, Pearson Prentice Hall, New York, 2007, Chapter 6, pp.283.
  - \* Fig. 9 – *Baren*; in [http://jacquesc.home.xs4all.nl/ToolsAndMaterials/Large\\_HonBaren.jpg](http://jacquesc.home.xs4all.nl/ToolsAndMaterials/Large_HonBaren.jpg)
  - \* Fig. 10 – *Guida all'amore nello Yoshiwara*, ISHIKAWA Moronobu, 1678, ehon, inchiostro su carta; in MORENA, Francesco, *Ukiyo-e: Utamaro, Hokusai, Hiroshige, Giunti, Firenze, 2007*, pp. 27
  - \* Fig. 11 – *L'attore Ichikawa Kuzō nel ruolo di Miura Arajirō*, TORII Kiyonobu I, 1718, stampa policroma; in <http://honoluluuseum.org/art/9556>
  - \* Fig. 12 – *Beltà che incede*, KAIGETSUDO Andō, inizio VIII secolo, kakemono, inchiostro e colore su carta; in MORENA, Francesco, *Ukiyo-e: Utamaro, Hokusai, Hiroshige, Giunti, Firenze, 2007*, pp. 31.
  - \* Fig. 13 – *Ampia prospettiva di un salottino nello Shinyoshiwara*, OKUMURA Masanobu, 1745, doppio ōban orizzontale, benie, inchiostro su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/large-perspective-picture-of-a-second-story-parlor-in-the-new-yoshiwara-looking-toward-the-embankment-shin-yoshiwara-nikai-zashiki-dote-o-mit%C3%B4shi-%C3%B4-uki-e-176649>
  - \* Fig. 14 – *Saggezza* (dalla serie le cinque virtù), SUZUKI Harunobu, 1767, chūban verticale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/wisdom-chi-from-the-series-the-five-virtues-goj%C3%B4-232651>
  - \* Fig. 15 – *L'attore ishikawa Danzo IV come Kajiwara Genta (?)*, KATSUKAWA Shunshō, 1774, hosoban, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/actor-ichikawa-danzo-iv-as-kajiwara-genta-211331>
  - \* Fig. 16 – *Donna in abiti da bagno e madre che gioca con bambino*, TORII KIYONAGA, 1784, ōban verticale, nishikie, inchiostro e

colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/woman-in-bathrobe-and-mother-playing-with-baby-from-the-series-current-manners-in-eastern-brocade-f%C3%BBzoku-azuma-no-nishiki-233280>

- ✿ Fig. 17 – *Una donna e un gatto*, KITAGAWA Utamaro, 1793-94, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/53653>
- ✿ Fig. 18 – *L'attore ichikawa Omezō come Yukko Ippai*, TOSHUSAI Sharaku, 1794-95, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=785652&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=785652&partId=1)
- ✿ Fig. 19 – *Kashiku dello Tsuruya* (dalla serie “Raccolta di beltà dei quartieri di piacere”), KATSUKAWA Eizan, 1818-23, ōban verticale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/kashiku-of-the-tsuruya-from-the-series-array-of-beauties-of-the-pleasure-quarters-seir%C3%B4-bijin-soroe-209328>
- ✿ Fig. 20 – *Pregando per la pioggia* (dalla serie “Beltà moderne come le sette Komachi”), UTAGAWA Kunisada, 1823, ōban verticale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/praying-for-rain-amagoi-from-the-series-modern-beauties-as-the-seven-komachi-t%C3%B4sei-bijin-nana-komachi-246564>
- ✿ Fig. 21 – *Baia Togo vicino Ejiri sulla via Tokaidō* (dalla serie “Trentasei vedute del monte Fuji”), KATSUSHIKA Hokusai, 1830-31, ōban orizzontale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/tago-bay-near-ejiri-on-the-t%C3%B4kaid%C3%B4-t%C3%B4kaid%C3%B4-ejiri-tago-no-ura-ryakuzu-from-the-series-thirty-six-views-of-mount-fuji-fugakusanj%C3%BBrokkei-246314>
- ✿ Fig. 22 – *Totsuka:bivio Motomachi* (dalla serie “Cinquantacinque stazioni sulla via Tokaidō”), UTAGAWA Hiroshige I, 1833-34, ōban orizzontale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in

<http://www.mfa.org/collections/object/totsuka-motomachi-fork-totsuka-motomachi-betsud%C3%B4-from-the-series-fifty-three-stations-of-the-t%C3%B4kaid%C3%B4-road-t%C3%B4kaid%C3%B4-goj%C3%BBsan-tsugi-no-uchi-also-known-as-the-first-t%C3%B4kaid%C3%B4-or-great-t%C3%B4kaid%C3%B4-232684>

- ✿ Fig. 23 - *Danza Bugaku*, TOTOYA Hokkei, 1780-1850, shikishiban, surimono, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/bugaku-dance-216739>
- ✿ Fig. Fig. 24 - *Danza Kabuki*; in <http://www.taringa.net/posts/arte/12812844/Teatro-kabuki.html>
- ✿ Fig. 25 - *Danza Bugaku presso Nara*; in <http://pinbokejun.blog93.fc2.com/?tag=%E8%88%9E%E6%A5%BD&page=1>
- ✿ Fig. 26 - *L'attore Segawa Kikunojō III esegue la danza del leone*, TORII Kiyonaga, 1752-1815, shikishiban, surimono, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/actor-segawa-kikunoj%C3%B4-iii-performing-the-lion-dance-shakky%C3%B4-206212>
- ✿ Fig. 27 - *Danza delle divinità presso la sacra caverna* (Parte 1), KATSUSHITA Hokusai, 1803-1813, ōban orizzontale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/dance-of-the-gods-at-the-heavenly-cave-ama-no-iwato-kami-kagura-no-zu-part-1-j-212826>
- ✿ Fig. 28 - *Danza delle divinità presso la sacra caverna* (Parte 2), KATSUSHITA Hokusai, 1803-1813, ōban orizzontale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/dance-of-the-gods-at-the-heavenly-cave-ama-no-iwato-kami-kagura-no-zu-part-2-ge-212825>
- ✿ Fig. 29 - *Diorama in carta* rappresentante l'opera "Danza delle divinità presso la sacra caverna"; in <http://www.flickr.com/photos/45242328@N02/4999528580/>
- ✿ Fig. 30 - *Le origini della danza sacra presso la divina caverna*, UTAGAWA Kunisada, 1844, trittico di ōban verticali, nishikie,

inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/the-origins-of-sacred-dance-at-the-heavenly-cave-iwato-kagura-no-kigen-507352>

✿ Fig. 31 - *Una miko come Amaterasu*, IGNOTO, periodo Edo, 20.7 cm. x 18.5 cm., surimono, inchiostro, colore e pigmenti metallici su carta; in <http://www.harvardartmuseums.org/art/207776>

✿ Fig. 32 - *Kagura* (particolare), UTAGAWA Yoshiume, 1848-1852, 20.7 cm. x 18.5 cm., stampa policroma, inchiostro e colore; in <http://ukiyo-e.org/image/famsf/3306201405530074>

✿ Fig. 33 - *Il santuario Shinmei a Shiba: danza sacra presso il santuario all'alba dell'anno nuovo* (dalla serie "Luoghi famosi presso la capitale dell'est", particolare), UTAGAWA Hiroshige I, 1797-1858, ōban orizzontale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/shinmei-shrine-at-shiba-sacred-dance-at-the-shrine-at-dawn-on-new-years-day-shiba-shinmei-gog%C3%BB-gengy%C3%B4-kagura-no-zu-from-the-series-famous-places-in-the-eastern-capital-t%C3%B4to-meisho-177419>

✿ Fig. 34 - *Una miko danza presso il santuario*, SUZUKI Harunobu, 1725-1770, chūban verticale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/shinto-priestess-miko-dancing-at-a-shrine-232111>

✿ Fig. 35 - *Kagura*, UTAGAWA Yoshiume, 1848-1852, 20.7 cm. x 18.5 cm., stampa policroma, inchiostro e colore; in <http://ukiyo-e.org/image/famsf/3306201405530074>

✿ Fig. 36 - *Miko con ventaglio* (particolare), KITAGAWA Utamaru I, periodo Edo, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/a-nyobo-wife-putting-food-on-dish-b-uba-nurse-holding-baby-214880>

✿ Fig. 37 - *Il santuario Shinmei a Shiba: danza sacra presso il santuario all'alba dell'anno nuovo* (dalla serie "Luoghi famosi presso la capitale dell'est"), UTAGAWA Hiroshige I, 1797-1858, ōban orizzontale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/shinmei-shrine-at-shiba-sacred-dance-at-the-shrine-at-dawn-on-new-years-day-shiba-shinmei>

gog%C3%BB-gengy%C3%B4-kagura-no-zu-from-the-series-famous-places-in-the-eastern-capital-t%C3%B4to-meisho-177419

- \* Fig. 38 – *Daikagura*, URAKUSAI Nagahide, 1810, kappazuri, inchiostro su carta e colori; in <http://www.mfa.org/collections/object/asao-of-the-mimasuya-in-daidai-kagura-from-the-series-gion-festival-costume-parade-gion-mikoshi-arai-nerimono-sugata-218066>
- \* Fig. 39 – *Le miko Ohasu e Onami*, IPPITSUSAI Bunchō, 1769, hosoban, inchiostro e colore su carta; in <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/22337>
- \* Fig. 40 – *Danzaore daikagura nella danza del leone*, KATSUKAWA Shunshō, 1777, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=787693&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=787693&partId=1)
- \* Fig. 41 – *Prospettiva della cerimonia daikagura tenuta presso il grande santuario di Ise*, UTAGAWA Toyoharu, 1770 ca., stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=783753&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=783753&partId=1)
- \* Fig. 42 – *Danzaori di shishimai*, EISHŌSAI Chōki, periodo Edo, aiban verticale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/lion-dancers-shishi-from-the-series-the-niwaka-festival-in-the-yoshiwara-seir%C3%B4-nikawa-321096>
- \* Fig. 43 - *Danza bugaku*, TOTOYA Hokkei, periodo Edo, shikishiban, surimono, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/bugaku-dance-216739>
- \* Fig. 44 - *Danztorea bugaku*, TAKASHIMA Chiharu, 1777-1859, surimono, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=785905&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=785905&partId=1)
- \* Fig. 45 - *Danztorea bugaku: Taiheiraku vestito in armatura dorata*, TAKASHIMA Chiharu, 1777-1859, surimono, inchiostro e colore su carta; in

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=785904&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=785904&partId=1)

- \* Fig. 46 - *Danzatore bugaku nelle vesti dell'uccello karyōbin*, TAKASHIMA Chiharu, 1777-1859, surimono, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=785906&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=785906&partId=1)
- \* Fig. 47 - *Danzatore bugaku nella danza della farfalla*, TAKASHIMA Chiharu, 1777-1859, surimono, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=785897&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=785897&partId=1)
- \* Fig. 48 - *Danzatore bugaku*, SHIBA Kokan, 1788, egoyomi, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=782900&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=782900&partId=1)
- \* Fig. 49 - *Danzatore bugaku nella danza rindai*, TAKASHIMA Chiharu, 1777-1859, surimono, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=785899&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=785899&partId=1)
- \* Fig. 50 - *Danzatore bugaku indossa la maschera del drago*, TAKASHIMA Chiharu, 1777-1859, surimono, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=785902&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=785902&partId=1)
- \* Fig. 51 - *Danzatore bugaku nella danza koinju*, TAKASHIMA Chiharu, 1777-1859, surimono, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=785896&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=785896&partId=1)
- \* Fig. 52 - *Danzatore bugaku indossa la maschera del drago (particolare)*, TAKASHIMA Chiharu, 1777-1859, surimono, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=785902&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=785902&partId=1)

- ✿ Fig. 53 - *Danzatore bugaku nella danza koinju* (particolare), TAKASHIMA Chiharu, 1777-1859, surimono, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=785896&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=785896&partId=1)
- ✿ Fig. 54 - *Tamburo sho ed elmetto sul palcoscenico bugaku*, RYŪRYŪKYO Shinsai, periodo Edo, surimono, inchiostro e colore su carta; in <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/55104>
- ✿ Fig. 55 - *Il monaco Henjō* (dalla serie “Cento poemi dei cento poeti”), UTAGAWA Kuniyoshi, 1842 ca., ōban verticale, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3277983&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3277983&partId=1)
- ✿ Fig. 56 - *Osaka shinmachi nerimono*, YANAGAWA Shigenobu, 1787-1832, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=784496&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=784496&partId=1)
- ✿ Fig. 57 - *Poemi di Sojō Henjō* (dalla serie “Cento poemi”), KATSUSHIKA Hokusai, 1760-1849, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=783664&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=783664&partId=1)
- ✿ Fig. 58 - *Accompagnamento della danza bugaku*, KUBO Shunman, XIX secolo, surimono, inchiostro e colore su carta; in <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/54125>
- ✿ Fig. 59 - *Rappresentazione sarugaku per il lord Higashiyama*, UTAGAWA Sasahide, 1847-52, trittico di ōban verticali, nishikie; in <http://www.mfa.org/collections/object/a-sarugaku-performance-for-lord-higashiyama-higashiyama-dono-sarugaku-k%C3%B4gy%C3%B4-no-zu-513184>
- ✿ Fig. 60 - *Rappresentazione sarugaku per il lord Higashiyama* (particolare), UTAGAWA Sasahide, 1847-52, trittico di ōban

verticali, nishikie; in <http://www.mfa.org/collections/object/a-sarugaku-performance-for-lord-higashiyama-higashiyama-dono-sarugaku-k%C3%B4gy%C3%B4-no-zu-513184>

- \* Fig. 61 - *Danza dengaku per il rituale Onda presso il santuario Sumiyoshi*, UTAGAWA Hiroshige I, 1834 ca., ōban orizzontale, nishikie; in <http://www.mfa.org/collections/object/dengaku-dancing-at-the-onda-ritual-of-the-sumiyoshi-shrine-sumiyoshi-onda-no-saishiki-dengaku-no-zu-from-the-series-famous-views-of-osaka-naniwa-meisho-zue-237057>
- \* Fig. 62 - *Danzatrice shirabyōshi*, AOIGAOKA Keisei, periodo Edo, shikishiban, surimono; in <http://www.mfa.org/collections/object/shiraby%C3%B4shi-dancer-212692>
- \* Fig. 63 - *Danzatrice shirabyōshi* (particolare), AOIGAOKA Keisei, periodo Edo, shikishiban, surimono; in <http://www.mfa.org/collections/object/shiraby%C3%B4shi-dancer-212692>
- \* Fig. 64 - *Versione moderna del shirabyōshi maschile*, UTAGAWA Kunisada, periodo Edo, trittico di stampe policrome, nishikie; in <http://ukiyo-e.org/image/mfa/sc221937>
- \* Fig. 65 - *Shizuka Gozen danza davanti a Yoritomo*, UTAGAWA Kunisada, 1849-52, trittico di ōban verticale, nishikie; in <http://www.mfa.org/collections/object/shizuka-gozen-dances-before-yoritomo-464395>
- \* Fig. 66 - *Shizuka Gozen danza per Yoritomo*, SUZUKI Harunobu, 1766, chūban orizzontale, nishikie; in <http://www.mfa.org/collections/object/shizuka-gozen-dancing-for-yoritomo-249862>
- \* Fig. 67 - *Shizuka Gozen danza davanti a Yoritomo al palazzo Tsurugaoka*, KITAGAWA Utamaro, 1794-97, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://ukiyo-e.org/image/famsf/5050161218020056>
- \* Fig. 68 - *Shizuka Gozen*, KITAGAWA Kunimasa I, 1861, ōban verticale, nishikie; in <http://www.mfa.org/collections/object/shizuka->

gozen-from-the-series-biographies-of-famous-women-ancient-and-modern-kokin-meifu-den-476540

- \* Fig. 69 - *Rappresentazione nō per il signore di Kamakura*, UTAGAWA Yoshikata, 1863, trittico di ōban verticali, nishikie; in <http://www.mfa.org/collections/object/a-n%C3%B4-performance-for-the-lord-of-kamakura-kamakura-dono-on-n%C3%B4-k%C3%B4gy%C3%B4-no-zu-513108>
- \* Fig. 70 - *Assistendo a un'opera nō* (dalla serie “Scene di luoghi famosi sulla via Tokaidō”), KAWANABE Kyōsai, 1863, ōban verticale, nishikie; in <http://www.mfa.org/collections/object/watching-a-n%C3%B4-play-on%C3%B4-haiken-no-zu-from-the-series-scenes-of-famous-places-along-the-t%C3%B4kaid%C3%B4-road-t%C3%B4kaid%C3%B4-meisho-f%C3%BBkei-also-known-as-the-processional-t%C3%B4kaid%C3%B4-gy%C3%B4retsu-t%C3%B4kaid%C3%B4-here-called-t%C3%B4kaid%C3%B4-meisho-no-uchi-497858>
- \* Fig. 71 - *Assistendo a un'opera nō* (dalla serie “Scene di luoghi famosi sulla via Tokaidō”, particolare), KAWANABE Kyōsai, 1863, ōban verticale, nishikie; in <http://www.mfa.org/collections/object/watching-a-n%C3%B4-play-on%C3%B4-haiken-no-zu-from-the-series-scenes-of-famous-places-along-the-t%C3%B4kaid%C3%B4-road-t%C3%B4kaid%C3%B4-meisho-f%C3%BBkei-also-known-as-the-processional-t%C3%B4kaid%C3%B4-gy%C3%B4retsu-t%C3%B4kaid%C3%B4-here-called-t%C3%B4kaid%C3%B4-meisho-no-uchi-49785>
- \* Fig. 72 - *Danzatori nō*, TORII Kiyomitsu, 1760, trittico di stampe policrome, inchiostro e colore su carta; in <http://honoluluuseum.org/art/9454>
- \* Fig. 73 - *Due danzatori* (dalla serie “la danza nō”), RYŪRYŪKYO Shinsai, periodo Edo, surimono, inchiostro e colore su carta; in <http://www.harvardartmuseums.org/art/208480>

- \* Fig. 74 - *Ushikawa e Benkei* (dalla serie “la danza nō”), RYŪRYŪKYO Shinsai, periodo Edo, surimono, inchiostro e colore su carta; in <http://www.harvardartmuseums.org/art/208396>
- \* Fig. 75 - *Danzatore nō con spada e figura seduta nelle vesti di un prete*, ISODA Koryūsai, 1704-1789, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://www.harvardartmuseums.org/art/210395>
- \* Fig. 76 - *Vista di uno spettacolo nō al palazzo Muromachi*, UTAGAWA Yoshimune, 1863, trittico di ōban verticali, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/viewing-a-n%C3%B4-play-at-the-muromachi-palace-muromachi-gosho-on-n%C3%B4-k%C3%B4gy%C3%B4-no-zu-513118>
- \* Fig. 77 - *Prospettiva di una rappresentazione nō*, UTAGAWA Toyoharu, periodo Edo, ōban orizzontale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/perspective-picture-of-a-n%C3%B4-play-176254>
- \* Fig. 78 - *Disegno di una rappresentazione nō*, KEISAI Eisen, 1848, doppio ōban orizzontale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/sketch-of-the-site-of-a-fund-raising-n%C3%B4-performance-kanjin-n%C3%B4-k%C3%B4gy%C3%B4-basho-ryakuzu-214588>
- \* Fig. 79 - *Rappresentazione nō*, HYAKU’U, 1835, stampa policroma, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/n%C3%B4-play-218186>
- \* Fig. 80 - *Rappresentazione nō* (particolare), HYAKU’U, 1835, stampa policroma, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/n%C3%B4-play-218186>
- \* Fig. 81 - *Chōryō* (dalla serie “Un programma di rappresentazione nō”), KŌSETSU, 1823, shikishiban, surimono, inchiostro e colore su carta; ; in <http://www.mfa.org/collections/object/ch%C3%B4ry%C3%B4-from-the-series-program-of-n%C3%B4-plays-utai-bangumi-212784>

- \* Fig. 82 - *Chōryō* (dalla serie “Un programma di rappresentazione nō”, particolare), KŌSETSU, 1823, shikishiban, surimono, inchiostro e colore su carta, ; in <http://www.mfa.org/collections/object/ch%C3%B4ry%C3%B4-from-the-series-program-of-n%C3%B4-plays-utai-bangumi-212784>
- \* Fig. 83 - *Chōryō* (dalla serie “Un programma di rappresentazione nō”, particolare), KŌSETSU, 1823, shikishiban, surimono, inchiostro e colore su carta, ; in <http://www.mfa.org/collections/object/ch%C3%B4ry%C3%B4-from-the-series-program-of-n%C3%B4-plays-utai-bangumi-212784>
- \* Fig. 84 - *Rappresentazione kyōgen*, attribuito a KAWANABE Kyōsai, periodo Edo, stampa policroma, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/ky%C3%B4gen-play-213304>
- \* Fig. 85 - *L'opera kyōgen “Lotta sumō con una mosca”*, UTAGAWA Hiroshige, 1853, uchiwae, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/the-ky%C3%B4gen-play-sum%C3%B4-wrestling-with-a-mosquito-ka-zum%C3%B4-237757>
- \* Fig. 86 - *L'opera kyōgen “Utsubu zaru”*, KATSUSHIKA Hokusai, periodo Edo, stampa policroma, surimono, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/the-ky%C3%B4gen-play-utsubo-zaru-212315>
- \* Fig. 87 - *La scimmia* (da una rappresentazione kyōgen), TOTOYA Hokkei, 1824, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://www.loc.gov/pictures/collection/jpd/item/2009615085/>
- \* Fig. 88 - *La scimmia* (da una rappresentazione kyōgen, particolare), TOTOYA Hokkei, 1824, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://www.loc.gov/pictures/collection/jpd/item/2009615085/>
- \* Fig. 89 - *Caricatura illustra una rappresentazione kyōgen*, HARA Shobō, periodo Edo, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in [http://ukiyo-e.org/image/harashobo/14910\\_3](http://ukiyo-e.org/image/harashobo/14910_3)
- \* Fig. 90 - *L'attore Nakamura Tomijūrō nella parte di Okuni da Izumo*, TORII Kiyohiro, 1754, hosoban, benizurie, inchiostro e colore su

carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/actor-nakamura-tomij%C3%BB4-i-as-izumo-no-okuni-211863>

- \* Fig. 91 - *Il kabuki di Okuni*, attribuito a HASEGAWA Tōharu, , prima metà del XVII secolo, byōbu a sei ante, inchiostro e colore su carta; in MORENA, Francesco, *Ukiyo-e: Utamaro, Hokusai, Hiroshige*, Giunti, Firenze, 2007, pp.18-19.
- \* Fig. 92 - *Il kabuki di Okuni* (particolare), attribuito a HASEGAWA Tōharu, prima metà del XVII secolo, byōbu a sei ante, inchiostro e colore su carta; in MORENA, Francesco, *Ukiyo-e: Utamaro, Hokusai, Hiroshige*, Giunti, Firenze, 2007, pp.18-19.
- \* Fig. 93 - *Il kabuki di Okuni* (particolare), attribuito a HASEGAWA Tōharu, prima metà del XVII secolo, byōbu a sei ante, inchiostro e colore su carta; in MORENA, Francesco, *Ukiyo-e: Utamaro, Hokusai, Hiroshige*, Giunti, Firenze, 2007, pp.18-19.
- \* Fig. 94 - *Danza di attrici kabuki* (particolare), prima scuola dell'ukiyo-e, tardo 1620, coppia di byōbu, colore e foglia d'oro; in LANE, Richard Douglas, *Images from the Floating World: the Japanese Print*, Oxford University Press, Oxford, 1978.
- \* Fig. 95 - *Danza di attrici kabuki* (particolare), prima scuola dell'ukiyo-e, tardo 1620, coppia di byōbu, colore e foglia d'oro; in LANE, Richard Douglas, *Images from the Floating World: the Japanese Print*, Oxford University Press, Oxford, 1978.
- \* Fig. 96 - *L'attore onnagata Segawa Kikujirō I nel ruolo di Katsuragi nell'opera Kaisei Fukubiki Nagoya*, TORII Kiyomasu II, 1751, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://honoluluuseum.org/art/9421>
- \* Fig. 97 - *L'attore onnagata Segawa Kikunojō I nel ruolo di Keisei Kuzunoha nell'opera Oguchi Kagami Shinodazuma*, TORII Kiyonobu II, 1737, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://honoluluuseum.org/art/9569>
- \* Fig. 98 - *Scena kabuki*, UTAGAWA Kunimasu, 1850, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in

<http://www.robbynuntin.com/Japanese-Print-Kabuki-Scene-by-Utagawa-Kunimasu-p/4698.htm>

- \* Fig. 99 - *Nakamura Sukegorō I come Ōnori Hikoshichi e l'attore onnagata Nakamura Tomijūrō I come danzatrice shirabyōshi*, TORII Kiyohiro, 1753, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://honolulumuseum.org/art/9373>
- \* Fig. 100 - *Danzatore Kabuki*, EISHOSAI Choki, 1790ca., stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://honolulumuseum.org/art/9373>
- \* Fig. 101 - *L'attore Bandō Mitsugorō III nei panni sia di Hesemura Osan sia di un servo* (dalla danza *shichihenge*), GANJŌSAI Kunihiro, 1821, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://ukiyo-e.org/image/mfa/sc236373>
- \* Fig. 102 - *L'attore Bandō Mitsugorō III nei panni sia di Hesemura Osan sia di un servo* (dalla danza *shichihenge*, particolare), GANJŌSAI Kunihiro, 1821, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://ukiyo-e.org/image/mfa/sc236373>
- \* Fig. 103 - *L'attore Seki Sanjūrō nel ruolo di Narihira* (dalla serie “Danza *shichihenge*”), UTAGAWA Toyokuni I, 1813, ōban verticale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/actor-seki-sanj%C3%BBr%C3%B4-ii-as-narihira-from-the-series-dance-of-seven-changes-shichi-henge-no-uchi-214811>
- \* Fig. 104 - *L'attore Seki Sanjūrō nel ruolo di una cortigiana* (dalla serie “Danza *shichihenge*”), UTAGAWA Toyokuni I, 1813, ōban verticale, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/actor-seki-sanj%C3%BBr%C3%B4-ii-as-a-courtesan-keisei-from-the-series-dance-of-seven-changes-shichi-henge-no-uchi-214852>
- \* Fig. 105 - *L'attore Nakamura Tomijūrō come Tojaku nella danza shichihenge*, KATSUKAWA Shunko, 1778, hosoban, nishikie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/actor-nakamura->

tomij%C3%BBr%C3%B4-as-tojaku-in-a-dance-of-seven-changes-shichi-henge-233779

- \* Fig. 106 - *Samurai danzante*, UTAGAWA Sasahide, 1843-45, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in [http://www.artelino.com/archive/archivesearch\\_show.asp?act=go&sort=itm\\_item\\_id%20ASC&sea=16612](http://www.artelino.com/archive/archivesearch_show.asp?act=go&sort=itm_item_id%20ASC&sea=16612)
- \* Fig. 107 - *Illustrazione del raduno degli attori kabuki dei più grandi teatri di Edo prima dell'apertura della stagione*, TORII Kiyonaga, 1784, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in MORENA, Francesco, *Ukiyo-e: Utamaro, Hokusai, Hiroshige*, Giunti, Firenze, 2007, pp. 42.
- \* Fig. 108 - *Prospettiva del distretto dei teatri al tramonto nel giorno dell'apertura della stagione del kabuki*, UTAGAWA Toyoharu, 1780 ca., stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/36669>
- \* Fig. 109 - *L'attore Ichikawa Danjurō come Bunkei nella posa mie*, UTAGAWA Kunisada, 1824-1829, stampa policroma, surimono, inchiostro e colore su carta; in <http://www.harvardartmuseums.org/art/203796>
- \* Fig. 110 - *L'attore Ichikawa Danjurō come Bunkei nella posa mie (particolare)*, UTAGAWA Kunisada, 1824-1829, stampa policroma, surimono, inchiostro e colore su carta; in <http://www.harvardartmuseums.org/art/203796>
- \* Fig. 111 - *Scena kabuki sotto la neve*, Hironobu, 1866, stampa policroma, benizurie, inchiostro e colore su carta; in <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=31990>
- \* Fig. 112 - *Gli attori Ichikawa Danjurō, Ichikawa Yaozō, Sawamura Sojurō con cantori e musicisti*, TORII Kiyonaga, 1788 ca., stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/37174>
- \* Fig. 113 - *L'attore Ichimura Uzaemon IX interpreta una volpe*, KATSUKAWA Shunshō, 1777, hosoban, nishikie, inchiostro e

colore su carta; in <http://www.mfa.org/collections/object/actor-ichimura-uzaemon-ix-as-fox-genkur%C3%B4-231889>

- \* Fig. 114 - *L'attore Nakamura Noshio II nel ruolo della danzatrice shirabyōshi Yokobue*, UTAGAWA Toyokuni I, 1799, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=785949&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=785949&partId=1)
- \* Fig. 115 - *L'attore kabuki Bando Mitsugoro III nella shikajima odori*, UTAGAWA Toyokuni I, 1813, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=790496&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=790496&partId=1)
- \* Fig. 116 - *L'attore kabuki Utaemon III nella danza shakkyō*, TOYOKAWA Yoshikuni, 1813-1832, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=786505&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=786505&partId=1)
- \* Fig. 117 - *L'attore kabuki Sawamura Gennosuke I danza sotto rami di ciliegio in fiore*, UTAGAWA Toyokuni I, 1805, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=785936&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=785936&partId=1)
- \* Fig. 118 - *L'attore Ichikawa Konazō danza abbigliato da venditore di tè*, KATSUKAWA Shunsho, periodo Edo, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in [http://ukiyo-e.org/image/bm/AN00425457\\_001\\_1](http://ukiyo-e.org/image/bm/AN00425457_001_1)
- \* Fig. 119 - *Nakamura Utaemon come Yatoi Yakko*, UTAGAWA Kunisada, 1840, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=781550&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=781550&partId=1)
- \* Fig. 120 - *L'attore Arashi Wakano danza con un ventaglio*, TORII Kiyomasu, periodo Edo, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=788234&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=788234&partId=1)

- \* Fig. 121 - *Attore kabuki con ventaglio*, UTAGAWA Kunisada, 1860, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://www.robynbuntin.com/product-p/16280.htm>
- \* Fig. 122 - *Attore di fronte a barili di sake* (particolare), UTAGAWA Kunisada III, 1862, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://ukiyo-e.org/image/artelino/42191g1>
- \* Fig. 123 - *Interno di un teatro kabuki*, TORII Kiyotsune, 1765, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in <http://www.loc.gov/pictures/collection/jpd/item/2008680280/>
- \* Fig. 124 - *Immagine prospettica del palcoscenico durante lo spettacolo*, OKUMURA Masanobu, 1743, stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in MORENA, Francesco, *Ukiyo-e: Utamaro, Hokusai, Hiroshige*, Giunti, Firenze, 2007, pp.39.
- \* Fig. 125 - *Prospettiva del teatro kabuki* (particolare), KATSUSHIKA Hokusai, 1780 ca., stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=784383&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=784383&partId=1)
- \* Fig. 126 - *Prospettiva del teatro kabuki*, KATSUSHIKA Hokusai, 1780 ca., stampa policroma, inchiostro e colore su carta; in [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=784383&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=784383&partId=1)
- \* Fig. 127 - *I quartieri di piacere di Yokoama* (particolare), UTAGAWA Yoshikazu, 1861, tritico di stampe policrome, inchiostro e colore su carta; in <http://ukiyo-e.org/image/robynbuntin/7106-2>
- \* Fig. 128 - *I quartieri di piacere di Yokoama* (particolare), UTAGAWA Yoshikazu, 1861, tritico di stampe policrome, inchiostro e colore su carta; in <http://ukiyo-e.org/image/robynbuntin/7106-2>

## 11. Glossario

- \* *Akobi* あこび: la camminata, si pone alla base della danza nel dramma *nō*.
- \* *Ama no iwato* 天岩戸: la sacra caverna presso la quale si svolge il mito di Amaterasu Ōmikami
- \* *Ame no uzume* 天宇受売命: protagonista del mito della caverna, danzò per riportare la luce e invitare Amaterasu ad uscire dalla caverna di Ama no iwato.
- \* *Amaterasu Ōmikami* 天照大御神: dea del sole, è la più importante figura del pantheon shintoista.
- \* *Aoban* 間版: formato stampa intermedio, collocabile tra il *chūban* e l'*ōban*, 34x22.5 cm.
- \* *Bakufu* 幕府: governo militare guidato dallo *shōgun*.
- \* *Baren* 馬連: Strumento per la realizzazione degli *ukiyo-e*, ha una forma rotonda, a “disco”, va strofinato sul foglio di carta per poter imprimere il disegno della matrice.
- \* *Benizurie* 紅刷り絵: stampa colorata a due tinte, in genere verde e rosso o rosato.
- \* *Bijinga* 美人画: illustrazioni che vedono come soggetto principale le beltà femminili.
- \* *Biwa* 琵琶: liuto giapponese a tre corde.
- \* *Bugaku* 舞楽: termine che generalmente indica quella forma di spettacolo giapponese di origine cinese, divenne estremamente popolare nella corte Heian nel X secolo.
- \* *Bunraku* 文楽: forma di spettacolo nata nel XVII secolo, prevede l'uso di marionette di grandi dimensioni, si veda anche: *nigyō jōruri*.
- \* *Byōbu* 屏風: significa “protezione dal vento”, si tratta del paravento giapponese, che si costituisce di diversi pannelli decorati e dipinti.
- \* *Chōnin* 町人: termine con il quale si designa la classe dei mercanti che emerse in Giappone durante il periodo Edo.
- \* *Chūban* 中版: formato stampa media, 15.5x18 cm.

- \* *Dadaiko* 大太鼓: tamburo di grandi dimensioni utilizzato nel *bugaku*.
- \* *Daikagura* 太神楽: i *kagura* eseguiti nei maggiori santuari shintoisti.
- \* *Daimyō* 大名: signori feudali più importanti del Giappone tra il XII e il XIX secolo.
- \* *Dengaku* 田楽: l'”intrattenimento della risaia”, si riferisce all’insieme degli spettacoli popolari inizialmente tenuti nelle campagne giapponesi.
- \* *Edo* 江戸: l’odierna Tōkyō, dal 1603 al 1868 fu la sede dello shogunato.
- \* *Egoyomi* 絵暦: le “stampe-calendario”, veri e propri calendari illustrati che spesso venivano regalati in occasione del nuovo anno.
- \* *Ehon* 絵本: libri illustrati, vedono l’alternanza di parti ricche di testo e illustrazioni realizzate con la tecnica xilografica.
- \* *Furi* 振: il gesto e la mimesi nella danza *kabuki*.
- \* *Gagaku* 雅楽: la musica orchestrale del *bugaku*.
- \* *Gaku* 楽: termine giapponese che può essere paragonato ai nostri “musica” e “danza” all’unisono.
- \* *Geinō* 芸能: indica l’”abilità artistica”, riunisce assieme danza, musica e teatro.
- \* *Gigaku* 伎楽: forma di danza su base cinese, sviluppatasi tra il VII e il X secolo.
- \* *Hanamichi* 花道: piattaforma del palcoscenico del *kabuki*, corre a livello degli spettatori e fa da collegamento tra il palco e i camerini degli attori.
- \* *Hashigakari* 橋掛: nel palcoscenico del *nō* collega il palco sul quale si danza con il camerino degli attori.
- \* *Hanshitae* 版下絵: il disegno realizzato dall’artista, che sta alla base della tecnica xilografica.
- \* *Hashirae* 柱絵: formato stampa lungo e stretto, a “pilastro”, 70x15 cm.
- \* *Hayagawari* 早替り: si veda *hengemono*.
- \* *Hengemono* 変化物: la danza di metamorfosi dello spettacolo *kabuki*, si veda anche *shichihenge*.

- \* *Hosoban* 細版: formato stampa verticale, 35x15 cm.
- \* *Iemoto* 家元: il maestro nelle scuole *nō*, ha il compito di tramandare i testi e proteggere la tradizione.
- \* *Ichimaie* 一枚絵: opere a stampa xilografica a un solo foglio, pensate per essere vendute singolarmente.
- \* *Izumo no Okuni* 出雲阿国: la fondatrice del *kabuki*, nacque a izumo e iniziò danzando il *nenbutsu odori*.
- \* *Kabuki* 歌舞伎: forma di spettacolo sorta in Giappone all'inizio del Seicento.
- \* *Kabukimono* カブキ物: fenomeno di ribellione nato per osteggiare il neonato regime Tokugawa.
- \* *Kagura* 神楽: la danza rituale-religiosa della tradizione giapponese, vede le sue origini mitologiche nel mito di Ame no uzume.
- \* *Kagurauta* 神楽歌: le canzoni di accompagnamento della danza *kagura*.
- \* *Kamae* 構え: l'atteggiamento, elemeto fondamentale nella danza *nō*.
- \* *Kamen* 仮面: termine generico per “maschera”.
- \* *Kami* 神: le divinità del pantheon *shintoista*.
- \* *Kamiasobi* 神遊: letteralmente il “divertimento degli dei”, è uno dei termini dal quale si pensa possa derivare la parola *kagura*.
- \* *Kamigakari* 神懸: forma di possessione divina che varia secondo le varie poche alle quali si fa riferimento.
- \* *Kamigata* 上方: la regione nella quale si trovano Kyōto e Ōsaka, spesso veniva messa a confronto con la regione nella quale si trova Tōkyō.
- \* *Kanō* 狩野: scuola di pittura giapponese tradizionale che venne fondata da Kanō Eitoku (1543-1590).
- \* *Kata* 方: i modelli della danza nel *nō* e nel *kabuki*.
- \* *Kirazuri* 母刷: stampe e illustrazioni con sfondo in mica lucida.
- \* *Koto* 琴: lira o cetra orizzontale giapponese, a tredici corde.
- \* *Kusemai* 久世舞: forma di danza sviluppatasi tra il IX e l'XI secolo, si caratterizzava soprattutto per i movimenti e il ritmo.
- \* *Kyōgen* 狂言: il teatro comico giapponese, era realizzato come diversivo divertente durante gli intervalli tra un dramma *nō* e l'altro.

- \* *Ma* 間: termine utilizzato nel *kabuki* per indicare gli intervalli per passare da una posa all'altra.
- \* *Mai* 舞: termine traducibile come “danza”, nel *kabuki* indica la danza di diretta derivazione della danza *nō*, nella quale la maggior parte dei movimenti viene eseguita con la parte superiore del corpo.
- \* *Matsubame* 松羽目: il dipinto posto sul fondo del palcoscenico *nō*, vi è rappresentato il pino.
- \* *Matsuri* 祭り: spettacoli, *festival*, feste popolari.
- \* *Mie* 見得: nel *kabuki* indica la posizione finale, nella quale l'attore deve esprimere la massima intensità d'espressione.
- \* *Mikagura* 御神楽: le forme più auliche di *kagura*.
- \* *Miko* 巫女: la sciamana o la sacerdotessa scintoista.
- \* *Mitate* 見立: termine che indica l'uso della parodia, l'illusione all'interno delle immagini dell'*ukiyoe*.
- \* *Monomane* 物真似: l'elemento di mimesi fondamentale nel dramma *nō*, venne introdotto da Kan'ami, padre di Zeami.
- \* *Nenbutsu odori* 念仏踊: la prima danza eseguita da Okuni, è il preludio della danza *kabuki*.
- \* *Nigao* 似顔: termine che indica la somiglianza tra il modello e il soggetto rappresentato nell'opera.
- \* *Ninjō* 人長: il direttore e attore principale nei *mikagura*.
- \* *Ningyō jōruri* 人形浄瑠璃: si veda *bunraku*.
- \* *Nishikie* 錦絵: stampe policrome.
- \* *Nō* 能: forma di teatro e di spettacolo che risale al XIV secolo. La forma presente del *nō* fu sviluppata da Kan'ami e dal figlio Zeami durante il periodo Muromachi (1336-1573).
- \* *Ōban* 大版: formato stampa grande, 38x26 cm.
- \* *Odori* 踊: termine traducibile come “danza”, nel *kabuki* indica la danza dinamica, eseguita con la parte inferiore del corpo.
- \* *Ōkubie* 大首絵: stampe nelle quali viene rappresentato solo il mezzobusto o la testa del soggetto.
- \* *Okuni kabuki* 阿国歌舞伎: la danza di Okuni, poi imitata dalle cortigiane dell'antica Kyōto.

- \* *Onnagata* 女形: l'attore che nel *kabuki* interpreta i ruoli femminili. *Onna kabuki* 女歌舞伎: il kabuki delle donne, iniziato da Okuni e interpretato anche dalle cortigiane.
- \* *Oyama* 女形: si veda *onnagata*.
- \* *Periodo Meiji* 明治時代: periodo del “regno illuminato”, va dal 1868 al 1912.
- \* *Rakuchū rakugai* 洛中洛外: indica il genere di pannelli decorativi che vedevano rappresentata l'antica capitale Kyōto, con l'uso della prospettiva a “volo d'uccello”. *Sake* 酒: bevanda alcolica ottenuta dall'unione del liquido ottenuto con la fermentazione del riso e alcol.
- \* *Rimpa* 琳派: Una delle più grandi scuole di pittura giapponese. Venne creata nel XVII secolo da Hon'ami Kōetsu (1558-1637) e Tawaraya Sōtatsu (?-1643) e consolidata da Ogata Kōrin (1658-1716) e Ogata Kenzan (1663-1743).
- \* *Sakaki* 榊: albero simbolo della divinità, spesso utilizzato come *mochimono* nelle danze sacre e rituali.
- \* *Sakoku* 鎖国: “paese incatenato”, indica il periodo d'isolamento del Giappone che va dal 1641 al 1853.
- \* *Samai* 左舞: le “danze della destra” del *bugaku*.
- \* *Samurai* 侍: “colui che serve”, militare del Giappone feudale.
- \* *Sangaku* 散楽. termine che designa una grande varietà di spettacoli nati originatisi dal *san-yūe*.
- \* *Sankin kōtai* 参勤交代: letteralmente “presenza alternata”, indica il sistema di controllo che imponeva ai *daimyō* la presenza periodica nella città di Edo.
- \* *Sarugaku* 猿楽: si sviluppa dal *sangaku*, si tratta di una forma di spettacolo che fa della comicità uno degli elementi fondamentali.
- \* *Satokagura* 里神楽: forma di spettacolo *kagura* eseguito nei villaggi o al di fuori del palazzo.
- \* *Sensu* 扇子: il ventaglio, uno degli oggetti più utilizzati nelle diverse forme di danza giapponese.
- \* *Shamisen* 三味線: strumento a tre corde, presenta una cassa quadrata ricoperta in pelle ed è suonato con un plettro.

- \* *Shichihenge* 七変化: la danza delle “sette trasformazioni”. Nel *kabuki* prevede il cambio dei costumi di scena davanti al pubblico, per provocare un effetto di stupore e meraviglia.
- \* *Shimabara* 嶋原: Il più famoso quartiere di piacere di Kyōto.
- \* *Shinyoshiwara* 新吉原: si veda: *yoshiwara*.
- \* *Shirabyōshi* 白拍子: danza prevalentemente eseguita dalle donne, si sviluppò a partire dal periodo Heian-Kamakura.
- \* *Shishimai* 獅子舞: la “danza del leone”, si tratta di una forma di danza che prevede l’uso di una maschera raffigurante un leone, a scopo purificatorio.
- \* *Shite* 仕手: l’attore principale nel dramma *nō*.
- \* *Shizuka Gozen* 静御前: una delle figure femminili più note nella storia e nella mitologia giapponese, era una danzatrice *shirabyōshi*.
- \* *Shōgun* 将軍: letteralmente “comandante dell’esercito”, si riferisce al titolo ereditario con il quale veniva designato il capo del governo militare dal 1192 al 1868.
- \* *Shosa* 所作: si veda *furi*.
- \* *Shosabutai* 所作舞台: nome con il quale viene designato il palco sul quale si esegue la danza *kabuki*.
- \* *Sumie* 墨絵: opere a stampa xilografica in bianco e nero.
- \* *Sumō* 相撲: letteralmente “strattonarsi”, si tratta di una forma di lotta tradizionale a due sfidanti.
- \* *Suodori* 素踊: la danza *kabuki* che richiede al danzatore di indossare un semplice abito informale al posto del costume di scena.
- \* *Surimono* 刷り物: stampa che non rientra all’interno di nessun formato particolare, realizzata con bassa tiratura e materiali pregiati.
- \* *Tatebanko* 立て盤古: diorama in carta.
- \* *Tenugui* 手拭: termine con il quale si indica l’asciugamano giapponese, utilizzato anche nel *kabuki*.
- \* *Torimono* 捕り物: tutti gli oggetti che vengono tenuti in mano durante la danza, sono anche considerati il fulcro nel quale discende e risiede la divinità.
- \* *Tosa* 土佐: scuola di pittura giapponese tradizionale, nacque in periodo Edo.

- \* *Ukiyoe* 浮世絵: stampe a matrice lignea nate in Giappone durante il periodo Edo (1603-1868).
- \* *Ukie* 浮き絵: stampe con rappresentazioni prospettiche rese seguendo i principi della prospettiva dell'arte occidentale.
- \* *Ukiyo* 浮世: il “mondo fluttuante”, è il termine che indica tutte quelle attività, quegli intrattenimenti nati dalla necessità di soddisfare i desideri degli avventori che affluivano nella capitale di Edo.
- \* *Ukiyo monogatari* 浮世物語: letteralmente *Racconti del mondo fluttuante*, si riferisce al testo pubblicato da Asai Ryōi attorno alla metà del XVII secolo.
- \* *Umai* 右舞: le “danze della sinistra” del *bugaku*.
- \* *Urushi* 漆: lacca, spesso utilizzata anche per arricchire le immagini del “mondo fluttuante”.
- \* *Yoshiwara* 吉原: Quartiere di piacere di Tōkyō che venne in un secondo momento ricostruito vicino al fiume Sumida, si veda anche *Shinyoshiwara*.
- \* *Yamato* 大和: la corte del regno di *Yamato*, collocata nell'attuale Honshū durante il periodo Kofun (250-538 d.C).
- \* *Yamatoe* 大和絵: stile pittorico tradizionale giapponese che nasce in periodo Heian.
- \* *Yūkaku* 遊郭: quartiere dei piaceri o dei divertimenti, vi si esercitava la prostituzione.
- \* *Wakashū* 若衆: kabuki termine con il quale viene indicato il *kabuki* dei giovinetti, che presero il posto delle interpreti femminili dopo la loro messa al bando.

## 12. Bibliografia

- \* *1000 anni di teatro giapponese*, Catalogo della mostra organizzata in collaborazione con lo Tsubouchi memorial theatre museum dell'università Waseda di Tokyo e con la biennale di Venezia, Istituto giapponese di cultura di Roma, Roma, 1972.
- \* AA. VV., *Ukiyo-e: 250 anni di grafica giapponese*, Fossati, Gildo (a cura di), A. Mondadori, Milano, 1981.
- \* AZZARONI, Giovanni, *Dentro il mondo del teatro kabuki*, CLUEB, Bologna, 1988.
- \* CALZA, Gian Carlo, *Stampe popolari giapponesi*, Electa, Milano, 1979.
- \* HILLER, Jack, *The Japanese Print: a New Approach*, G. Bell and Sons, London, 1960.
- \* HOFF, Frank, *Song, Dance, Storytelling: Aspects of the Performing Arts in Japan*, Cornell University East Asian Papers, New York, 1978.
- \* LANE, Richard Douglas, *Images from the Floating World: the Japanese Print*, Oxford University Press, Oxford, 1978.
- \* LORENZONI, Pietro, *Storia del teatro giapponese*, Sansoni, Firenze, 1961.
- \* MASON, Penelope, *History of Japanese Art*, PearsonPrentice Hall, New York, 2007, Chapter 6.
- \* MORENA, Francesco, *Ukiyo-e: Utamaro, Hokusai, Hiroshige*, Giunti, Firenze, 2007.
- \* MUCCIOLI, Marcello, *Il teatro giapponese: storia e antologia*, Feltrinelli, Milano, 1962.
- \* ORTOLANI, Benito, *Bugaku: The Traditional Dance of the Japanese Imperial Court*, Monographs on Asian Music, Dance and Theater in Asia, 5, New York, The Performing Arts Program of the Asia Society, 1978.

- \* ORTOLANI, Benito, *Il teatro giapponese: dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, D'Orazi, Maria Pia (a cura di), Bulzoni, Roma, 1998.
- \* SESTILI, Daniele, *La voce degli dei: musica e religione nel rito giapponese del kagura*, Ut Orpheus, Bologna, 2000.
- \* STEWART, Basil, *A Guide to Japanese Prints and their Subject Matter*, Dover Publications, New York, 1979, (Ristampa dell'ed. del 1922 sotto il titolo: *Subject portrayed in Japanese Color Prints*, Dutton, New York).
- \* *Ukiyo-e: mostra di stampe giapponesi a colori dal VII al XIX secolo*, Catalogo della mostra dell'Istituto giapponese di cultura di Roma, Roma, 1971.
- \* ASHIHARA, Eiryō, *The Japanese Dance*, Japan Travel Bureau, Tokyo, 1965.
- \* FUJITA, Hiroshi, *Nihon buyō handobukku kaiteiban* (La danza giapponese, manuale guida ed. riveduta), Sanseidō, Tōkyō, 2010.  
藤田洋、「日本舞踊ハンドブック改訂版」、三省堂、東京、2010年。
- \* FUKUDA, Kazuhiko, *Jenoba shiritsu toyō bijutsukan shozō E. Kiyosōne korekushon, Hihō ukiyoe* (Il tesoro nascosto degli ukiyoe del museo d'arte orientale E. Chiossone di Genova), KK bestuserāzu, Tōkyō, 1988.  
福田和彦、「ジェノバ市立東洋美術館所蔵 E. キヨソーネ・コレクション、秘宝浮世絵」、KKベストセラーズ、東京、1988年。
- \* KOBAYASHI, Tadashi (a cura di), *Nikuhitsu Ukiyoe Taikan, vol. 1-2: Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan* (Panoramica generale sui dipinti ukiyoe autografi: Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan, vol. 1-2), Kōdansha, 1994.  
小林忠(編)、「肉筆浮世絵大観」第1巻—第2巻:「東京国立博物館」、講談社、東京、1994年。
- \* *Kokusai ukiyoe gakkai sōritsu 50 syūnen kinen, Daiukiyōeten, Ukiyo-e: A Journey Through the Floating World* (Catalogo della grande mostra “Ukiyo-e A Journey Through the Floating World ” per la

celebrazione del cinquantesimo anno della fondazione internazionale per l'ukiyo), Tōkyō, 2014.

「国際浮世絵学会創立50周年記念 大浮世絵展 Ukiyo-e: A Journey Through the Floating World」、東京、2014。

- ✳ NAKANO, Haruo, NAKAMURA, Yōko, *Ise Jingū hitori aruki, kami no mori no wichuaru gaidobukku* (Camminata solitaria presso il santuario di Ise, manuale del bosco delle divinità), Popurasha, Tōkyō, 2006.

中野春生、中村葉子、「伊勢神宮ひとり歩き、紙の森のウィジュアルガイドブック」、ポプラ社、東京、2006年。

- ✳ *Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan shozō nikuhitsu ukiyoe* (Catalogo della collezione di Ukiyoe autografi: Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan), Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan, 1993.

「東京国立博物館所蔵 肉筆浮世絵」、東京国立博物館、1993年。

- ✳ WATANABE, Tamotsu, *La danza giapponese*, Ali&no, Perugia, 2001.