



Università
Ca'Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

Il Rakugo

Definizione, caratteristiche, ruolo

Relatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Katja Centonze

Laureando

Francesco Gulisano

Matricola 870912

Anno Accademico

2018 / 2019

Ringraziamenti

Voglio ringraziare, in primo luogo, l'Università Ca' Foscari di Venezia, le insegnanti di madrelingua e i professori tutti, in particolare il professor Bonaventura Ruperti, la professoressa Katja Centonze e la professoressa Nakayama Etsuko, che hanno contribuito alla stesura e realizzazione di questo elaborato.

Vorrei inoltre ringraziare i colleghi del corso magistrale che mi hanno accompagnato in questa meravigliosa esperienza di apprendimento: Alessia, Andrea, Chiara D., Claudia, Deborah, Denise, Marco, Marta, Vincenzo, Chiara G., Edoardo, Elena, Eva, Giulia I., Giulia S. (la miglior coinquilina che avrei potuto desiderare), Gregorio, Lara, Magda, Francesco e Gianmarco. Auguro loro di riuscire a realizzare con successo tutti i loro progetti futuri.

Un grande grazie va anche ai miei parenti e ai miei amici, vecchi e nuovi, che mi sono stati vicini nei momenti di difficoltà. Un pensiero va anche a tutti i membri di AKI-Karuta Italia, grazie ai quali ho imparato ad apprezzare davvero i frutti dell'impegno e della dedizione a ciò che si ama.

Ultima ma non ultima, voglio ricordare M さん, Morena, la persona a me più cara, per il suo continuo sostegno e affetto, senza la quale questo percorso sarebbe stato decisamente più arduo e che ogni giorno mi spinge ad essere una versione migliore di me stesso.

Sommario

要旨	5
Introduzione.....	7
1. La rappresentazione	10
1.1 Introduzione.....	10
1.2 Shinigami.....	10
1.3 Analisi	13
1.4 Genta to aniki.....	21
1.5 Analisi	22
1.6 Conclusione	24
2. La storia.....	26
2.1 Introduzione.....	26
2.2 Le origini	26
2.3 Il Rakugo di San'yūtei Enchō	34
2.4 Dopo la guerra.....	39
2.5 Conclusione	42
3. Gli attori	44
3.1 Introduzione.....	44
3.2 Il training	44
3.3 L'individuo e la comunità.....	46
3.4 Le grandi famiglie.....	48
3.5 Henry Black	50
3.6 Questioni di genere.....	53
3.7 Conclusione	55
4. Il repertorio.....	58
4.1 Introduzione.....	58
4.2 Le origini	58
4.3 Le caratteristiche	60
4.4 Le categorizzazioni	64
4.5 Altre variazioni	66
4.6 Adattarsi alla modernità: il problema delle parole tabù.....	68
4.7 Conclusione	71
5. Il teatro	73
5.1 Introduzione.....	73
5.2 La struttura.....	73

5.3 Gli <i>yose</i> odierni.....	74
5.4 Una giornata di <i>rakugo</i>	77
5.5 Il <i>rakugo</i> in altri contesti e l'importanza dello <i>yose</i>	78
5.6 Conclusione	80
Conclusione.....	82
6.1 Introduzione.....	82
6.2 Il <i>rakugo</i> in Giappone.....	82
6.3 Il <i>rakugo</i> per l'estero	83
6.4 Conclusione	84
Bibliografia.....	86
Sitografia	88

要旨

日本には様々な芸術があることはよく知られており、他の国でも非常に人気になったものもある。しかし、日本では人気がありながら世界ではまだあまり知られていない芸術もある。そのなかの一つは落語である。それはなぜかという理由は数多くあるが、何より、日本人ではない人にとって落語とは何かというのが分かりにくいこと挙げられる。この論文の目的は落語を明確に紹介することであり、その根本的な特質を検討し、現代日本と世界でのその役割を理解することである。その為に取り合えず落語を研究した学者の定義を紹介する。それに従うと、落語とは庶民的で説話的な芸術である。しかし、それが正しいかは、未だ明確ではない。

求める定義を作るために、まず演目を分析しなければいけない。そのため、二つの演目を紹介する。三遊亭円楽の「死神」と笑福亭仁智の「元太と兄貴」である。それらを要約し、分析する。そうすることで、落語の芸の特質を理解することができる。

その後、落語の歴史、起原から現在までを紹介し分析する。また、落語の発達に影響があった一番重要な事件と人々がについても考察する。

その次に落語の芸人である噺家を紹介する。その養成の道と必要な能力と噺家の主な家について述べる。そのうえで、二つの例外的な件も紹介する。その一は快樂亭ブラックという唯一な日本人ではない噺家のことである。その二は現在見られる女噺家の現象である。

さらに重要な点が落語の物語集である。例えを使って特質が呈出されており、物語の分け方、特に古典と新作また江戸と上方の違いを紹介する。それに、禁じられた言葉の問題も扱う。

最後には落語が行われる劇場である寄席について検討する。寄席の建築の特質と現在活動している様々な寄席を紹介する。さらに、落語が行われるその他の背景場、例えば座敷か、テレビなどと寄席の違いについて述べる。

最終章では落語が現在日本人と外国にとってどのような意味をもつかを論じ、どのようにすれば世界中に広めることができるか、その方法を紹介する。

Introduzione

All'inizio del 1600 il Giappone uscì finalmente da uno dei periodi più tragici e sanguinosi della sua storia per entrare in uno di pace, ricostruzione e crescita come non si era mai visto nei quattro secoli precedenti. Il periodo Edo vide il fiorire di arte e cultura paragonabile solo a quello Heian, sia per quanto riguarda la produzione poetica, di prosa e le arti figurative. Particolarmente apprezzate furono, inoltre, le rappresentazioni teatrali, famose oggi in tutto il mondo, di *kabuki* e *bunraku*, o *ningyō jōruri*. Ve ne furono forme, tuttavia, anche molto apprezzate all'epoca o comunque nel contesto giapponese, che oggi godono di scarsa fama tra il pubblico straniero e, tra queste, un caso esemplare è costituito dal *rakugo* 落語, un genere di teatro popolare che rappresenta una parte integrante del panorama culturale giapponese, soprattutto nella zona di Tokyo, ma che è pressoché sconosciuto al di fuori dell'Arcipelago, se non agli studiosi di cultura nipponica ed anche tra questi il nome *rakugo* non sempre evoca più che una vaga immagine di un attore seduto su un palco che racconta storie comiche. Un intero studio sarebbe necessario per comprendere appieno come mai alcuni elementi della cultura giapponese (samurai, geisha, *kabuki*, *ukiyo*e, sushi et cetera) sono entrati in modo irreversibile a far parte del mondo pop mainstream di Europa e America, nonché il criterio, naturale o artificiale che sia, con cui alcuni sono stati scelti piuttosto che altri, ma fatto sta che il *rakugo* è uno di quelli che i giapponesi hanno “tenuto per sé”, per così dire.

Ma che cos'è, dunque? Il modo più immediato per descriverlo è questo: lo *hanashika* 噺家 (letteralmente “narratore”) o *rakugoka* 落語家 (letteralmente “persona che fa *rakugo*), da solo, racconta una breve storia, in genere comica, interpretandone i vari personaggi. Heinz Morioka e Miyoko Sasaki, due dei più importanti accademici ad essersi occupati di *rakugo*, lo chiamano l’“arte narrativa popolare giapponese ¹”, definizione ovviamente non errata, ma comunque estremamente vaga, dal momento che non informa il lettore di tutte le caratteristiche specifiche che distinguono il *rakugo* da altre “arti narrative popolari” di altri paesi e, quindi, non presentando possibili elementi di fascino che potrebbero renderlo attraente a un pubblico più ampio. Uno dei molteplici

¹ SASAKI Miyoko e MORIOKA Heinz, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, Cambridge (Massachusetts), Harvard UP, 1990, p. 1.

motivi, infatti, per cui il *rakugo* non ha avuto così grande successo al di fuori del Giappone come invece è accaduto per molte altre arti è, a mio parere, la difficoltà di definirlo come forma artistica. Finora lo si è chiamato teatro perché le rappresentazioni avvengono su un palco di fronte a una platea, ma quando lo si confronta con gli altri generi tradizionali giapponesi si notano grandi differenze, in particolare rispetto a *nō* e *kabuki*: in primo luogo manca l'elemento musicale e la danza, componenti fondamentali delle altre due arti, e manca totalmente ogni tipo di costume di scena, trucco o maschera; se si vogliono cercare somiglianze si possono ritrovare con la figura dei narratori del teatro *bunraku* che, come gli *hanashika*, interpretano con la voce tutti i personaggi del racconto rappresentato, per quanto il primo lo faccia cantando e senza affidarsi alla gestualità del corpo, dal momento che questo compito spetta ai maestri burattinai. Già da questo confronto emerge un'unicità che non viene espressa dalla definizione di Morioka e Sasaki.

Come dunque descrivere il *rakugo* in modo più accurato e comprensibile per un pubblico che non ne ha la minima conoscenza? Questo è lo scopo di questa ricerca: definire il *rakugo* come forma artistica, delineando il suo profilo storico e le sue componenti fondamentali, nonché il suo ruolo nel Giappone odierno e in relazione al resto del mondo. Per raggiungere questo obiettivo il primo compito è di produrre una definizione temporanea, basata sugli aspetti più superficialmente immediati, che sarà espansa, approfondita e, se necessario, corretta a mano a mano che verranno presentate e discusse in modo più approfondito le sue caratteristiche e i suoi elementi costituenti, ovvero la modalità di rappresentazione, le origini e gli sviluppi, la figura dell'artista, il materiale artistico di riferimento e l'ambiente in cui ha luogo la performance.

Accettando come valida la definizione di “arte narrativa popolare giapponese”, è già possibile aggiungere altri dettagli, il primo di questi il contesto teatrale. Questo non solo perché, come già detto, il contesto della rappresentazione è, nella forma, quello di un teatro, ma perché la narrazione richiede un certo livello di interpretazione e recitazione da parte dell'artista, abbastanza da poterlo considerare come un attore oltre che narratore. Sempre a un esame superficiale un'altra caratteristica da considerare è la comicità: la platea di uno spettacolo di *rakugo* è spesso animata da fragorose risate, anche quando la storia in sé non è particolarmente umoristica lo *hanashika* sa bene come introdurre elementi di buffa levità. Infine, un ultimo elemento fondamentale risiede nella

presentazione della scena, ovvero il minimalismo: non vi sono costumi, musiche, danze o movimenti complessi, dato che l'attore rimane costantemente seduto. Il *rakugo*, dunque, sarebbe l'Arte teatrale minimalista della narrativa comica popolare giapponese. Una simile definizione, per quanto accurata, è perlomeno ridondante ed eccessiva: sarà quindi necessario lavorarla e smussarla fino a che non sarà più dinamica e comprensibile.

1. La rappresentazione

1.1 Introduzione

Il primo e più importante aspetto da considerare nella definizione del *rakugo* è, certamente, la modalità con cui l'arte viene effettivamente messa in scena, di cui è stata fornita finora soltanto un'immagine schematica e priva di tutta una serie di dettagli e sottigliezze che possono essere apprezzati soltanto nella rappresentazione sul palcoscenico. Vengono quindi presentate due diverse esibizioni di *rakugo*: la prima ad opera di San'yūtei Enraku VI 三遊亭円楽, che racconta la storia *Shinigami* 死神², mentre la seconda vede in scena Shōfukutei Jinchi 笑福亭仁智, che interpreta una delle sue oltre cento storie originali, ovvero *Genta to aniki* 元太と兄貴³, scelte come rappresentanti, da un lato, della tradizione Edo e, dall'altro, di quella del *Kamigata*. Di entrambe verrà presentato un riassunto esaustivo che metta in evidenza alcuni degli elementi più importanti per quanto riguarda l'arte del *rakugo*, che saranno poi analizzati, insieme alla performance stessa, in un momento successivo.

1.2 Shinigami

Enraku fa il suo ingresso dalla destra del palco, accompagnato dal suono di uno *shamisen* non a vista. Sul palco ci sono una piattaforma rialzata con un cuscino, un microfono e una tazza di tè, sulla destra uno stand da cui pende un foglio col nome dell'attore, chiamato *mekuri* 捲り, non c'è decorazione sullo sfondo. Enraku indossa un semplice kimono con sopra un *haori* e tiene in mano solo un ventaglio. Dopo essersi seduto in *seiza* sul cuscino si inchina profondamente verso il pubblico, che risponde con un applauso.

“*Ee*”, inizia l'attore, chiedendo al pubblico di avere pazienza solo per un'altra storia, prima di iniziare a parlare di Yokohama, città in cui si sta svolgendo l'esibizione. Viene descritta come luogo di incontri, scenario di buffi aneddoti che racconta per il divertimento del pubblico che ride alle sue battute e alla sua imitazione di un vivace anziano.

² <https://www.youtube.com/watch?v=cfx7OEc6mHw&list=PLPFkcu502Bnj1M2kcqjpQXCdF-CYIbmm3&index=3&t=0s> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=v0dgtMxdd70&list=PLPFkcu502Bnj1M2kcqjpQXCdF-CYIbmm3&index=5&t=0s> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

Racconta poi una barzelletta in cui un medico vede un portafoglio abbandonato, fa per raccoglierlo, ma poi ci ripensa; a quel punto arriva un monaco buddhista che prende il portafoglio senza pensarci due volte; il medico, sorpreso e indispettito, chiede come mai l'abbia fatto, al che il monaco risponde con un gioco di parole: *Isha ga akirameta mono wa bōzu no mono da* “医者が諦めたものは坊主のものだ”, ovvero “quelli a cui rinunciano i medici sono buoni per i preti”, un esempio di umorismo macabro che ben introduce lo spettatore alla storia.

Enraku si toglie lo *haori* mentre continua a parlare, il discorso si orienta verso un passato non definito, ma più severo rispetto al nostro tempo di comodità e sicurezza. Vari personaggi si muovono sulla scena, identificati dal loro modo di parlare e dalla direzione del volto dell'attore che cambia a seconda del personaggio che parla. Enraku si aiuta con una gestualità essenziale, ma precisa, dal kimono tira fuori un fazzoletto, o *tenugui* 手ぬぐい, che tra le sue mani diventa un giornale, mentre col ventaglio chiuso vi traccia sopra le parole di un articolo. Tra le battute e giochi di parole spunta la figura del *binbōgami* 貧乏神, anche questo un rimando alla storia che sta per iniziare, dopo quasi dieci minuti di introduzione. La transizione è quasi invisibile.

La storia si apre con una scena familiare, una moglie che rimprovera il suo marito squattrinato e scansafatiche, che si rifiuta di andare a lavorare per guadagnarsi da vivere. La sua desolante situazione economica lo porta a pensare, tra sé e sé “*Shinjimau kana*” “死んじゃうかな”, forse è il caso di morire, a cui segue un grottesco monologo su quale sia il modo migliore per farla finita. Proprio mentre sta prendendo una decisione compare un anziano, Enraku si appoggia al ventaglio come un bastone, si ingobbisce e parla con voce più vecchia. L'imitazione è integrata da una breve descrizione, molto scarna ma efficace nel creare nella mente dello spettatore l'immagine dello *shinigami*, il dio della morte, come si rivela al protagonista. Gli spiega che è inutile che tenti di uccidersi, quando il suo *jumyō* 寿命, la durata della sua vita, è ancora lunga.

Alle lamentele del protagonista per la sua mancanza di denaro, egli replica con una proposta in apparenza assurda: diventare medico. L'uomo ovviamente non ne

avrebbe le capacità, ma il dio gli svela un trucco, dopo averlo reso in grado di vedere gli *shinigami*: se si reca al capezzale di un malato e vede la morte che veglia vicino alla testa del paziente, non c'è speranza, ma se essa si trova ai piedi del letto potrà usare una formula magica, dal suono paradossalmente comico, per scacciare lo *shinigami* e guarire il malato.

Tornato a casa il protagonista affigge di fronte a casa sua un'insegna, simulata dal *tenugui*, da medico e inizia subito a ricevere clienti. Si susseguono vari siparietti comici basati in gran parte sull'assurdità di un buono a nulla che si trova a rivestire la posizione di dottore, ma per ora gli affari vanno bene e inizia a ricevere somme di denaro, di nuovo rappresentate dal fazzoletto, sempre maggiori. La sua indole da *edokko* 江戸っ子 scansafatiche e gaudente, tuttavia lo porta a sperperare tutti i suoi guadagni in donne ed alcol in un giro da Edo a Kyoto, Osaka e di nuovo a Edo. Durante questi viaggi compare in scena una grande varietà di personaggi o, meglio, di tipi umani: giovani servitori, donne di piacere, mogli preoccupate, ognuno con la sua resa particolare nella voce e nelle movenze.

Mentre è ubriaco e senza soldi, il medico improvvisato viene raggiunto dai servitori di un ricco ammalato che lo implorano di venire a curare il loro padrone. Quando il protagonista arriva nella stanza del malato, però, vede che lo *shinigami* siede vicino alla sua testa, per cui non c'è niente da fare. La promessa di una grande ricompensa, tuttavia, lo spinge ad architettare un trucco: ad un segnale convenuto i servitori ruotano il letto del loro padrone, facendo sì che lo *shinigami* si trovi ai suoi piedi invece che vicino alla testa, così che possa essere scacciato dalla formula magica. Questo funziona e il protagonista riceve la sua dolce ricompensa.

Ma, mentre è intento a godersi i frutti del suo lavoro nella più vicina osteria, viene raggiunto dallo *shinigami* che aveva incontrato il giorno in cui voleva farla finita; questo è adirato con lui per avergli sottratto la preda con l'inganno, così che ora è indietro sulla quota mensile di anime richiesta agli *shinigami*. Attraverso un corridoio buio lo conduce quindi a una stanza piena di candele, che gli spiega essere il *jumyō* di tutti gli esseri umani. Persino in una situazione del genere c'è spazio per inserire una battuta su un certo Utamaru (probabilmente Katsura Utamaru 桂歌丸 1936-2018, collega noto narratore di *rakugo*). Nella stanza il protagonista trova la propria candela, ora prossima a spegnersi,

dato che, quando ha messo in atto il trucco per scambiare la testa e i piedi del malato ha barattato con lui la lunghezza della sua vita.

Al protagonista, disperato per la sua morte imminente, lo *shinigami* offre una via di uscita: se riuscirà a trasferire la fiamma dalla sua candela ad una nuova potrà sopravvivere. L'uomo afferra quindi le due candele e inizia ad avvicinarle, ma gli tremano le mani e il loro movimento rischia di spegnere la fiammella, come gli fa notare sardonico lo *shinigami*, tuttavia alla fine riesce a completare lo scambio. Esultante si rivolge allo *shinigami*, che si complimenta e gli dice di tornare a casa e andare a dormire, ch  al suo risveglio lo trover  accanto al suo viso.

Con questo la narrazione si interrompe bruscamente, Enraku si inchina profusamente ringraziando il pubblico che lo applaude, mentre il suono del *taiko* 太鼓 accompagna il calare del sipario.

1.3 Analisi

Gi  da questo breve resoconto emergono alcuni degli elementi cardine del *rakugo*, a cominciare dall'organizzazione della scena: sul palco non sono presenti elementi decorativi o di disturbo, tutto ha una funzione pratica e un'estetica essenziale, senza fronzoli di nessun tipo. Lo stesso ventaglio portato dall'attore   di semplice carta bianca e kimono e *haori* non presentano stampe particolari, ma sono estremamente sobri e lo stesso *hanashika* non indossa n  maschera n  trucco. Questa estetica contrasta fortemente con la tradizione teatrale giapponese, soprattutto se paragonata alla sgargiante appariscenza del teatro kabuki, coi suoi ricchi costumi e make-up elaborati, ma riflette di pi  i principi della quotidianit  domestica giapponese descritti, ad esempio, da Tanizaki nel suo *In'ei raisan* 陰翳礼讃 (*Libro d'ombra*, 1933)⁴ e, in qualche modo, anticipa l'aspetto essenziale della stand-up comedy americana⁵.

Una volta accomodatosi sul cuscino, il narratore rompe il silenzio con una semplice formula di apertura, il suono "ee". Per quanto questo possa apparire banale o accidentale,

⁴ TANIZAKI Jun'ichir , *Libro d'ombra*, a cura di Giovanni Mariotti, Firenze, Giunti Editore, 2017.

⁵ TATEKAWA Shinoharu, *Dare demo waraeru eigo Rakugo, Rakugo in English* (Rakugo in inglese per cui tutti possono ridere), Tokyo, Shinch sha, 2013, pp. 12-14.

esso fa parte integrante di ogni spettacolo di *rakugo* e vi svolge un ruolo particolarmente importante nella dinamica tra pubblico e *hanashika*; quest'ultimo, infatti, non si presenta sul palco nei panni di un personaggio, né riveste alcun ruolo sociale, politico o economico particolarmente importante, tutte cose che giustificerebbero il suo trovarsi al centro dell'attenzione di fronte a un centinaio di persone: al contrario egli è un uomo comune, o almeno così si presenta, lì per raccontare una storia divertente, ma di poca importanza. Certo il pubblico è venuto appositamente per sentirlo narrare e ha pagato il biglietto perché ne ammira e rispetta l'arte e l'abilità, ma le regole non scritte dell'interazione sociale, giapponese e non, richiedono che ci sia un certo imbarazzo nel trovarsi in una situazione del genere, per quanto gli spettatori possano ignorarlo più o meno volutamente. Il suono, strascicato e inarticolato, presenta e infrange contemporaneamente questa tensione, inserendo il narratore in un contesto di familiarità, di un discorso che è stato interrotto e di cui ora deve riprendere le fila.

Superato il momento di incertezza, lo *hanashika* chiede di avere pazienza, in una dimostrazione di umiltà, per poi iniziare a discorrere del più e del meno per una decina di minuti circa. Questa parte introduttiva, o *makura* (letteralmente cuscino), è la prima delle due parti che compongono uno spettacolo di *rakugo*⁶ e, anche in questo caso, è molto più complessa e fondamentale di quanto non possa apparire a un primo sguardo. Essa serve fondamentalmente due scopi, ovvero quello di stabilire un legame tra narratore e pubblico e quello di preparare quest'ultimo alla seconda parte dello spettacolo, ovvero la storia vera e propria.

Per riuscire nel primo compito lo *hanashika* adotta diverse strategie, la prima delle quali è stabilire una relazione spaziale: il primo argomento che affronta è la città in cui si svolge lo spettacolo e da cui, presumibilmente, proviene buona parte del pubblico, ma anche chi provenisse da altre parti non si sentirebbe escluso nella narrazione, visto che anche Enraku si presenta come visitatore alla scoperta del fascino di Yokohama. Una volta instaurata questa unità di luogo, procede ad accattivarsi il favore del pubblico in uno dei modi più semplici e immediati che noi umani utilizziamo anche e soprattutto nei vari contesti sociali: mette in scena uno sketch divertente. Questo serve un altro scopo, oltre che a far ridere il pubblico: è infatti la prima occasione per lo *hanashika* di “sondare il

⁶ SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, pp. 26-27.

terreno”, capire dalle risate quanto siano reattivi e a cosa in particolare, quali gesti o atteggiamenti lo possono conquistare più facilmente. Grazie a questi dati l’attore è in grado di adattare al meglio la sua performance per ottenere il massimo intrattenimento possibile, procedendo con abilità da uno sketch all’altro, sempre attento alle reazioni del suo pubblico.

A questo si sovrappone e si interseca il secondo scopo, ovvero quello di preparare gli spettatori alla storia vera e propria, cosa che in questo esempio si realizza attraverso due vie. La prima riguarda la tematica, ovvero il contenuto del racconto, e ne troviamo esempi in tre momenti del *makura*: il primo è la scenetta del medico e del monaco, col suo riferimento diretto alla professione sanitaria e al tema della morte, entrambi centrali al racconto *shinigami*; successivamente Enraku trasporta il suo pubblico in una dimensione lontana del tempo, l’epoca non definita, ma di sicuro distante, in cui si svolge la storia; il terzo e ultimo è il riferimento al *binbōgami*, il dio della povertà, che introduce la figura dello *shinigami* stesso, anch’esso un essere sovranaturale e latore di sventure, di solito rappresentato in forma umana. Da questi indizi lo spettatore esperto può già intuire quale sarà la storia protagonista dello spettacolo senza che lo *hanashika* debba annunciarne il titolo.

La seconda via, invece, riguarda la rappresentazione vera e propria: nelle scenette comiche Enraku impiega già diverse tecniche tipiche della narrazione *rakugo*, a partire dal volgersi della testa verso destra o sinistra a seconda del personaggio parlante, la gestualità che mima un’interazione tra più persone e, non ultimo, l’uso degli strumenti a sua disposizione, ventaglio e fazzoletto, per simulare vari attrezzi. Di tutti questi si tratterà in dettaglio più avanti, nell’analisi del racconto vero e proprio, ma basti sapere che il loro impiego nel *makura* rivela la stessa cura e capacità rappresentativa che hanno nella narrazione seguente, a dimostrazione che questa introduzione è già parte integrante della performance teatrale. Anche per questo, l’inizio di *shinigami* viene preannunciato in modo chiaro, ma allo stesso tempo non nettamente separato, nel momento in cui Enraku si spoglia dello *haori*, la sua voce non si interrompe, ma il suo tono cambia, trasportando il pubblico in una dimensione sospesa, più irreali, in cui si muove ancora per qualche momento prima che la storia vera e propria abbia inizio.

Il racconto *Shinigami* è uno dei più famosi e apprezzati tra gli amanti di *rakugo*⁷, in particolare la scena dello scambio delle candele è occasione per l'attore di esibire grandi capacità nel creare tensione negli ascoltatori. L'impianto narrativo è comune a diverse altre storie (esempi di titoli), ruota intorno a un uomo, il cui nome non è mai pronunciato, scapestrato e scansafatiche che non riesce a mantenere sé stesso e la propria famiglia, una sorta di Paperino per così dire, a cui viene offerta un modo facile e veloce di guadagnarsi da vivere, almeno in apparenza, dato che alla fine ci sarà sempre l'inghippo. Il modello viene, in questo caso, declinato in una veste particolarmente macabra, per quanto stemperata con un diffuso umorismo: già dal primo momento in cui il tema della morte è introdotto, col monologo del protagonista sul suicidio, esso è presentato in modo assurdo, quasi caricaturale, per la leggerezza con cui egli pensa di farvi ricorso (un rimando forse all'abbondanza di storie di doppi suicidi, *shinjū*, nei drammi kabuki e bunraku⁸) e la sua indecisione sul *modus* per compiere l'atto, motivata da una preoccupazione palesemente superflua per il dolore che proverebbe con l'uno o con l'altro, dolore a cui, se troppo grande, sarebbe preferibile persino vivere.

È a questo punto che entra in scena il macabro *deus ex machina*, pronto ad aiutare l'incauto protagonista: lo *shinigami*, vera figura centrale del racconto, e il modo in cui lo *hanashika* delinea la sua figura è particolarmente interessante. Per prima cosa ne assume le fattezze, si ingobbisce sul ventaglio, usato come bastone e contrae il viso per simulare le rughe, parla con la sua voce di anziano. Il protagonista è spaventato, non sa chi sia stato a chiamarlo, lo *shinigami* gli parla di nuovo. A questo punto Enraku esce dai personaggi e torna ad essere solo il narratore, con velocità e precisione descrive la figura dello *shinigami*, così che non sia più solo un anziano, ma un essere soprannaturale e inquietante e, quando torna a interpretarne la voce e l'aspetto, è come se fosse emerso dall'ombra che lo nascondeva alla vista del protagonista stesso e appare trasfigurato allo spettatore che non può vedere altro se non lo *shinigami* e non più Enraku. Tutto questo senza l'aiuto di altro che un ventaglio, la voce e il corpo dello *hanashika*.

⁷ TATEKAWA Shinosuke, *Koten Rakugo 100 seki* (100 sedute di rakugo classico), Tokyo, PHP, 1992, pp. 34-35.

⁸ Per un ulteriore approfondimento sull'argomento, cfr. POLLACK David, "The Love Suicides at Shinagawa: A Sort of Love Story", *Monumenta Nipponica*, LVII, 1, 2002, pp. 73-89.

Il modo in cui questo è realizzato è il cuore pulsante dell'arte rappresentativa del *rakugo* e uno degli elementi fondamentali del fascino che esso ispira nell'osservatore. La mimesi del personaggio si compie attraverso un'interpretazione sommaria, nella postura e nella voce, completata da dettagli minimali, come un tremolio delle mani o uno sguardo particolare, che le conferiscono una resa sorprendentemente realistica, come un bozzetto in chiaroscuro che, con pochi sapienti tratti, sembra emergere dal foglio in tutta la sua vivacità. A questi si aggiunge l'uso magistrale degli unici due oggetti di scena, veri e propri simboli del *rakugo*, ovvero il ventaglio, generalmente tenuto chiuso, e il fazzoletto. Nella loro geometria elementare, la retta e il piano, essi si prestano a una varietà infinita di utilizzi: carta e pennello, ciotola e bacchette, portafoglio e spada, insegna, pipa, bastone da passeggio. Ogni oggetto della quotidianità è riducibile ad una delle due categorie, ma questo non basta a simulare in modo sufficientemente convincente: è l'abilità dello *hanashika* che dà vita all'illusione, con gesti precisi e studiati maneggia un arnese piuttosto che un altro ed è la maniera in cui muove le mani, la testa o il corpo, proprio come se stesse facendo uso di quel particolare utensile che spinge la mente dello spettatore a vederla, utilizzando il ventaglio o il fazzoletto come catalizzatore dell'immaginazione, come impalcatura su cui elaborare l'immagine.

Nel dialogo che segue, tra il protagonista e lo *shinigami*, si manifesta un ulteriore livello di capacità artistica. Il problema dell'interazione tra due personaggi quando in scena c'è un solo attore viene risolto in modo fluido e sorprendentemente semplice: invece che narrare il dialogo di uno dei due o di entrambi, lo *hanashika* interpreta tutti e due i lati della conversazione, muovendosi da un ruolo all'altro e accompagnandosi col movimento del volto in modo che i parlanti possano, idealmente, fronteggiarsi. Il passaggio avviene in due fasi, la prima è istantanea e coinvolge il cambio di voce e di direzione del viso, mentre in seguito, a distanza di un secondo o poco più, si va a ricomporre la postura e le movenze del nuovo personaggio. Questa modalità è particolarmente efficace perché, da un lato, non interrompe il fluire della conversazione, che rispetta quindi i tempi di un'interazione tra due persone diverse, mentre dall'altro, l'attenzione dello spettatore è istintivamente portata verso gli occhi e il volto dell'attore, piuttosto che sul suo corpo, così che è più difficile notare il leggero ritardo nel recuperare l'aspetto fisico del secondo personaggio. La relativa lentezza con cui questo avviene, peraltro, permette di ricostruire perfettamente quella mimesi ideale in tutti i suoi

componenti. L'illusione del dialogo, infine, viene mantenuta pressoché intatta dall'attenta precisione con cui lo *hanashika* è in grado di immaginare lo spazio in cui si svolge la scena e proiettarlo attraverso i suoi gesti e i suoi sguardi che, nonostante i cambi di direzione del volto anche frequenti, sono sempre diretti al suo interlocutore immaginario. Esistono delle rigide convenzioni, per quanto riguarda l'orientamento della testa, che aiutano a meglio identificare i personaggi e il loro ruolo, ovvero il *kamishimo hō* 上下方, letteralmente tecnica dell'alto e basso, per cui le persone di rango più elevato si troveranno, nello spazio ideale, in una posizione in alto a destra rispetto alla visuale del pubblico, e viceversa⁹. L'applicazione di questa regola e il fatto che personaggi femminili siano sempre relegati alla categoria inferiore verranno ripresi più avanti quando si tratterà in modo più approfondito della questione della parità dei sessi e della discriminazione all'interno del *rakugo*.

La storia si sviluppa in modo prevedibile rispetto alle sue premesse: il protagonista riscuote un certo successo grazie al trucco insegnatogli dallo *shinigami*, ma la sua natura di fannullone lo porta comunque a mettersi nei guai sperperando il denaro guadagnato in alcol e donne e la sua furbizia, o presunta tale, non basterà a salvarlo, anzi, lo condannerà al confronto finale con lo *shinigami*. Questa parte centrale serve quindi da ponte per arrivare alla celebre scena finale, ma è anche l'occasione per lo *hanashika* di mostrare la sua abilità nel gestire scene più affollate, con molti tipi diversi di personaggi secondari, che non richiedono quindi una descrizione particolarmente dettagliata. Questo, peraltro, crea un effetto particolarmente affascinante nella rappresentazione, dal momento che i vari servi, messaggeri o donne di piacere che si alternano brevemente in scena compaiono, ma senza mai essere messi a fuoco, emergono dallo sfondo e vi ritornano con facilità, in una mimesi particolarmente accurata della percezione che il nostro cervello ha in simili situazioni, come a una festa in cui diventa difficile ricordare tutti i volti nuovi e associarli ad un nome. È da notare, inoltre, che la storia è condotta sempre attraverso le parole che i personaggi si scambiano o pronunciano tra sé e sé e solo raramente Enraku interviene come voce narrante e solo per brevi tratti, mentre la parte del leone è lasciata al fluire delle interazioni.

⁹ BRAU Lorie, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, Plymouth, Lexington Books, 2008, pp. 102-106.

In casi del genere vi è un'altra tecnica di rappresentazione del dialogo a disposizione dello *hanashika*, che Enraku sceglie di non utilizzare in questa sezione, ma è presente nell'introduzione, ovvero il cosiddetto *denwa no ma* 電話の間, letteralmente "lo spazio/distanza/ritmo/scansione del telefono". Questa tecnica viene impiegata in conversazioni particolarmente rapide con scambi brevi e frequenti e consente nel mantenere una sola prospettiva, quella del personaggio principale, e nel far sì che, dalle sue risposte si possa intuire facilmente quali domande gli sono state poste. La scena che ne risulta è simile a quella di una persona che parli al telefono, senza che si possa sentire cosa viene detto dall'altra parte della cornetta e da questo prende il suo nome. L'effetto che si crea è molto comico, particolarmente quando il dialogo dell'interlocutore nascosto è manifestato da grandi reazioni di sorpresa o sconcerto da parte del protagonista, magari vittima di una battuta o di una bugia talmente esagerata da sembrare quasi vera. Oltre a questo, il *denwa ma* è di grande utilità per mantenere la fluidità della narrazione, mantenendo il focus sul personaggio principale anche durante uno scambio di battute¹⁰.

Il climax di questo racconto è uno dei pezzi più celebri del repertorio *rakugo* e a buona ragione: nello scenario di una stanza oscura piena di candele, al protagonista è presentata un'ultima sfida tra la vita e la morte dallo *shinigami*, adirato con lui per averlo privato della sua preda. Per quanto la presenza di alcune battute smorzi la tensione, essa è comunque palpabile e maneggiata abilmente dal narratore, come nelle migliori e più terrificanti storie di fantasmi. Particolarmente efficace è la differenza che si esprime negli atteggiamenti dei due personaggi coinvolti: il protagonista, tremante e agitato nella corsa contro il tempo per riuscire a scambiare le due candele e salvarsi dalla morte imminente, e lo *shinigami*, calmo e sornione, più che mai manifesto nella sua natura di essere demoniaco, che lo rimprovera con sarcasmo, cercando di mettergli fretta e farlo fallire. Il tempo sembra scorrere in modo diverso quando ci si sposta dall'uno all'altro, il che non fa che aumentare ancora di più il senso di incertezza e di ansia per il destino dello sprovveduto. Quando, infine, la tensione si risolve e il protagonista sembra essersi salvato, allora lo *shinigami*, prontamente, lo delude, promettendogli che al mattino sarà vicino al suo guanciale, segno che la sua morte è imminente. Con questo colpo improvviso si conclude la narrazione.

¹⁰ Ivi, p. 74.

Di questo finale esistono altre varianti, in alcune il protagonista fallisce nello scambio di candele e muore istantaneamente, in altre la morte lo risveglia e si scopre che tutta la vicenda non era altro che un sogno¹¹. Per quanto esistano, infatti, dei canovacci che contengono le trame di racconti *rakugo*, ampio spazio è dato al singolo *hanashika* nelle possibilità di alterare a proprio piacimento le sue storie, in modo che si adattino meglio al suo stile o a quello che, secondo lui, potrebbe fare più piacere al pubblico. Per esempio, in una rappresentazione per bambini potrebbe essere preferibile scegliere il finale onirico di *shinigami*, in modo da non spaventarli troppo, ma lo stesso esito potrebbe essere scelto da un attore più portato per la comicità, che decida quindi di concludere la sua storia, raccontata con un'impostazione decisamente leggera, in modo più appropriato. Un *hanashika* potrebbe invece raccontarla in modo particolarmente serio e teso, come si trattasse di una vera e propria storia dell'orrore, nel qual caso il finale tragico sarebbe decisamente più adatto. La possibilità di adattare e improvvisare le storie del repertorio *rakugo* lo rende quindi estremamente vario, dal momento che di ogni racconto esistono più versioni, con differenze di tono anche notevoli. Questo discorso sarà approfondito nel capitolo quinto.

L'improvvisa, inaspettata conclusione della rappresentazione è uno degli elementi fondamentali del *rakugo* ed è comunemente chiamata *ochi* 落ち o *sage* 下げ, “caduta, abbassamento”, e da questo nome verrebbe, appunto, la parola *rakugo*, letteralmente “racconti che cadono”. Non è chiaro se si riferisca alla caduta del tono, a un sipario immaginario o reale che cali sulla performance o al fatto che, terminata la sua opera, l'attore si inchini profondamente di fronte al pubblico¹². Questo *ochi* è, spesso, accompagnato da una risposta pungente da parte di uno dei personaggi, come nel caso di *Shinigami*, una battuta o un gioco di parole, anche se non necessariamente i più divertenti della performance, al contrario, spesso e volentieri lo scherzo finale ne segue uno decisamente più ilare¹³. Lo spettatore, che fino a quel momento era completamente rapito dall'illusione della narrazione, resta scioccato dall'improvviso ritorno alla realtà, come chi venga svegliato bruscamente da un sogno particolarmente realistico; non resta però deluso, al contrario: la memoria dell'interpretazione è ancora vivida ed è quindi in grado

¹¹ TATEKAWA, *Koten Rakugo 100 seki* (100 sedute di *rakugo* classico), pp. 34-35.

¹² SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, p.8.

¹³ BRAU, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, pp. 101-102.

di apprezzarla ancora di più ora che la sua mente è lucida. Inoltre, solitamente in una giornata o serata si esibiscono più *hanashika* consecutivamente e la secca interruzione dell'*ochi* permette allo spettatore di apprezzare l'artista seguente senza che l'esibizione precedente lo distraiga ulteriormente. Vi è dunque una notevole differenza tra l'ingresso nella performance, calmo e guidato da un'esaustiva introduzione preparatoria, e la sua uscita, improvvisa e senza troppe cerimonie.

1.4 Genta to aniki

La registrazione ha inizio con l'attore già in posizione di *seiza* al centro del palco in un profondo inchino. Si nota già una differenza nell'impostazione scenica rispetto al *rakugo* di Edo: di fronte allo *hanashika* vi è un banco con su un leggio più piccolo. Sudi essa poggiano il ventaglio e due legnetti; a parte questo elemento non vi sono altre alterazioni apparenti né nel vestire né negli oggetti di scena.

Jinchi si toglie lo *haori* immediatamente e inizia ringraziando il pubblico. Il primo argomento dell'introduzione è il fatto che l'anno precedente è diventato presidente dell'associazione del Kamigata *rakugo*. Si schernisce dall'applauso, si inchina e produce dal kimono il *tenugui*. Chiede *sake*, piuttosto che applausi. Continua a parlare delle vicende riguardanti la sua elezione, cercando di ridimensionare l'evento.

Parla di un incontro con un giovane *hanashika* irrispettoso di alcuni suoi illustri colleghi, ai quali Jinchi chiede scusa per gli insulti e si giustifica dicendo che non sono suoi ma del suo interlocutore. Durante le battute colpisce il leggio con la mano o il ventaglio. Parla delle sue esperienze ad Osaka nell'ultimo anno, eventi positivi e negativi, incontri con presidenti di altre associazioni che lo hanno colpito.

Fa uso dell'Osaka *ben*, il dialetto di Osaka, ma solo in forme lievi e conosciute (*honma*, *yade*). Narra della sua gioventù e del rapporto con gli adulti di un tempo. Racconta in prima persona una barzelletta su una disavventura in ascensore che si conclude con un gioco di omofonie. Inizia una lunga digressione sul mondo del baseball, dai cori delle tifoserie alle interviste ai giocatori. Fa largo uso di comicità *manzai* 漫才 ,

altro elemento molto caratteristico della zona di Osaka¹⁴. Oltre che ai suoi colleghi, fa molti riferimenti a personaggi reali: allenatori, giocatori e altri.

Dopo quasi venti minuti, Jinchi introduce direttamente il racconto, annunciato colpendo il tavolino con il ventaglio e i legnetti. Il dialetto si fa più marcato. I protagonisti sono una coppia di delinquenti spiantati, Genta e il suo *aniki* (fratello maggiore), un termine usato spesso nella malavita per indicare il proprio immediato superiore. L'*aniki* si lamenta che, in questo periodo di recessione economica l'usura (*kōrigashi*) non frutta più denaro. Genta, quindi, inizia a proporre attività per guadagnare, ma c'è sempre un errore di fondo: dice che una certa famiglia custodisce dei soldi (*okane*), ma quando si presentano a riscuotere si scopre che Kane è una vecchia signora; Genta dice che in fondo alla strada ci sono due signorine molto disponibili, ma questo è perché sono cameriere (una di queste usa il ventaglio aperto come un vassoio), e molti altri ed ogni volta la scenetta si conclude con l'*aniki* che riprende Genta in modo comicamente esagerato.

Genta propone poi di provare a partecipare a un quiz radiofonico con domande, a suo dire, facilissime; segue quindi uno scambio al telefono tra l'*aniki* e il conduttore del programma con il ventaglio, usato come ricevitore, che viene passato da un orecchio all'altro per simulare i due lati della conversazione. Inutile dire che tutte le risposte dell'*aniki* sono sbagliate. Alla fine, Genta propone di lavorare onestamente come venditori di bibite e gelati allo stadio Kōshien, ma l'*aniki* ribatte che, come gli ha già detto, mentre non ci sono problemi per le bevande, i gelati (*kōrigashi*) non fruttano più. Con questo la narrazione si conclude.

1.5 Analisi

Già dal *makura* si possono apprezzare varie differenze tra lo stile di Edo e quello del Kamigata, innanzitutto una maggiore intensità dell'umorismo, frequente quanto pungente, declinato secondo le modalità della comicità *manzai* tipica di Osaka del duo *boke-tsukkomi*, ovvero dello stolto, che dice cose assurde e completamente sbagliate, a cui risponde un personaggio di maggior raziocinio ma con reazioni ridicolmente esagerate, accentuate da una gestualità particolarmente rumorosa grazie ai particolari oggetti di scena. A questo si aggiunge una notevole propensione a fare riferimenti, anche non molto lusinghieri, a persone reali, siano essi membri del mondo del *rakugo* o del mondo dello

¹⁴ SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, p. 6.

sport e dello spettacolo, per quanto sia più probabilmente una caratteristica dello *hanashika* preso in esame e non necessariamente un elemento della tradizione Kamigata. L'uso del dialetto è ridotto e conferisce più che altro una nota di colore che rimanda all'atmosfera della regione, piuttosto che costituirsi come pilastro centrale di una narrazione culturalmente specifica del luogo: la lingua di riferimento è sempre il giapponese standard.

Nonostante queste specificità, le numerose affinità rendono chiaro oltre ogni dubbio il fatto che il Kamigata *rakugo* appartenga alla stessa cornice artistica della tradizione di Edo e che le due costituiscano due varianti all'interno della stessa forma teatrale. Al di là dell'aggiunta della piattaforma e i due legnetti, che svolge un ruolo importante nella performance ma non sconvolge le dinamiche rappresentative, non ci sono infatti altre differenze nell'impostazione della scena, lo *hanashika* mantiene un vestiario identico nella forma e anche gli strumenti di scena, ventaglio e fazzoletto, sono gli stessi. Uguale è, poi, l'organizzazione dello spettacolo, con un *makura* in cui l'attore si presenta "allo scoperto", con atteggiamento particolarmente umile verso di sé e la propria arte, introduce, all'interno di una rete narrativa di aneddoti umoristici, alcuni dei temi del racconto a seguire, nel caso specifico il baseball coi rimandi allo stadio Kōshien (celebre per il torneo di baseball tra le squadre delle scuole superiori di tutto il paese, che si svolge nel pieno dell'estate) e i fraintendimenti che portano a situazioni comicamente imbarazzanti, mostrando già alcune delle tecniche fondamentali della narrazione *rakugo*.

A questo proposito si guardi all'esecuzione del racconto *Genta to aniki*, una delle oltre cento storie create dallo stesso Shōfukutei Jinchi che rientra quindi nella categoria del *shinsaku rakugo* 新作落語, mentre *Shinigami* appartiene a quella del *koten rakugo* 古典落語, ma di queste si tratterà con maggiore cura nel quinto capitolo. A parte l'ambientazione contemporanea, non vi sono tuttavia differenze di nota tra i due canoni per quanto riguarda questa analisi, mentre quelle che possiamo riscontrare sono dovute all'unicità dello *hanashika*, come ad esempio la scelta di annunciare esplicitamente il racconto, e alla particolarità della storia stessa. In primo luogo, le vicende dei due delinquenti sono impostate in modo inequivocabilmente comico: i loro fallimenti sono spesso spettacolari nella loro improbabilità e la conseguente razione dell'*aniki* esageratamente ilare, ancora secondo lo schema della comicità *boke-tsukkomi*, in una

semplice sequenza di ripetizioni, e non si ritrovano momenti di tensione drammatica come quello del climax di *Shinigami*. Si ritrova, tuttavia, una somiglianza tematica nei protagonisti dei due racconti, entrambi dei disgraziati pronti a tutto pur di guadagnare qualche soldo, purché non ci sia da lavorare.

Dal punto di vista tecnico la recitazione rispetta le stesse modalità, con dialoghi, che stabiliscono l'azione, simulati dal movimento del corpo e del viso in una direzione piuttosto che in un'altra; non vi sono descrizioni presentate dalla voce narrante, ma solo perché i due personaggi principali sono figure abbastanza familiari e generiche da non richiederne una. Anche l'utilizzo degli oggetti di scena è simile nel contribuire alla simulazione della realtà e rivela una pari cura nell'interpretazione. Solo il ventaglio assume anche il ruolo, insieme coi legnetti e la mano dello *hanashika* stesso, di accompagnamento sonoro, quando è usato per percuotere la piattaforma. Particolarmente interessante è poi l'uso, proprio del ventaglio, nella simulazione della conversazione telefonica, non solo per come il suo impiego aiuti a renderla più convincente, ma anche per come dimostri come ventaglio e fazzoletto possano adattarsi a interpretare qualsiasi oggetto, persino a distanza di secoli da quando sono stati scelti come unici strumenti di scena.

1.6 Conclusione

Il primo dato che si può trarre da questa analisi è che la definizione di Sasaki e Morioka è pienamente confermata nella sua validità: il *rakugo* è un'arte, come testimoniato dalla quantità e qualità delle tecniche rappresentative; è narrativo, in quanto l'intera performance ruota intorno al racconto di una o più storie o aneddoti, nel caso del *makura*; è popolare perché ha un grado molto alto di interazione, per quanto non manifesta, con il pubblico, in particolar modo nell'introduzione; infine, è giapponese, dal momento che, pur presentando differenze regionali piuttosto marcate, sia la tradizione Edo che Kamigata fanno parte della stessa forma artistica e sono accessibili a tutti i parlanti di lingua giapponese.

Quest'ultimo fatto, in particolare, è molto interessante, dal momento che l'elemento della comunicazione sembra essere uno dei più importanti all'interno della rappresentazione, ancor più della storia vera e propria: di una stessa possono esistere varie versioni e la scelta di una piuttosto che un'altra è a completa discrezione dello *hanashika*,

che la usa come strumento per arrivare all'effetto desiderato, ovvero il divertimento e la soddisfazione del pubblico. La secondarietà del racconto viene inoltre accentuata dal fatto che, del tempo accordato all'esibizione, una buona parte viene dedicata al *makura*, un'introduzione completamente improvvisata e che solo in parte si lega poi alla trama della storia. Il tema della comunicazione, o della mancata tale, è poi elemento centrale di molta della comicità del *rakugo*, che si basa spesso su fraintendimenti e giochi di parole omofone per sortire l'effetto voluto. Anche per questo è così importante che il linguaggio utilizzato sia accessibile al pubblico, ragione per cui il dialetto di Osaka viene tenuto a bada in favore del giapponese standard, ma anche, possibilmente, un grave ostacolo all'interesse da parte di un pubblico straniero.

2. La storia

2.1 Introduzione

Dopo aver analizzato cosa sia effettivamente il *rakugo* da un punto di vista artistico e rappresentativo, è necessario comprendere il percorso attraverso il quale si è arrivati alla forma odierna, quali fattori hanno contribuito al suo sviluppo e quali ostacoli ha dovuto affrontare, nonché le figure che ne hanno determinato il successo e consentito la sopravvivenza nel corso dei secoli. Quest'analisi della storia del *rakugo* sarà divisa in tre fasi: la prima riguardante le varie tradizioni artistiche da cui poi venne a crearsi il *rakugo* stesso; gli esordi dell'arte narrativa sia a Edo che a Osaka; infine, i suoi sviluppi più tardi fino al giorno d'oggi. Queste tre fasi corrispondono in maniera approssimativa ad altrettanti momenti della storia giapponese: il primo va dalla fine del periodo Sengoku e copre gran parte del periodo Edo, il secondo va dalla fine dello shogunato fino alla Seconda guerra mondiale e l'ultimo riguarda il Giappone dal dopoguerra in poi.

2.2 Le origini

Mentre lo Shakanyorai stava spiegando la legge, Daiba, seguito da una miriade di eterodossi, [tenendo] delle bende votive fissate a rami d'albero e a foglie di bambù, danzava e cantava a piena gola, in modo tale che la predica diventava impossibile; allora il Buddha lanciò un'occhiata a Sharihotsu, e questi, penetrato dalla potenza del Buddha, andò a disporre nella stanza in fondo tamburelli e gong, e facendo collaborare il genio di Anan, la saggezza di Sharihotsu e l'eloquenza di Furuna, fece eseguire sessantasei opere mimate; allora gli eterodossi, udendo il suono dei flauti e dei tamburelli, si riunirono in fondo, e assistendo a questo spettacolo, si calmarono. Approfittando della tregua, il Nyorai pronunciò la sua predica. Questo fatto segna, in India, l'inizio della nostra *via*.¹⁵

Questo racconto, contenuto nel quarto libro del *Fūshikaden* 風姿花伝 di Zeami 世阿弥, narra dell'origine buddhista dell'arte teatrale, nello specifico del *Sarugaku* 猿楽, la *via* a cui si fa riferimento. Per quanto non ci siano prove storiche a confermare la

¹⁵ ZEAMI Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, a cura di René Sieffert, Milano, Adelphi edizioni, 1966, p. 110.

veridicità di questo aneddoto, è pur vero che in Asia e, soprattutto, in Giappone, la missione religiosa fu uno dei maggiori incentivi, nonché una forma di nobilitazione, nello sviluppo delle arti performative, comprese anche la narrativa popolare. La predica buddhista citata da Zeami (in giapponese *sekkyō* 説教, ma anche *kōshaku* 講釈 e *kōdan* 講談) era, infatti, uno degli elementi cardine della diffusione del messaggio religioso e, per portarla avanti nel modo più efficace, impiegava tecniche oratorie complesse importate dalla terraferma. Questa predicazione, tuttavia, era solitamente indirizzata ai nobili della corte e i loro seguiti, ma un'importante eccezione è costituita dall'attività del monaco Gyōki 行基 (668-749) e dai suoi sermoni di strada o *tsuji seppō* 辻説法, da *tsuji*, crocicchio in giapponese, diretti ai cittadini comuni. Questa pratica fu poi sviluppata dagli adepti delle sette amidiste iniziate da Hōnen 法然 e Shinran 親鸞, che impiegarono con successo questa pratica di predicazione nella diffusione della loro dottrina presso le classi meno abbienti¹⁶.

Sia i sermoni destinati alla corte che quelli al popolo contenevano aneddoti e racconti con intento didascalico, in cui le virtù buddhiste erano ricompensate, mentre l'avidità, la stoltezza e il male in generale erano puniti. Collezioni di queste fiabe morali, dette in giapponese *setsuwa* 説話, sono presenti nel canone letterario giapponese già a partire dall'inizio dell'ottavo secolo, quando viene compilato il *Nihon koku genpō zen'aku ryōiki* 日本国現報善悪靈異記, meglio conosciuto come *Nihon ryōiki* 日本靈異記. A questa fecero poi seguito anche il *Konjaku monogatari shū* 今昔物語集 e lo *Uji shūi monogatari* 宇治拾遺物語¹⁷. L'argomento dei *setsuwa* sarà ripreso in seguito nel capitolo in cui si tratterà in dettaglio del repertorio del *rakugo* e delle sue origini, ma per ora basti sapere che si trattava di racconti di vario argomento, spesso laico, per quanto a forte carattere morale, e che col tempo la loro produzione si indirizzò sempre più verso l'obiettivo di suscitare interesse negli ascoltatori e lettori, piuttosto che verso la

¹⁶ SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, pp. 211-212.

¹⁷ Ibidem.

predicazione, andando a creare quindi una base solida verso lo sviluppo di arti narrative come il *kōdan* e lo stesso *rakugo*.

Un'altra pratica che introdusse un elemento particolarmente importante nella costituzione del *rakugo* fu lo *hokke hakkō* 法華発行, ovvero la recitazione del Sūtra del loto accompagnata da sermoni e racconti proposti da monaci buddhisti. Questi venivano effettuati con l'uso di una piattaforma rialzata rispetto all'auditorio, detta *kōza* 高座, esattamente come avviene ancora oggi nello *yose* 寄席, il teatro tradizionale in cui avvengono le rappresentazioni di *rakugo*. Il grande successo di questa pratica è testimoniato dalla raccolta *Hokke hyakuza kikigaki shō* 法華百座聞き書き抄, del 110, in cui sono contenute cento sessioni di *hokke hakkō*. Queste venivano effettuate sia a corte che nei templi buddhisti, ma per la loro popolarità furono adottate anche dai santuari shintoisti e recitate nella lingua colloquiale, in modo che il pubblico potesse comprendere appieno. Anche in questo caso, come per i *setsuwa*, l'intrattenimento divenne col tempo l'obiettivo primario della narrazione¹⁸.

Non è tuttavia che fino alla fine del periodo Sengoku e all'inizio di quello Edo, quando Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 portò pace al paese, che emerge la figura di un professionista della narrazione indipendente dalle istituzioni religiose. Questi erano i cosiddetti *otogishū* 御伽衆 oppure ancora *ohanashishū* 御噺衆: a loro era richiesta un'esperienza degna dei racconti che narravano con arte e abilità retorica. Non solo avevano una buona presenza di spirito e abilità nel parlare, ma erano abili strateghi nelle lotte politiche e la loro efficienza era riconosciuta da vari *daimyō*, di cui erano fedeli servitori e compagni di conversazione. Varie antologie delle storie comiche e aneddoti raccontati da questi *otogishū*, come il *Gigen yōkishū* 戯言養気集 o il *Kinō wa kyō no monogatari* きのふはけふの物語, furono pubblicate in molte copie, per quanto i nomi dei compilatori siano ignoti. Queste non erano riservate solo all'élite, ma erano diffuse su

¹⁸ Ivi, p. 213.

tutti gli strati della popolazione e da questi racconti si sviluppò poi ciò che è ritenuto l'antenato del *rakugo*, ovvero l'*otoshibanashi* 落し噺¹⁹.

Tra i vari *otogishū* e *ohanashishū*, due sono i più famosi: Sorori Shinzaemon 曾呂利新左衛門 (date ignote) e Anrakuan Sakuden 安楽案策電 (1554-1642). Di entrambi si dice che siano stati al servizio di Hideyoshi. Su Sorori esistono vari racconti dalla veridicità non accertata, ma nelle raccolte pubblicate successivamente, come il *Sorori kyōkabanashi* 曾呂利狂歌噺 o il *Sororibanashi* 曾呂利ばなし, viene chiamato amichevolmente “l'astuto Sorori”. Per quanto riguarda Sakuden, egli veniva dalla famiglia Kanemori 金森, lasciò la casa in giovane età, fu capo sacerdote in diversi templi, poi a sessant'anni divenne il cinquantacinquesimo capo del tempio Seiganji 誓願寺 a Kyōto. Dopo essersi ritirato andò a risiedere nel padiglione Takebayashi 竹林院 dello stesso tempio e assunse il nome di Anrakuan. In quel periodo fu convocato da Hideyoshi insieme a Sorori per la sua abilità nella cerimonia del tè, la sua oratoria e i racconti umoristici. In seguito, alcuni di questi furono raccolti a Edo in otto volumi noti col nome *Seisuishō* 醒睡笑. L'arte degli *otogishū*, tuttavia, restava confinata alle corti dei signori feudali²⁰.

I primi segni di cambiamento verso una corrente che coinvolgesse anche le classi basse si ebbe con la diffusione degli *shikatabanashi* 仕方噺. Al tempo del quinto *shōgun* Tokugawa Tsunayoshi 徳川綱吉, nelle città di Edo, Osaka e Kyōto comparirono figure di artisti che si esibivano in strada, da questo il nome *tsujibanashi* 辻噺, con battute e racconti divertenti, eredi della tradizione dello *tsuji seppō*. Il primo a usare il termine *tsujibanashi* in riferimento alla propria arte fu Tsuyu no Gorobee 露の五郎兵衛 (1643?-1703). Egli si esibiva nei cortili dei templi, dove faceva sedere il suo pubblico su sedie

¹⁹ TACHIBANA Sakon, *Rakugo: shireba shiru hodo* (Rakugo: più ne sai), Tokyo, Jitsugyō no Nihonsha, 2007, pp. 14-15.

²⁰ Ibidem.

pieghevoli. I suoi racconti sono raccolti in opere come lo *Tsuyukyū karukuchibanashi* 露休軽口ばなし e *Tsuyukyū omiyage* 露休置土産, che sono da alcuni considerati il fondamento del Kamigata *rakugo*. Nello stesso periodo di Gorobee ad Osaka risiedeva Yonezawa Hikohachi 米沢彦八, il primo a iniziare una genealogia di *tsujibanashi*. Nel suo repertorio erano frequenti imitazione di scene del teatro kabuki e racconti leggeri²¹.

A Edo, invece, emerse il nome di Shikano Buzaemon 鹿野武左衛門(1649-1699). Originario di Osaka, si trasferì a Nihonbashi Nagatanigawamachi 日本橋長谷川町, a Edo, per coltivare la passione per i racconti e, intorno ai trent'anni, divenne popolare come *tsujibanashi* per la sua abilità nelle esibizioni negli *zashiki* 座敷, le stanze in cui si intrattenevano gli ospiti nelle case tradizionali. Traendo ispirazione anche dai temi del teatro kabuki, pubblicò un famoso libro di racconti intitolato *Shika no makifude* 鹿の巻筆. Tuttavia, otto anni dopo, si trovò coinvolto in un grave incidente a causa di uno dei racconti in essi contenuto, intitolato *Sakai machiuma no kaomise* 堺町馬の顔見世, da cui un truffatore trasse ispirazione per vendere un medicinale a base di *umeboshi* durante un'epidemia che causò addirittura più di diecimila morti, guadagnando grandi quantità di denaro. Quando l'imbroglio fu scoperto, l'uomo fu condannato a morte, ma anche Buzaemon fu punito ed esiliato per sei anni su un'isola, il che gli causò gravi problemi di salute da cui non riuscì mai a riprendersi completamente²².

Seguendo l'esempio di Buzaemon, Gorobee e Hikohachi, gli *tsujibanashi* e gli *zashikibanashi* 座敷噺 divennero sempre più popolari. Aiutati da sponsor abbienti e influenzati da uomini di cultura, iniziarono a crearsi correnti più elevate che incorporavano racconti cinesi e contenuti più profondi. Questo cambiamento riguardò soprattutto una più accurata rappresentazione dei sentimenti umani (*ninjō* 人情). Con l'aggiunta dell'*ochi* si giunse alla creazione del genere *otoshibanashi*, divenuto poi

²¹ Ivi, pp. 16-17.

²² Ivi, p. 17.

rakugo, dalla pronuncia cinese dei caratteri che ne componevano il nome. Figura di riferimento per questi cambiamenti nel Kamigata fu Matsuda Yasuke 松田弥助, originario di Kyōto, che ad Osaka inizia ad esibirsi in templi, utilizzando una pedana sopraelevata e impiegando strumenti di legno per fare rumore durante la recitazione. Suo allievo fu il capostipite della famiglia artistica Katsura Bunji 桂文治. Questo primo Katsura Bunji (anno di nascita ignoto-1816) a Osaka insieme a Utei Enba 鳥亭鳶馬(1743-1822) a Edo contribuirono alla creazione della figura dello *hanashika* professionista²³.

A Edo, a causa anche del tragico caso di Buzaemon, l'attività dei narratori professionisti fu interrotta per circa ottant'anni, ma questo non fermò i dilettanti, tra cui figuravano anche alcuni samurai. All'interno di circoli di appassionati si raccontavano storie da loro scritte, unendo ad esse il linguaggio tipico da *edokko*. In particolare, nel 1784 nel *takara awase* 宝合わせ che si teneva a Yanagibashi Kawachiya 柳橋河内屋, Utei Enba si esibì in un breve *rakugo* prima di presentare *Taiheiraku makimono* 太平楽巻物 di fronte a un pubblico di letterati di prima classe come Ōta Nanpo 大田南畝(1749- 1823) e altri. Utei viveva a Honjo Tatekawa 本所豎川 e per questo era soprannominato Tatekawa Enba 立川鳶馬 e, poiché era grande amico di Ichikawa Danjūrō V 市川團十郎, assunse anche lo pseudonimo di Danjūrō 談州楼. Con la pubblicazione di *Kibidango* 喜美談語, *Kotoba no hana* 詞葉の花 e altre raccolte di *hanashi hajime* 噺初め, racconti che venivano presentati durante incontri in occasione del Capodanno, diede un grande contributo al processo di raffinamento dell'arte oratoria²⁴.

L'effetto del circolo che Utei Enba creò intorno a sé, in giapponese detto *hanashi no kai* 噺の会, fu enorme: molti decisero di affiancare la professione di *hanashika* alla propria originale, divenendo dei semiprofessionisti. Tra questi ebbe grande importanza il

²³ Ivi, pp. 17-18.

²⁴ Ivi, pp. 18-19.

medico Ishii Sōshuku 石井宗叔, che introdusse brani allo *shamisen* nei suoi spettacoli ed è considerato il padre dello *zashiki shikatabanashi* 座敷仕方噺 e del *nagabanashi* 長噺 e il suo nome fu portato avanti per cinque generazioni. Sakuragawa Jihinari 桜川慈悲成, artigiano specializzato in foderi e terracotta, anche lui come Utei grande amico di Ichikawa Danjūrō, assunse il nome di Shibarakutei 芝楽亭, dal nome di un noto spettacolo kabuki, e partecipò attivamente allo *hanashi no kai*. La sua carriera ebbe alti e bassi, ma oggi viene ricordato come il fondatore dello *hōkan* 幫間. Oltre a questi due, molti altri nomi comparvero sulla scena, ciascuno col suo stile particolare, ma tra questi si distinse in particolare un allievo di Enba, Tatekawa Enshō 立川鳶笑 (1768-1838), conosciuto anche come San'yūtei Enshō 三遊亭円生. In origine Enshō si esibiva di fronte ai teatri kabuki con brevi imitazioni degli attori, ma è sotto la guida di Utei che fu in grado di raffinare la sua arte. A questo seguirono poi il primo Kokontei Shinshō 古今亭志ん生, Kingentei Bashō 金原亭馬生, Enshō II 円生, Shiba Ryūshō 司馬龍生 e molti altri²⁵.

Con l'avvento del periodo Kansei, il panorama dell'intrattenimento in cui avevano prosperato i membri dello *hanashi no kai* e si era affermato Enshō cambiò radicalmente. Nel 1791 un *hanashika* originario di Osaka, Okamoto Manzaku 岡本万作, ottenne grande successo con una performance al secondo piano del Kagoya 駕籠屋 di Nihonbashi. Continuò poi ad attirare pubblico nel giugno del 1798 con uno spettacolo intitolato *Tonzaku karuguchibanashi* 頓作軽口噺. Questo segna l'inizio degli spettacoli negli *yose* e, con esso, la tradizione di attrarre clienti con insegne e cartelli recanti i caratteristici *yose moji* 寄世文字, ovvero caratteri in "stile *yose*". Qui si esibivano i geni allievi di Enba, come riportato da Shikitei Sanba 式亭三馬 nella sua prefazione a

²⁵ Ivi, pp. 19-20.

Otoshibanashikai suriechō=rakugo chūkyō raiyū 落話会刷画帳 = 落語中興来由 del 1815. Sempre nel 1798 comparve sulla scena il primo *hanashika* di Edo professionista, ovvero Sanshōtei Karaku 三笑亭可楽 (1777-1833); insieme a tre compagni si esibì nel santuario di Shitaya Inari 下谷稲荷 con un'insegna che riportava il nome dello spettacolo: *Fūryū ukiyo otoshibanashi* 風流浮世おとし噺. Forse per l'immaturità dei suoi ventitré anni, questo si rivelò un fallimento, facendolo tornare al suo precedente lavoro di artigiano di pettini, ma la sua ambizione era dura a morire e, votatosi al buddha Arya Acalanatha, intraprese un viaggio di apprendimento. Nel 1800 era pronto a tornare sulle scene, stavolta con grande successo. Con il ritorno di Karaku e la sua prosperità, gli *yose* all'interno delle città iniziarono a moltiplicarsi: erano trentatré nel 1804, settantacinque nel 1815, più di centotrenta nel 1825. Al loro interno si esibiva una grande varietà di artisti ed è in questo periodo che si assiste all'inserimento dei cosiddetti *iromono* 色物, spettacoli di varietà che inframezzano le esibizioni di *rakugo*²⁶.

Nel contesto di un simile boom, le riforme Tenpō 天保 del 1841-1843 rappresentarono un grosso ostacolo. Questo insieme di leggi fu promulgato per far fronte ad un periodo di calamità naturali e carestie e si proponevano, seguendo principi del pensiero neoconfuciano, di limitare il lusso, le attività immorali o, in generale, quelle che non contribuivano al benessere della società. Il mondo dello spettacolo fu quindi particolarmente soggetto a queste restrizioni: i teatri di kabuki furono spostati fuori dalle città verso i quartieri a luci rosse, le donne furono bandite da ogni tipo di palcoscenico e il numero di *yose* autorizzati a Edo fu ridotto a quindici, a cui si aggiungevano nove templi e santuari in cui era permessa la recitazione, ma sotto stretta sorveglianza degli ufficiali. Inoltre, il numero delle tipologie di spettacoli consentiti fu ridotto a quattro: sermoni shintoisti, sermoni sul confucianesimo, racconti di guerra e storie con una morale²⁷.

Tuttavia, quando nel 1843 il promotore di tali riforme (Mizuno Tadakuni 水野忠邦, 1794-1851) fu rimosso dall'incarico, il numero di *yose* riprese a crescere fino a

²⁶ Ivi, pp. 20-21.

²⁷ SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, pp. 248-249.

sessantasei, e dieci anni dopo erano arrivati a duecentoventi o, secondo altre stime, trecentonovantadue. Allora si diceva “uno *yose* per ogni quartiere”. Tuttavia, non tutti erano edifici adibiti solo a teatro, ma durante il giorno venivano utilizzati per attività commerciali o comunque lavorative, per essere convertiti a *yose* in tempo per gli spettacoli serali. In media potevano ospitare fino a cento persone e il prezzo del biglietto era quarantotto *mon* 文 . All’epoca lo stipendio giornaliero di un abitante di Edo variava dai tre ai quattrocento *mon*, mentre il prezzo d’ingresso a uno spettacolo kabuki era di centotrenta *mon*. Non c’è da stupirsi quindi di quanto fosse popolare lo *yose* tra i cittadini comuni²⁸.

All’aumento del numero di *yose* corrispose una crescita proporzionale del numero di *rakugoka*. L’organizzazione dei vari spettacoli era lasciata ai singoli *yose* e non c’era ancora la suddivisione odierna tra *zenza* 前座, *futatsume* 二つ目 e *shin’uchi* 真打, i tre livelli di apprendimento su cui si articola il training dello *hanashika* che sarà meglio analizzato nel prossimo capitolo. I ventitré anni che vanno dall’abrogazione delle riforme Tenpō alla restaurazione Meiji furono certamente anni movimentati, tra l’arrivo del commodoro Perry, l’apertura del paese e la conseguente guerra civile tra *Bakufu* 幕府 e sostenitori dell’imperatore. Anche il mondo del *rakugo* si preparava al nuovo mondo e il compito di condurlo attraverso la nuova era fu affidato ad un singolo genio²⁹.

2.3 Il Rakugo di San’yūtei Enchō

Il tre marzo 1845, a soli sette anni, San’yūtei Enchō 三遊亭円朝 (1838-1900), figlio di Tachibanaya Entarō 橘屋円太郎, salì sul palco per la prima volta, con il nome di Tachibanaya Koenta 橘屋小円太 . Come il padre, fu allievo di Enshō II e all’età di diciassette anni aveva già terminato il suo percorso di maturazione artistica, assumendo il cognome del suo maestro e scegliendo per sé il nome di Enchō. Inizialmente il suo stile particolare si prestava alle interpretazioni di *shibaibanashi* 芝居噺 , ovvero rappresentazioni di storie o scene tratte dal teatro kabuki, apprezzate sia per la qualità

²⁸ TACHIBANA Sakon, *Rakugo: shireba shiru hodo* (Rakugo: più ne sai), pp. 22-23.

²⁹ Ivi, pp. 23-24.

della sua oratoria sia per le immagini in esse contenute. Sul suo percorso, tuttavia, si parò davanti il grave ostacolo delle censure imposte dal governo imperiale il 5 ottobre 1869, che andavano a limitare proprio le esibizioni di ispirazione kabuki³⁰.

Queste norme, che riprendevano in gran parte gli editti delle riforme Tenpō, furono le prime di una lunga serie di atti volti a tenere sotto controllo le tipologie di racconti e i contenuti degli spettacoli stessi, in accordo con l'agenda politica del governo nazionalista. Gli editti si susseguirono in gran numero fino alla fine del 1800 e Sasaki e Morioka suggeriscono che questo sia dovuto in parte alla forte tendenza da parte della popolazione ad ignorarli³¹. Al termine di questo lungo processo, tuttavia, il numero di *yose* nella città di Tokyo era calato drammaticamente da 163 nel 1880 a solo 80 nel 1901. Gli effetti, però, non furono soltanto negativi, in quanto la mole di regolamentazioni aiutò a definire con maggiore precisione le caratteristiche dell'arte e, non ultimo, fu grazie alla lettura cinese dei *kanji* che si preferiva utilizzare nel linguaggio burocratico che si passò definitivamente dal termine *otoshibanashi* a *rakugo*³².

Dovendo rinunciare agli *shibaibanashi*, Enchō si dedicò all'ideale del *subanashi* 素話, ovvero di un racconto semplice e senza oggetti di scena, danze o accompagnamenti musicali, molto simile quindi al *rakugo* contemporaneo, in conformità alle imposizioni governative, ma anche in accordo con la sua esperienza in gioventù in un monastero *zen*, da cui era scappato per dedicarsi al *rakugo*. Le tipologie che meglio si prestavano a questo ideale erano i *ninjōbanashi* 人情噺, racconti di sentimenti umani, e i *kaidanbanashi* 怪談話, storie di fantasmi, di cui lui stesso fu autore prolifico. Enchō giudicava necessario per uno *hanashika* completo che questo componesse le proprie storie, in aggiunta alla sua conoscenza del repertorio classico. In alcune di queste egli integrò elementi della cultura occidentale, molto di moda all'epoca, grazie anche all'influenza di Kairakutei Black (1858-1923), lo *hanashika* con gli occhi azzurri originario dell'Australia. Quest'ultimo fu una figura estremamente particolare e affascinante e più spazio gli sarà dedicato nel capitolo seguente. In breve tempo Enchō si guadagnò una fama senza pari. Il suo successo

³⁰ SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, p. 252.

³¹ Ivi, pp. 249-252.

³² Ibidem.

influenzò notevolmente la crescita di altri artisti di *rakugo* e attirò l'attenzione dell'élite culturale che si andava creando con la fine dello shogunato, anche grazie alla sua grande cultura personale e al suo carattere più morigerato se confrontato con quello di altri intrattenitori professionisti dell'epoca. Per questo ancora oggi Enchō è considerato un maestro impareggiabile e nessun *hanashika* è mai stato considerato o si è sentito degno di ereditare il suo nome³³.

A proseguire l'opera di Enchō di definizione dell'arte del *rakugo* si fecero avanti cinque giovani *hanashika*, pronti ad affrontare la sfida rappresentata dagli sconvolgimenti demografici dovuti alla modernizzazione e al conseguente afflusso di persone dalle campagne alla capitale. San'yūtei En'yū III 三遊亭円遊 (1850-1907) costituì insieme a Tatekawa Danshi IV 立川談志 (?-1889), San'yūtei Mankitsu 三遊亭満喫 (?-1898) e Tachibanaya Entarō IV 橘屋円太郎 (1845-1898) il gruppo degli *shitennō* 四天王, i quattro re celesti, un titolo dovuto al grande successo che riscuotevano presso il nuovo pubblico attraverso spettacoli fortemente umoristici che, tuttavia, spesso degeneravano in caotiche esibizioni di danze e canti frenetici. A questi faceva da contraltare Yanagiya Kosan II 柳家小さん (1849-1898), anch'egli dedito alle rappresentazioni umoristiche, ma più contenuto rispetto ai quattro re e rappresentava una scuola più vicina a quella di Enchō e dei maestri della generazione precedente. Nonostante le differenze di stile, coltivò con En'yū una profonda amicizia fatta di rispetto e solo in parte di una rivalità che si rivelò particolarmente fruttuosa, non solo per i due artisti, ma per il mondo degli *hanashika* in generale³⁴.

Quando nel 1900, infatti, vengono a mancare Enchō e tre dei grandi maestri (degli *shitennō* solo En'yū sopravviveva e anche Kosan era già defunto), un nuovo *rakugo* era emerso, in cui si bilanciavano perfettamente le esigenze artistiche, portate avanti dai seguaci di Enchō, e quelle di pubblico. Non vi erano più le tendenze a una comicità estrema e caotica, ma la componente umoristica si era consolidata all'interno del canone artistico come uno degli elementi centrali della narrazione. A confermare la forza di

³³ Ivi, pp. 252-256.

³⁴ Ivi, pp. 259-261.

questa nuova arte si ha nel 1905 la creazione del *Daiichi rakugo kenkyūkai* 第一落語研究会, la prima associazione per lo studio del *rakugo*, nata per aiutare gli attori nella loro attività attraverso un supporto economico grazie all'aiuto di sponsor esterni, dato che negli *yose* venivano richieste performance troppo brevi e mal retribuite, così che gli *hanashika* erano costretti a esibirsi diverse volte nello stesso giorno con storie troppo corte per avere uno spessore artistico considerevole. Per questo, inoltre, l'associazione costituì uno spazio a Tokiwagi 常盤木, Nihonbashi, in cui gli artisti potevano narrare le loro storie senza i limiti di tempo imposti dai gestori degli *yose*, con grande successo di pubblico. In aggiunta, grazie alla costituzione del *Rakugo kenkyūkai*, si raggiunse un maggior grado di regolarità nella tipologia e nella lunghezza delle storie, in modo da creare un'arte più coesa e consistente al suo interno³⁵.

Un ruolo importante in questo momento storico fu rivestito da tre *hanashika* che, nelle loro storie come nella loro vita, immortalarono lo spirito dell'*edokko*, l'abitante di *nagaya* 長屋 (l'equivalente a Edo di un caseggiato popolare), che spende tutti i suoi soldi nei *sandōraku* 三道楽 o *sandōra*, i tre piaceri dell'alcol del gioco e delle cortigiane. Questi furono Chōkarō Baraku III 蝶花楼馬楽 (1864-1914), Kokontei Shinshō IV (1877-1926) e Yanagiya Kosen I 柳家小せん (1883-1919) e il loro grande successo di pubblico contribuì a legare indissolubilmente il *rakugo* di Tokyo alla figura del cittadino edonista e spiantato ma irresistibilmente carismatico³⁶.

Nella zona di Osaka, invece, nonostante il periodo di grande successo del *rakugo* tra il 1892 e il 1910, dovuta alla fruttuosa competizione tra la fazione Katsura 桂派 e le tre scuole che componevano la fazione Naniwa San'yū 難波三遊派, non essendo riusciti a costituire un'associazione come quella di Tokyo, gli *hanashika* finirono per cedere alle esigenze dei gestori degli *yose*, che richiedevano esibizioni comiche e semplici per accontentare il loro pubblico, relegando il *rakugo* a un ruolo minore all'interno dei

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ivi, pp. 262-263.

programmi giornalieri e ostacolandone in questo modo lo sviluppo. L'ultimo contributo artistico di rilievo al Kamigata *rakugo* prima del secondo dopoguerra fu dato da Katsura Harudanji II 桂春団治 (1878-1934), che divenne maestro dello stile *manzai*, che ancora oggi è uno degli elementi più caratteristici dello stile del *rakugo* occidentale³⁷.

Proprio contro la diffusione del *manzai* a Tokyo si trovò ad agire la Seconda associazione per lo studio del *rakugo*, fondata nel 1928 dopo che le attività della Prima erano state sospese a seguito del grande terremoto del 1923. In un contesto di grande cambiamento sociale, politico ed economico, anche il mondo degli *hanashika* subì grandi mutamenti, con la continua formazione e dissoluzione di fazioni e correnti artistiche. Da questi rivolgimenti sorsero, infine, due organizzazioni che ancora oggi rappresentano il più importante punto di riferimento per il *rakugo* a Tokyo: il *Rakugo kyōkai* 落語協会, associazione per il *rakugo*, più tradizionalista e legata al *koten rakugo*, e il *Nihon geijutsu kyōkai* 日本芸術協会, associazione per le arti giapponesi, che supporta e incoraggia la creazione di *shinsaku*. I membri delle due associazioni sono in competizione tra di loro, ma collaborano anche con efficacia nell'organizzare gli spettacoli e gestire i rapporti con i teatri³⁸.

Durante la Seconda Guerra Mondiale il governo nazionalista impiegò gli *hanashika* come intrattenimento per i soldati al fronte e, allo stesso tempo, impose una pesante censura sui racconti giudicati dannosi per lo spirito in tempo di guerra, particolarmente quelli ambientati nei quartieri di piacere. Fu così che, nel 1941, alcuni rappresentanti del mondo del *rakugo* furono costretti a seppellire, in una cerimonia funebre, cinquantatré storie divenute proibite nel tempio di Honpō 本法寺, dove Karku aveva inaugurato il suo primo *yose*³⁹. Questo non fu che un preludio delle difficoltà che attendevano il mondo degli *hanashika* e il Giappone in generale, tra gli orrori della guerra e i sacrifici nella ricostruzione.

³⁷ Ivi, p. 263.

³⁸ Ivi, pp. 264-265.

³⁹ Ibidem.

2.4 Dopo la guerra

Con la fine del tragico conflitto mondiale, il Giappone tutto si trovò ad affrontare un mondo di macerie e nuovi valori, quelli di libertà e uguaglianza sanciti dalla nuova costituzione, che andarono a sostituire gli ideali sciovinisti che avevano portato alla guerra stessa. Nel mondo del *rakugo* fu Yanagiya Kosan IV (1888-1947) a farsi promotore della rinascita, con la fondazione, nel 1946, della terza Società per lo studio del *rakugo* e, nello stesso anno, con la riesumazione delle cinquantatré storie seppellite al tempio Honpō, in una cerimonia di risurrezione carica di significati. Anche il *Rakugo kyōkai* e il *Nihon geijutsu kyōkai* ripresero le loro attività. La morte improvvisa di Kosan nel 1947, tuttavia, segnò una battuta d'arresto nel processo di ricostruzione, con la dissoluzione della Società per lo studio del *rakugo*, che fu però ricostituita per la quarta volta nel 1948 dagli allievi di Kosan, insieme a Kokontei Shinshō V (1890-1973) e San'yūtei Enshō VI (1900-1979), a cui si unì poi anche Katsura Mikisuke III 桂三木助 (1902-1961)⁴⁰.

Il loro impegno si dovette misurare, però, con una profonda crisi delle forme di intrattenimento tradizionale che durò fino alla fine degli anni Cinquanta e, poco prima della fine di questa recessione, nel 1958, anche la Quarta società per lo studio del *rakugo* si sciolse. Questo era dovuto, in parte, alle condizioni di ristrettezza economica in cui la maggior parte dei giapponesi si trovò al termine del conflitto mondiale, ma anche al fatto che gli Stati Uniti, che avevano istituito un protettorato sull'Arcipelago, iniziarono ad importare grandi quantità di materiale di intrattenimento, dal cinema alla televisione, e allo stesso tempo scoraggiavano le forme tradizionali per timore che veicolassero messaggi nazionalisti o comunque reazionari rispetto ai nuovi valori della costituzione del 1947⁴¹. Proprio la televisione, però, le cui trasmissioni regolari in Giappone iniziarono proprio nel 1950, divenne uno strumento al servizio degli *hanashika* quando, nel 1953, quando per la prima volta gli *hanashika* poterono entrare nelle case dei giapponesi attraverso il tubo catodico⁴².

⁴⁰ Ivi, p. 265.

⁴¹ NOVIELLI Maria Roberta, *Animerama Storia del cinema d'animazione giapponese*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 82-83.

⁴² SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, pp. 265-266.

Già negli anni Venti, quando avevano avuto inizio le trasmissioni radiofoniche, gli artisti di *rakugo* avevano potuto far uso delle nuove tecnologie non solo per raggiungere un pubblico più ampio e maggiori compensi, ma anche per sfuggire alla tirannia dei proprietari di *yose* e dei vincoli che questi imponevano alle performance. Per quanto già allora la più ampia diffusione mediatica si fosse dimostrata un successo, questa volta si trattò di un vero e proprio boom che, cavalcando l'onda della crescita economica, portò alla creazione, nel 1966, della Quinta società per lo studio del *rakugo*, attiva ancora oggi sotto il patrocinio dell'emittente TBS. A condurla vi erano Yanagiya Kosan V (1915-2002), Hayashiya Shōzō VIII 林家正蔵 (1895-1982), Katsura Bunraku VIII 桂文楽 (1892-1971) e San'yūtei Enshō VI⁴³.

Questi ultimi tre, insieme a Kokontei Shinshō V (1890-1973) divennero conosciuti come i nuovi *shitennō* per la loro impareggiabile bravura⁴⁴. Enshō in particolare si distingueva per la sua incredibile memoria, che gli consentì di raggiungere un repertorio straordinariamente ampio. La sua abilità fu riconosciuta ufficialmente quando nel 1974 gli fu concesso di esibirsi alla corte imperiale e alcuni lo consideravano Enchō redivivo, per quanto questo titolo gli fosse conteso da Shōzō. Questi era un uomo di grandi principi che rifiutava i comfort moderni e la ricerca di fama e denaro. Se nella contesa per il titolo di Enchō Enshō era avvantaggiato dall'essere nato nello stesso anno della morte del grande maestro, Shōzō ne seguì più da vicino il percorso artistico, specializzandosi nei *kaidan* e *ninjōbanashi* e dando nuova vita al genere degli *shibaibanashi*. Fu inoltre autore di diversi testi *shinsaku*. Nel 1968 fu decorato con la medaglia con nastro viola per i suoi meriti artistici⁴⁵.

Yanagiya Kosan V non entrò a fare parte del novero dei nuovi *shitennō*, ma per capacità non era loro da meno. Il suo percorso di apprendistato fu lento e ostacolato dai turbolenti avvenimenti della prima metà del Novecento: nel 1936, infatti, prese parte al colpo di stato fallito e, per questo, fu costretto a servire per tre anni nell'esercito stanziato in Manciuria. Tornato in patria, ebbe appena il tempo di ascendere al rango di *futatsume* prima di essere coscritto per la guerra in Cina, da cui fece ritorno soltanto nel 1946. Dopo

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ivi, p. 268.

⁴⁵ Ivi, pp. 270-275.

il suo debutto come *shin'uchi*, si dedicò a rappresentazioni, principalmente racconti del repertorio classico con protagonisti tipicamente *edokko*, di cui offriva un'ottima interpretazione, ma fu autore anche di alcuni *shinsaku*⁴⁶. Nel 1972 fu nominato presidente del *Rakugo kyōkai*, un onore superato solo nel 1995, quando divenne il primo *hanashika* a ricevere il titolo di Tesoro nazionale vivente⁴⁷.

Nel 1977 il *Nihon geijutsu kyōkai* ha cambiato nome in *Rakugo geijutsu kyōkai* 落語芸術協会, che rimane ancora il nome ufficiale. Attualmente (2020) conta 265 membri, di cui cento *shin'uchi*, mentre il *Rakugo kyōkai* ne conta 367, di cui 207 *shin'uchi*, cifre non elevatissime, ma comunque molto positive, se si considera che alla fine degli anni Novanta il *Geijutsu kyōkai* riuniva in tutto 80 membri, mentre del *Rakugo kyōkai* facevano parte 150 tra *shin'uchi* e *futatsume*⁴⁸.

Nel Kamigata, invece, la tradizione del *rakugo* era stata tenuta viva da Shōfukutei Shōkaku V 笑福亭松鶴 (1883-1950) che, per sfuggire alle richieste dei proprietari di *yose* e alla prevalenza del *manzai*, organizzava incontri di studio nella sua residenza e, tra il 1936 e il 1945, pubblicò una rivista intitolata *Kamigata hanashi* 上方噺. Nel 1947 suo figlio e discepolo Shōfukutei Shōkaku VI (1918-1986) riuscì a riunire intorno a sé una nuova generazione di *hanashika* e nel 1956, finalmente, fondò il *Kamigata rakugo kyōkai* 上方落語協会⁴⁹. Superato il periodo della crisi dell'intrattenimento tradizionale, anche l'associazione di Osaka beneficiò del boom dovuto al miracolo economico e, sotto la guida di Katsura Harudanji III (1930-) raggiunse oltre cento membri alla fine degli anni Novanta⁵⁰. Tra questi il più importante fu senza dubbio Katsura Beichō III 桂米朝 (1925-2015), che diede nuova vita al repertorio classico del *kamigata* con abilità artistica tale da essere nominato, nel 1996, Tesoro nazionale vivente, secondo *hanashika* a ricevere il titolo dopo Yanagiya Kosan, e nel 2009 fu investito dell'Ordine per la cultura, primo nella

⁴⁶ Ivi, p. 275.

⁴⁷ <https://www.japantimes.co.jp/news/2002/05/17/national/rakugo-storytelling-master-kosan-dies/#.XjPtSWhKjIU> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

⁴⁸ <https://www.geikyo.com/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

⁴⁹ SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, pp. 266-268.

⁵⁰ <https://kamigatarakugo.jp/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

storia⁵¹. Anche grazie al suo impegno, nel 2008, il *Kamigata rakugo kyōkai* ha superato i 200 membri (erano circa 130 alla fine degli anni Novanta), confermando la tendenza positiva vista anche nelle associazioni di Tokyo⁵².

Gli ultimi eventi da menzionare sono, nel 1993, la promozione a *shin'uchi* di Kokontei Kikuchiyo 古今亭菊千代 (n. 1956) e San'yūtei Karuta 三遊亭歌留多 (n. 1962), le prime due donne a raggiungere questo traguardo nella storia del *rakugo* e, nel 2018, quella di Kokontei Komako 古今亭駒子 (n. 1972), allieva proprio di Kikuchiyo, che con questa forma la prima coppia maestra-allieva a raggiungere tale traguardo⁵³. Negli ultimi anni la presenza di donne nel mondo degli *hanashika* è cresciuta notevolmente, ma dei dettagli in merito e delle discussioni a questo riguardo si tratterà più in dettaglio nel prossimo capitolo.

2.5 Conclusione

Ciò che emerge dall'analisi della storia del *rakugo* è, in primo luogo, un forte legame con la tradizione della narrativa popolare giapponese, per quanto spogliata a mano a mano dal contesto religioso in cui era nata, nonché con le vicende macroscopiche dell'ambiente circostante. Questa forte dipendenza dall'ambiente esterno è dovuta, in larga parte, alla sua natura di arte popolare, portata quindi a seguire il gusto del suo pubblico e a dividerne in buona parte le vicissitudini. Questa vicinanza, peraltro, garantì al *rakugo* un supporto più che discreto da parte della popolazione cittadina, che si rivedeva nei personaggi interpretati dagli *hanashika* e nelle loro storie.

A contrastare il sostegno dal basso vi è stata una più o meno costante repressione da parte di regimi autoritari come lo shogunato Tokugawa e il governo nazionalista nel periodo prebellico, intente a limitare la popolarità dell'intrattenimento e i suoi contenuti, nonché da parte dei proprietari dei teatri, più interessati ai profitti che alla qualità degli spettacoli. L'opposizione dall'alto, soprattutto quando veniva dal governo shogunale, fu tuttavia un ulteriore elemento di simpatia da parte degli spettatori comuni, i quali a loro

⁵¹ <https://www.japantimes.co.jp/news/2015/03/20/national/rakugo-classic-comic-storyteller-beicho-dies-89/#.XdZS7ldKjIV> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

⁵² <https://kamigatarakugo.jp/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

⁵³ <https://rakugonz.com/2018/09/04/female-shinuchi-is-born/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

volta non si sentivano rappresentati dalle autorità ed erano ben felici di ignorare o trasgredire gli editti che imponevano restrizioni alle libertà degli artisti.

A garantire la sopravvivenza del *rakugo* non fu, tuttavia, soltanto il sostegno del suo pubblico, ma anche un'intensa dinamica interna di cooperazione e di "rivalità virtuosa", che invece di spingere gli artisti l'uno contro l'altro li portò a crescere attraverso l'aiuto e lo stimolo reciproci, come nel caso di San'yūtei En'yū III e Yanagiya Kosan II, la cui amicizia permise agli *hanashika* di navigare con relativo successo il difficile periodo dopo la morte di San'yūtei Enchō, mentre la tradizione del Kamigata, dove non si riuscì a costituire un'associazione stabile, subì un lungo periodo di oblio.

Questa energia che viene dall'interno della comunità artistica non si oppone, però, solamente alle opposizioni dall'alto, ma è necessaria anche per prevenire un appiattimento su quelli che sono i desideri del pubblico, che andrebbe a minare l'identità del *rakugo* stesso, trasformandolo in una banderuola che segue soltanto la moda del momento. Questa tensione, dunque, ha permesso e permette all'arte di evolversi nel corso dei secoli, con cambiamenti anche importanti, senza però rinunciare agli elementi tradizionali, il che ha portato a un riconoscimento importante come la nomina di due *hanashika* a tesori nazionali viventi.

3. Gli attori

3.1 Introduzione

Dopo un'analisi del contesto più generale, è giunto il momento di tornare al centro della scena ed esaminare la figura dello *hanashika*, vero protagonista di questa narrazione, in quanto attore solista con grande libertà di interpretazione e improvvisazione, un individuo dotato di fascino e in grado di attrarre a sé un pubblico fedele. Le sue prerogative fondamentali saranno esplorate attraverso il suo percorso di apprendistato, il modo in cui si relaziona con la comunità che lo circonda e le strutture sociali di cui fa parte. Come è stato preannunciato nel capitolo precedente, inoltre, saranno presi in esame casi particolari di *hanashika* che si distanziano da un canone che lo vuole, solitamente, come maschio e giapponese, analizzando i motivi della loro diversità, come questo influisca sul loro operato artistico e sulla considerazione che si ha di loro nel contesto della comunità dei *rakugoka*.

3.2 Il training

Com'è stato anticipato in precedenza, il percorso di addestramento dello *hanashika* si articola in tre livelli: *zenza* 前座 (letteralmente “prima della seduta”), *futatsume* 二ツ目 (letteralmente “secondo”) e *shin'uchi* 真打 (letteralmente “colpo autentico”). L'apprendimento avviene attraverso un rapporto diretto tra maestro e allievo, anche se alcuni *hanashika* hanno provato ad aprire scuole gestite come quelle per altri arti, come la cerimonia del tè o la calligrafia, ma solo i *rakugoka* formati nel modo tradizionale sono riconosciuti a livello ufficiale⁵⁴.

Il primo passo nella via per diventare *hanashika* consiste nel contattare un maestro, in giapponese *shishō* 師匠, ovvero uno *shin'uchi* riconosciuto dalla comunità dei *rakugoka*, chiedendo di poter diventare un suo allievo. Questi potrà accettare o rifiutare liberamente, a seconda che abbia già un numero sufficiente di apprendisti a cui badare o meno o che l'aspirante *hanashika* dimostri particolari attitudini o mancanza di esse. Una volta che la richiesta è stata accettata, il nuovo discepolo riceve un nome da *zenza* e inizia una particolare relazione con la casa del maestro, di cui diviene una sorta di servitore.

⁵⁴ SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, p. 289.

Questa situazione, decisamente insolita per gli standard moderni, è resa ancora più particolare dal fatto che l'insegnante non riceve denaro dallo studente in cambio della sua prestazione, anzi, è spesso lui a provvedere ai bisogni economici dell'apprendista, a cui però è richiesta obbedienza assoluta, ovviamente nei limiti della legge giapponese⁵⁵.

In questa prima fase lo *zenza* apprende solo i rudimenti della recitazione *rakugo* e un numero limitato di storie semplici che costituiscano la base del suo repertorio, mentre maggiore importanza è data all'attività di servizio nella casa del maestro e, soprattutto, nello *yose*, il teatro tradizionale in cui si svolgono gli spettacoli di *rakugo*. Qui l'apprendista ricopre diversi incarichi: aiuta il suo insegnante a cambiarsi, si occupa della vendita dei biglietti e di attrarre i clienti, prepara e ripulisce i posti a sedere prima e dopo gli spettacoli⁵⁶. Questi lavori, per quanto all'apparenza inutili al fine dell'apprendistato, consentono invece di comprendere al meglio le dinamiche presenti all'interno del teatro, non ultimo il rapporto tra lo *hanashika* e il suo pubblico e il modo in cui questo reagisce a determinati racconti o battute piuttosto che ad altri. Man mano che lo *zenza* acquisisce esperienza e fiducia nelle proprie abilità, il maestro può concedergli di esibirsi in pubblico, solitamente nei primi spettacoli della giornata, ovvero quelli con meno spettatori, e, quando lo considererà sufficientemente capace, lo eleverà al rango di *futatsume*. Questo passaggio è segnato con un cambio di nome, che può essere scelto dallo *shishō* o dal novello *hanashika*⁵⁷.

A questo punto l'allievo ha raggiunto un livello più che sufficiente di capacità artistica ed è in grado di esibirsi in modo autonomo di fronte ad un pubblico sempre più numeroso e il suo repertorio è in continua espansione, comprendendo anche racconti sempre più complessi. Tuttavia, alla sua formazione manca ancora un elemento fondamentale: l'unicità. Fino a questo momento, infatti, l'apprendimento artistico è avvenuto attraverso un processo di imitazione: il maestro si esibisce per il discepolo che, osservandolo attentamente, deve poi essere in grado di copiarlo. Per diventare *shin'uchi*, tuttavia, è necessario che lo *hanashika* sviluppi una propria personale maniera di esibirsi e raccontare, raggiungendo un livello più alto di maturità artistica e personale. Per fare questo è fondamentale l'esperienza accumulata nello *yose*, sia ascoltando altri *hanashika*

⁵⁵ BRAU, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, pp. 216-268.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, pp. 268-279.

sia osservando l'effetto che hanno sul pubblico le proprie esibizioni, come verrà meglio approfondito nel capitolo dedicato al teatro.

Una volta che il maestro, in accordo con l'associazione di *rakugo* di riferimento, riconosce all'allievo una sufficiente abilità e indipendenza dal proprio modello, al discepolo può essere conferito il titolo di *shin'uchi*, nel corso di una cerimonia ufficiale. Anche in questa occasione avviene un cambio di nome, stavolta però scelto dal novello *hanashika*, che si accompagnerà al cognome del maestro, a cui resterà legato anche dopo il termine dell'apprendistato. In casi in cui il nuovo *shin'uchi* dimostri particolare abilità e dote artistica, potrà scegliere di ereditare uno dei "nomi importanti" della famiglia del suo maestro, sempre che ce ne siano di disponibili, a cui verrà aggiunto il numerale corrispondente. Dopo la nomina, lo *hanashika* potrà finalmente esibirsi negli spettacoli al termine del programma, solitamente i più frequentati, e prendere allievi a sua volta, continuando quindi la catena della tradizione⁵⁸.

3.3 L'individuo e la comunità

Il fatto che lo scopo dell'apprendistato che si deve seguire per divenire *hanashika* sia di sviluppare capacità e uno stile che permettano di distinguersi dagli altri, *in primis* il proprio maestro, ma che, allo stesso tempo, anche al termine del percorso di formazione, il legame con questo rimanga pressoché indissolubile è sintomatico di un'affascinante dinamica che si mantiene, più o meno equilibrata, tra l'attore come singolo e la comunità artistica in cui è immerso.

L'esibizione di *rakugo* è, infatti, prettamente individuale: l'attore è solo sul palco e non richiede l'assistenza di altri, se non dei suonatori di *shamisen* per l'accompagnamento musicale durante l'entrata e uscita di scena e questo solo in caso di rappresentazioni teatrali, mentre per performance private non è necessario nemmeno questo accorgimento, l'unica cosa che conta è lo *hanashika*. Inoltre, nonostante la sua arte faccia parte di una tradizione secolare, buona parte dell'esibizione consiste in un monologo preparato appositamente, il *makura*, che, per quanto tendenzialmente debba rispettare alcune convenzioni, risulta estremamente personale e specifico dell'attore che lo compone e interpreta.

⁵⁸ Ivi, pp. 280-291.

Tuttavia, prevedibilmente, la situazione fuori dal palco è molto diversa. In primo luogo le esibizioni singole sono molto rare e si hanno, invece, più rappresentazioni di diversi *hanashika* in una stessa giornata, come si è già accennato nei paragrafi precedenti e sarà meglio approfondito in seguito. Questo significa che i vari attori devono prestare attenzione ai racconti presentati dai colleghi che li precedono o accordarsi con quelli che seguono in modo che la stessa storia, o due molto simili, non venga messa in atto due volte per lo stesso pubblico, sia per evitare confronti troppo diretti tra due artisti che potrebbero portare a conflitti interni, sia per riguardo agli spettatori, che potrebbero trovare noiosa la ripetizione⁵⁹. Queste interazioni dietro le quinte sono uno degli elementi che l'aspirante *hanashika* impara a cogliere durante il suo apprendistato come *zenza* nello *yose*, che non si limita affatto, dunque, ai lavori di fatica.

Inoltre, sempre per quanto riguarda la crescita artistica di un *rakugoka*, un ruolo chiave viene giocato dal confronto diretto con il maestro, ma a mano a mano che la rete di relazioni interpersonali si amplia, altri potenziali modelli si affacciano sulla scena e possono essere scelti come riferimenti, soprattutto se sono esperti in uno stile o in una tipologia di storie che lo studente è interessato ad approfondire, andando a creare anche con questi un rapporto maestro-allievo, per quanto non ufficiale e vincolante come quello originale. Tra questi possono esserci gli altri discepoli del suo mentore, specialmente i più anziani *senpai*, ma anche le nuove generazioni a cui potrà fare da guida, con cui inevitabilmente finisce per passare la maggior parte del tempo durante le lezioni, che si svolgono nella casa del maestro.

Inoltre, come per tutte le arti performative, non si può dimenticare l'importanza del rapporto con il pubblico: lo *hanashika* deve essere in grado di farsi apprezzare non solo per le sue doti recitative, ma anche per la sua capacità di intrattenere in modo dinamico, senza mai perdere l'attenzione dei suoi spettatori, creandosi così un seguito di affezionati che gli diano anche una maggiore sicurezza economica attraverso l'acquisto dei biglietti o, in caso di individui più abbienti, con finanziamenti o donazioni da parte di mecenati che diventano veri e propri patroni del *rakugoka*. Un ruolo chiave in queste dinamiche lo gioca lo *yoisho* よいしょ, ovvero la capacità di ingraziarsi i favori altrui, dote di cui gli

⁵⁹ Ivi, pp. 109-110.

hanashika fanno grande vanto e che, in qualche modo, testimonia la loro grande abilità dialettica⁶⁰.

3.4 Le grandi famiglie

Come si è detto, nel momento in cui ha inizio il percorso di apprendimento l'aspirante *hanashika* diventa parte della casa del proprio maestro e, al termine, ne assume il cognome per completare il proprio nome d'arte. Questo significa che la maggior parte dei *rakugoka* rientra all'interno di un certo numero di famiglie artistiche, ad oggi circa una trentina, alcune delle quali molto antiche, risalenti addirittura alla fine del diciottesimo secolo. A queste dinastie non sono collegate vere e proprie scuole specifiche che le distinguano, come avviene ad esempio nel teatro *nō*, ma molta libertà viene data ai singoli artisti di coltivare il proprio stile e di tramandarlo ai loro allievi. Sotto lo stesso nome, quindi, si possono avere *hanashika* specializzati in racconti più umoristici, come anche maestri della rappresentazione dei sentimenti umani o, ancora, delle storie di fantasmi.

Ogni famiglia, soprattutto le più importanti e antiche, possiede un certo numero di nomi illustri, che vengono conferiti solo agli artisti più meritevoli e solo in caso in cui non ci sia un altro attore attivo che lo porta. Di seguito viene riportato un breve elenco delle famiglie di *hanashika* con i nomi principali⁶¹:

Asanebō 朝寝坊, nome illustre: Muraku むらく;

Chōkarō 蝶花楼, nome illustre: Baraku 馬楽;

Dokyōtei 土橋亭, nome illustre: Ryūba 里う馬;

Gomeirō 五明楼, nome illustre: Tamasuke 玉輔;

Hayashiya 林家, nomi illustri: Shōzō 正蔵, Somemaru 染丸;

⁶⁰ Ivi, pp. 165-169.

⁶¹ SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, pp. 310-321; <https://kamigatarakugo.jp/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

Kaminarimon 雷門, nome illustre: Sukeroku 助六;

Katsura 桂, nomi illustri: Beichō 米朝, Bunji 文治, Bunraku 文楽, Bunshi 文枝,

Harudanji 春団治, Kobunshi 小文枝, Mikisuke 三木助;

Kingentei 金原亭, nome illustre: Bashō 馬生;

Kokontei 古今亭, nomi illustri: Imasuke 今輔, Shinchō 志ん朝, Shinshō , 志ん生;

Mimasutei 三升亭, nome illustre: Kokatsu 小勝;

Mimasuya 三升家, nome illustre: Kokatsu 小勝;

Miyakoya 都家 , nome illustre: Utaroku 歌六 ;

Morino 森乃 , nome illustre: Fukurō 福郎 ;

Mukashiya むかし家 , nome illustre: 今松 ;

Okinaya 翁屋 , nome illustre: Sanba さん馬 ;

Reireitei 麗々亭, nome illustre: 柳橋;

Ryūtei 柳亭, nomi illustri: Enji 燕路, Enshi 燕枝, Saraku 左楽;

Sanshōtei 三笑亭, nomi illustri: Karaku 可楽, Muraku むらく ;

San'yūtei 三遊亭, nomi illustri: Enba 円馬, Enchō 円朝, Enka 円歌, Enkitsu 円橋, Enkō

円好, Enraku 円楽, Ensa 円左, Enshō 円生, Ensō 円窓, En'u 円右, En'yū 円遊, Kashō

歌笑, Kinba 金馬, Koen'yū 小円遊, Yūchō 遊朝, Yūza 遊三;

Shōfukutei 笑福亭, nomi illustri: Shokaku 松鶴, Shokyō 松喬;

Shunpūtei 春風亭, nomi illustri: Hakushi 柏枝, Koryūshi 小柳枝, Ryūchō 柳朝, Ryūjō 柳条, Ryūkō 柳好, Ryūshi 柳枝;

Tachibanano 橘ノ, nome illustre: Ento 円都;

Tachibanaya 橘家, nomi illustri: Enkyō 円喬, Entarō 円太郎, Enzō 円蔵;

Tatekawa 立川, nomi illustri: Danshi 談志, Enba 焉馬, Kinba 金馬, Zenba 善馬;

Tsukinoya 月の家, nome illustre: Enkyō 円鏡;

Tsuyuno 露の, nome illustre: Gorobei 五郎兵衛;

Yanagiya 柳家, nomi illustri: Fukumaru 蝠丸, Koman 小まん, Kosan 小さん, Kosanji 小三治, Kosen 小せん, Sangorō 三語楼, Tsubame つばめ.

3.5 Henry Black

Un esempio particolare di *hanashika*, già anticipato nel capitolo precedente, è quello di Kairakutei Ishii Burakku 快樂亭石井ブラック: il suo nome di nascita era, infatti, Henry James Black ed era un suddito della Corona Britannica nato ad Adelaide, in Australia, ed è stato la prima persona non giapponese ad ottenere il titolo di *Shin'uchi*. Le informazioni sulla sua vita sono vaghe e talvolta contraddittorie, anche a causa dell'allontanamento dalla famiglia che non approvava le sue scelte di vita, ma gli studiosi sono riusciti a ricostruire un quadro abbastanza coerente⁶². Il suo primo incontro con il Giappone avvenne nel 1866, Henry aveva solo otto anni, quando il padre, un noto giornalista, si trasferì a Tokyo per lavoro, portando con sé moglie e figli. Il giovane poté assistere in prima persona ai cambiamenti portati dalla restaurazione Meiji nella società giapponese e, forse, ebbe anche il suo primo incontro con il mondo del teatro. Nel 1876 fu costretto a emigrare in Inghilterra, dove rimase solo due anni prima che il richiamo

⁶² SASAKI Miyoko e MORIOKA Heinz, "The Blue-Eyed Storyteller: Henry Black and His Rakugo Career", *Monumenta Nipponica*, XXXVIII, 2, 1983, pp. 133-162.

della terra del Sol Levante e i cattivi rapporti coi suoi familiari lo riportassero di nuovo dall'altra parte del globo. La passione per la recitazione lo portò ad esibirsi in varie forme artistiche, dai discorsi pubblici, al teatro kabuki e, soprattutto, al *rakugo*⁶³.

In questo ultimo ambito, in particolare, i suoi sforzi produssero grandi risultati: dal 1886 fino alla fine del secolo ebbe una brillante carriera come *hanashika*, affiliandosi alla famiglia San'yūtei e seguendo la guida del grande San'yūtei Enchō. La sua presenza sul palco dello *yose* era uno dei segni che i tempi erano cambiati e che l'apertura all'occidente e la conseguente industrializzazione erano inevitabili e già pienamente in atto, come lo erano anche i contenuti delle sue storie: la maggior parte di esse si ambientava infatti nelle capitali europee e proponeva temi inediti per i giapponesi, come la libertà individuale, i diritti umani e la democrazia, valori questi che erano molto cari a Black. Spesso si trattava di adattamenti di racconti europei di generi fino ad allora sconosciuti nell'Arcipelago, inclusi alcuni romanzi di Charles Dickens, Mary Braddon e Arthur Conan Doyle, di cui egli fu se non il primo almeno il principale divulgatore. Black detiene il record, inoltre, di essere stato il primo ad introdurre in Giappone lo studio delle impronte digitali come modalità di risoluzione di un caso di omicidio⁶⁴. Nonostante le ambientazioni occidentali, Black recitava in giapponese, così come erano nipponici i nomi dei suoi personaggi, e seguendo le impostazioni tradizionali della rappresentazione. La sua stella, tuttavia, iniziò a tramontare con l'inizio del ventesimo secolo, quando la morte di San'yūtei Enchō innescò una forte crisi del *rakugo* che coinvolse anche Black, penalizzato anche dall'intiepidirsi del pubblico nei confronti della novità rappresentata da un *hanashika* occidentale e il fatto che spesso nelle sue esibizioni non si risparmiasse di criticare i politici e gli ufficiali governativi non gli fu certo di aiuto. Col tempo la sua fama si ridusse al punto che la sua morte, avvenuta nel 1923 poche settimane dopo il Grande terremoto del Kanto, rimase ignota nel mondo del *rakugo* per oltre sei mesi⁶⁵.

Nonostante questa fine decisamente ingloriosa, il contributo di Black alla recitazione e allo sviluppo dell'arte narrativa si spinse ben oltre i limiti della curiosità suscitata nel pubblico dalla sua etnia. In primo luogo, la sua incredibile prolificità nel produrre storie, per quanto ispirate a racconti preesistenti, mise in difficoltà lo stesso

⁶³ Ivi, pp. 133-137.

⁶⁴ Ivi, p. 159.

⁶⁵ Ivi, pp. 139-151.

San'yūtei Enchō che, a sua volta, si imbarcò in un impressionante lavoro di traduzione e adattamento di opere straniere nonché di originali per tenere il passo con Black che, comunque, riuscì a mantenere il primato sul *rakugo* a ispirazione occidentale⁶⁶. Questo risultato può apparire scontato, date le origini britanniche di Black, ma un simile giudizio non rende giustizia né alle sue abilità come letterato e narratore né a quella che è la realtà dei fatti per quanto riguarda la sua identità culturale. Per quanto, infatti, le conoscenze linguistiche di Black gli rendessero decisamente più facile l'accesso alle fonti straniere, è pur vero che Enchō fu un genio artistico che molti, nel mondo del *rakugo*, considerano ancora impareggiato e che qualcuno potesse competere con lui, per quanto con un vantaggio di fondo, è comunque impressionante. In secondo luogo, Black era sì inglese di nascita, ma trascorse solo due anni della sua vita in Gran Bretagna, otto nella nativa Australia e, per il resto, visse quasi sempre in Giappone, sposando una donna del luogo e prendendo la cittadinanza⁶⁷. Sotto molti punti di vista, dunque, egli era più nipponico che britannico, fatto che si rifletteva anche nel modo in cui si interfacciava con il suo pubblico e gli altri *hanashika*.

Il livello di dedizione che dimostrò nei confronti del teatro, soprattutto nell'apprendere la lingua giapponese e nel riuscire ad adattare le proprie storie ai modi e ai gusti del pubblico giapponese, testimonia una passione che va ben oltre l'interesse superficiale che molti occidentali avevano nei confronti delle arti asiatiche, affascinanti perché esotiche e misticheggianti. Come non vi è traccia di tendenze orientaliste, peraltro, manca in Black anche l'atteggiamento (totalmente errato) tipico dell'impero britannico del cosiddetto "fardello dell'uomo bianco", secondo cui sarebbe stato il dovere morale dell'uomo occidentale e, per questo, superiore educare gli altri popoli e illuminarli sulla strada che conduce alla modernità. Se è vero, infatti, che Black inseriva nei suoi racconti alcuni discorsi politici che esortavano al progresso e al miglioramento della condizione della popolazione di Tokyo, egli non lo faceva da una posizione di perfetta superiorità, come un padre che educi i suoi figli, ma all'interno di una visione che comprendeva l'umanità intera considerata come fondamentalmente identica e il suo messaggio, quindi,

⁶⁶ Ivi, p. 152.

⁶⁷ MC ARTHUR Ian, "Henry Black, rakugo and the coming of modernity in Meiji Japan", *Japan Forum*, XVI, 1, 2004, pp. 136-137.

era diretto tanto agli asiatici quanto agli europei, senza distinzioni⁶⁸. Solo in questo modo, infatti, avrebbe potuto essere apprezzato dal pubblico dello *yose*.

3.6 Questioni di genere

Se Kairakutei Burakku rappresentava un'eccezione alla norma per le sue origini, dagli anni Novanta del Novecento si sono fatti avanti altri *hanashika* con caratteristiche anomale per quella che era stata fino ad allora la tradizione del *rakugo*, ovvero le già menzionate Kokontei Kikuchiyo e San'yūtei Karuta, le prime due donne *shin'uchi*, e non senza creare una certa agitazione tra i loro colleghi.

Se da un lato può sembrare strano che si sia dovuto aspettare così a lungo perché le donne potessero calcare le scene quando a un non giapponese era stato permesso già all'inizio del ventesimo secolo, fatto che si potrebbe imputare, non del tutto a torto, ad un forte sessismo, non si deve però dimenticare che, per gran parte del periodo Edo e in parte anche Meiji, alle donne fu proibito di recitare in ogni sorta di teatro, a cominciare dal *kabuki* per arrivare anche alle tipologie minori, a causa del timore da parte del governo che questi spettacoli avrebbero provocato disordini a livello del sistema sociale⁶⁹. Solo al volgere del ventesimo secolo l'idea che una donna potesse recitare senza per questo dover essere considerata una prostituta iniziò a farsi strada, seppure non senza difficoltà, con la creazione della compagnia teatrale Takarazuka 宝塚歌劇団 che, tuttavia, per evitare ogni sospetto o accusa di malaffare, fu costituita solo da donne e le attrici erano sottoposte a un controllo e una disciplina ferrei, per garantire che si trattasse di un'attività consona al decoro di giovani ragazze⁷⁰.

In un simile contesto storico, quindi, sarebbe stato estremamente difficile per una donna farsi strada in un mondo come quello del *rakugo*, che nel suo repertorio spesso indulge in storie legate ai quartieri di piacere di Edo e Kyoto e vede sulla scena cortigiane di vari gradi, senza subire accuse o, nei casi peggiori, molestie. I tempi, tuttavia, sono ormai maturi per il cambiamento e il numero di donne che si dedicano alla carriera di *hanashika* sta crescendo, aiutata in particolare dalla possibilità di scegliere come maestro

⁶⁸ Ivi, pp. 155-157.

⁶⁹ RUPERTI Bonaventura, *Storia del teatro giapponese Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 149-151.

⁷⁰ RUPERTI Bonaventura, *Storia del teatro giapponese Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 112-113.

una delle diverse *shin'uchi* donne attualmente attive. Non sono da sottovalutare, infatti, le problematiche che una aspirante *rakugoka* dovrebbe e doveva incontrare nell'affidarsi a un uomo come insegnante, considerando il livello di intimità che questa relazione richiede e il rapporto di sottomissione quasi totale che vige tra l'allievo e il suo mentore, visto anche che, nel resoconto di Lorie Brau sulla sua esperienza come *zenza*, i camerini degli *yose* tendono ad essere un ambiente maschilista e in cui non sono troppo rari episodi di molestie⁷¹. Inoltre, mentre certamente il *rakugo* tradizionale è apprezzabile anche da un pubblico femminile, è pur vero che questo è stato sviluppato da uomini per altri uomini, adottando quindi un punto di vista prettamente maschile su molti aspetti; le possibilità offerte dalla presenza di donne *hanashika* che a loro volta insegnano e tramandano la loro particolare visione e interpretazione del repertorio classico rappresentano un importante elemento di fascino e curiosità, sia per il pubblico femminile, che finalmente si può vedere meglio rappresentato, che per quello maschile, che può godere della novità dello stile e del modo in cui certe tematiche vengono trattate.

Non tutti, tuttavia, furono entusiasti del cambiamento portato dall'ingresso delle donne sul palcoscenico del *rakugo*. Prevedibilmente, molti si opposero, basandosi fondamentalmente sull'idea del rispetto della tradizione e, in alcuni casi, su pregiudizi legati al fatto che le donne dovrebbero dedicarsi ad altri tipi di arti, che non siano prettamente maschili come lo è il *rakugo*. Uno dei commenti più interessanti è stato quello di Katsura Beichō, il quale non riusciva ad apprezzare i racconti eseguiti da *hanashika* donne perché gli apparivano in qualche modo anomali e dissonanti, ma si diceva anche aperto alla possibilità che, un giorno, artiste di talento sarebbero riuscite a colmare le discrepanze tra il loro stile e quello più tradizionale e a farsi apprezzare dal pubblico⁷². E questo è ciò che, in una certa misura, è successo.

Quello che molti dei difensori della tradizione non riuscivano a realizzare è che la segregazione delle donne fuori dai palcoscenici fu una decisione arbitraria presa da un governo ossessionato dalla morale confuciana, non una scelta naturale dettata da differenti attitudini o interessi tra i due sessi; questa, inoltre, portò all'inizio di un circolo vizioso, dal momento che le donne, non avendo più accesso al palco, abbandonarono

⁷¹ BRAU, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, p. 58.

⁷² Ivi, p. 221.

anche la platea, soprattutto per quanto riguardò il *rakugo*, arte tendenzialmente licenziosa e quindi sconsigliata a quelle signore che volessero mantenere una buona reputazione⁷³. Senza un'esposizione diretta paragonabile a quella che poteva avere l'uomo medio, chiaramente diventava più difficile per una aspirante *hanashika* esibire quelle doti che in un collega maschio sarebbero apparse come naturali, ma che erano invece, almeno in parte, frutto di un apprendimento inconscio. Il motivo per cui, quindi, a Katsura Beichō il *rakugo* eseguito da donne suonava così incongruo è perché esse non erano “madrelingua di *rakugo*”. Ora che vi sono maestre qualificate e che lo *yose* è un luogo più accessibile alle donne, è facile pensare che una nuova generazione di artiste di talento sia pronta a prendere la scena senza le insicurezze e alcuni dei problemi che le *hanashika* venute prima di loro hanno dovuto affrontare.

Infine, va considerata l'evoluzione che il pubblico dello *yose*, e la società giapponese in generale, ha subito negli ultimi decenni, in particolare per quanto riguarda le donne. Non solo, infatti, queste lavorano e sono economicamente indipendenti come le loro controparti maschili, ma si dedicano ad hobby e intrattenimenti particolarmente simili, quali il consumo di manga, anime e videogiochi e altri elementi della cultura pop. A questi si aggiungono passatempi che un tempo erano riservati agli uomini e che costituiscono una versione moderna di quei *sandōra* protagonisti di molti racconti di *rakugo*, ovvero il bere alcol (ormai normalizzato anche per le donne) e il gioco d'azzardo (solitamente nella forma delle slot machine del *pachinko* パチンコ). La prostituzione in Giappone è stata da tempo proibita, ma gli *host club* (bar in cui le clienti vengono intrattenute da uomini giovani e affascinanti) servono da efficace surrogato per i quartieri di piacere dell'antica Edo. Le giapponesi moderne sono, quindi, molto più affini alle tematiche del *rakugo* classico di quanto lo siano mai state in precedenza, il che consente loro di poterlo apprezzare ad un livello prima d'ora impensabile, soprattutto se interpretato da attrici in cui è più facile per loro ritrovarsi.

3.7 Conclusione

Il quadro che emerge, dunque, da questa analisi dello *hanashika* è particolarmente interessante, in primo luogo per quanto riguarda tutta una serie di atteggiamenti e dinamiche che possono sembrare fuori posto nella società di oggi, come ad esempio il

⁷³ Ibidem.

rapporto quasi familiare, sottolineato anche dal cambio di nome e cognome, che si instaura tra maestro e allievo, non sancito da un legame contrattuale, eppure fortemente vincolante, il che costituisce, certamente, un elemento di grande fascino per coloro che si interessino al *rakugo* o alla cultura giapponese in generale per ricercare dimensioni tradizionali ora scomparse. La comunità degli *hanashika* si distingue, dunque, per il forte senso di appartenenza sia alla propria famiglia artistica e per lo spirito di cooperazione che permette la fruttuosa organizzazione di eventi teatrali. Tuttavia, si ritrova anche il tema già evidenziato della rivalità come motore per il miglioramento personale, il che non significa che vi siano mancanza di rispetto o particolari tensioni tra gli attori, non sarebbero tollerate dai maestri, ma che lo *hanashika* non deve essere assorbito dalla massa, ma sapersi distinguere pur rimanendo parte del tutto.

Al di là dei forti legami che uniscono la comunità dei *rakugoka*, quindi, grande importanza ha l'individuo in quanto tale e, di conseguenza, molto valore è dato alla diversità. Questo è un punto chiave a favore dell'inclusione delle donne sul palco dello *yose*, dal momento che, come si è detto, rappresentano una novità importante, in grado di attirare un pubblico nuovo tanto quanto di intrattenere il vecchio. Purtroppo, sussistono ancora alcune resistenze, ma l'operato di artiste come Kokontei Kikuchiyo e San'yūtei Karuta ha fatto già molto per aprire la strada a questo importante cambiamento.

Fanno, invece, più fatica a prendere piede sulla scena *hanashika* di origine straniera, cosa che, insieme al problema della scarsa diffusione della conoscenza del *rakugo* al di fuori del Giappone, può essere causata da diverse motivazioni. La prima è che uno straniero non è più, a differenza che ai tempi di Henry Black, una novità assoluta proveniente da un mondo completamente differente e, soprattutto, è molto facile vederli esibirsi in altre forme di intrattenimento, prima di tutte il cinema, e non vi è dunque un bisogno o un interesse particolari nel vederli recitare *rakugo*. Un'altra possibilità riguarda una questione più pratica, ovvero che il percorso di addestramento e maturazione artistica richiede, per essere portato a compimento, diversi anni in cui ci si deve dedicare unicamente all'apprendimento e, a meno di non possedere già un visto di residenza permanente, sarebbe molto difficile per un cittadino straniero permettersi un simile sforzo. Tuttavia, questo non è impossibile, come dimostrato dal caso di Katsura Sunshine 桂三輝, al secolo Gregory Robic (n. 1970), cittadino canadese che, dopo avere completato il

suo addestramento come *hanashika* presso Katsura Bunshi VI, ha portato avanti una carriera di grande successo, esibendosi in Giappone, a New York e in diversi altri paesi del mondo. Ha inoltre collaborato alla traduzione di diversi brani del *koten rakugo* in inglese⁷⁴.

⁷⁴ <https://katsurasunshine.com/profile/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

4. Il repertorio

4.1 Introduzione

Il prossimo argomento da esplorare è l'oggetto stesso della narrazione, ovvero il repertorio da cui gli *hanashika* traggono i loro racconti. Verrà, quindi, approfondita la storia delle loro origini, con particolare attenzione alle tematiche predominanti, nonché le caratteristiche che li accomunano e rendono parte di un insieme coeso. A questo scopo saranno, inoltre, presentate le diverse tipologie di classificazione, nonché le differenze interne tra i già citati *koten* e *shinsaku rakugo*, così come le variazioni regionali Edo e Kamigata. Saranno inoltre analizzate le problematiche relative a un repertorio che risale a oltre due secoli fa e il modo in cui questo viene messo in relazione con la sensibilità e le tematiche odierne, ma anche le modalità in cui gli *hanashika* possono fare fronte a queste difficoltà attraverso la propria gestione della narrazione e del materiale originario.

4.2 Le origini

Come già introdotto in precedenza, il repertorio del *rakugo* e, più in generale, la tradizione narrativa giapponese, trovano la loro origine nei *setsuwa*, un genere di origine cinese presente in Giappone sin dall'inizio dell'Ottocento, epoca a cui risale la prima raccolta pervenutaci, ovvero il *Nihonryōiki*. Questi erano racconti esplicativi, da qui il nome (*setsu* "spiegazione", *wa* "discorso"), solitamente legati alla tradizione buddhista, per quanto non contenessero insegnamenti teorici sulla dottrina, quanto esempi pratici di ricompensa karmica, positiva nel caso di persone che avessero compiuto buone azioni e viceversa. Queste storie si ambientavano non solo in Giappone, ma anche in Cina ed India e contenevano vari elementi del soprannaturale, principalmente, ma non solo, legati a interventi diretti di buddha e bodhisattva.

Col passare del tempo, il loro successo come forma di intrattenimento consentì una sempre maggiore indipendenza dalla sfera religiosa, costituendosi come la prima arte narrativa giapponese indipendente dalla dimensione epico-mitologica, per quanto non fosse ancora dotata della coscienza della propria natura fittizia che caratterizzò poi i *monogatari*. Altro elemento fondamentale fu l'inclusione del mondo al di fuori della corte (nobili minori, guerrieri, ma anche pescatori e contadini) non solo nel pubblico che di questi racconti poteva fruire, ma addirittura nelle vicende stesse, di cui potevano finalmente essere protagonisti, cosa impensabile negli altri due generi narrativi principali,

nikki e *monogatari*. Questo fu un fattore decisivo nella loro diffusione, tanto che nella raccolta di *setsuwa Konjaku monogatarishū*, del 1120 circa, ne sono riportati oltre un migliaio⁷⁵.

Nel corso dei secoli questo immenso repertorio fu tramandato e rielaborato, ad esempio dal già citato Anrakuan Sakuden, nonché ampliato, in modo da adattarsi alle esigenze estetiche e culturali del nuovo pubblico. Un esempio fondamentale per il *rakugo* è l'introduzione delle storie ambientate nei quartieri di piacere che sorsero dopo l'inizio del periodo Edo e che, chiaramente, non erano menzionati nei *setsuwa* di periodo Heian, ma erano invece protagonisti degli *ukiyozōshi* 浮世草子 di Ihara Saikaku 井原西鶴(1642-1693), così come del successivo *gesaku* 戯作⁷⁶. Questa letteratura della borghesia cittadina, i cosiddetti *chōnin* 町人, guidò il passaggio per la narrativa popolare dalla dimensione rurale a quella urbana, introducendo nuove tematiche, come i *sandōra*, e tipi di personaggi, primo di tutti l'autentico *edokko* già citato più volte, nonché una maggiore attenzione al *ninjō*, il sentimento umano, che era già parte integrante di altre forme teatrali quali il *kabuki* e il *bunraku*.

Dopo la costituzione del *rakugo* vero e proprio, il repertorio si poté ampliare con racconti pensati e sviluppati appositamente per lo *yose*, in particolare grazie al contributo di geni come San'yūtei Enchō e Kairakutei Black. Quest'ultimo, in particolare, fu responsabile dell'introduzione di diversi racconti occidentali, inglesi in particolare, molto di moda durante il periodo Meiji e quindi sempre più richiesti dal pubblico. Il racconto *Shinigami*, già precedentemente citato, è proprio un esempio di un adattamento di una storia europea: *Der Gevatter Tod* (Comare Morte) nella versione dei fratelli Grimm⁷⁷. L'immagine della morte come un vecchio dotato di poteri magici che interagisce con gli esseri umani non era parte, infatti, della tradizione giapponese, ma deriva da questo racconto, per quanto non si conoscano le modalità attraverso cui è avvenuta la trasmissione. Alla fine del 1800 il repertorio del *rakugo* si consolida e acquista una sua

⁷⁵ BIENATI Luisa e BOSCARO Adriana, *La narrativa giapponese classica*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 104-108.

⁷⁶ Ivi, pp. 139-157.

⁷⁷ SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, pp. 201-202.

indipendenza anche grazie alla pubblicazione, in riviste dette *sokkibon* 速記本, di molte delle storie più popolari, una manovra certamente guidata dal desiderio economico, ma che attesta l'importanza e il valore che venivano dati a questi racconti sia dagli autori che dal pubblico.⁷⁸

Le storie scritte ed elaborate fino a questo periodo costituiscono il cosiddetto *koten rakugo*, o *rakugo* classico, e sono state raccolte, nel corso del 1900, in un vasto assortimento di raccolte. I titoli in esse contenute superano le otto centinaia⁷⁹, un numero impressionante se si considera che, probabilmente, molti altri sono andati perduti e, anche, che di uno stesso racconto esistono più variazioni, che vanno ad ampliare ulteriormente il repertorio a disposizione degli *hanashika*.

4.3 Le caratteristiche

Con un numero così elevato di storie è difficile rintracciare degli elementi che le accomunino tutte o, per meglio dire, che le rendano riconoscibili immediatamente come *rakugo*. Lorie Brau suggerisce che questo legame possa essere la comicità e, in effetti, soprattutto negli ultimi decenni la risata è stato l'orientamento prevalente anche degli *hanashika* stessi⁸⁰. Vi è, invece, una dimensione più profonda, che si lega comunque al tema del ridicolo, giustificando quindi l'interpretazione di Brau, ma espandendosi a coprire anche periodi storici in cui l'impronta comica non era così prevalente. Questa è la teoria esposta da Morioka e Sasaki riguardo ai due elementi di *jitsu* 実 (la realtà) e *kyo* 虚 (la menzogna/finzione) e del loro interagire all'interno della vicenda narrata⁸¹.

Per la maggior parte del racconto, infatti, la vicenda appare se non reale almeno realistica, per quanto sia spesso ambientata in un passato vago e slegato dal tempo storico: il contesto in cui si svolge è quello della quotidianità e i personaggi, nella maggior parte dei casi sono esseri umani privi di poteri soprannaturali, come potrebbero invece essere quelli di divinità o di straordinari guerrieri dei testi epici; in questo, tuttavia, si fa strada

⁷⁸ BRAU, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, p. 26

⁷⁹ SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, 339-402.

⁸⁰ BRAU, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, p. 95.

⁸¹ SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, p. 101.

l'elemento dell'assurdo (*kyo*), attraverso molte forme, che altera la rappresentazione del reale (*jitsu*), rendendola più interessante e, spesso, più comica.

L'intervento dell'irreale può avvenire secondo una grande varietà di aspetti: nel racconto *Tanusai* 狸さい (il dado-tanuki), ad esempio, il protagonista salva la vita ad un giovane *tanuki* che, per ringraziarlo, gli offre i suoi servigi di trasformista. L'uomo gli chiede quindi di trasformarsi in un dado, che poi userà per vincere grandi somme giocando d'azzardo, dal momento che il dado-tanuki gli darà sempre il risultato desiderato. Spinto dall'avidità, egli continua a vincere senza sosta, fino a quando uno dei giocatori, intuendo che ci dev'essere un trucco, gli ordina di smettere di pronunciare ad alta voce il numero che vuole che esca. In difficoltà, l'uomo dice tra sé e sé "il pruno, il pruno, il fiore di Tenshin sama!", sperando che il tanuki capisca che il numero necessario è il cinque, come cinque sono i petali del fiore di pruno. Ovviamente l'animale fraintende e appare sul tavolo da gioco trasformato in Sugawara no Michizane 菅原道真 stesso⁸². In questo caso l'elemento di irrealtà è rappresentato dal tanuki che, secondo la tradizione popolare, è in grado di comunicare con gli esseri umani e trasformarsi in qualsiasi forma desideri, nonché il fatto che l'umano protagonista non sia particolarmente sorpreso dall'incontro col soprannaturale e che, anzi, lo tratti come se fosse normale avere a che fare con un animale magico e parlante.

Un secondo esempio è dato dal racconto *Chihayafuru* 千早振る : questo segue un'impostazione molto diffusa nel repertorio del *rakugo*, in cui si hanno un sempliciotto curioso, in questo caso una ragazzina, che chiede a un noto sapiente di spiegargli qualcosa che non conosce, nel caso in questione il significato della poesia di Ariwara no Narihira 在原業平 "Chihayaburu/kami yo mo kikazu/tatsutagawa/karakurenai ni/mizukukuru towa" ちはやぶる/神代も聞かず/竜田川/からくれなゐに/水くぐるとは. Come spesso accade, tuttavia, l'uomo interrogato non è davvero a conoscenza dell'argomento e, per non rovinare la propria reputazione, inizia a inventare spiegazioni assurde, approfittando dell'ignoranza e della fiducia che il suo interlocutore ha nei suoi confronti: da poesia di periodo Heian sulla bellezza delle foglie d'acero, quindi, il componimento si

⁸² TATEKAWA, *Koten Rakugo 100 seki* (100 sedute di rakugo classico), pp. 28-29.

trasforma nella travagliata storia d'amore tra un uomo di Edo e una cortigiana di nome Chihaya⁸³. In questo caso non vi è il ricorso ad elementi del sovrannaturale, ma vi è comunque un'esagerazione che va oltre i limiti del realistico, da una parte per il desiderio del sapiente di proteggere a tutti i costi la propria reputazione, dall'altro perché la ragazza non è in grado di capire quanto assurda sia la spiegazione che le viene data.

Un altro esempio in cui l'elemento del *kyo* è particolarmente dissimulato è il racconto *Shibahama* 芝浜. Il protagonista, un pescatore spiantato e alcolizzato, una mattina trova sulla spiaggia un portafoglio che contiene una grande somma di denaro, tale da poterci pagare tutti i suoi debiti e non dover più lavorare per il resto della sua vita. Entusiasta per la scoperta, torna a casa da sua moglie e le comunica la splendida notizia, prima di andare a festeggiare con i suoi amici. Durante la serata offre *sake* a tutti e lui stesso ne beve una grande quantità. La mattina la moglie lo sveglia dicendo che se non si sbriga non riuscirà a prendere neanche un pesce, ma quando lui le risponde che coi soldi trovati il giorno prima non c'è più bisogno di lavorare, scopre che il portafoglio non è mai esistito e si trattava invece di un sogno dovuto all'alcol della festa della sera prima, a causa della quale il pescatore si trova ora pesantemente indebitato. Egli, tuttavia, non si fa prendere dalla disperazione e, dopo aver giurato di non bere mai più *sake*, inizia a lavorare come mai in vita sua. Nei mesi seguenti non solo riesce a ripagare i suoi debiti, ma addirittura guadagna abbastanza da aprire un suo negozio e stipendiare dei dipendenti. Un Capodanno, finalmente, la moglie rivela al marito che il portafoglio pieno di soldi era stato effettivamente trovato, ma lei glielo aveva nascosto e consegnato alle autorità perché si trovasse il suo proprietario. Non essendosi fatto avanti nessuno nei tre anni, ora la coppia ha diritto di usufruire liberamente di quel denaro. Non è solo per questo motivo che la donna aveva mentito, ma anche per spronare il marito ad usare appieno le sue capacità, invece che affidarsi alla fortuna. Fortunatamente il pescatore comprende le motivazioni della moglie e la ringrazia per ciò che ha fatto⁸⁴. La storia, particolarmente commovente e decisamente poco comica, è una delle più realistiche, se non per il punto centrale della narrazione, ovvero che al protagonista viene fatto credere che un evento reale fosse soltanto un sogno. Certo, questo non è impossibile allo stesso modo in cui lo

⁸³ Ivi, pp. 82-83.

⁸⁴ Ivi, pp. 116-117.

è un animale parlante, ma è comunque un esempio di come la svolta, all'interno di un racconto *rakugo*, sia sempre guidata da un elemento sorprendente, che si accetta con facilità solo all'interno di una narrazione.

Un ultimo esempio rappresenta l'altra estremità dello spettro del *kyo* rispetto a *Shibahama* ed è il racconto *Atamayama* 頭山 (il monte Testa), trasposto peraltro in un'opera cinematografica di animazione da Yamamura Kōji 山村浩二 nel 2002⁸⁵. Il protagonista in questo caso è un uomo talmente avaro da mangiare addirittura i semi delle ciliegie, piuttosto che sprecarli, col risultato che, una mattina, trova che sulla sua testa è germogliato un albero di ciliegio. Inizialmente non ne sembra troppo infastidito, ma, con l'arrivo della primavera, la fioritura sul suo capo attira gruppi di persone che si riuniscono per il tradizionale *hanami* 花見. Egli decide, quindi, di sradicare l'albero, lasciando nella sua testa un piccolo fosso che viene riempito dalle piogge di giugno, trasformandosi in un laghetto. Gli stessi che erano accorsi per lo *hanami* si riuniscono ora per sfuggire alla calura estiva nelle acque del monte Testa. Capendo di non avere più scampo, l'avarico decide di farla finita, tuffandosi egli stesso nel lago sulla sua testa e annegandovi⁸⁶. L'assurdo in questo caso pervade la narrazione, stravolgendo la realtà in maniera totale, ma non solo per l'evento soprannaturale (la crescita di un albero sulla testa di un uomo), ma soprattutto per il modo in cui i personaggi interagiscono con questo fatto, integrandolo nella vita di tutti i giorni come se nulla fosse, in particolare il gruppo di festanti che si riunisce sul monte Testa per la tipica ricorrenza stagionale dello *hanami* e poi per rinfrescarsi nelle acque raccoltesi nella cavità. È importante notare, inoltre, che rispetto a storie come *Tanusai* non vi è l'intervento di forze soprannaturali che fanno parte della tradizione o che vengono riconosciute: la crescita dell'albero non è vista come l'azione punitiva di un buddha per l'avarizia dell'uomo, nonostante questa potrebbe essere una spiegazione più che plausibile nel contesto culturale giapponese, ma come una conseguenza naturale del suo aver mangiato i semi delle ciliegie.

Ciò che accomuna i racconti *rakugo*, quindi, è che si svolgono in un mondo tutto sommato simile al nostro o, nel caso del *koten rakugo*, a quello del Giappone Edo, in cui

⁸⁵ NOVIELLI, *Animerama Storia del cinema d'animazione giapponese*, p. 174

⁸⁶ TATEKAWA, *Koten Rakugo 100 seki* (100 sedute di *rakugo* classico), pp. 22-23.

tuttavia l'elemento dell'assurdo si insinua nella normalità in modo assolutamente naturale, non importa se nella forma di una superstizione popolare dell'esagerazione o del surreale, e come tale viene accettato da tutti i partecipanti.

4.4 Le categorizzazioni

Per quanto riguarda, invece, le suddivisioni all'interno del repertorio *rakugo*, vi sono vari criteri utilizzabili. Di seguito sono presentati i tre più comuni, ovvero argomento, ambientazione e tipologia di *ochi*.

Nella prima forma di categorizzazione esistono cinque tipologie: *ninjōbanashi* 人情噺, storie relativamente lunghe incentrate sulle vicissitudini e i sentimenti dei protagonisti (la già citata *Shibahama* è un esempio di *ninjōbanashi*); *ongyokubanashi* 音曲噺, storie con accompagnamento musicale dello *shamisen* e recitazione di tipo *jōruri*; *shibaibanashi* 芝居噺, ovvero storie tratte dal teatro kabuki con accompagnamento dell'orchestra *hayashi*; *kaidanbanashi* 怪談噺, storie di fantasmi in cui vengono impiegati particolari effetti di illuminazione, la musica dell'orchestra e, in alcuni casi, l'entrata in scena di altri attori, in genere *zenza*; *otoshibanashi* 落し噺, storie prevalentemente comiche che si concludono con l'*ochi*. Di questi generi i più popolari sono, ovviamente, l'*otoshibanashi*, con cui si tende spesso a identificare il *rakugo* stesso, e i *ninjōbanashi*, in cui si può apprezzare maggiormente il talento recitativo degli *hanashika*; *shibaibanashi* e *kaidanbanashi*, invece, furono estremamente popolari fino alla fine del periodo Edo, ma oggi godono di minore favore presso il pubblico, in particolare gli *shibaibanashi* a causa della minore popolarità del teatro kabuki. Gli *ongyokubanashi*, infine, sono ora quasi completamente spariti⁸⁷.

Per quanto riguarda invece le tipologie di ambientazione si hanno: *tabimono* 旅物, racconti di viaggio, in genere in luoghi famosi del Giappone, ma occasionalmente anche nel paradiso o nell'inferno buddhisti (*Jigoku meguri* 地獄廻り); *nagayamono* 長屋物, storie ambientate nei *nagaya*, spesso riguardano l'organizzazione di eventi stagionali

⁸⁷ BRAU, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, pp. 117-118.

come lo *hanami* (*Nagaya no hanami* 長屋の花見) o conflitti tra gli inquilini e le autorità (*Kaketori manzai* 掛け取り漫才); *kuruwamono* 廓物, ovvero le storie ambientate nei quartieri di piacere, non necessariamente erotiche, anzi, protagonisti frequenti sono figli di buona famiglia che non vogliono tornare a casa (ad esempio *Miira tori* ミイラ取り), scaltri ingannatori che riescono a passare una notte brava senza pagare il conto (*Tsukiuma* 付き馬) o poveri ingenui che si fanno imbrogliare (*Shinagawa shinjū* 品川心中)⁸⁸.

La terza categorizzazione, ovvero il tipo di *ochi*, è la meno popolare tra gli *hanashika* anche per la sua fluidità che la rende piuttosto inaffidabile, ma si è preferito includerla per completezza: *jiguchi ochi* 地口落ち, o anche *share ochi* 洒落落ち o *niwaka ochi* 俄か落ち, il più comune negli *otoshibanashi*, consiste in un gioco di parole tra omofoni (l'*ochi* del racconto *Genta to aniki* presentato in precedenza è di questo tipo); *buttsuke ochi* ぶっつけ落ち, consiste in un fraintendimento da parte di due personaggi di una stessa frase, intesa da uno in senso letterale, dall'altro in maniera più ampia; *shikomi ochi* 仕込み落ち, in questo caso la battuta finale coinvolge una parola o un'espressione che è stata espressa in precedenza nel racconto e che ritorna nel finale, a volte nella forma di un *buttsuke ochi*; *hashigo ochi* 梯子落ち, variante minore del *buttsuke ochi* presente in un numero limitato di storie, vede la costruzione di una progressione, o una scala, che può essere numerica ad esempio, attraverso l'uso di termini omofoni, la "caduta" avviene quando viene disattesa la continuazione della serie come uno dei personaggi l'aveva immaginata e si svela l'equivoco; *totan ochi* とたん落ち, si ha quando un grande momento di tensione scenica viene risolto in modo improvviso e inaspettato; *tonton ochi* とんとん落ち, o *hyōshi ochi* 拍子落ち nella zona di Osaka, simile al *totan ochi* nella struttura, ma riguarda finali apparentemente positivi che vengono rovinati, come nel caso della versione di *Shinigami* presentata in precedenza; *sakasa ochi* 逆さ落ち, consiste in un ribaltamento comico di una situazione iniziale,

⁸⁸ Ibidem.

come nella storia *Miira tori*, in cui le persone inviate a riprendere un giovane signore dai quartieri di piacere rimangono essi stessi preda delle loro tentazioni; *kangae ochi* 考え落ち, si tratta di un finale apparentemente incompleto che richiede allo spettatore di trovare la spiegazione mancante, che si rivela spesso molto triviale; *manuke ochi* 間抜け落ち, molto popolari nell'intrattenimento più leggero, si tratta di storie con protagonisti degli stolti inguaribili che danno origine a finali improbabili; *mitate ochi* 見立て落ち, è un finale in cui una situazione viene fraintesa da uno o più personaggi, si distingue dal *buttsuke ochi* perché non coinvolge un gioco di parole; *mawari ochi* 回り落ち, anche questo un tipo di *ochi* poco comune, consiste nel ritorno, attraverso vari passaggi, a una situazione iniziale; *shigusa ochi* 仕草落ち, un tipo particolare perché impiega le movenze del corpo invece che la parola per rappresentare la conclusione⁸⁹.

4.5 Altre variazioni

In precedenza, si è fatto più volte menzione delle differenze esistenti tra le due tradizioni di *rakugo* del Kamigata e di Edo prima e Tokyo poi, come l'uso del dialetto locale, l'impiego di strutture e strumenti aggiuntivi e il più significativo influsso della comicità *manzai*, nonché i diversi percorsi storici intrapresi nel corso del loro sviluppo. Questi in particolare hanno influenzato naturalmente anche i relativi repertori, in particolare la sempre maggiore influenza della città di Tokyo nel Giappone dopo la restaurazione Meiji e la stabilità e sicurezza date all'arte del *rakugo* dal *Rakugo kenkyū kai*, hanno fatto sì che venissero prodotte e conservate un numero più ampio di storie nella tradizione orientale, tanto che, generalmente, quando si parla di *rakugo* si intende quello di Edo, mentre se si vuole fare riferimento alla zona di Osaka è necessario specificare che si tratta di Kamigata *rakugo*. Come si è già detto, questa è tornata in auge solo dopo la fine del secondo conflitto mondiale e, nonostante sia ancora relativamente minore, è riuscita comunque a produrre un tesoro nazionale vivente in Katsura Beichō III.

Le due tradizioni, tuttavia, non sono completamente slegate l'una dall'altra, anzi, degli oltre ottocento titoli riportati da Morioka e Sasaki, circa un'ottantina sono condivisi

⁸⁹ SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, pp. 70-81.

dai repertori di entrambi, a fronte di circa centoquaranta titoli esclusivi del Kamigata⁹⁰. In particolare, i racconti di viaggio sono tutti originari della zona del Kansai (Osaka è infatti sempre la stazione di partenza)⁹¹ ma sono largamente riprodotti anche negli *yose* di Tokyo. È importante notare, però, che per quanto possano appartenere alla stessa arte e condividere parte dello stesso repertorio, non vi è alcun motivo di pensare che le due tradizioni possano confluire in una singola (o, più realisticamente, che il Kamigata *rakugo* venga assorbito dallo Edo *rakugo*): gli *hanashika* di Osaka sono fieri della loro origine, e lo stesso si può dire per la tradizione di Tokyo, che, nonostante il suo carattere, attribuito, di arte del Giappone intero è ancora fortemente legata alla sua specificità regionale, in particolar modo nella figura dell'*edokko*.

Finora ci si è riferiti principalmente, sia per quanto riguarda la tradizione Edo che quella Kamigata, al repertorio classico, ovvero al *koten rakugo*. Rientrano in questa categoria i racconti di cui non si sa con certezza l'autore o che, comunque, sono stati composti prima del 1900, mentre quelli prodotti successivamente, il cui numero è, quindi, in continua espansione, vengono chiamati *shinsaku rakugo*. Una categoria particolare è, invece, quella del *kaisaku* 改作, ovvero brani del repertorio *koten* riadattati in chiave contemporanea. All'interno dei creatori di *shinsaku* esistono poi due correnti: una prima più sperimentale, in cui gli *hanashika* non si limitano a restare seduti e variano il loro vestiario e una più legata alla tradizione nei modi e nelle forme⁹². Questa seconda sembra essere la più accettata, sia perché più semplice da accostare alle esibizioni più classiche che ancora godono di una grande popolarità nel mondo degli appassionati, sia perché una sperimentazione eccessiva rischia di far perdere un'identità artistica costruita in oltre due secoli di storia. Le storie del repertorio *shinsaku* somigliano, quindi, nell'impianto generale ai brani tradizionali, ad esempio la già citata *Genta to aniki* si rivela come contemporanea solo per la presenza di elementi tecnologici (il telefono) o culturali (lo stadio Kōshien) moderni, ma le disavventure dei due scapestrati protagonisti non sono tanto dissimili da quelle dei loro predecessori. Questo racconto, peraltro, fa parte di una raccolta di cento storie tutte inventate e perfezionate da Shōfukutei Jinchi⁹³, uno dei più

⁹⁰ Ivi, pp. 339-402.

⁹¹ Ivi, p. 124

⁹² Ivi, pp. 279-280.

⁹³ <http://www.studio-abby.com/jinchi/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

importanti *hanashika* del Kamigata. La produzione di *shinsaku* è infatti ancor più importante per questa tradizione, per cercare di colmare il divario che permane tra il suo repertorio e quello Edo per quanto riguarda il *koten rakugo* e rappresenta uno stimolo importante nella sua crescita.

4.6 Adattarsi alla modernità: il problema delle parole tabù

Mentre le opere *shinsaku*, per loro stessa natura, meglio si adattano alla modernità, i testi del *koten rakugo* sono stati composti in un'epoca in cui le divisioni di rango sociale, casta, anzianità e genere erano predominanti e imposte dall'ideologia neoconfuciana dello shogunato. Molti dei loro contenuti, quindi, mal si integrano coi valori della nuova costituzione e, soprattutto, con il perseguimento di contenuti politicamente corretto, in particolare nei grandi media. Uno degli aspetti più problematici è l'uso, nel *rakugo*, di parole oggi considerate discriminatorie (contro le donne, i disabili, gli stranieri et cetera) e quindi oggi considerate tabù. Liste di queste parole sono state compilate da varie associazioni a partire dal 1962, aumentando di volta in volta il numero di parole sgradite, le quali non solo erano contenute in alcuni brani di *rakugo* ma, spesso, facevano parte di giochi di parole necessari per la riuscita delle storie stesse; questo ha messo una grande pressione sugli *hanashika*, costretti a limitare il proprio repertorio personale in modo da poter continuare ad esibirsi, in modo molto remunerativo, in radio e televisione⁹⁴. Non c'è dubbio che questa censura sia animata da ideali positivi di uguaglianza e rispetto di tutti gli esseri umani, ma c'è da chiedersi se sia questo o meno il modo corretto di gestire il problema della discriminazione e, soprattutto, se il *rakugo*, come altre arti tradizionali, sia il giusto bersaglio da prendere di mira.

Se è vero, infatti, che ci sono storie in cui gravi abusi vengono presi fin troppo alla leggera e le loro vittime diventano oggetto di scherno da parte dello *hanashika* come del pubblico, come ad esempio in *Tōyama seidan* 遠山政談, in cui una donna di servizio dal volto sfigurato viene tormentata in modi orribili, messa incinta da uno degli abitanti e infine uccisa, il suo corpo trattato come la carcassa di un animale (questo tipo di storia, peraltro, viene rappresentata molto di rado e solo in contesti privati)⁹⁵, è pur vero che, nella maggior parte dei casi, le persone di rango inferiore o che, comunque, vivono

⁹⁴ SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, pp. 276-279.

⁹⁵ Ivi, p. 110.

situazioni di difficoltà svolgono un ruolo importante nella narrazione e ne sono, anzi, spesso i protagonisti, come nel caso citato in precedenza di *Shibahama* o di *Kubi uri* 首売り (il venditore di teste), in cui un venditore ambulante offre di vendere la sua testa ad un samurai, una parodia dello *tsujigiri* 辻斬り (uccisione di strada), usanza di alcuni samurai che assalivano ignari cittadini per provare una nuova spada o tecnica. Il protagonista, tuttavia, non ha la minima intenzione di morire e, quando il guerriero prova a colpirlo, si tira indietro gettando una testa di cartapesta, sua vera mercanzia⁹⁶. Il pubblico dello *yose* era spesso composto, infatti, da persone considerate come parte del gradino più basso della scala sociale neoconfuciana (manovali o piccoli mercanti) e gli *hanashika* stessi erano considerati al pari di mendicanti e, in diversi casi, soffrivano di gravi disabilità, come ad esempio Yanagiya Kosen che, a causa della sifilide, perse prima l'uso delle gambe, così che doveva essere portato sul palco a braccia, e poi della vista, tanto che fu soprannominato “Kosen il cieco”⁹⁷.

Il loro uso di un linguaggio oggi considerato come denigratorio e discriminatorio non era quindi, nella maggior parte dei casi, quello di un potente che tormenta il debole e il meno fortunato, ma l'amara ironia di chi si trova a far fronte alle difficoltà della vita. Il fatto stesso che gli *hanashika* dessero una voce e un ruolo a individui che, nella società dell'epoca, erano considerati a malapena esseri umani è in realtà un elemento culturale che andrebbe riconosciuto e valorizzato, pur tenendo presente la parzialità della loro visione. Lorie Brau richiama l'attenzione, ad esempio, sulla rappresentazione delle cortigiane dei quartieri di piacere, spesso smalziate e indipendenti, dotate quindi della capacità di determinare, o almeno influenzare, il proprio destino, divenendo quindi figure che potremmo definire progressive e apprezzabili secondo i canoni etici odierni; tuttavia, questa immagine è fortemente limitata a quella che era l'esperienza maschile e non tiene minimamente conto delle difficoltà che doveva affrontare una donna coinvolta nel mondo della prostituzione⁹⁸.

Fortunatamente, la problematica delle parole proibite ha riguardato soltanto il rapporto con le emittenti radio-televisive e non con il pubblico più affezionato, che è

⁹⁶ Ivi, p. 143.

⁹⁷ Ivi, p.262.

⁹⁸ BRAU, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, p. 123.

invece ben a conoscenza di tutte le dinamiche storico-culturali che sottostanno alle storie del *rakugo*, grazie anche alla mediazione fatta dagli *hanashika* all'interno dei *makura*. Inoltre è possibile pensare che, dal momento che la società giapponese, contrariamente agli ideali di uguaglianza esposti nella costituzione, ancora si struttura come fortemente gerarchizzata, il cosiddetto *tate shakai* 縦社会, nel mondo della scuola come in quello del lavoro, sia più piacevole, per il pubblico giapponese, intrattenersi con una forma narrativa che riconosce e rappresenta queste diseguaglianze in modo più aderente alla realtà, offrendo comunque situazioni in cui i deboli sono in grado di rivalersi sui più forti.⁹⁹ Non è chiaro, tuttavia, se questa catarsi ottenuta nel mondo dell'intrattenimento possa essere o meno un ostacolo verso la realizzazione di una società più equa e se la soddisfazione momentanea non sia sufficiente a controbilanciare il rischio che il *rakugo* diventi un mezzo per perpetuare stereotipi negativi.

Il *makura*, tuttavia, non è l'unico aspetto di una rappresentazione di *rakugo* in cui lo *hanashika* può esprimersi e comunicare le proprie idee e sentimenti, anzi: il racconto stesso è gestibile, pur con alcune limitazioni, a discrezione dell'attore. In primo luogo, la scelta di quale storia raccontare è, generalmente, libera, influenzata solo dal fatto che un'altra simile sia stata già presentata o meno in giornata e, in maniera minore, dal periodo dell'anno in cui ha luogo la rappresentazione, e può avvenire anche pochi minuti prima di salire sul palco. In secondo luogo, i racconti vengono trasmessi come canovacci, non come testi da rispettare alla lettera e di ognuno possono esistere più varianti, con cambiamenti più o meno importanti alla trama o ai personaggi¹⁰⁰.

Questo permette non solo di adattarsi meglio alle tempistiche del teatro o della trasmissione radiofonica o televisiva (una stessa storia può essere raccontata in dieci, venti o trenta minuti a seconda delle esigenze), ma anche di espandere il repertorio ormai consolidato del *koten rakugo*, mantenendolo sempre fresco e interessante per il pubblico. Questo è vero anche per gli *hanashika* stessi visto che, in genere, il repertorio di un maestro consiste in circa centocinquanta-duecento, un numero importante per quanto riguarda la capacità di memorizzazione di un individuo, ma che rischierebbe di diventare

⁹⁹ Ivi, pp. 96-97.

¹⁰⁰ TATEKAWA, *Koten Rakugo 100 seki* (100 sedute di rakugo classico).

insufficiente nell'arco di una carriera di oltre trent'anni¹⁰¹. La possibilità, tuttavia, di sviluppare più versioni di uno stesso racconto genera nel pubblico un maggiore interesse, permettendo di apprezzare diverse interpretazioni e sfumature di significato a partire da una stessa trama. Questo è un elemento fondamentale nel successo che il *rakugo* ha avuto nel mantenere un alto livello di interazione e vicinanza con gli spettatori, garantendo la propria longevità anche in periodi storici travagliati. Ulteriori dettagli di questo rapporto saranno discussi nel prossimo capitolo, incentrato sullo *yose*, ovvero il teatro tradizionale in cui si svolgono le rappresentazioni di *rakugo*.

4.7 Conclusione

In questa analisi dei racconti che costituiscono il repertorio del *rakugo* e delle loro caratteristiche sono riemersi alcuni elementi già presenti in alcuni degli aspetti precedentemente esaminati, in primis la forte dipendenza dal gusto del pubblico e la tendenza ad assecondarlo, in particolare con la perdita del sottotesto religioso originariamente presente. Come già spiegato in precedenza, questo è stato un elemento di grande rilievo per il continuo successo dell'arte, ma rappresenta anche un rischio di perdita di qualità e spessore culturale.

Un secondo aspetto che si ritrova è l'importanza delle identità locali, Edo e Kamigata, che si presentano come fieramente distinte, ma anche aperte allo scambio, con brani che appartengono a uno o all'altro dei due repertori messo in scena anche nel contesto opposto. In questo si rivede una dinamica simile a quella che lega l'individuo alla comunità di *hanashika*, in cui egli mantiene una forte e riconoscibile identità e diversità, ma resta comunque parte di una struttura più ampia e a cui è profondamente legato.

Un elemento di novità, invece, è rappresentato dalla tematica del fantastico, del *kyo*, caratteristica fondamentale della narrazione *rakugo*. Anche in questo caso vi è una dinamica complessa quanto affascinante, dal momento che all'interno della storia vi è sempre un certo equilibrio tra reale e assurdo, che può tendere da un lato piuttosto che da un altro, ma senza concedersi mai del tutto a uno dei due: la narrazione è, fondamentalmente, escapista, ma non si dissocia mai del tutto dalla vita autentica, possibilmente per mantenere un contatto più forte con gli spettatori, per quanto la distanza

¹⁰¹ SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, pp. 25-26.

temporale che separa il pubblico odierno dai brani del repertorio classico possa essere un ostacolo in questo senso e anche gli elementi realistici diventano strumento di escapismo verso una dimensione non fantastica, ma di nostalgia verso un lontano passato.

Un'altra problematica che sorge per quanto riguarda il *koten rakugo* è la questione del linguaggio discriminatorio, in particolare l'atteggiamento estremamente negativo e limitato che alcuni dei racconti classici hanno per quanto riguarda le donne e le persone con disabilità. Questo rappresenta, fondamentalmente, un conflitto tra i valori della tradizione e la nuova sensibilità del pubblico odierno, la cui soluzione dipende dalla capacità degli *hanashika* di mediare tra l'arte e i bisogni degli spettatori, elemento che, tuttavia, è già parte integrante delle capacità necessarie per recitare *rakugo* e in cui risulta di grande aiuto l'abilità, maturata durante l'apprendistato, di sapere adattare la storia e l'esecuzione al proprio pubblico. In aggiunta il *makura* rimane un ottimo strumento per instaurare una comunicazione efficace, appellandosi alla comprensione degli spettatori che ciò che sentiranno di offensivo non è frutto della malignità dello *hanashika*, ma parte di una tradizione che, per la maggior parte, merita di essere onorata, seppur con i suoi difetti.

5. Il teatro

5.1 Introduzione

In ultimo, si va ad approfondire il luogo in cui lo spettacolo effettivamente si svolge, ovvero lo *yose*. Per quanto sia stato già più volte nominato, esso merita una menzione e un'analisi specifiche. Nonostante non goda, infatti, dello stesso prestigio dei teatri che ospitano il kabuki o il *nō*, lo *yose* ha rivestito e riveste un ruolo importante nella vita cittadina, costituendosi come un teatro più vicino alla popolazione, più familiare, tanto che, un tempo, ogni quartiere di Edo/Tokyo aveva il suo *yose* locale. Di seguito saranno presentati tutti i teatri attualmente attivi nell'ambito del *rakugo*, con informazioni sia sulle strutture che sulla loro importanza storica, nonché il formato della programmazione sia giornaliera che straordinaria. Verranno, infine, analizzati gli altri contesti in cui si possono ritrovare esibizioni di *rakugo*, che saranno confrontati con quello dello *yose* per valutarne l'importanza rispetto alla tradizione artistica.

5.2 La struttura

Generalmente si tratta di una struttura in grado di ospitare un centinaio di spettatori, originariamente seduti su *tatami*, oggi più comunemente su sedie o poltroncine; di fronte al pubblico sorge il palco rialzato, racchiuso in una cornice che lo fa risultare leggermente più stretto rispetto alle pareti del salone. Su di esso sono presenti pochi elementi scenici o decorativi: al centro vi è il *kōza*, una piattaforma rialzata delle dimensioni di circa un metro per due spesso coperta da un telo rosso e su cui è posto il cuscino, *zabuton* 座布団, su cui siede lo *hanashika*. Nel caso in cui lo *yose* sia particolarmente ampio, si può avere posizionato anche un treppiede o un'altra struttura che regga un microfono. Come è già stato menzionato nei capitoli precedenti, nel Kamigata *rakugo* è presente anche un leggio in legno, *kendai* 見台, corredato da uno schermo in legno che nasconde alla vista del pubblico le gambe dello *hanashika*, detto in giapponese *hizakakushi* 膝隠し. Sul palco o appena davanti è poi presente un'impalcatura in legno, *mekuri*, che espone dei lunghi fogli su cui sono riportati i nomi degli artisti che si esibiranno durante la giornata e vengono cambiati da degli assistenti di scena o dagli attori stessi nel momento in cui lasciano la scena. Sul palco, infine, possono essere presenti dei paraventi, con ruolo prettamente decorativo. Nascosto alla vista, solitamente a lato del palco, vi è uno spazio

dedicato allo *yosebayashi* 寄席囃子, una piccola orchestra che accompagna l'entrata in scena e l'uscita degli *hanashika* e alcune rappresentazioni. Solitamente comprende due tamburi, uno grande (*ōdaiko* 大太鼓) e uno piccolo (*shimedaiko* 締め太鼓), uno *shamisen*, un flauto di bambù (*takebue* 竹笛) e un gong di metallo (*kane* 鉦). Infine, sempre a lato del palco, vi è il camerino (*gakuya*) in cui gli *hanashika* si preparano prima di andare in scena¹⁰².

5.3 Gli *yose* odierni

Nonostante il *rakugo* goda oggi di una certa popolarità e, soprattutto, di una libertà di azione ben maggiore di quella che aveva sotto il governo Tokugawa o Meiji, il numero di *yose* attualmente in attività è notevolmente ridotto rispetto agli antichi fasti. Il *Rakugo geijustu kyōkai* riporta, infatti, soltanto nove teatri in cui si pratica il *rakugo* nella zona di Tōkyō e Yokohama¹⁰³.

Il primo di questi è il teatro Suehirotei di Shinjuku 新宿末廣亭, che trova le sue origini nel lontano 1897, quando fu fondato col nome di Horietei 堀江亭, ma cambiò nome quando fu acquistato da Suehirotei Seifū 末廣亭清風 (date ignote), un artista di *rōkyoku* 浪曲. Da allora è stato distrutto e ricostruito varie volte a causa di incendi e dei bombardamenti durante la Seconda guerra mondiale¹⁰⁴. La struttura può ospitare fino a 313 spettatori tra la platea e una piattaforma rialzata. Il sito internet offre informazioni sugli orari degli spettacoli, su come trovare il teatro, nonché una selezione dei souvenir che si possono acquistare nel negozio interno. Il teatro ha anche un account twitter, che utilizza per raggiungere un maggior numero di possibili clienti con novità e foto. La descrizione del sito descrive il *rakugo* come parte integrante della tradizione di Edo/Tokyo, e il *furusato* ふるさと del cuore di ogni vero giapponese, un luogo quindi di tranquillità e familiarità¹⁰⁵.

¹⁰² SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, pp. 2-3, 32-33.

¹⁰³ <https://www.geikyo.com/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

¹⁰⁴ TAKADA Fumio, *Shōgeinin*, vol. 13 (Artisti della risata, vol. 13), Tokyo, Byakuya Shobō, 2004, p. 114.

¹⁰⁵ <http://suehirotei.com/index.html> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

Il secondo è lo Hengei hall di Asakusa 浅草演芸ホール, che fu fondato nel 1964 con l'ampliamento dell'Asakusa France-za 浅草フランス座, di cui andò ad occupare il terzo e quarto piano, per poi spostarsi al piano terra nel 1971. Sul suo palco si sono esibiti artisti del calibro di Katsura Bunraku, Kokontei Shinshō e San'yūtei Enraku. Similmente a quello del Suehirotei, il sito internet del teatro riporta informazioni utili alla sua frequentazione, nonché una sezione intitolata “*hajimete no yose*” 初めての寄席, la prima volta allo *yose*, una guida per chi si voglia avvicinare per la prima volta a questa istituzione. Il teatro può ospitare fino a 340 spettatori.¹⁰⁶

Il terzo è lo Ikebukuro Engeijo 池袋演芸所, fondato nel 1951. Decisamente più piccolo rispetto ai primi due, ospita soltanto 92 spettatori, il che permette di evitare l'uso di microfoni, lasciando apprezzare la voce naturale dell'attore. Nel 1990 gli spettacoli furono interrotti per lavori di ristrutturazione, riprendendo poi nel settembre 1993¹⁰⁷.

Il quarto è il Suzumoto Engeijo di Ueno 上野鈴木本演芸場, che, insieme ai tre precedentemente presentati, è uno dei quattro teatri fissi, *jōseki* 定席, di Tokyo, ovvero uno *yose* in cui il *rakugo* viene rappresentato tutti i giorni, ogni giorno. L'edificio attuale è del 1972, ma le sue origini risalgono addirittura al 1857, quando Honmoku Yamanosuke III 本牧仙之助 (1827-1910) fondò a Ueno il Gundanseki Honmokutei 軍談席本牧亭. Anch'esso ha un proprio account twitter e dimostra una certa propensione alla comunicazione col pubblico, come si evince in particolare dal siparietto utilizzato per raccontare la storia del teatro, organizzato come un dialogo tratto da un racconto *rakugo* tra un personaggio dalle grandi conoscenze e un *edokko*, ingenuo quanto curioso, che lo riempie di domande¹⁰⁸. I teatri a seguire non sono *jōseki*, ma comprendono rappresentazioni di *rakugo* nei loro programmi.

Questi sono il Kokuritsu Engeijo 国立演芸所, affiliato al *Nihon geijutsu bunka shinkō kai* 日本芸術文化振興会 (associazione per la promozione della cultura e arti giapponesi), che fa parte di un complesso di edifici più ampio, che comprende il Dentō

¹⁰⁶ <http://www.asakusaengei.com/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

¹⁰⁷ <http://www.ike-en.com/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

¹⁰⁸ <http://www.rakugo.or.jp/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

Geinō Jōhōkan 伝統芸能情報館 e il più massiccio Teatro nazionale (Kokuritsu Gekijō 国立劇場) e il Piccolo Teatro Nazionale (Shōkokuritsu gekijō)¹⁰⁹; a questo si aggiungono due teatri che fanno parte del Nagatani no Engeijo 永谷の演芸所, e sono lo Oedo Nihonbashitei お江戸日本橋亭¹¹⁰ e Oedo Kōshōjitei di Ueno お江戸上野広小路亭¹¹¹. Entrambi sono decisamente ridotti in dimensione e l'uso di sedie pieghevoli le distanzia dall'aspetto tradizionale di altri *yose*.

A seguire vi è lo Yokohama Nigiwai-za 横浜にぎわい座, che, tra le altre cose, ha fatto da cornice allo spettacolo *Shinigami* di San'yūtei Enraku presentato in precedenza. Il teatro può accogliere fino a 452 spettatori, un numero eccezionale, organizzati su due piani, ma, nonostante la mole e la modernità degli ambienti, la sala e il palco su cui si svolgono gli spettacoli dimostrano uno stile classico che ben si addice all'atmosfera del *rakugo*, soprattutto se *koten*¹¹². Il nono e ultimo è lo Hana-za di Sendai 仙台花座, probabilmente il più piccolo dei teatri presentati, consiste unicamente di una stanza con una trentina di sedie e un palco rialzato molto semplice. Come curiosità viene presentato il fatto che, dalla strada accanto al teatro, si può vedere attraverso una finestra il momento in cui uno *zenza* suona il *taiko* che annuncia l'apertura del teatro¹¹³.

Per il Kamigata *rakugo*, invece, vi sono tre teatri di riferimento. Il primo è lo Shimanouchi 島之内寄席 di Osaka, fondato nel 1972 dall'allora presidente del Kamigata *rakugo kyōkai* Shōfukutei Shokaku VI, per sopperire alla mancanza di *jōseki* ad Osaka.¹¹⁴ Nonostante non sia riuscito ad acquisire tale qualifica, lo Shimanouchi, coi suoi incontri mensili, fu un'importante punto di partenza per la ricostruzione del Kamigata *rakugo* ed è anche grazie al suo esempio che si è arrivati, nel settembre 2006, a inaugurare il Tenma Tenjin Hanjōtei 天満天神繁昌亭, unico *jōseki* di Osaka. La sua apertura ha segnato la fine di un periodo di circa sessant'anni, dalla fine della guerra, in cui la città era rimasta senza *yose* ufficiali. La storia del teatro è raccontata in dettaglio sul sito, e in questa viene spiegato il desiderio di realizzare un luogo vicino alla tradizione teatrale del *rakugo*, con

¹⁰⁹ <https://www.ntj.jac.go.jp/engei.html> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

¹¹⁰ <http://ntgp.co.jp/engei/nihonbasi/index.html> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

¹¹¹ <http://ntgp.co.jp/engei/ueno/index.html> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

¹¹² <http://nigiwaiza.yafjp.org/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

¹¹³ <https://hanaza.jp/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

¹¹⁴ <https://kamigatarakugo.jp/shimanouchi/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

un numero limitato di spettatori, circa 60-100, in uno spazio più intimo e familiare. In questo spazio consacrato al *rakugo*, gli spettacoli si svolgono dalla mattina (dalle 10 circa) fino alla sera.¹¹⁵

A questi si è aggiunto, nel luglio 2017, il teatro Kirakukan di Kōbe 神戸喜楽館, secondo *jōseki* dedicato al Kamigata *rakugo*. La platea e il soppalco contengono 190 posti a sedere più due riservati per persone portatrici di handicap in sedia a rotelle, il che lo rende il più grande *yose* del Giappone occidentale, un importante segnale di crescita per il panorama artistico del Kamigata¹¹⁶.

5.4 Una giornata di *rakugo*

Per quanto riguarda l'organizzazione delle performance, si prenderà in esame soltanto la modalità con cui queste avvengono solo all'interno dei *jōseki*, in quanto più regolari e rappresentativi della tradizione del *rakugo*. Con particolare riferimento al Suehirotei¹¹⁷, possiamo osservare il programma di una giornata di *yose*, divisa innanzitutto in due sessioni, una di mezzogiorno/pomeriggio, che va dalle 12 alle 16:30 e una della sera, dalle 17 alle 21. Ciascuna di queste contiene a sua volta un gran numero di rappresentazioni diverse, diciotto quella del pomeriggio, sedici quella della sera. Nel primo caso si ha, in ordine: un'esibizione di *rakugo*, una di *manzai*, due di *rakugo*, una di prestidigitazione, due di *rakugo*, una di *manzai*, due di *rakugo*, una di *kamikiri* 紙切り¹¹⁸, due di *rakugo* separate da un intervallo, una di *manzai*, due di *rakugo*, una di *daikagura* 太神樂¹¹⁹ a cui segue un'ultima rappresentazione di *rakugo*. La sessione serale si svolge in modo identico per le prime sette esibizioni, a cui ne segue una di *kamikiri*, tre di *rakugo*, con un intervallo prima dell'ultima, una di *zokkyoku* 俗曲¹²⁰, due di *rakugo*, una di *daikagura* e l'ultima di *rakugo*. Solo i nomi degli artisti sono annunciati, ma non i titoli dei racconti, che possono essere scelti dagli *hanashika* anche pochi minuti prima dell'entrata in scena. L'alto numero di spettacoli fa sì che abbiano a disposizione una

¹¹⁵ <https://www.hanjotei.jp/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

¹¹⁶ <https://kobe-kirakukan.jp/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

¹¹⁷ <http://suehirotei.com/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

¹¹⁸ Spettacolo in cui un artista ritaglia in modo rapido e preciso delle silhouette da un foglio di carta.

¹¹⁹ Grande danza che include spettacoli di giocoleria e la Danza del leone.

¹²⁰ Esibizione di canti popolari.

media di appena quindici minuti, anche se più tempo è lasciato alle performance più importanti, solitamente poste verso la fine della sessione in un crescendo di abilità che si conclude con l'esibizione di un maestro *shin'uchi*.

Un simile programma viene mantenuto, con gli stessi artisti, per dieci giorni. Il mese, dunque, viene scandito in tre periodi, denominati *kamiseki* 上席, *nakaseki* 中席 e *shimoseki* 下席, ovvero sedute alte, medie e basse. I nomi non hanno connotazioni positive o negative e non hanno legami particolari con la scelta delle rappresentazioni che ne compongono il programma. Nei mesi con trentuno giorni si ha, in aggiunta ai tre periodi, uno *yoichikai* 余一会, ovvero una giornata straordinaria con un programma unico. Anche in questo caso vi sono due sessioni, una pomeridiana, dalle 13 alle 16:15, e una serale, dalle 17 alle 20:15. Nella prima vi sono due esibizioni di *rakugo* seguite da uno spettacolo di imitazioni, un intervallo e poi altre tre di *rakugo*. Eccetto per l'ultima performance, i titoli dei racconti sono annunciati nel programma. Per la serale, vi sono due esibizioni di *relay rakugo*¹²¹, seguite da una di *manzai*, da due di *rakugo* e, infine, dal discorso di presentazione di un nuovo *shin'uchi*. Gli orari delle varie sessioni variano, ovviamente, in base ai singoli *yose*, così come i tipi di rappresentazioni e i prezzi, che però rimangono nel raggio dei duemila-tremila yen per gli spettacoli regolari e 3000-3500 per gli *yoichikai*. Il biglietto è valido per tutta la sessione ed è quindi più conveniente assistere fin dal primo spettacolo della giornata, per quanto in realtà quelli che danno vero valore sono gli *shin'uchi* che si esibiscono alla fine. Per questo i teatri tendono a riempirsi verso il termine della sessione, mentre sono spesso quasi vuoti durante le prime esibizioni degli *zenza*.

5.5 Il *rakugo* in altri contesti e l'importanza dello *yose*

L'alto numero di esibizioni a fronte di un prezzo del biglietto relativamente basso significa, però, che anche il guadagno dello *hanashika*, proporzionato al ricavo del teatro, è tendenzialmente ridotto. Questo li spinge, insieme ad altri fattori già menzionati nella parte storica, a cercare di esibirsi in luoghi diversi dallo *yose*, impresa di molto facilitata proprio dalla semplicità dell'impostazione scenica, menzionata all'inizio di questo capitolo, che ha permesso al *rakugo* di adattarsi con grande facilità ad altri contesti di

¹²¹ Esibizione di *rakugo* di gruppo in cui più *hanashika* si alternano nella narrazione.

rappresentazione e ai nuovi mezzi tecnologici. Il primo di questi è quello dell'esibizione privata, solitamente in occasioni particolari, come matrimoni, o per intrattenere ospiti di riguardo. L'origine di questa pratica si può far risalire agli *zashikibanashi* di Shikano Buzaemon ed è una delle attività più redditizie per un *hanashika*, non solo per il guadagno netto dell'evento, ma anche perché gli permette di accrescere il proprio circolo sociale e di ingraziarsi dei finanziatori che lo possano aiutare nella sua carriera¹²².

Un altro palco fu fornito, negli anni Venti del Novecento, dalla radio prima e dalla televisione poi, che fecero ampio uso delle abilità degli *hanashika* per riempire i loro palinsesti in cambio di compensi ben più lauti di quelli che potevano offrire i padroni degli *yose*. La televisione in particolare, permettendo di apprezzare in toto la performance anche fisica e mimica e non solo orale, aiutò il *rakugo* a superare la crisi dell'intrattenimento degli anni Cinquanta e il connubio tra l'arte e il medium fu siglato in modo imprescindibile quando l'emittente TBS si costituì come principale finanziatore del nuovo *Rakugo kenkyū kai*, che organizza spettacoli, trasmessi in diretta televisiva, ogni terza domenica del mese nel Kokuritsu engeijō¹²³. Questo, come lo Yokohama Nigiwai-za, costituisce un ulteriore esempio di piattaforma alternativa rispetto allo *yose*, in cui si perde completamente la dimensione dell'intimità tra attore e pubblico che si mantiene in un contesto teatrale più ridotto, in modo non dissimile da come avviene coi media di massa. È proprio questa mancanza a fare sì che, nonostante sia economicamente svantaggioso, gli *hanashika* non abbandonino mai gli *yose* in modo definitivo e che, anzi, questi rimangano una parte così importante nel mantenimento e nella crescita della loro arte.

Mentre arti come il *nō*, il balletto o l'opera vengono apprezzate secondo criteri oggettivi di abilità e riuscita nella performance a prescindere dall'apprezzamento del pubblico, nel *rakugo* quest'ultimo è fondamentale ed è il valore ultimo su cui si misura la bravura dell'artista. Per questo gli *hanashika* affinano la loro capacità di comprendere quali sono le caratteristiche e i desideri del loro pubblico e di adattare sia il *makura* che il racconto alle sue particolari esigenze. Osservando le reazioni dei singoli, l'artista riconosce a quali tipi di battute sono più sensibili, quanto a lungo può protrarre i dialoghi,

¹²² BRAU, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, p. 274.

¹²³ <https://www.tbs.co.jp/rakuken/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

se è meglio un finale più tragico o più allegro e modificare di conseguenza la sua interpretazione. Queste abilità, ovviamente, non gli sono innate, ma vengono sviluppate e affinate con anni di pratica, che però non può avvenire in altro luogo che nello *yose*: nel rapporto uno ad uno con il maestro, infatti, il pubblico è troppo limitato per essere un esercizio soddisfacente, così come nelle esibizioni private, mentre il problema contrario si ha nei grandi teatri in cui è troppo vasto e distante per essere gestito in modo appropriato, per non parlare dei media in cui esso addirittura non è presente perché lo *hanashika* possa osservarne le reazioni.

Per questo gli attori non lasciano mai definitivamente lo *yose*, per quanto la televisione, gli spettacoli privati et cetera possano essere più redditizi e conferiscano maggiore popolarità. Parafrasando Lorie Brau nel suo resoconto della sua esperienza nel mondo del *rakugo*: lo *yose* è la palestra in cui si esercitano e affinano le loro tecniche, sperimentano nuove soluzioni e innovazioni, rimanendo in contatto col cuore vivo degli appassionati¹²⁴. Proprio da questo il *rakugo* trae sempre nuova linfa, restando un'arte viva e in continuo cambiamento, soprattutto se paragonata ad altre forme di teatro, non solo giapponesi, che per quanto raffinate e bellissime, sono apprezzate più per il loro valore culturale e sociale che per la loro capacità di intrattenere il pubblico. Questo si realizza non solo per l'impegno da parte dell'attore di essere ricettivo verso il pubblico, ma anche dalla possibilità che la dimensione di intimità che si ritrova nello *yose* offre al singolo di manifestare le proprie reazioni in modo spontaneo e diretto, così che lo *hanashika* possa interpretarle e offrire la migliore performance possibile per il suo pubblico.

5.6 Conclusione

Da quanto si è visto si può dire che se anche lo *yose*, in quanto teatro popolare, è considerato poco prestigioso, compensa tuttavia con la sua grande vitalità e operosità. Soprattutto per quanto riguarda i *jōseki*, l'attività giornaliera è particolarmente intensa, a maggior ragione per gli *zenza* che prestano servizio a teatro, ma anche per gli *hanashika* che, per dieci giorni di fila, devono preparare i loro *makura*, i loro racconti e saperli adattare al tempo che è loro dedicato all'interno della tabella di marcia, tenendo conto anche di eventuali ritardi o altri inconvenienti. In questo ambito, quindi, si possono osservare in atto temi già incontrati in precedenza, come la grande dedizione che l'arte

¹²⁴ BRAU, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, pp. 320-321.

richiede dall'individuo, nonché l'importanza fondamentale della cooperazione interpersonale per una migliore riuscita degli spettacoli.

Ritorna, inoltre, l'importanza della comunicazione come elemento fondamentale della recitazione *rakugo*, con particolare attenzione alla reciprocità dello scambio tra lo *hanashika* e il pubblico, che non è quindi un semplice auditorio passivo, ma parte integrante di un dialogo silenzioso fatto di sguardi, esclamazioni e linguaggio del corpo, che l'attore deve essere in grado di ascoltare e interpretare per arrivare a uno scambio che lasci entrambe le parti soddisfatte. Questo insieme di abilità che, come si è detto, possono essere sviluppate e maturate soltanto nel contesto relativamente intimo dello *yose*, costituiscono, per certi versi, la vera essenza dell'arte dello *hanashika*. Lo *yose*, quindi, è una parte integrante e fondamentale del *rakugo* e la sua importanza è sottolineata anche dall'impegno che i *rakugoka* stessi investono nel promuovere e partecipare alle attività del teatro, in particolare gli *zenza* che lavorano come *factotum*, e nel loro desiderio di creare uno spazio dedicato alla loro arte, come nel caso degli *hanashika* del Kamigata, per cui la fondazione dei nuovi *yose* è stato il segno di una rinascita culturale e professionale a lungo attesa.

Conclusion

6.1 Introduzione

In quest'ultimo capitolo verrà descritta la situazione attuale del *rakugo* in Giappone, come questo è percepito nella società e le possibili prospettive per il futuro, approfondendo alcune delle tematiche già incontrate in precedenza. Allo stesso modo, sarà presa in considerazione la diffusione della conoscenza del *rakugo* all'estero, i mezzi attraverso cui questa è portata avanti e le relative problematiche. In conclusione, infine, verranno ripresi i punti chiave evidenziati nel corso dell'analisi dei vari aspetti fondamentali del *rakugo*, che saranno riassunti in una definizione il più possibile chiara e sintetica.

6.2 Il *rakugo* in Giappone

Il Giappone moderno è ormai famoso in tutto il mondo per la sua industria dell'intrattenimento estremamente produttiva: cinema, serie televisive, animazione e videogiochi sono solo la punta dell'iceberg. In un simile contesto il *rakugo* potrebbe apparire spacciato di fronte a una tale concorrenza, tuttavia esso sembra essere riuscito a crearsi un proprio spazio all'interno del panorama dell'intrattenimento, sfruttando, in primo luogo, l'elemento della nostalgia. In Giappone questo concetto è spesso legato all'ideale del *furusato*, parola che, non a caso, compare nelle descrizioni del sito del teatro Suehirotei, evocando immagini di tempi per certi versi migliori, quando la vita era più semplice e le relazioni umane più autentiche, per quanto, come spesso accade in casi del genere, un simile passato non sia mai esistito¹²⁵. Due degli elementi su cui si fa più affidamento nell'evocare questo sentimento di nostalgia sono la figura dell'*edokko*, con la sua natura ribelle e non convenzionale che contrasta quindi la routine della vita moderna¹²⁶, e il concetto di *ninjō*, usato per descrivere relazioni sentimentali romantiche quanto familiari presentate come ideali, in opposizione alla, supposta, distanza e disgregazione dei legami affettivi all'interno del contesto urbano moderno¹²⁷.

¹²⁵ BRAU, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, pp. 429-430.

¹²⁶ Ivi, pp. 431-432.

¹²⁷ MAKINO Osamu, *Rakugo de Edo wo kiku* (Sentire Edo attraverso il rakugo), Tokyo, PHP, 2003, pp. 48-100.

Esiste, tuttavia, un altro tipo di interesse verso il *rakugo* che, per quanto non propriamente inerente all'ambito artistico, risulta comunque affascinante da analizzare, ovvero l'utilizzo delle abilità e competenze dello *hanashika* all'interno di contesti più mondani, in modo particolare quello lavorativo. Il *rakugo* offre, infatti, un ottimo modello di riferimento per quanto riguarda la comunicazione orale, in particolare nel caso di discorsi pubblici, sia per quanto riguarda le tecniche di memorizzazione ed esposizione sia, soprattutto, per la capacità di interpretare correttamente le risposte, verbali o meno, del proprio auditorio e di adattare di conseguenza le modalità e i contenuti del proprio discorso ¹²⁸. Se da un lato, quindi, il *rakugo* potrebbe apparire confinato ad una dimensione di nostalgia e idealizzazione che rischierebbe di limitare la sua crescita, esso riesce comunque ad avere un impatto e un'applicazione anche nel quotidiano, sebbene questo avvenga a causa delle sue componenti più tecniche, a discapito di quelle artistiche.

6.3 Il *rakugo* per l'estero

Uno degli ostacoli più importanti alla comprensione e conseguente diffusione del *rakugo* al di fuori dei confini giapponesi è la questione linguistica. Un passo avanti molto importante, dunque, è stato lo sviluppo del *rakugo* in inglese. Un pioniere in questo ambito è stato certamente Katsura Shijaku II 桂 枝 雀 (1939-1999), *hanashika* del Kamigata molto attivo nello *shinsaku* che, a partire dal 1986, iniziò ad esibirsi con brani originali in inglese e con traduzioni di racconti classici. La sua opera, tuttavia, ebbe un impatto limitato sul pubblico straniero, mentre interessò maggiormente i giapponesi che erano interessati a migliorare la propria conoscenza delle lingue straniere ¹²⁹. La sua eredità fu, però, raccolta da altri artisti che contribuirono ad aumentare il numero e la qualità dei brani in inglese e ad espandere la portata del *rakugo* nel mondo. Una di questi è Ōshima Kimie 大島 希巴江 (n. 1970), professoressa del dipartimento di studi internazionali dell'università di Kanagawa¹³⁰, nonché *hanashika* specializzata nel *rakugo* in inglese. Attraverso le sue competenze accademiche è stata in grado di esibirsi, a partire

¹²⁸ Per un maggiore approfondimento, cfr. YOKOYAMA Nobuharu e ISHIDA Akihiro, *Business elite ha, naze rakugo wo kiku no ka?* (Perché i grandi affaristi ascoltano rakugo?), Tokyo, JMAM, 2015.

¹²⁹ SASAKI e MORIOKA, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, pp. 282-283.

¹³⁰ <http://professor.kanagawa-u.ac.jp/ffl/cross/prof29.html> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

dal 1998, in oltre venti paesi, con lo scopo di trasmettere i valori dell'umorismo giapponese e di far sì che il *rakugo* riceva un riconoscimento internazionale al pari di altri elementi della cultura nipponica¹³¹. Un altro contributo fondamentale è dato dal già citato Katsura Sunshine, *hanashika* canadese che si esibisce sia in giapponese che in inglese per un pubblico internazionale.

Se il *rakugo* in inglese di Katsura Shijaku aveva la caratteristica, per certi versi il difetto, di essere più orientato verso l'apprendimento dei giapponesi della lingua straniera, è vero però, anche, che il *rakugo* in originale può essere uno strumento utile per avvicinarsi allo studio della lingua giapponese. Una delle caratteristiche già messe in evidenza è, infatti, il livello relativamente alto di comprensibilità del modo di parlare dello *hanashika*, fondamentale perché l'umorismo abbia nel pubblico l'effetto desiderato, e il fatto che, tendenzialmente, le storie narrate siano piuttosto semplici e composte prevalentemente di dialoghi, rende il *rakugo* un ottimo mezzo per apprendere la lingua giapponese, almeno per quanto riguarda la componente orale. A tale proposito è da segnalare uno studio condotto per sei anni a partire dal 2006 nella Japanese School of Middlebury College sull'integrazione del *rakugo* nell'insegnamento del giapponese, con risultati più che soddisfacenti¹³². Una maggiore diffusione di simili progetti porterebbe ad un possibile miglioramento del livello di apprendimento della lingua giapponese, nonché ad un aumento della popolarità del *rakugo* nei paesi esteri.

6.4 Conclusione

È giunto, infine, il momento di riprendere la definizione del *rakugo* espressa all'inizio di questo elaborato, ovvero "Arte teatrale minimalista della narrativa comica popolare giapponese", e integrarvi i vari elementi caratteristici che sono emersi dall'analisi della rappresentazione del *rakugo*, della sua storia, degli attori, del repertorio e del teatro, nel modo più chiaro e conciso possibile e le parole chiave che riassumono questi concetti sono: comunicazione, improvvisazione, rivalità, individualità, cooperazione ed evasione. di queste sei le prime cinque, a loro volta, rimandano tutte ad un concetto che, a quanto risulta, sta alla base dell'arte del *rakugo*: il dialogo. Attraverso

¹³¹ <http://www.intlcentertokyo.com/interview1> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

¹³² KAZUMI Hatasa, "Integrating "Rakugo" and "Kobanashi" in Japanese Language Classes at Different Levels", *Japanese Language and Literature*, XLVI, 1, 2012, pp. 201-215.

il dialogo, infatti, gli individui comunicano e cooperano, ma esprimono anche le proprie differenze, talvolta in competizione l'uno con l'altro e reagendo di volta in volta a ciò che l'altro trasmette. Il dialogo è, inoltre, il mezzo principale attraverso cui si svolge la narrazione del *rakugo* e lo *hanashika* stesso dialoga con il pubblico, in particolare nel *makura*, per quanto l'unica risposta vocale di quest'ultimo sia la risata. Dialogo, inoltre, riassume anche il concetto di "minimalista" contenuto nella definizione provvisoria, dal momento che presuppone un contesto limitato a due elementi fondamentali, in questo caso lo *hanashika* e il suo pubblico. Per quanto riguarda l'evasione, invece, essa rientra nell'ambito del racconto, della narrazione fantastica e riporta l'attenzione alla centralità della figura dello *hanashika*, che guida i suoi spettatori nel mondo del *kyo*, fino al momento della caduta finale. L'elemento della comicità fa parte di questo insieme, ma non è così prevalente da richiedere una menzione particolare. Riassumendo la formula "arte teatrale" nel più semplice "teatro", si può, infine, dire che il *rakugo* sia il "Teatro popolare giapponese del racconto dialogato".

Bibliografia

- BIENATI Luisa e BOSCARO Adriana, *La narrativa giapponese classica*, Venezia, Marsilio, 2010.
- BRAU Lorie, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, Plymouth, Lexington Books, 2008.
- KAZUMI Hatasa, "Integrating "Rakugo" and "Kobanashi" in Japanese Language Classes at Different Levels", *Japanese Language and Literature*, XLVI, 1, 2012, pp. 201-215.
- MAKINO Osamu, *Rakugo de Edo wo kiku* (Sentire Edo attraverso il rakugo), Tokyo, PHP, 2003.
- 榎野修、「落語で江戸を聴く」、東京、PHP、2003.
- MC ARTHUR Ian, "Henry Black, rakugo and the coming of modernity in Meiji Japan", *Japan Forum*, XVI, 1, 2004, 135-164.
- NOVIELLI Maria Roberta, *Animerama Storia del cinema d'animazione giapponese*, Venezia, Marsilio, 2015.
- POLLACK David, "The Love Suicides at Shinagawa: A Sort of Love Story", *Monumenta Nipponica*, LVII, 1, 2002, pp. 73-89.
- RUPERTI Bonaventura, *Storia del teatro giapponese Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015.
- RUPERTI Bonaventura, *Storia del teatro giapponese Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2016.
- SASAKI Miyoko e MORIOKA Heinz, *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, Cambridge (Massachusetts), Harvard UP, 1990.
- SASAKI Miyoko e MORIOKA Heinz, "The Blue-Eyed Storyteller: Henry Black and His Rakugo Career", *Monumenta Nipponica*, XXXVIII, 2, 1983, pp. 133-162.
- TACHIBANA Sakon, *Rakugo: shireba shiru hodo* (Rakugo: più ne sai), Tokyo, Jitsugyō no Nihonsha, 2007.

橋左近、「落語知れば知るほど」、東京、実業之日本社、2007.

TAKADA Fumio, *Shōgeinin, vol. 13* (Artisti della risata, vol. 13), Tokyo, Byakuya Shobō, 2004.

高田文夫、「笑芸人、vol. 13」、東京、白夜書房、2004.

TANIZAKI Jun'ichirō, *Libro d'ombra*, a cura di Giovanni Mariotti, Firenze, Giunti Editore, 2017.

TATEKAWA Shinoharu, *Dare demo waraeru eigo Rakugo, Rakugo in English* (Rakugo in inglese per cui tutti possono ridere), Tokyo, Shinchōsha, 2013.

立川志の春、「誰でも笑える英語落語、Rakugo in English」、東京、新潮社、2013.

TATEKAWA Shinosuke, *Koten Rakugo 100 seki* (100 sedute di rakugo classico), Tokyo, PHP, 1992.

立川志の輔、「古典落語100席」、東京、PHP, 1992.

YOKOYAMA Nobuharu e ISHIDA Akihiro, *Business elite ha, naze rakugo wo kiku no ka?* (Perché i grandi affaristi ascoltano rakugo?), Tokyo, JMAM, 2015.

横山信治、石田章洋、「ビジネスエリートは、なぜ落語を聴くのか?」、東京、JMAM、2015.

ZEAMI Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, a cura di René Sieffert, Milano, Adelphi edizioni, 1966.

Sitografia

<https://www.youtube.com/watch?v=cfx7OEc6mHw&list=PLPFkcu502BnjLM2kcqjpQXCdF-CYIbmm3&index=3&t=0s> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=v0dgtMxdd70&list=PLPFkcu502BnjLM2kcqjpQXCdF-CYIbmm3&index=5&t=0s> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<https://www.geikyo.com/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<https://kamigatarakugo.jp/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<https://www.tbs.co.jp/rakuken/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<https://www.japantimes.co.jp/news/2002/05/17/national/rakugo-storytelling-master-kosan-dies/#.XjPtSWhKjIU> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<https://www.japantimes.co.jp/news/2015/03/20/national/rakugo-classic-comic-storyteller-beicho-dies-89/#.XdZS7ldKjIV> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<https://rakugonz.com/2018/09/04/female-shinuchi-is-born/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<https://katsurasunshine.com/profile/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<http://www.studio-abby.com/jinchi/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<http://suehirotei.com/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<https://www.asakusaengei.com/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<http://www.ike-en.com/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<http://www.rakugo.or.jp/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<https://www.ntj.jac.go.jp/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<http://ntgp.co.jp/engei/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<http://nigiwaiza.yafjp.org/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<https://hanaza.jp/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<https://www.hanjotei.jp/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<https://kobe-kirakukan.jp/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<https://kamigatarakugo.jp/shimanouchi/> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<http://professor.kanagawa-u.ac.jp/ffl/cross/prof29.html> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.

<http://www.intlcentertokyo.com/interview1> consultato l'ultima volta in data 16 febbraio 2020.