

Matteo Casari

«BENSHI», LA VOCE TEATRALE DEL CINEMA MUTO GIAPPONESE

Nel panorama mondiale del cinema delle origini i legami tra il nuovo mezzo di produzione, riproduzione e rappresentazione del «reale» e il teatro sono noti quanto numerosi. Il caso giapponese non differisce, anzi, è usualmente citato e affrontato per l'originalità, la permanenza nel tempo e gli inusitati sviluppi prodotti da tale relazione. Noël Burch, poco propenso ad accogliere come neutra e naturale la totale affermazione di ciò che ha definito Modo di Rappresentazione Istituzionale¹ – una visione omologante e omologata della sintassi narrativa e dell'esperienza di fruizione di stampo occidentale –, riconosce alla caratteristica commistione performativa del cinema muto giapponese (1896-1932 circa) lo statuto di possibile alternativa. Baluardo di questa alternativa, e principale oggetto del presente articolo, è il *benshi* (o *katsuben*)², letteralmente colui che commenta:

immediatamente dopo le prime proiezioni di film in Giappone è invalsa la pratica generale di avere un *benshi*, un commentatore dal vivo in sala per accompagnare il film con spiegazioni proferite oralmente. Ci sono tutte le evidenze per credere che tale scelta non sia stata basata sulla semplice con-

¹ «Considero infatti – e questa è la tesi principale del mio libro – gli anni dal 1895 al 1929 come anni nei quali si è costituito un Modo di Rappresentazione Istituzionale (M.R.I.) che poi, per cinquant'anni, le scuole avrebbero insegnato e identificato con il “linguaggio del cinema”» (Noël Burch, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique* [1990], trad. it. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Parma, Pratiche, 1994, p. 9).

² *Benshi* è un termine generico adottato però dalla maggior parte degli studiosi e, anche per questo, da me preferito. Alcuni scelgono di utilizzare, poiché strettamente connesso alla narrazione eseguita in ambito cinematografico, il termine *katsuben*, composto dalla contrazione di *katsudō* (azione) e *ben* (eloquenza). Altrimenti usato è *setsumeisha*, dove con *Setsumei* ci si riferisce al genere narrativo proposto dai *benshi*.

gettura che «la gente non era in grado di comprendere»; fu un naturale, ossia culturalmente e storicamente determinato, sviluppo³.

Come mi auguro risulterà chiaro nel corso di questo articolo, il *benshi* non fu solo un mero narratore, un imbonitore analogo a quello utilizzato e presto abbandonato dal cinema muto occidentale, piuttosto fu un artista poliedrico, capace di imporre il proprio ruolo fin dentro gli anni '30 del Novecento – e oltre, sebbene con minor forza –, condizionando il cinema nipponico fin negli aspetti produttivi e negli sviluppi tecnologici, oltre che, ovviamente, artistico-narrativi. Isolando per comodità argomentativa il filone autoriale che il cinema nipponico vide consolidarsi attorno alla metà degli anni Dieci, si potrebbe affermare con un paradosso solo apparente che per le prime quattro decadi di proiezioni filmate il pubblico fruì – e pretese di fruire – di un'esperienza teatrale imperniata sulla performance del *benshi* piuttosto che di un'esperienza primariamente cinematografica. Gli studi a oggi dedicati al *benshi* sono opera quasi esclusiva di specialisti del cinema, i quali, in maggioranza, nonostante riconoscano la rilevanza e la matrice teatrale a cui ho accennato, non giungono a sostenere posizioni così nette come quella da me proposta. Prossimi alla mia visione, invece, Noël Burch, il quale parla di «*film performances*»⁴, e Jeffrey A. Dym, che nota addirittura una mutazione della natura cinematografica:

incorporando fin dall'inizio il *benshi* nei loro spettacoli, gli imprenditori del cinema ne hanno trasformato la natura facendo dell'era del muto giapponese un caso a sé negli annali della storia del cinema. Uno dei motivi per cui il pubblico giapponese ha accettato prontamente il *benshi* è forse perché era aduso alla pratica diffusa della commistione teatrale [*commingled theater*] – ossia performance nelle quali due (o più) distinte ma egualmente importanti forme di comunicazione, solitamente una visiva, l'altra uditiva, si fondono in una rappresentazione unitaria⁵.

³ Noël Burch, *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, London, Scholar Press, 1979, p. 75. Le traduzioni dei testi citati non presenti in edizione italiana sono mie.

⁴ *Ivi*, p. 78.

⁵ Jeffrey A. Dym, «*Benshi*» and the Introduction of Motion Pictures to Japan, «*Monumenta Nipponica*», vol. 55, n. 4, winter 2000, p. 517. Di Dym si veda anche il fondamentale «*Benshi*», *Japanese Silent Film Narrators and Their Forgotten Narrative Art of «Setsumei»*. *A History of Japanese Silent Film Narration*, Lewinston, Edwin Mellen Press, 2003.

La commistione teatrale cui allude Dym è rinvenibile in un'ampia schiera di generi teatrali giapponesi, ma un preliminare parallelo, dal mero valore esplicativo, può essere riferito al Bunraku (o Jōruri), il teatro delle marionette nel quale le cosiddette tre arti (*sangyō*) – manipolazione, narrazione e accompagnamento musicale – strutturano un flusso spettacolare al contempo unitario e giustapposto.

Identità e alterità: brevi cenni di un incontro

Prima di addentrarmi nella descrizione del *benshi*, delle sue funzioni e azioni, dei motivi del suo successo, ritengo necessario, per non falsare la prospettiva di indagine, fare un passo indietro e proporre una preliminare contestualizzazione e un breve sunto delle coordinate storiche dell'incontro con l'Occidente, e dei modi attraverso i quali il suo cinema e la sua cultura furono accolti.

Le «navi nere» capitanate dal commodoro Perry si affacciarono per la prima volta sulla baia di Uruga, a sud di Tokyo, nel 1853. Alla conciliante proposta di apertura di relazioni commerciali fatta dal presidente americano Fillmore, di cui Perry era latore, il commodoro allegò un proprio scritto dagli accenti molto meno diplomatici, che lasciavano facilmente presagire l'uso del potenziale bellico a disposizione delle cannoniere alla rada in caso di rifiuto. I dodici mesi accordati dagli statunitensi per riflettere sulla proposta devono essere sembrati davvero pochi per sciogliere nodi e questioni che, con approssimazione, vantavano in Giappone quasi sette secoli di storia. Il potere militare degli *shōgun*, inaugurato nel 1185, aveva soppiantato nel reale governo del Paese quello imperiale, giungendo con il casato Tokugawa (1603-1867) al suo apogeo. Tra le azioni di governo poste in essere dai Tokugawa già nei primi decenni del XVII secolo, è determinante menzionare l'imposizione del *sakoku* (letteralmente, chiusura del Paese), fatto che proibì a ogni giapponese di abbandonare il suolo patrio e a ogni straniero – con limitatissime eccezioni per mercanti cinesi e olandesi poco interessati, questi ultimi, al proselitismo religioso – di valicare i confini territoriali. Una scelta autarchica di tale entità e durata produsse, quando nel 1854 il Giappone firmò il Trattato di Kanagawa rinunciando al *sakoku* e preludendo alla caduta dei Tokugawa, un movimento centripeto di assorbimento culturale e tecnologico di forza inaudita.

Definitivamente restaurato il potere imperiale nel 1868 con la sa-

lita al trono dell'imperatore Meiji⁶, il Giappone intraprese con successo una trasformazione globale, guidata dallo slogan propagandistico *fukoku kyōhei* (Paese ricco ed esercito forte), finalizzata a non soccombere di fronte alle mire colonialiste delle potenze occidentali. La prima ondata di acquisizioni occidentali fu accompagnata da un'iniziale ansia di abiurare, quasi fosse un retaggio di cui vergognarsi, tutto ciò che era riconducibile alla società e alla cultura feudale precedente. Un correttivo a tale tendenza fu presto introdotto, spostando idealmente l'obiettivo da un'acritica occidentalizzazione a una più utile modernizzazione:

la modernizzazione, dall'altro lato, comporta soprattutto l'acquisizione di tecnologie, che sono ideologicamente neutre. [...] Di fatto, la modernizzazione può rafforzare le tradizioni o le ideologie locali e diventare una forza che resiste all'occidentalizzazione o vi si oppone apertamente. [...] I capi della rivoluzione Meiji compresero molto bene questo fatto quando propagandarono una coniugazione di *wakon-yōsai* («spirito giapponese e tecnologia occidentale»)⁷.

«Benshi»: affermazione di un mestiere tra teatro e cinema

La tecnologia cinematografica, importata in Giappone fin dalla nascita – nel 1896, nemmeno tre anni dopo la sua presentazione negli Stati Uniti, giunge il *kinetoscope* Edison, e nel 1897 il *cinématographe* Lumière, subito seguito dal *vitascope* ancora di Edison –, nel momento della sua introduzione sarà messa al servizio di un'idea di intrattenimento e spettacolarità confacente allo spirito nipponico. Ho appositamente utilizzato la definizione «tecnologia cinematografica» invece di cinema perché, all'origine, esso è prevalentemente una molteplicità di apparecchiature atte a proiettare, e riprendere,

⁶ Per maggiori dettagli sul frangente storico in discussione cfr. Francesco Gatti, *Storia del Giappone contemporaneo*, Milano, Mondadori, 2002.

⁷ Fosco Maraini, *Japan. Patterns of Continuity*, Tokyo-New York-London, Kodansha International Ltd., 1971 (trad. it. *Giappone. Mandala*, Milano, Mondadori Electa, 2006, p. 195). L'indirizzo del *wakon-yōsai* trovò un'ulteriore sponda sulla millenaria pratica dell'*itoko-dori*, l'abitudine ad accogliere elementi di culture altre facendo propri solo quegli aspetti che si consideravano più convenienti e adattandoli, inoltre, alle necessità e abitudini interne. Sull'*itoko-dori* cfr. *The Japanese Mind. Understanding Contemporary Japanese Culture*, a cura di Roger J. Davies e Osamu Ikeno, North Clarendon (VT), Tuttle Publishing, 2002 (trad. it. *La mente giapponese*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 125-130).

filmati di breve durata, costituenti nella maggior parte dei casi un'attrazione in un'offerta di intrattenimento più vasta e variegata, saldamente ancorata al teatro. Solo progressivamente, e a partire da questo humus, in alcune personalità di spicco sorse la necessità di svincolarlo da tale retaggio, affinché potesse ambire a una propria autonomia e dimensione artisticamente compiute. Gli ostacoli principali sulla via dell'emancipazione furono individuati nei *benshi* e negli *oyama* (o *onnagata*), gli attori Kabuki specializzati nell'interpretazione di ruoli femminili: il Kabuki fornirà al cinema i primi attori, assieme alle tecniche recitative corredate di trucco e costumi, e, in un certo grado, le strutture narrative. Non solo: i grandi teatri per lo spettacolo dal vivo, come il Kabukiza di Tokyo, furono anche i luoghi dove le prime proiezioni vennero proposte al pubblico⁸. Nonostante l'iniziale reticenza delle case di produzione nipponiche, presto nate per acquisire quote di mercato originariamente occupate da pellicole di importazione, gli autori più agguerriti sul fronte del riconoscimento del loro ruolo cominciarono a far valere le proprie idee e ad aggregare consenso in un movimento chiamato *jun eiga* (letteralmente, film puro). Tra questi Kaeriyama Norimasa,

uno dei fondatori di «Film Record», la prima rivista giapponese in cui il cinema veniva valutato un mezzo artistico piuttosto che un puro artificio tecnico. Già nel 1917, Kaeriyama entrò a far parte della Tenkatsu come responsabile delle importazioni, e di lì a poco avviò la sua politica di rinnovamento del cinema [...] tentò di proporre nei suoi film tutti gli elementi che aveva colto nei modelli occidentali: bisognava attenersi a un tipo di recitazione quanto mai realistica, il che implicava la destituzione degli *oyama*, la riduzione del campionario gestuale derivato dalla lezione teatrale e la scelta di ambienti realistici; il cinema doveva poi poter usufruire di ogni suo mezzo espressivo, non solo attraverso la scrittura ottenuta con il montaggio, ma anche per mezzo di primi piani, campi medi e lunghi e dissolvenze, elementi fondamentali nella narrazione articolata delle nuove storie; infine, si rendeva necessario l'utilizzo delle didascalie come interpuntura del racconto, in sostituzione dell'intervento estraneo dei *benshi*⁹.

⁸ La prima sala espressamente dedicata agli spettacoli cinematografici, la Denkinkan, sarà realizzata già nel 1903.

⁹ Maria Roberta Novilli, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 30. A Kaeriyama si deve anche la creazione del termine *eiga* (immagini descrittive) in sostituzione di *katsudō sashin* (fotografie in movimento) nel significare «cinema». Anche nel nome, il cinema poteva marcare l'emancipazione dalle arti che l'avevano preceduto.

La lunga citazione si motiva per la chiara e sintetica raccolta – l'estensione di questo studio non consente ulteriori approfondimenti – dei principali nodi di frizione tra le istanze autoriali e gli spazi di potere gelosamente protetti dal *benshi*. Come anticipato, infatti, raggiunto un immediato successo, i *benshi* riuscirono a dettare legge anche nelle fasi di produzione e scrittura dei film; imponendo riprese il più possibile fisse – per evitare di dover adattare la narrazione al ritmo mutevole delle immagini –, avversarono le tecniche di montaggio e soprattutto l'uso di didascalie e sottotitoli, nonché, quando la tecnologia lo permise, l'avvento del sonoro, che portò a uno sciopero della categoria¹⁰. Anche lo star system attoriale faticò a imporsi, perché mal visto dai *benshi*. Senza mezzi termini Max Tessirer parla di «dittatura dei *benshi*»¹¹, dittatura che ha radici economiche – ad esempio costava meno assoldare un *benshi* che sottotitolare le pellicole – ma soprattutto culturali e artistiche: i *benshi* conquistarono sul campo, a suon di successi e sale piene, il diritto a tale supremazia.

L'attività e la funzione dei *benshi* sono state molteplici, modificandosi nel corso degli anni mano a mano che l'industria cinematografica metteva a punto i generi che incontravano i gusti del pubblico e mutavano le possibilità tecniche e il contesto sociale. Inizialmente il cinema produsse una doppia fascinazione: una per il prodigio tecnologico in sé, l'altra per l'attrattiva esotica che i brevi filmati girati in un Occidente fino a pochi anni prima lontano e inconoscibile suscitavano. Per rispondere al primo livello di interesse, i *benshi* furono così chiamati a descrivere il funzionamento tecnico del nuovo macchinario: presente in sala e collocato in modo che il pubblico potesse osservare le numerose operazioni che gli addetti vi svolgevano¹², per un decennio almeno il proiettore e i suoi prodigi ottici e meccanici costituirono materia di racconto per i *benshi* e di curiosità viva per gli spettatori. Anche la spettacolarizzazione del congegno tecnico, il disvelamento del trucco che produce un effetto mirabolante amplificato dal fatto stesso di palesarne il segreto, ha un ascendente teatrale:

¹⁰ Il primo sciopero risale al 1929, in occasione della distribuzione del film sonoro *Marching on*, prodotto dalla Fox.

¹¹ Max Tessirer, *Le cinéma japonais*, Paris, Éditions Nathan, 1997 (trad. it. *Storia del cinema giapponese*, Torino, Lindau, 1998, pp. 25-26).

¹² A tali incombenze – cambio delle bobine, messa a fuoco, gestione delle lampade ad arco, scorrimento della pellicola, supervisione generale ecc. – potevano essere destinate anche dieci persone. Cfr. Joseph L. Anderson e Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, Rutland and Tokyo, Tuttle, 1959 (trad. it. *Il cinema giapponese*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 16-17).

analogo incantamento producevano e producono i manipolatori del Bunraku – tre per ogni marionetta principale –, i rapidissimi cambiamenti di costume a vista o le spettacolari scene di volo del Kabuki¹³.

Il secondo livello di interesse, legato all'esotismo provocato dall'alterità occidentale, era connesso ai soggetti e alle ambientazioni delle pellicole importate e proiettate, occasioni imperdibili per documentarsi sull'Occidente e i suoi usi e costumi. Anche in questo caso, fu il *benshi* a rivestire un ruolo guida da vero e proprio esperto in materia. Da segnalare, per la loro eccezionalità, la presenza di due *benshi* occidentali, il cui successo ha poggato in parte sull'effetto metaesotico – se si passa il termine – di cui erano portatori agli occhi del pubblico locale. L'americano Daniel Grim Krusoe, giunto in Giappone al seguito di un apparecchio *vitascopes*, affiancava il *benshi* Jūmonji Daigan proprio per esporre il funzionamento del proiettore, l'evoluzione tecnologica che aveva condotto dal *kinetoscope* al *vitascopes*, raccontare episodi della vita dell'inventore Thomas Edison ed esplicitare i contenuti del film. Nel 1897 e 1898 alcuni quotidiani annunciavano la sua partecipazione alle proiezioni in termini che pongono il cinema più vicino alla scienza che all'arte: «Tecnico e *benshi*, lo scienziato americano Mr. Teni [*sic*] Krusoe». Nonostante la sua performance fosse in lingua madre – in parte i suoi interventi erano tradotti da Jūmonji Daigan –, il pubblico affluiva copioso senza eccezioni¹⁴. Henry James Black (1858-1923), nato in Australia ma cresciuto fin da piccolo in Giappone, dopo vari ripensamenti decise di dedicarsi come professionista al Rakugo, assumendo nel 1891 il nome d'arte Kairakutei e divenendo un narratore particolarmente apprezzato per i racconti esplicativi sulla cultura occidentale. Parlatore giapponese e forte della preparazione tecnica nel Rakugo, operò saltuariamente come *benshi*, stando alle notizie reperibili dai quotidiani dell'epoca, attorno al 1912¹⁵.

I lunghi tempi tecnici¹⁶ necessari all'installazione delle bobine e alle altre fasi della proiezione offrivano, riprendendo il discorso, ampie pause da riempire: questi frangenti erano impiegati dai *benshi* per anticipare la trama del film, orientare le simpatie del pubblico e

¹³ Tale pertinenza teatrale era stata già evidenziata anche in Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 453.

¹⁴ Su Daniel Grim Krusoe vedi Jeffrey A. Dym, «*Benshi*» and the Introduction of Motion Pictures to Japan, cit., pp. 527-528.

¹⁵ Su Henry James Black vedi *Ivi*, p. 528, nota 70.

¹⁶ Per la proiezione di film in una bobina erano necessarie circa due ore.

offrire commenti sui personaggi. Iniziato il film, ai commenti di ricordo il *benshi* affiancava una sorta di doppiaggio in diretta, assegnando una voce a ogni personaggio: «durante la sua performance il *benshi* recitava il dialogo, detto *kagezerifu* (versi nel buio), cambiando i livelli della voce per impersonare i diversi protagonisti, compresi quelli non coincidenti con il proprio sesso, nel tentativo di simulare le loro emozioni»¹⁷. Il film in sé giocava un ruolo di secondo piano, come dimostra, ad esempio, il fatto che ben presto si codificò l'abitudine, per i film stranieri, di assegnare sempre il medesimo nome alla protagonista femminile (Mary), all'eroe positivo (Jim) e a quello negativo (Robert): il *benshi* si disinteressava quasi completamente del reale plot del film, per creare, secondo i propri gusti e intendimenti, un iter narrativo che gli consentisse di mettere in rilievo quelle doti virtuosistiche che il pubblico si attendeva da lui. Questi «poeti dell'oscurità», come alcuni *benshi* definivano se stessi, in modo del tutto estemporaneo, perché ispirati da un'immagine sullo schermo, potevano introdurre poesie o arie famose che nulla avevano a che fare con il film proiettato, e contrappuntare il divenire dell'esecuzione reiterando tormentoni da loro formalizzati. Potevano anche richiedere, con segni convenzionali, di diminuire la velocità di proiezione – gestita allora manualmente da un operatore in sala – per dilatare il tempo della performance, che, sulla scorta di schemi base sostanzialmente replicati, era all'improvviso: in genere un *benshi* visionava il film che avrebbe dovuto commentare e narrare solo una volta poco prima dell'andata in scena. Questa libertà esecutiva ammaliava il pubblico, che era disposto a rivedere un film più volte per godere della creatività di un *benshi* o, anche, ad assistere alla proiezione della medesima pellicola in differenti sale per confrontare e valutare le capacità esecutive di vari *benshi* e scegliere il proprio beniamino: «vedere lo stesso film con diversi *benshi* equivaleva a vedere diversi film»¹⁸. Com'era abitudine nel Kabuki, il pubblico si dimostrava tutt'altro che passivo, incitava il narratore con grida del tipo «*matte imashita!*» (ti stiamo aspettando!) o «*daitōryō!*» (presidente!), infi-

¹⁷ Joanne Bernardi, *Writing in Light. The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit, Wayne State University Press, 2001, p. 35.

¹⁸ Aaron A. Gerow, *The Benshi's New Face: Defining Cinema in Taishō Japan*, «Icons», n. 3, Japan Society of Image Arts and Science, 1994, p. 77. Dello stesso autore segnalato, anche se non mi è stato possibile visionarlo perché di recente pubblicazione, *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2010.

ciando ulteriormente quell'idea di visione silenziosa, personale e concentrata che solitamente associamo alla fruizione cinematografica. Non mancavano grida di disapprovazione per scuotere *benshi* poco presenti e algidi.

La supremazia dei *benshi* era palesata dalle locandine che in caratteri cubitali ne riportavano i nomi, mettendo in secondo piano i titoli dei film o i nomi degli interpreti, e dalle prime riviste dedicate al cinema, sulle quali, come nei numeri di giugno 1909 e gennaio 1910 di «Katsudō Shashin Kai», l'immagine di copertina li ritraeva in modo enfatico¹⁹. Le riproduzioni fotografiche e le vignette del tempo collocano il *benshi* sul lato sinistro della sala, a fianco dello schermo, dietro un tavolo o un leggio, e agghindato in abiti occidentali o in vesti giapponesi in accordo con il soggetto della pellicola: una posizione che lo qualificava prossemicamente come il mediatore tra il pubblico e il film, il vero detentore della chiave interpretativa della proposta spettacolare. Un'orchestra mista – strumenti giapponesi e occidentali – ne sosteneva l'azione, producendo gli effetti d'atmosfera necessari.

Dal teatro il cinema

I primi film girati in Giappone risalgono al 1899. Oltre agli scorcii di vita cittadina, la prima produzione autoctona utilizzò il teatro come soggetto privilegiato: la cinepresa veniva piazzata frontalmente in asse alla scena per riprendere i riadattamenti dei drammi teatrali, riproducendo il punto di vista dello spettatore. Dalle riduzioni dei drammi Kabuki si sviluppò il filone *jidaigeki* (drammi in costume); da quelle ispirate allo Shinpa (letteralmente, nuova scuola) – prima forma di teatro cresciuta al di fuori del Kabuki negli anni '80 dell'Ottocento, con l'intento di aggiornare e occidentalizzare la scena nipponica – i melodrammi di ambientazione contemporanea (*gendaiigeki*). Come già detto, il teatro non fornì solo le vicende e i set, ma tutto il suo linguaggio scenico. Sul fronte della recitazione, solo dopo il primo decennio del Novecento, grazie alla progressiva affermazione dello Shingeki (nuovo dramma), ben più rigoroso nell'applicare la

¹⁹ Le copertine in oggetto sono riprodotte in Fujiki Hideaki, «*Benshi*» as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema, «Cinema Journal», vol. 45, n. 2, winter 2006, p. 69.

lezione teatrale occidentale²⁰, si nota una graduale mutazione rispetto alle soluzioni interpretative fino ad allora invalse: Satō Tadao sostiene che la dipendenza teatrale della recitazione cinematografica nipponica rimarrà evidente fin dentro gli anni '60 del Novecento, tanto da fargli postulare l'ipotesi di una recitazione di essenza ibrida o, nella sua terminologia, stratificata²¹. Gli attori che inizialmente accettarono di lavorare per il cinema furono interpreti teatrali di infimo rango, non vincolati a una reputazione da difendere. Tra questi i cosiddetti *kowairo*, imbonitori del teatro Kabuki che invogliavano il pubblico a frequentare gli spettacoli imitando la voce e la recitazione dei grandi attori. Se per i film di importazione era solitamente utilizzato un solo *benshi*, per quelli di produzione giapponese la schiera si allargava fino a comprendere sei o anche otto interpreti, in una commistione di *benshi* – cui era affidata la parte narrativa e di commento – e di *kowairo setsumeï* (o *kowairo katsuben*), che doppiavano in diretta i vari personaggi:

venticinque anni dopo l'introduzione del cinema in Giappone, tre differenti modi di produzione e presentazione divennero prevalenti. Come primo c'erano i film stranieri, che avevano una loro autonomia, ed erano accompagnati da un singolo *katsuben*, la cui performance era derivata dall'Etoki e da altre tradizioni narrative giapponesi. Nel secondo e terzo, invece, le storie dei film realizzati in Giappone erano 1) la fotografia, la diretta riproduzione di allestimenti teatrali convenzionali per i quali era necessario un gruppo di *kowairo katsuben*; o 2) la ripresa di una rappresentazione teatrale integrata a una performance dal vivo²².

Quest'ultima modalità prenderà il nome di *rensageki* (letteralmente, drammi a catena), sicuramente la forma di ibridazione tra ci-

²⁰ Con il movimento Shingeki giunsero in Giappone, tra le altre, opere di Ibsen, Wedekind e Pirandello. Grazie alle esperienze europee di Osanai Kaoru, tra gli animatori dello Shingeki, si conobbero i lavori di Stanislavskij e Max Reinhardt. Anche Mejerchol'd fu un riferimento, e la regia divenne una nuova possibilità. Su Shinpa e Shingeki cfr. Benito Ortolani, *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Leiden, Brill, 1990 (trad. it. *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 261-295).

²¹ Sull'argomento cfr. Satō Tadao, *La natura stratificata della recitazione. Cinema e teatro*, in Satō Tadao et al., *Schermi giapponesi*, Venezia, Marsilio, 1984, vol. I, pp. 1-13.

²² Joseph L. Anderson, *Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the Katsuben, Contextualizing the Text*, in *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, a cura di Arthur Nalletti Jr. e David Desser, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992, p. 272.

nema e teatro più compiuta, che anticipa di decenni, adottando uno sguardo e una terminologia impropri per i tempi, l'idea di scena multimediale. In voga tra il 1904 e il 1922²³, prevedeva l'integrazione tra un'opera teatrale recitata dal vivo con filmati appositamente realizzati e proiettati sullo sfondo della scena. Gli attori presenti sul palco erano anche i protagonisti sullo schermo, dove apparivano nelle scene «in esterno»: durante le sequenze proiettate fornivano la voce al proprio doppio cinematografico in presa diretta, amplificando il gioco di specchi su cui la rappresentazione si basava.

Dal mestiere all'arte: la voce e il corpo

A prescindere dai tre modi di produzione e rappresentazione proposti da Anderson, la narrazione dei *benshi* può considerarsi stilisticamente e tecnicamente tanto nuova quanto tradizionale. Senza alcuna esclusione, ogni studio dedicato ai narratori del cinema muto giapponese incorpora una sezione dedicata agli antecedenti teatrali, riferendoli ad aspetti performativi o vocali dei grandi generi di tradizione – Nō, Kabuki, Bunraku –, o degli innumeri filoni di generi a vocazione narrativa – Rakugo, Manzai, Rōkyoku (o Naniwa Bushi), Etoki, Kamishibai, Kōdan ecc. Una sorta di eclettismo, che ha operato molteplici prelievi dai generi sommariamente elencati, ha dato luogo a un'arte che merita di veder riconosciuta una propria autonomia e dignità e che dovrebbe essere annoverata – non lo è praticamente mai – tra le forme di narrazione giapponese (*wajutsu*) più significative e dinamiche del XX secolo. Generalizzando alquanto, si può affermare che il Setsumei sia apparentabile al Kōdan – anticamente detto Kōshaku: un narratore munito di ventaglio o di batacchi di legno per tenere il ritmo forniva letture drammatizzate dai cicli epici a scopo educativo – per le vicende narrate; al Rakugo – letteralmente, parole lasciate cadere; narrazione sarcastica nella quale un unico oratore inginocchiato impugnando un ventaglio e un panno struttura dialoghi cambiando voce ed espressione facciale a ogni personaggio evocato – per la teatralità della messinscena; al Bunraku per la capacità di fornire la dimensione vocale alla componente visiva della rappresentazione. Andrebbero in qualche modo esplicitati

²³ Analoghe esperienze si sono registrate, non oltre il 1906, anche in Europa, negli Stati Uniti e in Australia, ma si è sempre trattato di tentativi sporadici e di scarso successo.

anche i debiti dall'Etoki – antica pratica di spiegazione dei precetti buddhisti attraverso il commento di illustrazioni –, dal Rōkyoku – simile al Kōdan, ma comprendente l'accompagnamento musicale dello *shamisen* –, dagli spettacoli di *utsushie*²⁴ – la lanterna magica introdotta nel 1770 dagli olandesi –, individuando anche i nessi tra particolarità stilistiche della tecnica utilizzata e la tipologia – comica, drammatica, di rievocazione storica, documentaristica ecc. – del film narrato e commentato²⁵.

Una vignetta apparsa sul quotidiano «Asahi Shimbun» dell'8 agosto 1908²⁶ manifesta la rivendicazione di autonomia artistica e il tasso di competizione che i *benshi* vivevano nel panorama performativo giapponese legato alla narrazione: al centro della vignetta un *benshi* calcia come per estromettere dalla scena un manager di Yose – forma composita di spettacolo, una sorta di Varietà –, mentre un attore di Yose piange smodatamente. Nella cornice superiore, in evidente attesa di un'analoga fine, sono raffigurati interpreti di Kōdan, Rakugo e Rōkyoku. Ai precedenti teatrali ricordati, a ogni modo, va ascritta la familiarità che il pubblico ha subito riconosciuto, tributandone il successo, all'arte dei *benshi*. L'amore per l'ascolto della voce umana, artatamente riconfigurata in codici espressivi che la rendessero altra dall'eloquio quotidiano, è una costante nella teatralità nipponica. Oltre alle diverse forme di teatro di narrazione già menzionate, si può ricordare che i grandi generi teatrali, come Nō e Jōruri, prevedono messe in scena della sola componente vocale, o di questa unitamente al solo accompagnamento strumentale. Nel Nō un'intera opera viene eseguita a voce sola – con sostegno del coro – nel *suutai*; il *sujōruri* ripropone un intero dramma affidato al narratore (*tayū*) e al suonatore di *sha-*

²⁴ A testimonianza dell'influenza esercitata da questi artisti sulla cultura giapponese più estesamente considerata, si può ricordare un articolo nel quale Giorgio Amitrano rintraccia la presenza del *benshi* – in particolare negli spettacoli di lanterna magica, ma con analogie riferite al cinema – in due opere di Miyazawa Kenji. Tale presenza si incarna in alcuni personaggi, ma si rileva, e ciò è ancor più significativo, anche sul piano narrativo che ne riproduce modi di dire e strategie espositive. Cfr. Giorgio Amitrano, *Lanterne magiche. Natura e fantasmagoria dei «dōwa» di Miyazawa Kenji*, in *Atti del XVI convegno di studi AISTUGIA*, Firenze, M.C.S., 1992, pp. 33-45.

²⁵ Per questi ultimi aspetti cfr. Jeffrey A. Dym, *Benshi, Japanese Silent Film Narrators and Their Forgotten Narrative Art of Setsumei. A History of Japanese Silent Film Narration*, Lewinston, Edwin Mellen Press, 2003. In particolare i capitoli 9 e 10.

²⁶ Riprodotta in Joseph L. Anderson, *Spoken Silents in the Japanese Cinema*, cit., p. 282.

misen, senza marionette e manipolatori. La bellezza riconosciuta alla voce, e quindi l'importanza artistica raggiunta in Giappone dalla narrazione, inviterebbe a un approfondimento sulla fede giapponese nella potenza carismatica del Verbo, sull'energia invisibile insita nelle parole, ossia sul *kotodama*, l'anima delle parole, il tesoro delle parole. Si aprirebbe però un fronte troppo ampio e problematico, e allora, più ragionevolmente, ci si può accontentare di una rapida digressione sulla naturale attitudine alla sottile manifestazione emotiva e poetica di cui l'idioma nipponico è intrinsecamente portatore:

in questo dominio il giapponese raggiunge insuperabili finezze, sfumature delicatissime e assolutamente in traducibili. È dunque un grande linguaggio per l'amore; come lo è anche per le cerimonie della vita consociata; un linguaggio fatto per la poesia e l'allusione; anche per l'invettiva, il panegirico, il discorso solenne: infine per esprimere cuore, sentimento, passione, sottolineare delle circostanze individuali o sociali. Dove cade è come strumento del pensiero. Di fronte alle idee, alla loro organizzazione in sillogismi ed in frasi, ecco apparire con crudele evidenza tutti i difetti delle sue stesse qualità [...] ²⁷.

Stilisticamente i *benshi* si dividevano in due categorie, coloro che prediligevano una fonazione prossima ai modi del parlare quotidiano (*kataru*) e che si affidavano ai giochi sintattici e alle modulazioni tonali, e quelli che puntavano sul canto (*utau*) e marcavano l'enfasi sulla ritmicità musicale della narrazione. Sebbene l'aspetto narrativo e fonatorio sia nell'arte dei *benshi* prioritario, non deve passare in silenzio l'importanza del corpo ai fini comunicativi e di coinvolgimento. Momento cruciale per carpire l'attenzione e il favore del pubblico era quello che precedeva l'inizio della proiezione (*maesetsu*), quando le luci in sala erano accese e il *benshi* era, nella sua integrità di corpo-voce, il fulcro unico dell'attenzione collettiva: «il virtuosismo del *benshi* dipendeva in buona parte dal modo in cui utilizzava il corpo. Interagendo con il pubblico e con le immagini sullo schermo, il *benshi* ideava le proprie pose, i propri costumi e modi di esprimersi» ²⁸. La prossemica e i mascheramenti, ossia la combinazione di trucco, costume e altri apparati minori, erano tenuti in alta considerazione dai *benshi*, i quali tendevano a creare un nesso diretto tra il proprio abbigliamento scenico e il contenuto filmico. Esplicite in tal senso le riproduzioni fotografiche pubblicate sui numeri di marzo e giugno 1917

²⁷ Fosco Maraini, *Ore giapponesi*, nuova edizione, Milano, Corbaccio, 2000, p. 327.

²⁸ Fujiki Hideaki, «*Benshi* as Stars», cit., p. 71.

della rivista «Katsudō Gahō»²⁹. Nell'uscita di marzo, su uno sfondo neutro, campeggia in un riquadro centrale il ritratto fotografico di un *benshi* (non viene indicato il nome) in posa e abbigliamento giapponese formali. All'intorno quattro immagini scontornate di altrettanti personaggi da lui interpretati, con costumi, trucco e attitudini corporee di evidente derivazione Kabuki. Nel numero di giugno, simmetricamente, il *benshi* Sawamura Shirōgorō occupa il riquadro centrale in inappuntabili abiti occidentali, ed è contornato da quattro sue repliche nelle vesti e nelle movenze di un impeccabile gentleman. Questa versatilità poteva giungere a fenomeni di vero e proprio camaleontismo come nel caso del *benshi* Sugiura Ichirō, che nel 1910, impegnato nella narrazione di un programma di film di Charlie Chaplin, assunse abiti, espressioni, posture e movenze di Charlot in una stupefacente replica nipponizzante dell'originale³⁰. Il trattamento della figura chapliniana nei manifesti che pubblicizzavano l'evento ricorda quello descritto da Roland Barthes in merito alla pubblicazione di una sua immagine su un quotidiano giapponese³¹.

L'importanza della componente visiva e dell'essere in scena dei *benshi* era, in sostanza, tutt'altro che subordinata alla vocalità:

molti autori suggeriscono che le parole dette dai *katsuben* fossero meno importanti nel commuovere il pubblico delle espressioni emotive *nelle* loro voci e *sui* loro volti – sebbene fossero difficilmente visibili perché appena illuminati durante la proiezione. Come ogni altro performer giapponese, i *katsuben* estrinsecavano l'atto del recitare per fare in modo che le loro performance trascendessero il senso delle parole³².

La dimensione sociale dei «benshi»

Provenienti dagli strati sociali più umili, i *benshi* raggiunsero fama, ricchezza e riconoscimento sociale. Il 1917 segnò uno spartiacque: il 26 marzo i *benshi* principali del Teatro Aoikan, Tokugawa

²⁹ Riprodotte in *Ivi*, p. 72.

³⁰ Riprodotto in Joanne Bernardi, *Writing in Light*, cit., p. 101.

³¹ «Questo conferenziere [Roland Barthes] occidentale, nel momento in cui viene citato nel “Kobe shinbun”, si ritrova giapponesizzato, gli occhi allungati, la pupilla annerita dalla tipografia giapponese»: Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1970 (trad. it. *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984, p. 106).

³² Joseph L. Anderson, *Spoken Silents in the Japanese Cinema*, cit., p. 288. Cor-sivi nell'originale.

Musei e Fujinami Mumei, furono invitati a prodursi al Teatro Imperiale appositamente allestito per l'occasione, e la stampa cominciò a «comparare l'importanza dei *benshi* come educatori sociali a quella degli insegnanti come educatori scolastici e dei padri come educatori famigliari»³³. L'influenza che questi artisti esercitavano sull'opinione pubblica fu tale che il Dipartimento di Polizia di Tokyo, sempre nel 1917, condusse un'indagine apposita e introdusse un sistema di licenze come disposizione del Regolamento per le Rappresentazioni Cinematografiche:

nel 1920 la polizia iniziò ad applicare questo sistema di licenze tenendo esami di certificazione (che includevano domande sul ruolo sociale del cinema e di cultura generale). Nel frattempo, nel 1921, il Ministero dell'Educazione, in cooperazione con il principale *benshi*, Somei Saburō, sponsorizzò corsi di formazione con lo scopo di far crescere *benshi* come «educatori»³⁴.

La libertà espressiva e improvvisativa – e di critica sociale – dei *benshi* non fu particolarmente intaccata, dal momento che la loro performance si basava solo formalmente sui testi forniti dalle case di produzione in abbinata ai film, ma i provvedimenti appena ricordati si inquadrano in un clima di crescente censura. Lo spessore sociale dei *benshi* in questo periodo è testimoniato inoltre dal loro potere economico: se un insegnante elementare arrivava a guadagnare venti yen al mese e un bancario a inizio carriera circa quaranta, la paga mensile di un *benshi* di primo piano³⁵ poteva superare di molto alcune centinaia di yen. L'accesso alle sale cinematografiche, parallelamente, era assai costoso, tanto da poter tranquillamente affermare che in Giappone il cinema non fu mai una forma di intrattenimento per poveri.

Grazie all'introduzione delle licenze siamo in grado di farci un'idea precisa dell'entità e dell'andamento del fenomeno: nel 1927 erano operativi 6.818 *benshi*, di cui 180 donne. Nel 1937, due anni dopo che la produzione giapponese di film sonorizzati divenne dominante, il numero era calato a 3.695. La parabola dei *benshi* ha attraversato tre fasi: un periodo iniziale e sperimentale fino al 1914; un

³³ Jeffrey A. Dym, «*Benshi*» and the Introduction of Motion Pictures to Japan, cit., p. 529.

³⁴ Fujiki Hideaki, «*Benshi*» as Stars, cit., p. 78.

³⁵ I *benshi* erano oggetto di costanti valutazioni finalizzate alla stesura di una classifica (*banzuke*) nazionale che pubblicizzava ampiamente le gerarchie artistiche e quindi influiva sulle scelte del pubblico e sugli emolumenti degli artisti.

periodo della maturità tra il 1915 e il 1925; e l'età d'oro conclusasi con un rapido declino negli anni Trenta, sebbene vecchie pellicole seguitassero a circolare e, ancora nel 1940, ben 1.295 persone continuassero a definirsi *benshi* professionisti. Oggi risulta in attività una sola *benshi* professionista, Sawato Midori, richiesta nei molti festival di settore – nel 2001 è stata ospite delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone – e della quale è abbastanza facile reperire in Rete interviste e informazioni. La fine dei *benshi* non coincise con la fine del muto – i più famosi e richiesti narratori continuarono a lungo a commentare film sonori proiettati a volume quasi azzerato –, ma la diffusione del sonoro, non più arginabile³⁶, decapitò la corporazione mettendo vittime illustri come il fratello maggiore di Kurosawa Akira, che commise suicidio per aver perso il proprio lavoro. La pur breve tradizione dei *benshi*, oltre ai rari epigoni odierni³⁷, non si è persa del tutto: con la tenacia propria degli uomini e delle donne di scena, il patrimonio tecnico e artistico di questi interpreti ha trovato il modo di riconfigurarsi in nuove forme rappresentative come il Mandan – dialogo su temi di attualità e sulle paure sociali proposto da due *benshi* come numero dello Yose –, o di individuare nuovi sbocchi professionali nei radiodrammi e nel settore delle incisioni discografiche, o ancora di nutrire e prolungare il percorso del Kamishibai confluendo in esso.

La rapida ricognizione condotta suggerisce la presenza di un patrimonio ingente di conoscenze che gli studi teatrali dovrebbero approfondire. Abbandonando – senza eccedere in disinvoltura e peccare così di superficialità – le reticenze che ogni sconfinamento disciplinare implica, ritengo utile e fruttuoso recuperare alla prospettiva teatrologica un fenomeno così ricco e frastagliato come l'arte in transizione – tra teatro e cinema e, per certi versi, tra Oriente e Occidente – dei *benshi*. La performance in presenza, sebbene ancorata allo spettacolo cinematografico, suggerisce una preminenza del dato tea-

³⁶ I *benshi* riuscirono a rallentare l'introduzione del sonoro e di altre novità tecniche finché il pubblico scelse in massa gli spettacoli che li vedevano protagonisti, e fino a quando l'industria cinematografica giapponese raggiunse volumi economici sufficienti a introdurre su vasta scala le innovazioni, come, ad esempio, dotare tutte le sale di sistemi di amplificazione per il sonoro.

³⁷ Va ricordato che oggi, anche a causa del terribile terremoto del 1923, sopravvive poco più del 3% delle pellicole del muto giapponese. Oltre a Sawato Midori, sussiste una piccola schiera di persone che pratica il Setsumei a livello amatoriale.

trale – aspetto che spero di aver sufficientemente messo in luce –, ma assolutizzarla, negando il valore e il peso della cornice che ha creato le condizioni per la sua insorgenza, sarebbe riduttivo e metodologicamente opinabile. Tanto la categoria «teatro» quanto la categoria «cinema», nelle loro formulazioni più generali e rigide, mostrano limiti evidenti nella possibilità di includere in modo univoco i *benshi* nel perimetro di pertinenza. Trattandosi di un fenomeno asiatico e più espressamente giapponese, inoltre, l'aporia prefigurata rischia di ispessirsi sotto la spinta – irrefrenabile se non opportunamente contestualizzata nella sua cornice storico-antropologica – dell'eccezionalità, dell'irriducibile alterità o dell'esotismo³⁸ (terreno fecondo per l'arte, sdruciolevole per gli studi), perché non si trovano, nella cultura di ricezione, omologhi cui ricondurlo. Un buon punto di partenza per sfuggire simili rischi può essere individuato, in conclusione, in un approccio che assegni ai *benshi* e alla loro arte, parafrasando Fabrizio Cruciani³⁹, non tanto lo statuto di oggetto di studio, ma, piuttosto, quello di campo di indagine, affinché differenti sguardi possano concorrere in modo sinergico al raggiungimento di un migliore, e più complesso, stadio di conoscenza.

³⁸ Per un'interessante disamina circa la persistenza, dal XVI al XX secolo, di uno sguardo eurocentrico sul teatro giapponese, cfr. Ury Eppstein, *The Stage Observed. Western Attitudes Toward Japanese Theatre*, «Monumenta Nipponica», vol. 48, n. 2, summer 1993, pp. 147-166.

³⁹ Cfr. Fabrizio Cruciani in *Teatro. Guide bibliografiche*, a cura di Fabrizio Cruciani e Nicola Savarese, Milano, Garzanti, 1991, p. 3.