

Andrew C. Gerstle

«FIORI DI EDO»: IL KABUKI DEL XVIII SECOLO E IL SUO PUBBLICO

Nota di Nicola Savarese e Ferdinando Taviani. Compito di questa nota non è introdurre lo scritto di C. Andrew Gerstle — docente di giapponese presso l'Australian National University in Canberra, autore del recente *Circles of Fantasy: Conventions in the Plays of Chikamatsu* (Cambridge-London, Harvard University Press, 1986) — ma segnalare la pubblicazione d'un libro vasto e complesso che costituisce il miglior contributo italiano allo studio del Kabuki: Giovanni Azzaroni, *Dentro il mondo del Kabuki*, Bologna, Clueb, 1988, pp. 535, 22 ill. b.n.

Ma qualche parola anche a proposito dello scritto del Gerstle non sarà inutile. L'insistenza con cui in «Teatro e Storia» compaiono pagine dedicate ai teatri asiatici non è partito preso ma semplice dovere. A ondate ricorrenti, da almeno cent'anni, i teatri asiatici vengono riproposti all'attenzione come se ogni volta si dovesse ricominciare da capo e restassero sempre argomenti lontani, intorno ai quali è plausibile solo un'informazione all'ingrosso, costretta a segnare il passo sui preliminari. In realtà su questi argomenti viene implicitamente rivendicato il diritto all'ignoranza. Diritto a volte conclamato, come a dire che la cosa tanto poco ci riguarda che guardarla è un di più. A molti teatrologi d'oggi ignorare ciò che accade nelle tradizioni classiche del teatro cinese, giapponese, indiano o balinese pare professionalmente meno indegno che ignorare Monteverdi o Verdi, Beckett, il *Quem Quaeritis* o Tairov. Non si può sapere tutto. Ma una cosa è non sapere (e sapere di non sapere), altra cosa è giustificare ideologicamente l'ignoranza con la scusa che i teatri asiatici sono *lontani* e non appartengono alla *nostra* cultura. La cultura cui apparteniamo, però, non si definisce per geografia, ma per concreti decorsi storici. Ed è fin troppo facile ricordare che i teatri asiatici, come ogni manifestazione d'arte, hanno anch'essi il dono di potersi staccare dai loro contesti d'origine senza per questo atrofizzarsi. Così, essi appartengono a buon diritto anche alla *nostra* cultura teatrale e vi sono penetrati con tutte quelle fantasmagorie e metamorfosi, quei 'tradimenti' e quelle traduzioni, quelle mutazioni di valore e di senso che caratterizzano i processi culturali in vita. Proprio la vita che invece una forma particolarmente raffinata di etnocentrismo vorrebbe negare in nome della 'purezza' della tradizione. Ciò che è vivo ha sempre qualcosa di sporco, così come i processi culturali in atto hanno sempre qua e là equivoci e cattivo gusto, ma ciò non dovrebbe bastare per dire che l'arte (teatrale) orientale dovrebbe rimaner chiusa nei suoi contesti orientali, come se Shakespeare e Bach potessero fecondamente decontestualizzarsi e ricontestualizzarsi, e il No, in-

vece, no. Atteggiamenti di questo tipo sono contro la Storia: con i teatri asiatici hanno intrattenuto un dialogo ininterrotto quasi tutti i grandi innovatori del teatro e della danza del Novecento. Sono anche atteggiamenti contro la cronaca a noi più vicina: basti pensare alle frequenti presenze di teatri asiatici in contesti teatrali occidentali; basti pensare alle iniziative che da anni intraprendono Ferruccio Marotti e i suoi collaboratori presso l'università «La Sapienza» di Roma; oppure alle profonde ricerche teoriche e pratiche del Teatro Tascabile di Bergamo e di Renzo Vescovi o, in direzione del tutto opposta, al 'sogno' del Kabuki nelle messinscena shakespeariane della Mnouchkine. Basti pensare, in una linea diversa, all'atteggiamento trans-culturale che caratterizza l'International School of Theatre Anthropology che si raccoglie attorno ad Eugenio Barba e della cui équipe fanno stabilmente parte maestri di teatro-danza indiani, giapponesi, cinesi e balinesi; oppure al ventaglio di esperienze che incide sul teatro di Brook. Non ci sarebbe bisogno di questi pochi esempi per sapere che l'elenco potrebbe continuare per pagine e pagine.

Non c'è individuazione senza comparazione, non c'è senso della differenza senza la preliminare comprensione dell'orizzonte comune che può riunire fenomeni lontani. Lo storicismo o l'antropologismo poliziesco che vorrebbero fissare la comprensione dei fenomeni e delle diverse tradizioni teatrali d'Oriente alle loro catene storiche ed etniche impoverisce il pensiero teatrale anche dal punto di vista metodologico, deprimendo l'intelligenza comparativa. Giova ripeterlo: il valore euristico della tattica comparativa è tutt'altra cosa dal preteso valore ideologico del comparativismo che classifica per somiglianze. La tattica comparativa aiuta, fra l'altro, a dar vividezza a certi nodi di fatti, trasformandoli in problemi teorici, o piuttosto in domande. L'articolo di C. Andrew Gerstle, con la sua insistenza sull'ambigua condizione morale del Kabuki settecentesco — da un lato aristocrazia separata, dall'altro luogo d'infamia — può offrire numerosi spunti per rivedere, di rimbalzo, situazioni teatrali europee, specialmente alla luce di quella rivoluzione copernicana operata nel teatro del nostro secolo intorno al problema dell'etica. Appartiene all'ironia della storia il fatto che il teatro sia passato dall'essere un ricettacolo di rilassatezza all'essere un fondamento di etico rigore. Un passaggio che si verifica in Occidente come in Oriente ma con significative simmetrie: qui legandosi ad un'idea di futuro, là, invece, ad un'idea di tradizione.

Gran parte dell'energia che guida Azzaroni nel suo libro è fondata sull'attrazione esercitata dal Kabuki visto dall'interno, come isola in cui è possibile sperimentare e praticare un'elevata disciplina di vita. È evidente che questa attrazione si manifesta con l'esigenza di abbandonare il semplice ruolo di spettatore. Così come è evidente che nella storia del teatro novecentesco la rivoluzione copernicana sul tema dell'etica è avvenuta anche come passaggio da un atteggiamento che fonda il valore del teatro sul solo spettatore ad un atteggiamento opposto che lo fonda, invece, nell'esperienza dell'attore (e in quella dello spettatore in quanto equivalente o simile a quella dell'attore).

L'interesse di Azzaroni per il Kabuki non è quello d'uno spettatore, sia pure appassionato. Nasce dall'incontro con il grande attore Ichikawa Ennosuke III in occasione d'un seminario che questi tenne a Bologna, per invito del Comune, nel giugno dell'83 (la sintesi di quel seminario è in un precedente libro di Azzaroni: *L'arte del Kabuki*, Firenze, La casa Usher, 1984). L'emozione si tradusse in conoscenza e spinse l'autore ad intraprendere una vera e propria ricerca sul campo: imparò il giapponese e si recò a vivere per diversi mesi «nel mondo del Kabuki», presso la «famiglia» degli allievi di Ennosuke III. Riuscì a farsi accettare da un ambiente chiuso, geloso, convinto d'essere incomprensibile allo straniero.

«Wer den Dichter will verstehen, / Muss in Dichters Lande gehen»: la ricerca sul campo è essenziale per la teatrologia. Così come c'è un etnocentrismo culturale, c'è anche un etnocentrismo di spettacolo, che privilegia il punto di vista dello spettatore, anche quando non si tratta soltanto di degustare i prodotti teatrali, ma di comprenderne il senso culturale e il posto nella storia. Contro questo etnocentrismo e la falsa teatrologia che produce ebbe parole sferzanti Craig, per esempio nel libro su Irving. Ed infatti, secondo i versi goethiani, «chi vuole comprendere il poeta / deve recarsi nella terra del poeta», che potrà sì essere una terra in senso geografico, ma sarà innanzi tutto una terra professionale, una terra che sta dentro il processo.

Azzaroni s'è battuto contro ambedue gli etnocentrismi ed ha composto un libro fuori del normale. Innanzi tutto perché vuol essere letto. Non funziona, cioè, se si tenta di sfogliarlo per fermarsi sui passi che più interessano. È un libro che non s'è assoggettato ai comfort dell'editing e così, invece di esporre la materia secondo un ordine standard rispecchia già nell'architettura apparentemente accidentata un'esperienza ed un pensiero personale. L'esperienza del Kabuki come «mondo» (un mondo in contatto diretto con un passato di più di tre secoli, con gerarchie ben fissate, con suoi usi e costumi, la sua mitologia, certe sue particolari distinzioni fra sacro e profano, fra pubblico e privato, fra maschile e femminile), «mondo» inserito in un altro «mondo» altrettanto difficile (il Giappone del passato e del presente), quest'esperienza fa spesso oscillare i testimoni fra l'ansia di dir tutto e il laconismo di chi invece sa che non c'è nulla da fare e bisogna fermarsi alla superficie della superficie. Samuel Leiter, per esempio, ha tentato di sfuggire a questa tenaglia spezzettando la materia ed ordinandola poi alfabeticamente (*Kabuki Encyclopedia*, Westport-London, Greenwood Press, 1979): la forma dell'enciclopedia è più un espediente narrativo che il risultato di un'esigenza di divulgazione e disparità d'informazione.

Anche questo *Dentro il mondo del Kabuki* di Azzaroni è un libro enciclopedico, ma lo è alla maniera antica e non alfabetica: segue il flusso di un lento discorso in 7 capitoli che continuamente si rompe in ampie digressioni e sottodigressioni e incorpora larghi ed importanti frammenti antologici.

I 7 capitoli: 1. La nascita e lo sviluppo del Kabuki; 2. Il mondo del Kabuki (attori, ruoli, stili di recitazione, tipi di dramma, pubblico); 3. Costumi e truc-

co; 4. Edifici teatrali e scenografie; 5. Musica e danza; 6. Quattro esempi di drammaturgia Kabuki; 7. Testimonianza di studio come allievo di Ichikawa Ennosuke III.

Digressione e brani antologici: nei primi 6 capitoli, i più propriamente enciclopedici, Azzaroni ripercorre e riassume i materiali di un'ampissima bibliografia specializzata. Tipico è però il modo in cui spezza il discorso. Gli esempi più frequenti e più arditi compaiono nel capitolo VI: l'autore racconta 4 dei più significativi drammi Kabuki ripercorrendo la trama atto per atto, scena per scena, tenendo conto dei dettagli e delle varianti, passando dalla descrizione alla trascrizione diretta del dialogo scenico. A volte, però, senza segni esterni di cesura, in qualche caso senza neppure andare a capo, il racconto si interrompe e passa, per esempio, ad un excursus di 20 pagine sulle idee religiose che stanno alla base della cultura giapponese. Oppure, ecco un excursus sul codice di vita dei samurai (16 pp.) che a sua volta contiene un brano antologico impressionante: la testimonianza di A.B. Mitford (*Tales of Old Japan*) che assiste ad una cerimonia di *seppuku*, il suicidio rituale, l'*harakiri*. Poco più avanti, dopo una breve digressione sulla figura delle *geisha*, troviamo un ampio inserto (10 pp.) su démoni, fenomeni di possessione, sciamanesimo e démoni con le corna nel folklore giapponese, oppure una digressione sulle mitologie lunari qua e là nella terra e nella storia (forse l'unico inserto eccessivo e sommario). Dopo queste digressioni la storia del dramma riprende tranquillamente ad essere raccontata. Il lettore non impaziente e non saltabecante, invece d'essere disorientato, viene davvero immerso, come per una corrente lenta e poderosa, dentro il mondo del Kabuki. E questo per il puro effetto della composizione, perché poi la scrittura è invece un po' anonima, protocollare e nei casi peggiori standardizzata.

Le stesse procedure caratterizzano il resto del libro: nel cap. II, al paragrafo sugli attori, viene tradotto per intero (pp. 88-96) l'*Ayamegusa*, il fondamentale trattato del XVIII secolo in cui vengono riportati gli insegnamenti dell'attore Yoshizawa Ayame, colui che stabilizzò il codice di comportamento degli *onnagata*, gli attori specializzati in ruoli femminili. Poco dopo (pp. 110-111) viene tradotta la parte finale del *Diario di Sadoshima*, dedicata alla *Tradizione segreta della danza Kabuki*, un altro documento del XVIII secolo. Nel cap. V viene riportato il quadro sinottico (otto pagine) composto da Samuel Leiter (*Kabuki Encyclopedia*, cit.) per mostrare il sistema che regge la musica drammatica del Kabuki.

Anche nei lunghi brani compilativi, fitti di precisioni e catalogazioni, l'impossibilità di leggere a prima vista l'architettura del discorso a chi consulta il libro qua e là può sembrare negligenza (ma l'assenza d'un indice dei nomi è davvero un peccato). Essa si rivela, invece, come un vero e proprio modo di pensare che evita le classificazioni estrinseche e preferisce gli alti e bassi dell'itinerario mentale e l'esemplarità dei primi piani.

Ritroviamo lo stesso modo di pensare (e quindi di esporre) anche nell'introduzione al volume: uno scritto di Gunji Yasunori il quale ad un certo punto smette ex abrupto la sua veste di prefatore per assumere quella di traduttore, fornendoci un lungo brano dalle memorie di Ichikawa Ennosuke II (il nonno di Ennosuke

III) pubblicate in Giappone nel 1937. È un documento di grande valore: ci informa sugli anni di apprendistato e, nel 1919, ci fa assistere all'incontro del grande attore Kabuki con i Ballets Russes e la danza di Isadora Duncan. Vi è uno scambio di lavoro fra Massine ed Ennosuke II, in cui i due maestri di tradizioni tanto lontane mostrano di intendersi perfettamente e d'essere in grado di penetrare i pro e i contro delle rispettive specializzazioni. Ennosuke ricorda d'aver introdotto nelle sue danze Kabuki, dopo quell'incontro, il movimento verticale, caratteristico delle danze analizzate in Europa. Con quella modifica, teneva fede alla sua tradizione di famiglia, caratterizzata dal gusto per le innovazioni.

È questa tradizione dell'inquietudine per il nuovo che ha spinto il nipote, Ennosuke III, ad accettare nella sua compagnia e nella sua famiglia la presenza di un ricercatore italiano. Il libro di Azzaroni è dunque anche un risultato di questa tradizione. Il VII capitolo mostra la sottigliezza del lavoro che Ennosuke conduce per rinnovare la forma del Kabuki senza intaccarne le radici.

Si ha l'impressione che il più grave problema dei grandi artisti dei teatri asiatici sia oggi quello di tener in vita, e cioè di far mutare, quegli organismi tradizionali che l'apprezzamento stesso, il segreto etnocentrismo degli estimatori e il raccorciarsi dei tempi per l'apprendistato spingono verso la musicificazione.

Ichikawa Ennosuke III è attore di indiscussa grandezza, ma in Giappone è a volte criticato a causa del suo gusto per il sorprendente e gli effetti spettacolari. Uno spettatore attento come Georges Banu (*L'Acteur qui ne revient pas*, Paris, Aubier, 1986, pp. 64-65), in una delle sue «journées de théâtre au Japon» paragona l'impressione ricevuta dal Kabuki 'inventato' dalla Mnouchkine con quella che invece ricevette più tardi, vedendo l'originale a Kyoto. Il primo gli appare il sogno di un «Bello irreali, eppure plausibile». Il secondo gli sembra quasi un «documentario». Lo stesso spettatore, che tanto ammira la crisalide Kabuki della Mnouchkine, sente invece come kitsch la messinscena de *Il Gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov curata da Ennosuke III all'Opéra di Parigi con cantanti occidentali e stilemi d'un Kabuki «troppo vero». Non si può negare che le reazioni che lo spettatore Banu espone nella sua lingua apparentemente ingenua e in realtà sottile ed essenziale siano le reazioni meglio giustificate nel nostro orizzonte teatrale di provenienza. Ciò non toglie che siano — prima ancora che gusto personale — reazioni etnicamente condizionate. Uno dei compiti del teatologo è proprio quello di individuare le categorie di pensiero che permettono di sormontare le distorsioni ottiche cui è condizionato, giungendo poi ad una dilatazione (non solo professionale) del gusto. Ma il gusto, come punto di partenza, non basta.

In questa prospettiva, le scelte operate da Azzaroni per il suo libro, che obbliga il lettore ad una immersione sulle prime disagiata, sono assai meno bizzarre di quanto sembrino.

Il Kabuki non è solo teatro del passato, è anche teatro contemporaneo, non meno di un Verdi della Callas o di Ronconi. Ma lo è per tutt'altra via.

Passiamo ora al XVIII secolo e all'articolo di Gerstle (già pubblicato in «Asian Theatre Journal», vol. 4, n. 1, 1987, pp. 52-75, col titolo *Flowers of Edo: Eighteenth-Century Kabuki and Its Patrons*), ma non senza avvertire il lettore che potrà trovare l'universo di immagini relative a questo periodo del Kabuki

nell'ottimo catalogo della mostra *Il teatro Kabuki nelle xilografie del periodo Edo* pubblicato a Roma nel 1984 presso il Museo Nazionale d'Arte Orientale. Sia realtà o illusione, le nostre distorsioni ottiche sono in questi casi meno potenti (o solo meno fastidiose) nei confronti della storia passata di quanto non lo siano nei confronti del presente.

Al Teatro Nazionale di Tokyo, gli spettacoli di *Kabuki* creati e rappresentati per la prima volta durante il diciottesimo e diciannovesimo secolo si danno ancor oggi, sebbene l'esperienza del pubblico sia radicalmente diversa da quella del periodo anteriore al 1868. I cultori di *Kabuki* in Edo (Tokyo), nel 1770, non si sarebbero affatto sentiti a loro agio ad avere il teatro così vicino alla sede del governo (in vista della Dieta e del Palazzo Imperiale e vicino alla Corte Suprema), né avrebbero gradito la quiete, quasi solenne atmosfera, o il divieto di mangiare e bere seduti ai propri posti. In breve, si sarebbero annoiati a morte nel famoso Teatro Nazionale, con il suo lussuoso arredamento. Forse si sarebbero sentiti un po' meglio al *Kabuki-za*, o al vecchio Teatro Shinbashi Enbujō, recentemente demolito. Per accostarsi un po' di più al *Kabuki* del diciottesimo secolo, avrebbero dovuto proprio lasciare Tokyo e spostarsi al Naka-za, nel distretto Dōtombori in Osaka, o al Minami-za di Kyoto durante lo spettacolo del «mostrare la faccia» (*kaomise*)* di dicembre. E ancora si sarebbero annoiati al tono compassato del pubblico e della recita. Non avrebbero voluto trovarsi là. Non sarebbe stata una festa.

Per gli Edesi del periodo Togukawa (1603-1868) — borghesi o samurai — il *Kabuki* era uno dei pilastri della vita sociale e culturale, un avvenimento festivo. Lo studioso Gunji Masakatsu (1969), per descrivere il teatro *Kabuki*, usa il termine *kyōen* (banchetto), e lo scrittore Shikitei Sanba ([1806] -1973, 468) fa dire ad un suo personaggio: «Se non ti piace Ichikawa Danjūrō quando recita lo stile brusco, i dolci *yōkan* di Toraya e il canto *Katōbushi*, non sei un vero Edokko». Il 'festival' di *Kabuki* era qualcosa al quale i resi-

KGR *Kinsei geidō ron*

NZT *Nihon zuihitsu taisei*

NSBS *Nihon shōmin bunka shiryō shūsei*

* *Kaomise* (lett. «mostrare la faccia») è l'inizio della stagione del *Kabuki*. L'espressione deriva dal fatto che il pubblico saluta gli attori più famosi gridando al loro apparire in scena: «Finalmente ti rivediamo!» (Rivediamo la tua faccia.) Ndr.

denti di Edo partecipavano intensamente per tutto il corso dell'anno, dato che il calendario *Kabuki* era organizzato in programmi bimensili che seguivano i ritmi della vita cittadina. Ogni programma si apriva in coincidenza con la celebrazione di una festa: Anno Nuovo, delle Bambole (terzo mese), dei Bambini (quinto mese), di Tutte le Anime [Ognissanti] (settimo mese), e Autunno (nono mese), con lo spettacolo speciale *kaomise* nell'undicesimo mese. Raz (1983) e Thornbury (1982) forniscono descrizioni, rispettivamente, della vitalità del pubblico e della distribuzione dei programmi durante l'anno. Una poesia comica (*senryū* [poesie sui grandi attori]) testimonia della dirompente popolarità del *Kabuki*: «Un grande successo / Alla fine / I cadaveri tutti portati via col carro» (Gunji 1956, 160)¹. Non c'è dubbio che Edo doveva essere un luogo vitale e creativo. Probabilmente la più grande città del mondo, Edo aveva una gamma di possibilità di divertimento superiore ad ogni altra città. In certa misura il *Kabuki*, al centro di questa cultura urbana, abbracciava tutti i livelli della società: dai fuori casta (*hinin*), ai quali era permessa l'entrata libera, ai grandi signori (*daimyō*), che entravano da ingressi diversi dalla piccola porta *nezumi* (topo) posta sul davanti, e cioè dai passaggi diretti dalle annesse case da tè. Dato che i nomi degli attori erano usati per reclamizzare prodotti, la loro fama penetrava quasi in ogni casa di Edo, nei modelli di kimono, negli stili di pettinatura, nei pasticcini e nelle torte.

Inoltre, attraverso le stampe degli attori e le compagnie itineranti, l'influenza del *Kabuki* si estendeva perfino alle aree rurali. Tuttavia, la passione del *Kabuki* non era limitata alle masse. Anche molti scrittori Edo subirono il fascino di questo particolare mondo di fantasia e, reciprocamente, molti attori presero parte a gruppi letterari come poeti dilettanti. Ichikawa Danjūrō V (1741-1806) è un famoso attore, ben noto, con lo pseudonimo di Hakuen, per le sue attività letterarie e per i rapporti con scrittori del periodo. La fame popolare di informazioni sulla vita del teatro era insaziabile. Locandine (*banzuke*), recensioni (*hyōbanki*), stampe su legno di attori (*hukiyo*), serie continue di libri su o ambientati nel mondo teatrale, fiorirono per quasi tutto il diciottesimo e diciannovesimo secolo, aumentando col passare del tempo. Nel bene o nel male, a seconda della prospet-

¹ Per le poesie *senryū* sul *Kabuki*, cfr. Nishihara Ryou (1925).

tiva morale, il teatro si irradiava in tutti gli angoli della vita di Edo.

Naturalmente, non tutti nella società Edo apprezzavano incondizionatamente l'ampiezza e la profondità cui arrivava l'influenza del *Kabuki*. Per il vertice conservatore del governo feudale (*bakufu*), il *Kabuki* era uno sgradevole male, tollerato ma emarginato quanto più possibile dalla città. L'atteggiamento del governo verso il *Kabuki* è in generale ben noto grazie alle ricerche degli storici. In inglese, ci sono gli articoli di Donald Shively, *Bakufu versus Kabuki* (1968), *The Social Environment of Tokugawa Kabuki* (1978) e *Tokugawa Plays on Forbidden Topics* (1982). Specialmente nel periodo anteriore al 1720, il *bakufu* non cessò mai di impedire, o limitare, tutti gli aspetti del *Kabuki*. Secondo Shively «l'atteggiamento ufficiale era che gli attori fossero un gruppo sociale inferiore ai mercanti, e solo un po' al di sopra della classe dei pariah» (1968, 260). Questo atteggiamento rimase come politica ufficiale: per tutto il periodo Tokugawa, gli attori furono di continuo limitati quanto al luogo in cui vivere, e legislativamente furono amministrati come mendicanti. Erano considerati come prostitute maschi e, di conseguenza, il distretto del teatro era posto vicino al quartiere dei piaceri di Yoshiwara, lontano dal centro di Edo. Il che non significa, tuttavia, che uomini di cultura e di alta posizione non proteggessero gli attori. Di fatto, l'interesse dei samurai per il *Kabuki*, in particolare dalla metà del diciottesimo secolo fino alle Riforme Kansci degli anni 1790, sembra essere stato più ampio di quanto normalmente non si affermi. Per quanto ci si possa immaginare i samurai (specialmente i giovani) percorrere impettiti, con i loro ampi cappelli di vimini, il quartiere dei piaceri di Yoshiwara, l'opinione generale è che i samurai e gli intellettuali non avessero un grande amore per il *Kabuki*. Ma Gunji Masakutsu (1956, 10) sottolinea che la distinzione tra il mondo dei bordelli e quello teatrale, creata per la prima volta nel periodo Meiji (1868-1912), non esisteva nel periodo Tokugawa. I borghesi, ed anche il *bakufu*, guardavano a queste due sfere del divertimento come a due facce della stessa medaglia. Il seguente *senryū* del periodo Kansci (anni 1790) li mette argutamente in prospettiva: «Yoshiwara / *Kabuki* / il davanti e il dietro di un dado» (Gunji 1956, 10). Per gli abitanti della città, queste due zone erano i mondi del piacere e del divertimento, una sfera proibita, fuori dalla società restrittiva, spesso denominata *akusho* (luoghi del male) o *chikushō* (regno

buddista delle bestie), mentre il termine popolare era *gokuraku* (paradiso)².

Questi atteggiamenti contrastanti verso il *Kabuki* — uno di disprezzo morale e sociale, opposto all'altro di fascino e adulazione — rappresentano un intrigante fenomeno. Alcuni attori, almeno, sembrano aver avuto una chiara consapevolezza della loro posizione ufficiale. La fonte *Chūko kejōsetsu* (Sul teatro del passato, 1805) riporta la notizia che Ichikawa Danjūrō II (1689-1758), ricevuta la visita di un famoso suonatore di *shamisen*, gli fece mangiare cibi preparati in una cucina separata, mostrando esplicitamente di considerarsi un fuoricasta (Gunji 1956, 69). Questo atteggiamento umile degli attori Edo, tuttavia, non perdurò nell'ultima metà del diciottesimo secolo, periodo in cui i documenti ci mostrano attori che si recano in visita alle residenze dei *daimyo*. Né, paradossalmente, sembra che si sentissero umili nei confronti della classe dei samurai, dal momento che lo stesso Danjūrō II fu il creatore di molti tra i più famosi *aragoto* (stile rozzo)³, che erano provocatori verso i samurai. Quale che fosse l'atteggiamento ufficiale del *bakufu* verso gli attori, la loro popolarità era enorme, e continuò a crescere per tutto il periodo Tokugawa. Durante l'ultima metà del diciottesimo secolo, questa fascinazione per il mondo del *Kabuki* matura pienamente, coinvolgendo tutti i livelli della società. La tensione tra il disdegno ufficiale e l'adorazione popolare fu sempre avvertita più acutamente dagli attori della città di Edo, che vivevano sotto il controllo diretto dei samurai, che non dalle loro controparti di Kyoto o di Osaka. Forse questo può contribuire a spiegare la peculiare tradizione *aragoto* di Edo, con il suo stile smargiasso e ribelle. I drammaturghi erano consapevoli della netta differenziazione degli stili. L'autore di *Sakusha shihō kezairōku* (Tesoro di regole per drammaturghi), del 1801, mette a confronto il *Kabuki* di tre città: il *kokoro* (cuore) del *Kabuki* di Kyoto è una «bella donna», quello di Osaka è un «dandy», e quello di Edo un «samurai» (KGR 1972, 511). L'*aragoto*, essenza del *Kabuki* di Edo, è documentato, nella descrizione di Danjūrō I,

² Un riferimento al quartiere dei piaceri come «Paradiso dell'Occidente» (*saiho gokuraku*) si trova nel dramma di Ki no Kaion *Wankyo sue no Matsuyama* (1708).

³ *Aragoto* (lett. «roba rozza»): concepito e perfezionato dal grande Ichikawa Danjūrō I, era il tentativo di realizzare sulla scena i mitici e giganteschi eroi delle vecchie leggende e ballate. In questo modo di recitare tutto è esagerato, enfatico: le entrate e le uscite, il trucco e il costume, i movimenti, la voce. Ndr.

dall'importante libro *Kokon yakusha rongo sakigake* (Analecta degli attori passati e presenti. Grado superiore, 1772):

Invitato nella residenza del daimyo e servitomi il saké, mi fu chiesto di mostrare l'*aragoto*. Perciò, al canto del *No Kagekiyo*, mi tolsi i vestiti e violentemente squassai la *shoji* e la *fusama* (porte scorrevoli) con i piedi. Al che i signori mi chiesero: che fai? Quando risposi che questo è l'*aragoto*, il daimyo fu molto contento e mi ricompensò bene. Perfino davanti ad un daimyo non si deve mai aver paura, se no non è *aragoto* (KGR 1972, 480).

L'essenza dell'*aragoto* è l'insolenza verso il samurai. L'attore deve pensare che il pubblico sia un samurai. Oggi molti immaginano che questa insolenza fosse simbolica o astratta, ma io cercherò di mostrare che di fatto, durante il diciottesimo secolo, i samurai erano inseriti nella vita del *Kabuki* più intimamente di quanto non si pensasse prima.

Gli appassionati di *Kabuki* in Edo consideravano gli attori come figure di eroi divini, e Ichikawa Danjūrō, chiunque portasse quel nome, era il re di questo mondo, era «il fiore di Edo» (*Edo no hana*). Nel gennaio 1982, in un'intervista con Ichikawa Ebizō, il cui padre era Danjūrō XI e che da allora è diventato Danjūrō XII, gli chiesi di approfondire la sua idea sul passato e sul presente dell'«immagine Danjūrō». Un motivo per questa domanda è che, nell'osservare per la prima volta uno spettacolo di tipo Danjūrō dal repertorio del *Kabuki* di Edo, lo spettatore può essere del tutto sconcertato dal ritualistico formalismo, dalla mancanza d'azione e dalle grandiose esagerazioni dell'eroe. Nel famoso *Shibaraku* (Aspetta un momento!), rappresentato ogni anno, non succede quasi nulla. La scena è stipata da schiere di criminali dal corpo rosso, di farabutti dall'aspetto perverso, di preti conniventi, di vittime innocenti e di belle principesse. Lo sfondo della storia è una complicata lotta di potere per il controllo di un tesoro di famiglia, ma nell'azione in scena non accade niente, se non la grande entrata di Gongorō, con un costume spropositato e una gigantesca spada. Dopo aver gridato «*shibaraku*» (aspetta un momento!), fuori scena per bloccare le azioni dei malviventi, egli entra lungo lo *hanamichi*. Si ferma a metà strada e annuncia nome e lignaggio, con un campionario di iperboli e di salaci riferimenti ai fatti contemporanei. Questo tipo di monologo, chiamato *tsurane*, è famoso nel tradizionale *Kabuki* di Edo. A

prima vista lo spettacolo può apparire assolutamente bizzarro. Ma durante il periodo Edo questo era un momento magico di teatro. L'opinione del Danjūrō contemporaneo (avvalorata dalle fonti) è che Danjūrō fosse considerato dal *chōnin* (cittadino) di Edo una divinità, un dio il cui aspetto feroce — come quello di Fudō Myōō, il dio guardiano del tempio — poteva scorcizzare il male e curare le malattie³. Danjūrō era un super-eroe, al di sopra del samurai e addirittura dello stesso shogun: «In tutto il mondo / C'è Danjūrō / E un mattino di primavera», vale a dire, in questo mondo di Edo conta solo Danjūrō, non lo shogun (Gunji 1956, 65). Le lettere di Danjūrō ai templi e ai santuari mostrano con tutta evidenza come egli pensasse che la sua recitazione era ispirata dai poteri di questo dio: «La mia fama come fondatore del *Kabuki* non è dovuta a forze umane» (KGR 1972, 690). Gunji Masakatsu si spinge ancora più avanti, sostenendo che gli *aragoto* di Danjūrō erano «non cose di teatro, ma preghiere» (KGR 1972, 690). Diverse testimonianze attestano l'importanza del mito della relazione di Danjūrō con Fudō, nel diciottesimo secolo. In *Yakusha zensho* (Tutto sugli attori), del 1774, si afferma:

Danjūrō I pregò Fudō al tempio di Narita, ed ebbe la benedizione di un figlio che più tardi diventò Danjūrō II. Date le circostanze della nascita, Danjūrō II ebbe, fin dai giorni della fanciullezza, una fede profonda in Fudō Myōō. Alla fine, superò tutti e divenne un famoso attore. Lo specchio sacro che donò al tempio, si dice che sia ancora là ... Durante la sua vita, egli recitò il ruolo di Fudō molte volte, e sempre con grande successo. Nessun altro attore riusciva come lui ad incantare il pubblico nei momenti di non recitazione. Era certamente per il potere di Fudō Myōō. I suoi occhi sembravano esattamente come quelli di Fudō, terrificanti; le pupille restavano fisse per un tempo straordinariamente lungo. Di sicuro era ispirato dallo spirito del dio (NSBSS 1973, VI: 122).

Il più antico *Kabuki jishi* (Origini del *Kabuki*, 1762) riporta una storia simile. Danjūrō II passò un periodo di difficoltà nell'impedire che le palpebre gli battessero durante lo «sguardo fisso» del Fudō Myōō. Andò al tempio di Narita e si impegnò a pregare ininterrottamente per diciassette giorni. Dopo aver adempiuto al voto, «i suoi occhi ebbero esattamente il feroce aspetto di Fudō, ed egli poté re-

³ Cfr. Gunji (1969, capitolo sullo stile *aragoto*) e *Kabuki johachiban shū* (1965). Per informazioni sul Fudō di Narita, cfr. Watanabe (1975, 103-114). Una strofe di *Kikaku* (citata in *Yakusha zensho* [1774] 1973, 218) esplicita l'immagine popolare di Danjūrō come protettore: «Qui dentro / Con Danjūrō / I demoni sbattuti fuori».

stare immobile nello 'sguardo fisso'» (NSBSS 1973, VI: 124). In spettacoli come *Shibaraku* o *Fudō*, il pubblico andava a vedere il suo attore favorito come un superuomo, il custode dei cittadini di Edo.

Il terzo elemento centrale nel mito della recitazione *aragoto*, oltre all'insolenza verso la classe dei samurai e alla devozione religiosa, è l'immagine del playboy. Danjūrō, come un eroe al di fuori della legge, è uno spaccone sfrontato, paragonabile forse ai 'ribelli' di un film moderno o della rock music. Come loro, Danjūrō era il rude conquistatore di donne, il simbolo sessuale di Edo. Un breve racconto ci permette di gettare uno sguardo sulla leggenda popolare. Il *kibyōshi* (racconto satirico illustrato) *Ichikawa sanshōen* (Ichikawa Danjūrō), del 1782, fa menzione di un oracolo del tempio Fudō di Narita, il quale decantava un miracoloso farmaco, chiamato «Ichikawa sanshōen», vale a dire Danjūrō. «Ascoltate, o popolo! bevete questa pozione tre volte e attraversate la porta di Yoshiwara: nessuna cortigiana potrà più staccarsi da voi» (Hino 1977, 57; Mori 1972, 283). In Edo, la reputazione tra le cortigiane era la prova della propria prestantza sessuale. Nello spettacolo popolare *Sukeroku*, gli Edesi vedevano Danjūrō (o altri attori) come una bomba di virilità e di sesso, amato da tutte le cortigiane del quartiere dei piaceri di Yoshiwara. Nel monologo d'entrata di quello spettacolo l'attore fa una baldanzosa, egocentrica e compiaciuta autopresentazione che sfrontatamente tesse le lodi del proprio ruolo di salvatore dei cittadini di Edo, i quali vivevano sotto la spada di circa cinquecentomila samurai residenti. Gli Edesi erano fieri dell'attore Danjūrō, «Edokko numero uno». Quello di Sukeroku è un ruolo particolarmente intrigante. Per quanto nei fatti si tratti di Soga Gorō, un samurai del dodicesimo secolo, egli è all'aspetto il cittadino dei cittadini, che fronteggia i samurai. Ma, come nota il Danjūrō dei giorni nostri, oggi per molta gente questa magia è perduta. Non ci sono più distinzioni ufficiali tra gran signori e fuoricasta.

Per quanto riguarda l'*onnagata* (attori che impersonano ruoli femminili), gli attori famosi influenzavano vistosamente la moda femminile — nella pettinatura, nella linea dei kimono, nello stile di camminare e nella generale percezione della «femminilità» — a partire dalle case borghesi alle residenze dei samurai e fino al castello dello shogun. Segawa Kikunojō II (1741-1773), noto anche come

Rokō, fu un *onnagata* particolarmente popolare nel diciottesimo secolo, e il nome Rokō arrivò ad essere usato come marchio di qualità per vari prodotti. Un'altra poesia *senryū* parla della popolarità di Kikunojō e della ricchezza che questa gli procurò: «Mille pezzi d'oro / Per un'occhiata / A Kikunojō sull'*hanamichi*» (Gunji 1956, 66). La fama di Rokō si estendeva perfino al mondo degli inferi. In *Nenashigusa* (Piante galleggianti; [1763] 1961, 46-48), di Hiraga Genai, Emma, signora del mondo degli inferi, si infatua dell'attore dopo averne visto una stampa e chiede ai suoi sudditi di portargli Rokō in carne ed ossa⁴. Del suo nome si fregiavano incenso, olio per capelli, tè, ornamenti per l'acconciatura e simili. Un episodio dell'*Ukiyoburo* (Bagno in un mondo fluttuante; 1809), di Shikitei Sanba, dove una giovane donna convince la madre a tingere il kimono del colore *rokōcha*, dà un'idea circa la misura dell'adulazione verso l'attore (Shikitei [1809] 1957, 187)⁵. I nomi di molti famosi attori *Kabuki* del periodo ornavano merci, e i fans adoranti erano fedeli agli articoli del loro beniamino. Un altro *senryū* testimonia della concorrenza: «Anche la cipria / Crisantemo (Kikunojō) contro / Penonia (Danjūrō). È argomento di discussione tra i clienti» (Gunji 1956, 81). Com'è ovvio, l'ufficialità del *bakufu* era contrariata da questa infatuazione verso gli attori. Paradossalmente, perfino le cortigiane, che erano state i modelli per lo sviluppo dello stile *onnagata* nel periodo di formazione durante il diciassettesimo secolo (il ruolo base è proprio il *keisei*, cioè la cortigiana), furono, nel diciottesimo secolo, piuttosto imitatrici degli attori *Kabuki*. Esse guardavano all'uomo che recita da donna come al vertice delle arti della femminilità. C'è una forte tradizione, almeno a Kyoto, secondo la quale ci si aspetta che la geisha assista al *kaomise Kabuki* di dicembre.

Per i cittadini, come pure per i samurai, il distretto del teatro, con i suoi ristoranti e le sue case da tè costituiva al pari di Yoshiwara un luogo di riunione, completamente svincolato dalle strettoie di una società confuciana ufficialmente moralistica. Il contenuto di molti *Kabuki* Edo del diciottesimo secolo, in particolare degli *jūhachiban* (i diciotto principali) è superumano. Molti personaggi — co-

⁴ In quest'opera Genmai fa la parodia di un certo tipo di fascinazione del daimyo verso gli attori.

⁵ Ci sono molte testimonianze sulla moda Rokō nella narrativa del tempo. Per un elenco di prodotti con nomi di attori, cfr. *Yakusha zensho* ([1774] 1973, 229-230).

me Sukeroku, Kagekiyo, Gongorō e altri — sono arroganti croi fuori legge che si ergono a sfida della classe dei samurai. Il teatro era un mondo di fantasia e uno svago delizioso, spesso ridicolo, stravagante, fino ad un certo punto, vista l'opposizione ufficiale a cui era soggetto⁶. Forse la gente di oggi la chiamerebbe un'arte di evasione; un Edeese di sicuro non sarebbe stato in disaccordo. In quale misura la predilezione Edo per questo tipo di teatro (inclusi i successivi spettacoli di croi-banditi) fu influenzata da un'atmosfera in cui gli attori *Kabuki* fuoricasta recitavano per un pubblico prevalentemente borghese, in una città dominata dai samurai? Senza dubbio, un ambiente insolito.

Oggi generalmente si pensa che gli spettacoli *Kabuki* fossero diretti alla popolazione borghese di Edo, e che la classe dei samurai si teneva a distanza da quell'arte plebea. Si è supposto che il loro teatro fosse il *Nō*. Tuttavia numerose notizie, particolarmente nella seconda metà del diciottesimo secolo, indicano chiaramente che questi attori *Kabuki* fuoricasta contavano fans appassionati tra i samurai dipendenti di basso livello, su su fino agli ufficiali di alto rango del *bakufu* (*hatamoto*) e fino al potente *daimyō*.

Vari racconti del tardo diciottesimo secolo scherzano sulla mania del *daimyō* per il *Kabuki*. Uno, pubblicato nel 1784, è *Kyōgenzuki yabo daimyō*, letteralmente *Il daimyō cafone innamorato del Kabuki*, di Kishida Tohō⁷. Il personaggio Umanosuke, o Faccia da cavallo, è un giovane goffo *daimyō*, i cui dipendenti lo introducono al *Kabuki*, per la sua educazione estetica. Faccia da cavallo è un inguaribile sciocco che segue alla lettera tutti i consigli, e fa recitare il *Kabuki* nella sua residenza. Dopo questa rivelazione, si immerge talmente nel teatro che, immaginando che una sua serva abbia commesso adulterio con un commesso, prende ad accusarli in magniloquente linguaggio *Kabuki*. I dipendenti, preoccupati che la finzione possa sfuggirgli di mano, lo presentano alle donne del quartiere dei piaceri. Ne invitano un gruppo alla sua residenza, e Faccia da caval-

⁶ Otto dei diciotto drammi si trovano in *Kabuki juhachiban shū*. Traduzioni di *Sukeroku, Kenuki e Narukami* in Brandon (1975).

⁷ Si è già fatta menzione di *Nenashigusa* (1763), di Hiraga Gennai, come satira dell'amore del *daimyō* per il *Kabuki*. I racconti satirici *kibyōshi* offrono numerosi esempi di personaggi assurdi che imitano il *Kabuki*. *Edo umare uwaki no kabayaki* (1785), di Santō Kyōden, è un caso famoso; il personaggio è un ricco e giovane mercante.

lo le fa recitare in un *Kabuki Soga** con se stesso nella parte del protagonista: cortigiane e attori, il sogno del *daimyō*! Questo racconto è una satira saporosa diretta contro il vertice della classe dei samurai, ed è particolarmente forte ove si pensi che l'autore era un modesto commicchio.

Da diari e saggi del tempo sappiamo che la satira contro la passione dei *daimyō* per il *Kabuki* non era solo una vuota fantasia. Un ufficiale del *bakufu*, Moriyama Takamori (1738-1815), registra vari avvenimenti del tempo, e in *Shizu no oda maki* (Chiacchiere meschine; 1802) parla in modo sprezzante della passione che avevano i samurai del diciottesimo secolo di imitare l'eloquio e le maniere degli attori *Kabuki*, e di metter su delle parodie del *Kabuki*. Il canto teatrale, *bungobushi* e *gidayū*, diventò popolare a quel tempo tra i samurai. Egli annota ([1802] 1929, 658):

Lo *shamisen* divenne estremamente popolare tra il 1740 e il 1760. I primogeniti delle buone famiglie samurai, e perfino gli altri figli, prendevano lezioni; si dovevano sentire sempre suoni di *shamisen*, dalla mattina alla sera. Alla fine, cominciarono ad eseguire altra musica *Kabuki* e interi drammi, e via di seguito, andando dietro a questa depravazione fino al punto di recitare spettacoli dilettanti di *Kabuki* nelle loro residenze. Altri ufficiali *hatamoto* che imitavano straccioni (gli attori), scimmiettando impersonatori di ruoli femminili ed eroi da palcoscenico!⁸.

Tuttavia aggiunge: «Ma con le Riforme Kansei, negli anni 1790, tutto questo finì, e la società tornò alla normalità».

In un'opera precedente, *Tōdai Edo hyakubutsu* (Cento strane cose di Edo), Baba Bunkō, anche lui ufficiale del *bakufu*, parla di singolari personaggi nella società ([1758] 1928, 402). Cita il fatto che il *daimyō* di Matsue, Matsudaira Munenobu (1729-1781), costruì un teatro per il *Kabuki* nella propria residenza di Edo, ed invitò dei mercanti a vedere gli spettacoli. Invitò l'attore Segawa Kikunojō a recitare e dopo, incontrando il *daimyō* di Shibata, Mizoguchi Naoat-

* *Kabuki Soga*: il *Kabuki* del ciclo *Soga* è ispirato a vicende accadute nel 1193. È una semplice storia di pietà filiale. La saga dei *Soga* era popolare fra i cantastorie prima di raggiungere il teatro: a parte i numerosi drammi *Kabuki* scritti su questo tema, dal XVIII secolo fino ai nostri giorni, esistono anche un certo numero di *Nō*.

⁸ Moriyama fu un sostenitore delle riforme di Sadanobu. In un'altra opera, *Ama no yakimo no ki* ([1728] 1929, 706), Moriyama riferisce sull'atteggiamento di Sadanobu verso i comportamenti «alla *Kabuki*» e verso la corruzione dei samurai.

su (1715-1780), fu ringraziato da Mizoguchi per la cortesia usata al suo Kikunojō, come se Kikunojō fosse un membro della famiglia di Mizoguchi. Mizoguchi da quel tempo prese il soprannome di «Padre adottivo». In *Nenashigusa*, Gennai dilata questo spunto in un racconto satirico, prendendo in giro l'amore del samurai per Kikunojō e per altri attori. Si può pensare che Emma rappresenti un daimyō, o addirittura lo shogun. Consistenti indizi, in diverse fonti, suffragano l'ipotesi che simili attività fossero tutt'altro che insolite. Ota Nanpo (1749-1823), un ufficiale del *bakufu*, poeta, critico e scrittore di racconti, in *Hannichi kamwa* (Chiacchiere vuote; 1927, 491) riporta l'episodio, avvenuto nel 1746, di un anziano ufficiale samurai che, per conto della moglie del suo daimyō, provvide ai posti per una rappresentazione di *Sukeroku* al Teatro Ichimura. Ma, appena arrivato, si accorge che c'è stato un disguido: non ci sono posti liberi. A quel punto, quasi a scusarsi, il samurai commette suicidio (*seppuku*) nella casa da tè del teatro. Tutto questo suona piuttosto fantastico, e Nappo ammette di avere dei dubbi circa la verità della faccenda. Vero o no, si può esser certi che il *Kabuki* non era del tutto estraneo alla classe dei guerrieri di Edo.

La nostra fonte più autorevole su questo argomento è il diario di un potente daimyō, Yanagizawa Nabutoki (nipote di Yanagizawa Yoshiyasu), intitolato *Enyū nikki* (Diario di un banchetto), scritto durante gli anni 1773-1785 (e continuato per qualche tempo dopo col titolo di *Shōkaku Nikki*)⁹. Questa fonte, stampata per la prima volta nel 1977, conferma tutte le notizie, romanzesche e non, sull'interesse dei samurai verso il teatro *Kabuki*. Nabutoki fu un fan talmente avido da tenere una registrazione a parte di tutti gli spettacoli visti. Descrive in dettaglio le giornate di scorribanda, con il suo entourage, al distretto del teatro, e parla della raccolta di locandine e di altri materiali provenienti dal mondo teatrale. Il diario copre gli anni successivi al suo ritiro dal lavoro attivo, ma è chiaro che la sua passione non emerse all'improvviso all'età di cinquant'anni.

Nabutoki fu attivo nei circoli di poesia *haikai* [brevi poesie giapponesi] e di altre arti, ma fu un ammiratore estremamente devoto del teatro popolare. Direttamente protesse un solo attore, Nakamura Nakazō, ma indirettamente ebbe rapporti anche con altri attori. La sua

⁹ Editto in NSBSS (1977, XIII). *Shōkaku nikki* è stato pubblicato nel 1981.

devozione verso il *Kabuki* fu piena di zelo, il suo impegno ineguagliabile. Lo vediamo assumere signore disponibili in base al loro talento nella recitazione e nella danza: alla fine creò una piccola troupe di *Kabuki* nella sua casa (Koike 1980). Diretta da Nobutoki, con l'assistenza di Nakazō, la troupe di donne recitava una o due volte l'anno in un dramma scritto dallo stesso daimyō. Questi prendeva un vecchio dramma *jōruri*^{*}, lo riscriveva in *Kabuki*, provvedeva al cast e agli accessori, preparava le locandine, e infine scriveva il suo *hyōbanki* dopo la recita. Per questi spettacoli, aveva un teatro, completo di *hanamichi*, dentro la propria residenza. Fu certo un affascinante daimyō, che preferiva il teatro popolare del *Kabuki* e del *jōruri* all'austero *Nō*; e, come abbiamo visto, è molto probabile che non fosse il solo daimyō con queste inclinazioni. Le Riforme Kansei degli anni 1790, tuttavia, posero fine a questo tipo di flirt dichiarato con il *démimonde*, e i daimyō si videro costretti a soddisfare i loro piaceri teatrali in modo più discreto. In ogni caso, il *Kabuki* fu al centro della vita di tutti i livelli della società Edo, ben più di quanto molti storici non ammettano.

Un altro sostrato della società Edo per il quale il *Kabuki* era essenziale era quello degli scrittori e poeti *gesaku* (racconti popolari). Per Utei Enba, Ota Nanpo, Hiraga Gennai, Santō Kyōden e Shikitei Sanba, per nominare solo alcuni dei molti autori samurai e borghesi, il *Kabuki* era un importante punto di incontro, in particolare per le arti pubbliche dello *haikai* e del *kyōka* (poesia pazza), a cui partecipavano tutti gli artisti. Il *Kabuki* non era solo un luogo di incontro o un terreno comune per loro; spesso gli attori erano poeti che avevano accesso alla *bundan* (consorteria) degli scrittori sotto nomi poetici. Un attore, Ichikawa Danjūrō V (1741-1806), fu un beniamino tra questi scrittori, e pubblicò dei *kyōka* insieme a loro, sotto il nome di Hakuen. Testimonianze degli scrittori stessi documentano che Hakuen fu amico di Nanpo, Enba, Kyōden e di altri¹⁰. Hino Tatsuo (1977, 63-64) sostiene che il mondo fantastico dei *kyōka* era, per questi scrittori, un'immaginaria utopia fuori della società restrittiva,

* *Jōruri*: stile di canto usato soprattutto nel teatro delle marionette, al punto che con *jōruri* si intende anche «teatro di marionette». Ndr.

¹⁰ Dagli scritti di Ota Nanpo, Hamada Giichirō (1942, 70-73) cita esempi della sua assidua frequentazione con Ichikawa Danjūrō V. Per i rapporti di Danjūrō II con i poeti, cfr. Ichikawa ([1734-1747] 1972).

e che Hakuen si ergeva quasi a pilastro di questa consorteria. La romanzesca «immagine Danjūrō» era fondamentale per il loro mondo fantastico.

Insieme al contatto sociale con gli attori, gli scrittori derivavano dal teatro materiale di spunto e ispirazione in misura tale che uno studioso contemporaneo di narrativa Edo, Mizumo Minoru (1974, 59; cfr. anche Suwa 1976, 187-193), lamenta il predominio del mondo teatrale sulla narrativa Edo. Gli scrittori di *gesaku* mutuavano contenuto e stile dai libri di *Kabuki* e di *jōruri*, e sembra che certi scrittori — Kyōden e in particolare Shikitei Sanba — abbiano tenuto d'occhio il teatro. Sanba scrisse guide al *Kabuki* e usò il pubblico del *Kabuki* come ambientazione per i propri racconti, che ci danno oggi un magnifico quadro del pubblico di *Kabuki* del passato. Il suo *Kejō suigen maku no soto* (Il teatro dall'altro lato del sipario; 1806) ci mostra un pubblico vivace e riotto a volte, fino al punto di provocare brevi interruzioni degli spettacoli prima che si potesse ricostituire la calma. I racconti popolari erano parte del mondo teatrale. Esserne consapevoli ci aiuta a capire il contesto dei racconti Edo, che non è stato ben recepito nel ventesimo secolo in Giappone.

Per la gente comune di Edo, il teatro popolare era al contempo una fonte di divertimento festivo e di innumerevoli attività amatoriali. *Kakusha hyōbanki* (Critica del pubblico; 1811)¹¹, di Shikitei Sanba, delinea gustosamente tutti i tipi della vivace tifoseria, dai mecenati ai conoscitori, agli adoratori degli attori, alle giovani signore, ai ruffiani schiamazzanti, ai rozzi samurai, alla gente di campagna, alle coriacee vecchie signore. Uno dei tipi più affascinanti è l'imitatore degli attori, il quale continuamente scimmietta abiti e azioni di scena, perfino fuori del teatro. Questi personaggi, alla lettera, vivono la vita dell'attore: arte e vita si invertono. Altri si specializzano ad imitare monologhi, e automaticamente cominciano a recitare durante gli spettacoli, senza preoccuparsi di quelli che gli stanno intorno. Questa imitazione del dialogo *Kabuki* si sviluppò, effettivamente, in un'arte formalizzata, e ci sono rimasti dei testi sull'allenamento per questo hobby del *kowairo*. Ancor oggi gli appassionati di *Kabuki* amano imitare lo stile istrionico di declamazione, uno stile che certamente richiama della mimica.

¹¹ Il testo si trova in NSBSS (1973, VI). Per una sintesi del contenuto, cfr. Jacob Raz (1980).

Altre arti amatoriali derivanti dal teatro furono il *chaban* (macchietta), il *zashiki kyōgen* (*Kabuki* in casa), la danza e il canto *gidayū* (teatro di marionette). Le prime due arti non erano formalizzate, ma ciononostante, erano molto popolari in Edo. Il *chaban* era l'arte di recitare una macchietta in stile *Kabuki* mentre si serviva il tè o il pasto ad un ospite. Nelle gare, si poteva dare un tema, e la persona doveva improvvisare una macchietta. Ci sono notizie di maestri (*chabanshi*) semiprofessionisti, e numerosi racconti contengono episodi di gare di *chaban*¹². Il *zashiki kyōgen* era l'arte, più elaborata, di allestire spettacoli di *Kabuki* in residenze private. Prove circa la diffusa popolarità degli allestimenti amatoriali si trovano nel libro *Zashiki kyōgen haya gatten* (Il libro di base del *Kabuki* in casa), del 1774, che spiega l'intero procedimento, ivi comprese indicazioni di negozi specializzati, in Edo, per gli accessori di scena e per il trucco. La danza in stile *Kabuki* divenne sempre più popolare durante il diciottesimo secolo, e si svilupparono scuole professionali che esistono ancor oggi. Il canto *gidayū* era un hobby popolare per gli Edesi, come pure per la gente della città di Osaka. Numerosi documenti e racconti attestano la sua popolarità, in particolare tra le donne¹³. Di fatto, recitare il *gidayū* diventò una tale mania per le donne, che spesso furono emanati editti ufficiali contro gli spettacoli pubblici, seppur senza apparente profitto. In Edo, il teatro di marionette *gidayū* fiorì particolarmente a partire dagli anni 1770, quando Hiraga Gennai e altri scrissero nuovi drammi per i teatri di Edo, dando ulteriore slancio agli appassionati dilettanti¹⁴. Anche molti stili di canto *Kabuki* (*tokiwazu*, *shinnaibushi*, *nagauta*) maturarono e fiorirono dalla metà del diciottesimo secolo in poi.

La passione per le cose teatrali tra la classe dei mercanti di Edo andava dal più umile commesso al più ricco mediatore. Nella documentazione dei reati dei commessi dell'immenso magazzino Shirokiya, primeggiano due moventi di furto: prima di tutto, i giovani uomini desiderano comprarsi una costosa cortigiana e, in secondo luogo

¹² *Chaban kyōgen haya gatten* ([1824] 1915), di Shikitei Sanba, fornisce tutti gli elementi base di quest'arte amatoriale.

¹³ Saiza Sanjin descrive, in *Jōruri keiko buri* (1777), una donna che dà lezioni di *gidayū*, in Edo. Il libro testimonia della crescente popolarità del teatro di marionette *gidayū*, in Edo, negli ultimi trent'anni del diciottesimo secolo.

¹⁴ Wakatsuki Yasuji (1953) traccia i lineamenti di questo sviluppo. Cfr. anche Stanleigh Jones (1978).

go, spendere una fortuna in una prodigale giornata di teatro¹⁵. Con donne e teatro, tutti i loro desideri erano soddisfatti. Questi giovani stavano cercando di emulare i diciotto grandi-*tsū*, ricchi mercanti che facevano un'arte dello spendere il danaro accumulato come mediatori nel commercio di riso e come finanzieri per i samurai *hata-moto*¹⁶. Verso la metà del diciottesimo secolo, quasi tutti gli *hatamoto* erano indebitati con questi *fudasashi* (ufficiali mercanti e mediatori) e si salvarono solo grazie alla cancellazione dei debiti che sopraggiunse con le Riforme Kansei, negli anni 1790. Tutti questi grandi-*tsū* erano appassionati di *Kabuki* e, di solito, protettori di divi. Alcuni avevano perfino teatri in proprio per spettacoli privati. Questi imitatori del *Kabuki* ebbero un tale successo nei loro tentativi di emulare la vita del teatro, che Matsudaira Sadanobu, l'artefice delle riforme, chiamò questi ricchi personaggi «attori *Kabuki*» (Kitahara 1975). Le Riforme Kansei, in ogni modo, posero fine alla loro ostentata stravaganza.

A seconda dei punti di vista, il teatro fu o una fonte di depravazione che corrompeva la fibra morale della società confuciana, o una fonte di vita, immaginazione, gioia, creatività, una fuga da quella stessa società confuciana. Questa tensione, determinata dal vivere direttamente sotto l'incessante disfavore ufficiale, contribuì senza dubbio al tono ribelle del *Kabuki* di Edo. Una volta detto che il teatro popolare era frivolo e immorale, gli attori e i drammaturghi del diciottesimo secolo si allinearono subito, per eccesso, creando frangose bizzarrie con una forza raramente uguagliata nel mondo del teatro. Cosa significò per gli attori, dalla metà del tardo diciottesimo secolo, il ritrovarsi beniamini dei daimyō e della società intellettuale, nonché idoli della fantasia popolare? Cosa significò essere idolatrati, presi sul serio come artisti e, allo stesso tempo, restare ufficialmente prostitute di piacere, ricchi ma relegati in un ghetto fuoricasta? Sicuramente, il contatto con mecenati sofisticati influenzò la loro autova-

¹⁵ Hayashi Reiko (1972, 125-128), con citazioni da *Meikan roku*, il registro dei reati degli impiegati del magazzino Shirokiya, mostra la popolarità delle lezioni di *gidayū* e di *Kabuki*.

¹⁶ Numerose sono le fonti sui diciotto grandi-*tsū* (*daitso*), ivi compresi *kibyōshi* e *sharebon* e anche resoconti non letterari. Le loro stravaganze erano prodotti di gran richiamo per gli editori. *Okuramae baka monogatari*, o *Jūhachi daitso* ([1846] 1928), del popolare drammaturgo (e, prima, *fudasashi*) Mimasuya Nisōji (1748-1856), fa la storia di questi personaggi.

lutazione in quanto artisti. Questa atmosfera, in cui il teatro prosperava sotto tali atteggiamenti contraddittori, deve aver inciso sullo sviluppo del *Kabuki* di Edo, che è radicalmente diverso da quello di Kyoto e di Osaka. Il *Kabuki* veniva da ed era per i borghesi di Edo, ma gli attori non potevano, come invece a Kyoto e ad Osaka, ignorare i samurai, che erano al contempo i loro poliziotti e i loro protettori. Gli attori avevano sempre davanti agli occhi qualcosa contro cui reagire, il che determinò un tono di insolenza, tipico della culturale popolare di Edo. Inoltre, la politica del *bakufu* verso il *Kabuki* oscillò per tutto questo secolo cruciale, tollerante durante il periodo Genroku (dagli anni 1690 fino agli anni 1710), rigida durante le Riforme Kyōhō (dagli anni 1720 ai 1740), tollerante nel periodo Tanuma (dagli anni 1750 ai 1780), e rigida durante le Riforme Kansei (anni 1790). Con questa storia, il *Kabuki* di Edo difficilmente poteva evitare di essere un po' contorto nel suo atteggiamento verso la classe dei samurai e nella sua moralità.

Il ruolo della classe dei samurai nello sviluppo del *Kabuki* di Edo, pertanto, non dev'essere dimenticato. Secondo le parole di Danjūrō, l'*aragoto* si recita per il daimyō: i samurai non erano mai fuori vista per gli attori Edo. Per quanto il moderno *Kabuki* si sia dovuto assoggettare al destino di diventare rappresentativo della cultura 'nazionale', non dobbiamo scordarci del suo passato di provocazione. L'*aragoto* prosperò sulla tensione implicita nella struttura classista della società Edo. Concludo con un commento del grande osservatore della vita di Edo, Shikitei Sanba, sull'ambigua posizione del *Kabuki* di Edo di fronte ai suoi nemici e protettori:

Gli amanti del teatro pensano che gli odiatori del teatro siano folli.
 Gli odiatori del teatro pensano che gli amanti del teatro siano folli.
 Gli amanti del teatro che pensano che il teatro
 abbia a che fare con la moralità sono folli.
 Gli odiatori del teatro che pensano che il teatro
 non abbia moralità sono folli.
 Simili folli non sanno che tutta la moralità
 è nel teatro.
 Simili folli non sanno che tutto il teatro
 è nella moralità.
 Folli, folli, se veramente conoscete la moralità
 e andate a teatro.

non potete non capire che il teatro è moralità.
Ah! Teatro, tu sei moralità!

Tuttavia Sanba aggiunge che:

Anche questo è scritto da un folle,
il primo sacerdote del Tempio delle Burle¹⁷.

Traduzione di Franco Ruffini.

Bibliografia

- Adachi Yoshio, 1973.
Edo senryū to shomin monshō fūkozu (Senryū [poesie sui grandi attori] di Edo e gli usi popolari), Tokyo, Toyōkan Shuppansha.
- Baba Bunko, [1758] 1928.
Todai Edo hyakkabutsu (Cento cose strane di Edo), in *Nihon zuihitsu taisei* (Collana di studi giapponesi), 2ª serie, Tokyo, Nihon Zuihitsu Taisei Kankokai.
- Brandon, James R. 1975.
Kabuki: Five Classic Plays, Cambridge, Harvard University Press.
- Chōko Kejōsetsu* (Sul teatro del passato), [1805] 1907.
in *Enseki jishshu* (Raccolta Enscki), Tokyo, Kokusho Kankōkai.
- Edo chōnin no kenkyū* (Studio degli abitanti di Edo) 1972.
a cura di Nishiyama Matsunosuke, 4 voll., Tokyo, Yoshikawa Kōbunkan.
- Edo sanbyaku nen* (Trecento anni di Edo) 1975.
a cura di Nishiyama Matsunosuke e altri, 3 voll., Tokyo, Kodansha.
- Ema Tsutomu, [1921] 1976.
Kabukimono to fukusō no ryūko (Attori e moda Kabuki), in *Ema Tsutomu chosakushū* (Raccolta di opere di Ema Tsutomu), vol. III, Tokyo, Chūō Kōronsha.

¹⁷ Cfr. Shikitei ([1806] 1973, 478), che forse echeggia *Nenashigusa* ([1763] 1961, 61), di Hiraga Gennai: «Se guardi il *Kabuki*, con animo morale, allora esso diventa insegnamento e ammonimento ...» Shikitei sta anche parodiando un comune stile espositivo dei sutra buddisti.

- Gunji Masakatsu, 1956.
Kabuki to Yoshiwara (Kabuki e Yoshiwara), Tokyo, Awaji Shobō.
- 1969.
Kabuki: yoshiki to denshō (Kabuki: stile e tradizione), Tokyo, Kodansha.
- 1971.
Jishibai to minzoku (Teatro della campagna e cultura popolare), Tokyo, Kōmeisha.
- Haifū yanagi daru* (Raccolta di poesie comiche) [1765] 1911.
in *Kinsei bungei sōsho, senryū* (Raccolta di letteratura: senryū), 2 voll., Tokyo, Kokusho Kankōkai.
- Hamada Giichirō, 1942.
Shokusanjin (Ota Nanpo), Tokyo, Seigodō.
- Hattori Yukio, 1970.
Kabuki no kōzo (Struttura del Kabuki), Tokyo, Chūō Kōronsha.
- 1980.
Edo Kabuki ron (Studio sul Kabuki di Edo), Tokyo, Hōsei Daigaku Shuppankyoku.
- Hayashi Reiko, 1972.
Edo Tana no seikatsu (La vita del mercante di Edo), in *Edo chōnin no kenkyū* (Studio degli abitanti di Edo), vol. II, Tokyo, Yoshikawa Kōbunkan.
- Hino Tatsuo, 1977.
Edojin to yutopia (Edesi di Edo), Tokyo, Ashai Shinbunsha.
- Hiraga Gennai, [1763] 1961.
Nenashigusa (Piante galleggianti), in *Furaisanjinshū* (Raccolta di opere di Furaisanjin) Nikon Kōten Bungaku Taikai (Collana di letteratura classica giapponese), vol. LV, Tokyo, Iwanami Shoten.
- [1789?] 1981.
Inaka shihai (Il teatro della campagna), in *Sharebon taisei* (Collezione di sharebon), vol. XIII, Tokyo, Chūō Kōronsha.
- Hoseido Kisanji, [1791] 1971.
Ukan sandai zue (Tre teatri di Edo. Illustrato), a cura di Hattori Yukio, Tokyo, Kokuritsu Gekkyō.
- Ichikawa Danjūrō, [1734-1747] 1972.
Oi no tanoshimi shō (Le gioie della vecchiaia), in *Kinsei geido ron* (Raccolta di trattati d'arte del periodo Edo), a cura di Nishiyama Matsunosuke, Tokyo, Iwanami Shoten.

- Jones Stanleigh, 1978.
Miracle at Yaguchi Ferry: A Japanese Puppet Play and its Metamorphosis to Kabuki, «Harward Journal of Asiatic Studies», 38, n. 1 (giugno), pp. 171-224.
- Kabuki hyobanki shūsei* (Raccolta di critiche di Kabuki), 1972.
 11 voll., Tokyo, Iwanami Shoten.
- Kabuki jishi* (Origini del Kabuki), [1762] 1973.
 in *Nihon shomin bunka shiryō shūsei* (Raccolta di fonti sulla cultura popolare giapponese), vol. VI, Tokyo, San'ichi Shobō.
- Kabuki jūhachiban shō* (Raccolta di diciotto principali Kabuki), 1965.
Nikon Koten Bungaku Taikai (Collana di letteratura classica giapponese), n. 98, a cura di Gunji Masakatsu, Tokyo, Iwanami Shoten.
- Kabuki nenpyō* (Cronologia del Kabuki), 1956, 8 voll.
 a cura di Ihara Toshiro, Tokyo, Iwanami Shoten.
- Kinsei fūkozu jiten* (Dizionario degli usi del periodo Tokugawa), 1967.
 a cura di Ema Tsutomu e altri, Tokyo, Jinbutsu Oraisha.
- Kinsei geidō ron* (Raccolta di trattati d'arte del periodo Edo), 1972.
 a cura di Nishiyama Matsunosuke, Tokyo, Iwanami Shoten.
- Kishida Toho, [1784] 1926.
Kyogen zuki yabo daimyō (Il daimyō cafone innamorato del Kabuki), in *Kibyōshi nijūshū* (Raccolta di venti kibyōshi), Tokyo, Nihon Meicho Zenshū Kankōkai.
- Kitahara Susumu, 1975.
Fudasashi to daitōjin (Fudasashi e il grande iso), in *Edo sanbyakunen* (Trecento anni di Edo), vol. II, Tokyo, Kodansha.
- Koikawa Harumachi, [1778] 1901.
Sanpuku tsui murasaki Soga (I fratelli Soga e il Kabuki di Edo), in *Kibyōshi hyakushū*, (Cento anni di kibyōshi), Tokyo, Hakubunkan.
- Koike Shotarō, 1980.
Daimyō nikki ga egaku aru Edo joyū (Un'attrice Edo nella descrizione del diario di un daimyō), in *Rekishi to jinbutsu* (Storia e individui), vol. X, n. 11, pp. 214-218.
- Kokon yakusha rongo sakigake* (Analecra degli attori del passato e del presente. Grado superiore), [1772] 1972.
 in *Kinsei geidō ron* (Raccolta di trattati d'arte del periodo Edo), a cura di Nishiyama Matsunosuke, Tokyo, Iwanami Shoten.

- Mimasuya Nisōji, [1846] 1928.
Okuramae baka monogatari (Il racconto dei buffoni di Kuramac), in *Nihon Zuihitsu taisei* (Collana di saggi giapponesi), 2ª serie, vol. VI, Tokyo, Nihon Zuihitsu Taisei Kankōkai.
- Minami Kazuo, 1980.
Edokko no sekai (Il mondo degli Edesi di Edo), Tokyo, Kōdansha.
- Mizuno Minoru, 1974.
Edo shōsetsu ronsō (Saggi sulla novellistica di Edo), Tokyo, Chōō Kōronsha.
- Mori Senzō, 1972.
Kibyōshi kaidai (Guida al kibyōshi), Tokyo, Chōō Kōronsha.
- Moriyama Takamori, [1798] 1929.
Ama no yakimōki (Il racconto dei pescatori che bruciavano le alghe), in *Nihon zuihitsu taisei* (Collana di saggi giapponesi), 2ª serie, vol. XI, Tokyo, Nihon, Zuihitsu Taisei Kankōkai.
- [1802] 1929.
Shizu no odamaki (Chiacchiere meschine), in *Nihon zuihitsu taisei* (Collana di saggi giapponesi), 3ª serie, vol. II, Tokyo, Nihon Zuihitsu Taisei Kankōkai.
- Nihon shomin bunka shiryō shūsei* (Raccolta di fonti sulla cultura popolare giapponese), 1973.
 vol. VI, *Kabuki*, Tokyo, San'ichi Shobō.
- Nishihara Ryou, 1925.
Senryū Edo Kabuki (Kabuki e senryū di Edo), Tokyo, Shun'yōdō.
- Ota Nanpo, 1927.
Hannichi kanwa (Chiacchiere vuote), in *Nihon zuihitsu taisei* (Collana di saggi giapponesi), 1ª serie, vol. IV, Tokyo, Nihon Zuihitsu Taisei Kankōkai.
- Raz Jakob, 1980.
The Audience Evaluated: Shikitei Sanba's «Kyakusha hyobanki», in «Monumenta Nipponica», 35 (Summer), pp. 199-221.
- 1983.
Audience and Actors, Leiden, E.J. Brill.
- Saiza Sanjin, [1777] 1980.
Jōruri keiko buri (Lezioni di jōruri), in *Sharebon taisei* (Collana di sharebon), vol. VII, Tokyo, Chōō Kōronsha.

- Sakusha shiho kezairoku* (Tesoro di regole per i drammaturghi), [1801] 1972.
in *Kinsei geidō ron* (Raccolta di trattati d'arte del periodo Edo), a cura di Nishiyama Matsunosuke, Tokyo, Iwanami Shoten.
- Santō Kyōden, [1785] 1958.
Edo umare uwaki no kabayaki (Anguilla arrosto: il dandy Edese di Edo), in *Kibyōshi sharebon shō* (Raccolta di kibyōshi e sharebon), in *Nihon Koten Bungaku Taikei* (Collana di letteratura giapponese classica), vol. LIX, Tokyo, Iwanami Shoten.
- Santō Kyōzan, [1806] 1928.
Kumo no ito maki (La tela del ragno), in *Nihon zuihitsu taisei* (Collana di saggi giapponesi), 2^a serie, vol. IV, Tokyo, Nihon Zuihitsu Taisei Kankokan.
- Seji kenmon roku* (Cronaca degli avvenimenti correnti), [1816] 1969.
in *Nihon shomin seikatsu shiryō shūsei* (Raccolta di fonti sulla vita giapponese), vol. VIII, Tokyo, San'ichi Shobō.
- Shikitei Sanba, [1803] 1969.
Shibai kinmo zue (Guida illustrata al teatro), Tokyo, Kokuritsu Gekijō.
— [1806] 1973.
Kejō suigen maku no soto (Il teatro dall'altra parte del sipario), in *Nihon shomin bunka shiryō shūsei* (Raccolta di fonti sulla cultura popolare giapponese), vol. VI, Tokyo, San'ichi Shobō.
— [1809] 1957.
Ukiyoburo (Bagno in un mondo galleggiante), in *Nihon Koten Bungaku Taikei* (Collana di letteratura classica giapponese), n. 63, Tokyo, Iwanami Shoten.
— [1811] 1973.
Kakusha hyobanki (Una critica sul pubblico), in *Nihon shomin bunka shiryō shūsei* (Raccolta di fonti sulla cultura giapponese), vol. VI, Tokyo, San'ichi Shobō.
— [1811] 1901.
Kyōgen inaka ayatsuri (Il teatro di marionette della campagna), in *Kibyōshi hyakushō* (Cento kibyōshi), Tokyo, Hakubunkan.
— [1814] 1901.
Shiroto Kyōgen monkirigata (Tipi del teatro dilettante), in *Kibyōshi hyakushō* (Cento kibyōshi), Tokyo, Hakubunkan.
— [1824] 1915.
Chaban kyōgen haya gatten (Tutto sulle parodie chaban), in *Zatsugei sōsho* (Fonti sulle arti varie), Tokyo, Kokusho Kankōkay.

- Shively Donald, 1968.
Bakufu versus Kabuki, in *Studies in the Institutional History of Early Modern Japan*, a cura di J.W. Hall e M.B. Jansen, Princeton, Princeton University Press.
— 1978.
The Social Environment of Tokugawa Kabuki, in *Studies in Kabuki*, a cura di J.R. Brandon, W. Malm e D. Shively, Honolulu, University of Hawaii Press.
— 1982.
Tokugawa Plays on Forbidden Topics, in «*Chūshingura*»: *Studies in Kabuki and the Puppet Theatre*, a cura di J.R. Brandon, Honolulu, University of Hawaii Press.
- Shōkado Hajo, [1771] 1974.
Shibai nenja gyōji (Il calendario dell'anno teatrale), in *Kyōgen sakusha shiryō shū* (Fonti sugli autori Kabuki), Tokyo, Kokuritsu Gekijō.
- Suwa Haruo, 1976.
Edo: sono geinō to bungaku (Edo: teatro e letteratura), Tokyo, Mainichi Shinbunsha.
— 1980.
Edokko no bigaku (L'estetica degli Edesi di Edo), Tokyo, Nihon Shoseki.
- Terakado Seiken, [1832] 1974.
Edo hanjōki (Splendori di Edo), 3 voll., Tokyo, Tōyō Bunko.
- Thornbury Barbara, 1982.
Sukeroku's Double Identity: A Study in Kabuki Dramatic Structure, «Michigan Papers in Japanese Studies», n. 6, Ann Arbor, University of Michigan.
- Wakatsuki Yasuji, 1943.
Ningyō jōrurishi no kenkyō (Storia del teatro di marionette jōruri), Tokyo, Sakurai Shoten.
- Watanabe Shōkō, 1975.
Fudō Myōō, Tokyo, Asahi Shinbunsha.
- Yakusha zensho (Tutto sugli attori) [1774] 1973.
in *Nihon shomin bunka shiryō shūsei* (Raccolta di fonti sulla cultura popolare giapponese), vol. VI, Tokyo, San'ichi Shobō.
- Yanagizawa Nobutoki, 1977.
Enyō nikki (Diario di un banchetto), in *Nihon shomin bunka shiryō shūsei*

(Raccolta di fonti sulla cultura popolare giapponese), vol. XIII, Tokyo, San'ichi Shobō.

— 1981.

Shōkaku nikki (Diario di shōkaku), 7 voll., Tokyo, Yumani Shobō.

Zashiki kyōgen haya gatten (Il libro di base del Kabuki privato), [1774] 1915.,

n *Zatsugei sōsho* (Fonti sulle arti varie), Tokyo, Kokusho Kankōkai.

Zuihitsu jiten (Guida ai saggi giapponesi), 1960.

a cura di Shibata Shōkyoku e altri, 5 voll., Tokyo, Tokyōdō.