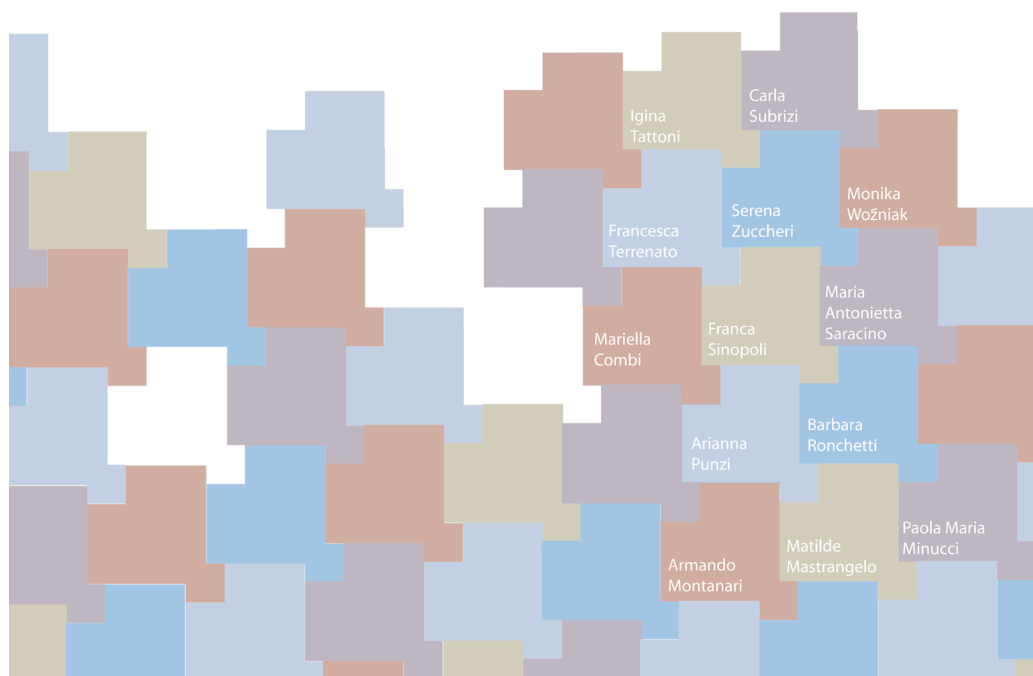


# La lettura degli altri

a cura di

Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato





# La lettura degli altri

*a cura di*

*Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2015

Copyright © 2015

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Pubblicazione Pre-Print



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons 3.0  
diffusa in modalità *open access*.

Distribuita su piattaforma digitale da:

**digilab**

Centro interdipartimentale di ricerca e servizi  
*Settore Publishing Digitale*

In copertina: Logo dell'Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale (AIUCD).  
Divieto di riproduzione.



# Indice

Introduzione: Letture, riletture, altre letture	1
<i>Francesca Terrenato</i>	
PARTE I - METODI, QUESTIONI, MODELLI:	
LETTURE INTERDISCIPLINARI	7
1. Sguardi incrociati: leggere l'alterità culturale	9
<i>Mariella Combi</i>	
2. Riletture culturali postcoloniali e con/divisione della memoria coloniale in Italia	27
<i>Franca Sinopoli</i>	
3. Letture del 'cosmo' sovietico fra parola e immagine	45
<i>Barbara Ronchetti</i>	
PARTE II - ANALISI CRITICHE:	
LETTURE DI TESTI E CULTURE	67
4. Intorno al personaggio di Galeotto, signore delle isole lontane	69
<i>Arianna Punzi</i>	
5. 'Bel sentimento femminile': la lettura delle donne nei Paesi Bassi dell'Ottocento	87
<i>Francesca Terrenato</i>	
6. L'altro nell'altro. Avanguardie poetiche nella Cina contemporanea	105
<i>Serena Zuccheri</i>	

Indice	vii
PARTE III - DISCUSSIONI E RASSEGNE: LETTURE E TRASPOSIZIONI	121
7. Uno specchio deformante: le illustrazioni delle fiabe come lettura dell'altro <i>Monika Woźniak</i>	123
8. Davanti al silenzio degli altri: le immagini/parole di Chantal Akerman <i>Carla Subrizi</i>	143
9. Altre parole per uno stesso ritmo: tradurre le canzoni di Savvopoulos in italiano (riflessioni da un laboratorio di traduzione) <i>Paola Maria Minucci</i>	159
10. La performance come lettura: il teatro di narrazione giapponese <i>Matilde Mastrangelo</i>	179
11. Rileggere il <i>Salmo 19</i> con Edward Taylor, poeta coloniale <i>Igina Tattoni</i>	191
PARTE IV - VOCI FUORI CAMPO	203
12. Lo sguardo del turista, tempo libero e viaggi nelle aree urbane <i>Armando Montanari</i>	205
Indice dei nomi	223
Indice degli autori e abstract	229

## 10. La performance come lettura: il teatro di narrazione giapponese

*Matilde Mastrangelo*

L'opera teatrale va considerata nell'insieme delle sue componenti - scritte, orali e performative - senza che ad una parte si dia prevalenza rispetto a un'altra; tale approccio rimane imprescindibile anche per analizzare il teatro giapponese. Non sempre però, nel corso dei secoli, come in Occidente, il rapporto tra pagina scritta e palco ha conosciuto una situazione di equilibrio con pari importanza attribuita a tutti gli elementi. Possiamo infatti affermare, entrando poi di seguito in alcuni dettagli, che il teatro giapponese abbia in maniera più costante privilegiato performance e attore, guardando al testo raramente come a un tassello dotato di vita propria e autonoma. Citando solo i passaggi principali dell'articolato sviluppo teatrale, va ricordato che all'origine viene collocata la danza, nelle varie forme con o senza maschere, ed è nel XV secolo, con il genio artistico di Zeami Motokiyo (1363-1443) che il testo dei brani del *nō* diventa oggetto di precise regole di composizione. A partire dal XVI secolo, nel genere del *kabuki* si affermano i primi nomi di drammaturghi diventati poi famosi, ma il loro ruolo è comunque messo in secondo piano rispetto all'attore, protagonista in-contrastato non solo della scena ma di tutta la macchina teatrale. Basti pensare che ancora oggi, e soprattutto per il repertorio classico, nel mondo del *kabuki* non esiste la figura del regista, ma sono gli attori più titolati all'interno di uno spettacolo ad assumerne le funzioni e a permettersi quindi di valutare e guidare la recitazione degli altri; il produttore può disporre eventuali divisioni di ruoli o decisioni relative a parti della programmazione, ma solo dopo aver ricevuto il consenso degli attori, che comunque sono gli unici autorizzati a dirigere. Per essere meno soggetti alla volontà dell'attore, drammaturghi come Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) decisero, nel periodo Tokugawa



(1603-1868), di scrivere per il *jōruri* (il teatro delle marionette). Sono questi i primi testi, non più soggetti all'autorità e all'improvvisazione dell'attore, a essere stampati e venduti. Sarà poi anche per l'influenza dell'opera lirica europea che nel XIX secolo si diffonde ulteriormente l'idea del libretto, quindi dello scritto da leggere e apprezzare separatamente dall'interpretazione. Oltre alle tre grandi tipologie teatrali citate, patrocinate da mecenati e da un efficace star system, anticipatore delle moderne organizzazioni, un'altrettanto solida impalcatura teatrale, che perdura ancora oggi, era formata da spettacoli popolari, ampiamente diffusi e radicati nei tessuti urbani. Si trattava di esibizioni basate sulle performance di artisti - non solo narratori ma anche prestigiatori o giocolieri - inseriti in più scuole. Il testo era composto da un canovaccio che lasciava spazio alle elaborazioni individuali, e la trasmissione dell'arte avveniva tramite la tradizione orale da maestro a discepolo. È in questo spazio culturale che si colloca il genere di cui, nel presente contributo, analizzo le rappresentazioni, in un'ottica di lettura dell' 'altro'.

Le performance alle quali mi riferisco sono quelle del teatro di narrazione giapponese. Intendo con tale definizione, che utilizzo su influenza dei repertori simili in ambito italiano, un tipo di spettacolo basato su un unico artista che racconta la sua storia, su di un palco che ha un *setting* fisso piuttosto scarno, con l'ausilio di un paio di attrezzi di scena. Il narratore è seduto sui talloni, alla maniera giapponese, su di un cuscino al centro del palco, e utilizza un ventaglio e un piccolo asciugamano rettangolare per la mimesi degli oggetti che compaiono nel racconto (MORIOKA E SASAKI : 1990, 36-40). La parola giapponese che indica il genere è *wagei* 話芸, arte del parlare, del raccontare, non arte retorica con un intento estetico, ma abilità di tenere lo spettatore fermo ad ascoltare. In inglese viene usato il termine *verbal arts*, tradotto letteralmente dal giapponese; in italiano si possono adottare i termini 'declamazione/arti declamatorie' che rendono molti aspetti di questa forma espressiva, ma che rimandano a una ritualità e a una sacralità non sempre corrispondenti alla categoria in questione.

Delle varie tipologie performative appartenenti ai *wagei*, vorrei prendere in considerazione il *rakugo* 落語 e il *kōdan* 講談, il primo costituito essenzialmente da repertori comici, il secondo da trame d'ispirazione storica. Il concetto di 'parlare' - come si evince dai radicali dei caratteri dei termini- è parte di entrambi, ma mentre il primo, il *rakugo*,

mette l'atto verbale al servizio della costruzione di un mondo narrativo che deve rapire con la comicità lo spettatore dalla realtà, per farcelo ricadere precipitosamente a fine performance (il termine può essere tradotto come 'parole in caduta libera'), il secondo, il *kōdan*, sottolinea l'intento educativo (la parola può essere resa come 'lettura e spiegazione di un testo scritto'). Entrambi, come ogni forma teatrale, costruiscono un'illusione: il *rakugo* illude lo spettatore che chiunque possa prendere in giro chiunque; il secondo, il *kōdan*, illude sulla funzione etica del teatro. Di rado è presente il senso d'impegno sociale, tipico del repertorio di narrazione ad esempio italiano, ma di sicuro i *wagei* rappresentano uno specchio della società e della cultura giapponese di più epoche storiche.

La performance e l'attore sono il nucleo dello spettacolo. Come accennato, il narratore è solo sul palco, al suo fianco è posto un piedistallo al quale sono appese delle grandi strisce di carta, cambiate all'ingresso di ogni artista, che riportano il nome di colui, o colei, che si esibisce. Nel *kōdan* i declamatori hanno anche, davanti a loro, una piccola cattedra sulla quale anticamente si poggiava il testo da leggere e spiegare, e che oggi come nel passato serve a battere un bastoncino foderato di carta con il quale l'artista segna il ritmo del flusso di parole (MASTRANGELO: 2010, 1586). Gli artisti variano tono e registro linguistico per ogni personaggio che prende parte all'azione raccontata, e cambiando l'inclinazione del collo e dello sguardo mostrano la posizione sociale e il ruolo di coloro che vengono narrati.

La ripetizione, non la citazione, dei brani che compongono il repertorio di riferimento, è parte di un principio estetico fondamentale nella letteratura e nel teatro giapponese che porta il pubblico a ricercare l'interpretazione dell'artista più che la trama, la maggior parte delle volte già conosciuta a un pubblico nipponico. L'idea della paternità di un testo, della versione scritta di un'opera, o dell'importanza di un drammaturgo, sono concetti che si cominciano a imporre in maniera sistematica alla fine XIX secolo. È interessante notare come proprio nel mondo dell'oralità per eccellenza dei *wagei* si sia verificata una progressiva affermazione del testo come punto di riferimento nell'evoluzione linguistica di fine Ottocento. La decisione, nata nel mondo dell'editoria, di trascrivere le declamazioni degli *yose* 寄席 (piccoli teatri per le arti della parola) per comporre dei volumi da pubblicare, ha portato - a partire dal 1890 - i *wagei* all'attenzione degli scrittori, essendo un

genere che per tutta la sua evoluzione era stato a stretto contatto con il pubblico. L'operazione rappresentava un'applicazione pratica alla pagina scritta di un registro letterario al passo con i cambiamenti linguistici. Testo e performance diventano così due parti che cominciano a vivere autonomamente, alimentando due floridi mercati popolari: quello dello spettacolo e quello dell'editoria. Nel XX secolo, il secondo ha finito per essere prevalente, con un movimento che potremo definire in contrasto con le tendenze teatrali di altri paesi che miravano a un riequilibrio delle parti in gioco (DE MARINIS: 2004, 95-102). I cambiamenti dei grandi centri urbani, che hanno determinato la brusca diminuzione del numero degli *yose*, fino al XIX secolo collocati in ogni quartiere, hanno portato a una minore presenza degli spettacoli dei narratori nella quotidianità. Fino agli anni Venti del ventesimo secolo, il testo scritto si è imposto sulla performance; dagli anni Sessanta e Settanta in poi, i vari mezzi di registrazione e video hanno facilitato la fruizione della narrazione rispetto alla lettura. Il rafforzamento della centralità della performance, al quale assistiamo oggi, è anche dovuto ai numerosi film, serie televisive, manga, che dagli anni Novanta trattano del mondo dei *wagei*, in particolare del *rakugo*, ritraendone la formazione, la presenza nella società e l'interesse del genere. Attualmente gli *yose* resistono nei tessuti urbani, seppur con minore visibilità rispetto al passato, con un certo equilibrio tra testo e palco (MASTRANGELO: 2010, 1588-1592). Per il discorso che intendo focalizzare in questa sede, è importante sottolineare che rispetto ad altri modelli teatrali, più codificati, si riscontra nei *wagei* un margine di improvvisazione molto ampio, che permette all'interno della performance numerosi livelli di lettura.

Come primo livello si può indicare la lettura, da parte dell'artista declamatore, del titolo scelto. Sono circa 300 le storie, sia per il *rakugo* sia per il *kōdan*, che formano il catalogo classico. Come dicevo, di esse non si conosce l'autore, tutt'al più si accosta una tipologia di racconto a un artista che ha meglio valorizzato vicende di ladri, di fantasmi o di eroi. Esistono anche trame di nuova creazione, ma non sostituiscono il repertorio di base. Lo spettatore si reca in uno *yose* per vedere l'interpretazione del narratore e la sua lettura di un brano, che può essere rappresentato in parte, con maggiore o minore enfasi su di un passaggio o un personaggio. Non essendoci, come sopra detto, un autore da rispettare, il narratore è libero di cambiare, spezzare, parcellizzare,

improvvisare, senza timore di essere più o meno fedele a un testo originale. Quindi, l'interesse dell'ascoltatore verte proprio su come il declamatore legge un testo, cosa cambia, che digressioni inserisce, che parte introduttiva costruisce.

La lettura della storia da parte del narratore è però strettamente collegata al secondo livello di lettura, vale a dire quella che egli fa dell'altro, cioè del pubblico. Un narratore ha un proprio repertorio che deve essere pronto a cambiare, in particolare quando è inserito in una programmazione che prevede altri artisti, ma soprattutto deve essere acuto nel leggere l'atmosfera in sala, valutare il grado di attenzione degli spettatori, la loro presenza, per trovare un aggancio con chi gli è seduto di fronte; gli *yose* sono in genere piccoli spazi e il narratore ha il proprio pubblico a portata di sguardo, può a volte chiamarlo in causa, ma non solo per risvegliare la sua attenzione, piuttosto per presentare con il coinvolgimento dei presenti la sua storia.

I due livelli di cui abbiamo parlato fin qui, lettura del brano e lettura del pubblico da parte dell'artista, assumono una valenza particolare quando, come negli esempi che vedremo, il declamatore presenta all'estero, talvolta nella lingua del posto, una performance. Parliamo quindi di un confronto di alterità tra attore e spettatore, che non si limita al momento della rappresentazione, ma comprende l'insieme della preparazione che porta all'esibizione (DE MARINIS: 2011, 13, 17). Avendo collaborato alla messa in scena e alla traduzione di alcuni spettacoli di narratori giapponesi in Italia negli ultimi anni, ho potuto osservare da vicino alcuni meccanismi teatrali che secondo me compongono l'insieme delle letture che formano uno spettacolo. La prima lettura, dicevamo, è quella insita nella selezione del testo, o della parte di esso da prendere in considerazione. Nel caso di una rappresentazione all'estero, in questa lettura è contenuta non solo la lettura del pubblico (quella più precisamente avverrà al momento della messa in scena), ma anche la lettura della cultura, del paese nel quale ci si esibisce. Il maestro di *kōdan*, Kanda Sanyō III, durante la tournée italiana nel 2006 ha selezionato, per le sue declamazioni di ambientazione storica, delle saghe di ladri, ladri gentiluomini, buoni e furbi, volendo ironizzare sul fatto che forse l'Italia è il luogo nel quale qualsiasi ladro che si rispetti vorrebbe vivere, anzi, trattandosi di personaggi del passato, rinascere. Il suo approccio era più vicino a quello dei narratori italiani, con i quali ha anche collaborato durante la sua esperienza nel nostro

Paese, prediligendo storie classiche con un insegnamento storico, etico, sociale; l'idioma scelto è stato il giapponese, con un uso marcato della gestualità per superare la barriera della comprensione linguistica, senza rinunciare alla sonorità originale. I brani venivano introdotti da una breve presentazione in italiano che preparava gli spettatori che non avevano familiarità con la lingua giapponese e aiutava chi si cimentava a seguire il brano anche linguisticamente, trattandosi comunque di testi caratterizzati da un vocabolario talvolta antico, proferto a una notevole velocità; il coinvolgimento degli spettatori, sempre molto rilevante, era comunque dovuto alla sola capacità dell'artista più che alle sinossi distribuite in sala. Anche in altri casi in cui i narratori si sono esibiti in Italia in giapponese, la scelta è stata di esasperare la gestualità, soffrendo però - in particolare nel caso di *kōdanshi* più giovani - il timore della lettura (falsa o corretta che fosse) di un pubblico che non comprende pienamente le sfumature linguistiche, che nei *wagei* non possono che essere centrali. Un caso molto interessante è stato la tappa italiana, nel maggio 2012, di un gruppo di narratori di *rakugo* e *kōdan* che si sono esibiti in giapponese, con l'intento di riprodurre un pomeriggio tipico di uno *yose*, in due sedi universitarie - Sapienza Università di Roma e Università degli Studi di Napoli l'Orientale - in due giornate consecutive. Nella mia «esperienza dell'arte» (DE MARINIS: 2004, IX-X), ho notato che gli artisti più giovani hanno riflettuto e discusso tra loro e con me eventuali modifiche della propria performance, memorizzando ad esempio dei termini in italiano da inserire ogni tanto, come a svegliare e agganciare lo spettatore. Il maestro più in alto nella gerarchia (va ricordato che l'ordine di uscita sul palco è determinato dalla gerarchia artistica: gli apprendisti si esibiscono per primi, l'ultimo a presentarsi è l'artista più famoso della serata) non ha ritenuto di apportare modifiche, ma ha accettato - seppur riluttante - il velato suggerimento di ridurre la durata complessiva dello spettacolo per non trovarsi dinanzi un pubblico che, per quanto interessato alla cultura giapponese, potesse accusare una certa stanchezza. Andava infatti ricordato agli artisti, per facilitare la loro lettura del pubblico italiano, che nelle nostre abitudini accade di rado (per quanto la performance fosse tenuta in un'aula universitaria) che si entri in qualsiasi momento in uno spettacolo teatrale, diversamente da quanto avviene in Giappone, ma che più spesso si può verificare che lo spettatore esca prima dalla sala. In altre parole, la lettura che un artista straniero fa del

pubblico nostrano andrebbe preceduta da qualche istruzione su come si viva una serata a teatro - ritardo iniziale, importanza del foyer, etc. - non perché l'artista debba cambiare la propria modalità, ma per comprendere a fondo il divario culturale che si sta proponendo, e capire di conseguenza meglio la reazione degli spettatori.

Il maestro di *rakugo*, San'yūtei Ryūroku, ha invece innanzitutto operato una scelta linguistica: usare la lingua del paese europeo scelto per la performance. In altre parole, ha valutato dei testi, ha chiesto a noi specialisti del campo la traduzione in varie lingue, e ha memorizzato i brani nei diversi idiomi di cui non ha però competenze specifiche. Il *rakugo* in originale scatena la risata con giochi di parole, ma naturalmente il maestro Ryūroku ha optato per un repertorio in cui la mimica facciale e la gestualità sono prominenti rispetto ai giochi di parole. Il suo tour europeo è cominciato proprio dall'Italia nel 2008 con un brano, *Chiritotechin* (Lo strambozzo)<sup>1</sup>, nella prima metà in giapponese e nella seconda parte in italiano. Nella sua scelta avrà certamente giocato un ruolo la facilità di pronuncia dell'italiano per i giapponesi, nonché l'idea di un paese in cui c'è molta curiosità per il Giappone ed è possibile sperimentare. Come si può notare nel video (<http://www.youtube.com/watch?v=IdBYMwhHU8Y>, 4 aprile 2015), l'introduzione dell'italiano è graduale, non dall'inizio della performance, e avviene attraverso singole parole, poi con qualche frase più completa. La comicità nasce soprattutto su di uno scambio di battute ripetuto tra i due protagonisti, pronunciato con espressioni del viso diverse, che il narratore ripete nella recitazione tante volte quante il pubblico sembra richiedere e sostenere con le risate. «Conosci?» chiede il padrone di casa al suo ospite riferendosi al piatto dal nome inventato, «Certo!» è la risposta che ripete il presuntuoso, con aria sempre più disgustata e insicura, ma deciso con orgoglio a non cedere fino allo star male. La tensione tra la domanda maliziosa del primo e la replica

---

<sup>1</sup> Si tratta di una parola inventata che il protagonista della storia spaccia per il nome di un piatto. Come atmosfera fa pensare alla scenetta italiana del Sarchiapone, in cui l'antipatico di turno non vuole ammettere di non conoscere il significato di una parola che in realtà non esiste. Volendo provare a proporre una traduzione del titolo, va considerato che ai giapponesi ricorda sia delle sonorità cinesi sia l'onomatopea usata per il suono dello shamisen. In italiano potremmo avere, ad esempio, le scelte seguenti: *Chindondan* (per proporre un remainder 'vocale'), *Lo strambozzo* (nel caso della scelta di un remainder 'vocale' e 'concettuale'), *Il quantopuzza*, *Il piatto misterioso*, *Lo conosci lo strambozzo?* (per puntare al senso della storia).

dell'altro, i secondi che precedono il «Certo!», in cui gli spettatori già ridono o addirittura anticipano la battuta, sono i frangenti in cui appare più evidente la lettura della situazione che il narratore fa della platea, delle loro risate, deducendo quanto può forzare nel proporre quel momento di ilarità. Nelle altre lingue in cui ha recitato - inglese, francese<sup>2</sup>, tedesco<sup>3</sup>, o spagnolo - la situazione è simile anche se la battuta diventa «Bien sûr!» o «Natürlich!». È interessante notare che il pezzo, come altri che ha scelto in seguito, segua lo schema di ironizzare su una tipologia umana - nel caso di *Chiritotechnin* l'arrogante che crede di saper tutto - ma rivela una sua lettura dell'Italia nella presenza e importanza data al cibo, alla gestualità del bere e del mangiare. In seguito ha scelto brani in cui c'è il *sake*, situazioni tra padre e figlio<sup>4</sup>, litigi tra mogli e mariti<sup>5</sup>, optando quindi prevalentemente per gli ambiti del cibo e della famiglia: come lettura dell'Italia non si può dire che sia tanto sbagliata. Va sottolineato che progressivamente nel corso degli anni il maestro ha presentato dei brani sempre più complessi e lunghi dal punto di vista linguistico, in vari idiomi. Parlando di letture, ho trovato interessante una sorta di adattamento che Ryūroku ha costruito per un titolo da presentare in Italia e in altre tappe in Europa. Collaborando alla traduzione del testo - che meriterebbe un discorso a parte, trattandosi tra l'altro di un repertorio umoristico - e alla presentazione dei pezzi, il maestro ha chiesto il mio parere su uno di essi, *Rokushakubo* (Il bastone da difesa), in cui nell'originale un padre, stanco del figlio che sperpera i suoi soldi divertendosi fino a notte fonda, decide una sera di lasciarlo fuori casa; il figlio cerca di convincere il padre ad aprire la porta della residenza - chiamando tutti gli attendenti - finché non riesce con uno stratagemma ad entrare. Il maestro ha deciso di sostituire la situazione tra padre e figlio con quella tra moglie e marito, reputando poco comprensibile al di fuori del Giappone la situazione di un figlio che sperpera i soldi del padre. Non ho naturalmente

---

<sup>2</sup> SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in francese* [Nizza, novembre 2011, 1/3], <http://www.youtube.com/watch?v=uV2v1x4jOWo>.

<sup>3</sup> SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in tedesco* [Leipzig, giugno 2011], <http://www.youtube.com/watch?v=CtNKSFxK1b0>.

<sup>4</sup> SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in italiano* [Roma, novembre 2009, 3/3], <http://www.youtube.com/watch?v=NufapHmzTwo>.

<sup>5</sup> SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in italiano* [Roma, novembre 2009, 2/3], <http://www.youtube.com/watch?v=dAtA3SkDQ8>.

sovrapposto la mia lettura della società italiana alla sua, considerando già una sorta di invadenza la traduzione. A questo proposito, gli ho però suggerito una mia lettura del pubblico italiano. Nelle battute in cui il marito, lasciato fuori la porta dalla moglie, cerca aiuto negli altri presenti in casa, l'uomo chiama diversi nomi; la scelta del maestro era stata di mettere nomi italiani per favorire un senso di familiarità nel pubblico. Il mio suggerimento, al contrario, è stato di inserire cognomi giapponesi famosi nello sport (Nagatomo, Morimoto) o famosi per essere anche marche di automobili (Toyota, Honda), per incrementare un elemento di contrasto con l'epoca e la situazione, aspetto che in genere provoca la risata del pubblico, e in effetti - fortunatamente - così è stato. Dico fortunatamente non solo perché ero responsabile di aver proposto una lettura per la sua performance, ma anche perché la risata degli spettatori è un elemento chiave per la lettura del pubblico da parte del narratore. Anzi, quando permane la barriera linguistica, ancora di più la reazione rappresentata dalla risata è il principale elemento a disposizione del narratore. Per esempio, sempre nel caso di Ryūroku, le risate del pubblico in Germania, quando ha recitato in tedesco, lo hanno meravigliato perché aveva sentito parlare di un pubblico notoriamente freddo, e lo hanno anche rassicurato nell'idea che sia l'artista che deve e può plasmare il pubblico. Al suo ritorno in patria, ha commentato che gli spettatori che meno ridono sono quelli giapponesi<sup>6</sup>.

Naturalmente anche il pubblico, attraverso la comicità che propone Ryūroku, può avere la propria lettura della cultura giapponese da lui rappresentata, facendosi un'idea della comicità nipponica. Quindi, in questo gioco di letture a catena, i rimandi al cibo di Ryūroku, messi forse come omaggio all'Italia ma anche come argomento di facile condivisione tra culture diverse, potrebbero portare lo spettatore a immaginare la cultura giapponese come particolarmente dedita al cibo, o altre letture simili. Nel tentativo di trovare argomenti comici condivisi, in uno degli ultimi progetti, *Miso mame* (Fagioli), il maestro ha continuato a utilizzare il cibo in una situazione piuttosto vicina alla nostra Commedia dell'Arte in cui servo e padrone si fanno dispetti a vicenda per avere la meglio nell'assaggiare il cibo (SAN'YŪTEI: 2012, traccia 2, 4, 5, 6).

---

<sup>6</sup> *The Asahi Shimbun* [versione online, in inglese del principale quotidiano giapponese], [http://ajw.asahi.com/article/cool\\_japan/culture/AJ201208200014](http://ajw.asahi.com/article/cool_japan/culture/AJ201208200014).



Non mancano poi casi di narratori stranieri che recitano i *wagei* in giapponese, e anche per loro il discorso delle letture prende pieghe molto interessanti.

Artisti e pubblico si leggono quindi a vicenda, e se appartengono a paesi diversi, leggono l'uno l'individuo e il paese di appartenenza dell'altro. A differenza della lettura di un libro, quella di una performance, e la performance come lettura, possono essere rinnovate a ogni spettacolo, da entrambe le parti. Essendo i *wagei* un genere teatrale in cui l'improvvisazione gioca un ruolo considerevole, le sfumature di lettura aumentano in maniera esponenziale e possono anche trovare immediato riscontro. La reazione del pubblico può fungere da specchio per il narratore, e in quello specchio può leggere se stesso nella resa di una serata specifica. Nel caso qui analizzato, l'improvvisazione permane ma con caratteristiche diverse poiché il narratore può non avere la capacità di sostituire i termini nella lingua straniera utilizzata, ma può calcare quello che narra, può omettere delle parti, può - una volta sul palco - cambiare brano. Anche negli *yose*, infatti, i programmi di sala riportano i nomi dei narratori ma non sempre i titoli dei brani, affinché l'artista abbia la possibilità, fino al momento in cui si siede sul cuscino, di decidere cosa raccontare dopo aver fatto le sue valutazioni, o in altre parole, le sue letture. L'artista dei *wagei*, non essendo legato al concetto di fedeltà, deve e può essere aperto a qualsiasi tipo di lettura, rimanendo ben conscio del fatto che la lettura del pubblico non deve mai diventare un alibi, non lo giustifica dall'insuccesso, perché, come per un libro la colpa non può mai ricadere sul lettore, in uno spettacolo non può ricadere sul pubblico, quanto piuttosto sulla lettura del pubblico.

## Riferimenti bibliografici

- DE MARINIS MARCO (2004), *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Bari, Editori Laterza.
- DE MARINIS MARCO (2011), *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, Editori La casa Usher.
- MASTRANGELO MATILDE (2010), *Le rappresentazioni di kōdan nel Giappone di oggi*, in F.Mazzei, P. Carioti (a cura di), *Oriente, Occidente e dintorni... Scritti in onore di Adolfo Tamburello*, IV, Napoli, L'Oriente-Isiao, pp.1585-1602.

MORIOKA HEINZE SASAKI MIYOKO (1990), *Rakugo. The Popular Narrative Art of Japan*, Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Press.

SAN'YŪTEI RYŪRAKU (2012), *San'yūtei Ryūroku no nana ka kokugo rakugo. Miso mame hen*, Tokyo, Slowball Records.

## Sitografia

*The Asahi Shimbun* [vers. online, in inglese del principale quotidiano giapponese], [http://ajw.asahi.com/article/cool\\_japan/culture/AJ201208200014](http://ajw.asahi.com/article/cool_japan/culture/AJ201208200014)

SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in francese* [Nizza, novembre 2011, 1/3], <http://www.youtube.com/watch?v=uV2v1x4jOWo>.

SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in tedesco* [Leipzig, giugno 2011], <http://www.youtube.com/watch?v=CtNKSFxK1b0>.

SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in italiano* [Roma, novembre 2009, 3/3], <http://www.youtube.com/watch?v=NufapHmzTwo>

SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in italiano* [Roma, novembre 2009, 2/3], <http://www.youtube.com/watch?v=-dAtA3SkDQ8>