

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

RICERCHE

8

Direttore

Matilde Mastrangelo

Comitato scientifico

Giorgio Amitrano

Gianluca Coci

Silvana De Maio

Chiara Ghidini

Andrea Maurizi

Maria Teresa Orsi

Ikuko Sagiyama

Virginia Sica

Comitato di redazione

Chiara Ghidini

Luca Milasi

Stefano Romagnoli

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

RICERCHE

La Collana di Studi Giapponesi raccoglie manuali, opere di saggistica e traduzioni con cui diffondere lo studio e la riflessione su diversi aspetti della cultura giapponese di ogni epoca. La Collana si articola in quattro Sezioni (Ricerche, Migaku, Il Ponte, Il Canto). I testi presentati all'interno della Collana sono sottoposti a una procedura di referaggio con doppio anonimato (*double-blind peer review*).

La Sezione Ricerche raccoglie opere collettanee e monografie di studiosi italiani e stranieri specialisti di ambiti disciplinari che coprono la realtà culturale del Giappone antico, moderno e contemporaneo. Il rigore scientifico e la fruibilità delle ricerche raccolte nella Sezione rendono i volumi presentati adatti sia per gli specialisti del settore che per un pubblico di lettori più ampio.



Vai al contenuto multimediale

Riflessioni sul Giappone antico e moderno

Volume III

a cura di

Paolo Villani
Naomi Hayashi
Luca Capponcelli





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII
Giacchino Onorati editore S.r.l. — unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-1465-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: luglio 2018

Indice

- 9 *Introduzione*
- 13 Progettare il Giappone del dopoguerra
Deguchi Yasuo
- 41 Di embrioni e di monaci
Lucia Dolce
- 77 Kobayashi Hideo e la letteratura giapponese classica
Ishikawa Norio

TEMI LINGUISTICI

- 99 “Teaching the Japanese dummy”
Simone dalla Chiesa
- 127 L'accento tonale del giapponese percepito da discenti
italofoni
Giuseppe Pappalardo

TEMI GIURIDICI

- 153 *Madama Butterfly* e il diritto
Giorgio Fabio Colombo
- 177 L'introduzione del diritto del lavoro in Giappone
Michela Riminucci

TEMI STORICI

- 201 *Il Giornale di un viaggio nel Nord del Giappone* di Giacomo Farfara
Giulio Antonio Bertelli
- 235 Da “i” a “yaban”
Sonia Favi
- 257 Le corrispondenze dal Giappone del portoghese Wenceslau de Moraes: 1902–1913
Mario G. Losano
- 277 La Grande Guerra vista dall’Asia
Andrea Revelant
- 301 Dalla fame all’abbondanza
Felice Farina

TEMI LETTERARI

- 325 *Il gesaku* dal punto di vista della lettura
Cristian Pallone
- 347 *Katakiuchimono* e riforma Kansei
Mario Talamo
- 369 Teatralità della farsa
Luca Milasi
- 387 Corpo, voce e identità nella vita di un giovane attore
Kyōnosuke no inemuri (1912) di Nogami Yaeko
Daniela Moro
- 405 Uehashi Nahoko e il *Fantasy* giapponese
Maria Elena Tisi
- 427 Letteratura giapponese e mercato globale
Francesco Eugenio Barbieri
- 447 *Gli Autori*

Corpo, voce e identità nella vita di un giovane attore

Kyōnosuke no inemuri (1912) di Nogami Yaeko

DANIELA MORO*

Nogami Yaeko (1885–1985), nata in una ricca famiglia di commercianti di sakè, frequenta a Tokyo la Meiji Jogakkō e sposa Nogami Toyoichirō, studioso di teatro classico e allievo di Natsume Sōseki. Nel 1907 inizia una lunga carriera da scrittrice che condurrà fino al giorno della sua morte. Pubblica in riviste prestigiose quali *Chūō kōron*, *Hototogisu* e *Seitō*, affrontando una grande varietà di temi e dimostrandosi vicina alle posizioni della *puroretaria bungaku* (Tanaka 2000, pp. 165–165).

Il racconto *Kyōnosuke no inemuri* si colloca all'interno di una serie di opere e saggi di Nogami Yaeko legati al mondo del teatro classico e narra il passaggio da età infantile a età adulta di un giovane attore di nō. L'inevitabile cambiamento che accompagna tale passaggio viene enfatizzato dall'incontro con un garzone di scuderia che lo porta a cavallo. Kyōnosuke inizia a prendere coscienza della propria sfera emotiva e a rivedere la propria giovane vita con altri occhi. Il racconto si conclude con la descrizione della scena del dramma nō *Sumidagawa*, in cui il protagonista *Kyōnosuke*

* Università Ca' Foscari di Venezia.

ha il ruolo di accompagnatore dello *waki*¹. Il titolo riprende proprio quest'ultima scena, quella che racchiude gli aspetti essenziali del racconto, dove il protagonista si addormenta sul palco dopo aver eseguito la sua parte e mescola ricordo, fantasia e realtà.

Alla luce di alcune teorie nate nell'ambito dei *queer studies*, in questo studio tratterò gli aspetti legati allo sviluppo dei tratti sessuali in adolescenza e alla graduale presa di coscienza del protagonista del suo orientamento sessuale ed emotivo in un contesto sociale — quello dei primi anni Taishō — di transizione nei confronti dei comportamenti omoerotici. Successivamente analizzerò il valore dell'inter-testualità in quest'opera con il dramma nō *Sumidagawa* al centro dell'ultima scena, considerando la visione del rapporto madre-figlio che emerge dal dramma e di come può avere diversa interpretazione a seconda del tipo di esecuzione che viene adottata.

Kyōnosuke, dal cui punto di vista è proiettata la narrazione, è un aspirante attore professionista di nō, ma è in una fase pre-adolescenziale, quindi non è ancora stato autorizzato a mettere in scena ruoli importanti, al pari dello zio e dei fratelli più grandi che sono tutti attori. Inoltre alla sua età i cambiamenti fisici repentini si accompagnano a un senso di inadeguatezza, solitudine e dolore. In particolar modo il cambiamento più problematico per un attore di nō alla suddetta età è quello della voce. Egli prova un dolore che è anche fisico poiché, per non stonare nella sgradevole fase di transizione tra voce bianca e voce dai tratti maschili, deve forzarne l'emissione. Il racconto si apre con la descrizione di questo stato di ansia e vergogna di Kyōnosuke, alleviato solo raramente da qualche dimostrazione di solidarietà dei fra-

1. *Waki*: è la controparte dell'attore principale, anche detto attante, lo *shite*.

telli che hanno già passato tale fase. Il continuo sforzo, associato alla severità del metodo di insegnamento dello zio, porta Kyōnosuke a odiare le lunghe ore di esercizio e a dubitare della sua vocazione e dell'identità di attore. Tutto quello che rappresentava il suo mondo fino a quel momento viene visto sotto un'altra ottica a causa della difficoltà che trova a fare gli esercizi vocali. Kyōnosuke in precedenza era stato abbastanza sicuro delle proprie capacità tanto da diventare quasi arrogante e lamentarsi tra sé e sé del fatto di non aver ancora eseguito un ruolo di rilievo, sognando di sfondare come *shite*. Il narratore mette a confronto in maniera netta il precedente fanciullesco atteggiamento di superiorità con la rassegnazione dell'attore adolescente al momento della narrazione (Nogami, 1980–1982a, p. 8):

Prima non era affatto così. Lo *shite* era oggetto del suo rispetto e della sua invidia. «Se devo fare l'attore di *nō* preferisco che mi facciano eseguire il ruolo dello *shite*. Ma siccome è lo zio che non mi ascolta, non se ne fa nulla...il ruolo dello *waki* è meno visibile, mi annoia». Pensava così ogni tanto sul palco, fissando attentamente dal posto dello *waki* con occhi che brillavano di fanciullesca invidia il costume sontuoso dello *shite* o i gesti pieni di pathos degni del protagonista. Ma ora pensava: «Fa lo stesso o uno o l'altro. Tanto tutto l'interesse e la passione che avevo fino adesso sono svaniti».

Per trovare una spiegazione a questo improvviso cambiamento, Kyōnosuke arriva perfino a ipotizzare che potrebbero avergli fatto una magia e evita di rispondere se gli fanno domande, perché odia sentire la sua voce. Ad aumentare il suo senso di inadeguatezza è l'atteggiamento dello zio che, seguendo i dettami tradizionali di insegnamento, è particolarmente severo proprio con l'intento di aiutare il nipo-

te a superare in fretta questa fase di transizione (Nogami, 1980–1982a, p. 5):

Inoltre, siccome gli venivano chiesti solo brani da cantare a pieni polmoni, non riusciva a controllare da sé la propria voce che era improvvisamente cambiata e, se sbagliava inaspettatamente intonazione, volavano senza pietà acuti rimproveri dalla bocca del maestro seduto di fronte.

Kyōnosuke, in preda alla disperazione, arriva a chiedersi per quale motivo lui debba continuare questo supplizio e trova i movimenti degli attori sul palco talmente lenti da essere irritanti, sminuendo una delle caratteristiche principali di questo teatro (Nogami, 1980–1982a, p. 7).

Il dubbio, l'incertezza che lo assillano ogni giorno non sono strettamente legati alla voce, ma rappresentano un malessere generico, come se essa incarnasse l'identità stessa che, essendo in mutazione, gli trasmette un senso di instabilità. Kyōnosuke, non riuscendo più a controllare la sua voce, così importante per il suo mestiere, affronta in altre parole una crisi identitaria. Allontanandosi dall'immagine di sé come attore, non riconosce più la sua principale identità.

Questo dubbio riguardo la propria identità, che è inevitabile in un'età di transizione, è sentito in maniera particolare da Kyōnosuke perché il cambiamento mette in crisi tutto quello che aveva fino ad allora costruito, essendo basato proprio sulla voce. Anche il corpo di Kyōnosuke cambia, ma la narrazione vi si focalizza di meno, forse in quanto meno invasivo per quanto riguarda il suo ruolo sul palco, essendo il nō un teatro in cui i costumi sono molto ingombranti e nascondono tutto il corpo.

Il cambiamento in atto durante la narrazione assume progressivamente un altro valore, che invece di essere ne-

gativo, può essere letto positivamente, perché influisce sulla sua accettazione di una nuova identità, libera da imposizioni. In particolare, l'inizio di tale presa di coscienza positiva avviene durante l'assenza dei componenti maschili della famiglia, che vanno in viaggio a Kyōto per mettere in scena un dramma.

All'inizio il fatto che non l'abbiano portato con loro, probabilmente per la sua impossibilità ad assumere qualsiasi ruolo sul palco a causa della voce, ferisce Kyōnosuke e lo fa sentire escluso. Poi però inizia a impiegare del tempo nelle attività che più lo aggradano, tra cui leggere fumetti definiti nella narrazione "da adolescenti" con supereroi come protagonisti. Egli comincia a gustarsi a pieno la libertà dalle costrizioni di una società molto rigida quale quella del teatro nō e allo stesso tempo a preferire attività che non appartengono più alla fanciullezza.

L'allontanamento dalla percezione del sé come abile attore di nō in erba è doloroso, ma l'incontro con un altro sé che prima non conosceva è per Kyōnosuke motivo di grande eccitazione e gioia, perché gli permette di staccarsi dal legame soffocante con la famiglia che lo costringe a vivere il mondo del nō in maniera rigida e conservatrice. Si trovano spesso nel testo riferimenti alla troppa severità della disciplina e alla poca umanità che si cela dietro questa arte teatrale. Tali riferimenti corrispondono all'opinione che Nogami stessa non nascondeva nei suoi saggi riguardo al nō come di un'arte che nel tempo si era arroccata sull'idea della propria superiorità rispetto ad altre arti e aveva quindi perso di vivacità. Ad esempio, Nogami nel saggio intitolato "Zeami no koto-ba" (Le parole di Zeami) del 1936 (1980-1982b, p. 103) cita una emblematica frase di Zeami che sostiene la necessità per l'arte del nō di adattarsi ai tempi e aggiunge, riferendosi agli attori di nō:

Inoltre di questi tempi, avendo perso la sicurezza economica e il supporto che in qualche modo avevano ottenuto dagli shōgun e dai signori feudali, si guadagnano da vivere con gli introiti derivati da un sistema basato sui capiscuola, gli spettacoli e l'insegnamento di canto e danza non diversamente dagli attori di teatro che appaiono sul palco o girano film. Tuttavia, l'orgoglio vuoto della società del nō, costruita su un rapporto di lunga data con i ceti privilegiati, continua a far loro credere di essere speciali.

Nella narrazione tale posizione traspare dalla paura di Kyōnosuke di essere confuso con un teatrante qualsiasi, quando il giovane garzone Takashi lo canzona per il suo nome d'arte, dicendogli che sembra quello di una *onnagi-dayū*, una figura di donna cantastorie popolare dal periodo Edo al Taishō (Nogami, 1980–1982a, p. 15):

Chissà come avrebbe reagito Takashi se gli avesse confessato di essere un attore di nō. Kyōnosuke non era diventato attore di nō per sua volontà, ma in poche parole aveva perso il padre presto ed era diventato null'altro che la vittima della passione dello zio, al quale era stato affidato il suo futuro, per questa antica arte. Ciononostante, poiché il suo cuore di bambino aveva assorbito il tradizionale rigido orgoglio che caratterizza coloro che svolgono quella professione, tanto da intristirsi se lo avessero confuso con un uomo di spettacolo, cercava di evitare il discorso.

I fumetti sono solo l'occasione iniziale di distacco dal mondo del nō e della fanciullezza, ma per Kyōnosuke il vero motivo della presa di coscienza del passaggio da bambino a adolescente è l'incontro con uno dei due garzoni di scuderia di una villa appartenente a un generale che è appena stata costruita a fianco della casa degli attori. Il giovane garzone Takashi, che ha alcuni anni più dell'attore, tutti i giorni por-

ta fuori il cavallo nero di cui si prende cura per conto del generale e Kyōnosuke, rimasto solo per dieci giorni, si rilassa e va a guardare il cavallo da lontano. Un giorno il garzone lo chiama e Kyōnosuke sperimenta l'emozione dell'equitazione. L'attore ne resta affascinato e da quel momento fino al ritorno dello zio va a cavallo ogni giorno con Takashi. Anche se non è mai esplicito nel testo, giorno dopo giorno il giovane garzone si invaghisce di lui. Cruciale è la scena in cui Takashi vede l'attore nudo dal torso in su mentre si sciacqua e gli dice:

«Se non diventi un soldato tu, con quel fisico...! Io ti addestro il cavallo, ma tu entra nella cavalleria, per favore. Che forza!» disse Takashi mentre metteva a confronto il manto nero vellutato dell'animale e al suo fianco il corpo roseo del ragazzino per metà immerso nell'acqua. Ma poiché aveva detto improvvisamente una cosa bizzarra, Kyōnosuke replicò: «Ma va!» a mo' di sfida, e scappò via dall'altra parte schizzando l'acqua rumorosamente mentre correva a grandi passi. Takashi guardava allontanarsi quella figura nuda e rideva. Kyōnosuke arrossì senza rendersene conto e disse offeso: «Che antipatico. Voglio vedere chi verrà ancora a trovarti!» Ma lo stesso il mattino dopo uscì dirigendosi verso il viso sorridente di Takashi.

Questo passaggio dipinge proprio la fase di transizione dell'adolescente in cui la perplessità che prova nel vedere i mutamenti del suo corpo e soprattutto della sua voce è mista all'interesse di tipo erotico-affettivo che comincia a sviluppare. Si comprende come il giovane attore ancora non abbia preso completamente coscienza di ciò che sta avvenendo in lui. La vergogna che prova quando sente gli apprezzamenti di Takashi potrebbe essere causata dal fatto che non ha ancora accettato i cambiamenti corporei che lo stanno por-

tando ad avere un aspetto più mascolino, acquisendo con la crescita dei caratteri sessuali secondari più marcati. Ma allo stesso tempo la reazione sembra essere provocata dalla volontà di nascondere il piacere che trae dalle osservazioni di Takashi, che lo vede come un cavaliere, perciò un'icona della virilità e della bellezza maschile. L'ironia che sta alla base del modo di comunicare dei due riguardo a certi temi come quello della fisicità, è facilmente interpretabile come flirt adolescenziale.

Man mano che la frequentazione dei due si fa più intensa, sebbene non appaia nella narrazione un momento di contatto fisico o di esplicitazione dell'interesse amoroso, anche Kyōnosuke riesce a percepire l'emozione che la compagnia di Takashi gli provoca, dal carattere piuttosto simile a quello che si può definire un sentimento amoroso. Inizialmente questa sensazione era celata dalla fascinazione per il cavallo e per la gioia dell'equitazione, ma gradualmente traspare l'attaccamento che Kyōnosuke prova per Takashi. Proprio perché questo profondo affetto che lega i due ragazzi l'un l'altro resta ambiguo per tutta la narrazione, non si può prevedere con certezza come il rapporto si svilupperà. Sta alla libera interpretazione del lettore decidere se è più verosimile che sia un rapporto di leggera infatuazione tra due persone dello stesso sesso che però non sfocia in un vero rapporto omoerotico, oppure se sia prevedibile che possa evolvere in una relazione di quel tipo o se addirittura non sia possibile vederci già un rapporto omosessuale, dove le scene intime non compaiono ma sono sottintese. Gregory M. Pflugfelder, autore di uno degli studi più completi sulla storia dell'omoerotismo dal periodo Tokugawa al dopoguerra (Pflugfelder 1999, p. 211-212), afferma che l'adolescenza in periodo Meiji rappresentava uno dei margini in cui la rappresentazione popolare del rapporto omoerotico era accettata. Que-

sto periodo di transizione, infatti, era fuori dalle regole del mondo adulto e “il comportamento ‘incivile’ poteva essere liquidato come follia di gioventù” (212). L’omoerotismo è pertanto frequente nelle opere dei primi anni del Novecento perché, come sottolinea anche Angles (2011, p. 34), l’amore omosessuale tra due giovani era un campo ancora salvo dall’immoralità secondo le norme che erano state recentemente imposte, a patto che nella tarda adolescenza lasciasse il campo all’interesse per l’altro sesso.

Anche in questo senso e non solo per i tratti platonici, o comunque non esplicitamente sessuali del rapporto descritto, non si può ancora parlare di una letteratura omosessuale *tout court*, caratterizzata dalla maturità nella consapevolezza del proprio orientamento sessuale. Una delle maggiori esponenti dei *queer studies*, Eve Kosofsky Sedgwick in *Epistemology of the Closet* (1990), criticando Foucault sostiene che non esista nella storia un avvicendamento dei vari modelli di omosessualità, ma che invece le varietà coesistano e che la distinzione tra atto di sodomia come comportamento omosessuale e l’omosessualità come identità sia una costruzione (Kosofsky Sedgwick 1990, pp. 157–158; p. 47). Sedgwick contrappone la prospettiva “universalizzante” del comportamento omosessuale nella quale, come per il *nan-shoku*, l’atto della sodomia non comporta una coscienza verso un’identità sessuale, a quella essenzialista o “minorizzante” dei tempi moderni. Essa secondo la studiosa tende a confondere tra identità di genere e orientamento sessuale e vede il comportamento omosessuale come sintomo di una identità sessuale minoritaria. Sedgwick, negando la dicotomia natura/cultura, critica entrambe le prospettive, che non vedono una possibile sovrapposizione dei due modelli.

Miriam Silverberg (1991), in un articolo che parla della cultura di massa negli anni venti in Giappone, sostiene che

le varie articolazioni di classe, genere, sessualità e tradizione culturale nei nuovi mass media integravano elementi presi dall'Europa e dall'America nelle pratiche quotidiane ed erano in contrasto con le politiche nazionalistiche del governo (Silverberg 1991, p. 64). Analogamente, la letteratura degli anni dieci e soprattutto venti in Giappone (Angles 2011) mostra la frattura fra quello che era l'atteggiamento "minorizzante" del governo giapponese che cercava di stare al passo con le tendenze europee e americane di demonizzare la sodomia, e quello che invece era il pensiero ancora molto diffuso tra la popolazione, cioè una accettazione dell'amore omoerotico di retaggio pre-Meiji. Questa è secondo questo studio la dimostrazione della teoria di Sedgwick, secondo la quale i modelli possono coesistere culturalmente.

Vincent (2010), citando Sedgwick per descrivere la situazione sociale nel periodo Meiji e introdurre l'analisi delle opere di Sōseki, parla di "omofobia della modernità" e di una "nuova rottura del *continuum* omosociale" (Vincent 2010, p. 104). Secondo Sedgwick, la continuità tra *homosocial* e *homosexual* è tipica del premoderno, mentre il moderno rompe gradualmente questo collegamento e anzi, lo ribalta. Seguendo tale teoria, possiamo affermare che nel periodo precedente la Restaurazione Meiji c'è un ambiente in cui la centralità del rapporto sociale tra uomini si accompagna anche alla possibilità di un rapporto sessuale. Dal Meiji si passa gradualmente al distacco delle due cose e al ribaltamento dell'accettabilità del rapporto omoerotico, proprio in virtù della visione androcentrica che poco prima lo supportava.

Nel metaforico distacco dal mondo omosociale del *nō* si colloca la figura di Kyōnosuke, la cui epifania che lo porterà alla maturità viene rappresentata nell'opera con la scena finale sul palco del *nō*.

Per comprendere le sfumature della scena conclusiva dobbiamo fare un inciso a proposito dell'intertestualità con il dramma nō *Sumidagawa*. L'ultima scena di *Sumidagawa* coincide anche con l'ultima scena del racconto, nella quale Kyōnosuke guarda gli altri attori che recitano seduto dalla parte dello *waki*. Egli è finalmente rilassato dopo aver terminato la sua breve parte di *wakitsure*, accompagnatore dello *waki*. Il giovane attore viene colto da un improvviso colpo di sonno e mescola la realtà del palco con il sogno che fa nel momento in cui si addormenta. Il testo mette bene in evidenza la confusione tra realtà e fantasia, o meglio memoria, puntando l'attenzione sulla figura della madre. Kyōnosuke infatti, avvolto dal tepore del sonno, confonde il *jiutai* (il coro) con una ninna nanna che gli cantava sua madre quando era piccolo e subito dopo il testo suggerisce che la figura dello *shite*, la madre che in quest'ultima scena cerca disperatamente di vedere il fantasma del figlio, viene associata da Kyōnosuke nel sonno alla figura di sua madre. Nel racconto, però, la persona che cerca disperatamente di individuare una figura è Kyōnosuke stesso che, tornato durante il sonno al momento della fanciullezza quando più risentiva della distanza dalla madre, si immedesima nel bambino morto che chiama la madre da dentro la tomba. Nelle parole di Kyōnosuke durante il dormiveglia, il verbo di percezione visiva *mieru* viene ripetuto 4 volte nella stessa frase, come a suggerire una fatica a mettere a fuoco e una incertezza sulla identità dell'oggetto dello sguardo. Qui c'è il momento della svolta: non è la madre quella che l'attore semidormiente vede da lontano, ma attraverso le maniche trasparenti del kimono indossato dallo *shite* di *Sumidagawa*, intravede una figura che arriva a cavallo: quella di Takashi. Kyōnosuke nel sogno lo avverte di far attenzione a non andare addosso allo *tsukurimono* di scena — la tomba — e lo ammonisce che potrebbe cadere nel fiume, allestimento

che fa sempre parte della scena di *Sumidagawa*. Questo continuo passaggio onirico tra realtà del palcoscenico e memoria del protagonista è probabilmente il fulcro del racconto nelle intenzioni di Nogami, se si considera che è il momento intorno al quale si focalizza il titolo *Kyōnosuke no inemuri*, il sonnellino di Kyōnosuke.

Nella mia interpretazione, questa ultima scena è quella cruciale perché ricongiunge tutti i punti essenziali di questa breve opera. Nel testo è messo bene in evidenza il fatto che durante questa esecuzione Kyōnosuke avverte un cambiamento dentro di sé che fino a quel momento non aveva realizzato. Per la prima volta il giovane attore non sente la pressione dello zio e dei suoi fratelli, perché riesce a staccarsi dalla preoccupazione di ricevere un castigo o una ammonizione severa. Questa sensazione di libertà è dovuta molto probabilmente all'occasione di fare nuove esperienze ed allargare le proprie vedute che l'incontro con Takashi gli ha dato. Egli, che conosceva solo il ristretto mondo del nō, riesce a rompere con le gerarchie e le costruzioni mentali a cui la sua vita fino a quel momento l'aveva costretto. Tale cambiamento è naturalmente accompagnato dalla consapevolezza di non essere più un bambino, ma di percorrere la strada dell'età adulta, in cui si pensa e si agisce di propria volontà. L'attaccamento della madre al figlio, incarnato nel dramma *Sumidagawa*, viene quindi esorcizzato in questa scena. Se messa al confronto con il racconto della commo- zione che Kyōnosuke aveva provato in tenera età alla visione di questo dramma, fa comprendere il cambiamento avvenuto nell'attore. Quando da piccolo aveva visto il dramma *Sumidagawa* per la prima volta, aveva avuto una reazione alquanto infantile e si era messo a piangere a voce alta, atteggiamento per il quale era stato redarguito dal fratello. Questo era avvenuto a causa del ricordo della madre, dalla

quale si era dovuto staccare presto per seguire lo zio e imparare l'arte del *nō* dopo la morte del padre. Anche nella storia di *Sumidagawa* il ragazzino viene allontanato dalla madre e, a seconda della versione messa in scena, il dramma viene visto completamente con gli occhi della madre, oppure vi partecipa anche il bambino sotto forma di fantasma.

Qui dobbiamo fare una ulteriore specificazione. Nogami Yaeko descrive spesso nei suoi saggi la versione *kogata nashi*, cioè quella in cui il fantasma del piccolo non appare. Il pubblico insieme alla madre sente soltanto la voce del figlio Umewakamaru che recita il *nembutsu*, le preghiere per pacificare la sua stessa anima. In un passaggio famoso del *Sarugaku dangi* di Zeami si dice che questa versione fosse stata ipotizzata dal padre, ma che il figlio Kanze Motomasa — autore dell'opera — sostenesse che non sarebbe stato in grado di eseguire il ruolo della madre senza l'apparizione del fantasma del figlio. Si tratta di un elemento abbastanza importante, in quanto il fantasma stempera la focalizzazione sulla madre e condivide il suo dolore di spirito che è ancora sulla terra (Hare 1986, p. 177). Al contrario, senza il ruolo del bambino diventa chiaro, come afferma Zeami stesso, che si tratta soltanto dell'allucinazione della madre (Masuda 1990, p. 451).

La versione *kogata nashi* divenne via via meno popolare, per lasciare spazio a quella con il *kogata*, finché il marito di Nogami Yaeko, lo studioso Nogami Toyochirō, non decise di spingere affinché si riprovasse a portare sul palco la versione incentrata sul dolore della madre. Nel 1923 ci fu una famosa esecuzione di *Sumidagawa* senza il fantasma del bambino, a cui assistette anche Akutagawa Ryūnosuke, messa in scena da Sakurama Kyūsen, che aveva con Nogami stretti rapporti di collaborazione. Fino a quel momento non è chiaro se le versioni *kogata nashi* fossero completamente

sparite oppure se fossero solo meno popolari, visto che Nogami Yaeko chiama questa esecuzione *jikken*, esperimento. Quel che è certo è che da quel momento la versione senza fantasma tornò in voga, stando a quanto scrive Nogami stessa (Nogami 1980–1982c, p. 106). È interessante notare che la versione descritta in *Kyōnosuke no inemuri* è probabilmente quella senza bambino, pur essendo stato scritto undici anni prima della cosiddetta esecuzione sperimentale. Lo si può dedurre dal fatto che l'attore bambino che impersona il fantasma di Umewakamaru invoca la madre da dentro lo *tsukurimono* della tomba, mentre nell'altra versione la invoca quando è già uscito. Successivamente la madre è descritta aggirarsi attorno alla tomba attirata dalla voce senza che appaia il fantasma, ma la scena del *nō* si interrompe perché inizia il sogno di Kyōnosuke.

Si tratta solo di un particolare, ma se si considera quanto Yaeko abbia scritto sia riguardo alle parole di Zeami sia alla esecuzione sperimentale del marito, è probabilmente da non sottovalutare. Il fatto di indirizzare l'attenzione solo sulla sofferenza della madre, infatti, incarna per analogia il processo di transizione che l'identità di Kyōnosuke sta attraversando. Se prima il dolore suscitato da *Sumidagawa* era anche del figlio, ora la narrazione punta l'attenzione sull'attaccamento della madre soltanto. Non abbiamo la certezza che la rappresentazione descritta sia proprio quella senza fantasma, ma ciò che è importante è la scelta dei brani che viene operata e come appaiono nel sogno di Kyōnosuke. Anche se successivamente dovesse apparire il *kogata* sul palco a esprimere il suo dolore per l'allontanamento dalla madre, nel sogno di Kyōnosuke ormai la scena della madre e del figlio che si cercano è lontana, in quanto l'attenzione si focalizza su un altro oggetto del desiderio: Takashi. La presa di coscienza del proprio distacco è infatti accompagnata

alla consapevolezza di un cambiamento di interessi e, più in specifico, del proprio orientamento sessuale.

In questo quadro, la figura di Kyōnosuke si colloca come elemento di rottura con gli schemi del mondo *nō*, per seguire una via meno rigida e più aderente ai propri desideri. Non possiamo sapere se dopo la scena sul palco Kyōnosuke si distaccherà completamente dalla carriera che ormai vede come artefatta e inutile, oppure se ritroverà all'interno dello stesso mondo del *nō* una via meno impostata e più personale, come Nogami in molti saggi auspica per gli attori di *nō* a lei contemporanei. In ogni caso è chiaro che quella scena rappresenta una epifania, un cambiamento interiore irreversibile. Il distacco avviene proprio nel passaggio tra figura fanciullesca, che sottostà a tutti i dettami della famiglia, a figura di adulto indipendente, che si stacca dai legami con essa anche grazie alla maturità sessuale, strumento per un risveglio a tutto tondo della coscienza del sé.

È proprio qui, nella scelta di un ambiente omosociale come quello del *nō* per descrivere una nuova visione del rapporto omoerotico, che si percepisce in particolar modo l'importanza dell'approccio di Nogami. Questo racconto fa da cerniera tra i due modelli di omosessualità universalizzante e minorizzante, e conferma in un'opera letteraria la realtà storica che sottolinea Sedgwick della coesistenza di due modelli di omosessualità contrapposti allo stesso tempo. Il rapporto omoerotico non fa più parte dell'identità dell'uomo di teatro, ma ne rappresenta il distacco. Se prima (Pflugfelder 1999, pp. 113–114) quello tra *wakashu* e *nenja* era accettato e comune all'interno del mondo del *nō*, qui il rapporto omoerotico con un membro esterno al mondo del teatro e giovane non rafforza i legami gerarchici di maestro–discepolo tipici di una società a carattere androcentrico come quella del *nō*, ma li assottiglia. Esso

infatti, per la libertà che lo caratterizza, rappresenta la rottura con il rispetto di ciò che viene considerato la tradizione del *nō* e tutte le sue regole. Il rapporto tra due ragazzi che scoprono la loro sessualità autonomamente, e non per imposizione dall'alto, anticipa una mentalità moderna riguardo l'orientamento sessuale che si stava creando, anche se sulla base di un modello anteriore che non era completamente venuto meno.

Riferimenti bibliografici

- ANGLES, JEFFREY (2011). *Writing the Love of Boys. Origins of Bishōnen Culture in Modernist Japanese Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HARE, THOMAS (1986). *Zeami's Style. The Noh Plays of Zeami Motokiyo*. Stanford: Stanford University Press.
- KOSOFSKY SEDGWICK, EVE (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- LEUPP, GARY (1997). *Male Colors: The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*. Oakland: University of California Press.
- MASUDA SHŌZŌ (1990). *Nō to kindai bungaku*. Tōkyō: Heibonsha.
- NOGAMI YAEKO (1980–1982a). “Kyōnosuke no inemuri”, *Nogami Yaeko zenshū* vol. 2, pp. 3–25.
- (1980–1982b). “Zeami no kotoba”, *Nogami Yaeko zenshū* vol. 19, pp. 102–107.
- (1980–1982c). “Sakurama Kyūsen san no koto”, *Nogami Yaeko zenshū* vol. 22, 105–116.
- PLUGFELDER, GREGORY M. [1999] (2007). *Cartographies of Desire: Male–Male sexuality in Japanese Discourse, 1600–1950*. Berkeley: University of California Press.

- SILVERBERG, MIRIAM (1991). "Constructing a New Cultural History of Prewar Japan". *Boundary 2*, vol. 18, n. 3 (autunno), 61–89.
- TANAKA YUKIKO (2000). *Women Writers of Meiji and Taishō Japan: Their Lives, Works and Critical Reception, 1968–1926*. Jefferson: McFarland.
- VINCENT, KEITH J. (2010). "Imitation and Desire in Sedgwick and Sōseki". Paul Gordon Schalow and Janet A. Walker (a cura di). *PAJLS* (Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies), vol. 11 (estate).
- (2012). *Two-Timing Modernity. Homosocial Narrative in Modern Japanese Fiction*. Cambridge, London: Harvard University Asia Center.

Body, Voice and Identity in the Life of a Young Actor: Kyōnosuke no inemuri (1912) by Nogami Yaeko

Even if her husband Toyochirō is famous for his contribution to the research on noh, the impact of this theatre on Nogami Yaeko's (1885–1985) literature has not been tackled sufficiently yet. My research, centered on the short novel *Kyōnosuke no inemuri* (1912), will consider the use in literature of themes linked to the world of noh. The intertextuality with the drama *Sumidagawa* will be analyzed on the basis of Zeami's theories and Yakeo's interpretation of them in her essays. Moreover, I explore the possibility of Nogami's literature in showing how, in the homosocial world of noh in the Taishō era, the development of a young actor's body and psyche could influence the construction of his gender identity and consciousness of sexuality. Through contemporary thought such as queer theory, I argue that this work preempts the homoerotic literature which flourished in the 1920s.

思春期における能楽師の身体、声とアイデンティティ
一。野上八重子の『京之助の居睡』(1912)

ダニエラ・モーロ

夫の野上豊一郎が能楽の有名な研究者であるにも関わらず、野上八重子(1885-1985)の作品に表れている能楽の影響は、日本ではまだ十分研究されていないと言えよう。本論文では野上の『京之助の居睡』(大正一年)という作品に表れる能楽観とその他のエッセーに表れるそれとの比較・分析を通して、文学作品中に見られる能の世界に関連するテーマについて考察する。世阿弥の能楽論や野上八重子のその解釈に基づき、『隅田川』という謡曲との間テキスト性の意義を検討する。特に、野上八重子のエッセーでよく扱われる「子方なし」の演出と『京之助の居睡』に表れる『隅田川』の演出との関係を論じる。さらに、大正時代の男性中心的な能楽界では、思春期の特別な身体と精神の変化がどのように能楽師のジェンダー観や性的アイデンティティ形成に影響を及ぼしているかという探求を通して、野上八重子文学の可能性を追求する。また、現代のクィア・セオリーを用い、江戸時代以降、初めて普及した1920年代の男性同士の恋愛文学が、大正前期に書かれたこの作品ですでに先取りされていることを検証する。