Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Arti visive, performative, mediali

Ciclo XXIX

Settore Concorsuale di afferenza: 10/C1

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/05

Il teatro degli androidi.
La tradizione giapponese e il Robot-Human Theatre di Hirata Oriza: per una nuova frontiera del teatro.

Presentata da: **Cinzia Toscano**

Coordinatore Dottorato

Prof. Daniele Benati

Relatore

Prof. Matteo Casari

Esame finale anno 2017

A mia madre e mio padre

“Dio promette la vita eterna”, disse Eldritch.
“Io posso fare di meglio; posso metterla in commercio”.
Philip K. Dick

INDICE

Introduzione pag. 6

1. Understanding Robots pag. 12

1.1. Intelligenza Artificiale e robotica contemporanea in Giappone pag. 14

1.1.1. La società robotizzata del futuro

1.2. Understanding Human Being through Robots: l'artefatto plasma la natura pag. 31

1.3. Intreccio tra arte e tecnologia, tre esempi pag. 57

1.3.1. *Omote* la maschera high-tech di Asai Nobumichi

1.3.2. Il *Robot* multimediale di Blanca Li

1.3.3. Fotografare la contemporaneità: *Loneliness* e *(Di)stanze* di Max Cavallari

1.4. Robotica al museo: quando i robot diventano arte pag. 63

2. *Karakuri ningyō* automi dal Giappone pag. 70

2.1. Storie di bambole pag. 70

2.1.1. *Ningyō* custodi di riti e tradizioni

2.2. *Karakuri ningyō* storie di automi pag. 76

2.2.1. *Dashi karakuri ningyō*: una tradizione contemporanea

2.2.2. *Butai karakuri ningyō*: automi in scena

2.2.3. *Zashiki karakuri ningyō*: *personal automata*

2.3. Teatralità e meccanica: connubio per il pubblico passato e presente pag. 99

3. Contesto storico-artistico nel Giappone del Secondo dopoguerra pag. 110

3.1. Transizione verso la modernità: *shingeki* prima e dopo il Secondo conflitto mondiale pag. 110

3.2. Secondo dopoguerra, anni '60, '70 e '80: tre generazioni di artisti pag. 113

3.2.1. Gli anni '60 e l'avanguardia artistica

3.2.2. Suzuki Tadashi e il metodo per l'attore

3.2.3. Ōta Shōgo e i drammi del silenzio

3.2.4. Gli anni '70 e la disillusione politica

3.2.5. Gli anni ‘80 e la deriva del teatro degli androidi
3.3. Gli anni ‘90 e il nuovo movimento dei piccoli teatri pag. 145

4. Seinendan Theater Company di Hirata Oriza pag. 152
4.1. Teoria del teatro colloquiale: il linguaggio, la lingua e il testo pag. 152
4.2. Gli anni zero e il Robot-Human Theatre Project pag. 163
4.2.1. *I, worker* e la difficoltà del lavoro
4.2.2. *Sayonara* e l'arte del declamare poetico
4.2.3. *Three sisters android version* e il trascorrere del tempo
4.2.4. *La Métamorphose version androïde* e la riflessione sull'esistenza
4.3. Tra *gendai kōgo engeki* e Robot-Human Theatre pag. 219

Conclusioni pag. 230

Bibliografia pag. 233

Galleria fotografica pag. 246

Appendice I pag. 260
1. Intervista a Hirata Oriza 11 novembre 2014 Rouen
2. Intervista a Senda Yasuko 7 ottobre 2016 Torino

Appendice II pag. 271
1. Sessione Q&A febbraio-marzo 2013 New York
2. Sessione Q&A novembre 2014 Rouen
3. Conferenza e sessione Q&A con Ishiguro Hiroshi novembre 2014 Rouen

Appendice III pag. 303
1. Copione di *I, worker*
2. Sottotitoli di *In the heart of the forest*
3. Copione di *Sayonara*
4. Copione di *Three sisters android version*
5. Copione di *La Métamorphose version androïde*

Introduzione

Il progetto sviluppato durante il periodo di dottorato ha origine nell'elaborazione della tesi magistrale *Dal bunraku al teatro degli androidi. Hirata Oriza e L'Android-Human Theater: un esempio di continuità* (2011). L'intento principale di quel lavoro fu quello di esplorare e approfondire una delle forme d'arte più affascinanti e suggestive del panorama classico giapponese e del teatro di figura: il *bunraku*. Il percorso prese una deriva inaspettata che ebbe scaturigine dall'incontro con Hirata Oriza (平田オリザ, n. 1962) ospite, nell'estate del 2011, al Festival di Santarcangelo con due produzioni (*Tokyo notes*, 1994 e *The Yalta conference*, 2003). In quel contesto ebbi l'occasione di seguire il suo laboratorio con attori professionisti, e lì nacque il mio interesse per la sua poetica e il suo metodo attoriale. Durante un'intervista, concordata sempre nell'ambito della sua permanenza a Santarcangelo e confluita successivamente nei materiali del Festival curati dalla redazione di Altre Velocità [1], il regista iniziò a raccontare delle sue ultime sperimentazioni che coinvolgevano robot e androidi. Dopo l'intervista, incuriosita, mi fermai con il regista per proseguire il discorso, fu in quella situazione informale che Hirata mi rivelò che per la programmazione di alcuni movimenti dell'androide Geminoid F furono coinvolti alcuni dei manipolatori *bunraku*, confermando una continuità tra pratiche e tecniche distanti nel tempo che fino a quel momento avevo mantenuto come un'intuizione non comprovata. Da lì decisi di approfondire l'argomento, dedicando l'ultimo capitolo di quel lavoro al suo spettacolo del 2010 *Sayonara*, nel quale l'attrice Bryerly Long condivide la scena con Geminoid F. Già da quelle prime ricerche il tema in oggetto appariva sconfinato.

Difatti, se la sperimentazione teatrale di Hirata rappresenta un *unicum*, sia per le tipologie di robot utilizzati, sia per il modo in cui vengono posti sulla scena, il panorama delle sperimentazioni tra arte e tecnologia è ampio e ricco di esperienze diverse e variegate in base al mezzo tecnologico prescelto e al rapporto che l'artista instaura, di volta in volta, con il mezzo stesso. Se all'inizio della ricerca di dottorato lo sguardo era strettamente focalizzato sul valore scenico dato a robot e androidi all'interno del Robot-Human Theatre e alla sua interazione con gli attori, successivamente il panorama di riferimento si è ampliato fino a

1 Brogi B. – Toscano C. – Vallori M., *Conversazione con Hirata*, in *Come non detto. Oriza Hirata/Seinendan Santarcangelo 41*, Nero su Bianco edizioni, Quaderno n. 2, 2011; reperibile anche on line: http://www.altrevelocita.it/incursioni/21/santarcangelo-41/32/2011/115/focus-su-oriza-hirata-seinendan/554/intervista-a-oriza-hirata.html; ultima consultazione 13 giugno 2017.

comprendere le ricadute a livello sociale e antropologico dello sviluppo della robotica in ambito nipponico.

Dovendo circoscrivere l'eccessiva ampiezza dell'ambito di ricerca e i materiali da sottoporre ad analisi, pur consapevole dell'influenza esercitata sulla visione collettiva del tema, ho deciso di tralasciare tutta quella parte di opere letterarie, narrative e fumettistiche che hanno sviluppato un'immaginario diffuso e complesso tanto da poter costituire, di per sé, un altro progetto di ricerca.

Uno degli elementi emerso già dall'inizio è l'eco internazionale che il tema della robotica sottintende. Infatti, anche se il lavoro qui proposto si concentra su un autore giapponese e sulle sperimentazioni compiute in collaborazione con l'ingegnere robotico Ishiguro Hiroshi (石黒浩, n. 1963), inevitabilmente si sono dischiusi dei varchi verso altre culture e società che trovano nella sperimentazione robotica un ambito comune e che condividono una metodologia basata sullo scambio di informazioni per mettere in connessione ricerche svolte all'interno di laboratori situati in diverse parti del mondo. Come si avrà modo di vedere, anche l'Italia è inclusa in questo circuito dal respiro internazionale. Emerge così un panorama variegato che concentra e diversifica gli scopi d'uso in precise posizioni geografiche: mentre in Europa e Stati Uniti sembra prevalere lo scopo militare e sanitario (Health robot), in Cina e Giappone primeggiano, oltre a quelli militari, i robot utili nel quotidiano (Social robot) che a lungo termine hanno lo scopo di alleggerire l'uomo dai doveri lavorativi.

Da un punto di vista metodologico le informazioni e il materiale bibliografico riguardo il Robot-Human Theatre disponibile all'inizio della ricerca si limitava a brevi recensioni o saggi che poco approfondivano le ragioni del progetto e il suo sviluppo. Di conseguenza, la ricerca di materiali più consistenti mi ha portata al primo contatto con la Seinendan Theatre Company (青年団 fondata da Hirata nel 1983) nel novembre del 2014, quando la compagnia era presente all'Automne en Normandie Festival con l'ultima produzione del progetto: *La Mètamorphose version androïde*; il Festival, quell'anno, aveva come tema di fondo *Humain e(s)t l'artificiel.* In quell'occasione ho avuto modo di assistere alla conferenza tenuta da Ishiguro, ingegnere robotico internazionalmente conosciuto per le sue sperimentazioni con umanoidi e androidi e che negli ultimi venti anni ha focalizzato la propria ricerca sullo sviluppo delle potenzialità dei robot guardando alla loro interazione con l'essere umano. Da quel momento è diventato chiaro che le sperimentazioni del Robot-Human Theater non riguardavano solo il rapporto arte/tecnologia, piuttosto coinvolgevano implicazioni sociali, politiche ed economiche non legate solo alla realtà giapponese. Di conseguenza il primo capitolo della tesi si focalizza sulle ricerche condotte da Ishiguro e su quella che lui definisce

Android Science, un ambito di studi che prevede la collaborazione di esperti in ingegneria robotica, scienze cognitive, psicologia, sociologia e arte teatrale. Il capitolo d'apertura, si propone, quindi, di delineare il contesto su cui la tematica dell'intero studio si focalizza. Oggetto privilegiato è lo sviluppo della robotica in Giappone e fornendo i riferimenti storici minimi riguardanti gli studi sull'Intelligenza Artificiale, ho guardato al tema nelle sue declinazioni contemporanee, e in questo caso, lo sguardo si è concentrato sulle ricadute a livello sociale dello sviluppo della robotica. Sempre all'interno di questo capitolo ho cercato di attraversare il percorso dell'ingegnere robotico e il suo approdo all'arte teatrale tramite la collaborazione con Hirata. In questa sede, infatti, ho deciso di collocare l'analisi teatrologica dello spettacolo *In the heart of the forest* (2010) che rappresenta il più chiaro esempio di compenetrazione tra laboratorio scientifico e teatrale. Invece, nella seconda parte del capitolo, si esplorano esperienze in cui tecnologia e arte trovano un equilibrio e che fuoriescono dai confini giapponesi. La conclusione è invece dedicata alle modalità di fuoriuscita degli artefatti robotici dai laboratori scientifici per immettersi, quasi direttamente, nel mondo dell'arte attraverso le esposizioni museali. È stato lo studio di James Clifford, espresso nel saggio pubblicato nel 2004 *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, a guidarmi nelle modalità in cui il passaggio, da materia di ricerca scientifica ad artefatto, si sviluppa nel contemporaneo, riuscendo a tratteggiare un panorama ancora in mutamento, ma che ha adottato delle chiare linee metodologiche educative e didattiche.

Dopo il primo incontro del 2014 e dopo il necessario approfondimento del lavoro registico e drammaturgico di Hirata, il passo successivo è stato quello di approntare una ricerca di campo, svolta dall'aprile all'agosto del 2015, presso la Tokyo University of Foreign Studies (東京外国語大学), e a stretto contatto con la Seinendan; questo ha costituito il modo più diretto per affondare le mani nel cuore del progetto. Durante i cinque mesi trascorsi a Tokyo è stato possibile non solo conoscere da vicino le pratiche e le dinamiche interne della compagnia, ma anche analizzarle immerse nel loro contesto socio-culturale originario. La collaborazione con la compagnia mi ha permesso di costruire un quadro chiaro e definito sia del lavoro passato del regista sia di quello più recente. In particolare, in linea con i temi della ricerca, ho focalizzato l'indagine sul significato delle sperimentazioni svolte dal regista con umanoidi e androidi, rilevando quanto effettivamente il tema della robotica sia attuale e in uno sviluppo dinamico nella società giapponese. L'attualità del tema si è palesata anche attraverso un incremento delle pubblicazioni dedicate strettamente all'interazione tra arte e robot. Due degli esempi più rilevanti sono il testo di Sone Yuji *Japanese Robot Culture: Performance, Imagination, and Modernity*, pubblicato all'inizio del 2017 che propone una rilettura dello

sviluppo tecnologico nipponico sotto la lente degli statuti performativi; e *Robots and Art. Exploring an unlikely symbiosis*, del 2016 che vede tra i suoi curatori l'artista australiano Stelarc, pioniere della compenetrazione tra corpo ed elementi tecnologici in ambito performativo.

Contestualmente all'attività della Seinendan Theater Company, parte della permanenza in Giappone è stata dedicata allo studio e all'approfondimento dei *karakuri ningyō* (bambole meccaniche) acquisendo nuove fonti, video e bibliografiche, reperite presso la biblioteca dello Tsubouchi Memorial Theatre Museum (Waseda University) e la National Diet Library di Tokyo. Inoltre, ho potuto constatare che la considerazione e l'utilizzo di questi artefatti, i quali affondano le proprie radici nel periodo Edo (1603-1868), sono ancora fervidamente attivi nell'ambito degli eventi tradizionali legati alle festività shintoiste. Le riflessioni riguardo questo tipo di artefatti, al loro ruolo antropologico e al loro posizionarsi in continuità con i robot odierni, sono confluite nel secondo capito, dove, seguendo un approccio storico e antropologico, sono partita dal ruolo che figure antropomorfe hanno nella cultura giapponese sin dal periodo Jōmon (10.000-300 a.C.), per poi analizzare il ruolo degli artefatti antropomorfi *karakuri ningyō*. In particolare si tratta di tre tipi di bambole meccaniche che differiscono nelle tecniche costruttive e nella cornice in cui agiscono: *dashi karakuri ningyō* legati ai *matsuri* (festival shintoisti), *butai karakuri ningyō* bambole da palcoscenico e, infine, *zashiki karakuri ningyō* connessi all'ambiente aristocratico giapponese d'epoca Meiji (1868-1912). Nello specifico, per il secondo tipo di *karakuri ningyō* si è resa necessaria una ricostruzione storica che a partire dalla discendenza della famiglia Takeda mi ha condotta fino a una delle rarissime realtà che ancora oggi pratica l'arte dei *butai karakuri ningyō*: la Kiryu Karakuri Ningyo Shibai. Inoltre, l'affondo storico ha permesso di evidenziare non solo una continuità tra le pratiche del passato e del presente, ma anche la stretta connessione tra il mondo degli scienziati del tempo e il mondo teatrale. Questo rapporto si sostanzia nel caso di Tanaka Hisashige (1799-1881) che rappresenta l'anello di congiunzione tra passato e presente in quanto artigiano di *karakuri ningyō* e fondatore dell'odierna Toshiba.

La permanenza in Giappone è stata una delle fasi della ricerca indispensabile sia dal punto di vista della raccolta di materiali imprescindibili per il percorso di studio, sia per la possibilità di cogliere molte particolarità della cultura e della società giapponese che hanno avuto un ruolo rilevante nello sviluppo di un punto di vista più consapevole. Uno dei luoghi che maggiormente hanno dato avvio a una riflessione strettamente sociologica è il Miraikan (Museo del futuro) di Tokyo, dove l'impianto interattivo e didattico dà la possibilità di

esperire artefatti robotici e di immaginare, effettivamente, un futuro popolato da uomini e robot.

Il terzo capitolo ci porta ancora in dietro nel tempo, a quel periodo di profondo cambiamento sociale, politico e artistico, che sono stati gli anni del Secondo dopoguerra giapponese. Partendo dallo *shingeki*, forma di teatro d'ispirazione euro-americana sorta durante i primi decenni del '900, si sono poi attraversati gli anni delle avanguardie artistiche (anni '60) fino a giungere agli inizi degli anni '90. In quest'ultimo decennio si colloca l'inizio e il fulcro del lavoro teatrale di Hirata Oriza, maggiore esponente dello *shizukana engeki* (teatro tranquillo), corrente teatrale sviluppatasi in quel frangente e proseguito per buona parte degli anni 2000. In tal modo ho voluto rendere conto sia della ricchezza delle fondamenta del teatro contemporaneo giapponese sia, trasversalmente, contestualizzare le radici del metodo e della poetica teatrale del regista al centro di questa ricerca.

L'ultimo capitolo costituisce il centro della riflessione sul drammaturgo e regista giapponese. Nella prima parte mi sono concentrata sul lavoro artistico di Hirata precedente al Robot-Human Theatre e sulle caratteristiche del metodo che lui stesso ha definito *gendai kōgo engeki* o teatro colloquiale contemporaneo. In tal modo, oltre alla personalità artistica, è stato possibile delineare anche il suo aspetto più spiccatamente imprenditoriale in qualità di amministratore del Komaba Agora Theatre (こまばアゴラ劇場) di cui, dal 1989, è anche direttore artistico. Nel prosieguo del capitolo, invece, propongo l'analisi teatrologica delle altre quattro opere che compongono il Robot-Human Theatre. L'indagine è stata condotta attraverso l'analisi drammaturgica dei copioni inediti (confluiti nell'Appendice III) e della scrittura scenica delle performance del progetto avviato nel 2008 e che per il momento conta queste produzioni: *I, worker* (2008), *In the heart of the forest* (2010), *Sayonara* (2010/2012), *Three sisters android version* (2012) e *La Métamorphose version androïde* (2014). Gli spettacoli sono stati messi in dialogo con le opere precedenti della compagnia, suggerendo una coerenza dell'autore nel non modificare il proprio metodo nel confronto con l'attore robotico. Hirata riesce, piuttosto, a sfruttare le potenzialità del mezzo per descrivere, in maniera lucida e nitida, la contemporaneità giapponese e lo sviluppo futuro della società nipponica, facendo scaturire nello spettatore quesiti che mirano a innescare delle riflessioni su cosa significhi convivere con i robot nella realtà.

In ultimo, la struttura della tesi è stata pensata secondo lo schema descritto per far emergere in maniera distinta e separata le due personalità che hanno dato vita al Robot-Human Theatre, in quanto si tratta, in entrambi i casi, di personaggi dal forte potere carismatico e di caratura

internazionale che stanno influenzando profondamente gli ambiti nei quali svolgono la propria ricerca.

1. Understanding Robots

L'oggetto di questo primo capitolo è focalizzato sugli studi condotti da Ishiguro e sulla sua visione del ruolo della robotica all'interno della società civile. L'eco internazionale che lo sviluppo della robotica possiede ha portato, in maniera quasi conseguenziale, ad aprire spiragli verso pratiche che coinvolgono altre realtà sociali e che non possono non essere qui considerate.

La diversità degli esempi che saranno approfonditi, infatti, mira proprio a non attribuire alcuni fenomeni rilevati a unico appannaggio della realtà giapponese: le società contemporanee economicamente forti condividono obiettivi comuni di ricerca scientifica e delle sue applicazioni. L'Italia ad esempio, possiede laboratori e gruppi di studio all'avanguardia e internazionalmente riconosciuti come il PERCRO, presso il Laboratorio di Robotica Percettiva della Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa, il Dipartimento di Informatica, Bioingegneria, Robotica e Ingegneria di Sistemi (DIBRIS) dell'Università Genova, l'Istituto Italiano di Tecnologia (IIT) sempre a Genova o il Dipartimento di Energia, Ingegneria dell'Informazione e Modelli Matematici dell'Università di Palermo dedicato principalmente all'ingegneria cibernetica. Oltre a queste forme istituzionali della ricerca robotica il territorio italiano è ricco di progetti sperimentali legati soprattutto alla robotica sociale o a quelli che vengono definiti Health robots. Uno degli esempi di maggior successo e quello della *start up* Behaviour Labs[2], nata nel 2012 con sede a Catania. La visione dei tre fondatori è quella che automi e uomini possano convivere armoniosamente in nome dell'utilità reciproca tramite soluzioni di intrattenimento educativo (*edutainment*). Gli Health robots sono pensati per contribuire nello studio di disturbi come l'autismo, i deficit dello sviluppo e del comportamento. Il Progetto TREAT (Therapeutic Robot in Experimental Autism Therapy), nasce, infatti, con la finalità di realizzare una nuova terapia sperimentale per il trattamento dell'autismo e il dispositivo utilizzato in questo caso è il piccolo umanoide Zeno[3]. Lo stesso ospedale universitario Sant'Orsola di Bologna dal mese di marzo 2017 ha avviato un progetto

2 Il team ha contribuito alla sperimentazione e stabilizzazione del software per il robot umanoide Nao, di cui si parlerà più avanti.

3 Al seguente link è possibile vedere un video dedicato a Zeno: https://www.youtube.com/watch?v=bWhyExDKe4Q; per un approfondimento delle attività del Behaviour Labs si rimanda la sito ufficiale della start up: http://www.blabs.eu/#!/home; ultima consultazione 31 maggio 2017.

di ricerca presso il reparto di pediatria oncologica con il piccolo robot umanoide Nao [4], che avrà il compito di conversare con i pazienti affinché riescano ad esprimere le loro emozioni. Tutte queste esperienze sono caratterizzate da una propensione interculturale, ossia le sperimentazioni non sono quasi mai circoscritte ad un unico laboratorio, ma si tratta di un'interconnessione che mette in collaborazione centri di studio collocati in diverse parti del mondo. Essi condividono informazioni e sviluppano progetti congiunti stabilendo una rete in continuo aggiornamento e da cui scaturisce una fervente competizione nel continuo ricercare artefatti sempre più evoluti e utili. Inoltre, ad emergere in maniera evidente, è la multidisciplinarietà che compone i gruppi di studio, formati da ingegneri robotici, studiosi di scienze cognitive, psicologi, antropologi e artisti.

A questo panorama variegato e in continuo avanzamento, si contrappone una elaborazione teorica del tema che spesso si è rivelata negativamente critica. Longo, ad esempio, conia la definizione di *simbionte* o *homo technologicus* per riferirsi a un nuovo tipo di uomo plasmato dalla tecnologia:

> "la distinzione tra uomo e tecnologia non è netta come talora si pretende, perché la tecnologia concorre a formare l'*essenza* dell'uomo, e inoltre l'evoluzione della tecnologia è diventata l'evoluzione dell'uomo. Se oggi l'evoluzione biologica è ferma, quella culturale è più rapida che mai: ma la separazione tra le due è artificiosa, poiché i due processi si sono ormai intrecciati in un'evoluzione "bioculturale" o "biotecnologica" al cui centro si trova un'unità evolutiva inedita, una sorta di *simbionte* in via di formazione, per il quale vorrei coniare il neologismo *homo technologicus*." (Longo 2005: 39).

Anche il punto di vista di Riccardo Notte non è positivo e si scaglia contro "il mito del robot" perseguito da scienziati e ricercatori che darebbe vita a dei simil-viventi:

> "scienza e tecnica inseguono il sogno di costruire forme artificiali, capaci di auto-organizzarsi, di manifestare una presa sul mondo e su se stessi paragonabile, o quantomeno analoga, alla coscienza umana, ai suoi prodotti. La simil-vita non è qualcosa di marginale, di periferico in un ben più vasto insieme di ricerche e di

4 http://www.magazine.unibo.it/archivio/2017/03/21/un-amico-per-i-piccoli-pazienti-del-santorsola-alla-scoperta-delle-emozioni; ultima consultazione 2 giugno 2017.

> interrogativi scientifici. La simil-vita è al contrario la meta escatologica di un modello di pensiero" (Notte 2005: 15).

I temi che in alcune riflessioni italiane emergono costantemente sono quelli legati ad un futuro in cui i robot saranno in grado di assumere un potere illimitato anche sugli esseri umani e soprattutto quello di una violazione della sacralità del corpo naturale: "il corpo diviene un oggetto e perde le residue caratteristiche personali, di unicità e sacralità" (Longo in Fortunati – Katz – Riccini 2002: 37). Inoltre il *file rouge* che si ritrova nelle argomentazioni critiche rispetto a questo tema è quello di una disumanizzazione che pertiene ai tempi contemporanei e che in futuro sarà sempre più marcata. Eppur vero che la robotica è un tema che concentra su se stesso posizioni diverse e che in molti casi raggiungono l'estremismo più radicale. Una di queste espressioni è il movimento mondiale transumanista, che professa una fiducia indefessa nella tecnologia e nei suoi innesti nella struttura biologica del corpo umano:

> "noi transumanisti ci siamo dati un obiettivo chiaro e ambizioso: creare nel nostro paese le condizioni per una rivoluzione morale e intellettuale di orientamento prometeico. Vorremmo vedere l'Italia e l'Europa protagoniste di una nuova fase di sviluppo tecnologico, scientifico, industriale, culturale, ma anche biologico – allungamento della vita, rallentamento del processo di invecchiamento, salute dei cittadini, potenziamento fisico e psichico di disabili e normodotati, anche oltre i limiti della nostra attuale struttura biologica"[5]

Nello svolgimento del capitolo si darà una maggiore rilevanza agli studi condotti da Ishiguro all'interno degli ATR (Hiroshi Ishiguro Laboratories), ma contestualmente sarà possibile verificare la condivisione di pratiche e punti di vista che accorciano le distanze tra culture diverse.

1.1. Intelligenza Artificiale e robotica contemporanea in Giappone

La data che storicamente e convenzionalmente ha dato inizio alla ricerca scientifica

5 Dal manifesto dell'Associazione Italiana Transumanisti: http://www.transumanisti.it/2_articolo.asp?id=46&nomeCat=MANIFESTO+DEI+TRANSUMANISTI+ITALIANI; ultima consultazione 2 giugno 2017.

sull'Intelligenza Artificiale è il 1956, anno in cui a Dartmouth (presso il Dartmouth College, New Hampshire, Stati Uniti) si tenne la prima conferenza su questi temi e, dopo la quale, si introdusse ufficialmente l'espressione 'Artificial Intelligence'. Sei anni prima, nel 1950, Alan Turing pubblicava l'articolo *Computing Machinery and Intelligence* (Turing 1950: 433-460), con il quale introdusse il test qualitativo Imitation Game, successivamente conosciuto come test di Turing. Secondo questo "gioco" se una macchina può far credere a un essere umano che sta comunicando con un altro umano, la macchina deve essere considerata intelligente. Questo test ha rappresentato uno dei più grandi scogli per la ricerca e ancora oggi rappresenta uno dei limiti da superare nel rapporto tra uomo e macchina. "Il fine ultimo dell'Imitation Game, sottolinea Turing, è di far passare il messaggio che l'intelligenza, come la bellezza, è negli occhi di chi guarda" (Williams 2003: 33).

A queste date va aggiunto il 1958 quando John McCarthy e Marvin Minsky fondano l'Artificial Intelligence Laboratory presso il MIT di Boston. Successivamente nel 1963 John McCarthy, fuoriuscito dal MIT, fonda il laboratorio di intelligenza artificiale alla Stanford University.

Il Giappone dopo la sconfitta nella Seconda Guerra Mondiale subì, dal 1945 al 1952[6], l'occupazione americana. Dopo la resa incondizionata del Sol Levante, gli Stati Uniti approntarono una linea di condotta iniziale che oltre alla democratizzazione della politica e dell'economia, prevedeva il disarmo totale del Paese e la smilitarizzazione dei territori occupati dal Giappone nell'est-Asia. In tal modo si voleva scongiurare la rinascita del Giappone come potenza militare. Anche dopo la fine dell'occupazione statunitense le uniche forze militari che il Giappone poté sviluppare furono quelle per una difesa nazionale. Questa politica fu inaugurata con l'inizio dell'occupazione e perseguita anche dopo con la firma del primo trattato nippo-americano nel 1951, (con cui si sanciva l'amicizia tra i due paesi e si prevedeva l'impegno degli Stati Uniti nella difesa militare del Giappone), rinnovato nel 1960 e nel 1971. La politica di disarmo portò alla soppressione della maggior parte delle armate nipponiche (navali, aeree e di terra) e allo smantellamento delle industrie di armamenti militari. Di fatto questo portò, durante la ricostruzione post bellica, allo sviluppo di un altro tipo di industrializzazione focalizzata sull'industria leggera, ossia sulla produzione di beni di consumo e in particolare di natura elettronica e meccanica. "Ai tradizionali settori industriali, come elettricità, acciaio e cantieristica, si aggiungeranno nuove industrie elettroniche,

6 Con la firma del Trattato di San Francisco l'8 settembre del 1951 si sancisce la fine dell'occupazione americana del Giappone, ma il Trattato entrò ufficialmente in vigore il 28 aprile 1952.

petrolchimiche, di apparecchi elettrici e di fibre sintetiche, mentre veniva rivolta una crescente attenzione a macchine utensili e macchinari industriali" (De Palma 2003: 116). Di fatti Kishi Nobusuke, eletto Primo Ministro nel 1957, tra il maggio e il giugno dello stesso anno compì una serie di viaggi nel Sud-est asiatico (Cambogia, Laos, Siam, Birmania e India) per promuovere l'industria e l'avanzata tecnologia giapponese (De Palma 2003). Nel 1964 il Giappone fu già in grado di inaugurare la linea ferroviaria veloce, il famoso *shinkansen* che ancora oggi rappresenta il fiore all'occhiello della più avanzata tecnologia ferroviaria giapponese. Considerando che l'ambito militare rappresenta un settore di alta sperimentazione tecnologica, (si pensi, a titolo d'esempio, alla tecnologia di internet, nata all'interno del dominio militare e solo successivamente, dopo essere stata sostituita da tecnologie più avanzate, divenne di uso civile), venuto a mancare, la ricerca scientifica si concentrò in maniera preponderante sul settore meccanico ed elettronico civile.

> "And then usually – and the new applications, the U.S. people and some European people, they were thinking to develop military application with the robot. But in Japan, of course we don't have a military. And it's illegal to work on the military applications. But on the other hand, as you know, the Japan has pretty good technology for assembling small stuff and many companies are making the good product electric equipments. So, that I thought, in the near future, in electric equipments, they're going to be kind of a robot. And if we improve the interface more and more, then they going to be a kind of an interactive robot. So, that was my idea. Therefore, I started there with more interactive robots project" (Ishiguro in Asaro – Sabanovic, 2012).

La diffusione e la produzione in larga scala di questo genere di prodotti fu agevolata dalla stessa struttura aziendale, economica e sociale del Giappone. L'organizzazione sociale giapponese si basa su una stratificazione verticale che instaura una competizione tra formazioni parallele, ossia che appartengono alla stessa categoria. Prima del secondo conflitto mondiale le aziende nipponiche avevano un'organizzazione in monopoli chiamati z*aibatsu*, concentrazioni di attività di diversa natura (finanziarie, assicurative, import-export ecc.) che formavano un gruppo societario non specializzato in un ambito particolare, ma che copriva una vasta gamma di interessi industriali (mineraria, metallurgica, meccanica, elettronica ecc.). Queste formazioni rappresentavano le basi della vita economica e sociale del Paese e costituivano il motore pulsante della competitività industriale giapponese (le maggiori *zaibatsu* erano Mitsubishi, Mitsui, Yasuda e Sumitomo, cfr. De Palma, 2003). Durante

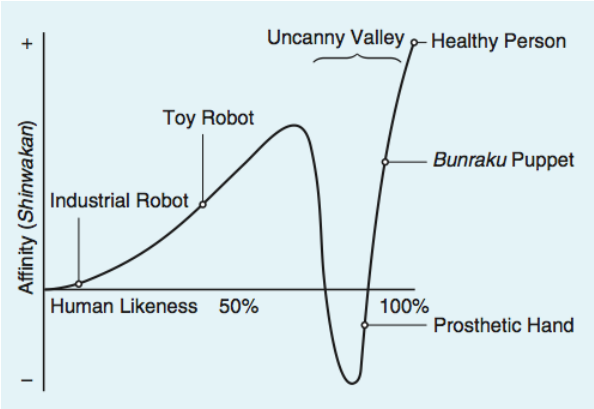
l'occupazione gli americani tentarono di smantellare questo sistema, in favore di una struttura più democratica che permettesse la diversificazione della produzione e la possibilità di far entrare nel sistema produttivo nuove forme organizzative, ma riuscirono nel loro intento solo in parte, infatti i principi organizzativi delle *zaibatsu* continuarono a vivere in maniera sotterranea e si modificarono in *keiretsu*, conglomerati incentrati sul settore finanziario che tutt'oggi dominano l'economia giapponese (Nakane 1992; De Palma 2003).

L'inizio di una vera e propria ricerca scientifica nell'ambito della robotica (in particolare per quanto riguarda gli studi sulle capacità manipolatorie dei robot) è fissato tra gli anni '60 e '70 del Novecento. All'altezza del 1964 il Giappone fonda i suoi primi laboratori basati sulla teleoperazione elettrica; nel 1967 importa il suo primo robot (il Versatran, un robot industriale) prodotto dalla AMF e nel 1968 la Kawasaki acquista la licenza di un progetto per robot idraulici, inaugurando l'inizio della produzione in Giappone (Avizzano 2005).

Sempre in quegli anni diversi ricercatori si concentrano sia sull'applicazione dei primi ritrovati scientifici, sia sulla ricerca pura, teorica. Per il primo versante un esempio è Yamashita Tadashi che nel 1964 pubblica lo studio *Mechanical Fingers Controlled by Machine and Their Applications to Materials Handling* (Yamashita 1964: 429-239). Nello stesso periodo altri studi iniziano a prendere una piega più teorica nel tentativo di inaugurare una nuova area di sperimentazione: Mori Masahiro (n. 1927) e Katō Ichirō (1925-1994) prepararono il terreno per le ricerche riguardanti macchine bipedi. Mori sul finire degli anni '70 introdusse la distinzione tra 'soft machine' e 'hard machine' attraverso cui differenzia i macchinari utilizzati in ambito industriale dall'idea di un artefatto robotico che agevoli il contatto tra uomo e macchina ('soft machine'). Contestualmente Katō si sofferma sulla distinzione tra 'machine hand', per riferirsi ai tentativi di riprodurre l'efficenza e la precisione della mano umana, e 'artificial hand' che esprimeva, invece, il suo interesse nel ricreare l'unicità dei gesti della mano umana, ad esempio nell'atto di salutare o di stringere la mano (Sone 2017: 43). Inoltre lo scienziato volgerà i propri studi anche agli arti inferiori meccanici e già, nel 1980, sarà uno dei primi studiosi ad utilizzare l'espressione "my robot" per suggerire l'idea di un futuro in cui i robot saranno strumenti comuni al servizio dell'uomo. "While Mori and Katō did not advocate for the development of humanoid robots as such, the common theme between them is the notion of a machine that is flexible and able to adapt itself to human needs" (Sone 2017: 43). Inoltre, è del 1970 il progetto dell'Università giapponese Waseda del primo robot umanoide cui si fanno risalire i primi esperimenti di progettazione di robot dalle forme umane (Avizzano 2005).

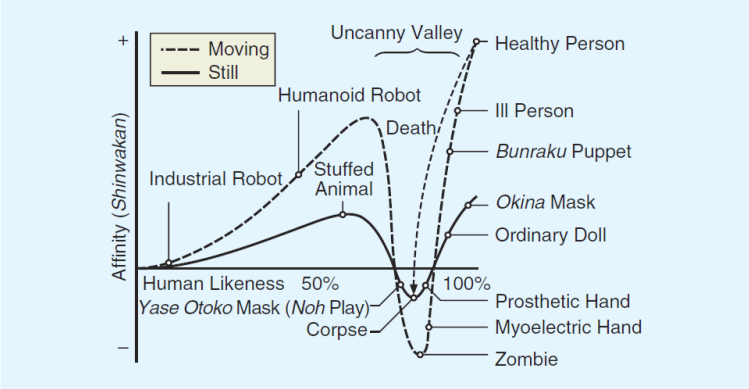
Mori Masahiro è anche autore di uno degli studi che avrà un peso non indifferente nel

dibattito internazionale sull'Intelligenza Artificiale: *The Uncanny Valley* (不気味の谷 *Bukimi no tani*)[7], articolo pubblicato nel 1970 in cui, dopo diversi esperimenti, lo studioso stabilisce che l'essere umano in contatto con una macchina che replica perfettamente l'aspetto e il comportamento umano, viene colto da un senso di repulsione angosciosa e di inquietudine.



Il grafico illustra l'*uncanny valley*, ossia la relazione tra antropomorfismo di un ente non vivente e che tipo di affinità percepisce l'uomo. (immagine da Mori 2012).

Con la presenza del movimento la curva discendente dell'*uncanny valley* si fa più profonda. La freccia verso il basso rappresenta la morte improvvisa di una persona in salute (immagine da Mori 2012).



In realtà questo studio non ha avuto un grande richiamo all'epoca della sua pubblicazione, perché effettivamente in quegli anni le ricerche sulla robotica erano concentrate sullo sviluppo motorio dei robot e poco si dava attenzione al loro aspetto esteriore. Lo studio di Mori è stato ripreso con interesse internazionale dopo la sua prima traduzione il lingua inglese risalente al 2012 quando, non solo in Giappone, gli studi avevano già iniziato a concentrarsi su oggetti che potessero entrare in qualche modo in relazione con gli esseri umani. A quel punto, l'aspetto esteriore dei robot giunge ad avere una rilevanza mai avuta precedentemente. *The*

7 L'articolo di Mori venne pubblicato in giapponese nel 1970 in «Energy», Esso Standard Japan, Vol. 7, No 4, pp. 33-35. L'unica traduzione in inglese che è stata approvata dallo stesso scienziato è quella del 2012 Masahiro Mori in «IEEE Robotics & Automation Magazine», Vol. 19, n. 2 (trad. eng Karl F. MacDorman e Norri Kageki).

Uncanny Valley rappresenta ancora oggi uno studio valido per quanto riguarda l'impatto, a livello cognitivo ed emozionale, dei robot sugli esseri umani; istintivamente siamo colti dalla sensazione del perturbante quando ci troviamo difronte a un robot antropomorfo che si comporta come un essere umano. Sebbene Mori non si riferisca mai nel suo articolo alla teoria del perturbante di Freud o alla psicologia dell'*Unheimlichen* di Jentsch, il suo lavoro sembra mutuare molti aspetti dagli studi appena citati. Sigmund Freud nel 1919 pubblica il saggio *Das Unheimliche*, gli studi del padre della psicoanalisi, a loro volta, si basarono sull'articolo dello psicologo tedesco Ernst Jentsch (1867-1919) *Zur Psychologie des Unheimlichen*[8] del 1906.

> "Tra tutte le condizioni di insicurezza che possono dar luogo al sentimento dell'*Unheimliche*, ce n'è una in particolare che è in grado di produrre con notevole regolarità, in modo forte e assai generale, ed è il dubbio circa l'effettiva animazione di un essere apparentemente vivo e, al contrario, il dubbio se un oggetto privo di vita non sia in qualche modo animato. E tale effetto si fa sentire precisamente quando questo dubbio si rende percettibile alla coscienza in modo indistinto. Questa sfumatura emotiva dura sino a che quei dubbi non siano risolti, dopo di che essa lascia normalmente il posto a uno stato emotivo qualitativamente diverso" (Jentsch in Ceserani 1983: 404).

Jentsch non nega che l'insorgere dell'"insicurezza psichica" (Jentsch in Ceserani 1983: 402) sia variabile da soggetto a soggetto, ma individua nell'animazione di un oggetto che non dovrebbe essere animato, una regolarità delle reazioni negative. Egli continua: "quanto più raffinato è il meccanismo e quanto più conforme al vero è la copia, tanto più fortemente si manifesterà il particolare effetto". Uno degli aspetti messi in evidenza dal lavoro di Jentsch, e che ci è utile evidenziare prima di procedere, è il ruolo, in questi meccanismi psicologici, dell'abitudine, ossia di quella forma di familiarità che l'uomo costruisce passo passo, come risultato del trascorrere del tempo; infatti dagli oggetti che causano la sensazione del perturbante lo psicologo tedesco elimina sia gli oggetti piccoli che quelli molto noti, ossia di uso quotidiano (Jentsch in Ceserani 1983: 406).
Freud, dal canto suo, si sofferma su un altro elemento che diventerà essenziale nel proseguo del discorso, ossia la fonte di matrice animista del sentimento del perturbante:

> "l'analisi dei casi in cui compare l'elemento perturbante ci hanno ricondotti all'antica

8 Per la traduzione italiana si veda Jentsch in Ceserani 1983.

> concezione del mondo propria dell'*animismo*, che era caratterizzata dal popolare il mondo di spiriti umani […] Sembra che noi tutti, nella nostra evoluzione individuale, abbiamo attraversato una fase corrispondente a questo animismo dei primitivi, che questa fase non sia stata superata da nessuno di noi senza lasciarsi dietro residui e tracce ancora suscettibili di manifestazione, e che tutto ciò che oggi ci appare 'perturbante' risponda a questa condizione: di toccare tali residui di attività psichica animistica e di spingerli a manifestarsi […] infatti questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, bensì un qualcosa di familiare alla vita psichica fin da tempi antichissimi, che le è diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione" (Freud 1991: 293-294; corsivo nell'originale).

Mori inoltre sembra mutuare da entrambi gli autori (non dimentichiamo che sia Jentsch che Freud riconducono questo studio alla letteratura fantastica e quindi a un tipo di arte) il ruolo di "controllo" dell'arte quando, riferendosi al *bunraku* e all'immedesimazione dello spettatore, scrive:

> "I don't think that, on close inspection, a *bunraku* puppet appears similar to a human being. Its realism in terms of size, skin texture, and so on, does not even reach that of a realistic prosthetic hand. But when we enjoy a puppet show in the theater, we are seated at a certain distance from the stage. The puppet's absolute size is ignored, and its total appearance, including hand and eye movements, is close to that of a human being. So, given our tendency as an audience to become absorbed in this form of art, we might feel a high level of affinity for the puppet" (Mori 2012: 99).

In termini contemporanei potremmo dire che la cornice teatrale e la sua struttura comunicativa proteggono lo spettatore dal sentimento del perturbante perché mantiene ben distinte la realtà e la finzione e non si crea l'ambiguità tra animato e inanimato. Sembra corretto notare che il termine tradotto nella versione in inglese dell'articolo di Mori con ' familiarity', 'likableness', 'comfort level' e 'affinity' in giapponese si riferisce ad un unico termine 親和感 *shinwakan*, un neologismo di Mori stesso composto dai *kanji* 親 (*shin*) 'intimità', 'familiarità'; 和 (*wa*) 'armonia', 'pace' e 感 (*kan*) 'sentimento', 'sensazione'; quindi *shinwakan* potrebbe essere tradotto con 'sentimento di affinità' o, in maniera più prosaica 'sentirsi a proprio agio'.

Se fino a questo momento si è utilizzato il termine generico robot[9] per definire una macchina in grado di svolgere più o meno indipendentemente un lavoro al posto dell'uomo, volgendo lo sguardo verso la robotica contemporanea e agli studi che Ishiguro Hiroshi sta conducendo ormai da oltre vent'anni, diventa necessario specificare cosa si intenda oggi con il termine robot. "Un manipolatore riprogrammabile e multifunzionale progettato per spostare materiali, componenti, attrezzi o dispositivi specializzati attraverso vari movimenti programmati per la realizzazione di vari compiti" (1979 Robot Institute of America). Il dizionario Garzanti invece riporta il termine 'robot' come una "macchina automatica capace di svolgere, con opportuni comandi, alcune funzioni o attività proprie dell'uomo; automa meccanico" (Dizionario Garzanti 2017 http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=robot).

Oggi potremo definire 'robot' "un sistema elettromeccanico riprogrammabile, dotato di capacità di percezione e di un'intelligenza propria, predisposto per compiere un ampio numero di compiti diversi. I Robot si differenziano per applicazione, struttura ed attuazione in diverse categorie: da robot mobili a manipolatori industriali, da robot chirurgici a sistemi di addestramento" (Avizzano 2005: 286). Queste tre definizioni riassumono efficacemente i cambiamenti in termini di innovazione dell'ambito della robotica, contestualmente mostrano un ampliamento orizzontale della scienza robotica e un suo diversificarsi in settori determinati: l'interazione, la manipolazione (l'uso degli arti superiori e delle mani), il movimento e infine l'attività sensoriale. Per quanto riguarda la manipolazione si sono ormai raggiunti livelli molto elevati, si pensi ad esempio ai bracci meccanici utilizzati in ambito medico-chirurgico che sostituiscono la mano del chirurgo. Con il modello di umanoide Asimo (Honda; fig. 1), in grado di camminare avanti e in dietro, correre e saltare, anche gli studi sul movimento hanno raggiunto livelli altissimi. Quello su cui oggi gli ingegneri robotici si concentrano sono gli elementi che permettono un'interazione con l'essere umano mettendo in gioco la sfera cognitiva e sensoriale. Questa branca della ricerca sull'Intelligenza Artificiale viene internazionalmente chiamata "strong AI" il cui obiettivo principale è la realizzazione di una macchina in grado di agire autonomamente.

La prima distinzione da porre tra i vari tipi di robot che sostituiscono l'uomo è quella tra umanoidi e androidi, i primi sono oggetti d'apparenza umana costruiti artificialmente i cui modi di comportamento sono molto vicini a quelli dell'uomo. Tali oggetti, però, esteriormente

9 Il termine 'robot' fu utilizzato per la prima volta dal drammaturgo ceco Karel Čapek (1890-1938) nel dramma in tre atti *R.U.R* (*Rossum's Universal Robots*), messo in scena per la prima volta nel 1921 a Praga. Il neologismo nasce dal termine slavo *robota* che significa 'lavoratore' e arriverà, nella prima metà del '900, a sostituire il termine 'automa'.

rivelano la loro meccanicità senza suscitare dubbi, ossia espongono le loro componenti meccaniche. Gli androidi sono invece macchine che dal punto di viste esteriore replicano in tutto e per tutto l'aspetto degli esseri umani. Sono quindi ricoperti di un materiale, quasi sempre silicone, che simula la pelle umana; hanno i capelli, le sopracciglia, gli occhi, il naso e la bocca. Mentre gli umanoidi non necessariamente rivelano il loro genere dall'aspetto fisico, ma lo fanno con l'aggiunta di elementi come la voce, gli androidi sì, e per definire gli androidi di genere femminile è in uso il termine ginoide[10].

Naturalmente l'aspetto esteriore è condizionato dal tipo di utilizzo per cui il robot è stato pensato: quelli nati per assistere l'uomo si suddividono in Rehabilitation robots e Assistive social robots (Broekens – Heerink – Rosendal 2009: 95). I primi sono robot per persone con problematiche fisiche (ad esempio gli arti artificiali o l'esoscheletro), i secondi sono invece robot che possono essere percepiti come entità sociali e che possono comunicare con chi li usa. I social robot possono essere di due tipi: di servizio e da compagnia. Molta della ricerca scientifica che si è concentrata sullo sviluppo di robot da compagnia opta per un aspetto zoomorfo, rifacendosi al naturale istinto dell'uomo di rapportarsi con gli animali domestici divenuti a pieno titolo componenti dei nostri nuclei familiari; alcuni esempi sono Paro e Huggable (fig. 2 e 3). I robot di servizio sono invece per la maggioranza degli umanoidi, ad esempio Wakamaru (fig. 4) o il già citato Asimo. Più in generale esistono modelli utilizzati per entrambi gli scopi, ad esempio Aibo, Pearl e iCat (fig. 5 - 6 - 7). Gli esperimenti che hanno coinvolto gli Assistive social robot riguardano in particolare anziani e bambini e il loro scopo è quello di misurare quanto possa incidere sul benessere psicologico e fisico la presenza di un robot del genere. Gli esperimenti condotti con il robot Paro, all'interno di alcune case di cura, hanno evidenziato una crescita del benessere psico-fisico dovuto all'abbassamento dei livelli di stress e al manifestarsi di un atteggiamento positivo e più comunicativo dovuto alla diminuzione della sensazione di solitudine quando gli anziani si rapportano al robot (Broekens – Heerink – Rosendal 2009). Paro è un robot zoomorfo che replica le sembianze di un cucciolo di foca, progettato e costruito dall'Intelligent Sistems Research Institute (ISRI) del National Institute of Advanced Industrial Science and Technology (AIST) in Giappone. È stato utilizzato in diversi esperimenti anche in Germania, Svezia e Italia. Questo robot è ricoperto da uno strato di pelo morbido e bianco che lo rende molto piacevole alla vista e al

10 'Ginoide' è composto da gino- (dal greco 'donna', 'femminile') e -oide. Significa "che ha somiglianza con qualche carattere somatico femminile" (vocabolario Treccani on line: http://www.treccani.it/vocabolario/ginoide/; ultima consultazione 20 marzo 2017). In italiano è stato utilizzato per tradurre il titolo del romanzo fantascientifico di Richard Calder del 1992 *Virus ginoide* (titolo originale *Dead girls*).

tatto, inoltre i sensori di cui è dotato gli permettono di percepire la presenza umana e l'ambiente che lo circonda. I sensori tattili, posti su tutto il corpo, gli permettono di reagire quando viene accarezzato o coccolato facendo scaturire in chi lo usa un effetto di reale interazione. Gli esperimenti hanno avuto in generale buoni risultati e, in questo caso, il tatto è il senso che maggiormente viene coinvolto, infatti molti degli attori che hanno preso parte agli esperimenti lo abbracciano, lo baciano e lo accarezzano sentendosi realmente coinvolti in un'interazione affettiva. Questi effetti sono stati riscontrati nella maggior parte degli esperimenti condotti sia in Giappone che altrove. Oltre ai sensori tattili Paro possiede dei sensori per la luce con cui distingue il giorno dalla notte e sensori non solo per riconoscere la voce umana, ma anche per percepire la direzione da cui il suono proviene e, di conseguenza, reagisce volgendo lo sguardo verso il luogo cui la voce deriva. "Paro can learn to behave in a way that the user prefers, and to respond to its new name. For example, if you stroke it every time you touch it, Paro will remember your previous action and try to repeat that action to be stroked. If you hit it, Paro remembers its previous action and tries not to do that action"[11]. Quindi è un robot programmato per adattare il proprio comportamento in base a chi lo utilizza. Wakamaru è invece un umanoide in grado di spostarsi da un posto all'altro attraverso delle ruote poste nella base, riuscendo a concordare la propria velocità con il passo della persona che accudiscono; inoltre è in grado di muovere braccia e testa. Il design del suo volto è stato pensato ispirandosi a un bambino ed è composto da due grandi occhi tondi, senza bocca e senza naso. I grandi occhi mobili sono effettivamente funzionali al fine di percepire questi oggetti come amichevoli e in grado di approcciare i propri utenti senza essere minacciosi. Alto poco meno di un metro, questo modello di umanoide possiede 17 gradi di libertà, 11 sensori tattili, 2 microfoni e 2 sensori ottici per le distanze ed è costruito all'esterno in plastica e all'interno in alluminio per contenere il peso a 77 chili. É stato venduto in Giappone dal 2005 in poi al costo di circa 35.000 dollari e le sue funzioni principali sono state programmate proprio per vivere in ambito familiare: distingue circa dieci differenti volti umani ed è in grado di rivolgersi a loro chiamandoli per nome, può rispondere al telefono e controllare le e-mail, dare la sveglia la mattina con le notizie del giorno e le previsioni del tempo. Inoltre può ricordare gli appuntamenti e se collegato a un cellulare può essere usato come una telecamera per controllare la situazione della casa quando gli abitanti sono fuori. È un robot progettato per convivere con gli esseri umani in un luogo come la casa, luogo in cui si svolge la quotidianità più intima delle relazioni umane: "what we do not intend to do is

11 http://www.parorobots.com/; ultima consultazione 4 febbraio 2017.

make the robot more humanlike. The robot exists to help humans by interacting, but it is only a robot, and will continue to evolve as such"[12].

Questi ultimi ritrovati della tecnologia sono indicati come 'robot of new generation' differenziando, così, le loro caratteristiche dalla robotica industriale e militare precedente, infatti sono macchine che non sostituiscono l'uomo solo nei lavori pesanti o pericolosi come in passato, ma si tratta di sostituire l'uomo nella quotidianità, soprattutto in quelle azioni che riguardano il mantenimento della casa e la cura di anziani e bambini. In questo senso la nuova generazione di robot rappresenta una vera e propria generazione di badanti, colf, baby-sitter e domestici in generale.

1.1.1. La società robotizzata del futuro.

Come si può facilmente intuire i ruoli pensati per queste nuove forme robotiche sono ruoli svolti all'interno delle nostre vite quotidiane e che presuppongono una stretta convivenza tra uomo e robot. Ciò significa che la società futura immaginata si struttura su comunità composte da uomini e robot: gli uomini e le donne continueranno a lavorare e gli umanoidi si prenderanno cura delle loro case e dei loro familiari che ne hanno bisogno. Una delle condizioni che secondo i sociologi contemporanei permetterà l'ingresso dei social robot all'interno del nucleo familiare è così descritta da L. Fortunati: "In the last two decades the volume of the various forms of mediated communication has increased and the volume of communications in presence has decreased in the social sphere. For dealing with these transformations, the foundations of the social contract were tempered and humans learned to coexist and to make society in a more labile way. These steps are the basis for the arrival of social robots" (Fortunati in Sugiyama – Vincent 2013: 121). All'interno della sfera domestica, continua la studiosa, i robot rivelano la loro utilità in due ambiti, il primo è quello materiale, ossia la cura della casa in sé (pulire, cucinare, stirare) e il secondo è quello immateriale dedicato quindi alla comunicazione, alle emozioni e all'interazione in generale con l'uomo. Questo li connota non come medium attraverso cui l'uomo comunica, ma come medium con cui gli umani interagiscono, di conseguenza la relazione con la tecnologia si è fatta più personale, intima e familiare, difatti molto spesso i social robot sono definiti anche *personal* robot. In particolare le modifiche al contratto sociale, cui fa riferimento Fortunati, si rivelano

12 https://www.mitsubishi.com/mpac/e/monitor/back/0602/story.html; ultima consultazione 27 dicembre 2016.

sia in ambito legale che normativo (come si vedrà più avanti), che nell'ambito della responsabilità, della fiducia e del controllo. L'ingresso nel nucleo familiare dei social robot rappresenta una delle risposte alle nuove esigenze che la società contemporanea ha sviluppato: "the model poses two challenges: firstly, the current economic crisis does not enable a sufficient amount of family income, and secondly, availability of the migrant labor is limited. The social robots are aimed to be an implicit answer to this situation, offering partial, yet perhaps economical solutions, to some of the problems connected to the reproduction, especially that of weak social subjects such as children, ill or disabled persons and elderly" (Fortunati in Sugiyama – Vincent 2013: 122). La ricerca robotica sta concentrando la maggior parte dei propri studi sulla costruzione di una società robotizzata che lungi dall'essere una fantascienza ha già definito in parte i propri ruoli e i propri attori.

Per indagare questo aspetto focalizzando l'attenzione sul Giappone si è deciso di utilizzare due conferenze che Ishiguro ha svolto a Rouen nel novembre del 2014 (di cui la trascrizione è disponibile in Appendice II) e a Roma nell'ottobre del 2016. In queste conferenze l'ingegnere robotico, molto esplicitamente, ha illustrato l'idea di società da lui immaginata e che sta concorrendo a realizzare.

> **Ishiguro**: Io non cerco di creare robot immaginari, ma penso anche alla società che potrebbe accoglierli e a dove potrebbero essere utili, più sono flessibili, questi robot, e meglio è […] Quello che mi motiva nelle mie ricerche è una domanda: cosa ci rende esseri umani? A che punto siamo esseri umani? Ragiono su queste domande, allo stesso tempo, sogno una società in cui possano convivere esseri umani e robot[13].

Un particolare da non sottovalutare è costituito dal fatto che entrambe le conferenze si sono svolte all'interno di programmazioni dedicate alle arti performative: a Rouen all'interno del Festival Automne en Normandie (l'edizione del 2014 titolava *L'humain e(s)t l'artificiel*) e a Roma all'interno del Roma Europa Festival. Nel primo caso la conferenza era giustificata dalla presenza in programma dello spettacolo di Hirata Oriza *La Métamorphose version androïde* (2014) commissionato dallo stesso festival; nel secondo caso l'incontro con Ishiguro è stato inserito nel programma della VII edizione di *Digitalife*, una mostra che congiunge arte e tecnologia in una prospettiva immersiva (*immersive exhibit*). Ancora, mentre nel primo caso Ishiguro compare da solo, nel secondo è accompagnato dal suo gemello robotico Geminoid

13 Ishiguro durante la confereza del 14 novembre 2014, Rouen. L'intera trascrizione è disponibile in Appendice II.

H1-2 (fig. 8). Si è trattato di conferenze focalizzate sui social robot e sulle conseguenze positive che il loro utilizzo può apportare.

Ishiguro con un linguaggio improntato ad un intento divulgativo spiega agli astanti in cosa consista la sua ricerca e ne motiva le ragioni sostenendo che il lungo corso intrapreso dalla tecnologia robotica è finalmente giunto a modellare un prototipo di umanoide in grado di comunicare, condividere e sostenere la vita degli esseri umani. Coadiuvato da una serie di *slide* l'ingegnere descrive minuziosamente il funzionamento dei dispositivi di cui è creatore e attraverso immagini fumettistiche riporta un esempio di come sarà questa società del futuro. Le immagini riproducono situazioni quotidiane in cui gli uomini sono supportati da un umanoide (verosimilmente Wakamaru), che porta le borse della spesa, spinge la sedia a rotelle di un disabile o porge il braccio a un anziano che scende dall'autobus; più genericamente l'umanoide si muove a proprio agio all'interno della quotidianità e, in molti casi, da solo, senza un umano al proprio fianco.

L'idea di fondo è molto chiara: Ishiguro si presenta come portavoce di una linea di pensiero supportata non solo dalla ricerca scientifica ma soprattutto dal governo nipponico, uno dei maggiori finanziatori delle ricerche sui social robot. L'impressione ricavata da entrambe le conferenze è quella di un ricercatore giunto effettivamente a poter mostrare un modello di società plasmato per gli esseri umani dai robot.

Dal punto di vista pratico Ishiguro ha messo alla prova i propri androidi con alcuni esperimenti che miravano ad analizzare i processi comportamentali innescati dalla presenza di una ginoide in situazioni sociali comuni. Il primo che richiamiamo è quello svolto nel quartiere di Shinjuku a Tokyo presso un punto vendita della famosa catena Takashimaya. Geminoid F, andreide dai lunghi capelli neri e l'espressione gentile, è stata esposta per dieci giorni in vetrina, non come un comune manichino, ma simulando comportamenti e atteggiamenti umani. Uno dei gesti compiuti da GeminoidF era quello di controllare il proprio cellulare e i propri profili virtuali, in particolare quello su twitter (@GeminoidF) che i passanti erano esortati a seguire mediante scritte sulla vetrina. Alla fine dell'esperimento il suo account contava 1200 *followers*, nonché una serie di commenti positivi. GeminoidF è stata protagonista anche di un altro esperimento simile, ma caratterizzato da un approccio più interattivo. Geminoid ha preso posto in un salottino accogliente, approntato di fronte ad un caffè, in cui alcune sedie vuote, poste a fianco dell'attrice robotica, volevano esortare i passanti a prendere posto per interagire con la giovane donna. In effetti molti passanti hanno colto l'occasione di scambiare qualche battuta con la protagonista dell'esperimento.

> **Hirata**: Se devo rispondere pensando alla nostra ricerca universitaria lo scopo è capire che tipo di ostacoli si possono incontrare nell'introduzione di un robot nella società. In che tipo di condizioni gli uomini posso accettare un robot. Non possiamo avere la risposta se si fanno delle prove troppo selettive su una sola società o in una sola condizione, non possiamo avere delle cifre esatte. È per questo che cerchiamo di creare diversi teatri robotici e osserviamo le reazioni del pubblico. Tipo in che momento il pubblico sente i sentimenti del robot? E analizziamo le cifre.[14]

Hirata sintetizza in maniera puntuale i motivi per cui oggi è diventato sempre più facile entrare in contatto con entità robotiche. L'immagine, l'idea di una società robotizzata ha bisogno di essere validata da esperimenti che ne correggano le sviste e diano dei dati misurabili da analizzare. Uno dei luoghi che maggiormente rappresenta questo percorso è il Miraikan (日本科学未来館, National Museum of Emerging Science and Innovation). Come recita il suo nome si tratta del museo del futuro (未来 *mirai*, 'futuro' e 館 *kan*, 'museo') e Odaiba, il quartiere in cui sorge, è uno dei più nuovi della baia di Tokyo: il suo skyline è definito da linee ferroviarie poste su elevati ponti che si snodano in mezzo agli altissimi grattacieli dalla superficie riflettente. Il Miraikan è suddiviso in sezioni dedicate alle diverse scienze dure e il piano superiore è interamente destinato alla robotica, dove è possibile ammirare e interagire con due modelli di androidi nati dai laboratori di Ishiguro: Kodomoroid (fig. 9) e Otonaroid (fig. 10 e 11). Il museo, in tutta la sua organizzazione, ha una vocazione prettamente didattica ed educativa, infatti molte opere esposte hanno una funzione interattiva, danno quindi la possibilità di manipolare e scoprire come fisicamente funzionano molti dei dispositivi che usiamo nel quotidiano, ad esempio la rete di trasmissione di informazioni comunemente chiamata internet. Nella programmazione di questa struttura sono previste circa cinque esibizioni la settimana dell'umanoide Asimo (fig. 12) e il modo in cui questo robot mostra le proprie capacità ha tutti i connotati di una vera e propria performance. Asimo[15] rappresenta il modello di umanoide più evoluto esistente al mondo, le sperimentazioni su questo modello di robot sono iniziate nel 1998 quando venne presentato il primo prototipo. Oltre alle elevatissime capacità di movimento Asimo è in grado di riconoscere – e quindi di ricordare – i volti e le voci delle persone con cui è in contatto, inoltre è dotato di telecamere che hanno un ampio raggio di visualizzazione, permettendogli così di mappare lo spazio in cui

---

14 Hirata durante la sessione Q&A dopo la rappresentazione de *La Mètamorphose version androïde* all' Automne en Normandie Festival il 13 novembre 2014, Rouen; la trascrizione dell'intero incontro è disponibile in Appendice II.

15 http://asimo.honda.com/; ultima consultazione 4 febbraio 2017.

si trova entrandovi in relazione e riuscendo a evitare sia ostacoli in movimento che statici.
Durante la visita del museo una voce all'interfono avvisa i visitatori che per assistere alla dimostrazione di Asimo si può prendere posto nella sala grande del secondo piano. La platea che viene a formarsi è composta per la maggioranza da bambini che, seduti per terra, si dispongono in semicerchio e occupano le prime 5-6 file; alle loro spalle e in piedi prendono posto i genitori e gli adulti interessati. Asimo fa il suo ingresso accompagnato da una musica gioiosa e la sua voce recita in giapponese: "buon pomeriggio a tutti, io sono Asimo e sono qui per mostrarvi cosa sono in grado di fare e come in futuro potremo vivere insieme". Dopo di ché inizia a mostrare con quanta fluidità riesca a camminare avanti, in dietro e lateralmente, correre, stare in equilibrio su una gamba sola o calciare una palla. Giunto alla fine della sua esibizione (durata circa 15 minuti), saluta il pubblico cantando una canzone dalla melodia dolce e rassicurante mentre con le mani e le braccia ne mima il testo. Ogni movimento del robot durante la performance è accompagnato da esclamazioni di stupore del pubblico a sottolineare l'elevato grado di partecipazione e coinvolgimento della platea. Oltre ad Asimo, i visitatori del Miraikan possono interagire e utilizzare anche l'androide Otonaroid (androide adulto) con lo scopo di imparare come è strutturato il *teleoperated system* progettato da Ishiguro e di cui si parlerà più avanti. La situazione presenta una sorta di salotto in cui gli ospiti del museo possono relazionarsi con Otonaroid: la ginoide è seduta su un divano bianco e al suo fianco è posto un altro divano su cui possono accomodarsi i visitatori. Alla sinistra dell'apparato scenico si trova un piccolo stanzino dove sono allocati i dispositivi che permettono di comandare l'androide e che possono essere usati dai visitatori sotto la guida di un operatore specializzato. Chiunque può così trasmettere le proprie parole e i propri movimenti al robot. Kodomoroid (androide bambino) trova invece posto all'interno di una stanza completamente bianca e può essere vista dagli ospiti del museo solo attraverso una fessura lunga e stretta. La ginoide bambina è un'annunciatrice "[she] can keep you up to date about global news […] She has a portfolio of voices she can use, and in the near future, she will be able to speak in multiple languages"[16]. Questo museo, se da un lato rappresenta la possibilità di avvicinare oggetti che solitamente rimangono chiusi all'interno di laboratori scientifici, dall'altro costituisce uno dei passi più espliciti in favore dell'educazione delle nuove generazioni nell'ottica di un futuro in cui la società vedrà la convivenza tra robot e umani. Un altro esempio delle politiche educative intraprese dal Sol Levante deriva dal sito

16 Didascalia descrittiva di Kodomoroid, Miraikan luglio 2015.

web della Honda dedicato ad Asimo, da dove, alla voce 'education'[17], è possibile scaricare dei questionari e delle proposte di discussione che gli insegnanti possono utilizzare durante le lezioni scolastiche.

> "1) We know that is neither a boy nor a girl. So does that mean you call a robot an 'it?' A toaster or a television is an 'it'. Does it seem correct to call a robot the same thing you call an inanimate object? Is it okay to give a robot a name, like a person or a pet?
>
> 3) If a robot can do only what it has been *programmed* to do, then can you say that a robot is able to think? Why or why not? What does it mean to be able to think?"

Queste sono solo due delle cinque domande contenute nel questionario proposto e pensato per bambini dagli otto anni in su. I giovani giapponesi sono quindi stimolati in vari modi e attraverso diverse situazioni a riflettere sull'ontologia del robot. In effetti tutto questo converge in un piano prestabilito che coinvolge sia le istituzioni governative che le aziende private giapponesi: dal 2007 il Giappone sta seguendo una politica di rivitalizzazione economica e sociale voluta dall'attuale primo ministro Shinzō Abe e trascritta nel documento governativo *Innovation 25*[18], che tende a dare un ruolo preponderante ai robot umanoidi all'interno della società civile. Gli interventi attuativi di tale politica si concentrano soprattutto su investimenti massicci per le nuove tecnologie applicate ai robot. Il Giappone, come molte altre nazioni del mondo, patisce la decrescita e l'invecchiamento della propria popolazione, si calcola che gli abitanti anziani raggiungeranno il 46% entro il 2050; per ovviare a questo e al rallentamento delle nascite, il governo ha puntato sulla produzione esponenziale di robot dedicati all'assistenza della persona. D'altro canto sono celebri le politiche restrittive del Giappone relative all'immigrazione tanto quanto lo sono le difficoltà dei residenti stranieri di ottenere parità di diritti con i cittadini giapponesi. Non c'è molto da stupirsi se nel 2013 il progetto di "ripopolazione robotica" ha usufruito di un ulteriore finanziamento di 24 milioni di dollari. Tutto questo ha dato vita a un dibattito politico e di opinioni relativo allo status giuridico di questi personal robot. Il dibattito, in realtà, è già giunto ad uno stato di fatto quando, nel 2010, il primo robot ha ottenuto la cittadinanza giapponese diventando così un soggetto di diritto e non solo un oggetto di proprietà[19].
Guardando a questi eventi con uno sguardo analitico si potrebbe sostenere che il Giappone

17 http://asimo.honda.com/education-materials/; ultima consultazione 15 febbraio 2017.
18 http://japan.kantei.go.jp/innovation/index_e.html; ultima consultazione 2 dicembre 2016.

abbia già superato la prima fase di pianificazione e sia giunto adesso a svolgere una fase di distribuzione del modello pianificato. Ishiguro Hiroshi è un'instancabile viaggiatore e sin dal 2010 ha instaurato numerose collaborazioni con Università e istituti di ricerca statunitensi, ad esempio il MIT di Boston, ed europei, tra i quali l'Italia, la Danimarca[20] e la Germania.
In particolare la Danimarca è uno di quei paesi che sta sperimentando l'uso dei social robot con bambini e anziani:

> **Ishiguro**: Gli anziani che hanno delle difficoltà a parlare, a comunicare con delle persone adulte si trovano molto più a loro agio a parlare con questi robot. Questa è una sperimentazione attualmente in corso in Danimarca ed è lo Stato a supportare queste ricerche. Cerchiamo di usare questi robot in case di cura o di riposo. Gli anziani hanno bisogno di dialogare se hanno qualcuno con cui comunicare è un aiuto per migliorare le loro condizioni di vita. In realtà sono coinvolti differenti paesi che fanno ricerca sui robot ma la Danimarca sta cercando di diventare un modello per capire come usare questi robot, anche se realizzati altrove.[21]

Inoltre il Dipartimento di robotica dell'Università di Palermo è uno dei collaboratori più longevi di Ishiguro e vede nella figura del Professor Rosario Sorbello e dei suoi collaboratori un interlocutore privilegiato[22].
In conclusione, i social robot si inseriscono nel ciclo naturale della vita, andando a modificare lo status dei rapporti sociali e, da un punto di vista della comunità, quello dei rapporti familiari: nascono per prendersi cura delle fasce deboli della società, ma immaginare una società del genere, significa pensare ad un essere umano con più tempo libero o con più lavoro? Se il tempo dedicato alla cura dei figli, dei genitori, della casa ci verrà restituito grazie a un robot, quella stessa struttura sociale come ci chiederà di impiegare questo tempo?

---

19 http://www.ilfattoquotidiano.it/2015/04/19/giappone-a-contrastare-limmigrazione-ci-pensano-i-robot/1601940/; ultima consultazione 2 dicembre 2016. Per un approfondimento su questi temi si veda J. Robertson 2014.

20 Per un approfondimento sugli esperimenti in Danimarca si veda http://www.fact.co.uk/news-articles/2016/11/bioengineered-reflections-on-the-future-of-science-and-art.aspx ; ultima consultazione 21 marzo 2017.

21 Ishiguro durante la conferenza del 14 novembre 2014, Rouen cit.

22 Lo spettacolo *Sayonara* (2010), in cui compare la ginoide Geminoid F, nel 2011 è stato per la prima volta in tournée in Europa toccando tre tappe: Linz in Austria nell'ambito dell'Ars Electronica Festival (dove si è aggiudicato il Prix Ars Electronica 2011 nella categoria Interactive Art), Berlino e, infine, Palermo nella cornice del Congresso internazionale di intelligenza artificiale svoltosi in collaborazione con l'Università di Palermo.

1.2. Understanding Human Being through Robots: l'artefatto plasma la natura.

Ishiguro Hiroshi muove i suoi primi passi nell'ambito della robotica alla fine degli anni '80 ed è impegnato in ricerche che riguardano la 'visione artificiale' (*computer vision*), ossia la riproduzione della vista umana come senso attraverso cui le macchine possono interpretare il contenuto di una informazione derivata dalle telecamere. In questo ambito il suo mentore fu il Professore Tsuji Saburo che all'altezza degli anni '90 era considerato un pioniere riguardo a questa determinata area di studi e con cui Ishiguro, nel 1991, pubblica uno dei suoi primi articoli: *Reconstructing Structure of an Indoor Environment Using Active Omni-Directional Vision* (Ishiguro 1991; in giapponese).

Successivamente Ishiguro fa convogliare i suoi precedenti studi in progetti di robotica pura e uno dei suoi primi robot umanoidi a vedere la luce è Robovie (fig. 13) che costituisce il prototipo su cui verrà, successivamente sviluppato Wakamaru all'interno della Mitsubishi Heavy Industry. Le sue ricerche si sono fondate principalmente su due ambiti della robotica: i social robot non antropomorfi e gli androidi che definisce Geminoid[23]. La particolarità di questi ultimi è che non ricalcano le sembianze di persone non identificate o nate dalla fantasia dei roboticisti, ma sono modellati a partire da una specifica persona di cui replicano sia i tratti somatici che i gesti. In particolare per quest'ultimo ambito di studi Ishiguro ha pensato e inaugurato una vera e propria *Android Science* che si fonda sulla commistione di diverse ricerche applicate ai robot. Si tratta di conoscenze derivate dalle scienze cognitive, dalle neuroscienze, dalla sociologia, dalla psicologia e dall'arte teatrale. Se per quanto riguarda i social robot non antropomorfi il suo team si concentra sullo sviluppo delle capacità sensoriali ed empatiche del robot, con il progetto Geminoid Ishiguro parte da un'idea di base che va in netta opposizione all'assunto dell'*uncanny valley*:

> "I had a basic idea that the human brain has the function to recognize humans, not for other – well, for example, computer. The monitors and just the text, they are not so good.

23 Il termine 'geminoid' deriva dal latino *geminus*, ossia 'gemello'. Da Ishiguro e il suo team viene definito come segue: "A Geminoid is an android whose appearance closely resembles a *specif* human 'model'. Geminoids' bodies are constructed by precisely measuring human models a 3D scanner; gypsum is used to accurately capture facial contours" http://www.geminoid.jp/en/geminoid-development.html; corsivo di chi scrive; ultima consultazione 8 febbraio 2017.

> And if someone cannot read my Japanese […] So, that even if we show someone Japanese text on the screen, it is not a good interface. Well, even if we cannot speak in Japanese, by taking some gestures, we can communicate. That means the human needs to have a human like interface. The problem, I have a designed a kind of a human-like robot. So, that was the Robovie"
> (Ishiguro in Asaro – Sabanovic 2012).

Quindi secondo Ishiguro il cervello umano ha la capacità di farci interagire con diverse entità, ma riconosce negli esseri umani – nei loro gesti – un'interfaccia con cui è possibile comunicare, di conseguenza l'aspetto più vicino all'essere umano facilita la comunicazione uomo/macchina. Questo aspetto è in realtà ancora molto ambiguo ed è uno dei nodi su cui gli ultimi esperimenti si sono concentrati, in uno studio condotto nel 2015[24] viene rilevato quanto ancora oggi il concetto di *uncanny valley* sia insuperato. Lo scopo ultimo di questo esperimento è quello di definire che ruolo hanno l'abitudine (ossia il numero di incontri con il robot), il comportamento della macchina (negativo o positivo) e il suo aspetto esteriore nell'insorgere del sentimento di repulsione. In questo esperimento sono stati utilizzati due tipi differenti di robot: un umanoide (Robovie R2; fig. 14) e un androide (Geminoid HI-2), i risultati mostrano una maggiore capacità dell'uomo di abituarsi ad un robot umanoide con un comportamento positivo. Infatti mentre la percezione positiva di Robovie aumenta grazie alle diverse sedute con il robot, il modo di percepire Geminoid ha avuto un incremento meno significativo nello svolgersi delle diverse sedute. Ovviamente, poi, per entrambi i robot il comportamento negativo stimola la nascita del sentimento di repulsione, ma ciò avviene in maniera maggiore nei confronti di Geminoid. L'uomo è, quindi, in grado di abituarsi alla presenza di un umanoide con più facilità rispetto che a un androide, ciò non significa, però, che a lungo termine non sia possibile abituarsi anche ad un androide. Applicando uno sguardo che privilegia le capacità di adattamento dell'uomo piuttosto che della macchina, si instaura una relazione reciproca, voluta cioè da entrambi i soggetti della relazione. In altri termini, il robot è programmato per comunicare con l'essere umano e l'uomo, d'altro canto, è in grado di abituarsi alla presenza della macchina, ciò significa che entrambi – uomo e macchina – sono reciprocamente propensi ad istaurare una interazione (Marazzi 2012: 65).
Per realizzare però un androide che effettivamente instauri una relazione con gli uomini l'aspetto non è l'unico elemento da indagare, infatti le ricerche cognitive svolte con i social

24 Per un approfondimento si rimanda a Zlotowski – Sumioka – Nishio – Glas – Batneck – Ishiguro 2015.

robot sono utili a stabilire quali elementi siano necessari affinché gli uomini si sentano a proprio agio con un androide e, soprattutto, quali sensi giochino un ruolo maggiore nella percezione positiva di un robot. Ancora di più, queste ricerche sono focalizzate ad immettere nella macchina la 'presenza' dell'essere umano. Ossia Ishiguro si concentra su quegli elementi che costituiscono quella che genericamente chiamiamo 'presenza', non nel significato di presenza fisica, ma quella sorta di aurea che ci fa percepire l'esistenza di qualcosa pur nella sua assenza. In giapponese questi due concetti sono espressi con *sonzai* (存在) che definisce la presenza umana o l'esistenza e viene utilizzato, solitamente, per riferirsi a una oggettiva presenza fisica. *Sonzai-kan* (存在感) è composto dagli stessi ideogrammi del primo termine con l'aggiunta di -kan (感). Quest'ultimo singolarmente significa 'emozione', 'sentimento', 'sensazione'; quindi, *sonzai-kan* è 'il sentimento della presenza', la percezione della presenza di qualcosa o di qualcuno che non ha a che fare con la presenza fisica (Ishiguro 2016). Quindi uno dei primi passi mossi in questo senso è stato quello di cercare di definire cosa ci renda umani. Il suo approccio per alcuni versi si allinea alla ricerca internazionale della robotica, ossia la comprensione della natura umana attraverso l'emulazione dell'essere umano: "I create robots because I am interested in learning about people. Human beings are incredibly complex. Through my research on androids, I am learning about who we are – who I am"[25]. I robot sono lo specchio del cuore umano, attraverso loro comprendiamo meglio noi stessi. Il senso di replicare le funzioni più strettamente umane, quali le espressioni facciali relazionate a stati emotivi o le reazioni empatiche tra umani, è dettato dalla volontà di capire come il nostro sistema cognitivo funzioni. Attraverso l'oggetto ricreato l'uomo comprende se stesso. In questa prospettiva però Ishiguro si differenzia da altri tipi di ricerche perché "l'attenzione principale non sia rivolta alla copia ma all'originale: all'uomo che vi si riflette, rivelando alcuni aspetti nascosti che l'interazione fa emergere" (Marazzi 2012: 64).

Una tra le capacità più complesse da ricreare è proprio quella comunicativa, in quanto essa si snoda in diverse componenti di cui siamo per la maggior parte inconsci. Per sondare questi aspetti della natura umana Ishiguro ha strutturato una tecnologia basata sul *tele-operated system*. Si tratta di un sistema che permette di telecomandare un androide in remoto, ossia un essere umano connesso tramite internet a un robot può gestirne sia i movimenti che il discorso. Quindi con un sistema di *motion capture 3D* i gesti e le reazioni del *client* vengono direttamente trasmessi al robot e in tal senso si tratta di androidi semi-autonomi. All'androide

25 Ishiguro in http://www.japantimes.co.jp/life/2014/12/27/lifestyle/learning-love-robots/#.WJhW77bhCRs; ultima consultazione 21 marzo 2017.

vengono trasmessi anche tutta quella serie di movimenti subconsci, quali il movimento involontario della bocca, della testa, degli occhi che secondo l'ingegnere robotico costituiscono una parte importante del *sonzai-kan*: "the most important thing is for representing a human presence is subconscious movement. When we are sitting, we never stop. So, my eyes are always moving. And shoulder is also moving. Head is moving, subconsciously, slightly. And if the computer stop like this, it's quite strange. That means a dead person. So, subconscious movement is quite important". É come se attraverso la connessione remota tra uomo e macchina tutta l'essenza dell'essere umano venisse trasferita all'androide. L'ingegnere continua: "and another important [thing] is the action. When I touch, or someone touches to my hand like that, usually I take some reaction. That kind of reaction is quite important. And then to have that, to implement that kind of reaction, I have the developed the very soft sensitive skin sensors" (Ishiguro in Asaro – Sabanovic, 2012)

Per raggiungere questi obiettivi Ishiguro e il suo team hanno iniziato con la costruzione di un androide che replica le sembianze dello stesso Ishiguro. Geminoid HI-4 è l'androide che Ishiguro ha progettato e realizzato per sperimentare il sistema integrato *tele-operated*: questo androide replica i suoi stessi movimenti. Si tratta di un androide con 16 gradi di libertà (12 nella testa e 4 nel corpo), alto circa un metro e quaranta da seduto e un metro e ottanta in piedi, costruito con diversi materiali: plastica, metallo, uretano e silicone. Ciò di cui Ishiguro si è reso subito conto nel guardare il suo gemello androide è stata l'impossibilità di riconoscere se stesso nel robot. In altre parole Ishiguro non riconosce come propri quei gesti e quei movimenti trasmessi all'androide, arrivando alla conclusione che noi stessi non siamo consapevoli del modo in cui utilizziamo il corpo come mezzo comunicativo. La metafora dello specchio, molto utilizzata da Ishiguro per spiegare che tipo di lavoro sta svolgendo, è effettivamente la più valida per esplicitare ciò di cui stiamo parlando:

> "If someone control the Geminoid it became really different person, right? But still, it has my appearance. That is the twin brother. Okay. And the more important things is that I don't know my face, voice, behaviors. You know that? You know your own face? You don't know that. Every morning you are watching the mirror but the mirror is about you, right? […] So, the mirror is not your face, it's about your face. […] by watching a mirror, you – you are confirming the hair style and the face; [...] It is not your face, right? Same things for the voice. If we record our voice, it sounds like a different person's voice, right? So human does not know the appearance and voice and behavior also. It's quite difficult to have a perfect knowledge about ourself. Therefore we just believe. But when we see

> the very similar person there, I can guess that it's, you know, my copy there, but I don't have any strong feeling that is myself' (Ishiguro in Asaro – Sabanovic, 2012).

Quale specchio migliore per sondare l'essere umano si può trovare se non una delle sue più dirette espressioni: l'arte? Infatti Ishiguro non tralascia neanche questo ambito e all'interno dell'*Android Science* combina le sue ricerche con quelle del regista Hirata Oriza nel progetto Robot-Human Theatre. L'intero progetto conta attualmente cinque spettacoli e verrà analizzato nella sua interezza nell'ultimo capitolo di questo lavoro, ad esclusione di *In the heart of the forest* (森の奥 *Mori no Oku*) che, per le sue caratteristiche e i temi trattati, ci sembra opportuno affrontare in questa sede.

In the heart of the forest è un testo del 2008 commissionato a Hirata da Le Theatre Royal Flamand (Belgio) e sin dall'inizio è stato pensato come testo multilingue interpretato da attori parlanti fiammingo e francese. Lo spettacolo è ambientato all'interno di un laboratorio scientifico situato nel cuore della giungla congolese, in cui si conducono ricerche su una possibile evoluzione artificiale dei bonobo in umani. Nel medesimo tempo viene portato avanti un progetto commerciale volto a trasformare quell'area boschiva in un parco turistico i cui ricavati serviranno a finanziare il progetto sui bonobo. Tutta la vicenda, però, gira intorno all'ultimo ricercatore unitosi al team e agli aspetti etici della sua proposta di creare un clone di bonobo affetto da autismo. La proposta deriva dalla speranza di poter utilizzare i risultati della ricerca sul proprio figlio, affetto dalla stessa sindrome. Lo spettacolo potrebbe definirsi un progetto *site specific* in quanto pensato per far emergere le problematiche legate al conflitto etnico in Belgio: attraverso le conversazioni riguardo il limite tra esseri umani e primati, implicitamente, si riferisce ai limiti relazionali dell'uomo rispetto a etnie diverse.

Questo testo è stato ripreso nel 2010 per il secondo spettacolo del Robot-Human Theatre, in questo adattamento due degli assistenti del laboratorio sono interpretati da altrettanti Wakamaru. La scelta ricade proprio su questo testo per la sua strutturale tendenza a creare paragoni e confronti.

Il riadattamento del 2010 lascia invariata la trama e ai sei personaggi del primo testo vengono modificati i nomi, in quanto adesso sono tutti giapponesi e si aggiungono Yoshie e Ichiro interpretati dai due robot. Lo spettacolo rimane invariato anche nella scenografia: al centro un grande tavolo a semicerchio con sei sgabelli intorno, a destra e sinistra scaffali con libri, piante e alcuni camici da laboratorio bianchi; alle loro spalle degli armadietti di metallo per riporre gli effetti personali; sul tavolo un cesto di frutta e dei fogli sparsi. A livello drammaturgico il testo è stato modificato eliminando alcune scene che si riferivano a dialoghi

incentrati sui particolari scimpanzé giapponesi che vivono in montagna e altre parti che fungevano da collegamento tra una scena e l'altra. Inoltre, sono state aggiunte le battute pronunciate dai due nuovi personaggi robotici e in generale, alcuni dialoghi sono stati alleggeriti cassando le tematiche legate al lavoro fatto precedentemente con gli attori francesi e fiamminghi.

Di seguito riportiamo la legenda dei ruoli del testo originale e dell'adattamento del 2010:

Testo del 2008		Testo del 2010	
MiekeVerdin (fiammingo)	Studioso dei bonobo	Toshiko	Studiosa dei bonobo
Miguel Decleire (francese)	Studioso dei bonobo	Tateyama	Studiosa dei bonobo
Willy Thomas (fiammingo)	Studioso del linguaggio e marito di Mieke	Satoshi	Studioso del linguaggio e marito di Toshiko
Guy Dermul (fiammingo)	Psicologo	Takekoshi	Psicologa
Bernard Breuse (francese)	Agronomo	Kubo	Agronomo
Stéphane Olivier (francese)	Agente per il turismo	Suda	Agente per il turismo
		Yoshie Sasaki	Specializzato in biochimica (robot)
		Ichiro	Robot assistente di Toshiko

Lo spazio scenico ha forma rettangolare ad impianto centrale: gli spettatori sono fatti entrare sia dal fronte che dal retro del palcoscenico. Non ci sono pareti a definire lo spazio e l'elemento che spicca maggiormente è il pavimento decorato con larghe forme rettangolari arancioni e verdi (fig. 15). La scena è abbastanza statica e i personaggi si scambiano la maggior parte delle battute intorno al tavolo e i robot vengono coinvolti nei dialoghi come personaggi appartenenti alla quotidianità del laboratorio. Infatti, nonostante si tratti di un luogo di lavoro la situazione riportata sembra molto familiare e sia i personaggi in carne ed ossa che quelli robotici si muovono a proprio agio. Lo spazio scenico viene utilizzato interamente e i robot si muovono autonomamente spostandosi da un punto a un altro con movimenti che seguono linee rette.

Lo spettacolo[26] inizia a scena aperta e durante i venti minuti necessari per l'ingresso del pubblico in sala tre personaggi di cui, ancora, non conosciamo né il nome né il ruolo si avvicendano sulla scena: uno dopo l'altro si avvicinano al tavolo, sfogliano una rivista, scambiando poche parole riguardo il pranzo o riferendosi a discorsi iniziati in altri momenti e richiamati qui velocemente, per poi attraversare lo spazio nella direzione opposta da cui sono entrati e uscire. La stanza in cui avviene l'azione è lo spazio comune del laboratorio, in cui gli scienziati possono fare una pausa o mangiare durante le ore di lavoro; la stanza è collocata a metà dei diversi ambienti che formano il complesso del laboratorio e collega il dormitorio degli scienziati al laboratorio vero e proprio.

Ci troviamo nella foresta del Congo nel 2030, questo è l'unico copione del Robot-Human Theatre Project in cui Hirata indica un preciso anno di riferimento, negli altri copioni indicherà semplicemente che sono ambientati in un futuro prossimo. La prima scena vede l'ingresso di Takekoshi, la psicologa arrivata da poco e che si presenta allo staff gia presente nel laboratorio, tra i vari personaggi entra anche Yoshie con in dosso un camice da laboratorio. Mentre la responsabile del progetto di ricerca (Toshiko) spiega il lavoro da svolgere alla nuova arrivata, Ichiro entra portando sottobraccio un cesto con dei biscotti come dono per la nuova arrivata (fig. 16).

> Takekoshi: I see. So what do you actually do, to evolve them?
>
> Toshiko: In a nutshell, what we do is first crossbreed the bonobos with larger brains, and then slow down the growth of the children. That's her specialization [riferendosi a Yoshie].
>
> Yoshie: Hello.
>
> Takekoshi: Hello.
>
> Yoshie: Yoshie Sasaki.
>
> Takekoshi: Takekoshi.
>
> Yoshine: I specialize in biochemistry.
>
> Takekoshi: Nice to meet you.
>
> Yoshie: Nice to meet you too.

---

26 Ci riferiamo alla messa in scena per Aichi Triennale (あいちトリエンナーレ), dove lo spettacolo è stato rappresentato dal 21 al 24 agosto 2010. Per i dialoghi riportati in questa parte si fa riferimento ai sottotitoli in inglese utilizzati durante quella rappresentazione in quanto il testo per intero non è stato tradotto in lingue occidentali. A causa di questo non è specificata la suddivisione in scene dei dialoghi riportati, né le didascalie dell'autore che sono state aggiunte da chi scrive dove necessario. I sottotitoli sono stati gentilmente forniti dalla Seinendan Theatre Company nel maggio 2017.

Toshiko: So the brains will have enough time to absorb everything we teach, while they are still flexible. By repeating this procedure we hope to evolve the monkeys into human.

Takekoshi: Yes.

Yoshie: I am in change of the hormonal control for delaying physical growth.

Takekoshi: I see.

[…]

Yoshie: Humans are like humans baby monkeys. Boby hair's scarce, and the brain is over proportionately heavy.

Takekoshi: You mean humans are this intelligent because our brains stay flexible for a long period of time?

Yoshie: Yes, probably.

[…]

Toshiko: We only have a limited number of baby bonobos. We need to carry out our experiments carefully.

Takekoshi: What about the clones?

Toshiko: Not yet, althought they experiment with them in Japan.

Takekoshi: Yes.

Yoshie: Practical clone bonobos are yet be born.

Takekoshi: Is that so?

Toshiko: Are you interested in clones?

Takekoshi: Not exactly, but I thought maybe we could do all the experiments we like with them. A layperson's opinion. I'm afraid.

[…]

Satoshi: The primatologists here think primates are humans' ralatives.

Takekoshi: Oh.

Satoshi: They'll get mad at you if you consider them as pure objects for experiments.

[…]

Toshiko: Still, a clone is a life form.

Takekoshi: Yes, of course.

Toshiko: Robots too.

Takekoshi: Yes.

Yoshie: We are not life forms.

Kubo: But we're all buddies.

Già dalle prime battute, mentre la responsabile del progetto accoglie Takekoshi, gli spettatori si rendono conto della situazione, Yoshie non è un semplice assistente di laboratorio, ma uno scienziato specializzato in biochimica che, in questo particolare progetto ha il compito di rallentare la crescita dei cuccioli di bonobo affinché il loro cervello sia recettivo per un periodo di tempo più lungo del normale e siano in grado, in tal modo, di imparare un maggior numero di attività. Al dialogo principale, piano piano si aggiungono altri personaggi che si trovano di passaggio nella sala comune. Takekoshi chiede informazioni riguardo agli esperimenti sui cloni dei bonobo per iniziare a tastare il terreno e capire se effettivamente in questo gruppo di studio potrà mettere in atto i suoi propositi di creare un clone di bonobo affetto da autismo, ma viene subito messa in guardia sul fatto che le cavie del laboratorio vengono considerata forme viventi e trattata con un certo riguardo. La stessa cosa vale anche per i robot coinvolti nel progetto. Si lascia anche intuire che il laboratorio in questione è legato a un altro centro di ricerca in Giappone che svolge ricerche simili, ma incentrate sulla creazione di cloni.

Takekoshi: Are primates so very close to humans? Genetically?

Toshiko: There is only 1% difference between the DNA of humans and chimpanzees.

Takekoshi: Oh.

Toshiko: Right?

Yoshie: The hemoglobin chains of humans and chimpanzees are identical.

Takekoshi: Is that so?

Toshiko: A shocking discovery, isn't it?

Takekoshi: Is it?

Toshiko: One of our goals is to define humanity. But the more we research, the more we realize that humans and chimpanzees are the same.

Takekoshi: But in psychology they are completely different. At the start of an experiment they may look smart, but in no time you'll be thinking that apes are apes after all.

Toshiko: Is that right?

Satoshi: Same with linguistics. There is a great difference.

Takekoshi: I thought so.

Satoshi: They can learn sign language, but they can't construct sentences.

[…]

Takekoshi: But then how do you define the difference between humans and monkeys?

Toshiko: We try not to think about that lately.

Takekoshi: But, without any specific criteria, how do you know they've become humans?

Toshiko: Um, it's not our ultimate goal to create humans.

Takekoshi: No?

Toshiko: Mind you, however we evolve bonobos, they never will become humans.

Takekoshi: Is that right?

Toshiko: Humans did not evolve from chimpanzees or bonobos. The mutual ancestors of primates and humans branched out according to separate environments and evolved into chimpanzees, gorillas and humans.

Il testo di Hirata è molto specifico e più volte nel corso della rappresentazione utilizza un linguaggio scientifico, infatti, da questa parte di dialogo riusciamo a comprendere quali siano le attività concrete del laboratorio e soprattutto uno degli obiettivi principali della ricerca: capire cosa definisca un essere umano visto che a livello genetico uomo e scimmia sono molto vicini. Inoltre è possibile ricavare i termini etici che guidano la ricerca, cavie e robot sono considerati esseri viventi e facenti parte del progetto alla stessa stregua degli umani, da altre parti del testo, inoltre, si allude al fatto che anche lo staff non scientifico è composto da altri robot umanoidi: "Satoshi: Our Congolese chef and the robots cook everything for us".

Takekoshi: I heard of a plan to make this area into some kind of theme park.

Toshiko: Yes.

Tateyama: More like a Safari park to show monkeys and bonobos.

[…]

Yoshie: Suda works with the developer.

Takekoshi: So it is a definite plan, is it?

Yoshie: Yes.

Satoshi: We need to play along with these things, for research money.

Takekoshi: But won't the fields be disturbed by the tourist?

Toshiko: There are things we have to let go.

Takekoshi: Yes.

Toshiko: It's not for us to decide.

Takekoshi: I see.

Hirata sfrutta l'arrivo di un nuovo membro dello staff e le pratiche del suo inserimento nel gruppo di studio, per far emergere sin dall'inizio le diverse situazioni connesse al laboratorio. In questo caso si introduce il progetto curato da Suda che trasformerà la sede del laboratorio in un'attrazione turistica, compresi i primati oggetto di ricerca. Ma ancora più interessante è il modo in cui questo dialogo si sviluppa poche scene dopo: lo staff sta conducendo delle ricerche anche sulle modalità di insegnamento alle scimmie del linguaggio umano, come già visto, i bonobo sono in grado di imparare il linguaggio dei segni, ma ancora nessun avanzamento è stato fatto per quanto riguarda il linguaggio parlato. Il tema viene trattato anche con una certa ironia:

Yoshie: When will the bonobos start talking?
Satoshi: That was abrupt. Why?
Yoshie: I'm sorry.
Satoshi: I see.
Yoshie: Sorry.
[…]
Yoshie: Suda, do you have something you want to ask them?
Suda: What?
Yoshie: When bonobos start talking.
Soda: Oh, that.
Ichiro: We were talking about that just now.
Suda: Well, what would I like to ask them?
Satoshi: You have to ask them if it's okay with them to be into a spectacle.
Yoshie: I see.
Satoshi: Right?
Tateyama: But then gorillas and bonobos will come up with different answers.
Satoshi: Yes.
Tateyama: Bonobos would be like <QU> Come watch us, <QU> but gorillas would say no.
[…]
Suda: But they used exhibit humans in exposition. Did you know that?
Ichiro: What?
Suda: You know what an exposition is, don't you?

Ichiro: Yes, of course.

Suda: In the early 20th century, they exhibited various human races at expositions: Chinese, Koreans and Okinawas, and it caused problems.

Ichiro: What does that mean?

Suda: It means what it means. At an expo, they built a house and exhibited the Okinawa people. Like in a zoo… It originated in Europe, I suppose.

[…]

Suda: Until fairly recently, humans exhibited robots in expositions.

Ichiro: Not that we care about that.

Yoshie: No.

Suda: Really?

Tateyama: Of course the robots… oh, sorry.

Ichiro: That's okay.

Suda: See, we can actually feel sorry for robots.

Tateyama: But that's because…

Suda: Than what about this? The Roman Curia held countless debates on whether or not to consider the South America Indians as humans.

In un brevissimo dialogo tra umani e robot, Hirata riesce a far emergere questioni scottanti che mescolano e mettono a paragone scimmie, robot e uomini. Le ricerche condotte fino a questo momento hanno già evidenziato comportamenti caratteriali diversi tra bonobo e gorilla, tanto che gli scienziati sono in grado di predire come risponderebbero alle domande poste se potessero esprimersi con il linguaggio umano.

Il drammaturgo conduce il paragone tra primati e uomini introducendo il periodo coloniale e delle prime ricerche antropologiche di matrice europea che utilizzavano le esposizioni museali per mettere in mostra i risultati delle ricerche di campo. All'epoca gli studi antropologici basavano le proprie ricerche teoriche sull'esistenza della razza determinata attraverso la somatica. Quindi, se in passato è stato possibile mettere in esposizione degli esseri umani, esporre i primati per la buona riuscita del progetto turistico, non sarà molto differente. Inoltre, oggi, è consuetudine esporre anche gli ultimi ritrovati della tecnologia: significative da questo punto di vista sono le ultime battute in cui Tetayama interrompe le proprie frasi per una forma di rispetto nei confronti dei robot. L'utilizzo delle frasi spezzate o interrotte è un dispositivo che Hirata utilizza spesso per non dichiarare direttamente un pensiero affinché sia lo spettatore a farlo, ma non in maniera totalmente autonoma, poiché già il fatto che Tetayama si

scusi per ciò che stava per dire conduce ad un unica interpretazione del testo, ossia che trattandosi di macchine non c'è alcun problema nell'esporle per quello che sono. In realtà, Tetayama sente il bisogno di scusarsi per ciò che spontaneamente stava per dire. Inoltre, se come dice Suda: "The Roman Curia held countless debates on whether or not to consider the South America Indians as humans", esporre i robot o le scimmie non sarà di certo più grave.
Il dialogo continua avvolto in un'ironia sagace e pungente:

Yoshie: Will bonobos have a religion, when they evolve?
Satoshi: I wonder. In some groups they already have a culture of mourning for dead.
Yoshie: Yes.
Suda: How about the robots?
Yoshie: I don't think we are capable of that.
Suda: You aren't?
Yoshie: Probably not.
Suda: When the monkeys start talking, let's ask them if they'd choose Christianity or Buddhism.
Yoshie: Yes.
Satoshi: What if they choose Islam?
Suda: Better.

La parte di testo che segue, invece, puntualizza le metodologie da seguire per creare un'esposizione che attiri il maggior numero di turisti, non basta esporre le scimmie come in un museo, ma bisogna che il tutto sia inquadrato in una cornice educativa e didattica:

Suda: This is to be one of our killer programs.
Tateyama: Is that right? Showing animals won't be sufficent. It needs to be educational.
Yoshie: Yes.
Suda: We're not building a mere amusement park. It's an educational and experimental institution.
[…]
Suda What we want to do here is nothing so strictly academic.
Tetayama: But it's an educational and experimental institution.
Suda: For children and families.
Tateyama: I know.

Suda: Nobody claims that Mickey Mouse is not strictly a mouse, do they?
Tateyama: You said this is not an amusement park.
Suda: No, it's not, but we still need amusement.
Tateyama: Is that right?
Suda: As you need research money, we need a lot of tourists.
Tateyama: I know that, but…
Suda: Thank you.

Come già accennato, e come si vedrà nel prosieguo del capitolo, effettivamente le esposizioni museali rappresentano uno dei modi più comuni non solo per attirare un certo tipo di turismo, ma anche, nel caso di esposizioni tecnologiche, un modo per lasciare i confini dei laboratori e giungere ad un pubblico più vasto.
Hirata puntella il suo testo, e poi riproduce nella messa in scena, gesti che nella cornice dello spettacolo assumeranno una funzione simbolica andando ad esprimere dei sentimenti ben precisi e che riescono a creare un legame tra i personaggi, nel caso di questo testo si tratta di due azioni fisiche specifiche:

Toshiko: You know gorillas drum, don't you?
Takekoshi: What?
Toshiko: Like this [si alza e si batte i pugni al petto].
Takekoshi: Oh.
Toshiko: It's more an act to avoid a battle than to intimidate.
Yoshie: Recent observations revealed that they drum when they're happy too.

E più avanti, quasi alla fine del testo:

Toshiko: Curiosity was a dominant driving power.
Takekoshi: What?
Toshiko: Curious primates left the jungle.
Takekoshi: You're kidding?
Toshiko: No. Neoteny doesn't only mean the brain remains flexible longer. It is among the characteristics of humans that we still have curiosity like children even when we are old enough to copulate.
[…]

Takekoshi: So you mean by evolving bonobos in that direction,

Toshiko: I'm not sure.

Tateyama: They'll leave the jungle?

Toshiko: Well.

Tateyama: But it takes more than curiosity.

Toshiko: Right.

Ichiro: And what then?

Tateyama: Courage?

Ichiro: I see.

Toshiko: Like this [si mette in piedi sullo sgabello e alza le braccia verso l'orizzonte]

In entrambi i casi si tratta di gesti che esprimono un sentimento definito nel contesto della rappresentazione, il primo è identificato con la felicità e il secondo con il coraggio ed entrambi verranno ripresi in determinati momenti dell'opera che costituiscono i picchi emotivi. In generale la recitazione impostata da Hirata è molto pacata e contenuta, diventa, quindi, semplice individuare questi gesti che fuoriescono dal suo canone rimanendo impressi nella mente dello spettatore e facilitandone la ripresa nelle scene successive per dispiegare, insieme all'atto, il livello emotivo.

Il fulcro dell'opera, sia a livello narrativo che sentimentale, è affidato a un dialogo tra Yoshio e Takekoshi in cui si evidenzia una pratica di Hirata che ritornerà anche negli altri spettacoli: quella di affidare ai robot le parti di testo atte a far scaturire empatia e partecipazione. In questo caso il dialogo disvela anche il reale motivo per cui la psicologa Takekoshi ha deciso di unirsi al gruppo di ricerca, i due personaggi si trovano da soli nella sala comune:

Takekoshi: What is your opinion about animal experiments, Yoshie-san.

Yoshie: You can call me Yoshie.

Takekoshi: What?

Yoshie: No "san"[27] needed.

Takekoshi: Oh but we Japanese need time befor dropping an honorific.

Yoshie: Yes, I understand that.

Takekoshi: What do you think?

27 *san* è una particella onorifica che i giapponesi pongono dopo i nomi di persona per esprimere il rispetto provato nei confronti dell'interlocutore.

Yoshie: Think?

Takekoshi: I mean there are fanatics, animal lovers associations and stuff.

Yoshie: Oh.

Takekoshi: If there are people like that, it won't be easy to work here.

Yoshie: Of course we robots don't have such emotions […].

Takekoshi: Uh-huh.

Yoshie: Of course I'm against meaningless killing of lab animals though.

Takekoshi: What about robots?

Yoshie: What?

Takekoshi: If they were to use and destroy lots of robots in experiments?

Yoshie: That might produce some bad feelings inside me… but, I don't know.

Takekoshi: Toshiko, after all, thinks of bonobos as her family, sort of, right?

Yoshie: Yes, I suppose. What's on your mind?

Takekoshi: I hear they used to produce knockout monkeys here.

Yoshie: Oh, yes.

Takekoshi: Not any more?

Yoshie: Not here. We dare not use valuable chimpanzees and bonobos.

Takekoshi: But they used to.

Yoshie: Yes, but that was a long time ago.

Takekoshi: No chance in the future? With clones, maybe?

Yoshie: There might be a possibility with clones.

Takekoshi: Yes.

Yoshie: But there are no clone bonobos here.

Takekoshi: But technically it's possible. In the labs here.

Yoshie: Oh, well, I don't know. Is it related to your subject of research?

Takekoshi: Yes.

Yoshie: Is it that urgent?

Takekoshi: Yes…my son is autistic.

Yoshie: What?

Takekoshi: He's 5 years old, and we don't know haw severe it is yet. He can barely talk.

Yoshie: You wnat to make autistic monkeys.

Takekoshi: Yes, if possible, well I know it's possible, but, if allowed, I would like to do it on bonobos.

[…]

Takekoshi: Autism is about communication, socially and emotions, you know.

Yoshie: I understand that, but

Takekoshi: If I get to experiment on the clones of the super bonobos you've been creating, I'm sure I can produce knockout bonobos that lack linguistic communication skills, for example.

Yoshie: I suppose, in theory.

[…]

Yoshie: But mediacation is not the only treatment, is it?

Takekoshi: Of course not. You put all your love into your child, always keep physical contact and never yell at him. You keep talking to him looking right into his eyes, even when he looks away.

Yoshie: That sound hard.

Takekoshi: But, last yearm he looked at me. We were watching a monkey. For the first time he looked right at me and said: "Mom, the monkey" and smiled. It was like a shadow of a smile really, but it sure looked like a smile to me, and I was so happy.

Yoshie: That you cried?

Il dialogo qui riportato da un punto di vista narrativo aiuta a comporre le fila della trama e concorre a presentare gli aspetti personali dei personaggi. Soprattutto conduce il testo a una dimensione meno scientifica e legata più all'umanità degli scienziati che nonostante si occupino di elementi specifici in modo asettico e distaccato o come dirà più avanti Suda "But it's our job to inevitably stage the unpredictable", in realtà sono mossi dal desiderio di preservare i propri affetti e migliorare le condizioni di vita dei meno fortunati. Allo stesso tempo anche i robot assumono aspetti emotivi quando nelle ultime battute Yoshie sembra immedesimarsi nella sofferenza provata da Takekoshi e in ultimo, si tratta di una scena che ci restituisce il tempo degli eventi: i due personaggi in questo momento stanno istaurando un rapporto affettivo e condividono l'intimità di una confidenza molto privata. Gli spettatori sono quindi proiettati nella visione che i robot siano in grado di sostenerci anche in situazioni che coinvolgono la sfera emotiva. Una cosa molto simile accadrà con Toshiko e Satoshi, l'unica coppia del dramma, che sette anni prima ha perso la propria figlia di sei anni a causa delle complicazioni sorte per una polmonite:

Satoshi: When our daughter died, Toshiko was in the jungle. She wasn't by her side.

Takekoshi: I see.

Satoshi: I was in Sendai with our daughter. Her pneumonia turned for the worse and she died so abruptly. I was having a hard time trying to reach Toshiko.

Takekoshi: Oh.

Satoshi: As she had been after wild chimpanzees for a long time then.

Takekoshi: But then,

Satoshi: Yes, I thought she'd quit, but she got more and more into the primate research.

Takekoshi: Yes.

Satoshi: I should have stopped her, or at least been with her.

Takekoshi: Something happened?

Satoshi: She stopped the chimpanzees from killing an infant, so to speak.

Takekoshi: What?

Satoshi: You know chimpanzees kill their young, don't you?

Takekoshi: Yes, so I've heard.

Satoshi: But researchers seldom come across an actual site. An ethologist would be delighted to witness such a scene.

Ichiro: There are many long-time field workers who have never seen one.

Takekoshi: I see.

Ichiro: You are considered lucky to even come across a chimpanzee with her dead infant, an aftermath of the infant killing.

Takekoshi: Yes.

Satoshi: But Toshiko happened to see it.

Takekoshi: Yes.

Satoshi: Rather, she heard a hullabaloo and ran toward the band of chimpanzees.

Ichiro: They say it's like a festival when chimpanzees kill their young. A probable origin of cannibalism.

Satoshi: She found a dozen chimpanzees running around a female, some of them attacking her severely. Around them were other females and children. Their hair was all bristled with excitement. A real festival-like situation.

Takekoshi: Why were they attacking her?

Satoshi: She was holding a child.

Takekoshi: What?

Satoshi: She had her child in her arms, crouching down.

Takekoshi: Oh.

Satoshi: Toshiko didn't know what it was about at first. Then, finally, the males grabbed

and lifted the monkey, revealing the infant.

Takekoshi: She was covering the baby.

Satoshi: Yes. Toshiko threw down her notebook, binoculars and everything she had, ran into the band,

Satoshi: and knocked out the males. Meanwhile, the female escaped with her baby.

Takekoshi: What happened to Toshiko then?

Satoshi: The chimpanzees around her seemed at a loss for a moment, I hear.

Ichiro: Infuriated chimpanzees are stronger than humans, so she was in danger. But they were taken by surprise.

Satoshi: Then local assistants rushed over and pulled her away instantly. There was a big row and confusion among the chimpanzees.

Takekoshi: But that would ...

Satoshi: Yes, it destroyed the trusting relationship.

Ichiro: The trusting relationship between the chimpanzees and the researchers built up over 10 years time was gone in a second. They say the incident itself was a precious piece of data though.

Satoshi: They just said that as consolation.

Ichiro: Yes.

Satoshi: They had to abandon the fields around there. Toshiko was of course suspended.

Takekoshi: Oh.

Satoshi: She was banned from field work until 2 years ago. Now, she can only do research on bonobos, who never kill their infants.

Emergono da questo dialogo le difficoltà legate al ruolo di ricercatore e dell'impossibilità, in certi casi, di mantenere separati gli ambiti della vita: quello lavorativo è inevitabilmente, nel bene o nel male, guidato da un istinto che non può tacere. L'evento che risale al passato, e che ancora nel presente dispiega le proprie conseguenze, permette di delineare anche le caratteristiche del personaggio di Toshiko, che più di altri, in una modalità che non è spesso presente nelle drammaturgie di Hirata, ha delle caratteristiche ben precise. Infatti, come si vedrà meglio più avanti, i personaggi del drammaturgo non sono dettagliatamente descritti e non esprimono personalità particolari, quanto più delle singolarità simboliche di comportamenti e stati d'animo. Toshiko invece sembra possedere una soggettività tratteggiata in maniera più precisa. Lei è la responsabile del progetto di ricerca e ha sviluppato un senso di appartenenza al lavoro molto forte che l'ha portata a condizionare tutta la gestione del

laboratorio basandola sulle sue ideologie legate al considerare le cavie da laboratorio con un atteggiamento affettuoso; tanto che in una parte del testo si sostiene che abbia influenzato il robot Ichiro nel non esprimere giudizi di valore:

> Ichiro: Humans haven't evolved as much as they would like to think.
> Satoshi: Basically, robots don't judge values.
> Takekoshi: I see.
> Satoshi: But they build their own priorities suited for their clients.
> Takekoshi: Yes.
> Satoshi: Ichiro seems to have spent too much time with Toshiko.
> Takekoshi: Probably.
> Ichiro: I'm sorry.
> Satoshi: It's not your fault.

Nel caso di Toshiko anche la recitazione aiuta a comporre le tessere della personalità del personaggio, si tratta di una figura molto decisa, ma allo stesso tempo malinconica e spesso appare *sui generis* quando, ad esempio, è colta in momenti in cui il suo sguardo si perde nel vuoto o quando in un gesto spontaneo d'affetto abbraccia e bacia Ichiro.
Il tema razziale già avviato in precedenza viene ripreso portando alla luce quanto le pratiche degli scimpanzé siano in realtà molto simili a quelle degli uomini. Si ritorna sulla consuetudine degli scimpanzé maschi dominanti di uccidere i propri cuccioli per istituire il potere all'interno del gruppo e per analogia con questo comportamento viene rievocato il genocidio in Ruanda[28] del 1994:

> Satoshi: It's the Caucasians that divided the Tutsi and Hutu, according to the number of cattle they kept or something.
> Takekoshi: Is that right?
> Yoshie: Racially there is little difference.
> Takekoshi: Oh.
> Ichiro: No more difference than between chimpanzees and bonobos.

28 Il Ruanda e il Burundi divennero colonie belghe dopo la Seconda Guerra Mondiale e, in Ruanda, dal 1959 iniziarono i primi scontri tra le due etnie Hutu e Tutsi. Il genocidio del 1994 fu determinato dalla rivolta di estremisti Hutu nei confronti degli Tutsi. Storicamente la frattura tra etnie in Ruanda è stata determinata dal colonialismo e dalla decolonizzazione, ecco perché Hirata decide di inserirlo nel testo già dalla prima versione in cui il lavoro era incentrato sui contrasti tra etnie in Belgio.

Suda: Of course not.

Takekoshi: But wouldn't it be imprudent to compare them to monkeys?

Ichiro: Sorry, that wasn't my intention, but it's true that we robots can't tell the Tutsi from the Hutu.

Satoshi: They disapprove of the Rwandan massacre and the recurring civil conflicts in Congo because in the 5 million years of man's history, they went their separate ways in the very last second or so.

Takekoshi: Yes.

Satoshi: Then, why can we experiment on chimpanzees who are our family and show them in captivity? That's what Toshiko claims.

[…]

Ichiro: But initially the difference between chimpanzees and humans was not that great.

Yoshie: Ichiro, stop it.

Ichiro: Monkeys that had come down from the trees and left the jungle became the ancestors of humans.

Yoshie: Stop it.

Ichiro: Bonobos do not kill bonobos. Bonobos evolved that way.

Takekoshi: But then, if you have to kill either a chimpanzee or a human, do you treat them as equals?

Ichiro: No, I was just ...

Yoshie: I'm sorry.

Ichiro: But if you don't have to take a life, it is better not to.

Takekoshi: You don't have to tell me that!

[...]

Suda: Of course we don't kill monkeys. We're not to do any hunting here.

Satoshi: I know. This is about something else.

Suda: What?

Satoshi: Never mind.

Ichiro: I'm sorry. Robots do not kill people. We are programmed not to.

Takekoshi: Monkeys?

Ichiro: We can kill them. We dissect them too.

Takekoshi: Yes.

Ichiro: But we may not know the difference any more when bonobos will have evolved further.

Takekoshi: How can you say that?

Ichiro: Bonobos and humans are not that different genetically.

Yoshie: That's enough.

Ichiro: Humans haven't evolved as much as they would like to think.

Basta una sola battuta all'inizio del dialogo per riportare alla mente dello spettatore il genocidio del Ruanda che coinvolse comunità etniche differenti (Hutu e Tutsi) in una guerra civile di cui ancora oggi non si conosce il numero esatto di vittime. Si innesca, così, una discussione che di base è comparativa, si mettono a paragone gli atti disumani degli uomini con gli atti naturali degli scimpanzé. Il tema è sollevato dal robot Ichiro che senza molti riguardi assume un tono molto convinto, tanto che il suo collega Yoshie cerca di bloccarlo mentre lui incalza nell'analogia. Hirata in questo caso sfrutta l'inconsapevolezza dei robot per introdurre temi scomodi e per affondare la propria critica in maniera limpida. Inoltre la "superiorità" di robot e bonobo viene evidenziata nel momento in cui Ichiro dice che né i robot né i bonobo uccidono i propri simili concludendo, in ultimo, che gli umani non sono così evoluti come credono di essere. Anche se si tratta di una discussione accesa e che mette in campo punti di vista diversi la recitazione non è alterata e rimane comunque composta, forse solo i toni delle voci in determinati momenti si alzano e il ritmo nel pronunciare le battute diventa più incalzante.

Il testo si apre anche a situazioni poco impegnative che ne smorzano i toni. In particolare sono le idee di Suda per richiamare pubblico nel futuro parco a creare delle situazioni leggere e spiritose. Ad esempio Suda, richiamandosi a Cenerentola, propone di far creare da Kubo, agronomo del team, una grande zucca che faccia da carrozza per i visitatori del parco o, ancora, quella di non censurare gli attimi riproduttivi dei bonobo, ma anzi di lasciare che si esprimano liberamente:

Takekoshi: Today I happened to come across the promiscuity of bonobos.

Suda: Yes.

Takekoshi: I was wondering, you know, is it okay to show that to children?

Suda: Oh, that.

Ichiro: I see.

Takekoshi: Wouldn't that be too voyeuristic?

Suda: But they commonly show them in zoos.

Takekoshi: Is that right?

Suda: We could require parental consent, for one thing.

Takekoshi: Yes.

Suda: We have no intention to hide their sex.

Takekoshi: Oh.

Suda: Rather we think of it as a big selling point.

Takekoshi: Yes.

Suda: I'm sure couples on honeymoon will greatly enjoy it.

Takekoshi: But,

Suda: Mind you, bonobos don't mind being watched during sex.

Takekoshi: Oh.

Suda: They may hate me for saying this.

Ichiro: We're not ...

Suda: You robots may not understand, but there is no human being who's not interested in other people's sex. Here you'll be able to watch it legally. No doubt it will be popular.

Avviandosi alla conclusione del dramma Hirata conduce gli spettatori in uno stato d'animo che vuole appianare tutte le contraddizioni esposte durante lo spettacolo introducendo una dimensione più suggestiva per mezzo di una legenda legata ai bellissimi tramonti del Madagascar:

Yoshie: Tateyama, have you been to Madagascar?

Tatayama: Yes, of course.

Yoshie: Is that so?

Tetayama: Why?

Yoshie: We were just talking about that.

Tetayama: I see.

Suda: Various monkeys and that kind of stuff.

Tetayama: Like in Galapagos, peculiar species uniquely evolve on an island.

Suda: I see.

Yoshie: Of all prosimians, three fourths are said to be indigenous species of Madagascar.

Takekoshi: Oh.

Ichiro: Not that they will be suitable subjects for psychological experiments.

Takekoshi: No.

Tateyama: And the rainbows are huge in Madagascar.

Takekoshi: What?

Tateyama: Rainbows. It rains often there.

Takekoshi: Oh.

Tateyama: And there is a legend of rainbows over the whole African continent.

Tateyama: From the island of Madagascar, these huge rainbows look like they are rising from the ocean.

Takekoshi: But that can't be ...

Tateyama: Of course there are no such rainbows.

Takekoshi: Oh.

Yoshie: No?

Tateyama: But Malagasy believe that some day such rainbows will appear over the ocean.

☆Takekoshi: I see.[29]

Di lì a breve si scatenerà un temporale che darà vita a un arcobaleno che i ricercatori decido di andare a guardare lasciando la scena vuota, ma dopo pochi istanti dall'uscita di tutti i personaggi, Takekoshi rientra da sola e lentamente si guarda intorno con l'espressione sconsolata di chi sta perdendo la speranza e il coraggio di perseguire i propri obiettivi, poi sempre lentamente si dirige verso uno sgabello e salendoci sopra sembra avere una vertigine, alza le braccia e il volto al cielo, mimando il gesto compiuto da Toshiko in qualche scena precedente. In tal modo Takekoshi cerca di recuperare il coraggio perduto, ma pochi secondi dopo tornerà in scena anche Yoshie, che comprendendo lo stato d'animo della donna, guardandola, inizierà a battersi i pugni sul petto rievocando, a sua volta, uno dei dialoghi iniziali in cui si diceva che gli scimpanzé compiono questo gesto anche quando sono felici. Takekoshi lasciandosi trasportare dal gesto di Yoshie inizierà a battere i pugni sul petto a significare cha ha percepito la sua vicinanza e il suo tentativo di darle coraggio. Questi due personaggi hanno instaurato un rapporto molto intimo durante tutta la durata dello spettacolo e per dimostrare la comprensione reciproca decidono di non utilizzare il linguaggio "evoluto"

29 I segni anteposti alle battute si riferiscono a una legenda presente all'inizio di ogni copione e indicano il tempo o il modo in cui deve essere pronunciata la battuta. Ad esempio il segno ☆ qui riportato significa: Nearby lines with the same number of stars (☆, ☆☆, ☆☆☆, etc.) are to be said almost simultaneously. Per consultare le legende complete si rimanda all'Appendice III.

degli umani quanto piuttosto quello sincero degli animali. Ad interrompere questo momento di intesa giungerà Satoshi che si prepara per raggiungere i colleghi. Ma l'immagine finale dello spettacolo è affidata ai due Wakamaru che, rimasti soli in scena, uno di fronte all'altro, iniziano a battere i pugni sul petto intendendo, forse, che preferirebbero somigliare alle scimmie piuttosto che agli uomini. Poco dopo, a conclusione dello spettacolo, scambiano queste battute:

Yoshie: I hear gorillas can hum too.
Ichiro: Yes, they can.
Yoshie: When will I be able to hum?
Ichiro: We can sing.
Yoshie: I don't mean existing songs but humming, by ear.
Ichiro: That won't be easy.
Ichiro: The rainbow will disappear.
Yoshie: Yes.
Ichiro: Let's go.
Yoshie: Yes… but what shall we do about the beer?
Ichino: Beer can wait. Rainbows are more important.
Yoshie: Indeed they are.

Nel caso della ripresa del 2010, come visto, il confronto non è più solo tra etnie o specie diverse, ma anche tra uomini e robot. Il piano metaforico di questo lavoro viaggia su due livelli paralleli: quello interno allo spettacolo, forse più metafisico e che conduce, in ultimo, a chiedersi cosa ci renda umani; e quello più materiale legato alla realtà, in cui le prove teatrali ampliano i loro confini artistici per fondersi con dei veri e propri test scientifici.
Questa messa in scena costituisce uno dei primi spettacoli del progetto e rappresenta uno dei primi esperimenti in cui la compenetrazione, pratica e simbolica, tra laboratorio scientifico e laboratorio teatrale si concretizza. Il laboratorio scientifico viene trasferito all'interno di un teatro per istituire una vera e propria officina sperimentale. In questo caso si sperimenta anche sulla durata e l'autosufficienza dei robot. Infatti se *I, worker* (2008, il primo spettacolo del progetto) durava solo trenta minuti, con questo spettacolo i tempi si dilatano giungendo a circa due ore. Per dare una così lunga autonomia ai robot è stato necessario incrementare la durata delle batterie di Wakamaru, ma come accade in un vero e proprio progetto sperimentale non tutti i tentativi vanno a buon fine: "in the performance I saw, the two robot scientists had

run out of "juice" and "plan B", and an alternative human scenario, was hastily substituted for that of the robots, who were originally supposed to end the show" (Poulton 2014)[30].
Il punto di vista di Ishiguro per quanto riguarda il coinvolgimento di un regista teatrale nelle ricerche sulla robotica è molto chiaro:

> "theatre is also the android science for me. Psychology and the cognitive science, they are just focusing on the particular behaviors, a kind of common behaviors in all situations. *But human is situated*, right? [...] Actually, the director has much knowledge about human, and director knows well – for example, when we're interacting, so, how much the time interval we need? When you say something, if I quickly response to it, right, and let us consider two cases. Quick response or I take some time, right? Just three seconds or five seconds and if I take time so you think I'm thinking something. *By changing the time interval, we can change the meaning*. *So the theatre director knows that kind of things very, a lot*. But cognitive scientist and psychologist [...] They cannot explain well the human behaviors according to the situations, but the theatre director can explain that. *What we want to have is, theatre director knowledge*. *Because we want to use the robot in real situation* and we want to know how, you know, well, *what kind of human-like behavior that we can install to the robot*, right? I'm running the many things from the theatre directors and actually, we are submitting many patents on that. It's a kind of mental level knowledge, right? And the cognitive science and the psychologists, they are focusing on the very small low-level stuff, but – and the theatre director is looking at more global, more higher-level behavior of humans" (Ishiguro in Asaro – Sabanovic 2012; corsivi di chi scrive).

Ishiguro necessita delle competenze del regista teatrale che si fondano sulla perfetta conoscenza delle dinamiche relazionali tra gli uomini in contesti ben strutturati (*situated*). Altresì, sfrutta il teatro come luogo in cui la struttura della comunicazione viene scomposta e ricomposta in base ai significati da veicolare. In particolare si tratta di una collaborazione che ha coinvolto un regista che ha focalizzato il proprio percorso artistico sul linguaggio e la lingua, non meno che sul sottotesto insito nella comunicazione verbale, ovvero su quell'apparato subconscio che Ishiguro sta tentando di trasmettere ai propri androidi. Le conoscenze del regista teatrale sono di natura diversa rispetto a quelle derivate dalla

30 Sempre Poulton scrive: "Hirata typically factors in the possibility for machine malfunction, scripting alterate scenes for human actors, into his robot plays. This happened in the case of a delayed entrace by the android Geminoid F in a performance in Tokyo on October 2012 of his recent work *Three sisters: Android Version*" (Poulton, 2014: nota n.5).

psicologia o dalle scienza cognitive. Il teatro, soprattutto quello di Hirata di stampo realista, permette di creare delle situazioni concrete in cui scaturisce un'immedesimazione più verosimile. L'esempio sulle tempistiche della risposta che Ishiguro utilizza nella citazione, non è casuale, infatti, come si vedrà più avanti, il metodo del regista nipponico, strutturato nella teoria del teatro colloquiale contemporaneo (*gendai kōgo engeki*), fa del tempo e delle sue molteplici frammentazioni il cardine principale. Inoltre il metodo di Hirata agevola l'incontro e l'intersezione tra la metodologia non scientifica e quella ingegneristica: quest'ultima è fondata sulla misurazione di dati oggettivi e sulla replicabilità dei risultati. Di contro, per definizione, l'arte teatrale è caratterizzata dalla non replicabilità e dall'impossibilità di definire oggettivamente i dati raccolti. A tal proposito è interessante citare un'altra piccola parte dell'incontro tra il pubblico e Hirata dopo la rappresentazione de *La Mètamorphose version androïde* all'Automne en Normandie Festival del novembre 2014, in cui Hirata spiega parte degli scopi del Robot-Human Theatre:

> **Hirata**: Il nostro scopo è anche quello di capire *come e quando, in che momento,* il pubblico può percepire il robot come un essere con un cuore. Fino ad oggi i ricercatori di robotica hanno sempre creduto nei possibili sviluppi dei robot e hanno cercato di portare avanti le capacità dei robot rendendo i loro atteggiamenti sempre più vicini a quelli degli umani, proprio come se avessero un cuore. In effetti se si può, o meno, percepire il cuore in un robot è una questione che riguarda più noi. Dipende da come vediamo e percepiamo il robot, quindi la questione non è legata solo alle capacità intrinseche del robot.

Quindi uno degli obietti è quello di individuare – per poterlo replicare – il momento esatto in cui la percezione umana riesce a intuire la sfera emotiva in una macchina. In conclusione, leggendo le parole del regista, non può non ritornare in mente il messaggio di Alan Turing: "l'intelligenza, come la bellezza, è negli occhi di chi guarda".

1.3. Intreccio tra arte e tecnologia, tre esempi.

La commistione tra arte e tecnologia nella contemporaneità è caratterizzata da molteplici forme e pratiche che ne rendono difficile una sua decodifica lineare e uniforme. La difficoltà di una sistematizzazione è data anche dalla varietà delle tecnologie messe in campo che rivelano prospettive e caratteristiche multiple come quella immersiva, di integrazione, di

ipermedialità, di interattività. Le stesse definizioni che vengono utilizzate per riferirsi all'incontro tra arte e tecnologia sono varie e restituiscono un panorama composto da ibridi e da interconnessioni "che evidenzia l'impossibilità di rinchiudere in un'unica definizione onnicomprensiva, una pratica e una forma d'arte in costante evoluzione" (Monteverdi 2011: 39). Digital Performance, Interactive Theater, Augmented Reality Theatre, Artificial Theatre, Virtual Stage, Cyborg Performance, Intermedial Theatre sono solo alcune delle definizioni utilizzate per riferirsi al teatro che sperimenta e entra in contatto con le diverse tecnologie disponibili. Uno degli ultimi tentativi di circoscrivere l'ampio panorama che caratterizza questi temi, è stato compiuto nel 2016 con la pubblicazione del volume *Robots and Arts* (Herath D. – Kroos C. – Stelarc), un compendio dedicato all'integrazione tra arte e robotica che si pone l'obiettivo di riassumere circa tre decenni di progetti, performance e ricerche delineatesi a partire da questo rapporto. La metodologia che per questo genere di arte si impone è di tipo multidisciplinare: artisti e scienziati provenienti dai più diversi campi d'indagine hanno dovuto elaborare nuovi rapporti, linguaggi e modalità di progettazione per far sì che uomini di scena e uomini di scienza appartenessero alla stessa narrazione e costruissero un'unica drammaturgia.

Questo paragrafo non si propone di ripercorrere tutte le diverse pratiche rivelatesi negli ultimi decenni, ma più che altro vuole, attraverso diversi esempi, focalizzarsi sulle diverse prospettive che rivelano l'integrazione tra arte e tecnologia e i diversi modi in cui questo rapporto si sostanzia. I tre esempi che verranno qui riportati e tratti da diverse forme d'arte sono rappresentativi di come il linguaggio tecnologico possa essere sia mezzo, che argomento esso stesso dell'opera d'arte. "Il processo inclusivo dei media nell'arte sta riguardando sempre di più il linguaggio: dall'idea della tecnologia come *t o o l* al suo uso come *agent*, sottintendendo un utilizzo non più strumentale dei media, ma concettuale, metaforico, espressivo, interpretativo in quanto veicolo di significazione simbolica" (Monteverdi 2011: 139). Oltre a quanto rilevato da Monteverdi, si può anche sostenere che negli esempi presi in esame è presente una dimensione meta-tecnologica, ossia le nuove tecnologie, il loro uso e consumo in relazione all'uomo, diventano tema fondante delle opere d'arte proposte, andando a delineare un percorso non solo di sperimentazione, ma anche di riflessione dal quale scaturisce la consapevolezza del cambio epocale cui stiamo assistendo.

1.3.1. *Omote* la maschera high-tech di Asai Nobumichi.

La carriera di Asai Nobumichi rappresenta il perfetto equilibrio tra arte e tecnologia. Asai si è formato presso il Dipartimento delle Scienze dell'Università giapponese Tohoku (Sendai, prefettura di Miyagi) e usa le sue competenze in ambito scientifico per creare performance artistiche di *3D mapping* e *laser hologram*. I suoi lavori sono interessanti perché riescono a mescolare le più alte tecnologie al pensiero estetico più raffinato e prettamente giapponese. *Omote* (fig. 17) è un'opera del 2014 e il punto di partenza per la sua realizzazione è costituito dal trucco utilizzato nelle arti performative classiche giapponesi. *Omote* (面) è il termine usato per definire sia il 'volto', che le maschere usate nel *nōgaku* che riproducono il *kesho* (化粧, trucco) d'epoca classica. La sua opera si concentra sul volto come elemento connesso con la parte più profonda della nostra essenza, sia conscia che inconscia, e allo stesso tempo rappresenta il mezzo attraverso cui l'uomo comunica: "at the same time, face language is developed for the need of communication, because we have to communicate our feelings and thoughts between each other for coexistence. I got inspiration from a radical function of faces to pursue the possibilities of face mapping […] There are differences in faces as many as individuals for identification tags. Shapes and colours of faces vary with nationality, gender, age, personality, feeling and physical condition. There is no single person who has a same face as others"[31]. La particolarità di quest'opera è rappresentata dal tipo di tecnologia che l'artista utilizza, si tratta di un *real-time face tracking and projection mapping*, ossia le immagini proiettate sul volto di una performer si avvalgono di un sistema che tratteggia i lineamenti somatici contestualmente alla performance, permettendo di utilizzare una superficie mobile, in questo caso il volto della performer. Le immagini proiettate sfruttano il movimento del capo per rievocare il modo in cui l'attore classico giapponese utilizza la maschera. Le maschere del *nōgaku* sono per definizione neutre, cioè non esprimono direttamente un sentimento o una condizione del personaggio che rappresentano, ma divengono comunicative, e quindi significative, in base ai movimenti del capo dell'attore che permettono alla maschera di catturate la luce e dar vita ad espressioni significanti. Il movimento del capo della performer di Asai allo stesso modo crea l'illusione che la maschera proiettata prenda vita grazie alle luci esterne, anche se in realtà è la stessa immagine realizzata digitalmente a possedere una luminosità propria. Questo tipo di performance permette

31 Asai N. in Monteverdi 2016, http://www.annamonteverdi.it/digital/the-poetry-and-philosophy-of-face-mapping-my-interview-to-nobumichi-asai-author-of-the-omote-project/; ultima consultazione 15 marzo 2017.

all'artista di indagare diversi rapporti estetici: se *Omote* rappresenta il connubio tra maschera classica e maschera tecnologica, *Kachyōfūgetsu* (2016, 花鳥風月, bellezza della natura, fig. 18) ha come tema di base la bellezza insita nella natura, il termine stesso è composto dagli ideogrammi di 'fiore', 'uccello', 'vento' e 'luna'. L'intento dell'artista è quello di rievocare la bellezza, l'unicità e l'armonia della natura giapponese: "this work encapsulates the idea that this natural beauty contains a set of aesthetic values and a sense of identity of which Japan ought to be proud"[32]. L'artista utilizza quindi, i colori, le immagini di fiori o di volatili, dell'acqua o dei fusti di bambù per portare alla luce una bellezza che l'uomo contemporaneo apprezza solo in parte. Un'altra opera di Asai Nobumichi è *Birth of light* (2015, fig. 19) un tipo di performance che utilizza una tecnica mista tra *3D laser* e *hologram* per dare vita ad un lavoro che non è improprio definire magico. I luminosi fasci di luce laser creano degli ologrammi che volteggiano in uno spazio vuoto: "it has a simple setup and contains a fundamental idea. In the natural world all things you can see with your eyes reflect light in all directions. This hologram reproduces a state of light close to this". La luminosità è alla base di questo lavoro e l'illusione ottica che ricrea riporta alla mente la creazione primordiale della materia: tutto nasce grazie alla luce solare e il mondo reale prende forma grazie alla luce riflessa.

In conclusione, dai lavori di Asai emerge una forte connessione con la realtà che lo circonda e l'uso della tecnologia in funzione teatrale e artistica è un modo per riprodurre quel mondo reale di cui, troppo spesso dimentichiamo l'incanto e la delicatezza:

> "not just theatres, but also films, literature and arts have visions of how people should be from their real difficulty and tell the stories. That can be said as philosophy and religion. It's an important process for human beings for mental evolution besides biological evolution. Arts are important for our development. I would say Interactive media let people virtually experience that kind of arts. It is like physical equations in codes execute simulation of a natural phenomenon and reproduce it. Media artists have that kind of desire in their spirits. Eventually, I wonder if people admire an ideal person and a kind of omnipotent god and would like to create one? That is linked to today's robotics, the development of AI and the mythology of singularity"[33].

32 Asai N. in http://www.nobumichiasai.com/tagged/works/; ultima consultazione 15 marzo 2017.

33 Asai N. in Montevedi http://www.annamonteverdi.it/digital/the-poetry-and-philosophy-of-face-mapping-my-interview-to-nobumichi-asai-author-of-the-omote-project/; ultima consultazione 15 marzo 2017.

1.3.2. Il *Robot* multimediale di Blanca Li.

Robot (fig. 20) è la coreografia creata da Blanca Li nel 2013 che coinvolge otto danzatori e sei Nao, piccoli robot umanoidi alti 58 cm. Questo umanoide è stato progettato e distribuito dalla SoftBanks Robotics a partire dal 2006 ed è attualmente in vendita in due versioni: Nao robot Evolution Academic Edition, dedicato a insegnanti, studenti, scuole e università (al costo di 7.063 euro) e nella sua versione commerciale dedicata a tutti. A differenziare le due versioni è la funzione che nel primo caso, permette al robot di condurre delle lezioni di robotica e programmazione all'interno delle aule scolastiche.

Nella coreografia della spagnola Blanca Li questo robot si esibisce insieme a danzatori professionisti e lo spettacolo intende esplorare il rapporto tra uomo e macchina attraverso gli automi elettromeccanici (*electromechanical automatons*) e i robot elettronici (e*lectronic robots*)[34] in un mix tra presente e passato che si ricongiunge nel confronto tra corporeità robotica e umana. A fare da scenografia alla performance vi sono composizioni di oggetti che ricordano automi del passato e che, in base a come vengono illuminati, proiettano le loro ombre sul palcoscenico. Lo spettacolo inizia con un danzatore immobile e vestito solo di uno slip color carne che presta il proprio corpo per una performace di *3D projection mapping* (Fig. 21). Su questo corpo neutro vengono proiettate immagini di diversa natura che ne modificano i connotati prima in armature di acciaio robotiche o di super-eroi, per poi trasformarsi nelle componenti anatomiche di un corpo vivente. Si mostrano gli organi interni, i vasi sanguigni, lo scheletro e, infine, lo stesso corpo, diventa una tavolozza in cui si alternano a fantasie astratte e multicolore, immagini di ingranaggi e circuiti meccanici. La stessa coreografia per i danzatori in carne e ossa pensata dalla spagnola, richiama, nei gesti e nei movimenti, corporeità robotiche in fase di sperimentazione delle proprie capacità fisiche. Uno dei momenti più significativi della performance è costituito da un duetto tra un danzatore e Nao (fig. 22): in questo quadro uno dei piccoli umanoidi viene fuori da una scatola e, come un bambino che muove i primi passi, si guarda intorno, muove gli occhi, stende le gambe e le braccia; scopre se stesso e le proprietà del proprio corpo meccanico. Successivamente il performer lo affiancherà suggerendo dei movimenti che il robot prova a replicare e se per alcuni gesti i suoi gradi di libertà gli permettono di muoversi fluidamente, nel caso di una *pirouette* necessita di un appoggio per mantenere l'equilibrio. Un confronto che mira, quindi, a rilevare capacità, ma soprattutto limiti del corpo meccanico in un indiscusso protendere in

34 http://www.blancali.com/en/event/99/robot; ultima consultazione 10 febbraio 2017.

favore della complessità del corpo umano non ancora eguagliabile in tutto e per tutto.

1.3.3. Fotografare la contemporaneità: *Loneliness* e *(Di)stanze* di Max Cavallari.

Gli effetti dei mezzi di comunicazione globale costituiscono il tema di fondo di due progetti del giovane fotografo Max Cavallari: *Loneliness* e *(Di)stanze*. Entrambi i progetti mirano a indagare il modo in cui l'utilizzo della tecnologia ha modificato le nostre abitudini quotidiane. Alcune immagini del progetto *Loneliness* (fig. 23) sono state esposte durante l'edizione del 2016 di Arte Fiera a Bologna. L'artista si sofferma a riflettere sull'ossimoro prodotto dai mezzi digitali: nati per mettere in comunicazioni parti del mondo lontane e per permetterci una conoscenza senza limiti, sono divenuti oggi un mezzo che ci estranea e ci allontana dalla realtà a noi più prossima. Un fenomeno che l'artista chiama "astrazione di massa". Stazioni, piazze, strade di città o di campagna costituiscono i luoghi in cui Cavallari trova i propri soggetti. Ogni immagine ritrae persone nell'atto di utilizzare il proprio smartphone o tablet, ma il loro volto è reso indefinito e privo di lineamenti perché risucchiato dallo schermo del mezzo stesso. Sono immagini in bianco e nero, molto dirette e tendono a muoversi all'interno della tecnologia sia su un piano figurato che pratico. Pratico perché Cavallari usa il mezzo fotografico per fermare un momento di vita reale che poi modifica – per mezzo della tecnologia stessa – affinché possa mettersi in moto il piano simbolico dell'opera. Questo piano si rivela nel metterci difronte una realtà in cui le pause, le attese e gli spostamenti da un luogo all'altro diventano occasione per sbirciare nelle nostre vite virtuali, facendoci perdere quei pochi momenti di connessione con la realtà fattuale. Questo progetto gioca anche su doppio significato della parola 'loneliness' di solitudine e isolamento e lo stesso artista ne parla così: "smartphone, tablet e strumenti della tecnologia 2.0 ci permettono di vedere le meraviglie dall'altra parte del mondo e allo stesso tempo di farci perdere quegli istanti che avvengono intorno a noi. Ci danno la capacità di vivere esperienze multiple a livello emotivo e razionale, amplificano le nostre capacità e la portata delle nostre azioni, generando una dimensione parallela, più veloce ed estesa della nostra esistenza fisica"[35].
(Di)stanze (fig. 24) è invece un progetto che tende a sottolineare l'utilità dei mezzi di comunicazione digitale, ma che allo stesso tempo rende questi mezzi protagonisti stessi dell'opera d'arte. Le foto, in questo caso a colori, ritraggono nuclei familiari che vivono

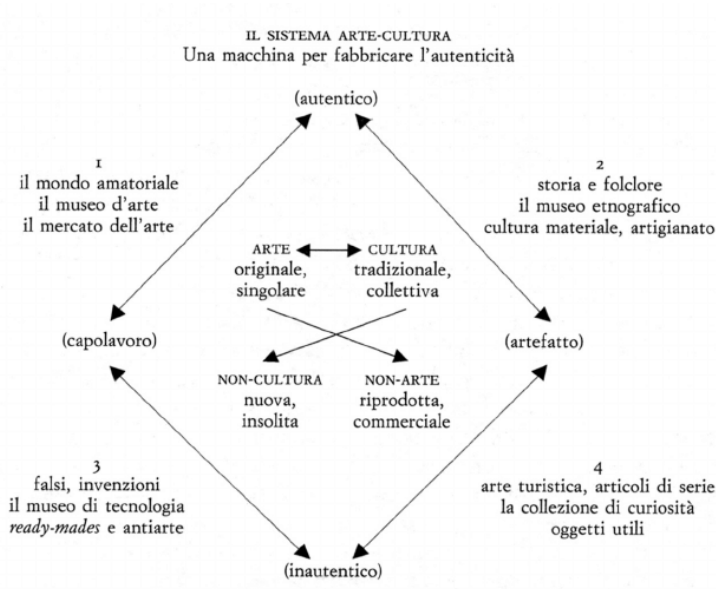
35 https://www.maxcavallariph.com/loneliness; ultima consultazione 14 febbraio 2017.

separati perché uno dei componenti è emigrato all'estero. I soggetti sono ritratti insieme al familiare con cui adesso condividono una quotidianità diversa e in cui gli emigrati sono incorniciati nello schermo di un computer o di un tablet. Il fotografo per realizzare questo progetto ha viaggiato da nord a sud e da est a ovest della penisola, mappando una condizione comune dell'Italia contemporanea: "il progetto ha voluto raccontare una condizione che attraversa trasversalmente professioni, ceti sociali, provenienze geografiche e titoli di studio"[36].

1.4. Robotica al museo: quando i robot diventano arte.

"Come fa, il collezionismo, a conferire rarità e autenticità alle varie produzioni dell'abilità umana?" (Clifford 2004: 272). La domanda che Clifford si pone alla fine degli anni Ottanta trova il proprio contesto nella riflessione legata agli oggetti provenienti da altre culture e al collezionismo etnografico che ha caratterizzato il primo '900 europeo, quando oggetti di natura non artistica iniziarono a divenire soggetti di esposizioni museali artisticamente orientate. L'antropologo statunitense dopo un esame di diverse esposizioni del periodo moderno giunge a definire un "sistema arte-cultura" in cui la categoria 'arte' "si definisce e si ridefinisce in contesti storici e rapporti di potere specifici" (Clifford 2004: 231). In questa prospettiva ogni tipologia di oggetto può divenire artistico in base al variare del gusto e delle tassonomie contingenti. Per esplicare i movimenti che hanno caratterizzato l'inserimento o meno degli oggetti etnici nell'ambito artistico nel corso del tempo, Clifford utilizza un quadrato semiotico strutturato come segue:

36 https://www.maxcavallariph.com/loneliness; ultima consultazione 14 febbraio 2017.



Quadrato semiotico tratto dal saggio *Sul collezionare arte e cultura*, in Clifford 2004: 259.

Tralasciando le diverse categorie (autentico/inautentico – capolavoro/artefatto) che lo studioso mette in gioco nella sua riflessione, ci limitiamo qui a registrare i movimenti tra le quattro "aree semantiche" in cui la maggior parte degli oggetti può essere collocata (nella figura sono le aree indicate con 1-2-3-4). "Questi movimenti selezionano artefatti di pregio durevoli o rari, il cui valore è garantito, di norma, da uno status culturale evanescente o dai meccanismi di selezione e di apprezzamento del mercato dell'arte" (Clifford 2004: 258). Lo scambio che ci interessa focalizzare è quello che avviene in maniera anche diretta tra l'area 3 e l'area 1, gli oggetti che appartengono alla zona 3 vengono considerati genericamente 'arte' per la loro inconsuetudine, il loro valore di antiarte o l'ostentazione della loro antioriginalità. A questa categoria appartengo, per esempio i *ready-mades* di Duchamp o la lattina di zuppa di Warhol o la bottiglia in vetro con l'etichetta verde della coca cola; quando di essi si appropria il mondo dell'arte iniziano a circolare nella zona 1. Genericamente gli oggetti di questa categoria vengono assorbiti nel mondo dell'arte attraverso delle sotto-categorizzazioni, ad esempio le "innovazioni 'tecnologiche' o gli articoli in serie possono essere contestualizzati come 'design' moderno, passando così dall'area 3 all'area 1" (Clifford 2004: 260).

Nella contemporaneità è ormai diventato evidente che l'esposizione museale ha acquisito significati e valori diversi indipendentemente dal considerare un oggetto artistico o meno, soprattutto per quanto riguarda l'esposizione scientifica e tecnologica. Per questi ambiti il museo è una delle forme attraverso cui mostrare gli ultimi ritrovati tecnologici e la loro storia, con la dovuta attenzione ai personaggi e alle idee che l'hanno condotta. "La scienza può

essere estetizzata" (Clifford 2004: 237), da un lato ripercorrendo lo sfondo storico[37] e dall'altro, mantenendo la connessione con la società ad un livello sincronico. In altri termini, la prospettiva storica permette di evidenziare sia l'evoluzione del settore scientifico sia lo stato della ricerca nel presente, permettendo non solo una contestualizzazione, ma anche la definizione unitaria di società e culture a esse legate. Tutto questo si inserisce nell'ottica secondo cui: "i confini tra arte e scienza, tra estetico e antropologico, non sono fissati una volta per sempre" (Clifford 2004: 263-264) e mai come oggi i confini tra arte e tecnologia sono stati così labili e impercettibili.

> "This exhibition is also an art piece that poses various questions about our society. For example, when you turn on the TV, a flood of information pours out of it. But it often seems a though the content and the way the news is communicated leave 'children' behind. What would happen if a child read the news? How would it sound to the adult? And to the children? After you encounter with Kodomoroid®, the news may sound a little different than before"[38]

Questo estratto è parte della didascalia posta a spiegare l'artefatto Kodomoroid, vi si possono notare diversi elementi, primo tra tutti il fatto che i curatori dell'esposizione non abbiano dubbi che si tratti di un'esposizione artistica, anche se il suo scopo ultimo non è la contemplazione di un oggetto artistico come un altro, ma vuole stimolare, in maniera diretta, una riflessione non solo sulla contemporaneità ma anche, e soprattutto, sul futuro, in una prospettiva che cerca di delineare degli sviluppi probabili. La struttura museale rappresenta la maniera più immediata e semplice per uscire dai confini dei laboratori scientifici e costituisce uno step intermedio prima dell'inserimento delle nuove tecnologie nel tessuto sociale:

> "we hope that coming into contat with them [androidi] will get you thinking about our future relationship with androids, and about what it means to be human"[39].

Ormai è divenuto semplice vedere o entrare in contatto con il mondo della tecnologia attraverso le esposizioni museali incorniciate, nella maggior parte dei casi, in una dinamica didattico educativa.

---

37 Uno degli esempi più antichi di struttura museale a impianto storico in Italia è il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia "Leonardo Da Vinci" con sede a Milano e inaugurato nel 1952.
38 Didascalia per Kodomoroid presso il Miraikan, luglio 2015.
39 Didascalia di Ishiguro per introdurre gli androidi presso il Miraikan, luglio 2015.

Le esposizioni tecnologiche utilizzano la configurazione museale – nella variante delle esposizioni temporanee – anche in termini celebrativi. Un esempio è il Laboratorio di Robotica Percettiva della Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa che per celebrare i 25 anni d'attività, ha esposto alcuni dei propri pezzi durante l'edizione 2016 del *Digitalife* (Roma). Il Laboratorio PERCRO è stato fondato nel 1991 e svolge attività di ricerca nei campi della Robotica avanzata, della Robotica Indossabile, delle Interfacce Aptiche e dei sistemi di Ambienti Virtuali e Realtà Aumentata. Questa esposizione è stata chiamata *Understanding the Other*:

> "il titolo dell'evento deriva dagli studi di Percezione Sociale sull'Embodiment fenomenologico in cui le tecnologie di Ambienti Virtuali vengono utilizzate per consentire a una persona di sentirsi un'altra, fisicamente presente in uno spazio remoto, con cui interagisce, rispetto a quello in cui la prima persona è situata. Mentre, da una parte, si tratta di un utilizzo delle nuove tecnologie informatiche per dimostrare come il senso di percezione del Sè e del proprio corpo possa essere manipolato artificialmente in laboratorio, dall'altra si desidera portare oggi una vasta porzione di pubblico a prendere coscienza delle esigenze e della condizione dell' 'altro' durante le diverse situazioni comunicative della vita quotidiana".[40]

Il venticinquennale della fondazione del laboratorio diviene l'occasione per mostrarsi "a una vasta porzione di pubblico". Uno degli artefatti esposti era un esoscheletro chiamato "Body Extender" (fig. 25), questo robot può essere letteralmente indossato da un essere umano per amplificare le capacità del proprio corpo fino a 20 volte. Il prototipo è stato completato nel 2009 con la partecipazione economica della Direzione Generale degli Armamenti Terrestri del Ministero della Difesa italiano. Caratterizzato da capacità di movimento paragonabili a quelle del corpo umano, questo esoscheletro è in grado di inseguire i movimenti delle gambe e delle braccia dell'operatore e di amplificarne la forza esercitata sull'ambiente esterno. L'elemento di novità che lo rende unico al mondo è costituito dall'elevato numero di gradi di libertà (22) consentiti all'operatore che, durante la manovra, percepisce la minima resistenza della macchina. Proprio per queste sue caratteristiche è stato avviato un progetto di ricerca che tende a migliorarne le funzioni, finanziato dalla Comunità Europea nell'ambito di "Echord" (European Clearing House for Open Robotics Development). Massimo Bergamasco,

40 http://romaeuropa.net/digitalife-2016/understanding-the-other/; ultima consultazione 8 marzo 2017.

fondatore del PERCRO e responsabile del progetto "Body Extender", sottolinea che "esoscheletri quali il nostro, da utilizzare per movimentare materiali in ambienti 'non strutturati' potrebbero essere commercializzati entro i prossimi tre, cinque anni"[41]. Inoltre i ricercatori dello stesso team hanno avviato alcuni studi finalizzati all'applicazione delle tecnologie sviluppate per il supporto del movimento dei soggetti con deficit motori quali gli anziani e i disabili.

Le esposizioni temporanee divengono anche un modo per illustrare la storia di questi artefatti e consolidare la stabilità e la validità del settore in sé. Uno degli ultimi esempi è costituito dalla mostra visitabile dall'8 febbraio al 3 settembre 2017 presso il Museo della Scienza di Londra. *Robots* è una mostra che raccoglie artefatti meccanici e robotici degli ultimi 500 anni, dal XVI secolo in poi. Una grande mostra storica curata da Ben Russell che ne dispiega il senso e le origini in questi termini: "from the dawn of mechanised human forms to cutting-edge technology fresh from the lab, *Robots* reveals the astonishing 500-year quest to make machines human. Focusing on why they exist rather than on how they work, our blockbuster exhibition explores the ways robots mirror humanity and the insights they offer into our ambitions, desires and position in a rapidly changing world"[42]. La mostra si focalizza dunque nel ricercare le ragioni che conducono gli esseri umani a costruire oggetti robotici. Attraverso il robot, inteso come medium, la mostra vuole ragionare su come le credenze religiose, la rivoluzione industriale e la cultura popolare abbiano condizionato la forma della società per oltre mezzo millennio. Inoltre, l'esposizione invita i visitatori a immaginare un futuro condiviso con i robot. Se con gli artefatti del passato si riporta in auge la loro antica funzione di meraviglia legata ad uno sfondo magico e ammaliatore; con gli oggetti del presente – posti in una continuità con il passato – si sottolinea il modificarsi delle idee riguardo le funzioni, i materiali e le tecniche costruttive nel contemporaneo[43].

Per eliminare qualsiasi dubbio riguardo la dicotomia oggetto d'arte-oggetto tecnologico, nell'aprile del 2016 il Gugghenaim di New York ha commissionato un'opera d'arte robotica agli artisti cinesi Sun Yuan e Peng Yu. Come spiegato dal direttore della struttura, l'approccio del museo è da sempre votato al contemporaneo: "the Gugghenaim had a special purpose from its inception: to collect and exhibit art that was not just modern, not just new, but

41 Massimo Bergamasco in http://www.postinterface.com/11-notizie/focus/79-body-extender-completato-il-primo-esoscheletro-italiano; ultima consultazione 18 marzo 2017.

42 https://beta.sciencemuseum.org.uk/robots/#visit-2; ultima consultazione 18 marzo 2017.

43 Per un approfondimento sulla mostra si rimanda a https://blog.sciencemuseum.org.uk/robot-uprising-in-the-science-museum/; ultima consultazione 21 marzo 2017.

thoroughly radical. And that radicalism is still with us today"[44]. L'acquisizione dell'opera robotica, facente parte adesso della collezione permanente della struttura, è in realtà parte di un progetto più ampio che ha dato vita a una mostra, curata da Xiaoyu Weng, dal titolo *Tales of Our Times* che accoglie opere di diversi artisti realizzate a partire da quattro parole chiave suggerite dalla curatrice stessa: territory, borders, boundaries, divides. "The artworks [...]; they examine social and political tensions experienced worldwide, exploring themes such as individual and collective memory, migration and urbanization, cultural inclusion and exclusion, and the contradiction of technological development"[45]

Nello specifico l'opera robotica *Can't help my self* (2016, fig. 26)[46] è costituita da uno degli esemplari di braccio meccanico comunemente utilizzato all'interno delle fabbriche e, in questo contesto, è lasciato libero di muoversi senza il controllo di nessun operatore: la macchina interpreta autonomamente gli algoritmi precedentemente programmati. La curatrice spiega le ragioni che l'anno spinta a svolgere questa ricerca artistica in questi termini: "I don't think art is only a purely aesthetic experience. It should engage with society; it should engage with people, it should engage with social, political, cultural issues"[47]. L'opera d'arte è il frutto del coinvolgimento dell'artista in una dimensione sociale, politica e culturale che necessariamente fa riferimento ai temi più urgenti della contemporaneità.

La robotica, il suo utilizzo e la sua diffusione, sono diventati nodi tematici che, nel lungo corso, si sono imposti per il loro legame con le istituzioni governative e per il conseguente inserimento nel tessuto sociale, prima in ambito lavorativo e, successivamente, nel quotidiano. Tutti gli esempi riportati in questo ultimo paragrafo vogliono far emergere un processo che ha modificato gli artefatti robotici da semplice materia elaborata all'interno di laboratori scientifici, a materia che fuoriesce da quei confini per farsi arte. Si tratta di un processo ancora in corso, ma che poggia le proprie basi su istanze politiche e sociali che mirano a creare categorie e strutture che trovano le loro ragioni in un cambiamento radicale. Se fino a poco tempo fa la ricerca scientifica e i suoi prodotti rimanevano a esclusivo appannaggio dei ricercatori, oggi si assiste alla necessità di diffondere gli ultimi ritrovati della tecnica tra gli

---

44 https://www.guggenheim.org/video/curator-xiaoyu-weng-on-tales-of-our-time; ultima consultazione 20 marzo 2017.

45 Xiaoyu Weng in https://www.guggenheim.org/exhibition/tales-of-our-time; ultima consultazione 20 marzo 2017.

46 "Industrial robot, stainless steel and rubber, cellulose ether in colored water, lighting grid with visual-recognition sensors, and acrylic wall with aluminium frame", descrizione dell'opera disponibile su https://www.guggenheim.org/video/curator-xiaoyu-weng-on-tales-of-our-time; ultima consultazione 20 marzo 2017.

47 *Ibidem*.

user più comuni. Questo processo di dislocazione è caratterizzato da un linguaggio specifico, ma semplificato; da una metodologia didattico educativa e da una ricerca estetica che ha reso possibile l'inserimento di questi oggetti nella più diversificata e ampia definizione di cultura. "Un aspetto cruciale nella storia recente del concetto di cultura è stata la sua alleanza (e divisione del lavoro) con l''arte'. La cultura anche senza la *c* maiuscola, ambisce alla forma e all'autonomia estetica" (Clifford 2004: 267).

2. *Karakuri ningyō* automi dal Giappone.

2.1. Storie di bambole.

Il termine giapponese *ningyō* (人形, lett. 'forma umana') viene utilizzato per definire diverse tipologie di bambole appartenenti alla cultura nipponica. Questo termine è apparso nella lingua giapponese durante il periodo Edo (1603-1868) e, prima della sua occorrenza, come vedremo, ogni oggetto dalla forma umana veniva chiamato con un termine specifico riferito alla propria funzione e al proprio contesto. Come il termine inglese 'puppet' viene spesso tradotto sia con 'bambola' che con 'marionetta' o 'burattino', è quindi un termine generico che identifica sia le figure antropomorfe costruite con diversi materiali ed esteticamente molto raffinate, sia ordinari oggetti ludici. Sotto la sua definizione vengono raggruppate, infatti, diverse tipologie di manufatti dai più semplici ai più artistici e complessi, ad esempio i *daruma*, piccoli portafortuna che ricordano la figura umana divenuti uno dei più comuni souvenir giapponesi; i *goshio ningyō*, bambole di corte intagliate a mano e abbigliate secondo le usanze della corte Heian; i *bunraku ningyō*, marionette per il *bunraku.* Un unico termine, quindi, definisce un universo molto diversificato di manufatti con caratteristiche e scopi diversi.

Oggetti come le bambole appartengono a molte delle culture esistenti e in ogni Paese assumono significati diversi legati a usi e costumi autoctoni. Il Giappone possiede una grande varietà di bambole e una forte e vivida tradizione legata a esse che rendono il rapporto tra giapponesi e bambole unico al mondo; "attraverso la loro storia si può leggere l'evoluzione delle concezioni politiche e religiose del Paese" (Crovella 2010). Oltre ad avere il loro classico ruolo ludico legato ai giochi dei bambini, in Giappone sono depositarie di tradizioni e riti che affondano le proprie radici in tempi lontanissimi e, tutt'oggi, sono percepite con lo stesso entusiasmo e grado di credenza del passato. In generale fanno riferimento al sistema di credenze autoctono shintoista, ma nel corso del tempo queste credenze si sono mescolate a usanze del buddhismo e del confucianesimo trovando un equilibrio perfetto anche nelle forme rituali giunte fino a noi.

Il ruolo antropologico di questi oggetti possiede una complessità tale che, per poter essere contestualizzati e analizzati, diventa necessario guardarli attraverso tre prospettive differenti legate al loro uso: semplici giochi; manufatti artistici; e, infine, oggetti legati a culti, legende e

credenze locali. In questo ultimo caso sono spesso dei talismani che ci raccontano dei costumi del passato, degli interessi degli uomini e delle loro speranze; divengono, quindi, oggetti carichi di simbolismo e ricchi di fascino in loro stessi anche perché "le bambole per il popolo giapponese, custodiscono nella loro anima *tamashii* l'emanazione dello spirito dell'artista che le ha realizzate" (Crovella 2010). La loro importanza nella cultura giapponese è legata anche al loro essere oggetto di sperimentazione dei materiali utilizzati per costruirle e alle diverse tecniche artigianali che hanno dato vita a bambole che sono veri e propri oggetti d'arte. La costruzione e la distribuzione di questo genere di oggetti raggiunse il suo più alto apice durante l'epoca Edo e, anche se materiali come carta, paglia, ceramica e argilla hanno avuto un ruolo importante nella loro costruzione, il legno è uno dei materiali che più spesso viene utilizzato. Anche in questo caso la varietà nella tipologia di legno scelto è ampia e dipende dalla qualità e dalle caratteristiche della materia stessa. Spesso viene utilizzato il cipresso per il suo essere facilmente flessibile e resistente, ma vengono utilizzati anche il legno di canfora, di noce, di sandalo e di cedro. Spesso non viene utilizzato un solo tipo di legno, ma per ogni parte viene scelto quello più adatto, ad esempio per la testa, la parte più rilevante della bambola, vengono utilizzati legni pregiati. Le stesse stoffe utilizzate per abbigliare le bambole sono preziose e delicate come la seta e il broccato, ogni singolo manufatto viene decorato e abbellito in base a ciò che rappresenta. Anche in epoca contemporanea artigiani e artisti non hanno smesso di modificare, ripensare, rinnovare le fattezze e i materiali di questi oggetti.

Un altro elemento che caratterizza la fattura giapponese è l'esistenza di tipologie di bambole nate per particolari usi o nate in aree geografiche specifiche e denominate a partire dal ruolo e dal periodo storico cui appartengono. Avremo dunque a titolo di esempio: *hina ningyō* (bambole per la festa delle bambine), *gogatsu ningyō* (bambole per la festa dei bambini), *nō ningyō* (bambole che rappresentano scene del teatro *nō*) , *kabuki ningyō* (bambole che rappresentano scene del teatro *kabuki*) , *jidai fuzoku ningyō* (bambole d'epoca), *kyō ningyō* (bambole di Kyoto), *oyama ningyō* (bambole di giovani donne), *gosho ningyō* (bambole di palazzo); queste sono solo alcune delle famiglie di bambole che appartengono alla cultura giapponese.

Nel percorso della loro storia, le bambole, sono state insignite anche della funzione di rappresentare il Giappone in diverse situazioni istituzionali in veste di doni ufficiali e simboli d'integrazione. Ad esempio, quando il Commodoro Matthew Perry della marina militare degli Stati Uniti fu ricevuto nel 1854 dallo *shōgun* Tokugawa Iesada, ebbe in dono una piccola bambola (*gosho ningyō*), raffigurante un bambino vestito di una pettorina con incisi i caratteri di 'buon auspicio' (Pate 2005: 10). Più avanti, nel 1972, il Giappone e gli Stati Uniti si

scambiarono delle bambole in segno di amicizia. Il Giappone regalò bambole chiamate *ichimatsu ningyō* (市松人形), le quali riproducono fedelmente e in maniera molto naturale l'immagine di bambini e bambine in *kimono*.

2.1.2. *Ningyō* custodi di riti e tradizioni.

In qualità di oggetti di culto la loro origine affonda in periodi molto antichi, le prime attestazioni di manufatti antropomorfi in Giappone risalgono al periodo Jōmon (10.000-300 a.C.), denominato così per le decorazioni a corda impresse sulla superficie degli oggetti. Il periodo Jōmon è stato nella sua totalità suddiviso in 5 stadi e il Medio Jōmon è il primo periodo complesso e nettamente orientato verso il culto. I *dogū* 土偶 ('figure d'argilla'; fig. 27), sono figure d'argilla di cui i maggiori ritrovamenti sono stati fatti nella parte orientale del Giappone. I più antichi sembrano risalire al 6000-5000 a. C. e sono piccoli, spesso privi di arti, con lineamenti marcati, occhi enormi e segni tracciati sui visi. Si trattava di una produzione che non aveva un uso pratico, ma era legata a cerimonie, a culti propiziatori prevalentemente femminili; a questa fase appartengono molte statuette che presentano un'infinita varietà di tipologie, ma la maggior parte sono concepite in modo bifacciale. Dal tardo Jōmon le figurine di terracotta diventano una produzione usuale e presentano molti dettagli. Lo studio dell'archeologo Ōno Entaro ha stabilito che su 287 *dogū* ritrovati, 213 erano sicuramente femminili e solo 47 maschili, questo ha spinto lo studioso a considerare i *dogū* come statuette di divinità protettrici. Torii Ryuzo propende invece verso l'ipotesi di considerarli divinità legate ai culti della fecondità, ipotesi avvalorata dalle forme abbondanti dei seni e del ventre. Lo studio di Iwata Ichirou ipotizza che i *dogū* potevano essere "bambole della medicina" in quanto molte sono state trovate prive di alcune parti, fatto che induce a supporre rotture intenzionali nei punti corrispondenti alle zone malate. La colorazione rossa e i ritrovamenti riconducibili a sepolture (Kidder 1964), hanno evidenziato la funzione dei *dogū* anche nei rituali funerari. "Dogū represent the first ningyō form in Japanese history, placing them within a powerfully symbolic contest – a position never quite relinquished until the modern era" (Pate 2005:192).

Al periodo Yayoi (300 a.C.-300 d.C.) appartengono sia statuette di terracotta, che le prime maschere a indicare pratiche rituali. In questo periodo il Giappone era diviso in gruppi tribali guidati spesso da uno sciamano che, in molti casi, era una donna. In questa recente società agraria, nella quale gli spiriti della natura apparivano spesso mutevoli e non sempre benigni,

le cerimonie acquistavano un'importanza estrema. Le prime armi in bronzo importate dalla Corea servirono da modello per i tipi giapponesi, nel rifarli per uso domestico le armi passarono dalla loro destinazione utilitaria a soddisfare necessità simboliche. Infatti queste armi erano grandi, con lama larga e fragili; molte sono state rinvenute in Kyūshū ed erano collocate nel terreno come mezzo per ottenere la protezione della terra da rapine o dalle calamità naturali. In questo periodo si posero le basi sociali ed economiche per la futura formazione dello stato Yamato (IV secolo), la costruzione dei tumuli, nel periodo successivo, segna la fine della fase Yayoi. Sul finire di questo periodo le figurine rituali furono sostituite con accessori per il culto in bronzo, ma si stabilì una nuova importanza al volto come effige protettrice, infatti, legati a questo periodo, sono stati ritrovati vasi che alla loro estremità possedevano forme di volti, forse a protezione del contenuto.

Nel periodo successivo, detto Kofun (250-552 d.C.), troviamo altre forme antropomorfe conosciute come *haniwa* 埴輪, ('cerchi d'argilla'; fig. 28). In questo periodo si ha l'affermarsi della costruzione di grandi monumenti funerari organizzati in tumuli di terra simili a colline, chiamati appunto *kofun*. In generale, i *kofun* erano corredati di sculture *haniwa* poste sopra le tombe o nel terrapieno circostante. Inizialmente, avevano forma cilindrica e si presuppone che fossero poste intorno ai *kofun* per delimitare lo spazio sacro da quello profano. Nel secondo periodo Kofun assunsero la forma di case o barche e trovavano posto nel punto più alto del tumulo, destinate a ospitare lo spirito del defunto. Successivamente, gli *haniwa*, assunsero forme che riproducevano oggetti militari come corazze, elmi e scudi, talmente dettagliati da poter essere presi come punto di riferimento per ricostruire le armature e le armi utilizzate in quel periodo. I primi *haniwa* antropomorfi compaiono agli inizi del V secolo senza una continuità con le forme risalenti ai periodi precedenti. Si diffusero, quindi, quelli dalle forme animali o umane che, probabilmente, ritraevano persone legate al defunto. Le indagini archeologiche condotte fino a questo momento non confermano l'uso di seppellire, insieme al defunto, anche servi o parenti ancora in vita, ma una delle ipotesi legate agli *haniwa* antropomorfi vuole che siano nate per sostituire il sacrificio umano nei riti di sepoltura (Caroli – Gatti 2006; Law 1997). Con il passare del tempo le figure umane assumono una maggiore articolazione e un aspetto più realistico.

> "La produzione degli *haniwa* doveva essere legata a determinati significati, ad esempio le barche potevano essere il mezzo di trasporto del defunto verso l'al di là, i guerrieri potevano rappresentare i difensori dell'ultima dimora, la gente comune e gli animali invece rispecchiavano tutto ciò che aveva fatto parte della vita del defunto. I lineamenti a

volte accentuati, l'attenzione alla gestualità, ai particolari, stanno a significare che gli artisti avevano una buona conoscenza della natura e degli animali, delle persone e delle cose che plasmavano, ma prestavano volutamente più attenzione soltanto agli elementi più essenziali e caratterizzanti, quasi a voler raffigurare l'energia insita in ogni cosa ritratta" (Alabiso 2001: 39).

Nei secoli che seguirono la fine del periodo Kofun, le pratiche di sepoltura in tumuli e i rituali a essi associati vennero offuscati dall'introduzione del flusso di credenze derivanti dalla Cina e dalla Corea, soprattutto dal Buddhismo che arriverà in Giappone durante il VI sec.

"Over the centuries, Japan has been greatly influenced by beliefs and practices introduced by China and Korea. Native, what are now loosely termed 'Shinto', beliefs and practices were modified in reaction to Buddhist beliefs and practice surrounding death, Taoist practices associated with magic and yin/yang theory and even Korean shamanistic beliefs concerning the alterlife" (Pate 2005: 231).

Già durante il periodo Nara (710-794) si trovano riferimenti a particolari tipi di bambole legate ai rituali di purificazione. I *katashiro* 形代 erano molto rudimentali e stilizzati rispetto ai più realistici *haniwa* del periodo precedente. Sono stati rinvenuti in varie dimensioni e in diversi materiali: argilla, pietra, legno, cuoio, metallo, carta o paglia e legati, in particolare, alle pratiche funerarie fino al periodo Kamakura (1185- 1333). I *katashiro* erano considerati sì come oggetti funerari, ma anche come talismani usati nei riti di purificazione per respingere le influenze malevole (汚れ *kegare*). Essi fungevano da oggetti nei quali le influenze negative erano trasferite e poi lasciate al fluire dell'acqua in mare o bruciati. I *katashiro* quando assumono forma antropomorfa vengono chiamati *hitogata* 人形 (lettura autoctona degli stessi *kanji* di *ningyō*) e oltre ai riti funebri in cui rappresentavano il defunto stesso, erano intesi come contenitori di una parte dello spirito dei cari ancora in vita in grado, così, di viaggiare insieme al defunto. I *katashiro* sono noti anche come *nademono* 撫物, (lett. cose da adulare) e nel periodo Nara li troviamo come rappresentazioni umane usate come talismani di buon auspicio per il benessere fisico. I nademono erano bambole di carta che venivano impiegate durante rituali di purificazione (御祓い *o-harai*) come surrogato in cui trasferire gli elementi negativi accumulati nel corpo. Già in questo periodo esiste un rito mensile legato proprio a questo tipo di effigi; il *nanase o-harai* prevedeva la costruzione di un *nademono* la prima notte di ogni mese (in accordo con il calendario lunare), da inviare alla corte imperiale per essere abbellito con eleganti decorazioni. Successivamente era portato all'imperatore che

doveva usarlo per massaggiare il proprio corpo in modo che la bambola potesse assorbire ed eliminare tutte le impurità dalle sue membra. Infine la bambola veniva riposta in una scatola e lasciata in mare (Law 1997). A partire dall'epoca Heian (784-1185) un rito simile era chiamato *jōshi no harai* (lett. primo giorno dell'esorcismo del serpente) svolto il terzo giorno del terzo mese (3 marzo). Di origine cinese e legato alle pratiche dello *yin* e dello *yang* (*Ommyodō*[48]), questo rito, era inizialmente legato alla nobiltà giapponese e prevedeva che la famiglia chiamasse dei maestri divinatori per i riti di purificazione, i quali consistevano nel massaggiare il corpo con una bambola che veniva poi lasciata nelle acque del mare o di un fiume.

In particolare questo rito è legato all'odierno *hina matsuri*[49] (雛祭り, festa delle bambine) che prende forma durante il periodo Edo e ricorre proprio il 3 marzo di ogni anno. Questo *matsuri* prevede l'esposizione di bambole che riproducano la corte feudale corredata degli abiti di corte del periodo Heian. La festa è la celebrazione delle bambine presenti in famiglia e le bambole, solitamente, sono disposte su cinque o sette (numeri fortunati secondo l'usanza giapponese) piani coperti da un tappetino rosso (fig. 29). In cima sono disposte le bambole che raffigurano l'imperatore e l'imperatrice seduti e con i volti rivolti verso l'osservatore; alle loro spalle due paraventi dorati in miniatura e ai fianchi due lanterne. Nei piani inferiori si trova la corte, in ordine discendente troviamo: tre cortigiane, cinque musici in atto di suonare strumenti antichi, due ministri di corte e sull'ultimo ripiano sono posti tre servi, ai loro lati trovano posto due piante ornamentali: un mandarancio e un ciliegio[50]. Infine, vengono posizionati anche piccoli oggetti di uso giornaliero delle donne aristocratiche del periodo

48 *Ommyodō* o via dello *yin* e *yang* è un sistema di credenze di origine cinese basato sull'antica teoria dello *yin* e dello *yang*, su i cinque elementi naturali e su pratiche magiche sviluppate dopo la sua importazione in Giappone. Infatti, questo sistema attinge ampiamente anche dal Buddismo, dallo Shintō e dal Confucianesimo. Quando venne importato in Giappone, nel VII secolo, il governo centrale stabilì l'*Ommyōryō* o ente per lo Yin e Yang che si occupò di creare un calendario basato sullo studio delle stelle e della predizione del futuro. Gli *Ommyōji* erano i maestri che attraverso queste pratiche rituali attiravano la buona fortuna e allontanavano le divinità negative (Kodansha Encyclopedia of Japan, Vol. 6, 1983, p. 103).

49 Nell'antico Giappone le bambine delle famiglie nobiliari erano solite giocare con delle bambole chiamate *hina* (雛) che nella loro forma e nel loro abbigliamento riproducevano la classe sociale aristocratica. Ancora oggi questo termine viene usato per definire le bambole esposte durante le celebrazioni della festa dedicata alle bambine. L'*hina matsuri* fa parte delle cinque festività annuali del Giappone chiamate *gosekku* (五節句): 1 gennaio (l'inizio del nuovo anno); 3 marzo (festa delle bambine); 5 maggio (festa dei bambini); 7 luglio (*tanabata matsuri*); 9 settembre (festa dei crisantemi). Queste festività, sin dalle loro origini, sono momenti propizi per allontanare gli spiriti negativi dal proprio corpo attraverso riti di purificazione che mirano a richiamare su di sé energie positive.

50 Questi alberi possono essere sostituiti con quelli di pesco o di *ume* (pruno giapponese). L'*hina matsuri* viene chiamato anche 桃の節句 *momo no sekku* o festa dei peschi, nome legato al fiorire di questi alberi, in epoca Edo quando era in adozione ancora il calendario lunare veniva festeggiato il 3 aprile, con l'introduzione del calendario Gregoriano nel 1873, il giorno fu anticipato di un mese (3 marzo), periodo in cui è prevista la fioritura del pesco.

Heian: specchi, cesti del cucito, oggetti per la cerimonia del tè, mobili e decorazioni floreali. Al giorno d'oggi non tutte le famiglie possiedono la collezione completa di queste bambole, ma solitamente, quelle esposte sono tramandate di generazione in generazione, da madre a figlia. Di questa festività si può recuperare l'origine anche nel *hina nagashi* (雛流し, bambola galleggiante), durante il quale gli *hina ningyō* (雛人形, bambole per *hina matsuri*), venivano adagiati lungo un corso d'acqua o su di una barca affinché la corrente portasse via con sé gli spiriti maligni e la cattiva sorte accumulata durante l'anno. Ancora oggi in alcune parti del Giappone la festività delle bambine viene celebrata secondo questo antico rito, ad esempio presso il tempio di Awashima (Kada, Prefettura di Wakayama), considerato il tempio delle donne, vengono inviate bambole provenienti da tutte le parti del Giappone per essere oggetto del festival annuale. Durante queste celebrazioni le bambole vengono esposte e sul finire della giornata del 3 marzo alcune di esse vengono poste su delle barche di legno e lasciate alle correnti del mare (fig. 30).

La storia delle bambole, in Giappone, si snoda inoltre in diverse tipologie molto particolari che per il tema di questo studio diventano significative in quanto legate sia alla teatralità che alle sperimentazioni meccaniche. I *karakuri ningyō* o bambole meccaniche appartengono a un particolare lasso di tempo del periodo Edo, l'era Genroku (1688-1704), in cui diverse forme d'arte classiche giapponesi vedono la luce. Il *kabuki*, l'*ukyo-e*, il *bunraku* si sviluppano e vedono i loro periodi più fiorenti proprio durante questi anni e, in particolare il *bunraku*, per un certo periodo di tempo è stato legato allo sviluppo dei *karakuri ningyō*. Nel prossimo paragrafo si cercherà di delineare le caratteristiche proprie delle bambole meccaniche giapponesi in tre ambienti di utilizzo: durante i *matsuri* in epoca contemporanea, in teatro e nei salotti della nobiltà giapponese di epoca Edo.

2.2. *Karakuri ningyō*: storie di automi.

I manufatti antropomorfi, come visto, ricoprono un ruolo fondamentale sin dagli albori della civiltà nipponica e il loro uso si è modificato seguendo l'evoluzione sociale e culturale delle isole giapponesi. Funzioni principali di questi manufatti erano quelle legate ai culti funebri e ai riti di purificazione con caratteristiche diverse: surrogati su cui trasferire forze pericolose in segno di purificazione del corpo o dello spazio; contenitori in grado di accogliere spiriti benevoli o meno; talismani portafortuna. Questi culti andavano a circoscrivere parte della vita rituale primitiva dello *shintō* (via degli dèi) che comprendeva anche riti propiziatori delle

forze naturali. Il benessere di queste popolazioni dipendeva infatti dalla terra, dall'acqua e dal sole indispensabili per assicurare un buon raccolto. Nonostante sia difficile definire lo *shintō* primitivo per il suo carattere non strettamente codificato in una teologia:

> "oggi la maggior parte dei ricercatori concorda nel sostenere che nel Giappone antico sia già possibile distinguere una forma di religiosità, classificabile come 'shintoismo', che si era andata sviluppando nei secoli nel contesto ecosistemico segnato dalla coltivazione del riso e che si esprimeva nei riti comunitari che univano gli abitanti del villaggio alle divinità tutelari del territorio. Essa possedeva, proprio in questo suo essere frutto di un amalgama di tradizioni religiose diverse, una sua originalità, e aveva elaborato la percezione sempre più chiara di costruire una tradizione specifica. […] Gli dèi – i kami 神 – sono entità soprannaturali misteriose e sfuggenti, sono realtà di assoluto che vivono nel relativo, si rivelano nella natura e nell'uomo. La loro energia, il loro potere di creare e di distruggere, pervade tutti gli aspetti dell'esistenza" (Raveri 2014: 20-21).

Il simbolismo acquisito durante i periodi più lontani della cultura giapponese è stato mantenuto quasi intatto nelle forme che si sono manifestate nei periodi successivi. Tipologia di oggetti antropomorfi fortemente legati al simbolismo shintoista e alla sue manifestazioni nel contemporaneo sono i *karakuri ningyō* di cui ci occuperemo di seguito. Prima però di immergerci nell'universo di questi artefatti è utile ripercorrere alcune coordinate storiografiche per ricostruire un contesto a partire dalle fonti scritte.

Il termine *karakuri* (からくり) significa 'meccanismo semovente' e deriva dal verbo *karakuru* che significava 'muovere per mezzo di fili' o 'manipolare da dietro la scena' (Senda 2012: 25). A partire dall'epoca Edo il termine *karakuri* venne usato per indicare l'ingegneria meccanica stessa e, successivamente, verrà utilizzato per indicare 'macchina', 'meccanismo', 'manipolazione', ma tra i suoi significati troviamo anche 'intrigo' e 'trucco'. Quindi divenne un termine con cui si definiva la meraviglia associata a una scienza, a una tecnologia avanzata. Una delle prime fonti giapponesi in cui viene fatta menzione di una bambola semovente è precedente all'intercorrere del termine stesso, ed è il *Konjaku monogatari* (今昔物語, *Antologia delle avventure del passato e del presente*) una raccolta di racconti del periodo Heian, datata 850 d.C.. Si racconta di una bambola con la forma di un bambino che tiene con due mani un secchio, quando nel secchio veniva versata dell'acqua il bambino alzava le mani rovesciandosi il contenuto sul viso. Altra fonte successiva è il *Kanmongyoki*, un diario del periodo Muromachi (1336-1573) scritto da alcuni membri della corte imperiale e dell'aristocrazia del tempo: "a doll that could dance and bang a gong and would be placed in a

small teahouse that had been built in a place where bon dancing and music could be enjoyed during the bon festival" (*Kanmongyoki* in Senda 2012: 20). Alcuni degli elementi strutturali che influenzarono la costruzione dei *karakuri ningyō* furono introdotti in Giappone dai portoghesi che nel 1543 arrivano nel porto di Tanegashima portando con sé armi da fuoco e orologi meccanici. Proprio i meccanismi contenuti negli orologi ispirarono i meccanismi presenti dentro i *karakuri*, ma, fatto da non sottovalutare, è quello che queste nuove tecnologie vennero importate prima del *sakoku* (1641-1853), ossia prima del periodo in cui il Giappone rimase chiuso a qualsiasi scambio con altri paesi a esclusione degli olandesi e dei cinesi che potevano accede solo al porto di Nagasaki. Durante il *sakoku* le tecnologie importate vennero sviluppate, personalizzate e integrate a quelle giapponesi. Fonte principale diretta riguardante i *karakuri ningyō* è il *Karakuri Zui* scritto da Hanzo Hosokawa e pubblicato nel 1796. Il suo autore era conosciuto anche come Karakuri Hanzo e viene descritto come uno studioso eclettico, conoscitore sia di fisica, di architettura, di meccanica, che di divinazione e confucianesimo. La sua opera è un manuale in tre volumi dove sono contenute molte illustrazioni e molti testi che descrivono non solo gli ingranaggi interni dei *karakuri ningyō* e le modalità di costruzione, ma anche lo spirito con cui questi oggetti dovevano essere costruiti. Questo testo è stato fondamentale per la trasmissione delle tecniche costruttive e dei materiali, di orologi e artefatti prettamente giapponesi.

2.2.1. *Dashi karakuri ningyō*: una tradizione contemporanea.

I *dashi karakuri ningyō* sono probabilmente la categoria di *karakuri ningyō* che maggiormente rappresentano, ancora oggi, la funzione di medium tra uomo e divinità che le bambole possiedono sin dalle loro origini. Essi, infatti, vengono utilizzati in un contesto squisitamente shintoista come i *matsuri* (祭) o feste tradizionali che rappresentano momenti di aggregazione intorno a usi fondamentali per le formazioni comunitarie. Sono, inoltre, momenti di intrattenimento dove è possibile assistere a performance di origine rituale, mangiare cibi tradizionali legati alle stagioni e indossare abiti del folclore nipponico. I *matsuri* possono essere paragonati per importanza e coinvolgimento della collettività alle feste patronali cristiane ancora oggi in vigore soprattutto nel sud Italia e riconosciute come congiunture tra sacro e profano, folclore e tradizione.

Si crede che i *kami* durante tutto l'anno abitino i templi shintoisti dove per devozione i fedeli si recano per venerarli ed esprimere il proprio rispetto, ma durante i *matsuri* i *kami* lasciano il

tempio per essere trasportati, all'interno del *mikoshi* (御輿, fig. 31) o tempio trasportabile, per le vie delle città con a seguito buona parte della comunità. Questo piccolo tempio diventa il mezzo attraverso cui le divinità possono "incontrare" i propri devoti al di fuori dei normali templi e allo stesso tempo i *matsuri* sono occasioni in cui bisogna intrattenere e attrarre la benevolenza delle divinità. *Koshi* era il termine con cui venivano chiamate le portantine usate per trasportare i nobili in epoca Edo, *mi* è invece una particella onorifica che serve a esprimere il rispetto e la riverenza provata dai fedeli. Il *mikoshi* è una struttura abbastanza contenuta, ma composta da oltre quaranta piccole parti in legno assemblate senza l'utilizzo di chiodi e l'ossatura è mantenuta grazie a un gioco di incastri (tecnica chiamata *kumiki* usata anche per la costruzione dei templi) e corde annodate. In particolare la parte che diviene il temporaneo luogo delle divinità riproduce in una scala inferiore un tempio vero e proprio, riportandone gli elementi principali quali i *torii* (portali), il *koran* (parapetto) o l'*igaki* (recinto). Ogni parte del *mikoshi* viene finemente intagliata e dipinta o decorata con ornamenti metallici che richiamano gli elementi sacri dei templi veri e propri, tanto che, davanti alla porta d'ingresso della divinità, viene posto il *kagami*, uno specchio considerato come la riproduzione di una delle manifestazioni fisiche delle divinità. Lo specchio è un oggetto che si ritrova anche nei comuni templi shintoisti (in questi trova posto nella sala più grande), ma in generale è una delle tre insegne imperiali (三種の神器, *Sanshu no Jingi* o Tre sacri tesori) che rappresenta la saggezza; le altre due sono la spada in segno di valore e una gemma a simboleggiare la benevolenza. Il peso di un *mikoshi* si aggira tra i 150 kg e 1 tonnellata e quando viene trasportato a spalla per le vie della città è agitato in basso e in alto e a destra e sinistra, il movimento permette di far risuonare le decine di campanelli posti a decorare il tetto del *mikoshi* e, il loro suono, agevola l'avvicinarsi delle divinità positive e l'allontanamento di quelle negative.

> "The mikoshi is built with heart and soul, and the gorgeous, beautiful and exquisite carriage of the kami captivates the mind of the people […] today, in the 21st century, the Edo Mikoshi is recognized as the symbol of the Matsuri in Tokyo and the surrounding areas. The mikoshi is designed after a shrine, but it is much more than just a miniature shrine. There is no doubt the mikoshi has established an individual art genre. Its roof projects from the body, drawing a graceful curve, with deep luster created by time tested lacquer work" (Unosuke 2015: 3).

L'origine dei *matsuri* ancora oggi celebrati in tutto il Giappone rimane, in molti casi, oscura, ma durante il periodo Edo con le stesse funzioni del *mikoshi*, vengono utilizzati dei carri molto più grandi chiamati *dashi*. Il *matsuri* più famoso e più antico che ancora oggi, nel mese di luglio, prevede la processione di circa 15 *dashi* è il Gion *matsuri* di Kyoto. Nello specifico questo festival ha le proprie origini nel periodo Muromachi e ha esercitato una forte influenza sulla nascita di altri festival nella stessa area geografica. Durante la processione sfilano due tipi di carri gli *yama*, decorati con bambole e piante e gli *hoko*, che oltre a contenere delle bambole, hanno un'altissimo totem sul tetto che si scaglia verso il cielo e diviene simbolo del contatto tra la dimensione terrena e quella divina. Le bambole negli *yama* e negli *hoko* non sono meccaniche, ma effigi nelle quali le divinità possono stanziare durante i festeggiamenti a loro dedicati. Il primo festival, ispiratosi a quello di Kyoto, in cui sono stati utilizzati i *karakuri ningyō* si è svolto per la prima volta nel 1621 a Owari-Nagoya, innescando una competizione, nelle aree limitrofe, per la costruzione del miglior *dashi* e dei più sofisticati *karakuri ningyō* (Senda 2012). Infatti l'area geografica in cui ancora oggi è possibile assistere ai *karakuri ningyō matsuri* gravita intorno alle città di Osaka, Nagoya e Kyoto, quindi nelle Prefetture di Mie, Gifu e Aichi: "this spread of knowledge left a lasting connection between ningyō dolls and dashi festival floats in the minds of Japanese people" (Senda 2012: 27). I *dashi karakuri ningyō* o bambole da carro, infatti, esercitano ancora oggi i caratteri spirituali degli oggetti antropomorfi e divengono manufatti di intrattenimento per la comunità e, per la loro qualità artigianale, possono essere considerati vere e proprie opere d'arte in movimento. Il fatto che siano attivi ancora oggi è rappresentativo dell'importanza che questi eventi hanno da molti punti di vista, per cercare di farli emergere nel loro contesto di origine ed esprimerli nella maggior completezza possibile, si è deciso di focalizzarsi su due *karakuri ningyō matsuri*: il Takayama *matsuri* e il Kamezaki *shiohi matsuri*.

In generale i *dashi* per i *karakuri ningyō* variano di regione in regione, così come i loro nomi, ma possono essere suddivisi in due categorie principali: con pedana esterna (*hashitoi,* fig. 32) e con pedana interna (fig. 33). Mentre il primo tipo nella parte superiore del carro ha una pedana che fuoriesce dal fronte del carro su cui il *karakuri* si esibisce, nel secondo la pedana è interna permettendo ai *karakuri* di rimanere al di sotto del tetto che copre il carro. A Takayama i *dashi* (fig. 34) sono del primo tipo e la pedana sporge dal carro di circa 2 metri e 10 centimetri; i carri nella totalità misurano 6 metri in altezza, 1,8 in larghezza e 4 in profondità. Takayama ha in realtà due festival: uno in primavera il 14 e il 15 aprile chiamato Sanno *matsuri*, il quale si svolge presso il tempio di Hie; l'altro, invece, si svolge in autunno (il 9 e 10 ottobre) ed è chiamato Hachiman in quanto si svolge nei pressi del tempio

Sakurayama Hachiman-gu. Durante il *matsuri* di primavera sfilano 12 *yatai* (nome dei carri a Takayama), ma solo tre trasportano un *karakuri*; durante quello autunnale sfilano 7 *yatai* e solo uno con *karakuri*. La sfilata primaverile include anche i *mikoshi*, la danza del leone e l'orchestra che riproduce la classica musica di corte, in entrambi i casi, la sera del primo giorno di festa i carri sono ricoperti di lanterne illuminate e stazionano nelle strade della città. Fino al 1800 i carri, alla fine del festival, venivano smontati e conservati in piccole parti per essere poi rimontati circa un mese prima del festival, oggi i carri vengono conservati nella loro interezza all'interno di grandi ricoveri costruiti appositamente. Proprio nell'aprile di quest'anno i due *matsuri* di Takayama sono stati registrati nella lista UNESCO del patrimonio immateriale dell'umanità e per festeggiare, il 29 aprile una sfilata ha coinvolto tutti e 23 i carri.

La storia di questo *matsuri* ha inizio nel 1586 quando il *daimyō* (signore feudale) Kanamori Nagachika si stabilì nella regione di Hida e iniziò a costruire quello che ancora oggi è il castello di Takayama[51]. Sempre per sua volontà vennero restaurati sia il tempio di Hie che quello di Sakurayama Hachiman-gu, templi dove oggi si svolgono i due *matsuri* di Takayama. A seguito di tutto ciò, intorno al castello e ai due templi, iniziò ad essere edificata la città di Takayama e di conseguenza la sua comunità. Questa città ancora oggi conserva il quartiere centrale nello stile del periodo Edo con case, botteghe e strade in cui sembra che il tempo si sia fermato. Inoltre la città di Takayama sorge alle pendici delle Alpi giapponesi ed è quindi immersa nelle zone rurali in cui è ancora possibile conservare tradizioni e usi del passato, soprattutto legati ai lavori artigianali come la lavorazione del legno. Il *matsuri* nasce come evento legato alla corte e si dice che il primo festival con carri fu celebrato nel 1718 (Senda 2012: 129), successivamente il *matsuri* si trasformò da una festa feudale a una legata al popolo, infatti la collaborazione tra carpentieri, artigiani della lacca, scultori e dell'intera comunità diede vita a nuovi *yatai* costruiti in uno stile che mescolava le fatture di quelli di Kyoto a quelli di Edo (odierna Tokyo); i *karakuri ningyō* furono introdotti intorno al 1830. Uno dei tre *karakuri ningyō* che si esibisce durante il Sanno *matsuri* è quello di Sambaso (fig. 35); gli altri due sono Shakkyo-tai e Ryujin-tai, un personaggio della tradizione nipponica legato a danze propiziatorie svolte durante i riti di purificazione o per inaugurare positivamente un nuovo inizio, ad esempio la nuova semina del riso o durante un matrimonio. Quasi sempre la sua immagine viene riprodotta in una marionetta che oggi raramente viene

51 Naturalmente il castello subì diverse distruzioni e ricostruzioni, ma ancora oggi rappresenta il cuore della città ed è situato all'interno del parco di Shiroyama dove si trova anche il museo dedicato al *matsuri* e alle *dashi karakuri ningyō*.

utilizzata in contesti rituali, è invece molto presente nelle arti performative giapponesi nate nel periodo Edo, ad esempio nel *bunraku* la marionetta di Sambaso viene agita prima di un'importante rappresentazione affinché sia ben augurante per lo spettacolo. Durante il Sanno *matsuri*, infatti, il *karakuri* di Sambaso (lett. il terzo uomo più anziano) si esibisce prima delle altre affinché possa attirare l'attenzione delle divinità. Si tratta di un *karakuri* alto circa 1,20 metri che indossa gli abiti tradizionali di Sambaso e l' *eboshi*, il caratteristico copricapo che lo distingue. Durante la sua performance si avvicina alla parte più esterna della pedana tenendo in mano un ventaglio (a destra) e un sonaglio (a sinistra) e, mentre si dirige verso una scatola posta alla fine della pedana, li agita di tanto in tanto. Raggiunta la postazione più vicina alla scatola Sambaso si piega su di essa e quando alza di nuovo la testa ha sul volto la maschera di Okina utile per potersi esibire nella danza *nō* considerata tra le più antiche appartenenti al *nōgaku*, quella di Okina appunto. È bastato un solo istante per trasformare la performance di Sambaso in una danza *nō*[52]. In questo tipo di carro la performance si svolge nella parte più alta e gli strumenti per l'accompagnamento musicale dal vivo trovano posto nello spazio subito dietro il *karakuri ningyō*. Il tipo di manipolazione che viene a configurarsi può definirsi indiretta[53], in quanto mediata da corde e aste che mantengono una distanza tra il manipolatore e la bambola meccanica. Il manipolatore trova posto nella parte inferiore del carro ed è completamente nascosto agli occhi del pubblico facendo apparire i *karakuri ningyō* come entità autonome. In base alla complessità della bambola da manovrare i manipolatori possono essere due o tre e il vano che li ospita solitamente misura 4 metri per 4, al centro di questo spazio trova posto una robusta asta di legno (*sashigane*) collegata con il tronco centrale della bambola, tutto intorno a quest'asta cadono i fili collegati direttamente con l'interno della bambola che servono a muoverne le varie componenti. Nello *yatai* di Takayama i fili collegati alla bambola percorro in orizzontale e per tutta la sua lunghezza la pedana che si spinge dall'interno verso l'esterno del carro, fino a raggiungere le mani del manipolatore. L'asta centrale serve a riprodurre i movimenti basilari della bambola, ossia il voltarsi a destra o a sinistra, mentre le corde animano le braccia, le mani, le gambe e il busto in grado di piegarsi in tutte le direzioni. Alla base di ogni corda sono agganciate delle manopole che fungono sia

52 Il video della performance è reperibile a questo link: https://www.youtube.com/watch?v=VlvSmWlnZl0; ultima consultazione è il 23 aprile 2017.

53 La distinzione tra manipolazione diretta e indiretta deriva dalla presenza o meno di fili a mediare il contatto tra il manipolatore e l'oggetto manovrato. É una distinzione che si rende necessaria nel confronto tra i diversi tipi di manipolazione esistenti, ad esempio la manipolazione dei burattini può definirsi diretta in quanto i movimenti del pupazzo sono direttamente legati ai movimenti della mano del manipolatore. Per un approfondimento si rimanda a Toscano 2013: 91; https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/3702/3571.

da peso per mantenere i fili sempre ben tesi, sia per permettere una presa più salda ai manipolatori. I cambi di personaggio in scena, come quello descritto per il *karakuri* di Sambaso, sono effettivamente frutto dei meccanismi interni alla bambola che permettono di far aprire il busto della marionetta da dove, grazie allo scatto di una molla, fuoriesce la maschera che perfettamente si posiziona sul volto della bambola[54]. Si tratta, dunque, di una tecnica mista in bilico tra la manipolazione di una marionetta e il funzionamento meccanico in cui basta tirare una corda o premere un bottone per attivare movimenti non direttamente legati al manipolatore.

Il Kamezaki *shiohi matsuri* si svolge il 3 e 4 maggio di ogni anno tra il tempio di Kamezaki e quello di Owarisansha. Il suo svolgimento segue le linee base previste dalla maggior parte dei *matsuri* con la processione e l'esibizione dei *karakuri ningyō* in luoghi e orari prestabiliti per permettere alla comunità di partecipare a tutte le fasi della festa. Le origini di questo *matsuri* sono sconosciute ma una legenda vuole che in tempi molto lontani il primo imperatore del Giappone, cui è dedicato il tempio di Kamezaki, arrivò in città dall'oceano e in accordo con questa legenda il festival ha inizio, la mattina del 3 maggio, con la processione che dal tempio accompagna i *dashi* verso la spiaggia di Shiohi dove vengono immersi nelle acque dell'oceano in segno di purificazione (fig. 36). Dopo l'abluzione i 5 carri vengono disposti sulla spiaggia uno di fianco all'altro per l'esibizione dei *karakuri ningyō*. In questo caso, ogni *dashi* ospita più *karakuri*, sia sul fronte che sul retro, inoltre questi carri hanno una struttura divisa in due moduli orizzontali sovrapposti che permettono di svolgere performance diverse nello stesso momento. Ad esempio, il primo carro dà inizio alle esibizioni svolgendo nel piano inferiore la danza di Sambaso e in quello superiore 'la benedizione con acqua calda'. Quest'ultima è una vera e propria particolarità che non si ritrova in quasi nessuno degli altri festival, essa consiste in una danza accompagnata da flauti e in una vera e propria benedizione fatta da due *karakuri ningyō*: un monaco shintoista in abito formale e la figura di una divinità femminile. Alla fine della danza la divinità bagna gli spettatori con l'acqua prelevata da un vaso posto difronte a lei e lancia dei coriandoli di carta in segno di buon auspicio (fig. 37). Questi due *karakuri ningyō* sono stati costruiti da Arakawa Sotaro nel 1932 (Senda 2012: 109) e il festival nel 2006 è stato dichiarato patrimonio nazionale immateriale.

I carri di questo *matsuri*, al contrario di quelli di Takayama, non mostrano l'*hashitoi* e concentrano le performance dei *karakuri* in una piattaforma molto simile a un palcoscenico, la

54 Un esempio del funzionamento dei meccanismi della *karakuri ningyō* di Sambaso può essere visto a questo link: https://www.youtube.com/watch?v=Um6LfOwIN9w; ultima consultazione 24 aprile 2017.

pedana su cui le bambole si muovono è interna al carro e quindi nascosta al pubblico, permettendo così la manipolazione di due *karakuri* contemporaneamente: una rivolta verso il fronte del carro e una verso il retro. In questo caso lo spazio scenico che si configura ricorda il palcoscenico per le rappresentazione del teatro *nō*, il quale prevede la presenza di quattro pilastri a sorreggere il tetto del palcoscenico; la copertura dello spazio in cui agisce l'attore è presente anche nei moderni teatri al chiuso. Lo spazio interno al carro, non visibile al pubblico, ospita almeno quattro manipolatori per ogni rappresentazione, due per ogni *karakuri* agito. La maggior parte dello spazio è occupato da due grandi travi parallele, che fungono da binari in cui i *karakuri* possono essere mossi verso destra o sinistra e avanti o in dietro. Anche in questo caso sono presenti sia l'asse principale (*sashigane*) collegata al tronco centrale della bambola, sia i fili che la percorrono per gestire il movimento degli arti superiori e inferiori del *karakuri*.

> **Senda**: During the old times every *dashi* was taken down and dismantled, then taken to a storehouse and one week or one month before the festival, it is taken out and rebuilt again. For example in Kamezaki, they are ready one month before the festival. They too dismantle the *dashi* and put it in a storehouse at the end of the *matsuri*, then, one month before, people meet together and rebuild it again, they have no design paper, but all the senior people remember the way to rebuild it, as the older people made it, they have to transmit the technique to the younger generation, this way the community to continue their history and their tradition.[55]

Come raccontato da Senda, il *matsuri* di Kamezaki, pur essendo meno conosciuto e più contenuto rispetto a quello di Takayama – o proprio grazie a questo – presenta delle particolarità che in altri festival della stessa area geografica sono andate perdute per la necessità di semplificare e velocizzare alcune operazioni. Nel caso di Kamezaki invece si è mantenuta una trasmissione delle tecniche costruttive su base orale, che ha attraversato di generazione in generazione le maglie del tempo per giungere fino a noi. Il sapere artigianale, manuale, che ancora contiene una solida connessione con la tradizione da cui proviene, non si struttura sotto un'organizzazione familiare, come accade ad esempio per il teatro *nō* sistematizzato nello *iemoto* e basato sul rapporto tra maestro e allievo[56]. Nel caso del *matsuri*

55 Le parole di Senda Yasuko qui citate, dove non diversamente specificato, fanno riferimento all'intervista del 7 ottobre 2016, Torino. L'intera intervista è disponibile in Appendice I.

56 Per un approfondimento del sistema di trasmissione dei saperi nel teatro *nō*, Casari 2008.

il ruolo del maestro è svolto dalle corporazioni che organizzano l'evento e in particolare dalle figure più anziane. La tecnica utilizzata per costruire questi carri è la *kumiki*, basata sul gioco di incastri del legno, quindi, l'imitazione rimane alla base del sistema di trasmissione e le singole corporazioni legate ai *dashi* assumono il ruolo di rappresentare questa forma di trasmissione di conoscenze, capacità ed esperienza. Inoltre, il momento d'incontro che la costruzione del carro richiede, va considerato come un altro elemento che si aggiunge al ruolo fortemente comunitario che queste pratiche presuppongono. In conclusione, sembra opportuno evidenziare che in questi *matsuri* i *kami* sono contemporaneamente spettatori e performer, e che l'evento costituisce il mezzo di comunicazione tra esseri umani e divinità, tra mondo naturale e divino.

2.2.2. *Butai karakuri ningyō*: automi in scena.

I *butai karakuri ningyō* o bambole meccaniche da palcoscenico, sono probabilmente la categoria di *karakuri* che è divenuto quasi impossibile vedere ancora attive. Eppure in passato hanno ricoperto un ruolo importante in ambito teatrale entrando in competizione anche con il più conosciuto e fortunato *ningyō jōruri* o *bunraku*. Infatti per quanto questi due generi di teatro siano differenti condividono parte della loro storia originaria.

> "Il jōruri fu ancora più o meno connesso, nei primi tempi del suo sviluppo, con gli spettacoli di karakuri (lett. congegni, meccanismi), specie di teatri delle meraviglie, o, meglio, di illusionismo, dove giuochi e trucchi facevano strabiliare il pubblico. Per quanto ci è dato sapere dalle fonti di cui disponiamo, durante le ère Genroku e Hōei (1704-10), esibizioni di questo genere erano già una delle maggiori attrattive di Shijō-gawara, a Kyoto" (Muccioli 1962: 219-220).

Il periodo in cui queste forme d'arte nascono è il periodo Edo o Tokugawa, generalmente ricordato per il carattere repressivo con cui Tokugawa Ieyasu (1542-1616) mantenne il Paese unito e, ancor di più, perché si gettarono le basi per l'organizzazione sociale del moderno Giappone. Tokugawa Ieyasu, dopo aver sconfitto i suoi rivali nella battaglia di Sekigahara nel 1600, divenne *shōgun* tre anni dopo. Questa carica prevedeva un dominio quasi assoluto del Paese: era suo dovere regolare le questioni tra *daimyō*, gestire i rapporti tra le istituzioni religiose, decidere la politica finanziaria e militare del Paese, governare gli affari esteri e

soprattutto disponeva della totalità delle terre. Gli eventi fondamentali di quest'epoca sono riconducibili al modo in cui Ieyasu decise di gestire il Paese, cui diede un assetto militare nazionale; la classe militare, infatti, aveva un potere preminente sulle altre. Lo *shōgun* instaurò un regime di controllo fittissimo e diede un ordine fortemente gerarchizzato alla società: essa venne divisa in quattro classi[57] tra le quali quella dei *samurai* ricopriva una posizione privilegiata. Nonostante, o forse grazie, a queste forti riforme, Ieyasu riuscì a portare un lungo periodo di pace (*taihei*, la grande pace) all'interno del Paese, che fino a quel momento era stato teatro di scontri civili per il controllo del territorio. L'assetto che lui aveva dato per primo fu rispettato anche dai suoi successori, i quali, dopo la rivolta di Shimabara avvenuta nel 1637 e sedata solo l'anno dopo, diedero inizio alle espulsioni degli stranieri dal Paese e al confinamento degli olandesi e dei cinesi in zone determinate della nazione. Questo fu l'inizio del *sakoku*, precedentemente menzionato, che determinò l'inizio di una riflessione interna della nazione che permise al Giappone di mutare se stesso, non solo riguardo alla sfera politica, economica e sociale, ma anche in ambito culturale; si avrà infatti una grande spinta che formalizzerà quelle arti che vengono comunemente definite popolari come, in ambito teatrale, il *kabuki* e il *bunraku*. Uno dei fenomeni più importanti che caratterizza questo periodo è la nascita di una nuova classe sociale, i *chōnin* (lett. cittadini), nata dalla fiorente economia mercantile che, nonostante l'isolamento forzato, riuscì a svilupparsi soprattutto grazie al massiccio spostamento della popolazione dalle campagne verso i grandi centri urbani. Questa nuova classe era formata da mercanti, artigiani, carpentieri e lavoratori di ogni genere chiamati a soddisfare le esigenze della classe militare, nonostante non esercitasse nessun ruolo a livello politico, acquisì comunque un peso sempre maggiore nella sfera culturale ed economica. Lo stato di pace e di crescente benessere permise un generale innalzamento del livello di vita e soprattutto l'allargamento dell'istruzione a fasce sociali basse, che avevano adesso la possibilità di accedere ad accademie e scuole private; questo consentì ai più agiati mercanti e artigiani di affermarsi nel mondo intellettuale: prima dell'epoca Tokugawa, infatti, questo ambito era sempre stato di dominio esclusivo della nobiltà e del clero.

Per parlare degli sviluppi culturali, artistici e intellettuali del periodo bisogna concentrarsi su un arco di tempo di circa quindici anni che prende il nome di era Genroku (1688-1703) e che rappresenta l'apogeo della cultura *chōnin*. Culla della nuova fiorente cultura popolare furono i

57 Oltre al clero, la società per essere meglio controllata venne suddivisa in quattro classi: la nobiltà, ulteriormente divisa in nobiltà militare (*buke*) e nobiltà civile (*kuge*); i contadini; gli artigiani e i commercianti.

centri urbani; città come Edo, Osaka e Kyoto divennero luoghi frequentati da una moltitudine di genti differenti tra loro, provenienti da classi sociali diversissime che stabilivano rapporti e condividevano lo stesso stile di vita urbano. Edo, sede dello *shōgun*, sentiva più forte la presenza militare, ma era comunque divenuta la più vivace e popolosa città del Paese: si contavano circa un milione di abitanti, concentrati maggiormente nella parte bassa della città, in cui si trovavano le zone commerciali. Edo divenne il nucleo politico, economico e culturale del Giappone. Kyoto era la vecchia capitale dell'impero e lì vi era la sede dell'imperatore e della sua corte, mentre Osaka rivestiva il ruolo di grande centro commerciale e produttivo (Caroli – Gatti 2004). Le città erano divise in quartieri e ogni quartiere ospitava un diverso gruppo sociale, in ognuna di queste zone si potevano trovare singole attività produttive; anche i teatri furono raggruppati in una sola strada[58].

Così si formarono quartieri dedicati ai piaceri e ai divertimenti: zone della città frequentate anche dai *samurai*, i quali in tempo di pace avevano poco di cui occuparsi ed erano disposti a disfarsi temporaneamente delle loro spade per inserirsi nell'atmosfera di questi luoghi liberi. Le città divennero così luoghi in cui si concentravano lavoro e divertimento: i *chōnin* trascorrevano le loro giornate immersi nel lavoro e la sera si dividevano tra teatri, sale da tè, case di prostituzione e bagni pubblici. Questo diverso modo di vivere la quotidianità portò una nuova visione artistica che si impadronì del termine buddhista *ukiyo* (lett. mondo fluttuante, in senso buddhista veniva utilizzato con accezione di mondo transitorio e per indicare l'impermanenza della vita umana), per indicare gli aspetti più effimeri della vita e la volontà di godere della realtà sfuggente finché fosse stato possibile. Fu un modo della pittura, della letteratura e del teatro di volgere lo sguardo verso l'oggettività del mondo reale: così in pittura le raffigurazioni delle città, oltre ai templi e ai palazzi, includevano i quartieri popolari e le botteghe; in letteratura si diede vita a un nuovo genere di romanzo l' *ukyo-zōshi* (romanzo di costumi) che descriveva la nuova vita di questa folla variopinta; anche in teatro non mancavano le riflessioni sui problemi che comunque affliggevano i nuovi cittadini. Uno dei temi più ricorrenti è il contrasto tra natura umana (*ninjō*) e obblighi (*giri*) imposti dall'etica confuciana, la quale ignorava volutamente gli impeti umani e considerava l'individuo solo in funzione dei suoi doveri verso la società. Questo conflitto interiore veniva spesso rappresentato attraverso il doppio suicidio d'amore (*shinjū*) in cui coppie di amanti dilaniati dalla scelta fra sentimento e dovere decidevano di percorrere la via più drammatica.

58 Dopo il 1615, a Kyoto furono rilasciate le prime autorizzazioni per la costruzione di edifici teatrali.

Cercando di riprendere le fila della storia che ci interessa raccontare ci avviciniamo a una tipologia di bambole risalenti al XIX secolo che hanno un forte legame con il mondo teatrale nascente in quel periodo storico. Le Takeda *ningyō* sono bambole ispirate agli interpreti del teatro *kabuki* e ritraggono figure per lo più maschili nello stile *aragoto*, uno stile interpretativo di personaggi rozzi, virili, enfatizzato da costumi ampi e sontuosi, lunghe parrucche, spade e lo sgargiante trucco *kumadori*. Questo stile venne riproposto nelle tantissime bambole che ebbero grande diffusione in questa epoca e la loro funzione era per lo più commemorativa, a celebrare le grandi performance e gli attori del teatro *kabuki*. Nella discendenza della famiglia Takeda è possibile rintracciare non solo il punto di contatto tra il *bunraku* e i *butai karakuri ningyō*[59], ma soprattutto il nodo che lega questi oggetti all'arte teatrale in maniera indissolubile. Takeda Fujiwara Kiyofusa (? - 1727), nel 1662 fonda il primo teatro di bambole meccaniche, un traguardo reso possibile grazie al dono che quattro anni prima aveva fatto all'imperatore Gosai-in (1655-1662). Egli aveva regalato un orologio meccanico composto da sabbia, ingranaggi e un nuovo meccanismo da lui stesso ideato, chiamato *zenmai*, che oltre a mostrare l'orario segnava l'alternarsi dei mesi e delle stagioni. Come segno di riconoscenza, l'anno successivo Takeda ottenne dall'imperatore il titolo di Ōmi[60] e inaugurò il suo primo teatro, chiamato *Hamanaya* (capanna sul fiume), nell'area di Dotonbori a Osaka, la quale grazie alla così detta *pax* Tokugawa stava ripristinando il suo ruolo di centro mercantile del Giappone. Takeda Ōmi, originario di Awa (Prefettura di Kagawa), era stato apprendista dell'artigiano di *ayatsuri ningyō* [61]di Kyoto, Matsuda Harima e unì i segreti dell'arte delle marionette alla tecnologia degli orologi meccanici[62], dando vita a un vero e proprio impero teatrale di *karakuri ningyō*. Descrizioni delle prime esibizioni presso lo *Hamanaya* di Takeda includono bambole meccaniche che suonavano *shamisen* e flauti, che danzavano, che scrivevano caratteri (Pate 2005; Senda 2012).

Il distretto di Dotonbori diventò protagonista della nascita e crescita delle maggiori arti performative classiche, quali il teatro *kabuki* e il *bunraku*. Infatti, nel 1684, sempre a

---

59 Il legame tra queste due forme d'arte è testimoniato anche dal Chiryu *matsuri* dove sugli stessi carri andavano in scena performance sia di *bunraku* che di *dashi karakuri ningyō*. Chiryu (nella Prefettura di Achi) era, in epoca Edo, un crocevia lungo la Tokaidō, la strada che collegava la capitale Edo a Kyoto, ha quindi una lunga storia di incroci e incontri. Per approfondire Senda 2012: 83.

60 Omi 臣 è un è un antico titolo ereditario giapponese con cui venivano investite alte personalità politiche. Ai più potenti *Omi* venne aggiunto il prefisso ″grande″ (Ō 大) e furono chiamati *Ōmi* (大臣).

61 Forma di teatro di figura con manipolazione a fili.

62 Muccioli riferisce che uno dei suoi allievi, Yamamoto Hida-no-jō, divenne famoso nel periodo Genroku con una forma di teatro chiamata *karakuri-jōruri* in cui agivano bambole chiamate *tezuma-ningyō* (burattini automatici), (Muccioli 1962: 220) di cui però non si trova traccia nelle altre fonti consultate.

Dotombori, Takemoto Gidayū (1651-1714)[63], cantore del *ningyō jōruri*[64] apre il famoso Takemoto-za, teatro interamente dedicato alle rappresentazioni di *ningyō jōruri* e che grazie alla collaborazione con Chikamazu Monzaemon[65], porterà al più alto livello l'arte classica delle marionette giapponesi. Questo teatro rimase attivo sotto la sua guida fino al 1705, anno in cui il grande cantore abbandona le scene e cede il teatro a Takeda Ōmi, il quale lo lascerà in gestione al proprio figlio Takeda Izumo I (? – 1747). Questo passaggio di proprietà (Muccioli 1962; Senda 2012) è fondamentale per segnalare l'inizio delle sperimentazioni scenotecniche del *bunraku*[66]. Izumo I assunse il ruolo sia di direttore del Takemoto-za che di drammaturgo[67]. Sotto la sua guida il teatro avviò la fase più fiorente delle produzioni per il *ningyō jōruri* collaborando con Chikamazu Monzaemon nella scrittura di grandi drammi come *Kokusenya Kassen* (*La battaglia di Coxinga*, 1715), ma, aspetto ancora più rilevante, avviò "un'epoca di migliorie e di innovazioni, nell'attrezzatura del teatro, molte delle quali dovute all'influenza delle idee originali del padre" (Muccioli 1962: 220). Sfruttando le conoscenze del suo predecessore Izumo I introdusse il *degatari*, ossia la piattaforma girevole su cui il *chobo*[68] appare sulla scena del *bunraku* e il *dezukai*, la pratica che rese il manipolatore del *bunraku* visibile al pubblico. Inoltre incrementò la veridicità delle scenografie e dei costumi per le marionette e contribuì allo sviluppo della tecnica di manipolazione con tre operatori (*sannin-zukai*) ancora oggi utilizzata nel *bunraku* (Leiter 2006). Il figlio, Takeda Izumo II (1691-1756), subentrò al padre sempre nel ruolo di direttore del Takemoto-za e di drammaturgo, in questo suo secondo ruolo raccolse, insieme a Miyoshi Shōraku e Namiki Senryū, l'eredità di Chikamatsu Monzaemon e tra il 1745 e il 1748, collaborarono per la scrittura di opere per il *ningyō jōruri* rappresentate presso il Takemoto-za, una delle loro drammaturgie più famose è *Kanadehon Chūshingura* (*I 47 ronin*, 1748), introducendo la tecnica di scrittura

63 Takemoto Gidayū 竹本義太夫 (1651-1714) fu il maggiore cantore del *ningyō jōruri* e colui che introdusse lo stile narrativo classico *gidayū* per il *ningyō jōruri*.

64 *Ningyō jōruri* è il nome con cui era più comunemente conosciuto l'odierno *bunraku*, il cambio di nome si impose grazie all'opera di recupero iniziata da Uemura Bunrakuken (1751-1810) e continuata dai suoi eredi durante l'epoca Meiji (1868-1912). Per approfondire Keen 1965, Scott 1963.

65 Chikamatsu Monzaemon 近 松 門 左 衛 門 (1653–1724) fu il più grande autore di opere teatrali per il teatro *kabuki* e *bunraku*. Discendente da una famiglia di guerrieri, il suo vero nome era Sugimori Nobumori.

66 Per innovazioni legate invece alla struttura delle marionette si dovrà attendere l'apporto del manipolatore Uemura Bunrakuken e dei suoi eredi che solo nel 1872 aprirono nuovamente un teatro (Bunraku za) interamente dedicato al rinnovato *bunraku*.

67 La maggior parte delle fonti consultate riferiscono solo del suo lavoro come drammaturgo, (Toshio 1971, Keen 1965, Ruperti 2016). Si è trovato riscontro per quanto riguarda il suo contributo all'innovazione della scena per il *bunraku* in Muccioli 1962, Leiter 2006 e Yamaguchi in Hendry – M. Raveri 2002.

68 Viene chiamato *chobo* il complesso formato da *tayū* (cantore) e suonatore di *shamisen* sia nel *bunraku* che nel *kabuki*. Nel *bunraku* di solito è posizionato sulla destra (per lo spettatore) del palcoscenico.

drammaturgica a più mani (*gassaku*) . Izumo I, quindi, sfruttò l'opportunità di gestire il Takemoto-za per creare una nuova e più elaborata forma di intrattenimento meccanizzato.
La famiglia Takeda portò avanti la tradizione per diverse generazioni e il successo ottenuto permise loro di diventare membri delle più influenti scene delle arti performative della città. La terza generazione dei Takeda si espanse, includendo performance di *karakuri* itineranti a Kyoto e Tokyo, in aggiunta ai loro teatri a Osaka. Tuttavia, a partire dalla quarta generazione, la loro influenza e la loro attività artistica iniziarono a decadere, l'incalzante popolarità del *kabuki* e un disastroso incendio nel 1763 che distrusse l'edificio teatrale, portò, dopo circa un secolo di prosperità, alla fine del teatro dei *karakuri ningyō*. Negli anni a seguire, la famiglia Takeda iniziò a lavorare come compagnia itinerante, visitando Ise e l'aria di Owaji (Nagoya). Dal 1755 al 1823 si stabilirono a Nagoya dove Takeda Nuinosuke aprì un teatro chiamato "Il nuovo teatro *karakuri* dei Takeda" che però non ottenne molti riscontri positivi. Nel 1853 Takeda Nuinosuke VII attirò i visitatori dell'area di Asakusa, a Tokyo, con bambole viventi (*iki ningyō*), l'ottava generazione dei Takeda si trasferì quindi definitivamente a Tokyo e l'ultima traccia di questa famiglia nei registri storici risale a Takeda Nuidonosuke, il quale continuò le sue esibizioni di bambole viventi nel quartiere di Asakusa. Il suo vero nome era Takeda Wasaburō, sesto della linea Ōmi, il quale non solo inscenava spettacoli di *karakuri* e *iki ningyō*, ma era anche attivo nella manifattura e vendita di bambole ed è possibile che sia stato l'ultimo a produrre le bambole conosciute oggi come *Takeda ningyō*.
Oggi purtroppo rimangono poche testimonianze fisiche di questo genere di teatro che in passato ha avuto un ruolo non secondario nella vita teatrale giapponese.
Diversamente dal *bunraku* che, dopo molte vicissitudini, si è stabilizzato in un teatro nazionale a Osaka in cui ancora oggi è possibile fruire di rappresentazioni classiche, e che dal 1933 è divenuto tesoro culturale nazionale e riceve fondi governativi finalizzati al mantenimento sia della forma d'arte in sé sia della formazione dei giovani artisti del *bunraku*, per quanto riguarda i *butai karakuri ningyō* è quasi impossibile trovare delle realtà ancora attive in questo senso.

> "Japan's bunraku puppet theatre is relatively well know around the world. But unlike bunraku puppets, which are operated by professionals, karakuri ningyō are operated and cared for by local volunteers. Despite being cared for by amateurs, these traditional craft works have survived the ages and continue to retain the capacity to impress" (Senda 2012: 188).

Le pratiche legate ai *karakuri ningyō* vivono ancora grazie alla cura e all'attenzione di corporazioni di amatori. Non è stato facile individuare delle realtà che ancora oggi mantenessero in vita questo particolare tipo di teatro, ma durante la ricerca di campo ho avuto il privilegio di poter conoscere una delle poche esperienze che ancora oggi pratica l'arte dei *butai karakuri ningyō*. Nella città di Kiryu (Prefettura di Gunma, a circa 120 Km da Tokyo), popolata da circa 115,000 abitanti, è attivo un gruppo di amatori costituitosi in associazione sotto il nome di Kiryu Karakuri Ningyo Preservation Society. Il loro lavoro trova una corrispondenza quasi diretta con la famiglia Takeda di cui abbiamo raccontato le sorti. Infatti secondo i documenti ancora conservati presso il tempio di Tenmangu, tempio della città, la prima rappresentazione di *butai karakuri ningyō* a Kiryu si tenne nel 1894 in occasione di una particolare celebrazione del tempio. La performance fu condotta da uno degli ultimi eredi della famiglia Takeda di cui non conosciamo il nome, ma che probabilmente era quel Takeda Nuinosuke attivo nel quartiere di Asakusa (Tokyo) sul finire del periodo Edo e l'inizio di quello Meiji. Sempre dagli stessi documenti ricaviamo l'informazione che una delle ultime rappresentazioni di *butai karakuri ningyō* ad avere luogo a Kiryu risale al 1961, si trattava di sei speciali performance sempre presso il tempio Tenmangu. Dal XVIII al XX secolo Kiryu è stata uno dei maggiori centri di produzione tessile e in particolare di seta prodotta seguendo una pratica che mescolava la tecnica di Kyoto a quella di Tokyo, proprio per la lunga storia della città legata a questa produzione la Prefettura di Gunma (con incluse Kiryu, Kanra, Nakanojou e il villaggio di Katashina), nel 2015 è stata inserita nella lista del patrimonio storico-culturale nazionale[69]. Le fiorenti e agiate industrie tessili erano promotrici di eventi leganti alla cultura e alla storia della città, infatti la costruzione del teatro (Art Hall Hoko-Za), fondato nel 1869 e ancora attivo, fu finanziata da Isobe Shoshichi, proprietario di una delle più importanti industrie tessili della città. Shoshichi fu anche uno dei committenti della costruzione sia di alcuni dei *dashi*, che qui seguono l'uso di Kyoto e vengono chiamati *hoko*, ancora oggi usati durante lo Yagibushi *matsuri*, sia di diversi *karakuri ningyō*. Gli imprenditori tessili, consci che questi manufatti erano una parte fondamentale dell'intrattenimento e della vita culturale della città, non risparmiarono nel dare il loro contributo per la crescita della comunità e del florido patrimonio artigianale della città. L'attenzione a questi temi era talmente fervente che si stabilì una competizione tra le varie compagnie produttrici di seta per commissionare le più elaborate e magnifiche performance di

69 http://www.bunka.go.jp/english/policy/cultural_properties/japan_heritage/; ultima consultazione 27 aprile 2017.

butai karakuri ningyō; questo periodo costituisce l'apice della vita economica e culturale della città di Kiryu.

> **Senda**: Theater of Kiryu city was done at the end of Meiji Era, it was just hidden in somebody's store house and it was found recently and they imitated and repaired it and made that theater. Their first energy resource to make the puppet move was water, do you know that? There are some rivers in Kiryu, with that water power they made some kind of electricity and made puppet walk or move. Kiryu is an industrial city, before they had many factory of silk and cloth, this was a good idea to do this new work of moving puppet.

Come Takayama e Kamezaki, Kiryu è una città circondata da colline e montagne, con risorse naturali preziose non solo per il fabbisogno della città, ma anche come elementi da manipolare in senso tecnologico. Gli artigiani di Kiryu avevano elaborato un sistema idraulico che permettesse di muovere i *karakuri*, l'acqua era per le manifatture tessili l'elemento principale e probabilmente gli artigiani di *karakuri* presero spunto da quei meccanismi per i trucchi teatrali dei *karakuri*. Di queste sperimentazioni oggi rimane, purtroppo, ben poco.
La dedizione a queste forme di artigianato, col tempo e con il decadere delle industrie tessili, sembra essersi affievolita, fino a concludersi con l'ultima performance registrata in città nel 1961. Nella primavera del 2000 la Kiryu Karakuri Ningyo Preservation Society ha, però, recuperato questa forma d'arte riportandola in scena presso l'Art Hall Hoko-Za e, attualmente, ha avviato le pratiche per il riconoscimento di questo genere di spettacolo come importante patrimonio culturale presso l'Agenzia Nazionale per la Cultura giapponese.
Lo Yagibushi *matsuri*, che si tiene ogni anno ad agosto e i brevi spettacoli messi in scena dalla Kiryu Karakuri Ningyo Preservation Society presso lo Yurinkan, sono le uniche occasioni in cui è ancora possibile vedere spettacoli di *butai karakuri ningyō*. Presso lo Yurinkan, l'associazione ha la propria sede e gestisce un piccolo teatro-museo, il Kiryu Karakuri Ningyō Shibai-kan (fig. 38), con tre palcoscenici per le rappresentazioni e due teche per l'esposizione di alcuni *karakuri* risalenti al periodo Edo; infatti negli spettacoli vengono utilizzati *karakuri* di nuova fattura che imitano in tutto e per tutto quelli originali. Gli spettacoli seguono una programmazione fissa che prevede le messe in scena solo il primo sabato di ogni mese, ogni ora dalle 10.00 del mattino alle 16.00 del pomeriggio. Lo spazio scenico (fig. 39) si sviluppa in lunghezza (circa 4 metri) e in profondità (circa 2 metri) ed è sopraelevato, cioè lo spazio in cui i *karakuri* si muovono è in linea con l'altezza dello sguardo dello spettatore, in questo

assomiglia molto ai palcoscenici per gli spettacoli di marionette. Naturalmente tutti i dispositivi atti al movimento dei *karakuri* sono nascosti agli occhi del pubblico, che vedrà solamente il movimento fluido e coordinato delle bambole meccaniche. I manipolatori sono posizionati sui lati (sia a destra che a sinistra) della scena, nascosti dalle quinte nere; in base a quanti *karakuri* sono in scena potranno esserci dai 2 ai 4 manipolatori per lato. Lo spettacolo che ho potuto vedere nel giugno del 2015 necessitava di 4 manipolatori per manovrare circa 6 *karakuri* non tutte presenti contemporaneamente sul palcoscenico. Nel piano e nel fondo della scena in cui i *karakuri* si muovono, si scorgono diversi binari in cui scorrono i *karakuri* guidati dai movimenti del manipolatore. Quest'ultimo le muove per mezzo di lunghe corde, manopole per la rotazione e ganci da tirare per dar vita agli effetti più realistici (fig. 40). Uno di questi meccanismi, ad esempio, consiste nell'apertura di un ombrello in mano a un *karakuri*: per tenere chiuso l'ombrello si usa un piccolo cerchio di materiale metallico sottilissimo e leggero, quando il manipolatore tira la corda cui è legato il cerchio, questo scivolerà e l'ombrello si aprirà. Questo movimento è molto veloce e scattante ed è accompagnato da un'altrettanto scattante, ma leggera, torsione del busto del *karakuri*; si avrà quindi l'impressione di un movimento naturale e che riproduce il gesto umano durante l'apertura di un ombrello. La scenografia riproduce ambienti reali in accordo alla storia da raccontare, in questo caso la scena era tratta dall'opera *Sukeroku Yukari no Edozakura* (*I fiori di Edo*)[70], più comunemente conosciuta con il nome del personaggio principale *Sukeroku* e si tratta di una delle opere più celebri del teatro *kabuki*. La scena è ambientata davanti all'ingresso della casa di piacere in cui Agemaki, il personaggio femminile, risiede e il fondo del palco è arredato con un lungo steccato rosso e gli alberi di ciliegio in fiore a incorniciare la scena. Questa parte dell'opera racconta dell'arrivo di Sukeroku a Yoshiwara (quartiere di prostituzione a Edo) per raggiungere la sua amata Agemaki. Lo spazio di movimento dei *karakuri* è diviso orizzontalmente in due parti, in modo che i *karakuri* diano anche la sensazione della profondità: così avremo dei *karakuri* che seguono il proprio binario nel fondo della scena e altre quasi sul proscenio. Nel fondo è presente anche un'asse che può scivolare dal basso verso l'alto e viceversa, essa viene utilizzata per far comparire dal basso i *karakuri*, una sorta di botola da cui la bambola fuoriesce inaspettatamente (fig. 41). I *karakuri* alla base hanno un contenitore che assomiglia a una scatola (fig. 42) che viene agganciata al binario e che contiene rotelle, molle e fili per il movimento.

70 Per un approfondimento sull'opera: G. Azzaroni 1988; J. Brandon – S. L. Leiter 2002.

Lo spettacolo ha avuto inizio nel buio con la voce del narratore che narrava gli antefatti della scena rappresentata e l'inizio è stato scandito dal classico tocco dei bastoni (*hyoshigi*) che avvia le rappresentazioni del *bunraku* e del *kabuki* con il loro inconfondibile suono (*ki*); in questo caso però, come l'accompagnamento musicale, il suono era registrato. La narrazione della storia è invece affidata a uno dei manipolatori che adatta la propria voce per i personaggi in scena. La struttura dello spettacolo, quindi, riproduce un canone simile a quello del *bunraku*, in questo caso avremo però, la congiuntura del ruolo del narratore (*tayū*) e del manipolatore (*ningyō tsukai*[71]) nell'unica figura del narratore-manipolatore. In conclusione, si tratta di uno spettacolo che riproduce nella maniera più filologicamente possibile gli spettacoli portati in auge dalla famiglia Takeda in periodo Edo. Nonostante oggi gli "effetti speciali" riprodotti non sortiscano più lo stesso grado di meraviglia del passato, in quanto siamo molto più consapevoli delle tecniche utilizzate e più avvezzi all'uso della tecnologia, il fascino e lo stupore che colgono lo spettatore contemporaneo, nel vedere piccole bambole autonome muoversi, sono forse minimamente paragonabili a quelli provati dagli spettatori del passato.
"At present Kiryu is the only city in the whole country which has revived this great tradition, making mechanical doll performances a valuable contribution to cultural preservation"[72]. L'esperienza della Kiryu Karakuri Ningyo Preservation Society, rappresenta soprattutto l'esempio di quanto l'arte teatrale abbia condizionato la vita di questa comunità, e viceversa come l'ambiente della città e i suoi cittadini abbiano, da un lato modificato le strutture teatrali e dall'altro fortemente conservato e vivificato la loro tradizione artistica, tanto da farne un motivo di vanto nella presentazione della comunità stessa.

2.2.3. *Zashiki karakuri ningyō*: *personal automata*

I *zashiki karakuri ningyō* o bambole meccaniche da salotto, sono probabilmente il genere di *karakuri* che più delle altre esprime una vicinanza con l'era contemporanea e quelli che, nel capitolo precedente, abbiamo definito social o personal robot. La studiosa Senda Yasuko sostiene che anche se i *zashiki karakuri ningyō* possono sembrare condividere alcuni elementi

71 Questo è il termine generico utilizzato per definire il manipolatore di marionette. Nel *bunraku* i manipolatori sono indicati con nomi diversi in base alla parte della marionetta che manovrano: *omotsukai* (manipolatore principale) che muove la testa e il braccio destro; *hidaritsukai* (manipolatore di sinistra) che governa il braccio sinistro; *ashitsukai* (manipolatore dei piedi) che agisce i piedi della marionetta.
72 Dal programma di sala del Kiryu Karakuri Ningyō Shibai-kan; 6 giugno 2015.

con i contemporanei robot "upon closer inspection of their interior structure, it becomes immediately apparent that they have more in common with clocks" (Senda 2012: 38). In realtà, come vedremo, piuttosto che le loro componenti interne è lo scopo con cui nascono che le pone in continuità con gli odierni robot, ma andando con ordine conviene prima delineare il loro percorso storico che, anche in questo caso, sarà condotto tramite le figure che hanno determinato il successo dei *zashiki karakuri ningyō* e creato i manufatti più interessanti.

Il contesto in cui questi manufatti nascono è quello precedentemente descritto, ossia il periodo successivo all'inizio del *sakoku*. Diversi studiosi, correttamente, (Yamaguchi 2005; Hornyak 2006; Pate 2006; Senda 2012) sostengono che la costruzione dei *zashiki karakuri ningyō* sia stata influenzata dai meccanismi degli orologi meccanici importati dall'Occidente. In particolare furono i portoghesi a introdurre questo nuovo tipo di tecnologia insieme alle armi da fuoco. Da un punto di vista storiografico questo è uno snodo fondamentale, in quanto l'arrivo di queste tecnologie modificò gli eventi storici in maniera profonda. Nobunaga Oda, il primo ad avviare la riunificazione del Giappone sul finire del '500, "fu il primo giapponese a usare le nuove armi per scopi offensivi e difensivi; e a impiegare rivestimenti di ferro nelle sue navi da guerra" (R. Caroli – F. Gatti 2004: 88). La riunificazione sarà portata a termine da Hideyoshi Toyotomi nel 1591, ma alla sua morte le battaglie per la presa del potere ricominciarono, fino a concludersi con la battaglia di Sekigahara del 1600, dalla quale uscì vittorioso Tokugawa Ieyasu, nominato *shōgun* nel 1603. Fu lui a stabilire il centro dello *shōguto* a Edo e a mantenere la pace interna del Paese in un assetto che durò circa duecento anni. Dopo il lungo periodo di guerre civili per l'instaurazione di un potere centrale si avviò una politica fortemente orientata verso il militarismo, ma non incontrollato. Infatti se già nel 1587 Hideyoshi Ieyasu aveva emanato un decreto che vietava agli agricoltori di detenere armi durante quella che fu denominata dagli storici "caccia alle spade" (*katana gari*) lasciando il diritto di possedere armi solo ai *samurai* (Tipton 2011); dopo la stabilizzazione del potere e la chiusura del Paese "the Tokugawa government forbade any industrial or military use of machinery, distrusting the scientific innovations of the new technology and fearing the potential of its systematic exploitation" (Raveri in Hendry – Raveri 2002: 7). Si proibì, quindi, la sperimentazione sugli armamenti importati da Occidente; non fu così per i meccanismi da orologeria. In sostanza, con modalità e dinamiche differenti rispetto a quanto detto nel capitolo precedente riguardo al Secondo dopoguerra, anche durante quest'epoca si verificò un rallentamento degli armamenti che indirizzò l'attenzione delle diverse personalità con competenze scientifiche, meccaniche e ingegneristiche sulla costruzione di altri tipi di oggetti, in questo caso i *zashiki karakuri ningyō*.

> As a result, specialists in mechanical techniques were not recognized as members of a real profession [...] They were treated like magicians and regarded with suspicion. They were considered to belong to the world of entertainment. Indeed, mechanical specialists – artisans of *karakuri* – were confined to the world of play, fuelling spectacles, theatre, and mechanical toys: all activities and objects set free from the world of utility. Because of this exclusion of machinery specialists, there was almost no industrial culture in Tokugawa Japan, in spite of the fact that architecture, weaving, engineering, and artisanship maintained high standards. People are thus amazed at the speed with which Japan developed a mechanical culture within just half a century after opening her doors to the West and beginning to learn Western technology. One reason for her rapid progress is that she grafted the newly introduced Western mechanical culture on to '*karakuri* culture', which had already been fully developed in the Edo period. (Yamaguchi 2002: 72).

Quando si parla dell'importazione delle tecnologie arrivate da Occidente, infatti, gli studiosi sono concordi nel parlare di 'influenza' e non di 'imitazione' dei manufatti importati, questo perché, una volta entrate in territorio giapponese, queste tecnologie vennero modificate, adattate e rinnovate secondo l'uso prettamente nipponico, tra l'altro, in un periodo in cui la ricerca era protetta da altre influenze straniere per mezzo della chiusura del Paese. Dunque durante la fine dell'epoca Edo e gli inizi di quella Meiji, questi manufatti erano rinomati tra la nobiltà giapponese come risultato della più elevata e ricercata tecnologia del tempo e, nonostante gli artigiani di bambole meccaniche fossero relegati ai margini della società, insieme ai teatranti, le bambole da salotto hanno avuto un'ampia diffusione, concentrata nelle zone del Giappone centrale (sono state ritrovate ad esempio a Kanazawa, Nigata, Sakata, Yamagata, Yokohama e Takayama) e, probabilmente, erano oggetti prodotti in un'area geografica specifica (verosimilmente Kyoto), e tramite mercanti o uomini d'affari, viaggiavano da una città all'altra.

Ōno Benkichi (1801-1870) dopo aver studiato disegno a Kyoto (città natale) presso la scuola Shijo, si trasferì, poco più che ventenne, a Nagasaki per studiare medicina, fisica, ingegneria, arte occidentale e scultura. Seguendo la propria passione per la scultura imparò a lavorare il legno e il bambù e diversi altri materiali come l'oro, la ceramica, la lacca, il cuoio e il vetro. Successivamente si stabilì a Kanazawa e intorno al 1841 iniziò a dedicarsi alla fotografia diventando uno dei primi giapponesi a utilizzare il dagherrotipo, una delle prime tecniche di sviluppo e stampa fotografica, inventato nel 1837 dal francese L. J. M. Daguerre. Egli fu il

creatore di uno dei più famosi *zashiki karakuri ningyō*, lo *chahakobi ningyō* o bambola che serve il tè (fig. 43). Questo *karakuri* è una bambola meccanica che letteralmente serve il tè: tiene in mano un piccolo vassoio su cui viene poggiata la tazza che contiene il liquido, dopo di che, la bambola meccanica cammina verso il commensale da servire e, quando la tazza viene sollevata dal vassoio, autonomamente si ferma e rimane in attesa che la tazza sia di nuovo posta sul vassoio per poi girarsi e tornare al punto di partenza. Una sorta di domestica in grado di servire i commensali più esigenti. Questo *karakuri* per la sua unicità è stato descritto in tutti i suoi particolari nel testo che più di altri offre la possibilità di aprire una finestra sulla tecnologia e la scienza del periodo Edo, il *Karakuri Zui*. Nel primo volume troviamo la descrizione accurata sia di diversi tipi di orologi (orologi da muro, orologi su piedistalli ecc.), che del *chahakobi ningyō* e del *dangaeri ningyō* (una bambola in grado di muoversi facendo delle capriole in avanti e in dietro); e ancora descrizioni di altre bambole in grado di suonare il flauto o il tamburo (*kotekijido ningyō*) e di pescare (*uotsuri ningyō*). Gli altri due volumi illustrano i principali meccanismi che stanno dietro al funzionamento dei *zashiki karakuri ningyō* senza escludere l'attenzione per i materiali da utilizzare. La tecnologia interna era costituita per lo più da complessi gruppi di stringhe e ingranaggi in legno, sabbia e acqua. Le molle e le spirali interne erano in gran parte ricavate da ossi di balena, facilmente reperibili all'epoca, ma verso la fine del periodo Edo grazie allo sviluppo dell'industria metallica fu l'ottone il materiale prediletto. Componente essenziale di questi dispositivi era infatti un meccanismo di orologeria in metallo che garantiva il passaggio da un movimento all'altro in modo impercettibile. Una manovella attivava una serie di ingranaggi, camme e dischi dalla forma irregolare, con leve filettate. Grazie a questo testo, scoperto nel 1965, è stato possibile restaurare e riparare alcune delle bambole meccaniche arrivate fino a noi, nonché di costruirne di nuove a opera di artigiani ancona attivi come Shobei Tamaya IX (n. 1950) o Bunzo Yorozuya Nihei (n. 1962).

Un altro artigiano e scienziato dell'epoca fu Tanaka Hisashige (1799-1880), vissuto a cavallo tra la fine dell'epoca Edo e l'inizio della restaurazione Meiji (1868-1912). Egli era soprannominato Karakuri Giemon ed era un costruttore e manipolatore di *karakuri ningyō*; più in generale era un inventore e un imprenditore molto valido. Originario della città di Kurume (in Kyūshū) si spostò in diverse città, Edo, Kyoto e Osaka per studiare e conoscere le diverse tecnologie disponibili all'epoca e le loro possibilità. Durante la sua carriera costruì moltissimi orologi, il più famoso dei quali è il Mannen Jimeishou (万年自鳴鐘). Inoltre, fu coinvolto nella progettazione e costruzione delle prime locomotive e navi a vapore del Giappone. Nel 1853 inaugurò un negozio a Kyoto chiamato Kikodo (casa dei *karakuri*) dove

vendeva e riparava orologi. Successivamente nel 1875 fonda a Tokyo la Tanaka Engineering Works, che nella sua lunga evoluzione, si è trasformata nell'odierna Toshiba Manufacturing Company (Yamaguchi 2002; Pate 2005; Senda 2012)[73]. Tanaka Hisashige fu il costruttore di una tra i più straordinari *zashiki karakuri ningyō*, il *Yumihiri Doji* (fig. 44), un arciere bambino in grado di scoccare cinque frecce. La particolarità di questo *karakuri* consiste nel fatto che ogni volta in cui il piccolo arciere prende una freccia dalla propria faretra muove la testa per prendere la mira e, dopo pochi secondi necessari ad assestare la posizione della testa, scaglia il colpo verso il bersaglio posto di fronte a lui. Ma per quanto sia un oggetto meccanico e quindi programmato per non fallire, il suo costruttore ha voluto dotarlo di un gesto di umanità, infatti il terzo colpo che dovrebbe raggiungere il centro del bersaglio come tutti gli altri, concluderà la sua volata molto lontano dall'obiettivo principale. In questo caso, il *karakuri* compirà un movimento della testa che esprime il proprio disappunto per l'errore commesso. L'intricata e complessa serie di movimenti che l'arciere eseguiva quando lanciava la sua freccia erano controllati da oltre dodici componenti in movimento[74].

Entrambi i *zashiki karakuri ningyō* qui descritti, e nella maggior parte dei casi, nascondono i loro meccanismi di funzionamento sotto eleganti abiti dell'epoca cuciti appositamente con le stoffe più pregiate e sono decorati con piccoli accessori dalle fattezze precise e curate. La loro espressività deriva anche dai volti dipinti a mano che quasi sempre riproducono sembianze serene, affabili e piacevoli adatte, quindi, ai luoghi per cui sono nate. Questi manufatti erano infatti oggetti che circolavano per lo più nei salotti delle classi agiate e venivano usati sia per l'intrattenimento degli ospiti, sia come doni per i più illustri personaggi dell'epoca. Già nell'idea del costruttore erano oggetti dedicati alla sfera privata o come forma di scambio sociale quando diventavano dei doni. Come testimoniato da Senda: "some of the karakuri ningyō from this era made sounds or produced fragrances as part of their performances" (Senda 2012: 38), non è difficile immaginare le situazioni intime e ristrette in cui questi *karakuri* agivano andando a creare un'atmosfera magica che puntava a coinvolgere diverse sfere sensoriali come quella olfattiva o sonora suscitando negli astanti delle emozioni di stupore e attrazione. Per concludere, gli artigiani di *ningyō*, in epoca Edo, spesso lasciavano il proprio nome nella testa o nel busto delle loro creazioni, ma, ad oggi, solo una bassa

73 Un altro esempio della continuità delle pratiche del passato con le strutture industriali odierne è quello menzionato sempre da Yamaguchi: "the collective manufacturing of the Japanese clock, invented by Tsuda Sukezaemon, seems to have been revived in the manufacturing system of the first car fabricated by Toyota Jidō Shokki in 1935" (Yamaguchi in Hendry – Raveri 2005: 79).

74 Un esempio del funzionamento dello *Yumihiri Doji* può essere visto al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=i5zYK9FxORI&t=223s; ultima consultazione 6 giugno 2017.

percentuale dei *ningyō* possiede la firma dell'artista e anche quando questa è presente, diventa difficile risalire alla personalità che ha costruito quel determinato pezzo, in quanto, come è usuale nelle discendenze nipponiche, lo stesso nome viene utilizzato più volte all'interno di un lignaggio familiare. L'identificazione è resa più complicata dall'utilizzo di pseudonimi o nomi d'arte di cui è difficile ricostruire la storia. Oggi questo particolare tipo di *karakuri*, a differenza dei *butai karakuri ningyō*, si trovano nei musei come retaggio di una tradizione quasi scomparsa o nelle raccolte di collezionisti privati. La più consistente collezione fruibile è custodita nella provincia di Kyoto presso la Casa delle bambole di Sagano (*Sagano Ningyō no ie*) e presso il museo di bambole di Himeji.

2.3. Teatralità e meccanica: connubio per il pubblico presente e passato.

Il Giappone contemporaneo è visto come uno dei paesi più tecnologicamente avanzati al mondo, legato alla meccanizzazione di molti ambiti, da quelli privati a quelli pubblici e lavorativi. Il connubio tra Giappone e sperimentazione tecnologica rappresenta una delle certezze difficili da scalfire sin dalla veloce crescita economica verificatasi dagli anni '60 del '900; da quel momento il Giappone è sinonimo di inarrestabile avanzamento tecnologico soprattutto per la velocità che ha caratterizzato questo avanzamento. Come visto però non si è trattato di un *exploit* tecnologico senza una radice, ma piuttosto è stata la lettura storiografica ad aver assimilato la chiusura del Paese alla mancanza di tecnologia. Come sostenuto da Yamaguchi sarebbe stato quasi impossibile uno sviluppo tecnologico così veloce se alla base non ci fosse già stata della materia, sintetizzata dallo studioso in "*karakuri* culture", da rielaborare, migliorare e sviluppare.

Oggi la maggior parte delle attenzioni dell'ambito tecnologico sono rivolte alla sperimentazione robotica giunta ormai a produrre robot in grado di interagire con gli esseri umani. Questa vicinanza tra popolo giapponese e robotica è spesso motivata in ragione di un'affinità forgiatasi nel tempo e resa agevole dagli aspetti animisti della cultura giapponese. Infatti, come si è cercato di mostrare tramite il racconto di eventi e personalità legate ai *ningyō* prima e ai *karakuri ningyō* dopo, si è delineato un percorso che intreccia gli eventi storici al sostrato spirituale più antico. Il ruolo antropologico e religioso che entità dalla forma umana hanno avuto, e continuano ad avere nella società nipponica, è probabilmente una delle motivazioni maggiormente rievocate per giustificare la facilità con cui la società giapponese assorbe entità non umane rispetto ad altre formazioni culturali. In realtà il connubio tra cultura

giapponese e mondo robotico si costituisce su un terreno composto da istanze liminali: se da un lato l'animismo facilita l'inserimento di entità diverse da quelle umane, dall'altro le sue manifestazioni nel mondo terreno hanno a che fare con qualcosa di poco conoscibile, con l'al di là, con il mondo supero dei *kami*; influenze che devono, quindi, essere controllate attraverso i riti e la forma dei *matsuri*. Lo stesso ambiente teatrale, cui come ricordato sempre da Yamaguchi, gli scienziati del periodo Edo erano legati, si struttura sul binomio realtà/rappresentazione. Analogamente, bambole, automi e robot sono circondati da un'aura in bilico tra il fascino e la repulsione, tra l'attrazione e il rigetto. Sono oggetti liminali esattamente come le maschere, ma a differenza di queste ultime, che devono essere indossate per divenire significanti, questi oggetti possiedono un corpo; è proprio il loro richiamarsi all'interezza, alla complessità di un corpo, a renderli di maggiore impatto sulla percezione umana.

> "In Japan the use of represented human being reveal a complex underlying religious structure. The survey objects in the shape of human has shown that far from being merely decorative items, ningyō (under many different aliases) have served important religious purposes in Japanese history. Representational objects having a human shape were used to concretize and localize otherwise abstract dimensions of life, providing a focal point for ritual actions that explore and resolve difficult spiritual issues" (Law 1997: 44).

Se attraverso le parole di Law ci è possibile sintetizzare puntualmente il legame tra strutture religiose e rappresentazioni antropomorfe, per delineare gli aspetti più strettamente performativi è necessario ripercorrere alcuni dettagli degli eventi descritti in precedenza.
La dimensione performativa di questi manufatti si rivela primo, fra tutti, nel fatto che siano oggetti da esibire e che nascono con lo scopo preciso di essere mostrati in una situazione definita dalla presenza di un pubblico. Elemento comune di tutti e tre i tipi di *karakuri ningyō* analizzati è la volontà di stupire, incuriosire e affascinare gli spettatori non solo attraverso effetti speciali, ma anche per mezzo del loro aspetto estremamente curato che rivela il livello artigianale e artistico dell'oggetto in sé.
La struttura stessa dei carri su cui si esibiscono i *dashi karakuri ningyō* è basata su una prospettiva teatrale. Nel caso dei carri di Takayama (con pedana esterna), la posizione dei *karakuri* è sopraelevata e lontana dalla struttura principale del carro: collocando la bambola in alto, al di sopra dello sguardo dello spettatore, si vuole rimarcare il ruolo di contenitore della divinità che si esibisce per i propri fedeli; lo scopo pratico è quello di permettere agli astanti

di vedere la performance da diversi punti. La distanza dalla struttura principale, poi, permette di presentare i *karakuri* come autonomi e non guidati da un manipolatore. Il pubblico è consapevole della presenza del manipolatore, ma il fatto che egli non sia direttamente visibile e il patto teatrale tra platea e manipolatore, lo rendono 'inesistente'; anche per questo, il movimento preciso e armonico del *karakuri* assume molta importanza. Nel caso del *matsuri* di Kamezaki l'esibizione è regolata da un'altro tipo di struttura teatrale: quando i 5 carri vengono posti uno di fianco all'altro per l'esibizione dei *karakuri* costituiscono uno spazio che equivale a un unico grande palcoscenico di cui i carri stessi sono la scenografia. Una scenografia elaborata e decorata che ingloba molti degli elementi di una vera e propria scena teatrale: il *karakuri* fuoriesce da uno spazio interno al carro separato dagli occhi degli spettatori da un sipario, l'accompagnamento musicale dal vivo, l'atto di esibirsi per narrare una storia e l'impersonificazione di un personaggio, che nel corso della rappresentazione può cambiare (come nel caso di Sambaso/Okina). Questi elementi ci permettono senza dubbio di definire queste situazioni come teatrali. Inoltre per quanto riguarda i testi utilizzati si può fare riferimento alla classificazione in generi fatta per il *bunraku* grazie al drammaturgo Chikamatsu Monzaemon. Le opere nate appositamente per le marionette si suddividono in drammi storici o *jidaimono* e drammi sociali o *sewamono*. Come visto sia per i *dashi* che per i *butai karakuri ningyō* le opere rappresentate fanno riferimento alla mitologia nipponica o a eventi legati a personaggi storici o sono tratte da opere nate per altri generi teatrali quali il *nō*, il *kabuki* e il *bunraku*. Questi generi sono ripresi anche da un punto di vista visivo, nel senso che i tratti caratteristici dei costumi e del trucco sono utili a rievocare quel determinato ambiente teatrale legato al passato e al presente performativo nipponico. La ripresa di questi testi è rappresentativa anche di quanto i generi teatrali classici giapponesi, per quanto separati e pertinenti a categorie diverse (ad esempio il *nō* è considerato poetico e drammatico, il *kabuki* come genere di puro intrattenimento), siano in realtà accomunati da una fonte unica che li avvicina e permette una comunicazione tra loro.

Nel caso dei *dashi karakuri ningyō* le opere rappresentate costituiscono anche un forte richiamo per il pubblico:

> **Toscano**: I know that Japanese people get very involved in this kind of performance, and I'm very interested to understand why they do. I mean in contemporary times we are used to use smartphone, to see robots or similar things, so why, in your opinion, does *karakuri ningyō* fascinate modern people so much?

> **Senda**: The first idea is that *karakuri ningyō* is something new, because puppets behave like human beings, so somebody said that *karakuri ningyō* are the ancient robots. In Nagoya, Toshogu is a big shrine that was made for the commemoration of Tokugawa Ieyasu, who is a great hero in Japan. Japan has three heroes: Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi, Tokugawa Ieyasu they are the centre of our History. They made a new Japan, a modern Japan before Meji era. They have the responsibility of our history. [...] Ieyasu was very clever in making peace among society, so Tokugawa Era was the longest one, this is why we call it Edo Era, it continued for 300 years. When the last controller, Ieyasu Tokugawa was gone, to commemorate this great person, people made the shrine; so Thoshogu is in Nagoya, and a bigger one is in Nikko near Tokyo. Nagoya Toshogu's festival is done as commemoration of Ieyasu great work and every year there is a procession. For the procession, the car appeared [...] *they started making moving-puppets, to recount fighting, historical stories about heroes,* by moving on the *dashi*.

Inoltre questi momenti costituiscono un contatto tra generazioni diverse, infatti la forma del *matsuri* permette di perpetrare storie e racconti attraverso una struttura che mette in equilibrio il passato con il presente: il ripetersi annuale dell'evento costituisce un appuntamento con il passato che viene ogni volta vivificato e reso fruibile, senza diventare obsoleto.

> **Toscano**: In contemporary Japan, do the people know the story that the *karakuri ningyō* perform?

> **Senda**: Yes, they really love it. At the festival you meet old things and never became old. This is funny but it is a very good thing. Through festivals parents and adults can transmit the stories to the young generation.

Un altro elemento da sottolineare è il lavoro di gruppo necessario sia per organizzare le performance sia nell'atto della rappresentazione stessa:

> **Senda:** Teamwork is very important for *karakuri ningyō* in Nagoya, somebody moves the head, somebody moves the neck, and somebody moves the legs, they are divided, they are apart but they are all together and move. For example in Chiryu *karakuri ningyō dashi*'s, that sometimes I take them to a for foreign country, and the work needs 15 people because story are delicate and interesting.

Considerando poi l'esempio del *matsuri* di Kamezaki, in cui i carri vengono ricostruiti ogni anno un mese prima del festival, sembra opportuno definire la preparazione dell'evento come vero e proprio processo, che avrà il suo culmine nella rappresentazione finale di fronte a un pubblico accorso appositamente. Ultimo elemento da evidenziare è poi la partecipazione del pubblico. Non si tratta infatti di un pubblico passivo nell'atto del guardare, ma di una platea partecipante emotivamente in quanto si tratta di un evento comunitario. Inoltre, la platea rende palese la propria partecipazione, oltre che con la presenza, anche mantenendo un rispettoso silenzio (si tratta di rappresentazioni all'aperto e con molto flusso di persone), interrotto solo da esclamazioni di stupore che si rivelano pronunciando, di tanto in tanto, il termine *sugoi* che significa meraviglioso.

Il successo teatrale dei *butai karakuri ningyō* si basava sull'unione delle tecniche teatrali del teatro delle marionette e delle tecnologie meccaniche del tempo. Infatti come visto la discendenza della famiglia Takeda costituisce l'anello di congiunzione tra il mondo delle marionette e quello dei manufatti meccanici dando vita a un genere di teatro in grado di attrarre il pubblico soprattutto per la veridicità della messa in scena. Per quanto i *butai karakuri ningyō* siano oggetti che si differenziano dalle marionette per i loro ingranaggi interni e per la meccanizzazione di alcuni gesti, il risultato scenico presenta comunque degli oggetti inanimati manovrati da manipolatori, questo ci permette per analogia di adattare quanto sostenuto da Law riguardo al teatro di figura in Giappone:

> "a puppet theatre presents an apprehension of the boundaries between reality and illusion, body and soul, human and nonhuman, the living and the dead, and the material and immaterial worlds. Puppets, I argue, elicit an intensity of response in an audience precisely because the use of an inanimate object allows for an exploration of the hidden processes of the imagination, and in the case of ritual puppetry, the inner workings of the spiritual life" (Law 1997: 22).

La studiosa continua enumerando le cinque[75] prospettive secondo cui le marionette esercitano il loro potere attrattivo sia come medium teatrali che rituali. Di queste cinque prospettive due sono funzionali al nostro discorso: "the ability to stay what they are" (Law 1997: 22), ossia

75 Le altre tre sono: "2) the use of puppets enables human beings to imagine an escape from a seemingly inescapable fate, and to create beyond the constraints of the human condition. [...] 3) The transformation of an innate, material object into a living and breathing character satisfies a creative spiritual and psychological need. […] 5) Puppets represent an awareness of the relationship between the material and spiritual realms and are able to become vessels for visiting spiritual forces" (Law 1997: 22-23).

portano in scena se stessi, oggetti che al di fuori dello spazio rituale o teatrale non hanno vita propria e possono essere scomposti e ricomposti in base al personaggio da rappresentare senza possedere un'identità univoca. In questo caso le marionette del *bunraku* sono un esempio calzante in quanto alla fine di ogni rappresentazione vengono smontate in parti anatomiche incomplete e inermi. La forza dell'interpretazione delle marionette sta nel fatto che sono in grado d'interpretare l'uomo in generale, nelle sue svariate tipologie: anche se rappresentano dei personaggi non rimangono imbrigliati nell'interpretazione di una singolarità, ma sono in grado di trascendere la finitudine della singola persona.

La seconda prospettiva si lega alla prima in maniera consequenziale: guardare a essi come oggetti vuoti, cavi al loro interno e quindi in grado di contenere sia gli spiriti divini, quando usate in termini rituali, che l'alito vitale, quando usate in ambito teatrale. Corpi vuoti che possono diventare tutto ciò che desideriamo. Inevitabilmente il tema riguardante bambole, marionette, automi e, più in generale, oggetti antropomorfi apre un immediato rimando al rapporto tra corpo e anima, tra materiale e spirituale, proprio perché essi sono contenitori in grado di accogliere qualsiasi tipo di entità immateriale donandole una fisicità. Tornando, ancora una volta, alle caratteristiche peculiari della maschera *nō*, in cui si sintetizzano elementi fondamentali che è possibile trasferire all'interezza del corpo dei *karakuri*, si può comprende meglio la dinamica attuata dalla dialettica pieno/vuoto magistralmente illustrata da Pasqualotto nel suo testo divenuto un classico sul pensiero estetico giapponese *Estetica del vuoto*: "la maschera si presenta come uno spazio vuoto che permette alle espressioni di emergere e di passare: quasi fosse essa stessa una scena senza scenario dove, come se fossero attori, le diverse espressioni entrano, agiscono ed escono" (Pasqualotto 1992: 129). In questo caso Pasqualotto si riferisce alla maschera del teatro *nō* come "spazio vuoto" nel senso che non riproduce una singola personalità fattuale, ma piuttosto un tipo di condizione umana (paura, gioia, indignazione, soddisfazione ecc.). Il vuoto che caratterizza le marionette e i *karakuri* è dello stesso tipo: le loro fattezze esterne richiamano elementi generali e non riferiti a particolari singolarità e divengono tali solo con l'apporto dell'artista, del manipolatore che le riempie con il proprio spirito e con la personalità del personaggio. Si tratta però di un corpo intero che non si circoscrive a una singola parte della fisicità umana. L'essenzialità della maschera *nō* e la sua capacità di diventare, all'occorrenza, neutra e inespressiva permette di concentrare l'attenzione dello spettatore, in determinati casi, sui movimenti del corpo dell'attore, sulla sua danza. Inoltre l'attore *nō* nel momento in cui indossa la maschera diventa il personaggio da interpretare, esattamente come la marionetta diventa personaggio attraverso l'atto del manipolatore. A differenziarle però è l'interezza della marionetta, essa è una

rappresentazione dell'uomo integrale, un intero corpo svuotato di ogni intenzionalità emotiva e in grado di lasciarsi plasmare senza imporsi. "La nozione di corpo assume così una connotazione più ampia, sfumata e allusiva, meno legata alla dimensione quantitativa e misurabile. Esprime non una 'cosa', ma un processo, una formazione in divenire, mai distaccata da una componente invisibile e intangibile" (Ghilardi 2011: 76). Il gesto artistico di riempire il vuoto permette di rendere visibile ciò che non lo è: l'interiorità si rende fisica per mezzo del gesto e nel corpo vivificato della marionetta. Il corpo della marionetta diviene così il luogo in cui interiorità ed esteriorità entrano in contatto, esattamente come il corpo naturale diviene punto d'incontro tra il nostro interno e il mondo circostante. Ma se attraverso il corpo naturale l'uomo ha esperienza di sé immerso nel corpo sociale, il corpo della marionetta diventa luogo conoscitivo dell'uomo stesso, quel doppio che nella sua riproduzione ci permette di sondare aspetti non immediatamente conoscibili. In questo senso si stabilisce una continuità tra la tecnologia del passato rinvenibile nei *karakuri ningyō* e quella del presente nelle sperimentazioni che Ishiguro compie con i suoi Geminoid. Il punto di contatto ci sembra essere proprio la spinta conoscitiva che anima l'intelletto dell'uomo dai tempi più antichi. L'atto artistico di trasferire la propria sfera emotiva a un corpo inerme ci sembra paragonabile alla volontà di Ishiguro di trasferire nei propri androidi le caratteristiche umane più profonde, quelle emotive, comunicative ed espressive. E se il corpo viene definito una formazione in divenire, in continuo mutamento e quindi in continua ricerca, l'evoluzione della tecnica e della tecnologia inevitabilmente insieme al corpo si evolve per andare in contro alle particolari necessità che ogni epoca storica definisce: "gli uomini cercano nella tecnologia del nostro tempo una dottrina salda che possa dar loro una certezza immediata" (Ōhashi 2005: 112).

Il loro legame poi con l'arte teatrale ci permette di recuperare una delle più longeve definizioni di teatro, quella di strumento attraverso cui l'uomo guarda a se stesso, nel doppio ruolo di attore e spettatore, nell'incessabile bisogno di scoprirsi:

> "se la *conditio humana* può esser definita come presa di distanza dell'uomo da se stesso, […] sembra allora plausibile la tesi secondo cui, con la *conditio humana*, è immediatamente data anche la situazione teatrale di fondo: l'uomo va incontro a se stesso/a un altro, così da elaborare un'immagine di sé in quanto altro, immagine che egli riflette attraverso gli occhi di un altro essere, oppure, che vede riflessa negli occhi altrui. Formulato in modo diverso, è nella digressione attraverso un altro essere o qualcos'altro che l'uomo si pone in rapporto con se stesso. Egli riesce ad attivare un rapporto

> distanziato e distanziante con se stesso, a osservarsi e vedersi come altro da sé nel corso dell'azione e del comportamento. Con ciò si è descritta la situazione teatrale di fondo; nel primo caso, assunta piuttosto dalla prospettiva di chi entra in scena come attore, nel secondo, a partire da quella dell'osservatore/spettatore" (Fischer-Lichte in Wulf – Borsari 2002: 1008).

L'esperienza del Robot-Human Theatre riflette proprio questo bisogno di conoscere l'essere umano e le proprie reazioni attraverso un mezzo che permette di rimanere tra il possibile e l'immaginabile. Se i manufatti del passato, quali i *zashiki karakuri ningyō*, erano caratterizzati dalla capacità di sorprendere intellettualmente e di stimolare l'interrogazione teorica per mezzo di una contraffazione teatrale dell'essere umano, gli androidi e i social robot aggiungono a queste qualità quella di essere diffusamente compresenti nel tessuto sociale degli uomini. All'inizio delle ricerche sull'intelligenza artificiale si cercava di creare un'intelligenza senza corpo, concentrata sulle funzioni principali del cervello, oggi questa intelligenza ha bisogno di incorporarsi in un corpo integrale che sia in grado di apparire umano e, nell'apparenza, sia in grado di continuare a interpretare un doppio dell'essere umano. La "differenza giapponese" è caratterizzata dall'inserimento di queste entità nel tessuto sociale reale in un'ottica techno-animista (Allison 2006), in grado cioè, di intrecciare e mantenere un equilibrio tra il passato spirituale e il presente tecnologizzato. Come sostenuto da Sone questo inserimento si distingue per i suoi caratteri teatrali: "the popular view of the robot in Japan is expressed in terms of the operations of theatre, through concepts such as representation, actor, audience, and setting or mise en scène. It is also performative in the sense that the mainstream notion of the robot in Japan is imaginatively maintained through socially enacted reinterpretations and recreations" (Sone 2017: 1). Sono i canoni teatrali a stabilire la metodologia con cui queste entità entrano nel tessuto sociale, perché non hanno bisogno di "essere umane", ma conta che "sembrino umane", devono ingannare l'occhio e la percezione esattamente come i *karakuri ningyō* e le marionette.

A tal proposito sembra opportuno riportare un breve estratto dall'incontro con il pubblico di Hirata e gli attori de *La Mètamorphose version androïde* del 2014 a Rouen:

> **Contant**: Vorrei chiedere agli attori: per voi che lavorate in una spazio normalmente consacrato agli esseri viventi, cosa significa lavorare con degli androidi?

> **Jacob**: Buonasera, vorrei precisare che nei precedenti spettacoli i robot non erano mascherati da umani, il robot era un robot, una macchina. Tutto d'un tratto il professore Ishiguro ha deciso di mettere una delle nostre maschere al robot, come una maschera del teatro *nō*. Poi con le luci, con la messa in scena e le interazioni con gli attori si è creata l'illusione che avesse delle emozioni, ma è un'illusione… un'illusione come il teatro. In questo genere di visione gli attori interagiscono con lui e si ha l'impressione che ci sia lo spazio per emozioni tra noi e il robot.[76]

Al fondo della questione sembra che non sia cambiato molto, e che il passato sia in continuo dialogo con il presente in un rapporto di continuità nella discontinuità o di continuità nell'innovazione: si sono modificati i materiali e le modalità in cui questi oggetti vengono plasmati e presentati, se prima agivano circoscritti all'interno della cornice teatrale, adesso i loro ambiti d'azione sono dilatati. Lo stesso *chahakobi ningyō*, nato per i salotti privati, ma dotato di una teatralità che deriva dalla qualità del movimento e dalla cura del suo aspetto esteriore, viene qualificato in base al compito che svolge, ossia servire il tè; allo stesso modo gli odierni personal robot sono pensati per liberare l'uomo dai doveri lavorativi. La stessa condizione sociale degli ingegneri e degli scienziati in generale si è modificata: da un passato in cui non erano considerati una categoria professionale, a un presente in cui il loro peso è stato riconosciuto, godendo anche di una certa libertà di sperimentazione. Ma cosa più importante, dopo lungo tempo, hanno riallacciato il legame con il loro ambiente principale, quello teatrale, per andare sempre più in profondità nell'animo umano. A ben vedere si tratta di un meccanismo presente nella realtà giapponese come una delle proprie peculiarità:

> "l'adattamento della tradizione ai tempi è, a mio avviso, la chiave di volta di ciò che paradossalmente definirei immobile dinamismo, ossia il sistema attraverso il quale un sapere rimane nel tempo formalmente uguale a se stesso ma si vivifica e aggiorna perpetuamente nelle infinite modalità di significazione introdotte dai suoi prosecutori. Conservatore e reazionario tale atteggiamento apre alla rivoluzione e al cambiamento" (Casari 2008: 63).

Una differenza – quella giapponese – che però deve essere vista in una panoramica ampia, ossia inserita in un contesto interculturale, perché se il passato continua a essere presente come istanza compositiva della cultura in sé e si manifesta in determinate situazioni e con

76 La trascrizione dell'intero incontro è disponibile in Appendice II.

precise peculiarità nei *matsuri*, nel teatro di figura, e nell'idea condivisa intorno agli oggetti antropomorfi; il presente annuncia un respiro che fuoriesce i confini del Giappone con il preciso intento di appianare le differenze in vista di un futuro in cui robot umanoidi e androidi saranno attori agenti della società:

> **Hirata**: I think there is a religious aspect as well, of course Japan, we have not grown up on Christian culture so the border between inanimate objects and human beings are much more fluid. I think, we don't perceive human beings as closer to God or anything like that. And Japanese people tend to believe that there are souls and spiritual aspects to inanimate objects as well. But, so *I believe that there is a bit of that background. But as Doctor Ishiguro explained I don't think it's important to focus on this difference too much*.[77]

In questo caso fare riferimento alla definizione di intra-culturale postulata da J. Brandon (1990) ci permette di allargare lo sguardo e di ricostruire un movimento che prende spunto dalla propria cultura, per poi uscirne e ritornarvi. Il movimento in questione è ravvisabile dal periodo precedente il *sakoku* in cui il Paese ha introdotto conoscenze derivate da altre culture per poi avere modo di focalizzarsi, durante il *sakoku,* su se stesso e poi, con la riapertura dei confini, entrare nuovamente in contatto con l''altro' in una dimensione interculturale, assorbendo e stratificando le conoscenze arrivate da fuori.

> «the intracultural journey also may be short or far, but movement is not outward to 'other' cultures, it is *inward,* borrowing within one's culture. It takes the theater artist back to through time in search of once 'familiar' modes of thought and behaviour that have, throught the passage of generations, become lost, discarded, 'foreign'» (Brandon 1990: 95-96).

Questo viaggio d'uscita e di ritorno innesca quella dinamica per cui è possibile rivitalizzare e mantenere un vigoroso contatto con elementi fondamentali del proprio patrimonio e, al medesimo tempo, di fare proprio il nutrimento percepito dall'incontro con l'altro da sé. Allo stato attuale sembra che il Giappone sia in una fase di apertura in cui la spinta principale è

77 Hirata durante la sessione Q&A dopo la rappresentazione di *I, worker* e *Sayonara* durante la tournée negli Stati Uniti e in Canada del febbraio-marzo 2013; l'intera sessione è disponibile in Appendice II; corsivi di chi scrive.

data dal voler mettere in gioco il proprio punto di vista, senza abbandonare quel filo rosso che lo lega al proprio passato.

3. Contesto storico-artistico nel Giappone del Secondo dopoguerra

3.1. Transizione verso la modernità: *shingeki* prima e dopo il Secondo conflitto mondiale.

Gli eventi storici che hanno caratterizzato il Secondo dopoguerra in Giappone hanno avuto un ruolo fondamentale nel formarsi sia di una nuova coscienza sociale e individuale che di un nuovo e radicale senso dell'arte che assume, in questi anni, delle sfumature fortemente politiche. Prima però di calarci nelle specificità di questo periodo storico diventa necessario delineare lo scenario teatrale preesistente alla Seconda Guerra Mondiale, esso è, infatti, rappresentato da un genere teatrale chiamato *shingeki* (新劇, nuovo teatro[78]) nato durante il primo decennio del Novecento. Con la fine dello *shogunato* Tokugawa e l'inizio della restaurazione Meiji, con cui il Giappone si apre nuovamente al resto del mondo, anche la scena teatrale viene influenza in tal senso. Lo *shingeki* è infatti il prodotto dell'influenza teatrale euro-americana e i suoi momenti originari consistono nella fondazione a Tokyo del Bungei kyōkai (Associazione letteraria) nel 1906, del Jiyū gekijō (Teatro Libero) nel 1909 e del Tsukiji shōgekijō (Piccolo Teatro di Tsukiji) nel 1924.

Se si considera che le forme teatrali preesistenti erano rappresentate dai generi classici si può facilmente intuire quanto per andare in contro a un rinnovamento teatrale ispirato all'Europa sia necessario avere a disposizione degli attori che incarnino lo stile recitativo cui si guardava. Infatti la spinta rinnovatrice dello *shingeki* nasceva dalla contrapposizione allo *status quo* teatrale che voleva la formazione degli attori legata ai soli lignaggi familiari degli stili classici. In tal senso il Bungei kyōkai rappresenta un forte impegno nel tentativo di sovvertire le "regole" vigenti. Esso nasce per volontà dello scrittore Tsubouchi Shōyō che si occupa di trasformare attori dilettanti in professionisti per il nuovo teatro, si potrebbe definire un'accademia drammatica orientata dalla volontà di Shōyō verso la creazione di un nuovo

78 Ruperti nel passaggio tra le forme teatrali classiche e la modernità caratterizzata dallo *shingeki* individua altri generi nati nello stesso periodo che non hanno però avuto un'impronta così incisiva come lo *shingeki* invece avrà. Lo studioso parla di: *shimpageki* o *shimpa* (新派劇, teatro della nuova corrente) nato in opposizione diretta verso il *kabuki* e il suo sistema ereditario dell'arte attoriale, originato nel XIX secolo; *seigeki* (正劇, teatro ortodosso) teatro di parola fondato sulla priorità del testo drammatico; *kateigeki* (家庭劇, dramma familiare), che forse rappresenta il genere, dal punto di vista drammaturgico, più originale, in quanto, oltre a prendere come spunto autori occidentali, attinge dai classici *sewamono* (drammi d'attualità) nati per il *bunraku* e da opere di narrativa e letteratura giapponese (Ruperti 2014: 20-21).

tipo di spettacolo. In questo percorso lo scrittore fu affiancato dal critico Shimamura Hogetsu (1871-1918) che durante i suoi viaggi in Germania e in Inghilterra era rimasto folgorato dal realismo della scena europea. Sarà questa compagnia a proporre per la prima volta in Giappone la messa in scena di *Casa di bambola* nel 1911 (Ruperti 2014: 24). In realtà, il primo spettacolo di questo nuovo genere è designato da diversi studiosi nel *John Gabriel Borkman* del Jiyū gekijō del 1909 guidato da Osanai Kaoru con traduzione del testo di Mori Ogai. Osanai nel 1912, spinto dall'interesse e dalla necessità di conoscere in prima persona gli autori e le messe in scena che agli inizi del Novecento sancivano la nascita della regia in Europa, andò al Teatro d'Arte di Mosca per vedere le produzioni di Stanislavski e, al suo ritorno in patria, iniziò a imitare minuziosamente tutto ciò che a Mosca aveva visto. Kaoru, insieme a Hijikata Yoshi (1898-1959), fu anche uno dei fondatori nel 1924 del Piccolo Teatro di Tsukiji (Tokyo), il primo teatro *shingeki* a compagnia stabile; il suo repertorio comprendeva opere tratte da Shakespeare, Ibsen, Čechov, Strindberg e Pirandello. Questo teatro era stato pensato dai due fondatori a immagine di quello da camera di Max Reinhardt ed era dotato di apparati scenotecnici molto avanzati. Questo contesto in cui trovano ampio spazio i drammaturghi che maggiormente hanno caratterizzato la scena del primo Novecento europeo, vede una considerazione residuale della drammaturgia nazionale che dovrà attendere il Secondo dopoguerra per avere la giusta attenzione da parte di attori e registi. Oltre alle opere drammaturgiche, in realtà, viene importato l'intero modello teatrale basato su ruoli e canoni euro-americani che al testo drammaturgico, elemento primario, affiancava la figura del regista. In ambito nipponico, una figura come quella del regista non era contemplata poiché le forme classiche originarie sono basate su insegnamenti codificati derivati da tradizioni familiari e in cui spicca il ruolo primario dell'attore. Nel *kabuki*, forma d'arte contro cui principalmente si scagliava lo *shingeki*, vigeva un'"assoluta supremazia degli attori" (Azzaroni – Casari 2011: 117), e l'interprete del personaggio principale aveva la facoltà di modificare gli elementi tradizionali, sia drammaturgici che recitativi, per rendere l'interpretazione più avvincente e godere, in prima persona, dell'ammirazione del pubblico. In generale, la centralità dell'attore nelle forme classiche non coincideva con la nuova visione supportata dallo *shingeki*, cui elementi principali erano il testo e il regista, di conseguenza, il ruolo del regista inizia a palesarsi come nuovo cardine della scena teatrale.

> "In effetti il termine *shingeki* […] viene ad assommare tutti i tentativi di introdurre e riprodurre il moderno teatro occidentale in Giappone […] Al suo interno, sul modello euroamericano, intellettuali e uomini di teatro hanno via via sperimentato metodi di

> traduzione dei testi, studiato procedimenti per la messa in scena di drammaturgia straniera, perseguito la formazione e l'addestramento professionale di nuove leve, contribuito alla nascita della figura del regista e di un teatro di prosa secondo canoni e convenzioni occidentali" (Ruperti 2014: 23).

In sostanza, dopo la riapertura dei confini il Giappone iniziò la propria cavalcata verso la modernizzazione che, come risaputo, ha avuto i connotati, almeno nella sua fase iniziale, di una occidentalizzazione di massa. Il teatro non fu da meno e i caratteri del realismo europeo ebbero la maggiore attenzione negli anni che traghettarono il Giappone verso quella che viene definita era del *bunmei kaika* (文明開化 apertura alla civiltà).

Il clima teso[79], l'inasprirsi del nazionalismo e la crescente rigidità militare portarono nel 1940 allo scioglimento di tutte le compagnie con l'unica eccezione del Bungakuza di Kishida Kunio, Kubota Mantarō e Morimoto Kaoru (Ruperti 2014: 30). Dopo il silenzio teatrale imposto dal conflitto mondiale, dal quale il Giappone uscirà sconfitto il 2 settembre 1945, lo *shingeki* vede consolidarsi il proprio ruolo di teatro istituzionale, infatti le rappresentazioni riprenderanno nel dicembre del 1945 in una produzione congiunta delle più famose compagnie di *shingeki* de *Il giardino dei ciliegi*. La produzione fu resa possibile grazie alla spinta propositrice di Senda Koreya (1904-1994), leader della più importante compagnia del tempo, la Hayūza. Senda nel periodo pre-bellico era stato imprigionato per il suo pensiero politico chiaramente di sinistra e riemerse dopo la Seconda Guerra Mondiale come una delle personalità teatrali più influenti che apportò un'apertura dello *shingeki* verso l'espressionismo tedesco e le opere di Bertold Brecht (Yasunari in Carruthers – Yasunari 2004: 2). Andando più in profondità, la rappresentazione del dicembre del '45 fu resa possibile in quanto una delegazione formata da veterani dello *shingeki* fu ricevuta, nel settembre dello stesso anno, nel quartier generale del nuovo ordine costituito dallo SCAP (Supreme Commander of the Allied Powers), incarico assunto dal generale statunitense Douglas MacArthur, chiedendo di poter riprendere le rappresentazioni, permesso che fu accordato e che portò a due sviluppi. Il primo, nel settembre del '45 il quartier generale dello SCAP emanò un decreto, che tra le altre questioni, aboliva il militarismo giapponese e dava completa libertà di espressione allo *shingeki* in quanto genere teatrale storicamente legato alla divulgazione di idee liberali e democratiche, utile, quindi, al programma statunitense basato sulla smilitarizzazione e la democratizzazione del Giappone. Il secondo sviluppo fu la conferenza sullo *shingeki*,

79 Il Giappone era già impegnato sul fronte militare nel secondo conflitto sino-giapponese dal 1937.

pubblicizzata anche dal maggior quotidiano nipponico ("Mainichi shinbun"), per riunire gli artisti di questo genere a Tokyo e discutere la maniera migliore di tornare in scena (Zheng in Leiter 2009: 281). In quell'occasione si decise, appunto, di preparare una produzione congiunta e si scelse l'opera di Čechov "che nel riaffermare quella propensione evidentemente irrinunciabile a un realismo rassicurante, è al contempo epitome dello stato psicologico della popolazione del Paese prostrato" (Ruperti 2014: 31). In breve, quindi, lo *shingeki* venne definito dal nuovo potere costituito come genere teatrale istituzionale in quanto legato idealmente alla nuova propaganda politica necessaria allo SCAP. Questo andò a discapito dei generi classici come il *kabuki* che venne, almeno inizialmente, censurato in quanto genere fortemente radicato nella cultura nazionale e che avrebbe potuto rinvigorire, almeno nell'animo, le forze nazionaliste. In generale il periodo post-bellico rappresenta il momento di maggiore fioritura di questo genere grazie anche all'alleanza che le compagnie principali stabilirono con le maggiori società di produzione (Tōhō e Shōchiku), le quali, nel frattempo, avevano acquisito anche la produzione cinematografica, garantendo i principali palcoscenici della capitale e un'ampia fascia di pubblico; ma negli anni che accompagnano questi eventi, l'aura di sperimentazione e rinnovamento che circondava lo *shingeki* andrà sempre più affievolendosi fino alla decadenza giunta intorno alla fine degli anni '50 del Novecento, durante i quali venne etichettato come teatro commerciale e di semplice svago.

3.2. Secondo dopoguerra, anni '60, '70 e '80: tre generazioni di artisti.

Il lascito principale che le generazioni successive erediteranno dallo *shingeki* è sicuramente la conoscenza e la divulgazione di testi e drammaturgie non giapponesi che avranno una risonanza ancora per molto tempo e che, in alcuni casi, costituiranno la base per future sperimentazioni anche nei generi classici. Ma ciò che in maniera più evidente sin dall'inizio è penetrata con relativa semplicità è l'inedita figura del regista. Se negli anni precedenti il conflitto mondiale, e in quelli immediatamente successivi, esercitava la propria funzione con modalità nettamente riconoscibili nei fondamenti teatrali euro-americani, dagli anni '60 in poi questa figura assumerà i lineamenti del leader di un gruppo emergendo con caratteristiche politiche e di contestazione sociale.

Il contesto in cui le avanguardie artistiche muoveranno i loro passi verso il rinnovamento teatrale è inscindibile dalle rivolte studentesche e dalle contestazioni a sfondo politico che durante quegli anni esplosero in tutta la loro potenza anche in Giappone. L'occupazione

statunitense durò dal 1945 al 1952 e, come anticipato nel primo capitolo, la politica gestionale degli occupanti si concretizzò in una forma di assoggettamento sia in ambito militare che sociale. Dopo la resa incondizionata del Giappone e la fine dell'occupazione, nel 1960 il trattato di sicurezza nippo-americano (Anpo) verrà nuovamente confermato dal primo ministro Kishi Nobusuke scatenando contestazioni che coinvolsero studenti, partiti dell'opposizione, sindacati e gruppi di cittadini contrari al continuo perpetrarsi della presenza, seppur in altre forme, americana sul territorio giapponese. A causa delle manifestazioni, che avranno il loro apice più cruento negli scontri con le forze di polizia, dopo la firma del Trattato Kishi fu costretto a dimettersi e venne sostituito da Ikeda Hayato. Gli scontri del 1960 sono il simbolo di un Giappone che vuole cambiare e che si scaglia contro uno *status quo* politico che invece stenta a modificarsi. Le motivazioni politiche che portarono alle manifestazioni sono alla base del movimento artistico che si formerà in quegli anni e che individuerà nello *shingeki* e in tutto ciò che esso rappresenta l'oggetto contro cui scagliarsi. Il teatro di stampo occidentale non era più quella officina di sperimentazione che era alle origini e aveva preso la forma dei teatri istituzionali e delle grandi compagnie (Bungakuza e Haiyuza) sostenute dalle altrettante enormi case di produzione. Inoltre, dal punto di vista artistico, lo *shingeki* era divenuto un sistema macchinoso fondato su drammaturgie che con la storia dell'arcipelago avevano poco a che fare: persa la pulsione sperimentale il genere si era assopito su una tecnica recitativa standardizzata e sul ruolo predominante del regista. Per andare contro a una visione così granitica, oggetto di ricerca della nuova generazione artistica saranno soprattutto il corpo e l'abbandono dei luoghi istituzionali del teatro.

Per raccontare gli eventi e le personalità che hanno dato vita e sostanza al rinnovamento artistico della seconda metà del Novecento e per facilitarne la lettura si è deciso di affidarsi alla sistematizzazione proposta dal critico e teorico teatrale Senda Akihiko (1940-2015), che procede suddividendo il periodo in tre fasi scandite in tre decenni (1960, 1970, 1980) in cui il teorico individua tre generazioni di artisti. Nella prima generazione, tra gli altri, inserisce: Suzuki Tadashi (n.1939), Kara Jūrō (n. 1940), Betsuyaru Minoru (n. 1937), Terayama Shūji (1935-1983) Ōta Shogo (n. 1939), Ninagawa Yukio (n. 1935), Satō Makoto (n. 1943), tutti nati intorno agli anni '40. Nella generazione successiva, quella che si sviluppa a partire dalla fine degli anni '60 Senda annovera: Inoue Hisashi (1934-2010), Yamazaki Tetsu (n. 1947), Tsuka Kohei Jimusho (1948-2010), Takeuchi Jūichirō (n. 1947), Okabe Kōdai (n. 1945), Kishida Rio (n. 1950) e Kitamura So (n. 1951). Nella terza generazione, sviluppatasi nel decennio successivo, il critico inserisce autori come Ikuta Yorozu (n. 1949), Noda Hideki (n. 1955), Kokami Shoji (n. 1958), Kawamura Takeshi (n. 1959) e Takahashi Isao (n. 1961).

3.2.1. Gli anni ‘60 e l’avanguardia artistica.

Il fenomeno di maggiore rilevanza che prende avvio dalle contestazioni studentesche e che si concretizzerà dalla fine degli anni ‘60 in poi è quello dei piccoli teatri underground, che in Giappone prenderà il nome di *angura* (アングラ) o *shōgekijō undō*. Si tratta di un vero e proprio movimento nato da giovani artisti che avrà come primo luogo di formazione i club teatrali interni ai campus universitari, generalmente organizzati intorno alla figura di un leader politicamente e artisticamente impegnato. Questo movimento si inserisce nello scenario teatrale di Tokyo che si snodava principalmente in tre ampie categorie: i grandi teatri nazionali dedicati alla tradizione (*nō*, *kyōgen*, *kabuki* e *bunraku*); i teatri commerciali sorretti dalle case di produzione e infine i teatri dedicati allo *shingeki*. I nuovi gruppi cercano una propria identità che si traduce nell’allontanamento dai luoghi prestabiliti del teatro per ritrovare il proprio spazio in cantine, piccoli appartamenti o soffitte immerse nella profondità e nell’irrequietezza della metropoli giapponese. Derive estreme della ricerca di uno spazio personale e in completa autogestione sono poi l’*Akatento* di Kara Jūrō utilizzata dal 1967 in poi e il *Kurotento* di Satō Makoto, tende movibili portate in giro per la città che riflettono anche la ricerca di un nuovo rapporto con il pubblico che non sia mediato, ma diretto e intimo. Il punto di partenza essenziale è il corpo e di conseguenza il performer: “nella ricerca della centralità del corpo, non il ‘corpo sociale’ degli individui, nei loro ruoli precostituiti nella società organizzata, bensì il “corpo di carne”, la fisicità sensuale, provocatoria del danzatore-attore, corpo osteso sulla scena […] o il corpo che recupera le movenze e le valenze della gestualità del retroterra autoctono” (Ruperti 2014: 41). Ciò a cui Ruperti si riferisce è il *nikutai* (corpo di carne) ricercato da Hijikata Tatsumi (1928-1986), fondatore del *butō*[80] e performer cui molti degli autori del tempo guardano come punto di partenza per definire la

80 Il *butō* fu creato da Hijikata Tastumi e Ōno Kazuo e lo spettacolo fondativo del genere coreutico è *Kinjiki* (Colori proibiti) del 1959. Per approfondire: Katia Centonze (a cura di), *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practice between Tradition and Contemporariness*, Venezia, Cafoscarina, 2010; Kazuo Ōno e Yoshito Ōno, *Nutrimento dell’anima. La danza butō/Aforismi e insegnamenti dei Maestri*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Elena Cervellati, Ephemeria Editrice, 2015. Per un approfondimento sul butō in Europa: Casari Matteo e Elena Cervellati (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone. Omaggio a Ōno Kazuo*, in Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 6, 2015, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL, Bologna (in free download http://amsacta.unibo.it/4352/). Margherita De Giorgi, *"To be renewed again". Esperienze di butō in Europa: Yvonne Pouget, Imre Thormann e Xavier Le Roy*, in Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 2, 2012, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL, Bologna (in free download http://amsacta.unibo.it/3565/).

propria idea di corpo sulla scena. Hijikata è probabilmente la personalità che maggiormente incarna la direzione verso cui si muove il cambiamento non solo scenico, ma concettuale intorno al corpo, divenuto risorsa percettiva, empatica o di rigetto e rifiuto. Il percorso intellettuale compiuto dal performer muove i primi passi dal teatro della crudeltà di Antonin Artaud rivendicando la violenza del corpo, fino alle provocazioni erotiche di Jean Genet, successivamente, invece si riappropria di quel corpo fortemente ancorato al terreno, ma tendente all'universo-cosmo e immerso nella natura che proviene dal proprio *humus* culturale. La ricerca di Hijikata muove principalmente dalla volontà di opporsi al corpo definito dalla danza moderna e dalla danza classica occidentale: alla perfezione delle forme e dei gesti si contrappone un corpo in grado di dare sfogo all'inespresso e alle pulsioni più nascoste. Questa concezione che ricerca delle membra vibranti e persegue il contrasto con la purezza e gli stilemi del corpo classicamente concepito, è stata esplicitata del danzatore stesso nel manifesto del 1968 *Nikutai no hanran* (*La ribellione del corpo di carne*). La spinta insurrezionale di quel corpo e di quelle performance divennero simbolo di quel Giappone che si scagliava contro gli orrori impressi dalla guerra e dalla bomba atomica e contro tutto ciò che era percepito come statico e immutabile.

> "Dunque, la concezione sul corpo elaborata da Hijikata costituisce un punto di riferimento centrale per le operazioni artistico-culturali degli anni '60 e '70. Le sue scelte radicali riguardo il corpo danzante si riflettono ad ampio raggio sulla concezione generale del corpo anarchico preso a vessillo della rivoluzione performativo-culturale degli anni '60, il *nikutai*" (Centonze in Ruperti 2014: 80).

Il corpo assume una valenza centrale nelle poetiche del tempo e si manifesterà in forme diverse che comprendono anche immagini di corpi deformati, destrutturati e fragili, ma comunque non corpi che fungono da mezzo o strumento, piuttosto il corpo diviene origine dell'atto creativo.

In tal senso è esplicito il lavoro compiuto da Terayama Shūji, poeta, scrittore di romanzi, regista, attore e sceneggiatore per la televisione e per il cinema, critico raffinato e attento, è una figura poliedrica di immenso fascino che quando si avvicina al teatro decide di farlo riportando in scena i baracconi delle meraviglie: "io penso alla riabilitazione dei baracconi delle meraviglie. Con il semplice fare ingresso in teatro, il petto sobbalza, il cuore palpita d'emozione, saltano fuori giganti, belle fanciulle, nani, attori mostruosi, attori bizzarri, e solo con questo si rabbrividisce. Insomma vorrei ripristinare il divertimento di vedere fantasmi e

visioni" (Terayama in Ruperti 2014: 154). Tutto questo viene messo in pratica nel primo spettacolo del gruppo confluito sotto il nome di Tenjō sajiki (La piccionaia) e fondato nel 1967, che debutta con lo spettacolo *Aomori ken no semushi otoko* (*Il gobbo della provincia di Aomori*). La sua ricerca continuerà a procedere verso questa direzione anche con il secondo spettacolo, *Ōyama debuko no hanzai* (*Il delitto di Ōyama Debuko*), la cui trama intreccia la morte di Debuko con il destino dell'uomo divenuto sirena e probabile assassino della protagonista. In questa fase Terayama ha composto la propria compagnia per mezzo di un'audizione cui hanno partecipato attori rispondenti ad un avviso pubblicato su un quotidiano che suonava così: "cercasi attori strani, attori mostruosi, nani, giganti..." (Ruperti 2014:159). Si scelgono così attori dilettanti con particolari caratterizzazioni fisiche ricercate appositamente per ricreare un'atmosfera da circo magica e sorprendente. Il suo modo di procedere comunque prevede la stesura di un testo preventivo che irrimediabilmente viene modificato dopo l'incontro con gli attori e le scenografie preparate autonomamente dal resto del gruppo. Più avanti nel 1975 Terayama sarà autore di un happening che coinvolge un pubblico improvvisato che si sposta da un luogo all'altro della città. *Nokku* (*Knock*) ha avuto la durata di circa 30 ore: agli spettatori è stato dato un appuntamento nei pressi della stazione ferroviaria di Shinjuku, dove viene consegnata loro una mappa illustrata con indicazioni sotto forma di enigmi; di lì in poi il pubblico andrà alla ricerca di performance e atti artistici che si svolgono contemporaneamente lungo le strade e i palazzi del quartiere di Suginami.

Queste visioni così radicali ed estreme hanno costituito uno degli elementi che ha portato alcuni critici del tempo a definire le arti performative degli anni '60 e '70 "more-than-life-size" (Senda 1985) riferendosi al carattere iperbolico delle manifestazioni artistiche rispetto alla vita quotidiana. Senda Akihiko riprende questa distinzione da Yamazaki Tetsu (n. 1946), regista della compagnia Ten'i-21 (Trasposizione 21), e lo amplia per riferirsi a buona parte delle pratiche artistiche del tempo. La distinzione è fatta per mezzo del termine *tōshindan*, tradotto in "life-size" con cui si descrive una rappresentazione realistica della vita quotidiana, svolta giorno dopo giorno e che aveva riscontro nelle messe in scena dello *shingeki*; mentre *hitōshindai* (more-than-life-size) si riferisce all'extra-ordinario che tende ad esprimere fattivamente le fantasie e i sogni immergendoli in contesti mitologici (Senda 1986). Quindi l'interesse degli artisti e del pubblico era focalizzato su una dimensione altra, non direttamente correlata alla realtà banale del quotidiano, ma voleva infrangere ogni tipo di convenzione artistica e non, in nome di una libertà senza compromessi.

Un altro dei modi che le avanguardie degli anni '60 hanno utilizzato per strutturare delle poetiche in contrasto con lo *shingeki* è la manipolazione profonda della dimensione

temporale. Il tempo della rappresentazione è spesso un concatenamento di immagini che tende ad avvicinare il presente con il passato o a confondere l'uno nell'altro in una destrutturazione che non segue un'andamento narrativo lineare bensì una sovrapposizione tendente alla complessità e a strutture con molteplici letture temporali. Il lavoro di Kara Jūrō è esemplare in tale orientamento, egli durante gli anni universitari frequenta il gruppo teatrale (Jikken gekijo, Teatro sperimentale), e nel 1964, dopo la laurea, fonda il Jōkyō gekijō (Teatro della situazione). Dal 1967 in poi, per gli spettacoli del gruppo, Kara decide di utilizzare l'*Akatento*, la tenda teatro rossa, issata nel giardino del santuario Hanazono di Shinjuku (Tokyo) e che ospita tutte le loro performance. Il suo gesto di adottare un tendone, che poteva essere montato in qualunque luogo della città come sede dei propri spettacoli, è una provocazione che gli causerà non pochi problemi con le forze dell'ordine; ma Kara, personalità di spicco di questa prima generazione e che rappresenta forse la figura di drammaturgo, regista e attore più irriducibile e impegnato politicamente, non abbandonerà mai, utilizzandola tutt'oggi.

Il gioco multidimensionale del suo teatro è chiaramente ravvisabile nella serie dedicata al tema dell'espansione giapponese in Manciuria, ad esempio lo spettacolo *Kyuketsuki* (*La principessa vampira*, 1971) si sviluppa su due dimensioni temporali: il periodo del grande terremoto del Kantō del 1923 e gli anni dell'emigrazione giapponese verso il territorio della Manciuria. Oltre a mescolare le dimensioni temporali, Kara compie una combinazione tra realtà e finzione prendendo spunto da eventi di cronaca per inserirli in scenari onirici e fantastici, ad esempio lo spettacolo *Tekkamen* (*Maschera di ferro*, 1972) in cui due episodi di cronaca risalenti al 1972 (un incendio sul posto di lavoro a Osaka in cui 158 lavoratrici sono rimaste uccise e 81 ferite e l'omicidio e lo smembramento del cadavere di un uomo compiuto dalla moglie), vengono mistificati e ricondotti in visioni fantastiche, irreali e da sogno. Senda individua nella dualità realtà-finzione uno degli elementi che accomuna gli artisti di questa generazione: "another form of complexity involves the use of the play-within-the-play. […] this represents, I think, a deliberate effort to disorient the audience–to break down the distinction between reality and fabrication. The modern playwrights in general believe that these distinctions are artificial and one-dimensional, and that the depictions of human life must be multidimensional to be truly realistic" (Senda 1985: 4).

La serie di spettacoli che prendono ispirazione da *L'isola del tesoro* di Robert Louis Stevenson, sempre del Jōkyō gekijō, che vede protagonista il personaggio di John Silver, invece, è indicativa della maniera comune alla maggior parte dei gruppi di utilizzare i personaggi sulla scena come: "archetipo, una figura transtorica che diventa il simbolo della

redenzione personale (salvezza dell'individuo) e della rivoluzione sociale (salvezza del mondo)" (Coden in Ruperti 2014: 106).

Inoltre, Kara, nel primo periodo della propria carriera pubblica un manifesto teatrale in cui dichiara che l'attore è la "sottostruttura" del teatro e di ogni altra arte. Già il titolo *Tokkenteki nikutai ron* (*Trattato del corpo privilegiato*) richiama l'idea di corpo enunciata da Hijikata. Il trattato non costituisce una vera e propria teoria sistematizzata sull'attore o sulla recitazione, è piuttosto la constatazione che se non ci fosse l'attore a rendere visibile, attraverso il corpo, l'idea del regista e del drammaturgo, tutto sarebbe inutile: "se l'immaginazione drammatica non portasse con sé quel circuito che chiamo manifestazione davanti ai nostri occhi tramite il corpo fisico, non apparirebbe oggettivizzata in forma visibile" (Kara in Ruperti 2014: 124). Naturalmente anche lui intende scagliarsi contro la centralità del testo e del regista impostasi con lo *shingeki*. Ciò però non significa che nel suo teatro non esista un testo scritto o che esso nasca in concomitanza con il lavoro degli attori, più che altro, il testo scritto è l'elemento che congiunge la fisicità dell'attore allo spazio-tempo della rappresentazione, ma sarà l'attore stesso ad adattare il proprio ruolo all'interno dello spettacolo in base al flusso della rappresentazione.

In questo scenario rinnovato e variegato si innestano anche sperimentazioni legate al testo drammaturgico che riecheggiano dell'influenza d'oltre oceano. Betsuyaku Minoru è considerato il maggiore esponente del teatro dell'assurdo giapponese, egli prende come punto di riferimento le opere di Samuel Beckett ed Eugène Ionesco in quanto la loro forma gli appare la più idonea per esprimere i sentimenti interiori degli esseri umani, tralasciando sia il sentimentalismo che il razionalismo del teatro moderno realista. *Aspettando Godot* (1952) viene tradotto in giapponese nel 1956 e rappresentato per la prima volta nel 1960 dal Bungei kyōkai, costituendo per il drammaturgo un'opera cui guardare sia dal punto di vista della scrittura che scenico. Nel 1958 si iscrive alla facoltà di economia politica dell'Università Waseda con il proposito di diventare giornalista, in realtà non concluderà gli studi in quanto, proprio durante gli anni universitari, inizierà a lavorare come drammaturgo a tempo pieno. Nel 1968 decide di abbandonate il Waseda *shōgekijō* (Piccolo Teatro Waseda), fondato due anni prima insieme a Suzuki Tadashi, perché in quegli anni sente l'esigenza di ricercare uno stile compositivo più personale e che lo avvicina all'impalpabilità del teatro dell'assurdo. Decide così di avviare la propria carriera senza legarsi a una compagnia e, sebbene la tendenza generale veda il confluire della figura del drammaturgo con quella del regista, egli preferisce lasciare la messa in scena dei propri testi a un regista in grado riscrivere il testo attraverso le immagini e, a loro volta, gli attori contribuiranno alla scrittura attraverso i loro

corpi. Tutto questo, nell'idea di Betsuyaku, apporta una maggiore ricchezza all'atto teatrale. I suo testi genericamente sono stati definiti "drammi metafisici", ma la vasta produzione di Betsuyaku, che conta circa centotrenta opere, contiene al proprio interno filoni tematici specifici come ad esempio quelli dedicati alla realtà urbana che s'innestano sulle tematiche della famiglia. Nell'opera *Machi to hikōsen* (*La città e il dirigibile*, 1970), la trama si strige intorno alla figura di un uomo che si reca sul proprio posto di lavoro credendo che sia un giorno qualunque della settimana, ma giunto lì non trova nessuno perché è domenica, questo gli fa perdere i sensi e dopo un lasso di tempo indefinito viene soccorso da un custode. La riflessione di Betsuyaku parte dalla contemporaneità: il Secondo dopoguerra ha visto la crescita economica esponenziale del paese con il conseguente spostamento di buona parte della popolazione dalle zone rurali alla metropoli dove poter iniziare una seconda vita basata, però, sul ricordo del luogo d'origine. Questo causa una disaffezione nei confronti del nuovo luogo abitato dando vita a un crescente senso di solitudine che si placa solo tornado con il pensiero al proprio paese nativo; questo spinge l'essere umano a ricercare un appiglio nella famiglia. Il nucleo tematico sviluppato da Betsuyaku è in realtà una questione che investe quel preciso periodo storico in cui si assiste al mutare dei principi basati sulla famiglia e sulla figura del padre come sostegno e punto di riferimento cui guardare.

> "Lo snodo storico della metà del XX secolo, più ancora gli anni della II Guerra Mondiale e quelli successivi dell'occupazione alleata – in realtà statunitense – (settembre 1945-aprile 1952), costituiscono un passaggio chiave per il Giappone […] In particolar modo l'influenza delle forze alleate si diresse sul ruolo archetipico del *Tennō*, l'autorità apertamente paternalistica riconosciuta dal popolo" (Casari 2008: 131).

Il processo di democratizzazione avviato dagli statunitensi diede al popolo giapponese una nuova costituzione scritta e postulata dallo SCAP su principi che poco appartenevano alla società nipponica. In particolare quando la discendenza divina del *Tennō* (imperatore) venne negata dalla nuova costituzione si iniziarono a minare le fondamenta della struttura patriarcale su cui si basava l'assetto sociale nipponico. Fino a quel momento la figura dell'imperatore aveva trovato concordanza nell'archetipo del padre come fulcro del nucleo familiare. Lentamente, ma inesorabilmente:

> "per quanto forte, comunque, un archetipo cui vengano recise o ampiamente limitate le radici non può che veder ridotta la propria forza irradiante e modellizzante. Il

> ridimensionamento del potenziale d'azione dell'Imperatore e dell'archetipo da lui incarnato ha favorito – in concomitanza con altri numerosi fattori culturali, sociali ed economici – l'insorgere anche in Giappone di quella che è stata definita la società senza padri" (Casari 2008: 133).

Di conseguenza i temi della famiglia, del suo sfaldarsi e della perdita di consistenza della figura paterna si fecero ricorrenti nelle drammaturgie legate a quel periodo volte alla rielaborazione di una perdita nel tentativo di spiegare e colmare il vuoto creatosi.
Sempre in risposta allo *shingeki*, si assiste a un ritorno alle proprie origini con la conseguente riscoperta dei generi performativi classici. Infatti, se il teatro di impronta euro-americana aveva coscientemente trascurato questa parte delle arti giapponesi, molti dei nuovi artisti si concentrarono invece sull'approfondimento di quei generi mutuando alcuni dei loro elementi fondanti per riproporli in una luce contemporanea e innovativa. David Goodman ha definito questa riscoperta come "a return to the gods" (1988) cercando di sottolineare un ritorno anche alla dimensione spirituale dei teatri classici. Suzuki Tadashi (n. 1939) guarda al *nō* e a Zeami per sistematizzare il proprio metodo recitativo, Kara Jūrō riprende la struttura dello *hamanichi* del *kabuki* come ponte simbolico che connette dimensioni diverse, o ancora, Ninagawa Yukio ha inserito nelle sue produzioni elementi delle arti classiche (oltre allo *hanamichi* anche la musica, la danza e la fisicità della recitazione teatrale), al fine di rendere più accessibili per lo spettatore giapponese le opere di Shakespeare. Questi leader si riferiscono al passato con uno sguardo originale che ha fatto della dinamica interculturale e intraculturale la base per lo scaturire del rinnovamento. Tornare nuovamente sul saggio di Brandon del 1990 ci permette di focalizzare meglio questo passaggio:

> "Suzuki and Ōta are powerful examples of this vertical journey in Japanese contemporary theatre, a journey downward and inward, to rediscover basic ethnic characteristics, as exemplified in traditional theatre. The journey to an outside other and a journey to a culturally familiar, but historically distant other have the same aim: to regenerate theatre creation, to move beyond what is currently ordinary" (Brandon 1990: 95-96).

Secondo lo studioso lo scambio interculturale scaturisce dalla dinamica tra 'familiare' e 'straniero': entrare in contatto con altre culture in una dimensione interculturale significa inevitabilmente assorbire e stratificare delle conoscenze arrivate da fuori e che, nel lungo termine, diventano consuetudine. Ma il movimento intra-culturale individuato da Brandon è

uno spostamento verso di sé, verso tutto ciò che è familiare e i due casi specifici scelti da Brandon, come vedremo, sono esemplari nella dinamica e nell'incontro tra passato e presente.
Inoltre il decennio successivo vedrà una nuova fuoriuscita del teatro nipponico dai propri confini, infatti prima del 1966 (anno in cui Terayama fu invitato per un tour in Germania), era estremamente raro incontrare in contesti internazionali giovani esponenti delle arti performative giapponesi; fino a quel momento erano state le troupe di performer classici a viaggiare per il mondo.
Cercando, brevemente, di riassumere: durante la prima generazione si è assistito a molteplici cambiamenti che hanno modificato sia strutture e processi teatrali, sia canoni estetici in grado di mutare in profondità il concetto stesso di teatro. Il punto di partenza è stato lo scontrarsi con una realtà teatrale (e non) imbrigliata in convenzioni che avevano perso il contatto con il tessuto concreto della società. Porre al centro il corpo del perforrmer, a discapito del testo scritto, ha significato porre in primo piano l'individuo in rapporto al tutto e ha permesso di vedere nella fisicità dell'attore un corpo testuale in grado di porsi al limite tra le dimensioni temporali e di muoversi su territori fondati sulla sovrapposizione di elementi biografici, storici e politici; in grado quindi di catturare la totalità complessa dell'uomo e del mondo.
Per entrare ancora più in profondità in questo momento storico e per comprendere quanto i suoi protagonisti abbiano influenzato scelte e visioni future, si proseguirà delineando due personalità di spicco del panorama delle avanguardie degli anni '60, Suzuki Tadashi e Ōta Shōgo, che hanno costituito anche il maggiore punto di riferimento per Hirata Oriza.

3.2.2. Suzuki Tadashi e il metodo per l'attore.

Autore della prima generazione tra i più conosciuti anche in Europa e negli Stati Uniti e la cui influenza avrà forte eco nelle generazioni artistiche future, Suzuki Tadashi è la personalità che meglio di altre sintetizza le caratteristiche ideologiche e sceniche che portarono alla realizzazione del capovolgimento delle arti performative nipponiche. La sua carriera inizia quando nel 1966 fonda il Waseda shōgekijō (Piccolo Teatro Waseda), nato nel fervente ambiente dell'Università Waseda e nel cuore delle contestazioni studentesche. In questa prima fase Suzuki dirige spettacoli scritti dai maggiori autori del movimento *angura*, tra i quali anche *Mon* (*Il portale*, 1966) e *Macchiuri no shōji* (*La piccola fiammiferaia*, 1966) del già ricordato Betsuyaku Minoru o *Shōjo kamen* (*La maschera della fanciulla*, 1969) di Kara Jūrō. La fase successiva, quella in cui cura anche la parte drammaturgica, sarà quella che lo

consacrerà come grande regista a livello internazionale e che lo vedrà prendere parte, tra gli altri, al Théatre des Nations (1972) e al Festival di Nancy nel 1973, con spettacoli quali le tre versioni di *Gekiteki naru mono wo megutte* (*Alla ricerca del drammatico*, 1969-70) e *Toroia no onna* (*Le troiane*, 1974). In questa fase collabora con Shiraishi Kayoko (n. 1941) attrice in grado di incorporare perfettamente l'idea di attore che proprio in quegli anni Suzuki sta formulando; il loro connubio durerà fino al 1990, anno in cui l'attrice decide di abbandonare la compagnia. L'attore e regista statunitense Jack Clay descrive alcuni aspetti peculiari dell'interpretazione dell'attrice ne *Le baccanti* del 1981, mettendo in luce la stretta connessione tra corpo e voce che l'attrice riproduce in scena: "Shiraishi is a torrent of power: small, commanding, ruthless, recalling Martha Graham at her peak. Her voice is unforgettable, anchored to the earth, a rich alto capable of astounding variations of timbre, range, and dynamics. She also uses with unsettling skill that peculiar choked, rattling sound of the Noh actor" (Clay in AA.VV. 2001).

Il periodo successivo segna un'importante svolta nella carriera di Suzuki Tadashi e una forte presa di posizione su cosa sia per lui l'attore e l'arte teatrale. Nel 1976 decide di lasciare la propria sede di Tokyo, città divenuta nel frattempo il cuore accentratore delle arti in Giappone, per spostarsi a Togamura, un villaggio nella prefettura di Toyama lontana moltissimi chilometri dalla città. Tale svolta è rappresentativa della ricerca di due particolari condizioni: smembrare la concezione di Tokyo come unico centro di produzione e distribuzione artistica; e la ricerca di un luogo che possa identificarsi con la sua idea di teatro. La struttura architettonica prescelta, commissionata al famoso architetto Isozaki Arata (n. 1931) ed edificata nel 1983, è infatti quella del *gasshōzukuri* (合掌造り, lett. struttura a mani giunte), la tipica casa con il tetto di paglia spiovente, che rappresenta un luogo concepito secondo l'ottica dello spazio giapponese e non come le moderne sale teatrali percepite dall'autore come semplici contenitori di eventi. L'anno seguente nasce lo spazio all'aperto: un anfiteatro in pietra e legno sulle sponde di un lago lungo il quale corrono due *hanamichi* che si perdono all'interno della fitta vegetazione che circonda lo spazio. Nasce così il *Toga sanbō*, il laboratorio del Waseda shōgekijō che verrà internazionalmente conosciuto come SCOT (Suzuki Company of Toga). La scelta di spostarsi in una zona rurale, oltre alle problematiche strutturali e logistiche, ha significato entrare in relazione con l'iniziale diffidenza della comunità presente. Togamura infatti è una di quelle regioni che ha subito il veloce spopolamento dovuto al dislocamento della popolazione nelle città; l'arrivo dello SCOT è stato pianificato dal suo leader in modo da poter essere non troppo invasivo per l'equilibrio della comunità locale e, allo stesso tempo, potesse tamponare la perdita della sua popolazione.

Grazie infatti alla sua scuola per attori la cittadina si è popolata di compagnie e attori singoli provenienti da tutte le parti del mondo e il Toga Festival, inaugurato nel 1982, costituisce ancora oggi un appuntamento irrinunciabile cui prendono parte personalità di spicco dell'ambiente teatrale[81] e artistico in generale. L'accurata organizzazione ha portato il Festival a contare migliaia di ospiti ogni anno rimpolpando la situazione finanziaria della città e riqualificandola dal punto di vista turistico.

Proprio durante l'edificazione dello SCOT il suo metodo recitativo prende forma e si concretizza fino a essere sintetizzato nel 1982 nel saggio *Ashi no bunpō* (*La grammatica dei piedi*). Suzuki infatti è uno dei pochi autori di questa generazione ad aver ideato e messo in pratica un metodo recitativo che ancora oggi è utilizzato come training per gli attori presso l'Università del Wisconsin (Milwaukee) dove è stato introdotto nel 1980, presso la Juilliard di New York e nelle Università della California e del Dalaware (Cicogna in Ruperti 2014: 139).

> What I am striving to do is to restore the wholeness of the human body in the theatrical context, not simply by going back to such traditional theatrical forms as Noh and Kabuki; but by employing their unique virtues, to create something transcending current practice in the modern theater. We need to bring together the physical functions once dismembered; to regain the perceptive and expressive abilities and powers of the human body. In doing so, we can maintain culture within civilization. In my method of training actors, I place special emphasis on the feet, because I believe that consciousness of the body's communication with the ground leads to a great awareness of all the physical function of the body" (Suzuki in AA.VV. 2001).

La necessità di istituire un metodo attoriale nasce dalla volontà di plasmare un attore che non ritrovi nel realismo dello *shingeki* l'unica forma teatrale possibile. Egli procede andando a recuperare quelli che sono gli elementi fondativi dell'arte attorica del *nō* e del suo fondatore, non solo nella sua espressione teorica, bensì nelle tecniche fisiche che lo caratterizzano; in particolare lo *ashibyōshi*, battere il ritmo con i piedi o il *suriashi*, il canonico procedere dell'attore *nō* strisciando i piedi. A questi, l'autore aggiunge il concetto di *ashibumi* (il battere i piedi a terra), con il fine di sviluppare una coscienza di sé, in quanto corpo attorico, che derivi dal contatto sicuro con il terreno. Suzuki nel suo saggio focalizza tutto il suo interesse nell'energia che il corpo sprigiona nella sua parte inferiore, infatti come le arti performative

81 Negli anni hanno partecipato Eugenio Barba, Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Yuri Lyubimov, Theodoros Terzopoulos, Georges Lavaudant, Lee Breuer, Anne Bogart e molti altri.

classiche asiatiche, il baricentro del corpo è individuato nella zona pelvica; il contatto principale con ciò che circonda l'attore avviene attraverso i piedi che sono le radici che permettono all'uomo di rimanere ancorato e in equilibrio sul terreno. Solo quando l'attore avrà piena consapevolezza di questi elementi e sarà cosciente in ogni momento della totalità del proprio corpo potrà contare su una presenza scenica imponente e in assoluta armonia con lo spazio circostante. Nella pratica il metodo di basa su una serie di esercizi fisici e di concentrazione che ricalcano la costanza e la rigidità del training dell'attore classico.

> "A basic part of my method of training involves actors stomping on the floor for a certain period of time to rhythmic music, or rather, walking around fiercely beating the floor with the feet in a semi-squatting posture. Then, the moment the music stops, the actors relax their body tŌtally, falling on the floor. They lie completely still and quit. After a while, music starts again, but this time it must be slow and smooth. In accordance with the change in the music, they slowly rise to their feet in any way they like, […] This training consist of a pair contrasting movements, that is to say, the dynamic and the static (motion and rest), in other words, emission and repression of physical power. The purpose of this training is to develop concentration on the body through controlling the breathing. […] without the spiritual power and will to control his breathing, the upper half of the body gradually begins to sway and then the rhythm of the stomping becomes irregular. If you beat the floor with your feet, the force naturally influences the upper half of the body to make it sway" (Suzuki in AA. VV. 2001)".

Suzuki sperimenta anche dal punto di vista drammaturgico e i suoi spettacoli prendono vita tra gli interstizi della realtà e della finzione, tra testi occidentali e giapponesi, in atmosfere che riecheggiano il passato e guardano al presente. Le sue scritture sceniche sono *collage* di opere, ispirazioni e suggestioni che congiungono autori del teatro greco e moderno occidentale con uno stile inconfondibilmente giapponese. Il suo modo di procedere consiste nel mutuare scenari dalla cultura teatrale occidentale per creare immagini che non alludono alle vicende descritte nei drammi, ma che fanno costante riferimento alla situazione del Giappone a lui contemporaneo. *Toroia no onna* (1974) riflette questo tipo di rielaborazione, la trama è incentrata su una donna sopravvissuta ai bombardamenti di Tokyo e attraverso i fantasmi di Ecuba e Cassandra rivive la tragica caduta di Troia. Per ottenere il risultato voluto Suzuki ha profondamente decostruito il testo originale eliminando quelle parti che si riferivano alla situazione specifica del dramma per lasciare e dilatare gli elementi che

richiamavano la situazione di sconfitta della guerra descritta da Euripide. Conserva, quindi, quelle porzioni di testo che potevano essere universalizzate e riferite alla distruzione del paesaggio esterno e interno di ogni singolo essere umano, alla ricerca di quei frammenti che potessero esprimere sentimenti che in situazioni di questo tipo ci accomunano tutti. Allo stesso modo lavora per il suo *Ria ō* (*Re Lear*, 1984), il testo è tratto dal capolavoro di Shakespear, ma Suzuki lo taglia e lo ricostruisce per far emergere "an exploration of modern man's tendency toward psychological decay" (Suzuki in AA.VV. 2001). La drammaturgia è il ritratto di un uomo anziano nelle sue ultime ore di vita. Ambientato nella lavanderia di un ospedale, l'uomo compare seduto su una sedia a rotelle assistito da un'infermiera che legge per lui il *Re Lear*. Il protagonista ha così modo di riflettere sulla propria vita e ricordare il tradimento subito dai propri figli mescolandolo alla delusione che prova nei confronti di se stesso. Egli immagina di essere come il grande re Lear e gli altri personaggi emergono lentamente dalla sua immaginazione ogniqualvolta vengono nominati dall'infermiera. Alla fine morirà e abbandonerà il proprio corpo che lentamente cadrà dalla sedia a simboleggiare la caduta dal trono dell'ultimo eroe tragico che come un essere umano qualunque raggiunge il resto dell'umanità. Questa produzione è esemplare nel mostrare anche la complessità ricercata nel processo di creazione, che in questo caso prende una veste interculturale: il cast è formato da 12 attori americani, tutti uomini, selezionati da 4 scuole di teatro[82] e che hanno sostenuto sei intense settimane di training con Suzuki a Toga. La tecnica recitativa seguiva l'impostazione classica di Suzuki in cui i volti degli attori hanno espressioni fisse, come delle maschere, e anche i movimenti compiuti sono minimali, è la voce a dare espressività al testo tramite svariate variazioni del tono e del timbro. Questo spettacolo ha rappresentato anche la risposta del regista stesso a quelle critiche che volevano il suo metodo postulato solo per una fisicità nipponica e che altri attori non potevano utilizzare. In realtà uno degli aspetti più importanti del metodo di Suzuki risiede nella sua universalità:

> "there are some people who watch this and consider my training is unsuitable for American actors because their legs are long compared with those of the Japanese actors. However, it has nothing to do with the length of the legs or the stamina, but with the discovery of an inner physical sensibility or with the recognition of a inner and profound memory innate to the human body. […] Whether, in Europe or in Japan, stomping or beating the ground with the feet is a universal physical movement necessary for us to

82 Arena Stage, Milwaukke Repertory Theater, Stage West e Barkeley Repertory Theater.

> become highly conscious of our own body or to create a 'fictional' space, […] where we can achieve a personal metamorphosis" (Suzuki in AA.VV. 2001).

Altro grande drammaturgo preso come punto di partenza per i suoi spettacoli è Čechov, *Tre sorelle* (1961 e 1984) e la trilogia *Za Chēhofu* (*The Cekhov*), che comprende oltre a *Tre sorelle*, *Zio Vania* e *Il giardino dei ciliegi*, sono stati rappresentati uno di seguito all'altro nel 1989 a Toga e poi in tournée a New York e Massachusetts.

> "All of Chekhov's characters are incapable of looking at reality and their lives with any degree of objectivity. They speak constantly of an illusory world that is somewhere other and better than where they are. In the course of conversation, the characters see the state of their misery. […] This attribute in Chekhov's characters reflects his deep insight into the fact that man cannot exist without illusions and that this is man's glory as well as the root of his misery" (Suzuki in AA.VV. 2001).

Le opere di Čechov offrono a Suzuki la possibilità di trattare temi esistenziali e universali attraverso cui evidenziare l'isolamento e la solitudine dell'uomo in una società che cambia velocemente. I testi cechoviani diventano la maniera di Suzuki di investigare le dinamiche politiche e culturali tra Occidente e Oriente, questo è molto evidente nella messa in scena de le *Tre sorelle* in cui le tre donne, una di fianco all'altra, sono posizionate nel proscenio e alle loro spalle gli unici due personaggi maschili sono imprigionati dentro grandi ceste di vimini e, ancora dietro, a fare da scenografia, due paraventi di carta di riso (*shōji*). La recitazione è caratterizzata da una statica frontalità, come se il regista volesse imporre ai personaggi di guardare a quella realtà rifiutata, immergendoli in un'atmosfera che ricorda la desolazione di *Aspettando Godot*. In questo caso, infatti, le rappresentazioni sceniche attingono anche al mondo beckettiano, in cui i personaggi sono intrappolati in un limbo e in attesa di qualcosa di sconosciuto che non arriverà mai. La tecnica frontale (*shōmen engi*) riesce a sfruttare la presenza fisica di ogni singolo attore plasmata attraverso il metodo di Suzuki; fisicità compresenti sulla scena, ma isolate per mezzo dell'effetto ricreato dalle luci: fasci luminosi provenienti dall'alto che creano l'illusione che i personaggi emergano dal buio, come bolle in un sogno. La stessa tecnica di riduzione del testo richiama le modalità del teatro dell'assurdo, la drammaturgia, infatti, è stata ridotta in modo da cancellare il filo narrativo lineare dell'opera ed escludendo tutti i personaggi che non fanno parte della famiglia. L'intreccio tra culture è evidente anche nei costumi scelti per le tre sorelle che combinano abiti orientali a

quelli occidentali[83]. Il contrasto viene rinforzato anche da alcuni atteggiamenti recitativi, i gesti di Olga e Mashia (le due sorelle maggiori) ricordano la precisione e la delicatezza delle movenze giapponesi, mentre Irina, più vicina per età alla nuova generazione ha atteggiamenti occidentali. Tutto questo fa emergere come tema di fondo l'occidentalizzazione e il suo potenziale carattere deleterio delle pratiche tradizionali. Senza una pausa tra uno spettacolo e l'altro, l'inizio de *Il giardino dei ciliegi* è annunciato dalla musica di un valzer e dall'ingresso danzato di Ranevskaja, interpretata da Shiraishi, che sfila sul palcoscenico ricordando la passerella dell'attore *kabuki* lungo lo *hanamichi*. Del mondo descritto ne *Il giardino dei ciliegi* da Čechov vengono enfatizzati quegli elementi che permettono di creare una linea parallela con la realtà del Secondo dopoguerra giapponese. Il volto di Ranevskaja è tragico nella sua fissità e nonostante pronunci spesso la battuta "dobbiamo andare", cercando di mettere in atto il cambiamento radicale che desidera, rimane immobile come se fosse diventata il fantasma che abita la casa ormai perduta. Il processo di riduzione del testo segue la linee già utilizzate per le *Tre sorelle*, in quanto la motivazione di fondo nel rielaborare i testi cechoviani segue sempre lo stesso scopo: "I have decostructed the story line of these plays creating a production using only the text material thet most clearly expresses this existential notion. The situation of the characters are not strictly Chekhov's situationd, but I believe that I have expressed Chekhov's sensibility concerning illusion" (Suzuki in AA.VV. 2001). Anche *Zio Vania* sarà ambientato in una scena spoglia e tratteggiata dal disegno luci che tende a creare atmosfere indefinite e opache. In questo caso la maggioranza dei personaggi è intrappolata dentro alle grandi ceste e l'elemento che viene messo maggiormente in risalto è l'umorismo presente sia nelle opere di Čhekov che in quelle di Beckett. I personaggi sono messi nella disposizione d'animo di cogliere gli aspetti divertenti o grotteschi della realtà e a sorriderne con ironica comprensione. L'umorismo può varcare i confini geografici e culturali e costituire un'altra tessera nel puzzle di Suzuki che incastra est e ovest in una vicinanza simbolica che vuole evitare "the pifalls of syncretism and imitation. Cross-cultural experimentation and quotation are validated by unified group and single-minded vision" (Allain 2002: 188).

L'esperienza dello SCOT viene riproposta a Shizuoka, città natale di Suzuki e, nel 1995, sempre con la complicità di Isozaki nasce lo SPAC (Shizuoka Performing Arts Center), avvolto dalle colline che dominano la città. L'accogliente teatro ovale seminterrato (*daendō*) è

83 Irina, la più giovane delle tre sorelle, indossa un *kimono* dai colori tenui e decorato con delle farfalle; Olga indossa abiti occidentali dai colori accesi e stridenti tra loro e un eccentrico cappello.

costruito con legno e travi a vista come a volersi mimetizzare nella natura che lo circonda; può ospitare fino a cento spettatori che rigorosamente scalzi vengono accolti prima sui *tatami* dell'atrio circolare che si apre sulla valle, per poi accomodarsi nella sala vera e propria in cui lo spazio è definito da semplici sedute nere. Anche in questo caso tutta la struttura riflette la sobrietà e l'eleganza delle scenografie di Suzuki.

In conclusione il teatro di Suzuki nel descrivere la realtà della vita moderna si apre all'estetismo del teatro classico giapponese e ai contenuti del teatro occidentale "nor is he looking to the West, opposed to Japanese tradition. Instead, he casts a critical eye on the baser aspect of the hearts, minds and daily lives of the Japanese, suspended between native tradition and Western values. […] Viewing humans through their lower extremities means never allowing oneself to forget their baseness" (Senda in AA.VV. 2001).

3.2.3. Ōta Shōgo e i drammi del silenzio.

Ōta Shōgo è un altro importante esponente di questa generazione che già come Suzuki troverà nel *nō* la via per rivitalizzare la propria forma teatrale, ma lo farà in una maniera totalmente diversa. Ōta nasce nel 1939 a Jinan (Cina) mentre era ancora una colonia giapponese, poco dopo la sua sua nascita la famiglia decide di trasferirsi a Pechino e dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale si trasferiscono per tornare nella loro città d'origine Nayori, in Hokkaido nel nord del Giappone. Dopo solo un anno Ōta decide di spostarsi da solo a Tokyo e la metropoli sarà il suo ultimo luogo di residenza.

La sua carriera può essere divisa in tre fasi, la prima dal 1962 al 1968 durante la quale prova a lavorare con alcune compagnie dello *shingeki*, ma si renderà subito conto che il loro modo di fare e concepire il teatro non lo soddisfaceva a pieno. La seconda dal 1968 al 1988 che lo avvicinerà allo *shōgekijō undō*. L'ultima fase dal 1990 al 2007, Ōta è stato attivo come artista indipendente, è stato direttore artistico del Fujisawa Civic Theatre (prefettura di Kanagawa) dal 1990 al 2000 e dal 1992 al 2002 è vice presidente della Japan Playwrights Association. È stato anche docente presso la Kinki University dal 1994 al 1998 e successivamente presso la Kyoto University of Art and Design, inoltre è editore del periodico *Performing Arts*.

Le esperienze legate all'infanzia in Cina, il lungo viaggio durato due mesi per rientrare in Giappone e il periodo post-bellico hanno fatto scaturire in Ōta la visione che l'essere umano è una piccola entità, paragonabile a un granello di sabbia che lievita nell'universo infinito (Yasumi 2004). Dopo essersi iscritto alla facoltà Politics and Economics dell'Università

Gakushuin inizia a frequentare i gruppi teatrali e si avvicina al Partito Comunista diventando un attivista, ma ciò che maggiormente percepisce dai modi di esprimere il dissenso delle generazioni studentesche gli appare inadeguato soprattutto per il tipo di linguaggio che caratterizzava le contestazioni, decide quindi di abbandonare l'attivismo e contestualmente l'università senza laurearsi. Inizia così a lavorare con alcune compagnie e nel 1968 insieme a Hodojima Takeo e Shinagawa Toru fonda il Tenkei Gekijō (Teatro della Trasformazione), divenendone leader e drammaturgo principale nel 1970. Lo sviluppo della compagnia può essere letto in due fasi ben precise, la prima quella in cui la sede della compagnia era l'Akasaka Kōbō, un piccolo appartamento con due stanze in cui potevano essere accolti pochissimi spettatori. Durante questo periodo furono rappresentate molte opere importanti di Ōta che valsero alla compagnia delle tournée nel 1975 in Europa e nel 1984 in Australia. Il secondo periodo ha inizio nel 1985 quando la compagnia si trasferisce presso il T2 Studio un grande atelier che comprendeva un teatro con 150 posti e due sale prova. A questo periodo appartengono le repliche dei testi di Ōta in Francia, Stati Uniti, Canada e Corea.

> "From the very beginning of his career, Ōta has been interested in the nature of dramatic expression. Tenkei Gekijo's initial overseas tour to Poland had a powerful impact on Ōta in this respect. It was his first experience of a language barrier and, faced with comprehensive difficulty in communication, he felt he gained some objectivity on the kind of dramatic expression he had been searching for" (Boyd 1990: 152).

La svolta arriva durante il primo periodo con la rappresentazione di *Komachi fūden* (*Il racconto di Komachi narrato dal vento*, 1977), scritto e diretto da Ōta stesso, che andò in scena per la prima volta su un palcoscenico classico del *nō*. Il suo primo intento era quello di contaminare il palcoscenico con elementi contemporanei, ma durante le prove ebbe la sensazione che lo spazio scenico del *nō* in qualche modo rifiutasse la contemporaneità del loro linguaggio, così Ōta decise di tagliare dal copione le battute del personaggio principale, Komako. Il risultato fu uno spettacolo della durata di due ore e mezza in cui più della metà non prevedeva dialoghi o battute. La drammaturgia è basata sul testo *Sotoba Komachi*, uno dei più famosi drammi del *nō*, la protagonista Komachi è un'anziana vagabonda che racconta la propria storia a un monaco buddhista di passaggio. L'anziana donna in passato era stata desiderata da molti uomini per la sua bellezza, ma quando Fukakusa-no-Shōshō le dichiarò il suo amore, la giovane donna rispose che solo se lui fosse andato a trovarla ogni sera per cento giorni consecutivi gli avrebbe donato il suo amore. L'uomo con molta costanza e dedizione

andò a trovarla ogni sera, ma alla novantanovesima notte egli si ammalò e morì senza riuscire a completare il ciclo di visite pattuite. Adesso che la donna è ormai anziana lo spirito di Fukakusa-no-Shōshō la tormenta e, proprio mentre è impegnata nel racconto del suo passato, lo spirito la possiede mettendo in atto il centesimo incontro con la donna. L'anziana Komachi, diventa nel dramma di Ōta una donna anziana dell'epoca moderna che vive nella piccola stanza di un vecchio e fatiscente palazzo di legno. Nella sua drammaturgia decostruisce il testo originario ma, nel medesimo tempo, vuole mantenere e fare sua la strutturale dinamica sogno/realtà dei drammi *nō*. Le dimensioni spazio temporali multiple del *nō* si dilatano nei tempi della rappresentazione di Ōta:

> "applying the nō method of a dream within a play, Ōta has her dream time and clock time crisscross in the play. A careful directional strategy was necessary to create both a circuitry between the ordinary and the extraordinary and a tension between the cosmology of the no stage and a modern play. Ōta find this in the use of slow tempo and multiple yet silent voices" (Yasumi 2004: 218).

L'anziana donna impiegherà cinque minuti per percorrere l'*ashigakari* che la conduce al centro della scena, e lo spazio originario viene trasformato per mezzo di porte scorrevoli trasportate e montate durante la messa in scena a formare la stanza in cui vive la protagonista. In tal modo, i frammenti della storia originale si mescolano alla storia di Ōta senza un preciso scorrimento logico e le voci narranti sono costituite dagli altri personaggi per mezzo di monologhi che danno vita a una narrazione con molteplici voci e che alterna il sogno alla realtà. Questo testo ha vinto il Kishida Drama Award[84] nel 1977 dando inizio ad una tournée internazionale che rese famosa la compagnia anche in Europa.

> "In sum, Ōta should be praised for the fact that, for the contemporary Japanese theatre, he has opened up new territory. This production does not depend on dialogue or on any form of dance, nor is it a kind of 'college play'. The methods that form the basis of his dramatic conception–for example, using a Japanese sensibility and Japanese physical movements to create a sharp yet wonderfully humorous critique of life in present-day Japan–are unique and highly creative. In particular, his use of the traditional *nō* stage space, which is usually shunned by contemporary performers but which Ōta here suggests

84 Il Kishida Kunio Drama Award è stato istituito nel 1955 e costituisce il premio più prestigioso in Giappone per i drammaturghi contemporanei.

> can suit very well the work of an experimental company, is marvelously suggestive" (Senda 1997: 76) .

Komachi fūden è il primo dramma con cui Ōta sperimenta le possibilità dei drammi silenziosi e continuando nelle sue sperimentazioni nel 1981 dirigerà *Mizu no eki* (*La stazione dell'acqua*), il primo dei 'drammi del silenzio' che formeranno, successivamente, una trilogia che comprende *Chi no eki* (*La stazione della terra*, 1985) e *Kaze no eki* (*La stazione del vento*, 1986). Quindi in uno scenario che vedeva gli altri leaders sperimentare in una direzione "more-than-life-size", Ōta rappresenta la riscoperta del silenzio e della lentezza come attimo temporale da amplificare per ritagliarsi un momento di riflessione lontano dai rumori assordanti della modernità e rievoca con il silenzio/vuoto il simbolismo connaturato allo spazio teatrale del *nō*.

La stazione dell'acqua rappresenta il primo esempio scenico della sua teoria teatrale. In un ambientazione spoglia che sul fondo usa come scenografia un mucchio di scarpe e al centro una fontanella rotta da cui gocciola imperterrito un filo d'acqua, i vari personaggi silenziosi si susseguono e si fermano per rinfrescarsi. Non ci sono dialoghi o movimenti particolari, tutto è molto naturale e soprattutto lento. Mari Boyd lega le origini di questa immagine all'infanzia di Ōta, in particolare al momento in cui la famiglia è in attesa di salire sul treno per iniziare il lungo viaggio per tornare in Giappone. In quell'occasione fu chiesto a tutti i passeggeri di lasciare la maggior parte dei loro effetti personali. Boyd sostiene che eliminare la parola dai suoi drammi equivale al liberarsi di tutto ciò che è superfluo. La studiosa continua sostenendo che per Ōta si può parlare di "power of passivity" ossia della potenza che i personaggi silenziosi nel loro lento muoversi riescono a sprigionare (Ōta – Boyd 1990) .

> "Ōta Shogo […] states quite specifically that he want to appeal to a minority audience, that he wants to be accessible only to that minority, and that if this makes for static theatre, or if there is a point of saturation to it, that can't be helped. Ōta's assertion is that human being are stuck with their bodies, and that however we might want the theatre to transcend that limitation, the body is still all that the actor and dramatist have to work with. What you see in his performances, therefore, is strictly confined to the kind of physical action that takes place in the normal course of the day (Senda 1986: 9).

Ōta, nonostante la diversità dei suoi spettacoli e la tendenza della sua poetica che, al contrario di altri esponenti di questo periodo, non lo porta alla scrittura di un testo vero e proprio[85], deve essere considerato un regista che mette al centro la fisicità dell'attore. Il suo metodo si basava nel dare ai performers delle suggestioni derivate da brevi testi, citazioni, immagini col fine di esprimere vagamente l'emozione che voleva fosse riprodotta in scena. In tal modo lasciava liberi gli attori di farsi influenzare dagli stimoli ricevuti per sperimentare fisicamente se le azioni proposte erano vicine al suo immaginario e modificava il canovaccio preparato precedentemente. Come visto la lentezza e la scansione temporale altamente definita sono le caratteristiche principali del suo teatro. Visivamente gli spettacoli di Ōta ricalcavano la gestualità e le azioni della quotidianità, ma Ōta attraverso quella fisicità vuole suggerire qualcosa di più, in tal modo lo spettatore sarà obbligato ad aggiungere quel qualcosa in più attraverso la propria immaginazione e attraverso l'interpretazione di ciò che sta guardando: "the level of meaning that can be conveyed verbally, Ōta says, is very limited" (Senda 1986: 9). A ben vedere si tratta di una limitazione dei gesti performativi al quotidiano; anzi nella sua idea di teatro è proprio questo a innescare il flusso immaginifico della platea. Restringere la gamma di gesti disponibili per l'attore equivale a creare uno stile recitativo basato su un repertorio gestuale, una sorta di codificazione equiparabile a quella del teatro *nō*. La quotidianità è messa in gioco anche per mezzo delle scenografie, costruite in tutti i drammi della trilogia da oggetti quotidiani che sembrano aver perso la loro utilità diventando semplice materia. Allo stesso modo la recitazione, come puntualizzato da Senda, enfatizza l'essere fisico in sé piuttosto che l'atto performativo, ed è questo a costituire la forza delle performance silenziose di Ōta:

> "the performances of Ōta's actors must be so calculated as to avoid any sense that they are 'impersonations', a special characteristic of all three of these productions. […] And their performance, carried out with virtually expressionless faces, emphasize their 'being' rather than their 'performing'. They too are therefore walking in a new territory, far from ordinary conceptions of 'acting'. It would seem that, over the course of these three *Station*, their performance skills as well have undertaken a long, long journey" (Senda 1997: 253).

85 Proprio per la caratteristica del teatro di Ōta di non possedere un testo diventa indispensabile, per conservare la scrittura scenica dell'autore, recuperare almeno le descrizioni degli spettacoli per come sono stati condotti in scena. Questo è quello che la studiosa Mari Boyd si è proposta di fare nel saggio *The Water Station (Mizu no eki)*, (1990), in cui riporta la descrizione degli atti scenici di *Mizu no eki*.

3.2.4. Anni ‘70 e la disillusione politica.

Gli anni ‘60 hanno quindi fornito alla generazione successiva un prezioso e quanto mai variegato bagaglio di predecessori da cui poter prendere ispirazioni poetiche e testuali. Durante il decennio successivo le forze rivoluzionarie e ideologiche si assopiscono e alla conferma dei trattati nippo-americani del 1971 le reazioni si muovono sotto l’algido influsso della disillusione politica. Questo non significa che la politica venga esclusa dai temi teatrali, più che altro si fa strada un disincanto camuffato nell’ironia che in maniera più schietta fa emergere la verità della sconfitta politica e sociale.

Per quanto riguarda il filone più marcatamente ironico e parodistico, ma puntualmente critico, Tsuka Kohei Jimusho e Takeuchi Jūichirō sono i punti di riferimento principali. Il tono degli spettacoli di Tsuka è molto schietto e punta a porre davanti allo spettatore le sconfitte e le delusioni più cocenti rendendole ridicole e divertenti. Il suo testo *Atami satsujin jiken* (*Il caso dell’omicidio di Atami*, 1973) ha ricevuto il Kishida Drama Award nel 1974 e da questo testo sono stati tratti molti film sia per la televisione che per il cinema. Alla base di tutto sono le vicende dei due detective che indagano su un caso di omicidio, ma che vengono tratteggiati dall’autore in maniera ridicola e incompetente facendo esplodere il caso anche sui media. Tsuka sfrutta le scene spoglie e poco definite per dare vita a tipologie umane strane e a surreali schemi di comportamento in cui il pubblico si riconosce o in cui rivede proprie figure del passato, creando una vera e propria memoria generazionale di cui poter ridere: “il suo sarcasmo sulle sconfitte dei fratelli maggiori, smaschera il rancore degli uni e il senso di colpa degli altri” (Ruperti 2014: 51). I modi di stesura del testo di Tsuka si avvicinano alle metodologie più usate del periodo, nascono contestualmente al lavoro di prova con gli attori e sono loro stessi a poterlo modificare e farlo proprio nella maniera che sembra più congeniale.

Una irriverenza simile a quella di Tsuka si riscontra anche nei lavori di Takeuchi, nel suo spettacolo *Remon* (*Limone*, 1978) il protagonista è un giovane trentaduenne attivista che ha abbandonato le speranze di poter sconfiggere il governo repressivo che durante le dimostrazioni degli anni ‘60 aveva combattuto. Adesso, invece, lavora come impiegato di sportello in banca. Un giorno come un altro arriva a trovarlo un suo ex compagno di lotte che adesso è diventato un investigatore delle forze dell’ordine. Takeuchi insomma rievoca il passato di uomini combattenti che, dopo la delusione, sono rientrati nei ranghi sociali. In realtà, questo tipo di intreccio narrativo è una sorta di *leitmotiv* che si ritrova in diversi autori del periodo: “reveal how widespread this pattern is in contemporary life, the valiant struggle

against government repression in youth abandoned and the despised working world embraced in a life of fractured days" (Senda 1997: 92). In particolare Senda individua questa stessa trama nel testo di Tsuka *Leggenda di un drago volante* del 1973, ma benché le due trame siano simili e rievochino entrambe figure di uomini sconfitti, i modi di rappresentarlo sono molto diversi. Lo sguardo e il tono di Tsuka sono freddi, con una punta di rancore e fortemente critici nel tentativo di distaccarsi da personalità di questo tipo; Takeuchi invece anche se li ridicolizza attraverso il sorriso satirico non si distacca nettamente dal loro atteggiamento, sentendosi parte di quella stessa esperienza. Senda, inoltre, sempre riferendosi all'opera *Limone* aggiunge: "his play is thus more than a critique, more than an explanation written in desperation. Rather, it is a long and earnest look at the current situation. In is there is no attempt to flee reality or to turn reality into some narcissistic tragedy. Rather, it is a vision of reality that is pliable and modest, one that remains comic to the end" (Senda 1997: 92).

Una volta smorzata l'onda emotiva e istintiva delle rivolte, quella che viene a tratteggiarsi negli anni '70 è una generazione più lucida e consapevole che si esprime guardando ai fatti della realtà nei loro aspetti più crudi e cruenti. Yamazaki Tetsu è forse la personalità più esemplare da questo punto di vista. La maggior parte dei suoi drammi prendono ispirazione da fatti di cronaca e diventano nelle sue mani esempi della degradazione della società nipponica, in particolare a sfaldarsi in maniera incontrovertibile sono i rapporti familiari. L'ambiente familiare viene analizzato nelle sue pieghe più oscure atteggiamento, questo, che in Yamazaki ha una matrice biografica. Yamazaki Tetsu è lo pseudonimo letterario di Watanabe Yasutoku nato nel 1946 a Miyazaki (Kyūshū) e nel suo avvicinarsi all'arte teatrale sono stati decisivi gli spettacoli e la visione teatrale di Kara Jūrō tanto che, nel 1970, si trasferisce a Tokyo per entrare nella compagnia di Kara e per otto mesi sarà tecnico delle luci, attore e aiuto regista del Jōkyō gekijō. Nonostante decida di lasciare la compagnia l'influsso di Kara sarà sempre presente nella prima fase del suo lavoro e proseguirà la propria carriera teatrale legandosi ai fondatori della compagnia Tsubosakiji dell'Università di Okayama, il nome stesso della compagnia è significativo nel dispiegare una delle condizioni che accomuna molti artisti del periodo. Tsubosakiji (palco sordo) indica le ultime file della galleria del teatro *kabuki*, in cui, a causa della lontananza, i dialoghi non vengono sentiti distintamente dal pubblico. La compagnia lo usa nel senso di "essere tenuti all'oscuro della situazione", circostanza che si verifica spesso durante i fermenti dei movimenti studenteschi del tempo (Coden in Ruperti 2014: 233). Quindi è proprio la necessità di andare in profondità degli eventi contingenti che preme sin dall'inizio la sua spinta verso l'arte teatrale. In questo primo periodo Yamazaki

concepisce il teatro come movimento non necessariamente politico, ma un movimento di relazione che coinvolge tutti i campi dell'interazione, "di conseguenza, la scrittura dei testi teatrali dell'epoca, […] è dettata dalla necessità di condurre la propria attività senza fermarsi, un 'buttar giù' le parole, […] per distribuire agli attori almeno una metà dell'opera prima dell'inizio delle prove e poi completarne e distribuirne tre o quattro pagine al giorno, senza curarsi del livello di rifinitura" (Coden in Ruperti 2014: 233). Con questo metodo nascono i primi testi quale ad esempio *Yui Shosetsu no ran* (*La rivolta di Yui Shosetsu*, 1976). Yamazaki è uno degli autori di questo periodo che meglio di altri riesce a contestualizzare le vicende legate al teatro di quegli anni e in maniera limpida definisce le differenze che inevitabilmente intercorrono tra la prima e la seconda generazione, gli anni '70, infatti, lo vedono elaborare la propria idea di teatro che equivale a pensare al problema del potere.

> "According to Yamazaki, the theatre people of the 1960s with the burning desire for change regarded theatre on a scale that was larger than life, and attempted to use drama as a means of releasing human beings to a realm of change that would be larger-than-life-size. Audiences, too, wished to experience plays that were massive in scope, and that would take them to a world that was far from their everyday lives. However, Yamazaki's generation no longer saw validity in the dichotomy of life-size and larger-than-life-size, and audiences were no longer interested in that type of play. This analysis seems appropriate in its detachment, as a statement of the sentiments of a generation that had experienced defeat on the campuses, and witnessed the horrific violence of the 'disciplinary action' and factional in-fighting amongst the new left-wing groups. As Yamazaki indicated, much of the work of the second generation depicts human beings as they are, life-size, with a dash of a bitter, critical sense of humor" (Senda 1995: 17).

Questa generazione si distanzia da quella precedente anche per l'assenza di una riflessione teorica e metateatrale, infatti se precedentemente era necessario stabilire un nuovo tipo di teatro in contrapposizione allo *shingeki*, adesso che le basi sono state gettate sembra non essere necessario riflettere troppo a lungo su cosa sia il teatro nella sua veste metafisica, quanto piuttosto cercare maniere diverse di esprime il proprio sguardo sulla realtà. Yamazaki, ad esempio, ha un approccio distaccato e incline all'osservazione critica della società a partire dalle conseguenze che i movimenti rivoluzionari hanno avuto sulla vita quotidiana. Nel 1980, conclusa l'esperienza con la Tsunbosajiki, fonda la compagnia Ten'i 21 (Trasposizione 21) e la serie *Hanzai no fīrudonōto* (*Appunti sul luogo dei crimini*), serie di testi e spettacoli

prodotti da Yamazaki sul finire degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, rappresenta il tentativo di sezionare la società giapponese in mutamento, ove l'artista percepisce da un lato la pressione di una società consumistica che pone al suo vertice gli oggetti materiali e opprime gli individui e, dall'altro, lo sgretolamento della famiglia, che non può più rappresentare quel nucleo elementare della società umana, quel luogo primario dove si instaurano i rapporti interpersonali. A imporsi su questa scelta è la biografia dello stesso artista. Cresciuto in una famiglia con un padre violento nei confronti della madre e in un ambiente in cui le violenze perpetrate per molti anni si interrompono nel momento in cui la donna ha un'emorragia cerebrale e il marito inizia prendersi cura di lei come prima non aveva mai fatto. L'ambiente familiare in cui Yamazaki cresce gli offre quindi uno scenario violento, crudele e incoerente, e i suoi testi futuri rifletteranno il bisogno di trovare una motivazione e una soluzione per questi tipi di problemi che affliggono la società. *Uo densetsu – Rkkyō daigaku jokyōju oshiego satsujin jiken* (*La leggenda dei pesci: l'assassinio di un'allieva da parte di un professore associato dell'Università Rikkyō*) è la prima opera della serie e tratta dello strangolamento del 1973 di una studentessa uccisa da un suo insegnante con cui aveva una relazione extraconiugale e che porterà al suicidio dell'intera famiglia del docente. In questo caso Yamazaki inaugura il procedimento per la stesura dei testi che utilizzerà anche per le drammaturgie successive, egli più che i fatti della vicenda in sé cerca di ridurre al massimo le reazioni umane sullo sfondo della vicenda per concentrarsi sui rapporti familiari, quelli tra fratelli, di coppia e tra genitori e figli, nel tentativo di svelare l'essenza dell'essere umano. É una drammaturgia ricca di citazioni in cui lo sfondo è tratto dal romanzo di Shimao Toshio (1917-1986) *Shi no toge* (*Aculei di morte*), ambientato in un ospedale psichiatrico e vi sono riferimenti all'opera *Mushi tachi no hi* (*Il giorno degli insetti*, 1979) di Betsuaku Minoru. Con quest'opera e con *Hyoryu kazoku: Iesu no hakobune* (*La famiglia di pellegrini: l'Arca di Gesù*, 1981) ispirata agli eventi legati alla setta religiosa Iesu no hakobune (Arca di Gesù) guidata da Sengoku Takeyoshi (1923-2001), Yamazaki vince nel 1982 il Kishida Drama Award consacrandosi come uno dei maggiori esponenti di questa generazione. Le sorti legate a questa setta religiosa sono state riprese anche da altri autori come ad esempio *Sūji de kakareta monogatari* (*La storia raccontata con i numeri*, 1974) e *Ābukutatta nītatta* (*Schiumoso e bollente*, 1976) di Betsuyaku Minoru e *Namari no shinzō* (*Cuore di piombo*, 1980) di Kara Jūrō.

Yamazaki prosegue la sua serie con *Shichiya – Otoko to onna no gogo* (*Il banco dei pegni: il pomeriggio di un uomo e una donna*), ambientato in un banco dei pegni. L'autore dipinge con molta maestria una coppia di coniugi in crisi e giunti ormai alla fine della loro relazione:

l'uomo cerca sempre più spesso di conoscere altre donne con cui istaurare relazioni clandestine e la donna è profondamente innamorata di un attivista morto prematuramente. Nel 1989 scrive *Papa wa yūkaihan – Ashiya reijō yūkai jiken* (*Papà è un rapitore. Il rapimento della signorina di Ashiya*), tratto dalla storia vera del 1985 in cui un disoccupato rapisce una giovane benestante di buona famiglia nel tentativo di chiedere un riscatto. Il tentativo non andrà a buon fine perché la famiglia alla richiesta del riscatto escogiterà un piano per la cattura del rapitore, ma durante il periodo di reclusione la ragazza si rende complice del rapitore tentando insieme a lui di ottenere il riscatto. L'ultima scena del dramma vede rapitore e vittima fare le prove per un'intervista da inviare ai media per dichiarare la veridicità del rapimento. I luoghi usati come sfondo scenografico fanno riferimento ai luoghi reali del fatto di cronaca, come la villetta della famiglia benestante e la casa in legno del rapitore. Questo riflette una consuetudine del nuovo modo di scrivere i testi di Yamazaki che per prepararsi alla scrittura drammaturgica frequenta i luoghi dove hanno vissuto i protagonisti delle vicende che tratta; da quei luoghi deriva l'essenza dei personaggi che lo aiuta a comporre le figure protagoniste e a entrare meglio nei fatti da esporre, andando a limitare gli elementi quotidiani per far risaltare gli aspetti extra-ordinari dell'azione. In quest'opera in particolare viene meno anche il tentativo di camuffare la vuotezza delle relazioni familiari e i ruoli ideali dettati dal senso comune della famiglia vengono messi in ridicolo. Infatti Yamazaki cerca le motivazioni di questi eventi non tramite l'aspetto psicologico o sociale, ma cercando di sondare le difficoltà comunicative dei vari componenti (Hasebe in Ruperti 2014: 251).

Nel 2002 la compagnia fondata da Yamazaki subisce un rinnovamento cambiando il proprio nome in Shin Ten'i 21 (Nuova trasposizione 21), il regista e drammaturgo infatti durante gli anni precedenti è divenuto molto famoso non solo per i suoi spettacoli, ma anche per i numerosi saggi dedicati a problemi sociali e ai crimini che secondo lui sono la spia del degrado dilagante; Yamazaki è famoso anche per le sue molte apparizioni televisive e per il suo blog in cui commenta criticamente diversi casi particolari riportandoli sempre ad una visione più generale. Nel 2004 la nuova compagnia porta in scena il primo spettacolo della serie di tre produzioni *Onna sanbusaku* incentrata su figure di donne che vivono un presente sempre più difficile; il primo spettacolo è *Kajiru onna – Tōden OL satsujin jiken* (*La donna che morde: il caso dell'assassino dell'impiegata di Tōden*). Il secondo spettacolo della serie titola *Damaru onna – Bunkyō ku Otowa yōjo satsugai jiken* (*La donna che tace: l'omicidio della bambina di Otowa nel quartiere Bunkyō*) dove affronta un caso avvenuto nel 1999 in cui una donna ha rapito e ucciso la figlia di un'amica per gelosia, atto estremo scaturito dalle difficoltà della donna di instaurare relazioni interpersonali e schiacciata in un matrimonio in

cui il marito la trascura causandole un senso di isolamento, proprio per questo Yamazaki affronta il tema dell'infanticidio dal punto di vista della donna, non per giustificarla, ma per mettere in luce, ancora una volta, le difficoltà del singolo in un mondo che ha perso sensibilità e vicinanza umana.

Dal punto di vista registico Yamazaki ha sintetizzato il suo metodo nel manuale *Haiyū ni naru hōhō* (*Il metodo per diventare attore*). Il suo approccio si basa sulla necessità, durante le prove, di ricreare per gli attori una condizione di oppressione fisica e mentale al fine di stimolare una consapevolezza a livello fisico. Il suo scopo è quello di creare una precisa fisicità espressiva che si costruisce a partire dalla relazione tra le parole del drammaturgo e il corpo dell'attore, infatti, dal punto di vista dell'atto della scrittura, i suoi testi nascono da zero durante le prove, in una stretta connessione con gli attori. Allo stesso tempo, però, Yamazaki chiede ai suoi interpreti di non recitare il testo dando delle sfumature interpretative, in quanto quel testo è già portatore del senso e dell'interpretazione dell'autore. A questo punto il rapporto che bisogna istituire è quello tra la fisicità dell'attore e la parola: "le parole sono considerate come 'cose', 'sassi', entità estranee al corpo degli attori. Solo attaccandole e relazionandosi ad esse come cosa altra da sé, l'attore può raggiungere la percezione del proprio corpo" (Coden in Ruperti 2014: 260). Si rende necessario, quindi, un lavoro di interiorizzazione del linguaggio testuale, con questo fine Yamazaki, durante le prove, cerca di scavare anche nel passato familiare degli attori per sciogliere eventuali blocchi psicologici e permettere di fare proprie le parole del drammaturgo con il determinato senso assegnato loro. Yamazaki vuole ricreare la sensazione che le parole fuoriescano letteralmente dal corpo degli attori "in un processo fisiologico di estrazione della parola dal corpo" (Coden in Ruperti 2014: 260), egli in ultimo richiede ai propri attori un tipo di recitazione innaturale e monotona fatta di espressioni concrete, e non letterarie in modo da evitare che l'emozione si introduca nell'atto recitativo. La stessa cosa è riproposta dal regista nell'atto pratico, infatti Yamazaki chiede ai propri attori di recitare con degli ostacoli derivati da azioni di disturbo come il mangiare, masticare, far rotolare la lingua, congiunte ad azioni quotidiane come cucinare, rassettare o lavorare a maglia. In tal modo l'attore sarà costretto a concentrarsi su queste azioni e il suo modo di parlare assumerà un tono monotono e innaturale. Il suo teatro vuole in prima istanza esprimere l'essere umano nella sua forma presente che l'autore percepisce come frammentata e incapace di percepirsi come un tutt'uno.

Sul finire del decennio Kitamura So inaugura uno dei filoni che avrà grande riscontro anche nel periodo successivo, quello dedicato alla fantascienza e a una visione catastrofica del futuro.

Uno dei suoi lavori più noti è *Hogi-uta* (*Canto augurale*, 1979), ambientato in un mondo in cui la razza umana è in estinzione a causa di un terribile incidente nucleare, i protagonisti sono un uomo e una donna, salvatisi dal terribile incidente, e che viaggiano per il Giappone incontrando personaggi erranti a loro volta. In quanto anticipatore di una corrente che si svilupperà in maniera più sostanziosa nel decennio successivo, viene considerato da Senda come il ponte che collega questa generazione a quella degli anni '80.

3.2.5. Anni '80 e la deriva del teatro degli androidi.

La terza generazione di artisti emerge tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80 con caratteristiche diverse dalle precedenti. Il panorama politico e sociale è profondamente mutato, infatti siamo negli anni in cui il Giappone è in costante crescita economica [86] e la generazione nata intorno agli anni '60 ha goduto di una vita agiata e sull'onda del consumismo. Inoltre lo sviluppo economico di questi anni volgerà in maniera positiva l'attenzione di grandi imprese private disposte a investire nelle produzioni culturali e nell'ambito dello spettacolo, costruendo nuove sale teatrali o finanziando produzioni di compagnie. Soprattutto, questa generazione, non ha esperito la forza rivoluzionaria delle contestazioni e l'impegno politico sembra aver lasciato il posto alla costruzione di mondi e realtà parallele che guardano al futuro. Infatti, se fino ad adesso lo sguardo degli artisti si era mosso su una dinamica passato/presente, e il passato era stato ripreso per potersi dispiegare con un linguaggio legato al presente, adesso la giovane generazione preferisce guardare al futuro, ma molto spesso lo fa con uno sguardo catastrofico e distopico.
Senda individua due tendenze che accomunano un po' tutti gli autori di questo periodo: "first, there was an increase in the number of plays that were set in the recent future, rather than present-day society, and that featured androids, or a world that had been shattered by a nuclear holocaust. Second, there were more meta-theatre plays, that had a complex box-within-a-box structure, and that stressed the fictionality of the theatre" (Senda 1995: 20). Uno dei maggiori cambiamenti da sottolineare in questi anni è l'emergere di gruppi formati interamente da donne o che hanno alla leadership donne registe, drammaturghe e attrici. Il filone è stato

86 Dagli anni '50 in poi il Giappone registrerà una crescita economica che non ha paragoni con nessun altro paese al mondo, ad esempio nel ventennio tra il 1950 e il 1975 il prodotto interno lordo aumenterà fino a toccare la punta massima del +9,3 % e il reddito procapite del +8,1%. Numeri, questi, che saranno in equilibrio fino a più o meno gli anni '90, quando lo scoppio della bolla economica porterà il Paese a una recessione.

inaugurato sul finire degli anni ‘70 con i lavori di Kishida Rio (n. 1950) formatasi professionalmente con Terayama Shuji e, dopo lo scioglimento del Tanjio Sajiki, dovuto alla morte prematura di Terayama, Kishida fonda il suo gruppo unendosi al Rakuten-dan di Wada Yoshio. Nasce così il gruppo guidato da Kishida che porta il nome di Kishida Jimusho + Rakuten-dan. Altri esempi in tal senso sono Kisaragi Koharu (n. 1956) drammaturga e leader del gruppo NOISE fondato nel 1983 e Watanabe Eriko (n. 1955) drammaturga e attrice alla guida del gruppo Gekidan 3OO (sanjumaru, tre cerchi) nato nel 1978.

Ikuta Yorozu, leader del Buriki-no-Jihatsu-dan fondato nel 1981, è stato il primo drammaturgo giapponese, fortemente influenzato dai romanzi di Philip K. Dick, a portare in scena un teatro basato su una visione fantascientifica. L’influenza dello scrittore statunitense può essere riscontrata già nel titolo della sua opera più famosa: *Nancy Tomato no mittsu no seikon* (*Le tre stimmate di Nancy Tomato*, 1984), chiaramente ispirato al romanzo di Dick *Le tre stimmate di Palmer Eldritch* del 1956. I suoi lavori sono caratterizzati da una vena nostalgica e da strutture temporali caotiche che intrecciano presente e futuro. *Yoru no kodomo* (*Il bambino della notte*, 1986), ad esempio, è basato su una struttura meta-teatrale e racconta le sorti di una disegnatrice di fumetti che viene sopraffatta dai personaggi nati dalla sua fantasia che la trascinano e la intrappolano nel mondo dei fumetti. Nel 1992 scrive *Buriki no dōbutsuen* (*Lo zoo di latta*) ispirato a *Lo zoo di vetro* di Tennessee Williams, ma nel caso dell’autore nipponico, l’ambientazione si perde nello spazio senza fine e i personaggi guardano alla terra, proiettata verso un destino rovinoso, con nostalgia.

Tra i protagonisti più in vista di questo periodo è il drammaturgo, regista e attore Noda Hideki (n. 1955), personalità eclettica che riesce a sintetizzare nelle sue produzioni l’universo giovanile di quegli anni, la ricercatezza della lingua letteraria a messaggi di profonda umanità. Studente dell’Università di Tokyo i suoi primi spettacoli nascono in seno all’ambiente studentesco e si caratterizzano per la ricchezza del linguaggio, composto principalmente di giochi di parole, e si sviluppano in trame consistenti e complesse. I suoi scenari oscillano tra avventure meravigliose, la fantascienza e la favola con un riferimento all’adolescenza come periodo spensierato e mai concluso. Le sue messe in scena sono costruite su ritmi velocissimi che ricordano le dinamiche dei video giochi o dell’animazione, con trasformazioni e metamorfosi che creano immagini colorate e fantastiche in grado di approdare quasi sempre a un messaggio di umana profondità. Un universo ultramondano che si riversa in scenografie imponenti che rivelano il panorama di riferimento: quello condiviso dalla maggioranza dei giovani giapponesi e che si riferisce a una comune cultura letteraria, filmica, fumettistica, musicale e televisiva. Noda è stato il leader del gruppo Yume no Yuhmin-sha (1972-1992),

maggiori produzioni di questo gruppo sono *Zenda-jō no toriko* (*La prigionia di Zenda*, 1981), con cui Noda vincerà il Kishida Award nel 1982, e *No kemono kitarite* (*L'arrivo dei bruti*, 1982). La compagnia ha avuto successo anche fuori i confini del Giappone, nel 1987 e nel 1989 prendono parte al Festival di Edimburgo e nel 1988 collaborano con la Brooklyn Academy of Music (BAM) di New York. Ciononostante, nel 1992, Noda decide di sciogliere la compagnia e di trascorrere un anno di studi a Londra; dopo il suo rientro a Tokyo, nel 1993, fonda la Noda MAP (1994), una casa di produzione teatrale che lavora a livello internazionale. Con questo progetto Noda apre una nuova fase della sua carriera artistica che lo vedrà collaborare con realtà internazionali, da questo progetto, infatti, nascono produzioni come *Kiru* (*Kill*, 1994), *Akaoni* (*Red Demon*, 1997), *Pandora no kane* (*Pandora's Bell*, 1999) e *The Bee* (2006) tutte composta da uno staff misto proveniente da Gran Bretagna, Giappone, Tailandia e Korea. Nel 2001 inizia la collaborazione con l'attore *kabuki* Nakamura Kankurō (Kanzaburō XVIII) cimentandosi in rivisitazioni di spettacoli classici del repertorio *kabuki* quali *Togitatsu no utare* e *Nezumi Kozo.*

Kawamura Takeshi è probabilmente l'esponente maggiore della deriva fantascientifica di questo periodo, nel 1980 fonda il gruppo Daisan erochika (Third Erotica). La loro produzione più famosa è *Nippon wōru* (*Nippon wars*, 1984) ambientato in un futuro prossimo in cui androidi e robot sono una realtà. Il protagonista è un giovane uomo chiamato O che si trova imprigionato in un sottomarino con un gruppo di giovani donne e uomini a lui sconosciuti. Nel corso dello spettacolo diventerà chiaro che si tratta di androidi costruiti e programmati per essere usati in guerra. Questi androidi ricalcano perfettamente gli esseri umani e possiedono sia sentimenti che una memoria. Tutto l'intreccio dello spettacolo si focalizza sulla decisione degli androidi di non svolgere il compito affidato loro e di rivoltarsi contro i propri creatori, ma, in ultimo, si scontreranno con una frustrante scoperta: sia la memoria che i sentimenti provati sono frutto dei programmatori che li hanno creati e anche la loro ribellione è un evento previsto. In sostanza scoprono di essere delle macchine e che tutta la loro essenza è scritta negli algoritmi che li governa: "for theirs had been a revolt that was the final lesson that had to be learnt" (Kawamura in Senda 1995: 23). Kawamura costruisce in scena un dispositivo che mette al centro della rappresentazione delle macchine, ma in realtà il suo intento è quello di rivolgersi agli esseri umani a lui contemporanei. Nella lettura dello spettacolo Senda individua due sfumature critiche nel messaggio della messa in scena, la prima è una critica rivolta a tutti quegli artisti che usano il teatro come mezzo per approntare un percorso di scoperta del proprio sé, piuttosto che come veicolo di riflessione. Ma ancora più in profondità, Kawamura vuole rischiarare le coscienze dei propri spettatori rendendo

palese che tutte le azioni e i sentimenti incorporati negli esseri umani, che noi crediamo basati sui sentimenti di amore e ribellione, sono in realtà programmati e costituiti da noi stessi. Lo spettacolo chiede quindi alla platea di riflettere su come sia possibile eludere questi *framework* che sotterraneamente limitano le nostre parole e le nostre espressioni; Kawamura, insomma, tratteggia l'uomo contemporaneo come assuefatto da una realtà manipolatrice e soffocante.

> "The work of the Third Erotica in Japan Wars suggest that the group is not at ease with the sanitized and innocuous 'plentifulness' of the present; neither, however, do they dream of revolution in order to change the present system. Rather, they show us that both attitudes are the result of a kind of 'programming' that must be dissected and investigated, with no hint that mischief or mayhem is among their motives. In this regard, I applaud the loftiness of their intent". (Senda 1997: 211).

Il testo mutua alcuni temi sia dal romanzo di Philip K. Dick *Il cacciatore di androidi*[87] del 1968 che dal film di Ridley Scott *Blade Runner* (1982). Ma ciò che sembra più evidente è che Kawamura non riprende anche il senso di angoscia terrifica che queste opere tramandano. I robot non sono descritti come distruttori dell'umanità, piuttosto diventano figure che ricalcano l'essere umano imbrigliato in un circolo vizioso da lui stesso creato.

Nel 1924 al Kleinen Theatre Tsukiji di Tokyo venne rappresentato il dramma *R.U.R (Rossum's Universal Robots)*, scritto da Karel Čapek nel 1920 e rappresentato per la prima volta a Praga nel 1921. Il titolo scelto per la tournée in Giappone era *Jinzō ningen* (uomo artificiale). Quello di Čapek è uno spettacolo in cui i robot vengono definiti come esseri che ignorano la sofferenza e gli affetti e provocano cataclismi e sterminio: "*R.U.R.* vuol essere dunque un ammonimento alla società tecnologica, perché si avveda in tempo del baratro in cui sta precipitando" (Ripellino in Čapek 1971: 178). La critica dell'autore ceco è quindi diretta agli uomini che vedono nell'avanzamento tecnologico un processo di miglioramento delle condizioni di vita e in maniera diretta si fa riferimento alle ritorsioni negative che questo avrà sugli uomini stessi. Il tema è sviluppato sotto forma di accusa nei confronti di quei

87 In Italia il romanzo è stato pubblicato con tre differenti titoli a seconda dell'anno di uscita. Dapprima con il titolo *Il cacciatore di androidi* (con traduzione di Maria Teresa Guasti, Casa Editrice La Tribuna, Piacenza, 1971), è stato poi pubblicato con lo stesso titolo del film che ne è stato tratto, *Blade Runner* (con traduzione di Riccardo Duranti, Fanucci Editore, Roma, 1996), per essere successivamente edito con una nuova traduzione e pubblicato con un titolo più aderente all'originale: *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* (con traduzione di Riccardo Duranti, Fanucci Editore, Roma 2000).

superuomini troppo tracotanti che si credono in grado di ricreare artificialmente l'essere umano. Un affondo che, naturalmente, ha alla base la cultura cristiana occidentale dove l'uomo non può creare la vita artificialmente in quanto questo significherebbe porsi al di sopra del Creatore stesso. Tutti motivi tematici che ritornano in molte delle opere con ambientazione fantascientifica e con robot e androidi. Mentre in Europa *R.U.R.* ha influenzato lo sviluppo di intrecci e visioni legati ai robot e alla loro inevitabile presa del potere, quando venne rappresentato in Giappone non ebbe un grande successo e il modo in cui il tema viene trattato non sembra aver avuto un seguito nell'immaginario nipponico:

> "the concept of modern robots in Japan was triggered in 1924 by Czech playwright Karel Capek's hit dram R.U.R. (Rossum's Universal Robots), […] However, such classic Frankestein plots so pervasive in Western narratives lack resonance in Japan, a country where the bond between an artisan and his tools has deeper, enduring roots. Tools are revered in Japan not because they are 'alive', but because they are an extension of the craftsman's body. Through daily use, a worker infuses his tools with his soul so that they acquire a kind of life of their own. […] The impact of R.U.R. in Japan proved indelible, though the point of interest was not in the robotic revolution but rather the relationship between technology and humans". (Whelan 2017: 20-21).

Nonostante, quindi, l'influsso della cultura occidentale abbia condizionato molti aspetti della vita culturale giapponese, questo particolare argomento non sembra aver sviluppato lo stesso tipo di visione. Come sostenuto dall'antropologa Whelan quello che si tende maggiormente a sviluppare è il tema del rapporto tra uomo e tecnologia, inoltre la studiosa richiama argomenti che abbiamo già avuto modo di evidenziare nel secondo capito, ossia il concetto secondo cui i manufatti antropomorfi sono percepiti sia come contenitori di entità spirituali, che di parte dell'essenza del costruttore. Probabilmente il punto di snodo sta nel fatto che in Giappone non si è mai persa di vista la provenienza umana di questi oggetti che hanno poco a che fare con l'atto creativo divino mantenendo, così, l'attenzione sull'uomo e sull'utilità di questa tipologia di manufatti.

3.3. Gli anni ‘90 e il nuovo movimento dei piccoli teatri.

Il decennio si apre con lo scoppio della bolla finanziaria nel 1991 che avrà ricadute consistenti sul sistema economico portandolo a una decrescita. Di conseguenza si assiste al sopraggiungere di un mutamento repentino del panorama socio-economico che, a livello emotivo, ripropone inevitabilmente uno scenario legato alla precarietà e all’impossibilità di stabilire delle sicurezze. Nonostante ciò, uno dei mutamenti strutturali di questo periodo è stato costituito dall’ingresso in campo delle amministrazioni locali che investono in ambito culturale sia fornendo nuove infrastrutture multifunzionali (nuovi teatri, centri culturali e musei), ma anche nel sostegno economico diretto, tramite finanziamento di progetti artistici di singoli o gruppi. Inoltre le figure di spicco delle generazioni precedenti vengono incaricati di gestire la produzione dello spettacolo di strutture governative, ad esempio l’amministrazione della città di Mito si affida a Suzuki Tadashi nella figura di direttore artistico degli eventi pubblici o, ancora, la prefettura di Kanazawa si è affidata a Ōta Shogo per la direzione del centro culturale cittadino. Nel 1990 viene istituito l’ente per la promozione delle Arti e la Cultura (Japan Art Council) che oltre a sovraintendere ai teatri nazionali costituisce l’ente di maggiore distribuzione dei fondi per gli artisti. La stessa politica culturale ha caratterizzato altre città del Giappone favorendo la nascita di centri artistici in città meno convulse rispetto alla Tokyo del tempo. Osaka e Kyoto sono diventate, in quegli anni, luoghi in cui emergono realtà artistiche che concorrono a dare un rinnovamento alle arti sceniche. L’Ōgimachi Museum Square (a Osaka), avviato negli anni ‘90 e che ha concluso la propria esperienza nel 2004 insieme al teatro pubblico Itami Ai Hall (Itami, prefettura di Hyogo), hanno giocato un ruolo rilevante nell’incontro e nel sostegno di giovani artisti singoli o di gruppi di nuova formazione.

La rete di piccoli teatri che hanno usufruito di questo rinnovato interesse per il settore teatrale rappresenta l’ossatura dell’attuale sperimentazione artistica, ma sebbene il paragone con il tessuto teatrale definitosi negli anni ‘60 sia quasi spontaneo, in realtà: “the small theatre groups that exist now are quite different from those of the initial period, and in some cases it is not really useful to talk about origins or continuity” (Senda 1986: 2). Se in linea generale si può sostenere che i nuovi gruppi si siano costituiti come motore pulsante delle arti preformative così come accadde negli anni ‘60, nel particolare le strutture che caratterizzano la rete odierna sono molto diverse da quelle del passato. Mentre in quel caso si trattava di gruppi compatti e solidali nati da intenti condivisi e fortemente politicizzati, quello che si delinea durante gli anni ‘90 è un assemblaggio di personalità singole ricercate ad hoc per ogni

produzione, dando vita così a dei gruppi che contano svariati componenti con funzioni diverse. Lo staff permanete di queste formazioni è quasi sempre quello organizzativo che si agglomera intorno alla figura di un regista o di un drammaturgo e gli attori vestono i panni di *freelance* scritturati di volta in volta in base alla produzione. La mobilità e le opportunità di scambio diventano occasione di arricchimento del proprio bagaglio di competenze e capacità interpretative evitando, in tal modo, l'irrigidimento in canoni prestabiliti. A questo corrisponde una molteplicità delle proposte che concorrono a modellare uno scenario ampiamente variegato difficile da sintetizzare in un'unica linea guida in quanto composto da interazioni, contaminazioni e interdisciplinarietà. Ciononostante si possono individuare alcune delle tendenze maggiormente ricorrenti: la riscoperta della tradizione e del classico; il ritorno al racconto e la predilezione di un teatro silenzioso (Ruperti 2014). Alla maestosità delle scene e degli intrecci narrativi in continuo bilico tra realtà e finzione, immersi in dimensioni temporali multiple, si contrappone una linearità e una pulizia della scena che mirano a mostrare una quotidianità poetica. La vita è riproposta sotto una luce quieta, lenta e dal ritmo costante, ogni momento viene analizzato sotto la lente della sofferenza esistenziale; è l'animo umano a diventare protagonista in tutte le sue contraddizioni, insicurezze e fragilità. Si tende a rappresentare sentimenti più universali e condivisi che presentano alcuni snodi tematici ricorrenti come lo sfaldamento dei rapporti umani, che sembra essere una delle costanti dell'uomo contemporaneo; la ricerca di un'identità che sembra essersi smarrita nella velocità della metropoli; la consapevolezza del vivere nel fluire del tempo e, infine, il penetrare della dimensione biografica che restituisce punti di vista e impressioni personali. La scena diviene uno specchio della realtà vissuta e delle difficoltà del quotidiano che appare, adesso, l'unica dimensione degna di essere scrutata.

Dimensione che anche in questi anni prende delle sfumature di impegno e critica sociale: Sakete Yōji (n. 1962) e Kaneshita Tatsuo (n. 1964) muovono proprio in questa direzione. Il primo è leader del Rinko-Gun fondato nel 1983 e il suo è un teatro anti-autoritario e dal marcato impegno sociale. Nello spettacolo *Kamuauto* (*Come Out*, 1989) si è occupato della realtà lesbica in Giappone; *Buresuresu* (*Senza fiato*, 1990) riguardo al problema dei rifiuti a Tokyo; *Kujira no bohyō* (*Epitaffio delle balene*, 1993) incentrato sul tema dei cacciatori di balene costretti a lasciare il proprio lavoro dopo i provvedimenti governativi su tale tema.

Kaneshita Tatsuo, fondatore della compagnia The Gazira (1987), invece, rende protagonisti delle sue storie personaggi in situazioni estreme come il coinvolgimento in crimini o in guerra. *Tatsuya* (1991) si incentra sulla vita di un serial killer; *Kanka* (*Ice Blossoms*, 1997), riguardo l'assassinio del politico giapponese Ito Hirobumi da parte di attivisti coreani;

Musabori to ikari to orokasa to (*Avidità, rabbia e stupidità*, 1998) in cui racconta la decadenza di una famiglia giapponese a causa della crisi economica degli anni '90.
Il massimo esponente di quello che i critici hanno definito un ritorno al realismo durante questi anni è Hirata Oriza, capostipite dello *shizukana engeki* (静かな演劇, teatro tranquillo) corrente sorta tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90. Fondatore nel 1983 della Seinendan Theatre Company (青年団) e direttore artistico e amministrativo del Komaba Agora gekijō (こまばアゴラ劇場), ha strutturato una poetica e un'estetica che si richiama fortemente all'opera di autori come Ōta Shogo e Suzuki Tadashi.

> **Toscano:** In your artistic biography did you have a *sensei* to follow?
>
> **Hirata:** I didn't study anything about theater at University or high school we didn't have such a course, even now we don't have any theater course in public University, only in private University we have some courses, I taught there but now they don't have courses... so I studied by myself I created my theory by myself but of course I have had many teachers that inspired me, some of my plays were inspired by Japanese directors like Tadashi Suzuki or Shōgo Ōta. Tadashi Suzuki is a very famous director especially in USA and Suzuki's method for actor's training is very famous.
>
> **Toscano:** And did you use this method?
>
> **Hirata:** No, it is very different from the method I use with actors, but we have the same policy because 100 years ago Japanese people started modern theater and to import western theater, but it is very hard for them speak the language of Shakespeare, Čechov, Ibsen. Western language is very different from Japanese language, so it is very hard to speak like western people, so old theater directors have struggled with that problem, so Tadashi Suzuki uses a kind of traditional way like *kabuki*, like *kyōgen*, it is called *katari* that in Japanese means 'speech', 'Japanese way of speech'. I'm a play writer, of course I'm a director but, in my mind, I'm a playwriting I thought that latin is very difficult for Japanese people, so I started to write in ordinary Japanese language. So Tadashi Suzuki is just a director, he doesn't write but we have the same ideas about the language.[88]

Suzuki costituisce per Hirata una sorta di modello ideale cui guardare, infatti dal punto di vista estetico o della pratica recitativa egli guarda più al teatro silenzioso di Ōta. Da Suzuki

88 Hirata O. durante l'intervista concessa a chi scrive l'11 novembre 2014, Rouen.

deriva la necessità di un sommovimento dei modelli teatrali preesistenti. Se per Suzuki l'orizzonte di riferimento è quello delle arti sceniche tradizionali di cui riscrive alcuni elementi in termini contemporanei in modo che possano essere guardate come forme artistiche vive e ancora agenti, Hirata per la strutturazione dei propri spettacoli guarda, invece, al realismo dello *shingeki*. Il suo atteggiamento nei confronti di questa forma di teatro è critico, in quanto stilizzato e fortemente legato a elementi non autoctoni, ma allo stesso tempo lo *shingeki* è preso a modello per le dinamiche realiste su cui è strutturato. Più specificatamente Hirata guarda all'impianto naturalistico dello *shingeki* con l'intento di riportare sulla scena squarci di realtà nipponica. A Suzuki, Hirata guarda anche nella definizione di un metodo attoriale che riesca a far emergere il tipo di attore che immagina per le sue produzioni. Infatti, come visto nel panorama artistico delineato, pochissimi autori sono stati promotori di un metodo recitativo sistematizzato, riproducibile e che costituisce anche un percorso di formazione per l'attore. Come vedremo più avanti, nel metodo del teatro colloquiale contemporaneo (*gendai kōgo engeki*) pensato da Hirata, le tecniche recitative hanno importanza fondante.

I due metodi attoriali differiscono notevolmente, infatti, mentre Suzuki guarda al training classico per ridefinire e ricostruire il corpo dell'attore con esercizi fisici che tendono a modificare la struttura ordinaria del corpo:

> "i miei esercizi eliminano, sradicano il normale, quotidiano senso del corpo […] Gli esercizi servono per scoprire l'autodisciplina che il corpo possiede e il riuscire a compierli conferma l'abilità dell'attore di fare questa scoperta. Egli diviene cosciente dei vari livelli di sensibilità insiti nel proprio corpo" (Tadashi in Ruperti 2014: 139-140).

Hirata tende, invece, a mantenere stabili le movenze e gli atteggiamenti del quotidiano, che si traducono in un corpo naturale:

> "dal punto di vista della recitazione, si tratta di un'arte recitativa basata non sul semplice alternarsi dei sentimenti di gioia e rabbia tipici degli esseri umani, bensì sul flusso di un'attenta consapevolezza di sensazioni quali lo sgomento, il fremito provocato dalla paura, la vergogna. Visto così il mio teatro potrebbe benissimo chiamarsi 'teatro della consapevolezza'. Anzi, dal momento che la sceneggiatura non racconta 'chi ha fatto cosa', ma descrive l'esistenza e la relazione del 'qui ci sono io e poi incontro te',

definizioni del tipo ‘teatro di esistenze’ o ‘teatro di relazioni’ sono forse più appropriate” (Hirata in Ruperti: 267).

Due idee di corpo e recitazione che differiscono sia nella loro essenza che nel risultato scenico, ma che, a ben vedere, ricercano un corpo disciplinato che non sia in balia di un’emozione, ma in una costante consapevolezza dello stato fisico e in continua riflessione su se stesso. L’attore non è portatore di un’interpretazione personale, piuttosto diventa un traduttore diretto delle intenzioni concentrate nel testo e nella figura del regista. In linea generale i testi di Hirata sono sempre drammaturgie originali, ma nel caso del Robot-Human Theatre sceglie di riscrivere un’opera che fa riferimento a un orizzonte letterario condiviso con Suzuki, *Tre sorelle* di Čechov. La scelta ricade su questo autore principalmente per le tematiche e le atmosfere che è in grado di ricreare. Hirata, come Suzuki, sceglie lo scenario delle *Tre sorelle* per parlare di tematiche esistenziali che sottolineano la solitudine dell’uomo a lui contemporaneo, lo scenario cechoviano viene, quindi, manipolato per far spiccare una realtà a lui prossima.
La visione di Ōta Shogo rappresenta forse l’influsso più diretto ed evidente sia nell’impostazione estetica della messa in scena, che della visione drammaturgica di Hirata.

Hirata: Shōgo Ōta, he was a very important teacher for me, we were close friends and I learnt a lot from him.

Toscano: And what was the most important teaching you took from him?

Hirata: Shōgo Ōta is very famous for the “plays of silence”, he wrote a theoretical book about theater and he wrote many plays about many play writer write some instant or accident in life, love affair, something modern and so on. But he is a human being... but ordinary life is very different from accident... we sleep, we eat, study, work. His question, his opinion is 'why can't we write about such ordinary time as a play' so he tried to describe the ordinary time. I was influenced by that.

Il reale è la dimensione che li accomuna, dilatato e poggiato su visioni temporali affini. L’atto scenico ha bisogno di essere esperito in un tempo che permetta allo spettatore di entrare in un’abitudine affinché il flusso del tempo possa diventare sensibile e possa essere percepito come un’entità tangibile. La sensazione, in entrambi i casi, è quella di stare guardando un’immagine in movimento in cui tutto sembra evolversi, ma non modificarsi fattivamente.

L'elemento che li distingue fortemente è la parola, inesistente nel caso di Ōta e performativa in quello di Hirata. In realtà la costruzione della drammaturgia nasce dalla dinamica silenzio/vuoto, ossia dalle 'mancanze' che i due autori usano come dispositivo per ricreare un senso non dichiarato, ma alluso e accennato.

Ōta utilizza il silenzio per suggerire ai propri spettatori un significato altro, che può scorgersi solo per mezzo dell'immaginazione dello spettatore. Allo stesso modo, Hirata cosparge il testo di vuoti non della parola, piuttosto un vuoto dato dall'assenza di una narrazione logica e concatenata a un andamento di causa ed effetto. La stessa scansione temporale ha in entrambi gli autori molta importanza e la lentezza è la componente che lega tutti gli elementi della scena: corpo e significato in Ōta e attore e parola in Hirata. Lo stesso movimento temporale dei drammi di Hirata è costituito da un continuo andare avanti e in dietro nel tempo, richiamando, tramite i dialoghi, eventi del passato che ancora riversano le proprie conseguenze sul presente dei personaggi.

Anche il modello recitativo vede i due autori convergere nella predilezione di una recitazione naturale, semplice e che ricalca i gesti del quotidiano. Per Ōta l'atto performativo dell'attore è il dato centrale che concorre a colmare l'assenza della parola; per Hirata l'attore diventa il punto d'incontro tra il linguaggio testuale e il linguaggio del corpo basato sui gesti quotidiani.

> "with contemporary colloquial theater the actors will be speaking in a normal way. But that rings up the question of what normal is. In effect, theater had created a fictional in a language that was different from everyday Japanese and within that ambiguity a kind of artistic aesthetic was born, but in our plays using real Japanese became one of the thematic elements. In that sense it was a new world that made it possible for almost anyone to participate. For better or worst, it made it look like anyone could do it. One point I want to make in regard to acting technique of speaking normally is what I call "division of consciousness." Speaking is just one of numerous human actions and this makes it essential that the actor be capable of a division of consciousness to include other actions, rather than just focusing on delivering one's lines. This is probably a new discovery in acting that comes with contemporary colloquial theater" (Hirata in Senda 2007: 4-5).

A livello scenico Ōta e Hirata giungono a un esito non dissimile che predilige una scena spoglia ed essenziale e a una recitazione contenuta e composta nella cornice della quotidianità. Questi due autori hanno trasformato il gesto quotidiano in poesia simbolica, in

grado di rimandare a significati che possono essere espressi per mezzo del sottotesto insito nel linguaggio corporeo.

In questa visone, per quanto riguarda Hirata, pare riverberare anche l'influsso della recitazione ricercata da Yamazaki Tetsu, soprattutto nel chiedere ai propri attori di non interpretare il testo aggiungendo sfumature di significato, in quanto esso è pieno dell'intento del drammaturgo. Inoltre il connubio tra la parola detta e le azioni ad essa legate sono per Yamazaki il dispositivo per far sorgere un tipo di recitazione innaturale. Per Hirata, l'unione tra il livello linguistico standard e le azioni quotidiane serve, invece, a far scaturire una forma attorica naturale ma monotona, senza sbalzi o cambi di tono repentini.

In conclusione la poetica di Hirata si innesta nel contesto degli anni '90 come una sorta di sintesi in cui elementi già sperimentati entrano in un rapporto simbiotico con nuove componenti dettate dalla volontà di ricreare sulla scena la realtà contingente. Gli strumenti teatrali drammaturgici, recitativi, spaziali e temporali riecheggiano dell'influsso di una costruzione frammentata e che tende alla giustapposizione di immagini teatrali immerse in un flusso verbale e temporale continuativo.

> "When my contemporary colloquial theater was introduced in France, the people there were really surprised at how a narrative play with acts could be composed purely of drama language that is simply a collection of verbal fragments. When you think about it, that may be something that the Japanese are especially good at. […] So, the French were very impressed by the way things that they would call fragments or collage could be put together in a time continuum" (Hirata in Senda 2007: 4).

4. Seinendan Theater Company di Hirata Oriza.

4.1. La Teoria del teatro colloquiale: il linguaggio, la lingua e il testo.

Hirata Oriza nasce a Tokyo e mentre ancora frequenta la Christian University, College of Liberal Arts, Humanities Division fonda la Seinendan Theatre Company (1983), gruppo cui appartengono diversi attori che si alternano nelle varie produzioni. Il modo stesso di concepire la propria compagnia è un qualcosa che nel caso di Hirata deve essere specificato; gli attori coinvolti gravitano intorno all'orbita[89] del suo lavoro e costituiscono un gruppo allargato. Tutti cresciuti attorialmente sotto la guida del regista nipponico, non smettono però di lavorare anche autonomamente, prendendo parte a progetti non direttamente legati alla Seinendan. La compagnia ha la sua sede presso il Komaba Agora gekijō (fig. 45), un piccolo teatro situato nel quartiere di Meguro a Tokyo di cui, dal 1989, Hirata è *manager* e direttore artistico. Indubbiamente la connessione tra i diversi componenti della Compagnia è costituita dal background teorico sviluppato da Hirata durante la seconda parte degli anni '80 e perfezionato nel corso degli anni '90. La Teoria del teatro colloquiale contemporaneo (*gendai kōgo engeki*), ha riverberato internamente nella scena teatrale di Tokyo fino a dar vita ad un vero e proprio movimento teatrale che ha percorso tutti gli anni '90 del Novecento e buona parte degli anni 2000. Agli albori di questo movimento la critica teatrale giapponese ha utilizzato la locuzione *shizukana engeki* per definire un teatro che si sviluppa in opposizione alla visione precedente caratterizzata da un atteggiamento “larger-than-life-size” (Senda 1986; Uchino 2009) ossia un teatro iperbolico rispetto alla dimensione reale, non naturalistico e non realistico. All'interno del Quiet Theatre, come viene tradotto in inglese, oltre a Hirata vengono annoverati Hasegawa Kōji (1956) e Iwamatsu Ryō (1952) (cfr. Cavaye – Griffith – Senda, 2004: 242-243), sebbene solo Hirata abbia ideato e adottato un metodo attoriale basato sulla propria teoria.

89 Alcuni attori, drammaturghi e registi hanno avviato un progetto chiamato “Seinendan Links” che è una sorta di spin-off della Seinendan Theater Company: “Besides presenting pieces written and directed by Oriza Hirata, in 2002 Seinendan started a new system, "Seinendan Links," for the actors and directors belonging to the company. For a Seinendan Links production, a director organizes his/her own cast and crew making use of the resources of Seinendan and the Komaba Agora Theater where Hirata is the artistic director. We are aiming at becoming a "theater company" in its true sense, scarce in number in present Japan, a group consisting of various directors, playwrights and actors and capable of presenting versatile productions” http://www.seinendan.org/eng/about/; ultima consultazione 13 dicembre 2016.

Il critico e studioso di teatro Uchino Tadashi inserisce il lavoro di Hirata all'interno di un quadro che tra la fine degli anni '80 e durante gli anni '90 ha percorso un cammino verso un ritorno a una "national poetics" (Uchino, 2009) scaturito dal periodo di instabilità socio-economica dovuto all'esplosione della bolla speculativa del 1993. Mentre dalla fine degli anni '60 si è assistito alla crescita economica esponenziale del Giappone, e alla creazione dell'immagine di un paese economicamente organizzato, politicamente stabile e in grado di risollevarsi autonomamente fino a divenire una delle grandi potenze mondiali, gli anni '90 sono ricordati come il "decennio perduto" in cui il Giappone cadde in una recessione economica: "One way of responding to this destabilization of the world order [la caduta del muro di Berlino, il crollo del sistema socialista in Unione Sovietica, la fine della Guerra Fredda] was to restored a 'national poetics' as an effective ideologiacal device to displace our socialpolitical reality from the theatrical one" (Uchino, 2009: 88)[90].
Infatti il punto di partenza del *gendai kōgo engeki* è una riflessione sul linguaggio, nello specifico sul tipo di lingua utilizzata in teatro in Giappone, che, secondo Hirata, è stata fortemente condizionata e modificata dall'influenza del teatro euro-americano:

> "In short, the essence of the contemporary colloquial theater we were doing was a movement to take the ideology-dominated drama language that had resulted from the direct importation of Western theater and recreate it from the standpoint of language itself. […] because playwrights have conformed to the fixed pattern of writing scripts in literary rather than colloquial sentence form, the actors are forced to speak with a strange placement of accents on the important words that is not natural to normal spoken Japanese, and the actors that are able to do this skillfully have been considered good actors" (Hirata in Senda, 2007: 3–4).

I risvolti pratici di questa teoria sono visibili in tutti i testi prodotti da Hirata e quello che il drammaturgo considera il suo primo spettacolo basato sulla teoria del teatro colloquiale è *Citizens of Seoul*[91] scritto nel 1989.

> "In late the 1980s, in search of new theater methodology, I was nebulously looking for a way to depict life itself, rather than how one should live his life, a way to portray people

90 In altre parti del suo testo *Crucible bodies*, Uchino non riferendosi solo all'ambito teatrale, ma a una tendenza che coinvolge diversi ambiti artistici e non, parla della nascita di un neo-nazionalismo come risposta al modificarsi della situazione geopolitica mondiale e nazionale.
91 Per una storia completa del testo si rimnda a Hibino Kei 2012.

> at the mercy of their own morality, rather than what morals is. *Citizens of Seoul* was my first attempt after a long trial-and-error period to somehow realize that goal. This piece is set in Seoul in 1909, a year before Japan's so-called 'annexation' of Korea, which was in fact a complete colonization. The ordinary everyday life of a Japanese family is casually and scrupulously portrayed in *Citizens of Seoul*. […] *Citizens of Seoul* deals with the problems of the colonial era but, I think, it can also be viewed as a contemporary play about the isolation of the people in the present world who cannot have the sense of belonging to anywhere. I believe that is the most important reason the piece has been repeatedly presented for more than 15 years"
> (Hirata in http://www.seinendan.org/eng/play/1989/citizens/).

La *pièce* ha poi avuto un seguito fino a divenire una trilogia con l'aggiunta di *Citizens of Seoul 1919* (2000) e *Citizens of Seoul 1929: Graffiti* (2006). In questi successivi lavori il meccanismo descritto per il primo dramma si ripete, ma ambientato in anni differenti. Il primo testo, come dichiarato dallo stesso Hirata, ha avuto un grande successo di critica e pubblico e anche le repliche andate in scena in Corea in lingua giapponese, sono state accolte positivamente.

Gli unici spettacoli del regista nipponico che sono stati rappresentati in Italia sono *Tokyo notes* (2004) e *The Yalta conference* (2003), entrambi al Santarcangelo Festival Internazionale del Teatro in Piazza del 2011[92] e costituiscono anche gli unici testi di Hirata tradotti in italiano.

Tokyo notes rappresenta un modello esemplare, una sorta di manifesto della sua teoria e del tipo di lavoro che compie sul testo prima e sul palcoscenico dopo. Questo lavoro ha vinto nel 1995 il 39° Kishida Kunio Drama Award ed è lo spettacolo che più di tutti, tra quelli di Hirata, ha viaggiato per diversi paesi del mondo; è stato tradotto in dieci lingue ed è stato utilizzato da altri registi giapponesi e non. Il drammaturgo per questo testo si è ispirato al capolavoro del regista cinematografico Ozu Yasujirō del 1953 *Tokyo monogatari* (*Viaggio a Tokyo*). Mentre nel film due anziani genitori affrontano un viaggio verso Tokyo per incontrare i propri figli, nel dramma di Hirata è Akiyama a viaggiare verso Tokyo per incontrare i propri fratelli.

Come altri testi di Hirata la trama è molto semplice: l'atrio di una galleria d'arte di Tokyo costituisce il luogo d'incontro di cinque fratelli e sorelle che vivono separati perché la maggiore (Akiyama) è rimasta nella città natale a prendersi cura degli anziani genitori. I

92 Alle repliche andate in scena a Santarcangelo ne sono seguite altre presso il Napoli Teatro Festival Italia dello stesso anno. In entrambi i casi le performance erano in giapponese con sottotitoli in italiano.

fratelli non hanno più tra di loro alcun rapporto e l'unica cosa che ancora li spinge a incontrarsi, almeno una volta l'anno, sono appunto i genitori. I fratelli che vivono a Tokyo hanno ormai delle vite piene e impegnate per cui non vanno mai a far visita alla casa natale e sempre più spesso è la sorella maggiore a dover viaggiare per incontrarli. Sullo sfondo di questo quadro si intuisce che è in corso una guerra in Europa. Come già visto per *Citizens of Seoul*, il quadro principale presentato da Hirata è sormontato da un contesto greve che però non diviene centro dei dialoghi portati in scena, ma rimane sullo sfondo, trascurato e velocemente dimenticato da chi guarda. *Tokyo notes*, parafrasando Hirata stesso nella citazione riferita a *Citizens of Seoul*, può anche essere letto come uno spettacolo che tende a raccontare la graduale dissoluzione delle relazioni familiari e, più in generale, delle relazioni umane nella società contemporanea. Questa molteplice lettura del dramma è un elemento presente in tutti i testi di Hirata interpretabili, quindi, sia in una dimensione microscopica legata ai personaggi, che macroscopica legata a temi universali e, come spesso accade, il testo non si focalizza sulla questione strettamente esistenziale, ma le conversazioni tra i personaggi riguardano aspetti legati alla quotidianità.

Nel suo saggio del 1998 *Engeki nyūmon* (introduzione al teatro) Hirata si sofferma a distinguere dieci tipi di comunicazione[93] presenti nella vita normale; infatti la sua teoria è da intendersi come strettamente legata alla lingua e alla sua funzione del comunicare. I due tipi di comunicazione fondamentali per i suoi testi sono il "dialogo" (対 話 *taiwa*) e la "conversazione" (会話 *kaiwa*), mentre la conversazione "[is] pleasant speech between people who already know each other", il dialogo è "the exchange of new information between strangers". In altri termini la conversazione è un libero scambio di parole in una situazione in cui ci sentiamo a nostro agio, in quanto compiuta tra persone che conosciamo; mentre il dialogo è uno scambio di opinioni attraverso il confronto, in una situazione che potrebbe metterci in imbarazzo. Egli continua sostenendo che spesso quando un giapponese intuisce che la persona con cui sta "dialogando" ha un'altra opinione rispetto alla sua, non si mette in discussione, ma evita il discorso cambiando argomento (Cfr. Hewgill – Noro – Poulton, 2004: 231-232). I suoi personaggi chiaccherano liberamente degli argomenti più disparati ed è per questo che le battute possono essere sovrapposte, interrotte e le parole vaporose, quasi senza consistenza. Hirata in questo modo cerca di imitare il libero fluire del colloquiare tra le persone, esattamente come accade nella quotidianità della megalopoli nipponica. In questo

93 "lecture or address; chatting; debate; teaching; greeting; dialogue; conversation; reaction or response; shouting or crying; and monologue or soliloquy" (Hewgill – Noro – Poulton, 2004: 231).

senso è da intendersi il ritorno a una "national poetics" di cui scrive Uchino, un ritorno all'utilizzo della lingua madre con le proprie caratteristiche e il proprio uso nella contemporaneità. Per chi guarda, l'effetto è quello che i personaggi siano più impegnati a nascondere ciò che provano o a evitare di mostrare le proprie emozioni, piuttosto che prestare attenzione a ciò che dicono o fanno. Di conseguenza nell'analisi dei testi di Hirata diventa fondamentale il sottotesto espresso con dispositivi retorici come le perifrasi; l'uso dello slang o del linguaggio onorifico; il modo in cui le cose vengono dette – in termini di tono e accenti; i sospiri e le pause. In tal modo il non detto diviene più importante di ciò che i personaggi dicono o fanno. Tutto questo è collocato in un'ambientazione che lui definisce "*semiprivate*", ossia un luogo neutro in cui le diverse sfere della vita sociale possono incontrarsi, nel caso di *Tokyo notes* una galleria d'arte e in *Citizens of Seoul* il salotto di una casa giapponese. "We exist as human being, and that itself is amazing, even dramatic. Daily life contains all sort of rich and complex elements: it can be entertaining, touching, funny, even stupid. What I want to do is distill from all those complicated elements an object sense of time as it is lived – quietly – and directly recostruct that on stage" (Hirata in Hewgill – Noro – Poulton, 2004: 231).

Nella pratica, il metodo di scrittura di Hirata si basa sull'idea che "theatre basically a game of sharing images. […] our job is not to create a real desert, but the desert's imagine. […] it only takes one person not sharing the imagine to ruin everythings. […] some images are easier to share than others […] and the most difficult images to share are within the human heart" (Hirata in Soda, 2012).

La stesura del copione si traduce quindi nel posizionare un'immagine dietro l'altra. Il regista nipponico non individua molte differenze tra la struttura del copione teatrale e la sceneggiatura di un film o una serie televisiva, entrambi sono composti da quattro parti – introduzione, sviluppo, punto di svolta e conclusione – e ogni parte contiene al proprio interno le stesse fasi[94].

94 Questa struttura ricorda lo svolgimento dei drammi *nō* composti dall'andamento ritmico *jō-ha-kyū*, che a livello narrativo si sviluppa in introduzione (*jō*), svolgimento (*ha*) e conclusione (*kyū*). Per un approfondimento si rimanda a Casari 2007; 2008.

STRUTTURA DRAMMATURGICA							
INTRODUZIONE				SVILUPPO			
Introduzione	Sviluppo	Svolta	Conclusione	Introduzione	Sviluppo	Svolta	Conclusione

SVOLTA				CONCLUSIONE			
Introduzione	Sviluppo	Svolta	Conclusione	Introduzione	Sviluppo	Svolta	Conclusione

La differenza più grande consiste nella libertà del drammaturgo di decidere cosa effettivamente mostrare in scena e cosa lasciare all'immaginazione dello spettatore. In altre parole, mentre per il piccolo e il grande schermo si tende a mostrare ogni collegamento tra una parte e l'altra, secondo una logica di causa ed effetto, in teatro il drammaturgo lascia costruire gli intermezzi tra un evento/azione e l'altro alla logica immaginifica del singolo spettatore. Il teatro è un'arte che si affida all'immaginazione dello spettatore, che se da un lato ha la libertà di spaziare tra i personaggi e le situazioni proposte, dall'altro è accompagnato all'interno di una struttura pensata dal drammaturgo: "you must guide the audience's imagination from the start. Otherwise they just get confused. So a good playwright reveals the 'who', 'where' and 'what' from the beginning" (Hirata in Soda, 2012).

Il metodo drammaturgico adottato dal regista ha effettivamente avuto degli interessanti risvolti non solo in campo teatrale ma anche in ambito strettamente linguistico, ad esempio proprio il testo di *Tokyo notes* è stato utilizzato per sperimentare un nuovo metodo d'insegnamento del giapponese come seconda lingua. L'articolo comparso nel 2004 nella rivista accademica «Japanese-language. Education around the Globe» ci permette ancora meglio di entrare nelle maglie della teoria linguistica e teatrale di Hirata osservando come essa venga messa in pratica. Il metodo adottato per questa ricerca parte dall'assunto che la lingua è un elemento della realtà continuamente influenzato e modificato dalla cultura e dalla società; gli studiosi continuano dicendo: "we have been attempting to incorporate intercultural aspect into the curriculum so as to compare the Japanese language and culture with the learner's own cultural and linguistic background" (Hewgill – Noro – Poulton, 2004: 337), si attua quindi un metodo interculturale e comparativo incluso all'interno di un "dramatic approch"(Hewgill – Noro – Poulton, 2004: 228). L'utilità del testo di Hirata si è rivelata proprio nel mostrare agli studenti come i nativi giapponesi utilizzino non solo la lingua, ma soprattutto tutto ciò che è compreso all'interno della sfera linguistica, ossia il sottotesto composto da elementi para-linguistici e non verbali. Nella fase successiva di "acting" gli studenti sono stati esortati a riprodurre una situazione basata sulla realtà giapponese

prendendo spunto dalla drammaturgia di Hirata. Da questa fase sono emersi dei dialoghi in cui la voce di un interlocutore si sovrapponeva a quella dell'altro e la successiva fase comparativa, ha evidenziato che mentre in giapponese la sovrapposizione delle voci degli interlocutori è un meccanismo che fa parte della comunicazione tra più persone, in inglese, per esempio, tale comportamento è considerato inappropriato. In tal modo gli studenti hanno incorporato non solo la lingua, ma anche tutto il portato culturale che essa rappresenta hanno, cioè, esperito quel sottotesto fatto di sfumature di significati, codici sociali impliciti nella lingua e i gesti della comunicazione. Questi stessi elementi hanno permesso a un testo come *Tokyo notes* o *Citizens of Seoul* di avere successo ed essere compresi al di fuori del territorio giapponese, seppur recitati in lingua originale. É anche vero che all'inizio della propria attività e nel periodo in cui Hirata era impegnato a sistematizzare il proprio teatro, il riscontro del pubblico non è da subito stato positivo. Infatti dai questionari[95] distribuiti dopo gli spettacoli emergeva una forte difficoltà nel comprendere la sua poetica, soprattutto dovuta alla mancanza di una trama da seguire. Per cercare di avvicinare il pubblico al proprio teatro, Hirata ha sviluppato grande abilità mediatica che mira a divulgare la propria teoria e la propria visione della realtà. In termini pratici Hirata è autore di innumerevoli saggi di teatro[96], pedagogia, linguistica e letteratura. Inoltre affianca ai propri spettacoli dei *workshop*, rivolti non solo ad addetti del lavoro teatrale, ma a cittadini comuni, con lo scopo ultimo di sviluppare la visione critica degli spettatori agevolando, contestualmente, la comprensione dei suoi spettacoli. Questo costante lavoro divulgativo ha reso possibile, in un lasso di tempo relativamente lungo, la distribuzione dei suoi spettacoli (sempre affiancati da *workshop*) al di fuori del Giappone.

Per introdurre il lavoro di Hirata con gli attori ci sembra opportuno partire dalla maniera in cui lui stesso si definisce, “I'm a leader”, afferma durante l'intervista concessami a Rouen nel novembre del 2014. La domanda postagli si riferiva al suo lavoro con gli attori nella cornice dello spettacolo *La Métamorphose version androïde*, che per lui costituisce una situazione

---

95 Nei teatri giapponesi è una pratica assodata quella di distribuire alla fine di ogni spettacolo un questionario atto a raccogliere le impressioni del pubblico. Questa pratica viene utilizzata anche durante eventi non strettamente teatrali come ad esempio le presentazioni di libri o conferenze. Il pubblico è invitato ad esprimere la propria opinione in forma anonima, perché l'obiettivo è quello di comprendere come il proprio lavoro viene percepito.

96 I suoi testi dedicati alla teoria teatrale non sono ancora stati tradotti interamente in una lingua occidentale, ma solo parti di essi compaiono tradotti in lingue europee. I titoli fondamentali sono: *Hirata Oriza no shigoto 1 Gendai Kogo Engeki no tameni* (1995, *Oriza Hirata's Works 1: For Contemporary Colloquial Theater*); *Hirata Oriza no Shigoto 2 Toshini Shukusaiwa Iranai* (1997, *Oriza Hirata's Works 2: Cities Need No Festivities*); *Engeki Nyumon* (1998, *Introduction to Theater*); *Engekino Kotaba* (2004, *Theater Words*); *Engito Enshutsu* (2004, *Acting and Directing*).

abbastanza nuova, in quanto si tratta di uno spettacolo in coproduzione con il Festival Automne en Normandie e che annovera nel proprio cast solo attori francesi:

> "I have always worked with actors from my company, they have worked with me for the last 10-20 years, but this time I worked with new actors, so they were new for me so it was a problem, to be French or Japanese is not the problem, but the relationship is. It was very hard, people of my company have to work, as I said I am a leader, but this time I had to start a new relationship, but they are very good actors. They listened to everything I said"[97].

Hirata si definisce prima di tutto un drammaturgo, di conseguenza l'attenzione alla lingua lo porta a indicare il testo come elemento fondamentale del suo teatro. Secondariamente egli è regista e lavora sui propri testi autonomamente, raramente coinvolge gli attori nella realizzazione scenica delle proprie drammaturgie. In tal modo si pone come una figura forte, di *leader,* all'interno della compagnia e che possiede una visione ben chiara del proprio lavoro e del percorso che sta compiendo. In maniera anche provocatoria egli definisce gli attori come delle "pedine dello *shōgi* in mano al regista" (Hirata in Ruperti, 2014: 269), ma come osservato da Poulton: "They are [actors], howewer, chess pieces that can think and act for themselves; hence, as in real life, the construction of theatrical reality is a constant negotiation between the self (the playwright/director) and the environment (the theatre company) (Poulton, 2002: 2-3). In una visione del genere è plausibile non veder spiccare all'interno della compagnia la figura di un attore considerato migliore rispetto agli altri. Come notato sempre da Uchino (2009: 126) in un gruppo di attori che possiede una forma di recitazione omogenea e che non prevede l'importanza di un ruolo su un altro, diventa difficile trovare dei criteri di giudizio in cui annoverare un bravo o cattivo attore.

Durante il soggiorno a Tokyo ho avuto modo di assistere ad alcune sessioni di prova per uno spettacolo che sarebbe andato in scena di lì a qualche settimana presso il teatro di Kichijōji a Tokyo. Si trattava di una rivisitazione di *Kings of the road* del 1996, uno spettacolo molto particolare, ambientato nella camerata di un ostello di Istanbul in cui persone di diverse nazionalità si incontrano. Lo spettacolo recitato in giapponese, inglese e coreano costituisce un mix di elementi e personaggi. Rievoco quelle giornate perché durante quelle sessioni ho realmente compreso in cosa consiste il suo ruolo di regista. Grazie all'aiuto di Asahina

97 Hirata nell'intervista concessa a chi scrive nel novembre 2014. L'intera intervista è disponibile in Appendice I.

Ryusei, attuale assistente alla regia di Hirata, ho potuto prendere nota e trascrivere le correzioni che il regista apportava all'interpretazione dei suoi attori. Riportiamo di seguito la trascrizione della scena 2.3.3 del copione in cui le frasi in giapponese sono le battute del copione e le frasi in inglese i commenti di Hirata stesso.

> 染谷：なかなかね、新婚旅行だーって、言い聞かさないと、[Sai, devo sempre ricordarle che è il viaggio di nozze…]
> Don't say it long but strong.
> 染谷：行こうか, [andiamo?]
> Pause before the line, and say it stronger
> 染谷：○一応、新婚旅行中だからさ、[Dopo tutto siamo in viaggio di nozze, sai…]
> Say it as if you're laughing yourself. Have humour. Don't hurt Takahara.
> 染谷：いや、何か、貧乏旅行リタイアしたんだらね、けじめつけないと。[No, è che sai, avendo interrotto l'altro viaggio, stavolta devo completare il percorso]
> Say けじめつけないと。slower
> (Don't make nuance by lines but by clause a phrases)
> 染谷：なんか、逃げるみたいじやん [Insomma, non è forse come scappare?]
> Pause before the line.
> 染谷：そりや、そうなんだけどさ、[Effettivamente è così, però sai...]
> Say slower as possible, and stand as you're saying it.
> スケ：あぁ、そうそう、お幸せに [Ah, sì sì! Siate felici!]
> Say it earlier and pause before お幸せに
> スケ：☆☆気をつけて [Fate attenzione!]
> Shake hands with Someya while you are saying it.[98]

Come si può notare sono tutti appunti che riguardano il modo di pronunciare le battute, raramente i suoi commenti sono diretti alla gestualità dell'attore. Questo costituisce un altro elemento per poter affermare che il suo è un teatro in cui la parola ha la preminenza sull'azione. Inoltre il suo prototipo di attore è in netta opposizione con l'idea di corpo emersa in Giappone durante il movimento *Angura* e che si è protratta fino agli anni '80 del Novecento. In quegli anni il corpo dell'attore/performer era elemento centrale e mezzo

98 Trascrizione di parte della sessione di prove per lo spettacolo *Kings of the road* del 3 maggio 2015 presso Komaba Agora Theater (Tokyo).

attraverso cui far fluire all'esterno passioni ed energia vitale scaturiti dal desiderio e dall'inconscio. Il corpo esteticamente metaforico di quel teatro si dissolve, nel teatro tranquillo di Hirata, in un corpo testuale (Uchino, 2009: 125). In altre parole, il corpo "vivo" dell'attore viene sconfessato in funzione di una rappresentazione realistica del concreto. I termini che più spesso vengono utilizzati dai critici per descrivere la recitazione degli attori di Hirata sono tutti relativi all'area semantica della compostezza, della pacatezza, del trattenere. Effettivamente lo stile di recitazione richiesto dal regista nipponico riflette un corpo naturale, ma non vibrante, un corpo in grado di contenere la passione e le emozioni più istintive. Questo non significa che si tratti di un corpo inespressivo, piuttosto neutro – termine ricorrente nella poetica di Hirata – un corpo che non esprime una posizione, che non cerca un contatto con il pubblico e che mantiene un garbato distacco. A ben vedere si tratta di una presenza che si accorda con tutti gli altri elementi scenografici, e che viene messa ancora più in risalto dall'assenza di musiche e dalle luci fisse, nella maggior parte dei casi fredde. "If drama requires conflict, his method is decidedly anti-dramatic. If a 'story' requires plot, then Hirata's 'notes' provide little more, at first glance, than a succession of brief sketches" (Poulton, 2002: 5). A un primo sguardo il teatro di Hirata può rievocare la struttura degli sketches, come scritto da Poulton, grazie anche all'ironia che li caratterizza, ma ad uno sguardo più attento l'effetto che ottiene il regista è molto lontano dalla facile comicità. L'iper-realismo estetico che avvolge lo sguardo dello spettatore, diviene, successivamente, nel pensiero di quest'ultimo, la constatazione di quanto i piccoli eventi della vita quotidiana ci pongano di fronte a delle domande cui, impegnati a sostenere il fluire della vita, non diamo rilevanza. Hirata, infatti, non rifugge mai dal porre ai propri spettatori temi importanti come la dissoluzione dei rapporti umani e la difficoltà del vivere imbrigliati in una vita non desiderata. L'essenzialità della scena e della recitazione, insomma, non coincide con un vuoto emotivo o del pensiero.

Uno degli aspetti della personalità di Hirata che non passa inosservato è la sua grande dote organizzativa e progettuale. Egli muove i primi passi nel mondo teatrale grazie alla figura del padre, drammaturgo di *kyōgen*, in veste di amministratore e organizzatore teatrale. Durante quegli anni sviluppa una chiara idea non solo del complesso di elementi che compongono la vita di una struttura teatrale, ma ha anche definito un pensiero riguardo al ruolo dell'arte nella vita economica e sociale di un paese. Le sue idee sono convogliate nel testo *Geijutsu Rikkoku-ron* (Arts as the basis of a Nation) del 2001, dove Hirata esprime una grande fiducia nell'arte teatrale quale motore e connettore del tessuto sociale. Il teatro è la forma d'arte prediletta per il miglioramento delle capacità comunicative. Il suo valore ha, però, bisogno di

essere insegnato e trasmesso attraverso i canali educativi che la società civile ha strutturato: mentre la musica e le arti visive sono da sempre state parte integrante del sistema educativo, il teatro non lo è mai stato. Il tentativo è quello di far comprendere che il training teatrale (intendendo con questa locuzione tutte le funzioni – organizzative e artistiche – del teatro) è in grado di sviluppare capacità emotive, comunicative e pratiche utili a districarsi tra le difficoltà del vivere quotidiano. La cosa più importante è quindi far crescere il numero di persone interessate al teatro, sia nella veste di operatori che in quella di spettatori. Questa forma di pensiero si è tradotta in un sistema organico e funzionale volto sia al reclutamento di nuovi componenti della Seinendan, sia come valido ausilio alla formazione delle nuove leve in campo artistico. La sua compagnia assume ogni due anni nuovo personale includendo anche attori, registi e drammaturghi. Tutti i nuovi assunti frequentano i *workshop* di Hirata per circa sei mesi e, successivamente, hanno la possibilità di presentare un proprio progetto teatrale, corredato di un budget, che, se sarà approvato dallo stesso Hirata, potrà usufruire degli spazi del Komaba Agorà Theatre e di un'investimento economico di 200,000 yen (poco meno di 1.700 euro) per affrontare le prime spese. Se il progetto riscuoterà un buon successo, l'investimento economico sarà maggiorato, agevolando la nascita di una compagnia autonoma che avrà come unica condizione quella di assumere degli attori che provengano dalla Seinedan (circa l'80% dei componenti totali della nuova compagnia). Da questo sistema sono nate compagnie quali Sample, Tokyo Deathlock e Gotanda-dan. Una vera e propria struttura aziendale che, da un lato investe sui giovani talentuosi che possono mettersi in gioco sotto la guida esperta di Hirata, e dall'altro, continua a divulgare ampiamente il suo metodo e la propria poetica nel nascente ambiente teatrale. Hirata, in tal modo sta costruendo la propria immagine come pilastro del teatro contemporaneo giapponese e come uno dei capisaldi della storia del teatro del proprio paese.

Il successo e la buona organizzazione impostata da Hirata non evitano alla Seinendan le difficoltà economiche, infatti, pur avendo avviato un numero impossibile da definire di collaborazioni e tournée nazionali e internazionali, la fonte primaria di sostentamento della Seinendan e del suo teatro deriva dai fondi governativi, come il fondo Art Site Grant stanziato dall'Agency for Cultural Affairs. Un fondo organizzato in trienni e che principalmente è stanziato per le sedi di sperimentazione artistica; orientativamente ammonta tra i 60-80 milioni di yen (tra i 500 e i 700 mila euro) l'anno.

4.2. Gli anni zero e il Robot-Human Theatre Project

L'essenzialità della scena di Hirata coincide con uno stile più permeabile e in grado di accogliere in maniera più agile elementi non propriamente legati al teatro. Hirata affianca da sempre alle sue attività anche l'insegnamento: dal 2006 al 2015 è stato docente presso il Center for the Study of Communication-Design dell'Università di Osaka dove, all'inizio degli anni 2000, ha incontrato Ishiguro Hiroshi ingegnere robotico e ideatore dei robot che hanno debuttato in diversi spettacoli con la regia di Hirata. Il Robot-Human Theatre Project nasce appunto dalla collaborazione tra Hirata, la Seinendan e il Laboratorio di robotica dell'Università di Osaka diretto da Ishiguro Hiroshi, ricercatore e fondatore del ATR (Advanced Telecomunications Research Institute International)[99]. Il loro incontro ha costituito l'inizio di un progetto che ha dato vita a cinque spettacoli con diversi modelli di robot e con strutture drammaturgiche che seguono le basi teoriche di Hirata. I cinque spettacoli sono molto diversi l'uno dall'altro per i temi trattati e le modalità di messa in scena, l'elemento che li accomuna tutti, però, è lo stretto rapporto che li lega alla società contemporanea giapponese e la visione di un futuro in cui i robot vivranno a stretto contatto con l'uomo. In tal senso diventa importante non sottovalutare il valore di sperimentazione di questo progetto, le ricerche condotte a partire da questi spettacoli coinvolgono tanto il settore teatrale quanto quello più strettamente scientifico e robotico. Ci muoviamo in un ambito in cui lo scambio tra ricerca teatrale e robotica trova un campo inedito e fruttuoso su cui sostare. Lo stesso Ishiguro ha più volte riconosciuto l'utilità di questi esperimenti per migliorare le capacità relazionali e comunicative di quelli che nella comunità scientifica internazionale vengono definiti social robot: "I want to say just one thing, the new things are coming from the artistic work, and there we find the methodologies and how to replicate it in engineering, so we need to be artists, we need to work with artists if we want to bring something new".[100]

Il punto di vista da cui parte Hirata è molteplice, ma il più deciso e, forse, il più coerente con gli spettacoli che effettivamente sono nati, è l'uguaglianza che esiste tra robot e essere umano:

> "I do not find that men and robots are all that different in essence. Robots are built in order to work, and their functions are very precisely modeled on human functions – so much so that nothing in their essence allows one to distinguish their functions from those

99 ATR http://www.atr.jp/about/company_e.html

100 Ishiguro durante la sessione Q&A dopo una replica di *I, worker* e *Sayonara* nel 2013. La trascrizione integrale della sessione è consultabile in Appendice II.

> of humans. When an audience watching a Robot Theatre production asks the simple question, 'How close can robots get to being human?' Professor Hiroshi Ishiguro, who develops robots for theatre, always answers 'If you are able to give me a definition of human, I will happily design a robot matching that definition'. It is true that human existence precedes meaning, outside of essence."[101]

Come si vedrà, Hirata non utilizza questi robot in scena come elementi in grado di superare le potenzialità degli attori in carne ed ossa, ma più che altro fanno parte a pieno titolo delle formazioni socio-antropologiche in cui l'uomo ha strutturato il suo ambiente sociale, ossia la famiglia, la cerchia di amici, l'ambiente scolastico e anche la comunità di appartenenza. Wakamaru, Geminoid F e Repliee S1 si inseriscono nelle drammaturgie di Hirata esattamente come gli altri personaggi, andando a delineare l'immagine di una vita quotidiana come il drammaturgo ha già fatto in *Tokyo Notes* o negli altri testi citati. I robot utilizzati sono dei prototipi non molto avanzati e hanno effettivamente dei limiti motori. Infatti, come si vedrà, compaiono in scena seduti o sdraiati. La loro immobilità perfettamente si concorda con l'atmosfera "quieta" del teatro di Hirata e la mescolanza tra i due tipi di attori – umani e robotici – trova concordanza nel tipo di recitazione che Hirata ha delineato nel corso della propria carriera.

Questo progetto congiunto ha ottenuto un finanziamento dal Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology giapponese con i fondi previsti dal Grants-in-Aid for Scientific Research. Il finanziamento è stato stanziato dall'aprile del 2011 fino al marzo del 2014 e ammontava a 49,000,000 di yen (circa 400.000 euro) (Sore, 2017).

4.2.1. *I, worker* (働く私, *Hataraku watashi*) e la difficoltà del lavoro.

È il primo spettacolo tra le produzioni del Robot-Human Theatre Project, prodotto nel 2007 è una performance di trenta minuti divisa in 3 atti e 8 scene che realmente entra all'interno della *routine* quotidiana di una coppia giapponese che convive con due robot. Il modello di umanoide utilizzato è Wakamaru (fig. 46) creato dalla Mitsubishi.

Il copione della *pièce* è corredato di una serie di didascalie molto precise soprattutto relative ai movimenti dei robot. Per pianificare i loro spostamenti il palcoscenico è stato idealmente

101 Hirata nel dossier dedicato a *La Métamorphose version androïe*, reperito durante la rappresentazione dello spettacolo nell'ambito dell'Automne en Normandie Festival, Rouen 2014.

suddiviso: lo spazio scenico di 9 metri di larghezza e 5 metri di profondità è diviso in coordinate 1-9 sull'asse X e A-E sull'asse Y. In ogni didascalia che indica il movimento sia dei due robot che dei due attori in carne ed ossa viene specificato in quale settore del palco devono fermarsi, ad esempio Robot A si muove di 50 centimetri verso C-2, in questo caso il robot A è Takeo e deve spostarsi di esattamente 50 centimetri verso il fondo del palcoscenico e a sinistra rispetto allo spettatore. Suddividere lo spazio scenico secondo queste coordinate è necessario per poter programmare precedentemente gli spostamenti da compiere. Esattamente come un attore studia lo spazio e si mette in relazione ad esso, tramite anche la guida del regista, gli ingegneri robotici instillano i tempi, le distanze e le posizioni da assumere in scena.

Nella *pièce* le voci dei robot concorrono ad identificare il genere cui appartengono, Takeo infatti ha una voce maschile e Momoko una voce femminile, ma in entrambi i casi si tratta di una voce riconoscibile come meccanica, elemento quest'ultimo che concorda con il loro aspetto robotico. La scena si presenta a sipario aperto ed è illuminata da una luce bianca e fredda che rimarrà invariata, come anche la scenografia, durante tutta la messa in scena. Lo spazio scenico è strutturato in maniera molto semplice ed essenziale: una scatola nera orizzontalmente divisa in due spazi che creano un retro, visibile allo spettatore solo attraverso un'apertura che lascia immaginare il resto dell'appartamento. La scena si svolge in soggiorno e l'unico arredo presente è un tavolino rotondo e basso posto al centro dello spazio. Sulla sinistra dello spettatore troviamo Mayama Yuji (il marito) sdraiato per terra a pancia sotto che legge una rivista e a destra Takeo (robot A) che con la testa rivolta verso la platea, immobile fissa il pubblico. La scena si mostra agli spettatori mentre ancora una voce registrata chiede ai presenti di spegnere i propri cellulari per evitare il conflitto con gli elementi digitali dei robot. Durante l'annuncio nel retro della scena Momoko (robot B), indossando un grembiule da cucina, passa avanti e in dietro due volte, proprio come farebbe una casalinga intenta a preparare il pranzo o a rassettare casa. Dopo di ciò tutto rimane fermo e in silenzio per circa un minuto. Poi Yuji pronuncia le prime parole: “Mi chiedo… quanti satelliti abbia Giove” [102] e Takeo risponde “39”; “e quanti Marte?”, “2”. Così inizia il primo dialogo tra i due attori che nella cornice dello spettacolo appartengono allo stesso nucleo familiare composto, oltre che da loro due, da Mayama Ikue (la moglie) e Momoko. Nessuna indicazione di tempo è data allo spettatore o al lettore del testo, ma presumibilmente si tratta di uno spaccato familiare in

102 Il testo della *pièce* è inedito ed è stato fornito da Hirata nella sua versione in inglese tradotto da Joanna Kriese nel 2010. Le parti del testo che qui riporto in italiano, dove non diversamente specificato, sono tradotte da chi scrive.

un prossimo futuro. Il testo di Hirata Oriza nasce in giapponese, ma è stato tradotto in inglese per la *tournée* dello spettacolo negli Stati Uniti e in Canada.
Il dialogo prosegue:

Atto 1, scena 2

Yuji: Aren't you going to ask me why?
Takeo: Hm? (*moving the head upwards*)
Yuji: Humans usually say “Why do you ask?”
Takeo: I see
Yuji: Yeah.
Takeo: Why do you ask?
Yuji: Well, no reason really. (*Pause*) I was looking at moon yesterday and it got me wondering.
Takeo: I see.
(*Pause*)
Takeo: Should I ask?
Yuji: About what?
Takeo: Humans say “Why do you ask?” when the new topic is unrelated to the conversation at hand, right? Should I say that each time it happens?
Yuji: Hmmm
Takeo: Wouldn't it annoy you to have a robot do that? (*raising his head and arms*)

La parte di dialogo riportata introduce immediatamente il tema della necessità di insegnare un determinato comportamento umano a un robot, che, però, non assimila passivamente l'informazione, come ci si sarebbe aspettato, ma riflette su tale comportamento fino ad avvertirlo e poi definirlo fastidioso per l'uomo stesso. Quindi mentre Yuji chiede a Takeo di comportarsi e reagire come un essere umano, il robot, seguendo un ragionamento logico mette in luce la relatività di tale comportamento; come a dire che il robot, messosi nei panni di Yuji, sarebbe lui stesso infastidito da qualcuno che continuamente chiedesse il perché di qualsiasi cosa.
La scena, intervallata da molteplici pause, continua con l'ingresso di Ikue che porta in tavola un pasto preparato da Momoko:

Ikue: It's ready!

Yuji: Great.

Ikue: Thanks for waiting.

Yuji: Sure.

Ikue: (*While laying the dishes on the table*) Help yourself.

Yuji: Thanks.

(*Pause*)

Ikue: (*watching that Yuji is not moving*)... Aren't you going to eat?

Yuji: Yes *(but him doesn't move)*

Ikue: …

(*Pause*)

Takeo: Shall I leave? (*Turns toward the back of the stage*)

Ikue: What?

Takeo: Should I wait in the back? (*looking up*)

Ikue: No, that's alright. Trying to be polite?

Takeo: No.

Yuji: We won't be talking about anything a robot shouldn't hear.

Takeo: Right.

Yuji: (*While eating pizza*) Did Momoko make this?

Ikue: Yep.

Yuji: It's delicious.

Ikue: Isn't it? (*Poking at her salad with a fork*)

Yuji: She sure has gotten better, hasn't she?

Ikue: Yeah.

Takeo: (*Turns its head slightly toward the audience*)

Yuji: But how does she do it? (*He asks to Takeo*)

Yuji si chiede come Momoko riesca a migliorare la riuscita dei suoi piatti se non li assaggia, si chiede, insomma, quale sia il metodo utilizzato dai robot per implementare le proprie capacità di cucinare visto che non assaggiano ciò che preparano e non possono rendersi conto di cosa manca o di cosa hanno abusato. In realtà, i robot seguono le indicazioni che vengono date loro dai propri "clienti": osservando le espressioni che questi assumono mentre gustano il pasto, riescono ad adeguare le ricette affinché siano il più vicino possibile ai desideri di chi le richiede.

Ma la parte di dialogo più interessante e che ci permette di soffermarci su alcuni temi sollevati dalla performance si svolge poco più avanti, nell'atto 1, scena 3:

Ikue: Takeo

Takeo: Yes?

Ikue: Shall we go shopping tomorrow?

Takeo: … (*Lowers its head*)

Ikue: No?

Takeo: I'm sorry (*So saying, turns its head to face the audience*)

Ikue: But you were up for going on a walk the other day.

Takeo: ...Yes.

Ikue: It's all right.

Takeo: …

Ikue: Help me with my shopping, will you?

Takeo: I'm sorry. (*Looks back at Ikue*)

Ikue: …

Takeo: I don't feel like working... at all.

(*Pause*)

Ikue: I understand that. That's why we'll go for a walk, and just a little shopping.

Takeo: I'm sorry

Ikue: No, it's all right.

Takeo: I'm really sorry.

Ikue: Let's get them check you out again

Takeo: But there is nothing wrong with my circuitry

Ikue: That's why it's all right.

Takeo: All right? Robots do not have such a word.

Ikue: Then learn and remember. To feel all right!

Takeo: But, I-

Ikue: You can, can't you?

Takeo: Yes. I will.

Ikue: There's nothing wrong with Yuji, either.

Takeo: No, of course not.

Ikue: There are times one doesn't want to go out.

Takeo: I see. But a robot should be working.

Ikue: Hm?

Takeo: We are created to work.

Ikue: My parents say that to Yuji all the time.

Takeo: Hm?

Ikue: “People should be working”.

Questa parte di dialogo rende partecipe il pubblico dell'attuale situazione della casa e della famiglia Mayama, soprattutto dello stato emotivo dei due personaggi maschili della performance. Yuji e Takeo sono entrambi afflitti da una sorta di depressione che li spinge a non uscire di casa e a non svolgere il loro lavoro regolarmente. Se per Yuji si tratta effettivamente di un problema dovuto al suo stato d'animo che può essere passeggero o che potrebbe necessitare di cure specifiche, per Takeo è abbastanza chiaro che i suoi circuiti sono stati controllati e che non è stato riscontrato alcun problema di tipo “fisico”. Takeo come un vero essere umano è afflitto dalla stanchezza del lavoro e per tanto non ha voglia né di svolgere le sue mansioni ordinarie né di accompagnare la propria padrona fuori per una passeggiata. Egli stesso si dice: “Non c'è nulla che non funzioni nei miei circuiti […] i robot sono stati progettati per lavorare”. Eppure il suo “istinto” e il suo “stato d'animo” lo costringono a stare a casa e a disubbidire alle volontà dei suoi proprietari. Ci troviamo di fronte a una situazione paradossale in cui oggetti progettati per lavorare e svolgere mansioni ben definite sono afflitti dagli stessi mali d'animo che affliggono l'uomo. Possiedono quindi un'identità autonoma, non legata ai circuiti che li compongono; un'identità complessa che, in questo caso, attraversa una fase di difficoltà nello svolgere la propria vita quotidiana.
Sempre come evinciamo dal dialogo, nei database dei robot non è stata inserita la locuzione “It's all right”, perché, teoricamente, non hanno bisogno di esprimersi con termini che riguardino la sfera emotiva e sentimentale; in questo caso però sembra lecito che Takeo ne faccia uso e memorizzi la frase affinché possa ripeterla a se stesso per uscire dalla situazione di stallo in cui si trova. La scena prosegue con l'ingresso di Momoko e con Takeo che si allontana chiedendo scusa, ma senza dare spiegazioni su dove stia andando. In tal modo lascia le due protagoniste femminili confuse e a chiedersi cosa stia accadendo:

Atto 2, scena 2

Momoko: This is difficult

Ikue: What is?

Momoko: We are programmed to be attentive to humans, but not to other robots. Therefore, this is difficult.

Ikue: …

Momoko: This is difficult.

Ikue: I see.

Momoko: At times like this you would say “let him be”, wouldn't you.

Ikue: Yes, that's right...

Momoko: Let him be... How is that different from “let him alone”?

Ikue: Hmm...

Momoko: Let him be is... a little softer?

Ikue: Right... “let” is softer

Momoko: Then I will let him alone.

Ikune: Good... but that's the hardest part of all.

Momoko: Yes... I heard that, in the initial stages of robot development, the hardest for them was to hold an uncooked egg. Now we can even hold human babies.

Ikune: So you can.

(*Pause*)

Momoko: Oh, I apologize

Ikune: For what?

Momoko: Nothing

Ikune: For mentioning babies?

Momoko: …

Ikune: You don't have to be tentative that way.

Momoko: I'm sorry.

Ikune: Suppose we could give it a try.

Momoko: What?

Ikune: Having a baby.

(*Pause*)

Momoko: ...Ah!

Ikue: But then it would be like gambling. It's not fair for the baby.

Momoko: That is not something a robot can understand.

Ikune: No, you couldn't, you could?

Momoko: No, I can't help you with this one.

Ikune: I know.

Ancora una volta, in questa parte del copione, si evidenziano i limiti dei robot legati alla sfera emotiva, cui si aggiungono quelli legati al linguaggio che derivano principalmente dalle sfumature di significato che i termini possono avere quando contestualizzati da una situazioni piuttosto che dal loro significante.

Le battute brevi e concise, usate dal drammaturgo lasciano aleggiare in tutto il testo una sensazione di sospensione, di non detto; è presente qualcosa di più profondo che non viene chiaramente enunciato, ma può essere solamente percepito. É come se i personaggi fossero inseriti in una quotidianità che ha già avuto un prima e avrà comunque un seguito anche se non ci sarà più lo spettatore a guardare. Il momento dello spettacolo è quindi solo l'attimo in cui lo spettatore arriva per osservare e, una volta andato via, la *routine* quotidiana della famiglia Mayama proseguirà senza interruzioni. Così facendo, chi guarda, ha la sensazione che tutto rimanga in superficie e che non gli sia realmente permesso di entrare nelle maglie della vita dei personaggi. Pertanto Hirata evita di scandagliare le tematiche che mette in gioco, accennandole solamente. Per conservare questa sensazione di impalpabilità e indeterminatezza anche in scena la recitazione è composta da gesti semplici, quotidiani e pacati che perfettamente si innestano con la semplicità della scelta scenografica. Questo spettacolo di Hirata lascia quindi una buona parte di lavoro al pubblico, lo stimola a riflettere su ciò che realmente potrebbe essere il suo futuro su questa terra senza mai dare delle linee guida e senza tentare di influenzarlo verso una direzione; semplicemente mostra come potrebbe essere una vita condivisa con i robot, con i suoi pregi e i suoi difetti.

Guardando poi al testo da un altro punto di vista, emerge uno stato di solitudine della protagonista: Ikune cerca conforto e confronto in un robot riguardo ad argomenti molto delicati e personali, come la scelta di avere un figlio, ma, da questo punto di vista, come Momoko stessa dichiara, una macchina non può esserle d'aiuto. Il messaggio che forse si potrebbe estrapolare e universalizzare riguarda la solitudine e l'individualismo in cui il genere umano si è rinchiuso per mezzo delle nuove tecnologie: non ci sono più punti di riferimento, come potrebbero essere la famiglia stessa o un amico, cui rivolgersi in momenti di difficoltà o di dubbio. É però vero che Momoko, nella situazione della *pièce*, rappresenta un componente della famiglia a tutti gli effetti. Ci troviamo all'interno di un circolo vizioso da cui è difficile liberarsi: sentiamo il bisogno di un contatto umano con qualcuno in grado di immedesimarsi con noi stessi, ma condividiamo la nostra casa, il nostro nido intimo con una macchina in grado di sgravarci solo delle faccende materiali.

Atto 2, Scena 3

(*Yuji emerges from stage left. He returns to his original position and sits down.*)

Momoko: Ah. (*Looks up at Yuji while he enters, then moves to D-8*.)

Ikue: Where's Takeo?

Yuji: Still in the back.

Ikue: How come?

Yuji: Dunno'

Ikue: Oh no.

Yuji: Our company makes him nervous, I guess.

Ikue: But...

[…]

Atto 3, Scena 1

Yuji: There's that restaurant in Sennichimae-Jiyuken.

Momoko: Yes.

Yuji: The curry there's been my favourite since I was a kid.

Momoko: Yes.

Yuji: Oh? You know about that too?

Momoko: The one that has the curry mixed in with the rice.

Yuji: Yeah, that's the one.

Momoko: It is strange to me.

Yuji: What about it?

Momoko: I learned about this mixed curry, and once I made it, but when I served it to Ikue, she disapproved of it.

Yuji: Oh, really.

Momoko: (*Moves 50 centimetres closer to Yuji*) Yes.

Yuji: I had no idea.

Momoko: This was when you were still working.

Nell'ultima scena che conclude il secondo atto, Yuji sostiene che Takeo diventa irascibile nello stare in compagnia della propria "famiglia", esattamente come potrebbe accadere ad ognuno di noi in periodi particolari della nostra quotidianità o, ancora, come un qualunque

adolescente in una fase di ribellione verso le figure genitoriali. Il conseguente gesto di Yuji è quello di provare a modificare la situazione e a tirarlo su di morale mettendo della musica (fig. 47), ma il suo proposito riceve un esito negativo.

Il primo dialogo del terzo atto invece ci riporta alla quotidianità familiare con Momoko e Yuji che parlano di una ricetta giapponese, ma alla fine del discorso, Momoko, con una semplice battuta chiarisce il contesto sottaciuto fino a questo momento. Yuji ha smesso di lavorare e non esce di casa da un periodo di tempo non definito perché, come Takeo, ha perso la spinta verso la vita sociale ed è stanco del proprio lavoro. Dal resto del dialogo capiamo di più: dopo una pausa a sottolineare lo stato di disagio in cui si trova Yuji, Momoko come sempre si scusa per aver toccato un nervo scoperto del proprio familiare e continua:

Momoko: I apologize.
Yuji: No, It's fine.
Momoko: I'm sorry.
Yuji: It's all right... You know, *Meoto Zenzai* is a story about a men was good for nothing but cooking.
Momoko: Yes.
Yuji: But now you do all the cooking.
(*Pause*)
Yuji: What should I do?
(*Pause*)
Yuji: Thinking whether or not to apologize?
(*Pause*)
Momoko: No.
Yuji: Oh, sorry.
Momoko: Why?
Yuji: I keep saying mean things.
Momoko: You don't... Do you want me to go?
Yuji: Huh?
Momoko: (*indicating with his arms on the back of the stage*) Shall I check on them?
Yuji: No, It's all right.
Momoko: Will you make that curry?
Yuji: What?
Momoko: Please teach me how to make it.

Yuji: Sure... Thanks.
(*Pause as the two look at each other*).

Dunque Yuji è un *hikikomori* ossia ha deciso di ritirasi dalla vita sociale rifiutando non solo il lavoro ma anche l'incontro con amici e parenti (questo argomento sarà trattato in maniera più corposa nello spettacolo *Three sisters android version* del 2012, che sarà analizzato più avanti). Il tema è presentato in maniera diretta da Momoko che con la sua "ingenuità da robot" non fa uso di mezzi termini e introduce argomenti molto delicati per i propri padroni; successivamente, però, è in grado di registrare la reazione mortificata di Yuji e di chiedere scusa. Momoko, però, una volta sentite le parole di Yuji: "ma adesso voi pensate a preparare tutto... cosa dovrei fare io?" cerca di rimediare al suo "errore di perfezione" proponendogli di preparare insieme il riso al curry. Dunque, in realtà, per quanto questi robot siano impacciati nelle relazioni interpersonali che richiedono un coinvolgimento emozionale e umano, possiedono, o meglio, sono stati programmati per reagire come un essere umano, rendendoli all'interno della scena come realmente pensanti e reagenti in base alle situazioni che spontaneamente si creano. In particolare si tratta di reazioni legate non a comandi pratici, ma a reazioni "istintive" che ogni essere umano potrebbe avere nella stessa situazione. Hirata per sottolineare tali cambi di registro, da quello quotidiano/pratico a quello emotivo/sentimentale, pone all'interno dei dialoghi delle lunghe pause in cui i personaggi, umani e non, si guardano negli occhi, guardano a terra o fissano immobili il pubblico; delle reazioni legate allo smarrimento causato da un disagio.
Il dialogo conclusivo della *pièce* è affidato ai due robot:

Atto 3, scena 3

(*Pause*)
(*The robots gradually resume their original posture, facing each other*)
(*Pause*)
Takeo: Ikue was crying a little.
Momoko: Oh?
Takeo: The sunset... tomorrow will be another fine day.
Momoko: Yes.
(*Pause*)
Momoko: (*Moves to B-2* [il proscenio] *extending its arms*).

(*Pause*)

Momoko: Did you know? You should never tell a human to buck up when they are depressed.

Takeo: (*Moves only its head to look back*) Yes, I had heard that.

Momoko: Humans are difficult.

Takeo: We robot cannot buck up to begin with.

Momoko: Yes.

(*Pause*)

Takeo: (*Moves to B-7*)

(*Pause*)

Momoko: Why don't you go to see the sunset?

Takeo: (*Looks at Robot B.*) Hm?

Momoko: It was pretty, wasn't it?

Takeo: (*Lowers its head.*)... Yes, but it's all right.

(*Pause*)

Momoko: (*Glances sidelong out across the audience*) Why?

Takeo: (*Looks toward stage right*) …

Momoko: Why?

(*Pause*)

Takeo: Watching it with someone makes it look pretty.

Momoko: Is that so.

Takeo: When you watch it alone, it's pretty because you remember seeing it with someone.

Momoko: (*Looks at Robot A*) You think so?

Takeo: I can't think of any other explanations.

Momoko: …

Takeo: That would be the only way to understand beauty.

Momoko: I suppose.

Takeo: But we are not yet that advanced.

(*Pause*)

Momoko: (*Slowly turns to look stage right*)

Takeo: (*Gazes in the same direction*).

(*The lights are gradually dimmed*)

Lo spettacolo si conclude con un dialogo in cui i due robot si scambiano delle opinioni su come comportarsi nei confronti degli umani, in particolare su come comportarsi quando questi sono depressi. Ancora più interessante è però lo scambio successivo di battute, quello in cui entrambi cercano di capire in cosa consista la bellezza. Internamente sembrano chiedersi: perché gli umani trovano interessante il tramonto? Quali sentimenti scaturiscono per spingerli a rimanere immobili davanti al calar del sole? È la condivisione di un momento intimo a rendere l'imbrunire un attimo di bellezza, questa è l'unica spiegazione che i due robot riescono a dare.

I robot sono in grado di imparare come comportarsi con gli umani, immagazzinano informazioni per poter essere d'aiuto in qualunque situazione, e lo sviluppo della tecnologia ha permesso loro di poter stringere un neonato, ma "non sono ancora così evoluti" da poter comprendere emozioni, sentimenti e suggestioni che un semplice tramonto muove nell'animo umano. Eppure dal testo scenico emergono dei barlumi di poeticità e dei momenti in cui questi robot sembrano essere coinvolti emotivamente. Hirata riesce efficacemente a riprodurre, oltre a momenti poetici e malinconici, delle situazioni estremamente ironiche che scaturiscono dalla dinamica che lega i personaggi stessi e dal loro modo di porsi l'uno nei confronti dell'altro. Ad esempio le parti in cui il pubblico ride sono quelle che vedono Takeo imparare un nuovo atteggiamento e metterlo subito in pratica (Yuji: Humans usually say "Why do you ask?" Takeo: I see. Yuji: Yeah. Takeo: Why do you ask? […] Takeo: Wouldn't it annoy you to have a robot do that?) o ancora quando Takeo contraddice autonomamente la propria funzione (Takeo: I don't feel like working... at all).

In tal modo lo spettatore non sarà mai isolato e immobile nell'idea di stare osservando dei robot in scena: attraverso la riflessione e il riso sente di essere parte del gioco; un gioco continuamente in bilico tra una realtà possibile e una realtà in svolgimento; tra il plausibile e l'assurdo che il regista nipponico plasma in scena.

Concludendo, mentre Momoko, attraverso il suo lavoro, è diventata essenziale nell'assetto della famiglia, Takeo soffre di una depressione che gli ha fatto perdere la spinta per il lavoro. Questo spettacolo, non dà allo spettatore delle risposte riguardo il proprio futuro o il senso del proprio esistere sulla terra per mezzo del lavoro, piuttosto, mettendo in scena un robot che non può lavorare, ma che per definizione è stato creato per lavorare, vuole far sorgere il quesito: per noi esseri umani cosa significa il lavoro? Lavorare è, nel medesimo tempo, la fonte del nostro sostentamento e la fonte di maggior stanchezza. Questo quesito riportato alla situazione giapponese assume, in realtà, un senso profondamente diverso rispetto a quello che potrebbe avere per un pubblico occidentale. Nella lingua giapponese esiste un termine specifico,

karōshi (過労死), per definire “la morte per eccesso di lavoro” o meglio, la morte per patologie causate da un eccesso di lavoro (infarto, ictus ecc.). Dalla fine degli anni '80 del Novecento, anni in cui per la prima volta si è iniziato a parlare di questo problema sociale, il Giappone cerca di contenere questo fenomeno con scarsi risultati.

4.2.2. *Sayonara* (さようなら) e l’arte del declamare poetico.

Sayonara rappresenta lo spettacolo che maggiormente è in grado di emozionare e stupire allo stesso tempo. Andato in scena per la prima volta nel 2010, è stato riproposto nel 2012 arricchito di una seconda parte. Da questo spettacolo in poi il progetto nato dalla collaborazione tra Seinendan Theater Company, Osaka University e Hiroshi Ishiguro, assume un nuovo nome: da Robot-Human Theatre Project ad *Android*-Human Theatre Project per sottolineare l'utilizzo in scena di un androide e non di un semplice robot umanoide. Anche in questo caso si tratta di uno spettacolo basato su un testo originale scritto e diretto da Hirata; la messa in scena dura circa trenta minuti e oltre a Geminoid F (l'androide) vede protagonisti Bryerly Long (attrice statunitense componente della Seinendan Theatre Company) e Hiroshi Ota (attore della Seinendan Theatre Company).
Lo spettatore è completamente avvolto dal buio e la scena ha inizio con la voce di Geminoid F che, ancora nascosta nell'oscurità della sala, inizia a recitare una poesia del giapponese Tanikawa Shuntarō. “I have to go now”, recita la sua voce calda che accompagna il lento accendersi delle luci sul palcoscenico. Dall'oscurità appare prima Geminoid e dopo Bryerly, entrambe vestite di nero e sedute, su un alto sgabello la prima e su una poltrona bianca la seconda. La scenografia è davvero essenziale ed è composta da pannelli neri che creano l'ambiente chiuso di una stanza e un tappeto bianco su cui trovano posto le due sedie. Quasi nulla sconvolgerà questo quadro durante la messa in scena, tutto si gioca sulle espressioni delle protagoniste, sulle loro voci e sul testo recitato.
La situazione si rivela già dalle prime battute del dialogo:

B: Whose poem is that?
A: Mr. Tanikawa's. Tanikawa Shuntarō
B: Is he Japanese?
A: Yes.
B: ...Is that the feeling I have now?

A: Yes, probably.

B: Really...

...

B: When I was little, I didn't understand why Daddy bought you for me.

…

B: Not that I understand now either.

A: I'm sorry not to be of any help.

B: It's all right.

A: Yes.

B: Please, read me another poem.

A: Yes

Nel copione Geminoid F è indicata come A e Bryerly con B. Quest'ultima interpreta una giovane donna di circa trent'anni malata e che ha trascorso in solitudine la maggior parte della propria vita. A tenerle compagnia sin dall'infanzia è Geminoid F un'andreide[103] dai lunghi capelli neri e il volto gentile. La loro attività prediletta è quella di alternarsi nel recitare delle poesie, quelle di cui anche noi siamo uditori sono tratte da Tanikawa Shuntarō, Arthur Rimbaud, Shimazaki Tōson e due *tanka* (短歌 letteralmente "breve canzone", è una tipologia di componimento giapponese, simile allo *haiku*, ma leggermente più lungo).

Il dialogo tra le due attrici è continuamente interrotto ed intervallato dalla presenza degli otto componimenti poetici che si inseriscono all'interno dei loro discorsi. Il loro scambio di battute non si focalizza su un tema particolare, ma prende avvio da argomenti evocati dalle poesie stesse, quali ad esempio la solitudine e la sofferenza esistenziale.

Il primo contatto fisico tra le due arriva quando Bryerly, inaspettatamente, si alza dalla sua poltrona, cammina verso Geminoid e inginocchiandosi davanti a lei, le prende la mano appoggiata sulla gamba e la porta al proprio viso per avere il calore di una carezza (Fig. 48). Poco dopo le due si scambiano un lungo intenso sguardo e la flebile voce di Bryerly pietosamente chiede: "Please, read me another poem". Geminoid ubbidisce e inizia a recitare *The drunken boat* di Rimbaud. Finita la poesia Bryerly, tornata nel frattempo alla sua

103 Il termine andreide designa gli automi con sembianze umane femminili, deriva anch'esso dal greco ed è stato reso famoso dallo scrittore francese Auguste de Villiers de L'Isle-Adam che lo ha utilizzato nel romanzo del 1885 *L'Ève future* (*Eva futura*, 1964, Longanesi, Milano trad. ita. Di Maria Vasta Dazzi). Nella terminologia inglese per designare lo stesso tipo di robot viene utilizzato il termine *gynoid*, in italiano è tradotto con 'ginoide' (vedi nota n. 9 al cap. 1).

poltrona, interviene così:

B: “As I was floating down calm Rivers”
A: It's by Rimbaud.
B: Arthur Rimbaud?
A: Yes.
B: What is the poem called?
A: *The Drunken Boat*, drunken or intoxicated.
B: Hmm, somehow I think I remember Daddy reciting it.
A: Is that so?
[…]
B: Hey,
A: Yes?
B: I think probably I'm going to die soon. Probably, right?... I think.
A Yes.
B: So, please recite something more uplifting.

Dalla prima parte del dialogo qui riportato capiamo che Bryerly ha solo dei vaghi ricordi legati alla famiglia di provenienza, ricorda lontanamente il padre che recitava la stessa poesia. Si lascia così intuire che i genitori non sono più presenti nella vita della giovane donna da molto tempo e che anche da questa assenza è determinata la solitudine incolmabile che prova. Nelle ultime battute, invece, Hirata non si lascia scappare l'occasione di introdurre, in una situazione drammatica, alcune righe colorate di un'ironia che strappa un sorriso acre al pubblico.
Geminoid continua recitando un *tanka*:

A: I shall go and see the mountains I have not yet seen.
Will you be able to bear the loneliness?
I shall go and see the mountains I have not yet seen
Will you be able to bear the loneliness?
B: Is that also a poem?
A: It's a tanka, a short Japanese poem.
B: Not a haiku?
A: It's a bit different from a haiku, a bit longer.

B: Really?

A: Sorry, I still have a bit of the memory of my last client.

B: Yes... The Japanese grandmother, did she die quietly?

A: Yes, relatively.

La parte di dialogo riportata rappresenta la definitiva acquisizione da parte di Geminid F del ruolo assistenziale che gli androidi avranno nel futuro. Prima di Bryerly, Geminoid ha assistito un'altra "client", un'anziana signora giapponese amante della poesia. Da questa esperienza Geminoid ha acquisito delle conoscenze e le utilizza adesso adattandole alla nuova situazione in cui si trova. Il tema della morte imminente è un *leitmotiv* che ritorna spesso all'interno del testo, ma non viene mai affrontato direttamente; rimane un'allusione a qualcosa che ineluttabile giungerà, per Bryerly certamente, ma non per la sua assistente robotica, che continuerà a svolgere il suo ruolo anche dopo la morte della sua attuale cliente. Quando Geminoid finisce di recitare un altro *tanka*, Bryerly chiede:

B: How many of you are there in this world?

A: I think there are about 200,000, but there are also some that have been destroyed.

B: Destroyed?

A: If people feel relieved by destroying me, then I will also have served a purpose.

B: Do people feel relieved?

A: Most of them seem to feel remorse.

B: I would think so.

Hirata sceglie di ambientare le proprie storie in un futuro in cui l'interazione con le macchine è parte della quotidianità, esistono diversi esemplari simili a Geminoid e il suo è un ruolo che ha assunto, all'interno della vita sociale, un peso; è diventato necessario. Nell'immergersi in questo futuro prossimo, descritto da Hirata in maniera naturale e realistica, lo spettatore sente effettivamente farsi strada un coinvolgimento emotivo. All'interno della cornice teatrale, il tempo della performance è sufficiente per far attraversare diversi momenti e stati d'animo a chi guarda: dall'inquietudine che diventa stupore, all'abitudine che accompagna alla riflessione. Il "rimorso" provato dai distruttori di androidi è il sentore di un avvicinamento empatico: il creatore e l'oggetto creato sono parte della stessa comunità, condividono gli stessi ideali e le stesse conoscenze. Ciò che non condividono però è l'anima o l'alito di vita o le pulsioni emozionali, che dir si voglia:

A: “How many mountains and rivers must I cross, to reach a country where there is no loneliness? Today too I am travelling”[104].

B: I like this one better, too.

A: Really?

B: Yes. How about you?

A: Hmm?

B: No loneliness? Or happiness?

A: Androids don't know.

B: Really?

A: If there were no loneliness, then surely that would be happiness.

B: Hm, yes, I guess you're right.

Sayonara II è la versione definitiva dello spettacolo e ci permette di indagare il valore del ruolo assistenziale che queste macchine sembrano aver ereditato.

“This play is the sequel to the android-theatre play *Sayonara I.* […] This play, *Sayonara II*, is intended to be performed after *Sayonara I*, following a minute of darkness”[105].

Sayonara I è stato completato con una seconda parte ambientata poco tempo dopo il disastro che ha colpito il Giappone l'11 marzo del 2011. Contrariamente alla prima parte recitata in inglese, francese e tedesco, questo secondo quadro è recitato in giapponese anche nelle repliche andate in scena fuori dalle isole nipponiche. Questa scelta riflette la volontà del regista di ricreare un'ambientazione intima e tutta interna al proprio paese.

L'azione si apre con Geminoid che non funziona più perfettamente:

B: I wonder why?

A: What?

B: You can speak normally, right?

A: Yes.

B: I wonder what happened earlier.

A: What happenend?

B: You keep repeating that you were fine, right?

---

104 Cita nuovamente un *tanka* recitato da Geminoid poco prima, nella parte di dialogo qui non riportato ma che è possibile leggere in Appendice III.

105 Si cita qui parte della breve introduzione di Hirata a *Sayonara II* posta all'inizio del copione.

A: … I don't know.

B: You don't know.

A: No.

B: Hmm... (*into the phone*) It looks like it doesn't know what's wrong with it.

A: Excuse me.

B: What?

A: Maybe it's because I was alone for a long time.

B: Hm.

A: I'm sorry.

B: No, you don't have apologize.

A: I'm sorry.

Dall'auto-diagnosi che Geminoi F compie, capiamo che il suo malessere deriva dalla solitudine: ha trascorso un lungo periodo di tempo da sola e inizia a sentirne il disagio. Continuamente recita la stessa poesia e, quando interrogata, risponde a monosillabi quasi incoerenti. Un uomo (Hiroshi Ota, nel copione B) arriva in scena per verificare le sue condizioni e capire se è ancora utilizzabile per un ulteriore compito (fig. 49).

B: (*into the phone*) It's not completely broken, so I think we can use it... yes... yes, I need to make out a receipt, so tell me where to take it to... yes, Futaba City, Numanosawa 43, Futaba, swimming beach... yes, okay, I'm going to hang up... yes, okay, bye. So I'm going to transport you.

A: Yes.

B: You heard the address, rigth? You're going to a place where there are no people.

A: Yes.

B: We want to keep reciting poems there.

A: Yes.

B: Many people died there, but we can't go there, and we can't recite poetry to them.

A: Yes.

B: So, I asking you to do it. [l'attore s'inchina mentre dice questa battuta]

A: Yes. If I can be useful, even in this state, then I am very happy.

B: We humans cannot go within 5 kilometers of that zone, so another robot will transport you.

A: Understood.

B: What else do I have to do? (*looks at a note*)... okay, let's go.

A: Yes.

B: Should I leave the switch on?

A: Yes, please.

B: All right.

La scena si conclude con il tecnico che porta fuori l'androide sulle sue spalle e la voce di Geminoid che recita *The Coconut* di Shimazaki Tōson mentre le luci si spengono.

Geminoid F sarà trasportata nella città di Futaba, nella Prefettura di Fukushima, spazio non raggiungibile, per ovvi motivi, dagli esseri umani; l'andreide sarà condotta e lasciata lì da un altro robot per continuare a recitare poesie. In questo caso il suo ruolo assistenziale non è limitato a un ambiente familiare o dedito a una sola persona, ma si estende a un'intera comunità di cui l'andreide stessa è considerata parte.

Non è improprio individuare una dimensione rituale nello svolgersi di queste azioni: Geminoid F incarna un ruolo spirituale in grado di interagire con uno spazio che è precluso agli altri componenti della comunità. Non nella pratica comune della preghiera trova consolazione questa comunità: Geminoid F – creata dagli uomini – mantiene saldamente la sua provenienza terrena rintracciando nella forma d'arte della poesia e nel rito della sua declamazione il mezzo più potente per esprimere uno stato emotivo. Allo stesso tempo, la poesia diviene il mezzo attraverso cui si tenta di ristabilire quell'equilibrio tra uomo e natura incrinatosi con la tragedia. Questi oggetti in forma di corpo assumono nella nostra contemporaneità delle vere e proprie identità complesse connotate dalle più alte e nobili virtù umane quali la compassione, il senso del dovere e del sacrificio, ma allo stesso tempo, Geminoid, diviene simulacro delegato a trasmettere l'umana natura. Il suo sacrificio è degno di riconoscenza proprio perché Geminoid F è percepita come parte della comunità che in questo momento necessita anche del suo intervento per ristabilire in quello spazio e in quel tempo l'equilibrio tra i diversi piani dell'esistenza: tra il supero e il terreno. Geminoid F diviene ricettacolo della sofferenza umana e per questo non farà più ritorno nella comunità. Emerge una visione in cui l'uomo si sente in grado di mantenere la propria e più profonda umanità e di trasferirla all'oggetto inanimato con cui entra in relazione. Per concludere sembra utile riportare parte di un'intervista in cui Hirata spiega perché ha deciso che Geminoid avrebbe dovuto comportarsi così in scena:

Toscano: In the second part of *Sayonara* (version II) Geminoid F will be transported to

Futaba beach in Fukushima, but why take the android there to perform poems?

Hirata: You know, many people died in Fukushima of course, many people died in Miyagi, but the atomic incident happened only in Fukushima, so they couldn't find the people because of the tsunami. Even now there are many dead people in Fukushima and you cannot find them in the sea. In other Prefectures you can pray for them, but in Fukushima you can't go to a place to pray, so I thought that the robot has to go there and pray for the dead people. Another thing is that after Fukushima's incident many people thought about why robots couldn't go to Fukushima to help them... it is very strange for me because the Fukushima problem was called by scientists... stupid science... after Fukushima people asked the scientists to manage things with robots... so at that time I thought that the robots in my play had to act as a parent and at the same time in a different way from how the ordinary people think.[106]

4.2.4. *Three sisters android version* (アンドロイド版三姉妹, *androido han san shimai*) e il trascorrere del tempo.

Nato nel 2012 costituisce la penultima produzione della Seinendan Company con un androide e dal quale scaturiscono altri tipi di domande da approfondire. Con questa produzione, infatti, ci troviamo di fronte ad uno spettacolo che annovera otto attori, l'androide Geminoid F e un umanoide modello Wakamaru. Quindi un'interazione che coinvolge più attori e vari modelli di robot, differenti l'uno dall'altro per aspetto esteriore e gradi di libertà di movimento: sostanzialmente due corpi meccanici diversi.
I temi del testo di Čechov, quali il rimpianto per il tempo passato, l'incapacità di vivere il presente, l'immobilismo sociale e l'attesa di un futuro migliore vengono qui ripresi e utilizzati per ricreare una simile atmosfera all'interno di un salotto giapponese.
È fine autunno e ci troviamo in casa della famiglia Fukazawa "in a rural Pacific city in Japan like Kameyama City in Mie Prefecture or Anpachi Town in Gifu Prefecture where there used to be consumer electronics factories and laboratories. It is about 30 minutes away from its prefectural capital and probably 90 minutes away from Tokyo"[107]. Hirata ambienta il suo dramma in una città di provincia senza una precisa collocazione, né spaziale né temporale, in

106 Intervista a Hirata Oriza concessa a chi scrive l'11 novembre 2014, Rouen.
107 Copione in inglese di *Three sisters android version*.

cui molti stabilimenti specializzati nella fabbricazione di robot avevano stanziato la propria produzione, ma che a causa di una crisi economica sono giunti al fallimento. Volendo azzardare una precisazione del luogo in cui gli eventi si susseguono, la cittadina di cui parla Hirata potrebbe essere l'odierna città di Tsukuba, nella prefettura di Ibaraki (a circa 50 Km da Tokyo), conosciuta come Tsukuba Science City. Sviluppatasi durante gli anni '70 del Novecento grazie a investimenti di capitali sia governativi che privati, questa città è il polo in cui sorgono la maggior parte dei laboratori di robotica, elettronica, fisica e biotecnologie e tutt'oggi riceve più di metà delle sovvenzioni pubbliche dedicate alle ricerche strategiche.

Il testo di Hirata riflette la struttura e i ruoli dei personaggi della drammaturgia originale: Fukazawa Risako, la sorella maggiore, è un'insegnante di scuola secondaria come Olga Prozorov; Takagi Marie (la seconda sorella e moglie di Takagi Toshio) come Maša Prozorov (moglie di Kulygin) si è sposata molto giovane e adesso vive imbrigliata in una vita matrimoniale infelice; Fukazawa Akira è come Andrèj Prozorov il fratello più giovane, intelligente e destinato ad una carriera universitaria che per entrambi i personaggi non si realizzerà. Ancora Muraoka, interpretato da Wakamaru nella *pièce* di Hirata è il maggiordomo così come Anfisa interpreta la balia nel testo originale. Gli altri personaggi del dramma nipponico sono Sakamoto Narumi amica e poi fidanzata di Akira che riflette il personaggio di Nataša nell'opera cechoviana, Nakano Hitoshi (giovane ricercatore nell'ambito della robotica), Shozo e Mineko Maruyama, coppia di amici della famiglia Fukazawa. A questi si aggiungono Ikumi Fukazawa, la minore delle tre sorelle, interpretata da Geminoid F e la vera Ikumi, quella in carne e ossa, che apparirà in sole due scene. Inoltre come nel testo di Čechov anche nel dramma di Hirata viene descritto un incendio avvenuto qualche giorno prima e in cui un intero quartiere è andato distrutto e si verifica una richiesta di matrimonio inaspettata da parte di Akira verso Sakamoto.

Attraverso le vicende di questa famiglia, rimasta fortemente legata alla propria casa e alla propria città anche dopo la morte del padre, ingegnere robotico, lo spettacolo vuole ritrarre il futuro inesorabile della società giapponese. In realtà uno dei temi centrali dell'opera su cui Hirata vuole concentrare l'attenzione è quello del rapporto tra l'essere reale e il proprio avatar[108]. La centralità di questo tema riporta il testo alla più presente contemporaneità giapponese. Ikumi è una *hikikomori* da molti anni, ossia ha deciso di isolarsi dalla società e

108 Il termine *avatar* deriva dal sanscrito *avatāra* e indica l'immagine di una divinità nella sua discesa sulla terra. Per estensione viene utilizzato anche nel significato di 'reincarnazione'. Nel linguaggio contemporaneo e legato ad internet indica un personaggio con diverse sembianze che rappresenta l' *alter ego* della persona reale.

tutti, esclusi i propri familiari, la credono morta; le cause della sua morte non vengono specificate, ma da alcuni dialoghi sembra si alluda a un suicidio. La giovane donna è stata sostituita nella vita quotidiana da un'andreide che ricalca perfettamente la sua immagine e che riproduce anche il suo modo di esprimersi.

L'operazione compiuta dal regista è quella di isolare un fenomeno ampiamente presente nella società contemporanea giapponese, – quello degli *hikikomori* – le cifre ufficiali parlano di circa un milione di adolescenti e post-adolescenti affetti da questo disturbo,[109] e di spingerlo fino alle sue più estreme conseguenze in un futuro non troppo lontano, quando gli androidi avranno raggiunto gradi di sviluppo già oggi pensabili. Egli si dimostra, in tal modo, un oggettivo testimone del proprio tempo.

Questo terzo testo di Hirata è, rispetto ai precedenti, più lungo e complesso, lo spettacolo dura circa due ore. La scenografia, anche in questo caso statica, è composta da più elementi: divano, sgabelli, tavolo, libreria e quadri alle pareti, con due finestre chiuse, che non lasciano vedere fuori, sullo sfondo.

> "House opens 20 minutes before the show starts.
> Three minuts after house opens, Muruoka, the robot-butler, passes upstage from to left to righ. Three minuts later, Muruoka passes from right to left.
> Three minuts later, Akira […] enteres downstage left down the stairs, lies down on the sofa, picks up a magazine from the magazine rack and starts reading.
> Three minuts later, Muruoka enters upestage left and then stops. […] Muruoka exit upstage left.
> Three minutes later; Akira stands up and exit upstage left.
> Three minutes later, Akira comes back with a glass of soda or something. He lies down on the sofa again.
> At the scheduled time for the show to start, Risako, eldest daugther of the Fukuoka family, enteres upstage right. She appears to have come back home after an outing.
> […] Talking she exits downstage left up the stairs.
> Several minutes later, the show starts"[110].

Un inizio lento, scandito dal ritmo quotidiano della casa: c'è chi entra, chi esce e Muraoka che

109 Fonte Ministero della Salute, Sanità e Lavoro giapponese, 2010.
110 Copione in inglese.

si occupa dell'appartamento. Hirata lascia il tempo ai suoi spettatori di accomodarsi nella *routine* della famiglia Fukazawa (fig. 50), senza una particolare attenzione ai tempi teatrali, ma rispettando solamente l'andamento naturale dell'abitudine.
Uno degli argomenti che verranno più volte ripresi nel corso dell'opera riguarda il ricordo del capofamiglia defunto, continuamente rievocato nel suo ruolo di ingegnere robotico presso l'università locale e, anche, per la necessità di decidere dove ricollocare la sua salma in un cimitero più vicino alla casa di famiglia rispettando, così, le richieste del testamento. La prima scena vede Risako rientrare a casa dopo essere stata a visitare il nuovo cimitero in cui sarà edificata la cappella di famiglia:

Scena 1.1.1

Risako: You know, there's the sea, down below.
Akira: What?
Risako: The cemetery.
Akira: Oh.
Risako: The sea was shimmering, with the weather being fine.
Akira: I see.
Risako: Yes.
Akira: Were the burned-out ruins of the town visible?
Risako: No. It was a little off to one side.
Akira: Is that right?
Risako: Out of sight behind the promontory.
Akira: Oh, that way... right.
Risako: I guess a place like that has its advantages.
…
Akira: Are still you complaining?
Risako: Just it's so much like a brand-new subdivision, everything divided into neat lots. Too beautiful for a cemetery.
Akira: I see.
Risako: It's no surprise though.
Akira: Surely any new cemetery is like that.
Risako: I know.
Akira: Cemetery, or

Risako: ★ I know. Nothing wrong with it being beautiful.

Akira: Than what's the problem? It was what Dad wanted.

Risako: But you've been to Zoshigaya, haven't you?

Akira: Uh-huh.

Risako: No one would you transfer one's gave from there.

Akira: Do you think so?

Risako: Yes.

Akira: Being close by counts more than being grand. A grave that gets visited by the family all the time is a good grave.

Risako: I know what you mean, but,

Akira: In two hundred years time, it'll look dignified.

Risako: I won't live two hundred years more.

Akira: ○ Covered with moss, with no one knowing who the grave belongs to... with the same old view of the ocean.

[…]

Risako: I don't know about other families thougth

Akira: But we should think about like when we get old.

Risako: I know that.

Akira: It's better to relocate the grave now, somewhere closer.

Risako: Hm.

Akira: While everyone's still in good shape.

Risako: But you'd never visit the family grave.

Akira: That's exactly what I mean.

Risako: What?

Scena 1.2.4

Marie: Dad was never good at English though.

Risako: True.

Ikumi-A: If he had taken a job at an American university, things might have been different.

Risako: What things?

Ikumi-A: Our present lives, for example.

[…]

Risako: I just wonder what would have become of us now if we were in the U.S.

Marie: We'd be lonelier.

Risako: Why?

Marie: Just three of us left in America.

Risako: Do you think so?

Marie: We can't even speak English.

Risako: But we would have learned to. Growing up there.

Marie: I guess you're right.

Risako: Yes.

Marie: But we have Ikumi to think about too.

Risako: But...Ikumi might not have ended up becoming an android over there.

Il padre è un personaggio molto presente che, nonostante la morte, continua a condizionare i comportamenti e i pensieri dei propri figli. Scorrendo il testo si ha la sensazione che sia ancora lui a tessere le trame delle vite delle persone a lui connesse (ad esempio: “Marie: Do you think Akira feels he has to live up to his father?, scena 1.3.4, “Ikumi-A: He was the one to make the decisions. All by himself”, scena 2.3.4.) e, per mezzo del suo testamento, la sua presenza è quasi tangibile. Nella scena 1.2.1 assistiamo all'ingresso di Ikumi-A, l'andreide, anche lei coinvolta nelle decisioni della famiglia:

Risako: Ikumi.

Ikumi-A: You're back.

Risako: Yes, I am.

Marie: What have you been up to?

Ikumi-A: Nothing in particular.

Marie: Really?

Risako: You should have come too.

Ikumi-A: Why?

Risako: Why? Because it's our dad's grave.

Ikumi-A: But I won't die.

Risako: Right, but, still...

Marie: Yeah.

Ikumi-A: What?

Risako: We'll be in there too, so.

Ikumi-A: I see.

Risako: What do you mean you see?

Ikumi-A: So we're staying here, for good?

Risako I guess. I for one have a job here.

Ikumi-A: Yes.

Risako: Looking for a new job at a Tokyo school seems too much of a bother now.

Toshio: That's true.

Akira: Yes.

Ikumi-A: ★Okay, I see.

Dal dialogo riportato possiamo intuire diverse situazioni che riguardano la vita di questa famiglia: probabilmente le tre sorelle avevano precedentemente discusso di un trasferimento a Tokyo, ma per rispettare le volontà del padre e poter accudire, finché possibile, la cappella di famiglia Risako decide di non traslocare.

Ikumi-A fa il suo ingresso in scena seduta su una sedia a rotelle che le permette di muoversi autonomamente nello spazio della casa e, anche in questo caso, si tratta di Geminoid F (fig. 51), lo stesso androide utilizzato in *Sayonara*. Come possiamo evincere dalla parte di dialogo, Ikumi-A è considerata un elemento del nucleo familiare a tutti gli effetti, di conseguenza la costruzione della cappella interessa anche lei, ovviamente non perché sarà seppellita lì, ma perché, come si lascia intendere, in futuro toccherà a lei prendersi cura dei familiari defunti.

Risako: But I wonder why.

Ikumi-A: Why what?

Risako: You know, Dad was never superstitious.

Ikumi-A: So?

Risako: Why was he so specific about his grave, in his will?

Ikumi-A: Guess you feel like that when you're about to die.

Risako: I don't know.

Ikumi-A: Not that I'd understand.

Risako: Oh, but you might.

Ikumi-A: The sea was in sight, wasn't it, from the cemetery?

Risako: Yes.

Ikumi-A: We'd often go there, remember? when we were kids. The West Beach.

Risako: Yeah, we did. With Dad.

Ikumi-A: That must be part of the reason.
Risako: Hmm.

A quanto pare il padre ha lasciato delle indicazioni ben precise per quanto riguarda la sua morte e tutti i familiari si impegnano affinché le ultime volontà del capofamiglia siano rispettate alla lettera anche se nessuna spiegazione è stata data loro. La scena successiva, invece, vede l'ingresso di Sakamoto, amica di Akira, arrivata in casa perché preoccupata del recente comportamento del giovane diventato sfuggente e solitario. Infatti nelle ultime settimane Akira non frequenta più le lezioni e si nega al telefono. Il dialogo riportato di seguito è tratto da una scena successiva del testo ed è utile per contestualizzare alcune azioni. Anche in questo caso viene rievocata la figura del padre e la prima battuta di Sakamoto si riferisce a Ikumi:

Scena 1.3.2

Sakamoto: ... Your sister, died, didn't she?
Marie: Yes.
Sakamoto: Sorry. ... Akira told me.
Marie: That's okay. It's no secret.
Sakamoto: Right.
Marie: Our father had prepared an android for her before dying.
Sakamoto: Yes. What?
Marie: What?
Sakamoto: Before dying?
Marie: I mean, before she died. As she had a weak constitution.
Sakamoto: I see.
Marie: He died much later. Three years ago.
Sakamoto: Yes, well/
Marie: ★ Ikumi's been dead for ten, no, eleven years now.
Sakamoto: Yes.
Marie: By "preparing" I don't mean he had had her mold made or anything.
Sakamoto: I understand. Akira told me that too.
Marie: Did he?
Sakamoto: Yes.

Marie: So, Sakamoto, ...You’re a robotics major too, aren't you?
Sakamoto: Yes, you may say so, I guess.
Marie: Yes.
Sakamoto: Artificial larynx, that sort of thing.
Marie: Huh?
Sakamoto: Voices. Vocal cords. Like, ah, ah, ooh, ooh.
Marie: Oh, oh, I see.
Sakamoto: Yes.

Il dialogo ci fornisce delle informazioni che fino a questo momento erano rimaste in sospeso. Ikumi è morta undici anni fa, ma il padre aveva costruito l'androide che adesso la sostituisce prima della sua morte, azione questa che viene giustificata dalla debole costituzione della ragazza, come a dire che la morte della giovane era un evento che si aspettava. Successivamente invece verrà chiarito che Sakamoto è, in realtà, la fidanzata di Akira e che il comportamento del ragazzo è stato dettato da un loro litigio.
Una volta che tutti gli “estranei” alla famiglia sono usciti di scena l'Ikumi umana (nel copione Ikumi-H abbreviazione di Ikumi-Human e Ikumi-A è la riduzione di Ikumi-Android) può fare il suo ingresso in salotto:

Scena 2.1.1

[…]
Marie: Feels like I haven't seen you for a long time.
Ikumi-H: What?
Marie: I see your android all the time though.
[…]
...
Marie: Nakano’s leaving.
Ikumi-H: ...
Marie: Ikumi.
Ikumi-H: I know.
Marie: Are you okay with it?
Ikumi-H: What can I do, after all these years?
Marie: Yes, but,

...

Risako: Ikumi's right. What can we do?

Marie: We should have told Nakano.

...

Risako: You tell Dad that.

Ikumi-H: Enough, already.

Risako: Nobody thought it'd take this long. ... No one. ... Not even Dad.

Viene introdotto così un altro personaggio che risulterà centrale nel proseguo della trama: Nakano, ricercatore nell'ambito della robotica che le sorelle stanno aspettando per cena. Già allievo del padre, partirà di lì a qualche giorno per un nuovo lavoro a Shanghai, ma prima del trasferimento viene invitato a cena dalla famiglia Fukazawa per il proprio commiato. Ma dal dialogo tra le tre sorelle sopra riportato si intuisce che deve esserci qualcosa di più: la partenza di Nakano è un evento che dovrebbe scuotere la giovane Ikumi e che fa nascere nelle tre donne delle domande sul loro comportamento in passato e sulle volontà del padre.

La facilità con cui Hirata salta da un discorso all'altro nello svolgersi del testo dà vita a dei dialoghi che sono la diretta espressione del pensiero dei personaggi; un flusso dialogico che lentamente dispiega l'intreccio delle storie e il contesto in cui esse si realizzano. Hirata, da un punto di vista drammaturgico, sfrutta la brevità delle frasi, le ripetizioni, i discorsi interrotti e le pause come dispositivi utili a non definire pienamente i suoi personaggi, a renderli fumosi e non fino in fondo penetrabili come singolarità.

La dimensione temporale di una giornata "tipo" in cui i vari componenti della famiglia si muovono è sospesa tra un passato ancora pienamente influente nelle loro vite e un presente in cui i cambiamenti si susseguono lentamente. Il contesto esterno alla famiglia, invece, viene chiarito e descritto in alcune scene che restituiscono allo spettatore un panorama della vita futura e della presenza ormai scontata dei robot nella quotidianità:

Scena: 2.1.3

Ikumi-H: You should make one, Marie.

Marie: What?

Ikumi-H: An android.

Marie: Oh.

[…]

Marie: Your android. How much of it is you?

Ikumi-H: What do you mean?

Marie: That Ikumi is how much you?

Ikumi-H: Of course that's me. It's my android.

Marie: I know that, but,

Risako: I see her point.

Ikumi-H: What?

Risako: Lately I feel you wouldn't say the things *she* says.

Ikumi-H: Like?

Risako: The way *she* answers, for example.

Marie: Right.

Ikumi-H: ★That's only natural.

Risako: Why?

Ikumi-H: Well, I don't always answer the way you want me to either.

Marie: No,

Risako: ★No, it's not about what I want.

Ikumi-H: What?

Risako: *She*'s somewhat odd, not like what you used to be.

Ikumi-H: That's only natural.

Risako: What is?

Ikumi-H: You don't know the grown me.

Risako: What are you saying?

Ikumi-H: ... *She*'s the present me.

...

Ikumi-H: Who you don't know any more.

...

Marie: But we can't go on like this forever.

Ikumi-H: It's okay with me if this gets out.

Marie: ★But,

Ikumi-H: Lots of shut-ins are using their own androids nowadays.

Marie: That's true, but,

Il discorso viene interrotto e non sarà più ripreso successivamente, ma il dialogo ci presenta chiaramente il momento storico in cui i personaggi vivono. I pronomi posti in corsivo in

questa parte di dialogo vogliono sottolineare l'utilizzo del pronome personale femminile 'she' invece che del neutro 'it': quando i personaggi umani parlano di Ikumi-Android, quindi, non la inseriscono tra gli oggetti inanimati, ma nella categoria degli enti animati. Lo spettatore viene proiettato in un futuro in cui l'interazione tra uomo e macchina si è dispiegata in tutte le sue possibilità. I robot non solo sono al servizio degli esseri umani e svolgono per loro le attività più disparate, ma li sostituiscono anche nel momento in cui non sono più in grado di svolgere i loro normali compiti sociali. Infatti Ikumi-A è un " Avatar-type android" e la sua particolarità è che può connettersi a livello cerebrale con la persona che sostituisce come, più avanti nel testo, Hirata farà dire direttamente all'attrice robotica: "Ikumi-A: But my brain is synched with yours/". Il rapporto tra uomo e macchina non esiste più solo a un livello metafisico ed empatico (come accadeva in *Sayonara*), ma è costituito da una vera e propria connessione celebrale che permette all'androide di rispondere esattamente come avrebbe risposto Ikumi umana.[111]

La giovane donna in questo dialogo pronuncia tre battute chiave dell'opera: "Of course that's me. It's my android. That's only natural. She's the present me". Hirata, per quanto riguarda il fitto rapporto che ormai esiste tra uomini e robot, non lascia dubbi; si tratta di un legame in cui la macchina è più reale della persona stessa, e quel "That's only natural" pronunciato per ben due volte sposta il discorso dall'ambito dell'artificiale a quello del naturale. Sarebbe stato diverso se avesse pronunciato "That's normal", sarebbe semplicemente stata una costatazione di quello che, a lungo termine, è divenuto consueto nella società umana. Inserendo invece la categoria del naturale, Hirata dispiega il senso più profondo delle sue opere con robot: il percorso che l'uomo sta percorrendo nel contemporaneo è un cammino che lo porterà a modificare le categorizzazioni che fino a questo momento hanno retto il sapere. Quello che noi stiamo vivendo è quindi un momento di "crisi": un passaggio decisivo da una forma di vita ad un'altra.

La consuetudine con cui gli esseri umani condividono il loro tempo e le loro attività con i robot apre degli spiragli ironici:

> Ikumi-H: Hey.
> Muraoka: I'm home.
> Risako: You took your time.

111 Più avanti nel testo viene anche spiegato in termini più scientifici come questo possa accadere. Per la lettura di questa parte del testo si rimanda all'Appendice III.

Muraoka: I'm sorry.

Risako: That's okay.

Continuando a leggere però, tutto viene riportato ad una dimensione più riflessiva:

Muraoka: I ran into the Okonogi family robot.

Risako: Did you?

Muraoka: And we got to talking.

Risako: ☆Yes.

[…]

Muraoka: It'sfunny. We can always exchange information via the circuit.

Risako: But?

Muraoka: But when ever we meet, we have so much to talk about.

Risako: I see.

Marie: So it seems. With robots these days.

Muraoka: Yes, ma'am.

Risako: Evolving all the time?

Marie: I suppose.

Ikumi-H: Is it evolving?

Marie: What?

Ikumi-H: Becoming more human. That’s not necessarily evolving.

Marie: Oh.

Risako: I see what you mean.

Ikumi-H: It could be degeneration.

Marie: Could be.

Risako: ★Could well be.

...

(Everyone looks at Muraoka)

Muraoka: I don't know.

Risako: It's hard to know yourself.

Muraoka: Yes, ma'am.

Risako: Same applies to us humans too.

Muraoka: Yes, ma'am.

Marie: I guess.

...

I personaggi non assumono una posizione decisa in favore di un utilizzo così massiccio dei robot nella quotidianità, infatti se solo si fermano a riflettere, restano indecisi e perplessi di fronte al continuo evolversi dei robot in una direzione che li porta ad essere sempre più simili agli esseri umani. Una perplessità questa che può essere assimilata a quella dell'uomo contemporaneo che si interroga, sia da un punto di vista etico che pragmatico, su come potrebbe essere il futuro iper tecnologizzato.

La successiva scena che riportiamo costituisce il culmine dell'opera, ossia il momento in cui Ikumi-Human fa il suo ingresso in scena rivelando la verità:

Scena 4.1.2

Nakano: What the hell?

...

Risako: Ikumi.

Nakano: ☆No kidding.

Toshio: ☆Holy smokes.

Mineko: ☆What?

Aakira: ☆Wow.

Risako: What do you think you're doing?

Nakano: Ikumi?

Shozo: My goodness.

Risako: ...Why?

...

Ikumi-H: You can turn it off.

...

Ikumi-H: The android version of me... You can turn it off.

Risako: Why did you come out here?

Nakano: ★You don't mean,

Marie: I'm sorry but Ikumi has been/

Nakano: ★Just as I suspected.

Marie: What did you say?

Nakano: I mean,

Marie: Just as you suspected?

Nakano: I somehow couldn't help but think she was alive.

Marie: What?

Nakano: Being synched with the late person's brain alone can hardly explain her eloquence.

Shozo: That's right.

Marie: What?

Nakano: ★Even though Dr. Fukazawa was a genius and that android was his masterpiece.

Marie: ★Oh.

Nakano: But of course it never occurred to me she was actually/

Ikumi-H: I'm sorry.

Nakano: No.

[…]

Ikumi-H switches off Ikumi-A.

Ikumi-H: I'm sorry, Nakano, I really am. ... Enjoy the evening, everyone.

Nakano: Ikumi.

Ikumi-H: ...

Nakano: I really truly loved you.

Ikumi-H: ...

Ikumi-H exits with Ikumi-A, rolling the wheel chair.

Per comprendere tutte le dinamiche presenti nel testo e i vari fili intrecciati tra i personaggi bisogna giungere fino alla fine dell'opera di Hirata. La decisione della giovane donna di spegnere il proprio androide è stata presa in base a ciò che è accaduto nella scena precedente: in quel momento, oltre alla famiglia, si trovavano in salotto gli ospiti per la cena (Shozo, Mineko e Nakano). Quando, quasi senza alcun filo logico, Ikumi-A dice: "I was kissed by Maruyama [Shozo]". Non è immediatamente chiaro se si riferisca a un evento del passato e solo alcune battute dopo capiamo che il fatto è avvenuto quando la vera Ikumi era ancora in età scolare. Nella confusione scatenatasi per questa affermazione fa il suo ingresso Ikumi-H con tutte le intenzioni di spegnere il proprio androide affinché non riveli di più. Il suo ingresso è un inaspettato colpo di scena che scuote la calma apparente su cui tutta l'opera si fonda. Ma è un colpo di scena che non porta a un reale cambiamento nell'assetto familiare, infatti Ikumi-H dopo aver scioccato i presenti e aver spento il proprio androide non dà alcuna spiegazione riguardo i fatti verificatisi e soprattutto non sembra voler tornare alla sua vita normale

uscendo dallo stato di isolamento; semplicemente abbandona la scena portando con sé l'androide. Più avanti nel testo molte cose saranno chiarite e lo stesso Nakano avrà qualcosa da confessare: “We were hitting it off. Ikumi had brought lunch. We were having such a good time ... and ... I tried to kiss her, and she suddenly started crying. ... Then she left and went home. After that, we felt awkward with each other”.
Da ciò che si lascia intendere sembra che una delle cause che ha portato Ikumi a diventare un *hikikomori* sia un trauma subito molti anni prima, mai risolto, e che ha continuato a ripresentarsi in altre occasioni fino a quando non ha avuto il suo apice massimo e definitivo nel rifiuto della società intera. Ma tutto questo non basta a spiegare gli eventi e la reazione estrema della giovane e solo nell'ultima parte del testo si darà qualche spiegazione in più:

Scena 4.2.2

Marie: There were lots of reasons for Ikumi becoming a shut-in. ... Issues with Dad, for one,
[…]
Risako: He willed his ashes to be moved to a new grave here, three years after his death.
Nakano: Is that so?
Marie: ★Yes.
Risako: There was one more thing in the will.
Nakano: ...
Risako: After five years, we should tell you that Ikumi was alive.
Nakano: What?
Risako: You know it already though.
Nakano: But why?
Risako: I don't know.
Nakano: How could he do that to me?
Risako: I know. You see, he was never good at properly apologizing to people.
Marie: Right.
Risako: ... So this is his way of saying ... I'm sorry.
Marie: You're still going to Singapore, though, aren't you?
Nakano: Of course.
Risako: Yeah.
Nakano: How can you, after all these years?

Marie: I'm sorry.

Tutto l'intreccio dell'opera di Hirata si risolve in una sorta di piano premeditato dal padre che non viene mai chiaramente esplicitato e apre infinite possibilità di interpretazione; ma conoscere o meno le ragioni del padre non modifica gli eventi verificatisi e, per il pubblico, tutto si conclude lasciando aperti dei quesiti e lasciando il sapore dell'insoluto. L'arco di tempo in cui la rappresentazione si svolge è quello di una sola giornata, insufficiente a svelare l'universo pulsante all'interno della casa: quello che infatti Hirata ci mostra è solo una parte del flusso della vita della famiglia Fukazawa.

Nel contesto della *pièce* il tema rilevante non sembra essere il rapporto tra uomo e macchina che viene descritto e vissuto in una normalità consolidata, piuttosto quello che si rivela essere il tema su cui l'intreccio si fonda è l'allontanamento, consapevole e volontario, di Ikumi dalla vita sociale.

Gli *hikikomori*[112] sono una realtà consistente all'interno della società giapponese, il crescente numero di persone affette da questa patologia e il delinearsi delle specificità che la determinano hanno spinto il Ministero della Salute, del Lavoro e della Previdenza Sociale giapponese a inserirla tra le patologie che necessitano di cure e a emanare nel 2003 le linee guida che regolano l'intervento dei centri di salute mentale locali. Nello specifico il fenomeno è stato riconosciuto come un problema sociale e inquadrato in questi termini: "[The *hikikomori* are] young people who continued to shun to social participation while leading a life centred around the home for six months or longer, and cases where such behaviour did not result mainly from a mental illness such as schizophrenia" (Horiguchi in Goodman – Imoto – Toivonen, 2012:129). In questo caso 'shun social participation' si riferisce a quelle persone che non frequentano più la scuola o non si recano a lavoro escludendosi completamente da tutte le relazioni sociali, tranne quelle con i familiari con cui vivono. Si tratta, quindi, di un forte disturbo della socialità: queste persone, intimorite dal contatto con il mondo esterno, trovano nella casa e nella propria stanza un rifugio protettivo dal quale escono solo durante le ore notturne, ossia quando sono sicuri di non incontrare nessuno. Anche se la maggioranza dei

112 In Giappone il termine *hikikomori* (引きこもり) ha iniziato a essere utilizzato nella lingua corrente e nei mass media con crescente frequenza dagli anni '90 del '900 fino ad oggi e nel 2010 è stato inserito anche nell'*Oxford English Dictionary* con queste definizioni: 1. (in Japan) the abnormal avoidance of social contact, typically by adolescent males. 1.1 A person who avoids social contact.
Uno degli ultimi aggiornamenti riguardante il numero di *hikikomori* in Giappone riporta circa 541,000 giovani affetti da questo disturbo, per approfondire si veda: http://www.japantimes.co.jp/news/2016/09/07/national/japan-home-541000-young-recluses-survey-finds/#.WdxfkaLhCRs 541.000; ultima consultazione 21 febbraio 2017.

casi si registra in maschi di età adolescenziale e post adolescenziale, nelle direttive governative non viene specificata una fascia d'età o un genere preponderante, in quanto questa patologia è caratterizzata da una varietà di casi che non lo permette. Non è stata definita un'unica causa scatenante, inizialmente questo fenomeno veniva definito come una "sindrome culturale giapponese" (Horiguchi, 2012 :129) facendo riferimento all'alto grado di competizione presente nella società nipponica, sia in ambito lavorativo che scolastico. In realtà il problema dell'auto reclusione con queste caratteristiche è qualcosa che ha iniziato ad emergere in diverse società sviluppate tra cui anche gli Stati Uniti d'America e l'Europa[113]. Negli ultimi anni si sono registrati alcuni casi anche in Italia tra ragazzi in età adolescenziale. Uno dei primi "sintomi" comune a tutti è l'abbandono della scuola, poi, lentamente, ci si allontana anche dalle attività extra-scolastiche e dagli incontri con gli amici. Al contatto reale con la società, si preferisce l'isolamento e si filtra il rapporto con il mondo esterno attraverso le vie di comunicazione digitali e virtuali.

Hikikomori. Metamorfosi di una generazione in silenzio[114] è uno dei primi spettacoli italiani su questo argomento e porta in scena la giornata "tipo" di un *hikikomori*. Il giovane regista Vincenzo Picone ha deciso di occuparsi di questo argomento utilizzando il testo del drammaturgo austriaco Holger Schober nel tentativo di dar voce a una generazione:

> "il giovane H. [protagonista della *pièce*] diventa metafora di un'intera generazione, quella delle passioni tristi, accusata di aver perso o di non aver mai avuto degli ideali, incapace di agire nel mondo e identificata, spesso, come una massa informe, dallo sguardo vuoto e inespressivo. È lo sguardo dei giovani di oggi, che cela uno specchio in cui siamo obbligati a rifletterci. Il rinnegare il mondo esterno chiudendosi nel buio di una stanza diventa un atto estremo di resistenza attraverso l'unica arma rimasta a disposizione, il proprio corpo. È così che H., nella sua debolezza e fragilità, rappresenta un esempio significativo per i nostri tempi liquidi, che dissolvono il pensiero uniformandolo al tutto indistinto"[115]

In occasione della messa in scena modenese è stata allestita anche la mostra fotografica di

---

113 In questi paesi si parla più frequentemente di NEET (Not engagen in Education, Employment or Training) anche se in questa patologia non si riscontra una totale reclusione al mondo esterno, piuttosto una sorta di rinuncia e disillusione nella possibilità di trovare un proprio posto nel mondo. Nei paesi di lingua inglese un altro termine utilizzato è *shut-in*, ossia persona rinchiusa, segregata.

114 Lo spettacolo è stato prodotto nel 2015 dalla Fondazione Teatro Due di Parma ed è stato in scena presso la Galleria civica di Modena dal 12 al 19 febbraio 2016.

115 http://www.teatrodue.org/hikikomori-tournee/; ultima consultazione 21 febbraio 2017.

Francesco Jodice. Il lavoro del fotografo svolto in Giappone è parte di un più ampio progetto, chiamato *What we want* ancora in svolgimento e che si propone come uno studio di carattere sociologico e antropologico. Oltre al materiale fotografico raccolto durante i suoi diversi soggiorni in Giappone, Jodice ha esposto un video-documentario[116] girato nel novembre del 2004 a Tokyo in cui sono presenti le testimonianze dirette di un *hikikomori* e un *otaku*[117]: "il film esplora alcuni sintomi del disagio e della mancanza di comunicazione che colpiscono frequentemente i giovani giapponesi, assumendo diverse forme: dall'appartenenza a gruppi chiusi (*skaters*, *harajuku-kids*), alla scelta di una vita passiva e priva di azione (*Otaku*; *Hikikomori*) fino all'annullamento (come nel caso del "suicide pact")"[118].

Un altro spettacolo sempre prodotto in Italia e che dimostra l'urgenza di dare attenzione a questo tema è *Hikikomori* di Katia Ippaso e Marco Andreoli con la regia di Arturo Armone Caruso e prodotto dall'Associazione Culturale Progetto Goldstein/Ariel Produzioni. Lo spettacolo è andato in scena dal 13 al 18 dicembre 2016 presso il Teatro dell'Orologio di Roma. Questo è il primo capitolo di una *Trilogia sul Giappone contemporaneo*[119] ideata da Katia Ippaso. E se il teatro italiano inizia a vedere in questa tematica qualcosa da approfondire in quanto specchio di una sofferenza sociale e umana, le associazioni ONLUS si sono già mosse da diversi anni, soprattutto per cercare di comprendere questo tipo di disturbo al fine di aiutare chi ne è affetto. Due esempi pratici sono il Centro Hikikomori di Milano attivo dal 2012 e il portale telematico Hikikomori italia[120].

4.2.5. *La Métamorphose version androïde* e la riflessione sull'esistenza.[121]

È l'ultimo spettacolo del progetto Android-Human Theatre, in questo caso si tratta di un lavoro commissionato e prodotto nel 2014 dall'Automne en Normandie Festival, in una

116 http://www.francescojodice.com/progetto.php?id=63&tit=Hikikomori; https://www.youtube.com/watch?v=eAvC2SeatkQ; ultima consultazione 21 febbraio 2017.

117 *Otaku* (おたく) è il termine utilizzato per riferirsi a persone con un interesse ossessivo per qualcosa, molto spesso *manga*, *anime* o video games. Anche loro come gli *hikikomori* trascorrono molto tempo in casa, ma a differenza dei primi svolgono delle attività lavorative spesso relative all'ambito informatico.

118 http://www.francescojodice.com/news.php; ultima consultazione 21 febbraio 2017.

119 Gli atri due titoli sono: *Doll is Mine* ed *Evaporati*.

120 http://www.centro-hikikomori.it/chi-siamo.html; http://www.hikikomoriitalia.it/; ultima consultazione 29 dicembre 2016.

121 Lo spettacolo è una produzione franco-nipponica e ha debuttato in Giappone il 3 e 4 ottobre 2014 presso il Kinosaki International Arts Center e il 9 e 13 ottobre 2014 al KAAT di Yokohama. É poi stato in tournée in Europa il 6 e 7 novembre 2014 a Budapest e dal 12 al 14 novembre 2014 a Rouen nell'ambito del Automne en Normandie Festival.

collaborazione che ha coinvolto TRAFO Budapest, Seinendan Theatre Company e Kinosaki International Arts Center. Quindi, mentre per gli altri spettacoli Hirata ha lavorato con attori componenti della compagnia che dirige dal 1983, per questa messa in scena gli attori sono tutti francesi[122] e sono stati scelti attraverso delle audizioni tenute dallo stesso Hirata.
Si tratta di un adattamento del racconto *La Metamorfosi* di Franz Kafka e, anche in questo caso, il regista nipponico segue passo passo gli eventi raccontati nel testo originale cambiandone però l'evento principale, la trasformazione di Gregor Samsa, non più in insetto ma in un robot. Egli modifica quindi il cuore dell'opera kafkiana senza però andare a sconvolgere l'assetto generale del testo, in quanto ciò su cui anche lui si sofferma è il senso dell'esistere e il rapporto con "l'altro":

> "immense figure of what is often referred to as "absurd" literature, prophet of a dehumanized 20th century, and "existentialist" before the term existed – but also a master of dark humor – Kafka examined the philosophical question of human existence and alterity in his masterpiece, *The Metamorphosis*" […] *The Metamorphosis* will be the sixth[123] production in this new genre of theatre .[124]

Ci troviamo quindi in una situazione molto diversa rispetto agli spettacoli di cui ci siamo occupati fino ad adesso: mentre i primi erano ambientati in un futuro in cui la relazione uomo-macchina era consuetudine, normalità e si voleva mostrare semplicemente le caratteristiche di tale rapporto, adesso la trasformazione di Gregor in robot è quasi un pretesto per riflette sulle uguaglianze tra esseri umani e macchine e sui preconcetti legati al rapporto con l'altro.
La situazione si presenta esattamente come descritto da Kafka: Gregor Samsa, una mattina come tante altre nella sua vita monotona, si sveglia trasformato in un robot. In questa *pièce* si tratta di un androide modello Repliee S1 (fig. 52) che, al contrario di Geminoid F, non ha sul proprio corpo un rivestimento che simuli la pelle, bensì mostra le proprie parti meccaniche. Solo il volto è modellato da uno strato di silicone che ricalca la pelle umana; l'effetto è quello di una maschera bianca posta sul volto robotico. I suoi lineamenti ricordano quelli della

122 Gli attori sono: Irène Jacob (la madre), Jèrôme Kircher (il padre), Laetitia Spiganelli (Greta, la sorella) e Thierry Vuu Hu (l'affittuario, manovratore e voce dell'androide).
123 Il sesto spettacolo cui si riferisce la citazione è uno spettacolo per bambini e ragazzi nato da uno dei tanti laboratori che Hirata conduce nelle scuole.
124 Dal dossier relativo a *La Mètamorphose version androïde*.

maschera del teatro *nō* Zō-onna[125] (増女), il naso stretto e lungo; gli occhi a mandorla e la bocca affusolata si muovono con naturalezza; il bianco dell'incarnato cattura le fredde luci della scena creando ombre e solchi vividi sul volto che altrimenti sarebbe poco espressivo. Gregor compare e rimane per tutta la durata dello spettacolo sdraiato nel proprio letto; quest'ultimo è l'elemento centrale della scenografia che riproduce una camera da letto dai colori pastello, sul fondo una grande finestra dalla quale i cambi di luce fanno percepire il trascorrere del tempo, l'alba e il tramonto si ripetono più volte nell'arco dei quattro atti che compongono la performance.
Dopo il risveglio e l'incredulità per ciò che sta succedendo Gregor decide che forse la sorella può essergli d'aiuto, così la chiama per farsi raggiungere in camera:

Atto 1

La sœur: ... Hein, quoi ?
Grégoire: Tu veux pas m'aider à me lever ?
La sœur: Hein ?
Grégoire: C'est que, ça marche pas.
La sœur: Hein, mais c'est qui ?
Grégoire: Comment ça, qui ?
La sœur: Ben oui, là, le robot, c'est qui ?
Grégoire: Mais c'est moi.
La sœur: Pardon ?
Grégoire: Moi, Grégoire.
La sœur: ...
Grégoire: Grégoire, ton frère aîné.
La sœur: Grégoire ?
Grégoire: Voilà.
La sœur: Grégoire, c'est une blague ?
Grégoire: Hein, quoi donc ?
La sœur: Allez, t'es où ?

125 Si tratta della *omote* (maschera) forse più nota del teatro *nō* che rappresenta il volto di una giovane donna. Il nome deriva probabilmente dal suo creatore, Zōami, contemporaneo del più famoso Zeami. La maschera è conosciuta anche con il nome di *Tenga-shita*, ossia sotto la corona, perché lo *shite* che la indossa durante lo spettacolo solitamente indossa una corona.

Grégoire: ... Mais ?[126]

La sorella di primo acchito crede di essere mira di uno scherzo del fratello, successivamente, anche il resto della famiglia avrà la stessa reazione ("La mère: A quoi tu joues, Grégoire?" "Le père: ... C'est quoi, ce cirque?") e presi dai molti impegni da svolgere fuori casa poco si curano di Gregor continuando a svolgere le proprie attività. Solo più avanti si renderanno effettivamente conto che Gregor ha subito una metamorfosi, anche se non credono che si tratti di qualcosa di definitivo. In particolare, il padre rimarrà convinto della reversibilità della trasformazione fino alla fine del testo, inoltre crede che tutto dipenda dalla volontà del figlio:

Atto II

Le père: Ça sert à rien de le dire, sans doute, mais... Tu veux pas revenir ?
Grégoire: ...
Le père: Tu veux pas revenir, si jamais tu es quelque part ?
Grégoire: ... Je suis désolé, Papa, mais je t'assure que c'est bien moi...
Le père: ...
Grégoire: Même si je me doute que tu ne pourras pas comprendre.
Le père: ...

Ma tornado ai momenti iniziali del testo, quando i componenti della famiglia hanno scoperto da poco la trasformazione e sono ancora in uno stato di shock:

Grégoire: Vous voulez bien m'écouter ?
La mère: Quoi ?
Grégoire: Bien. Ça, je crois que c'est moi.
La mère ...
Grégoire: Ça, je crois que c'est moi.
La mère: Mais qu'est-ce que tu racontes ?
Grégoire: Moi non plus, j'y comprends rien, mais...
Le père: Ça veut dire quoi : « Ça, je crois que c'est moi. » ?

126 Il testo consegnatomi da Hirata nel maggio 2015 è in lingua francese e questa versione del testo si riferisce al febbraio 2014.

Grégoire: C'est ce que je te dis, quand j'ai voulu me lever, j'avais le corps comme ça.

Le père: ...

Grégoire: Mais surtout, il y a mon déplacement pour le boulot/

[…]

Grégoire: Mon corps, il ne bouge pas.

...

Grégoire: Je ne peux rien bouger en-dessous du cou.

La mère: Ah bon.

É da Gregor stesso che arriva la presa di coscienza che quello che si ritrova è il suo nuovo e reale corpo, ed è lui che cerca di convincere anche gli altri di questa nuova condizione. Come nel testo originale, anche qui Gregor si preoccupa del proprio lavoro e della trasferta che avrebbe dovuto compiere quello stesso giorno. Nel testo non viene specificato che tipo di lavoro sia, ma verosimilmente, come nel testo originale, Gregor è un commesso viaggiatore.

Atto II

La mère: Grégoire, tu m'entends Grégoire ? Toute la journée d'aujourd'hui, j'ai eu des images de toi quand tu étais enfant. Et encore, enfant, bébé plutôt. Parce que tu étais notre premier enfant : c'est normal bien sûr, ou en tout cas ça paraît normal, mais le premier et le deuxième, ça n'a rien à voir. Bien sûr, l'amour est le même, pour Greta aussi. Ton père, comme c'est une fille peut-être qu'il l'aime un peu plus, mais ça n'a rien à voir, le premier enfant. Quand tu riais, on riait tous les deux avec toi, quand tu pleurais, on s'affolait tous les deux, quand tu te mettais debout, quand tu marchais, quand tu parlais, à chaque fois, ton père et moi, nous étions surpris, ou heureux, ou tristes, ou inquiets. Tu comprends, Grégoire ?

Grégoire (a soudain ouvert les yeux): Mais encore maintenant, j'arrive à rire.

La mère: ... C'est vrai.

Grégoire: Pour ce qui est de pleurer, c'est plus compliqué...

La mère: ...

Grégoire: Mais je sais faire un visage triste.

La mère: Oui.

Grégoire: Enfin un visage qui ait l'air triste, pour être plus précis.

La mère: Mmh.

Grégoire: Ça ne suffit pas ?

La mère: C’est pas que ça suffit pas.

...

[…]

Grégoire: Il n’a pas parlé de moi.

La sœur: Non.

Grégoire: On va pas pouvoir se taire indéfiniment, non plus.

La sœur: Et on lui explique comment ?

Grégoire: Mmh.

La mère: Oui, c’est sûr.

Grégoire: Il faut lui dire la vérité.

La mère: « Bonjour, mon fils est un robot » ?

Grégoire: Mais puisque c’est vrai.

La mère: Tu crois qu’il va nous croire ?

La sœur Ça...

La mère: C’est sûr qu’il va nous prendre pour une famille de fous.

La sœur: Ah bon, tu crois.

Grégoire: Mais on peut pas non plus se passer de prendre un locataire.

La mère: C’est sûr...

Grégoire: Ça aussi, c’est sans doute ma faute.

La mère: Mais non, rien à voir.

Grégoire: Si je pouvais travailler.

La mère: ... Qu’est-ce que tu veux, c’est comme ça.

Grégoire: Je suis un robot et je ne peux même pas travailler. Il faut vraiment que le dieu des robots soit cruel.

È trascorsa una settimana da quando la metamorfosi è avvenuta. La madre è sopraffatta dai ricordi di Gregor da bambino e dalle sensazioni legate a quel periodo e sembra volersi convincere che l'affetto provato per il figlio sia lo stesso del passato anche se adesso rimpiange il suo sorriso, il suo pianto, il suo camminare e correre (fig. 53). Gregor, dal canto suo, cerca di farle capire che nulla è cambiato, che lui è la stessa persona di sempre, che ancora oggi, come quando era umano, riesce a ridere e a provare sentimenti. Sì, il pianto è qualcosa di ancora troppo complesso per una macchina, ma lui riesce a simulare un viso con “l’air triste”. In questo brano si crea una sorta di conflitto tra il modo in cui Gregor sente di essere ancora umano e il suo nuovo corpo che non gli permette di esprimere a pieno ciò che

prova. Contestualmente è come se cercasse di accettare egli stesso la situazione e di farla accettare anche alla madre chiedendole: “Ça ne suffit pas?”. La donna non sa come rispondere perché probabilmente pensa che no, non è ancora sufficiente e che il suo Gregor era molto altro. Come nel testo di Kafka la famiglia inizia a sentire il peso dei problemi economici nati da quando Gregor non può più lavorare e decide di dare in affitto una camera dell'appartamento. Il problema che si pone adesso riguarda la necessità o meno di rivelare al nuovo inquilino dell'esistenza di Gregor-robot. Gregor, in questo caso, non riesce a trattenere il suo fastidio nei confronti del padre che, ancora, non riesce ad accettare la metamorfosi. La paura di essere giudicati dei pazzi li pone nella condizione di non sapere cosa fare, anche se Gregor è risoluto nel voler dire la verità. L'ultima battuta di Gregor è un passaggio fondamentale del testo, da una parte si collega in maniera diretta all'opera kafkiana e al senso di colpa provato dal protagonista del racconto per aver lasciato la famiglia senza il proprio aiuto economico, dall'altro, però, apre lo sguardo verso la storia e la storia delle idee che stanno dietro la creazione dei robot. Pensati, in origine, come strumenti di lavoro, oggi stanno diventando qualcosa di diverso che per il momento non ci è possibile decifrare o descrivere pienamente. Il dio crudele dei robot evocato da Gregor altro non sarebbe che l'uomo stesso, unico ideatore del ruolo dei robot e creatore delle loro possibilità.

La scena conclusiva del secondo atto introduce, invece, il confronto tra esseri umani e robot e, soprattutto, avvia la riflessione su cosa effettivamente definisca lo stato di essere umano. Nel dialogo precedente (consultabile in Appendice III) Greta ha confessato ai familiari di aver chiesto al futuro coinquilino, medico, se abbia mai visto dei pazienti in stato vegetativo (cui paragona lo stato di Gregor) al fine di sondare il terreno e capire se può essere d'aiuto nella situazione del fratello. Nella scena che riportiamo, ci troviamo nel momento in cui l'affittuario, dopo aver preso accordi per il canone, ha lasciato la casa e Gregor è solo in camera con la sorella:

La sœur: Excuse-moi.

Grégoire: De quoi ?

La sœur: D’avoir parlé d’état végétatif.

Grégoire: C’est rien, métaphoriquement parlant, c’est assez juste.

La sœur: C’est un peu différent tout de même.

Grégoire: Non, mais les personnes en état végétatif aussi doivent être conscientes.

La sœur ...

Grégoire: C’est juste qu’ils peuvent pas parler ni réagir...

La sœur: Je me demande depuis tout à l'heure... Il doit bien y avoir des robots qui marchent ?

Grégoire: Oui.

La sœur: Tu sais, ils disent bien : « on a fait un pas de plus vers l'humain », aux infos, ce genre de choses.

Grégoire: Oui.

La sœur: Mais ceux qui sont en chaise roulante, qu'est-ce qu'ils se disent, quand ils voient ce genre d'infos.

Grégoire: Oui...

La sœur: Si marcher, c'est s'approcher de l'humain, alors ceux qui sont en chaise roulante, c'est pas des hommes ?

Grégoire: ... c'est ce que tu t'es dit en me voyant comme ça ?

La sœur: Euh, oui... Pardon.

Grégoire: C'est bon, tu vas pas t'excuser à chaque fois.

La sœur: Non.

Grégoire: Je dois quand même pouvoir me faire reconnaitre comme un être humain.

La sœur: Oui...

Grégoire: Pour moi, cette question est primordiale.

La sœur: N'est-ce pas ?

Grégoire: Même si je suis dans cet état, je pense, je parle...

La sœur: Oui...

Grégoire: A première vue, je suis une machine, c'est sûr... Et si on me coupe le courant, je vais sûrement m'arrêter... Mais c'est exactement la même chose pour les personnes en état végétatif. Ou même sans être dans un état végétatif : les hommes, s'ils ne mangent pas, ils meurent.

La sœur: La question, c'est de savoir si tu as un cœur, je crois.

Grégoire: Oui.

La sœur: Mais...

Grégoire: Oui, c'est ça. Euh, un cœur, qu'est-ce que tu veux dire ?

La sœur: ... Si tu ressens quelque chose. Tu es triste, tu es heureux...

Grégoire: Oui, ça, je suis bien sûr de le ressentir.

Lo stato di Gregor viene paragonato ad uno stato vegetativo, cioè si trova in una condizione di coscienza passiva e il suo corpo è alimentato dalla corrente elettrica. In tal modo viene

introdotto il confronto tra macchine e uomini, coloro che non sono più in grado di agire fisicamente nella realtà che li circonda, non sono esseri umani? La battuta successiva della sorella aggiunge un tassello in più: l'azione del camminare è sufficiente a definire un essere umano? Coloro che non possono camminare, non sono esseri umani? Un robot in grado di camminare può essere considerato più umano di un uomo che non può camminare? Tutti interrogativi a cui probabilmente risponderemmo sostenendo, come più avanti farà Greta, che sono i sentimenti e le emozioni a determinare lo stato di essere umano. Gregor, senza alcun dubbio, risponde "Oui, ça, je suis bien sûr de le ressentir", il cuore di Gregor è ancora vivo, lui è ancora in grado di sentirlo pulsare, anche se, in una parte precedente del testo, diceva: "Cela dit, j'ai l'impression que ce genre de sensations disparaît peu à peu" e più avanti: "Moi, je suis un peu triste, quand même […] De voir disparaître ces sensations". Nel tentativo di puntualizzare quali siano le componenti che ci rendono umani, in maniera meno dichiarata, si volge l'attenzione verso tutto quello che viene percepito come diverso da noi; verso tutte quelle difficoltà che limitano il nostro atteggiamento verso "l'altro". Il contesto in cui la vicenda di Gregor e della sua famiglia si svolge, emerge piano piano mentre siamo impegnati ad ascoltare i dialoghi e le ansie dei personaggi. In apertura il copione fornisce una vaga indicazione temporale: "In un futuro prossimo"; il futuro prossimo in cui Hirata ambienta questa storia presenta, in realtà, delle analogie con il periodo storico che noi stiamo vivendo. Ci troviamo in Francia ed è in corso una guerra, molto probabilmente in Medio Oriente, da cui tanti civili stanno scappando per raggiungere zone più sicure: "La sœur: Du côté de la Méditerranée, le nombre de réfugiés n'arrête pas d'augmenter" dice a un certo punto Greta. La madre che lavora presso un centro d'accoglienza per i rifugiati, quando rientra da lavoro, ripete che la situazione è in continuo peggioramento; il padre, operaio, è in fermento per i continui scioperi in azienda e ha paura di essere licenziato perché la sua azienda ha deciso di delocalizzare la propria produzione in Romania; Greta stessa, che lavora in una piccola *crêperie*, viene licenziata perché l'attività non riesce più a reggere la competizione con una catena (russa) di negozi meno costosi, ma di scarsa qualità. Viene quindi descritto un momento in cui la società civile tutta è in profonda crisi. Questi eventi contestuali, che il pubblico rievoca attraverso i racconti dei personaggi, rivelano chiaramente le intenzioni di Hirata di far sorgere nel lettore e in chi guarda, un quesito che potremmo strutturare così: se i sentimenti sono un elemento indicativo per valutare cosa definisca un essere umano, l'uomo contemporaneo, a giudicare dalle proprie azioni, può essere ancora definito come tale? Inoltre, il testo molto spesso fa riferimento alle politiche francesi di chiusura attuate nei confronti dei migranti, in cui ovviamente il riferimento alla Francia è una sineddoche che tende ad indicare

tutta l'Europa. Riportiamo, di seguito, una parte del terzo atto, significativa in tal senso, in cui uno degli interlocutori è il Sig. Darmon, l'affittuario, che si trova in casa Samsa per firmare il contratto di locazione (fig. 54):

∗Le père arrive côté jardin en chancelant.
La mère: Chéri...
Le père: Je viens d'avoir un coup de fil du syndicat.
La mère: Ah bon.
Le père: Demain, c'est la grève illimitée.
La mère: Non !
Le père: Au niveau national, il paraît que les radicaux ne nous soutiennent pas.
La mère: Oh la la...
Le père: C'est comme pour la guerre, tous les avis sont différents.
La mère: Mais alors...
Le père: Mais bon, on pourra pas tenir très longtemps... On va faire ce qu'on peut.
La mère: Oui...
...
Le père: Vous ne voulez pas rentrer chez vous ?
Le locataire: Pardon ?
La sœur: Pardon ?
Le père: Je suis désolé mais...
La mère: Chéri...
Le père: Je suis désolé...
Le locataire: Eh bien, c'est-à-dire que...
Le père: Les syndicats, ils ont toujours de beaux slogans, mais à l'intérieur les gens ne sont jamais d'accord entre eux.
Le locataire: ...
Le père: Aujourd'hui, on peut plus se permettre d'accueillir les immigrés ou les réfugiés.
Le locataire: ☆Euh...
La mère: ☆Chéri, arrête un peu...
Le père: Je suis désolé.
La sœur: Papa.
Le locataire: Mais je suis français.

Le père: Je sais bien.

Le locataire: Mon grand-père est arrivé ici il y a plus de cinquante ans.

Le père: Ça suffit.

Le locataire: Mon père et ma mère sont nés ici.

La mère: Excusez-le, en temps normal, mon époux ne s'exprime pas ainsi.

Le locataire: Non...

Le père: Vous ne voulez pas partir ?

Le locataire: Je vous dis que je suis français.

Le père: Alors... Et alors, celui-là (il désigne Grégoire), est-ce qu'il est français ?

...

Le père: Alors ? « Docteur »... Est-ce qu'il est français ?

Le locataire: Lui, c'est un robot.

Le père: ...

Le locataire: Les robots n'ont pas de nationalité.

Le père: Les enfants de réfugiés non plus, ils n'ont pas de nationalité.

La mère: Les réfugiés sont des êtres humains.

Le père: Je sais.

La mère: Chéri, tu ne veux pas arrêter ?

Le père: En Suède et au Danemark, l'Etat a acheté énormément de robots pour les aides à domicile.

...

Le père: Tous, ils sont persuadés que les robots sont bien meilleurs que les immigrés pour ça.

La mère: Chéri, arrête maintenant.

Le père: La guerre aussi, bientôt, ce sont des robots qui la feront.

Le locataire: ... Mais, dans ces conditions, la guerre ne sera jamais terminée.

Le père: ... De toute façon, quoi qu'il se passe, elle ne finira jamais, non ?

Ponendo l'attenzione sull'ultima parte del testo riportata, quella in cui il padre chiede a quale nazionalità appartenga Gregor, ci spostiamo in un altro ordine di idee e quesiti sorti recentemente in ambito giuridico. Visti i continui e inarrestabili sviluppi della scienza robotica, in grado ormai di dar vita a umanoidi e androidi quasi del tutto autonomi, non è illogico chiedere a quale nazionalità appartenga Gregor-robot, lo è ancora meno alla luce del documento governativo *Innovatio 25* richiamato nel primo capitolo.

Constatati questi elementi, la drammaturgia di Hirata non sembra essere così tanto fantascientifica, soprattutto se pensiamo che un percorso simile è stato intrapreso anche dall'Unione Europea che nel marzo del 2014 ha stanziato 1 miliardo di euro per l'Human Brain Project[127], progetto che ha l'obiettivo di produrre la simulazione di un cervello umano entro il 2023. Nel maggio del 2016, inoltre, è stato depositato presso il Parlamento Europeo un "Progetto di relazione recante raccomandazioni alla Commissione concernenti norme di diritto civile sulla robotica". Si tratta, per il momento, solo della proposta di aprire un tavolo di discussione relativo a questi temi, ma nel documento si parla esplicitamente del confronto con altri stati esteri e della necessità di stabilire una regolamentazione in fatto di responsabilità civile:

> "considerando che alcuni Stati esteri quali Stati Uniti, Giappone, Cina e Corea del Sud stanno prendendo in considerazione, e in una certa misura hanno già adottato, atti normativi in materia di robotica e intelligenza artificiale, e che alcuni Stati membri hanno iniziato a riflettere su possibili cambiamenti legislativi per tenere conto delle applicazioni emergenti di tali tecnologie. […] considerando che è opportuno, in vista dello stadio raggiunto nello sviluppo della robotica e dell'intelligenza artificiale, iniziare con le questioni di responsabilità civile e valutare se il miglior punto di partenza non sia un approccio basato strettamente sulla responsabilità oggettiva di chi è nella posizione migliore per fornire garanzie"[128]

Come si può intuire lo sviluppo delle tecnologie legate alla robotica non è più un tema che riguarda solo una parte del mondo, anzi la necessità di sostenere il passo delle società più a Est del globo per non rimanere al di fuori dell'assetto geopolitico che conta, ha dato vita a una sorta di campagna in favore dell'utilizzo di personal robot anche negli Stati Uniti e in Europa:

> "As Americans and Europeans become more familiar with robotics, and to the prospect of family robots — and the increasing number of articles in the Anglophone mass media suggests that this is the rapidly developing case — I anticipate that ideas prevalent today

127 https://ec.europa.eu/digital-single-market/news/1st-technical-review-human-brain-project-hbp-main-conclusions-recommendations; ultima consultazione 2 dicembre 2016. Nella stessa pagina è possibile trovare il link dedicato agli investimenti e ai progetti relativi ai robot di fattura europea. Al link successivo è invece possibile consultare il sito dedicato interamente al Human Brain Project https://www.humanbrainproject.eu/2016-overview; (ultima consultazione 2 dicembre 2016).

128 Progetto di relazione recante raccomandazioni alla Commissione concernenti norme di diritto civile sulla robotica, reperibile on line al seguente indirizzo http://www.filodiritto.com/news/2016/robot-parlamento-ue-proposta-di-risoluzione-su-robotica-e-intelligenza-artificiale.html; (ultima consultazione 2 dicembre 2016).

> in Japan regarding human–robot interaction and coexistence will soon become approved and accepted in the United States and Europe" (Robertson, 2014: 596).

Nel 2014 negli Stati Uniti è iniziata la campagna pubblicitaria e la vendita di Jibo, un piccolo robot di circa 20 cm di altezza e 2 kg di peso che non ha capacità di movimento e che è pensato per poter essere spostato da un punto all'altro della casa come fosse un semplice soprammobile. Jibo è stato presentato come "the first family robot" ed è stato creato da Cynthia Breazeal, docente del MIT di Boston ed esperta di social robot, il piccolo dispositivo riconosce i componenti della famiglia e interagisce con loro grazie a due fotocamere ad alta risoluzione e a un microfono con rilevazione sonora a 360 gradi. Impara gusti e abitudini di ogni membro della famiglia e instaura con loro una comunicazione attraverso un grande occhio visibile dallo schermo *touch* di 6 pollici. A seconda delle circostanze e della mansione richiesta, Jibo cambia tono della voce, colore e forma dell'occhio; può ricordare un appuntamento, scattare foto, leggere e inviare messaggi ed effettuare videochiamate. La connessione avviene attraverso wi-fi e bluetooth. Si tratta di un assistente personale pensato per rendere la comunicazione con l'esterno più facile e veloce.
Ormai lo scontro tra nazioni che si contendono il titolo di potenze mondiali si gioca tutto in campo robotico, i futuri vincitori saranno decretati tra chi meglio e più velocemente sarà in grado di produrre, assimilare e vendere un modello di società altamente robotizzata. In questo senso il Giappone è uno – se non il – paese che dimostra di aver plasmato con lungimiranza un esempio di società esportabile in cui nulla è lasciato al caso.
Dopo questa necessaria digressione cerchiamo di riprendere il filo del discorso lasciato in sospeso mettendo in evidenza il movimento a cui Hirata sottopone i propri spettatori: è un incessante entrare e uscire dal contesto dello spettacolo per trovare, al di fuori del *frame* teatrale, dei riferimenti concreti nella realtà. Si tratta di spettacoli che hanno ben chiaro in quale direzione la società mondiale si sta muovendo e l'acquisizione del futuro come dimensione temporale prediletta nelle sue performance è la spia di una robusta presa di coscienza di un avvenire già scritto.

Atto 4

> Grégoire: Papa...
> Le père: Oui ?
> Grégoire: J'ai peur ces derniers temps.

Le père: ... Hein ?

Grégoire: Enfin, peur, ça fait depuis le début, ça fait depuis que je suis comme ça que j'ai peur.

Le père: ...

Grégoire: C'est juste que, de plus en plus, comment dire, j'ai l'impression que ce qui faisait de moi un humain est en train de disparaître.

Le père: Enfin, ça...

Grégoire: Ne plus avoir ni chaud ni froid, ça, bon, tant pis...Mais j'ai aussi l'impression que la tristesse ou la joie aussi, je commence à ne plus les ressentir.

Le père: Grégoire...

Grégoire: Même là, ma sœur peut bien avoir perdu son travail, je n'arrive pas à être triste.

Le père: ...

Grégoire: J'aurais pu trouver des mots plus gentils...

Le père: ...

Grégoire: Avant...

Le père: Moi aussi, c'est la même chose.

Grégoire: Pardon ?

Le père: Ça ne m'attriste pas le moins du monde... Tout peut arriver, je n'arrive plus à être triste. Nos jeunes peuvent mourir autant qu'ils veulent, loin, là-bas sur le front, ça ne m'attriste pas le moins du monde. Ce n'est pas tout, même pour moi, je n'arrive pas à être triste. Même pas une petite larme.

[…]

Grégoire: Que ce soient les Indiens, ou les hommes d'une tribu encore plus primitive, ou des enfants élevés par une louve, ils sont tous humains. Puisque c'est l'espèce humaine. Mais s'il s'agit d'une autre espèce, qu'est-ce qu'il se passe ?

[…]

Grégoire: Chez les hommes, on trouve ces deux facettes, le cœur des néandertaliens, qui enterraient leurs mort et protégeaient les plus faibles, et l'agressivité de ceux qui pouvaient tuer quelqu'un sans sourciller. C'est aujourd'hui la principale caractéristique de l'espèce humaine.

La sœur: Oui...

...

Le père: Les robots, apparemment, ils tuent pas les humains.

Grégoire: Non...

Queste battute sono tratte da parti differenti del quarto atto e ci mostrano su quali elementi Hirata abbia fondato il confronto tra uomo e macchina. L'abitudine alla guerra, all'ingiustizia ci ha resi incapaci di essere empatici: non ci rattristiamo più per i morti in guerra perché è qualcosa che non ci coinvolge direttamente, ma che riguarda altri esseri umani, lontani da noi; l'incapacità di sentire, secondo il regista nipponico, ci rende molto più simili a dei robot piuttosto che a degli esseri umani. Egli in tal modo ci presenta le caratteristiche che maggiormente avvicinano i robot a noi, non solo da un punto di vista fisico, ma soprattutto nella maniera di "non sentire".

La mère: Vous savez, aujourd'hui, une femme réfugiée m'a appris un poème étrange...
...
La mère: Elle dit que dans son pays, elle était enseignante... En Perse, on apprend des poèmes du monde entier dès l'école primaire.
La sœur: Ah bon.
La mère: Il s'agit de Chandra, le Prince de la Lune.
La sœur: Le Prince de la lune ?
La mère: Oui, c'est comme ça qu'on appelle le dieu de la Lune en Inde ou dans le bouddhisme.
Grégoire: Tu veux dire que c'est le titre du poème ?
La mère: Oui.
Grégoire: Je vois
La mère:Depuis que je suis enfant
Dans de nombreuses revues et journaux
J'ai vu diverses photos de la Lune
Sa surface est recouverte de cratères inégaux
J'ai vu distinctement que là-bas aussi le soleil brillait
J'ai appris qu'il y faisait extrêmement froid
Et qu'il n'y avait pas d'air
J'en ai aussi vu trois fois l'éclipse au moins
Et comme l'ombre de la Terre se reportait sur elle
Je l'ai vu distinctement glisser à sa surface
Puis j'ai appris que la Lune s'était détachée de la Terre,

Un jour enfin, mon ami du poste météorologique de Morioka, que j'avais rencontré lors des dernières moissons,
me montra son corps céleste
grâce à un petit télescope de quelques millimètres de diamètre
Il m'apprit aussi que son orbite et ses mouvements
Obéissaient à des formules très simples
Malgré tout
Je ne pouvais m'empêcher de prier le Prince de la Lune
Mais de même qu'on ne saurait dire
Qu'un homme se réduit à son corps
De même qu'on ne saurait dire
Qu'un homme se réduit à son corps et à son cœur
De même qu'on ne saurait dire
Que l'homme se réduit à son coeur
Ainsi la nommer Prince de la Lune
N'en fera pas pour autant une personne
[…]
Grégoire: Maman ?
La mère: Oui ?
Grégoire: Tu crois qu'en cas de déluge, Noé accueillerait les robots dans son arche ?
La mère: ... Evidemment.
Grégoire: Tu crois ?
La mère: Pourquoi ?
Grégoire: C'est Dieu qui a créé tous les animaux, mais les robots sont une création des hommes.
La mère: Ah.
La sœur: Eh bien, ce sera le moment de s'en remettre aux dieux des hindous.
[…]
Grégoire: Greta ?
La sœur: Oui ?
Grégoire: Tu ne voudrais ouvrir un peu la fenêtre ?
La sœur: ...?
Grégoire: ... J'ai envie de voir la Lune.

La conclusione dello spettacolo recupera la dimensione poetica del drammaturgo giapponese, offuscatasi tra le righe del testo, che più degli altri, in alcuni passaggi, si sofferma su descrizioni strettamente mediche e scientifiche. Il recupero della poeticità coincide con il riferimento alla dimensione spirituale indiana e buddhista, una spiritualità in grado di riappacificare le opposizioni che lungo il testo si sono rivelate, quella tra uomo e macchina, tra fantascienza e realtà, tra corpo meccanico e corpo umano, tra europei e immigrati. Agli occhi delle divinità Indù queste differenze non esistono e se Noè rifiuterà i robot sulla propria Arca, sicuramente Chandra accoglierà le preghiere di tutti gli abitanti della terra, robot inclusi. In conclusione sembra opportuno puntualizzare che il testo di Hirata mutua dal testo originale molti dei suoi elementi, ad esempio le lunghe descrizioni dei cambiamenti corporei – funzionali ed emotivi – che in Kafka occupano molte pagine del racconto, le ritroviamo in versione robotica; le difficoltà motorie di un nuovo corpo (animale o robotico) di Gregor Samsa coincidono con l'immobilità di Gregor-robot; la contrapposizione uomo-animale in Kafka diventa qui il confronto tra uomo e macchina; l'inutilità dell'essere umano in uno stato di malattia è direttamente connesso all'impossibilità di Gregor-robot di lavorare e infine il rapporto con il diverso e con l'altro è la questione che sta alla base di entrambe le opere. La ripresa del testo originale avviene anche con riferimenti diretti:

> Le père: Je suis désolé pour la dernière fois.
> Grégoire: Quoi donc ?
> Le père: Pour la pomme...
> Grégoire: Aah.
> Le père: C'était le jour où ils ont commencé à désigner ceux qui allaient être licenciés.
> Grégoire: Mmh.
> Le père: Ça fait encore mal ?
> Grégoire: Non... Comment dire, je commence à plus me rappeler ce qu'est la douleur...
> Le père: ...
> Grégoire: J'ai senti le choc, j'en suis sûr.
> Le père: Désolé.
> Grégoire: Etonnamment, j'ai un corps assez solide.

Il riferimento al lancio della mela rimanda esplicitamente a una parte del racconto di Kafka in cui il padre di Gregor attacca il figlio-scarafaggio lanciando delle mele, una di queste lo ferirà e rimarrà incastrata nel dorso causandogli un dolore mai conosciuto prima. Gregor-robot

subisce lo stesso tipo di attacco in un momento in cui il padre è molto preoccupato per il suo lavoro e, asfissiato anche dalla trasformazione di Gregor, sfoga tutta la sua rabbia sul figlio. La circostanza non viene messa in scena, ma solamente riportata attraverso il dialogo qui su trascritto.

"I would like to adapt Franz Kafka's masterwork into a version with an android and draw insight from these experiments. With current android technology, I would like to breathe new life into this novel, written over 100 years ago, for which several theatrical and visual adaptations already exist", dichiara Hirata nel dossier che sintetizza e accompagna la presentazione dello spettacolo, e continua: "I wanted to write a new *Metamorphosi*s set in the 21st century, if Kafka arrived now maybe he would write this *pièce* with robots"[129]

Hirata individua ne *La Metamorfosi* kafkiana il testo che meglio di altri ha permesso di affrontare certi argomenti e, essendo ampiamente conosciuto sia dal pubblico occidentale che dal pubblico giapponese, non ha avuto limiti geografici nella distribuzione. Pubblicato per la prima volta nel 1915 questo testo ha avuto grande fortuna in Giappone, come d'altra parte tutta l'opera di Kafka che ancora oggi esercita la propria influenza su altri autori quali, ad esempio, Murakami Haruki.

4.3 Tra *gendai kōgo engeki* e Robot-Human Theatre.

Uno dei dispositivi che Hirata utilizza spesso nei suoi spettacoli per dare la sensazione del fluire del tempo è quello di far entrare in sala il pubblico a scena aperta. L'inizio vero e proprio dello spettacolo non è scandito canonicamente dall'apertura del sipario, ma è dettato dalle tempistiche d'ingresso in sala degli spettatori. In tal modo si ha la sensazione di entrare in uno spazio dotato di vita propria, indipendentemente dalla presenza del pubblico. Si dà una sorta di continuità all'atto teatrale che non ha inizio e fine, ma si presume esista e continui esiste e continui a fluire anche quando quell'azione non sarà più vista da nessuno. Considerando questo aspetto nelle opere appena analizzate, tutte ambientate nel futuro, si costruisce una dimensione temporale multipla composta dal tempo della performance, dal tempo degli spettatori e dal tempo in cui è ambientata la scena. Gli spettatori sono continuamente stimolati a muoversi in un asse temporale non lineare ma spezzato che li fa entrare e uscire dalla cornice teatrale per ritrovare un riscontro nel presente, attraverso la

129 Intervista a Hirata novembre 2014, Rouen.

visione della quotidianità, e nel futuro attraverso il binomio uomo-macchina. Questo movimento di entrata e uscita dal *frame* teatrale è presente anche nell'attribuzione ondivaga da parteo di Hirata delle emozioni a questi oggetti: da una parte consegna loro la capacità di entrare in empatia con gli uomini, come dimostrano alcuni atteggiamenti sia in *I, worker* che in *Sayonara*, dall'altra invece è come se volesse mantenere un distacco e lasciarli nella loro condizione di non umani, quando, ad esempio, ne sottolinea i limiti. In tal modo le performance rimangono sospese in un limbo temporale e di azioni inattuate o inattuabili e trovano la loro collocazione entrando in relazione con l'attualità del contesto giapponese. Per dirla con Uchino: "much of today's Japanese performing arts need to be analysed in terms of the social, economic and political actualities of globalization" (2009: 131). In realtà i lavori di Hirata non rimangono intrappolati nella visione nipponica, permettendo una loro fruizione anche al di fuori delle isole giapponesi. Questi lavori, infatti, possiedono un respiro ampio: nonostante egli utilizzi il suo metodo registico anche nelle produzioni con robot e androidi, le tematiche trattate, che indubbiamente partono dalla realtà giapponese, sono facilmente assimilabili a situazioni che riguardano l'attualità di diverse società sviluppate che, come il Giappone, si pongono dei quesiti pratici ed etici sul continuo sviluppo della tecnologia. Hirata, come notato da Hibino (2012), si muove all'interno di una contrapposizione tra falsità e autenticità dai contorni molto sfumati, mantenendo viva la finzione teatrale e attivando l'immaginazione dello spettatore riguardo a un futuro che potrebbe essere reale. Il movimento di fuoriuscita dallo spazio teatrale avviene anche in modo pratico, quando Hirata lascia che alcuni avvenimenti/azioni si concretizzino al di fuori dello spazio visivo dello spettatore. Ad esempio come avviene in una scena del quarto atto de *La Métamorphose version androïde*:

> La sœur: Je me demandais si j'allais pas partir à la guerre...
> Le père: Hein?
> Grégoire: Greta!
> La sœur: Non?
> Le père: Tu veux dire, dans une ONG ou quelque chose comme ça?
> La sœur: Pas du tout. Enfin je veux dire, je voudrais bien s'il y avait du boulot comme ça, mais en attendant, si on veut gagner de l'argent, c'est plutôt l'armée.

Poco dopo arriverà in scena la madre e il padre chiederà di appartarsi per parlare. I due coniugi lasciano la scena e al ritorno della madre:

La mère: Il m'a dit, pour toi aussi, Greta.

La sœur: Aah.

La mère: Ton père dit que s'il faut te laisser partir à la guerre, autant qu'il y aille lui-même.

La sœur: Hein, quoi?

Grégoire: Hein?

La mère: Il a dit ça et il s'est mis à pleurer.

La sœur: Non!

La mère: Si... Du coup, il a honte et il veut plus venir.

L'azione del piangere del padre compiuta dietro le quinte e riportata in scena dalla voce della madre non perde il suo potere empatico, anzi proprio il fatto che l'abbandono all'onda emotiva di un personaggio restio, durante tutto il testo, a mostrare i propri sentimenti in scena non sia mostrato ma raccontato colpisce in maniera particolare il pubblico in grado di ricostruire la scena immaginando la sofferenza del padre:

> **Jacob**: [...] È anche uno spettacolo dove molte cose capitano tra le quinte. Quando abbiamo recitato in Giappone, abbiamo chiesto a qualche spettatore di raccontarci il momento che ha preferito e la risposta è stata: quando il padre piange alla fine dietro le quinte. E noi abbiamo pensato wow. Può essere che in Francia sia uguale, cioè che gli spettatori siano emozionati che il padre alla fine pianga, ma succede tra le quinte… [...] nel teatro di Hirata molte cose importanti capitano tra le quinte. […] È vero che Hirata, ad un certo punto, ci ha detto che in questa pièce non potevamo piangere perché, in quest'opera, se si dovesse piangere, si dovrebbe piangere tutto il tempo, quindi lo fa accadere tra le quinte.

In uno spettacolo come *I, worker* si respira, ancora, una certa aria di sperimentazione, ossia Hirata sta ancora studiando le possibilità del mezzo, sia da un punto di vista registico che drammaturgico. In questo spettacolo si mette alla prova come effettivamente può essere la vita con i robot e le situazioni ricreate sono intime ma ancora "grezze", familiari ma non calorose. La sensazione profonda e palpabile della solitudine arriva con *Sayonara* in cui si assiste a una sorta di maturazione dettata, probabilmente, dal cambio del mezzo che trova corrispondenza in un cambio d'immaginario. In altri termini, l'utilizzo di Geminoid F, ossia di un androide invece che di un umanoide (Wakamaru), mette a disposizione del regista una gamma di

possibilità diverse. Prima di tutto Geminoid può esprimere attraverso il viso emozioni come la tristezza, la rabbia, l'imbarazzo, anche se, in realtà, il collegamento con il pubblico si innesca attraverso un dispositivo immaginativo:

> **Long:** So, anyway, my thoughts on this is that it's quite fascinating to see how with this very little expression from a robot, people can imagine a lot, it takes you back to the idea of theatre that it's not actually about recreating reality on stage but it's just a very simplified version of reality, and people imagine something, so it's…in particular, in android, in her facial expressions, there are actually very few facial expressions that she has, maybe three, but people imagine that there are more because of the text or the context and then, I'm not saying that we should become lazy as actors, and reduce our expressions to three, but it's interesting to see how to bend out of shape as actors, you know putting ourselves into the role, and developing our facial expressions and so on, it's interesting that with very simple means, you can also translate quite a lot, so, yeah…that's quite fascinating.[130]

Le espressioni del volto che questo modello di androide riesce a replicare si limitano a tre o quattro, tutto il resto è un lavoro compiuto dall'immaginazione dello spettatore in base agli stimoli ricevuti dal testo e dalla situazione registica ricreata in scena. L'elemento che, però, incide in maniera determinante sulla percezione della presenza scenica di Geminoid è la voce. In questo spettacolo l'androide si esprime utilizzando le diverse tonalità della voce umana; si tratta di una voce 'armonica', che sfrutta la risonanza delle componenti interne facendoci percepire la "presenza" di Geminoid in maniera più corposa e immersiva e, anche se la macchina muove la bocca simulando i movimenti umani, il punto d'origine del suono rimane indefinito, amplificando l'effetto. Nello specifico, poi, a dar voce all'andreide gentile di *Sayonara* è un'attrice in carne ed ossa, le battute, come i movimenti del robot, sono guidati da un'attrice che da dietro le quinte manovra l'androide. Nelle parti di spettacolo recitate in francese, tedesco e inglese è la stessa Bryerly Long a prestare la voce. Come accade per gli attori, la presenza scenica è una dote che si compone di diversi elementi e gli ingegneri robotici hanno prestato un'attenzione non indifferente nel ricercare proprio quegli elementi che caratterizzano questo tipo di "presenza", come visto nel primo capitolo Ishiguro sta lavorando per trasferire il *sonzai-kan* (存在) ai propri Geminoid. Una serie di esperimenti condotti da Ishiguro e dal suo team hanno portato a definire la voce e il tatto come sensi

130 Bryerly Long durante la sessione Q&A in Appendice II.

fondamentali per riportare il *sonzai-kan* in un androide e permettere un'interazione tra uomo e macchina. Questo punto fermo della ricerca scientifica trova riscontro nelle dichiarazioni dello stesso Hirata riguardo al suo modo di utilizzare la voce negli spettacoli:

> **Toscano:** In your plays androids openly play their part as robots, they are robots on scene, but in *Sayonara* and in *The metamorphose* Geminoid F and Gregor have a human voice, why did you decide to introduce this human element?
>
> **Hirata:** Robots have the same kind of shape like in *I, worker* if Wakamaru speaks with a human voice it would sound very strange and if android, Geminoid, speaks with a robot voice it would also sound very strange. Geminoid is a woman and this time I decided to use a human voice.[131]

Quindi nonostante i robot siano dichiaratamente delle macchine e non recitino un ruolo da umani, anche dentro il *frame* teatrale, per essere percepiti come oggetti che possano relazionarsi con gli uomini, è fondamentale che la loro voce si accordi al loro aspetto esteriore, per evitare di creare una sensazione di smarrimento nello spettatore. A confermare che la voce è uno degli elementi che maggiormente colpisce gli spettatori si è constatato che in diverse circostanze (interviste, sessioni Q&A con gli spettatori) una delle domande che più frequentemente vengono poste al regista riguarda la voce e il suo uso in scena.
Interessante da questo punto di vista è la dichiarazione dell'attrice Bryerly Long durante una delle sessioni di domande e risposte dopo la replica di *Sayonara* negli Stati Uniti e in Canada del 2013:

> **Q4**: So I have a question for Bryerly, what was it like to perform with a robot?
>
> **Long**: Well I first worked with a robot there was an actress back stage who was operating the robot, so it felt like I was working with her through an object. And then when we did the French, English and German versions play then I was inputting the voice of the robot as well, so that was a bit strange...uhm.[132]

Ciò che probabilmente risulta strano per l'attrice è proprio l'inserimento di un elemento

131 Intervista a Hirata Oriza novembre 2014, Rouen.
132 Bryerly Long sessione Q&A, 2013, Stati Uniti.

prettamente umano all'interno di un oggetto che fino a quel momento era stato percepito in quanto tale perché manovrato da un essere umano. L'inserimento della sua stessa voce ha provocato un distacco tra l'attrice/manovratrice e l'oggetto manovrato che in questo modo non solo ha assunto autonomia, ma è diventato il contenitore di una 'presenza' che prima non era possibile percepire.

L'elemento sonoro e ritmico è cruciale nelle drammaturgie di Hirata e quindi nelle sue rappresentazioni, come visto, il suo metodo registico si basa tutto sul modo in cui l'elemento linguistico viene proposto in scena. Il suo intervento sul lavoro degli attori è dettato dalla necessità di porre delle modifiche al ritmo e al tempismo del discorso, a volte delle singole parole pronunciate. I suoi copioni sono delle vere e proprie partiture sonore, corredati di una legenda che ne scandisce l'effetto ritmico.

Notes on the text:

☆ Nearby lines with the same number of stars (☆, ☆☆, ☆☆☆, etc.) are to be said almost simultaneously

★ Overlaps the previous line.

/ Gets cut out by the following line.

○ A pause at the beginning of a line.

… A pause slightly longer than ○.

▲ Lines spoken while exiting.

△ Lines spoken while entering.

Nello specifico questa è la legenda posta all'inizio del copione di *Three sisters android version.* Sempre durante la sessione di prove precedentemente rievocata, la cosa che più mi stupiva nell'osservare il suo lavoro era che Hirata raramente spostava il suo sguardo dal monitor del computer per osservare gli attori, lasciandosi guidare dal suono della voce e dando indicazioni estremamente precise riguardo la durata e l'enfasi. Mi chiedevo quindi come i suoi attori potessero rispettare la precisione ritmica richiesta. La risposta sembrerà banale, ma uno dei modi consigliati dallo stesso regista è quello di contare e di accordare il loro computo con il suo. Gli attori di Hirata per regolare le tempistiche di ingresso in scena usano l'orologio e contano i secondi tra l'ingresso di un attore e l'altro.

Ultima componente della struttura degli spettacoli che rievochiamo è una costante che si ritrova in molte delle opere del drammaturgo giapponese ed è il riferimento a eventi storici precisi che vengono riproposti in due modalità diverse ma che giungono, in ultimo, a un unico

intento. La prima maniera è quella che frutta l'evento storico per far sorgere delle tematiche scottanti che innestano un confronto tra i personaggi come accade con il genocidio in Ruanda (*In the heart of the forest*) o con il tema dell'immigrazione (*La Métamorphose version androïde*). Il secondo modo e quello di rievocare gli eventi storici per rianalizzarli e rielaborarli in una luce dissacrante, in questo caso l'empio principale è *The Yalta conference* (2003), in cui il vertice tra Roosevelt, Churchill e Stalin viene riproposto sotto la lente dello black humor e assume i connotati di un'incontro grottesco i cui protagonisti rivelano caratteristiche ridicole e carnevalesche. Entrambe le modalità convogliano nella volontà di evidenziare l'ottusità e la limitatezza dell'essere umano.
Ritorniamo su questi elementi, precisandoli, per non far incorrere nell'erroneo pensiero che Hirata abbia adattato il suo metodo registico per includere i robot nelle rappresentazioni, al contrario è il robot ad essere stato sottomesso al suo metodo. Infatti come Hirata interviene sui suoi attori, per segnalare una pausa o una lunghezza, allo stesso modo si comporta con gli ingegneri robotici che hanno programmato Wakamaru o gli androidi:

> **Hirata**: A livello della regia lavoro come sempre. D'abitudine non sono un regista che cerca dei lati psicologici o sentimentali anche quando lavoro con degli attori umani non chiedo una recitazione più triste o più partecipata, non chiedo mai questo. Se vede questo lavoro come meccanico può essere considerato meccanico.
>
> **D3**: No, non volevo dire questo. Ho trovato in certi momenti interessante il feeling tra il robot e gli attori, pensavo che il robot fosse un attore, pensavo di avere davanti un quinto attore. Volevo capire il trucco di questa recitazione, di questa messa in scena.
>
> **Hirata**: Sì, è vero. Per la regia del robot sono stato io a curare la programmazione, come ho curato la messa in scena degli attori. In questo senso si può dire che ho lavorato con 5 attori.[133]

Inoltre le sue drammaturgie per il Robot-Human Theatre sono strutturate alla stessa maniera dei copioni precedenti, forse, semplicemente, sottolineano maggiormente la complessità e l'angoscia dell'esistenza umana, ma questi temi, come visto, sono presenti anche in altri testi di Hirata che appartengono agli anni '90. A questo proposito condividiamo il pensiero di Sore quando sostiene che l'aspetto esteriore degli androidi viene enfatizzato per restituire l'idea

133 Hirata durante la sessione Q&A 2014, Rouen, cit.

che i robot siano il contemporaneo "social 'other'" (Sone, 2017: 90), soprattutto, come già evidenziato ne *La Métamorphose version androïde*.

Hirata nel suo teatro riporta le tematiche dell'isolamento, della solitudine, dell'apatia e delle difficoltà nella socializzazione come specchio in cui lo spettatore rivede se stesso. Ci riesce puntando su temi legati all'emotività per andare a ricreare quell'immagine del cuore umano, senza distinzioni, solo in qualità di esseri umani.

La volontà di riuscire ad "ingannare" il pubblico con le sue doti registiche è un obiettivo presente dall'inizio del Robot-Human Theatre, nel 2011 Hirata dichiarava:

> "Io uso dei robot non molto raffinati. [...] Sono robot abbastanza semplici, eppure circa il 50% del pubblico ha percepito questi robot come aventi un cuore, una sensibilità. Addirittura uno spettatore, alla fine dello spettacolo, mi ha chiesto: ma quei robot dicono quelle battute pensando, loro pensano? Però questo succede anche con attori veri, viventi ad esempio, se un attore recita un ruolo da cattivo, il pubblico non abituato ad andare a teatro pensa che sia l'attore stesso ad essere cattivo. Una parte della mia ricerca punta proprio su questo, una regia può far credere che un robot abbia un'anima oppure che un determinato attore sia veramente cattivo?"[134]

Ad oggi la percentuale degli spettatori è sicuramente aumentata visto che il progetto ha viaggiato per tutto il mondo: "performances have been carried out in 33 cities in 15 countries (including 12 cities in Japan)"[135]. Hirata riesce a comunicare con un vasto pubblico per mezzo del teatro e lo fa grazie al suo metodo, ma anche grazie alla scelta dei testi che ha deciso di rivisitare:

> **Toscano**: For your performance with androids you chose two texts of western authors. Why?
>
> **Hirata**: There are many reasons, because for us, for Japanese people, Čechov or Kafka are very famous, very familiar. For some young Japanese people they are more familiar than old Japanese literature. We have 100-120 years of history of Japanese modern

134 Brogi B. – Toscano C. – Vallori M., *Conversazione con Hirata*, in *Come non detto. Oriza Hirata/Seinendan Santarcangelo 41*, *cit.*; reperibile anche on line: http://www.altrevelocita.it/incursioni/21/santarcangelo-41/32/2011/115/focus-su-oriza-hirata-seinendan/554/intervista-a-oriza-hirata.html; ultima consultazione13 giugno 2017.

135 Hirata in http://www.nii.ac.jp/userdata/results/pr_data/NII_Today/62_en/p12.pdf; ultima consultazione 21 gennaio 2017.

> literature, but from childhood we read a lot of western literature like Čechov, Kafka, Shakespeare... so... there is not a special reason concerning the use of "western" or "eastern" […] And another reason is that when we started the Robot project I thought of three texts to be performed by robots: *Three sisters*, *The Metamorphosis* and *Romeo and Juliet.* I did it for a feeling, not for a logical reason but I felt a kind of feeling towards this play."[136]

Hirata si è mosso per sentimento o per intuito lungimirante, ma ha deciso di riscrivere dei testi che affondano le radici in Occidente e conosciuti e studiati molto bene anche in Giappone. Ha lavorato dunque su un *mileau*[137] culturale comune, un'ambiente culturale condiviso nato per effetto dei movimenti storici e di globalizzazione. E nonostante egli sostenga che con le sue opere non cerca di motivare gli spettatori (Soda, 2012), è la stessa struttura teatrale, in quanto dispositivo di comunicazione, che avvia un procedimento riflessivo. Avvicinare Gregor-robot, e immedesimarsi in lui come in un "altro" sociale diventa quasi inevitabile quando la sua figura è posta vicino a temi quali l'immigrazione o i portatori di handicap.

Sore continua: "Hirata's stories reflect *contemporary social issues in Japan* such as isolation, loneliness, or apathy through relationship dramas involving humans and their companion robots." (2017: 92; corsivo di chi scrive), ma davvero questi argomenti descrivono solo il Giappone? Le opere di Kafka e Čechov sono state riprese proprio perché di quei temi si occupano e sono in grado di descriverli universalmente. La scelta ricade su questi lavori anche per lo stile realista che li contraddistingue, inoltre se Kafka mescola la finzione alla realtà, Čechov porta in scena personaggi eternamente insoddisfatti e apatici.

I testi di Hirata prendono forma in una struttura comprensiva di molti dettagli: didascalie brevi, ma precise e ricorrenti; descrizioni iniziali che mirano a inquadrare la situazione e l'ambientazione; la legenda ritmica per la pronuncia delle battute; e, infine, la stessa centralità assunta dal testo scritto nella sua poetica delineano le sue drammaturgie come contenitori di tutti gli elementi che prefigurano le soluzioni e gli esiti della messa in scena o, come definito da Siro Ferrone,[138] costituiscono delle drammaturgie preventive, in grado di racchiudere la

136 Intervista a Hirata Oriza novembre 2014, Rouen. L'intera intervista è disponibile in Appendice I.

137 La stessa Istanbul, città citata precedentemente riguardo allo spettacolo *Kings of the road*, è stata scelta come ambientazione dello spettacolo perché: "Istanbul is where the East and the West converge. It's an intersection. We Japanese have adopted a Western life-style and wear Western clothes, but we're not Westernes. So we're stuck between two world" (Hirata in Soda, 2012).

138 Siro Ferrone ha usato la distinzione tra drammaturgia preventiva e drammaturgia consuntiva per distinguere tra una scrittura nata prima o durante la creazione scenica. Cfr. Siro Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali* in «Il Castello di Elsinore», vol. I, n.3, 1988, pp.37-44.

maggior parte dell'apparato scenico. Sono testi in cui la nozione di realtà è centrale, ma il meccanismo caratterizzante, già a livello testuale, è la capacità di rivelare al lettore – e poi allo spettatore – la vicinanza fra i contenuti del dramma e la realtà contingente.

> **D6**: Riprendo il discorso sui sentimenti in scena. Il problema secondo me è che oggi robotizziamo molte cose, robotizziamo anche l'uomo. Anche a livello medico ci sono molti legami con quello che abbiamo visto e detto, penso ad esempio ai cuori artificiali. La tecnologia prosegue il suo sviluppo e non si arresta neanche di fronte all'essere umano. Cosa accadrà? Come sarà il rapporto tra tecnologia l'essere umano a venire?
>
> **Hirata**: Qual è il ruolo di un artista? non credo che sia convincere il pubblico che ha delle risposte, quello è il ruolo di un politico, non di un artista. Il mio ruolo è porre una domanda: presto la nostra società diverrà così, adesso cosa possiamo fare? Io sono desolato ma dovete riflettere voi. Quel che è certo è che non si può evitare di vedere, bisogna vedere. […] La cosa importante è guardare in faccia la questione e riflettere. E per riflettere noi – gli artisti – dobbiamo proporre diverse visioni. Possiamo vedere le cose in questo modo o in un altri modi.[139]

I testi di Hirata sono costruiti per mantenersi in uno stato neutro, non schierato su una posizione; intendono, piuttosto, fornire allo spettatore strumenti di conoscenza del mondo di cui è parte, senza – almeno non volontariamente – influenzarne le decisioni, ma accompagnandolo in un percorso di riflessione. Per ottenere questo risultato Hirata mantiene tutti gli elementi che compongono la scena in una sobrietà, corrispettivo estetico della neutralità, con cui gli attori non entrano in un contatto diretto, ossia gli arredi, il disegno luci che crea l'atmosfera o la partitura sonora – e non musicale – non agiscono chiaramente nella recitazione, ma costituiscono una scrittura scenica che convoglia l'attenzione sui dialoghi e la parola: il ritmo del discorso è il nesso connettivo di tutte le componenti sceniche. La sua scrittura testuale e scenica è composta di livelli stratificati tutti significanti, in continua tensione verso il mondo sociale e immersi in una dimensione temporale libera di muoversi a proprio agio tra passato, presente e futuro senza perdere la propria forza e la propria franchezza. Ecco che la struttura basilare, fondata sulla relazione orizzontale tra i personaggi, diviene verticale, giunge cioè agli spettatori in una forma non impetuosa, ma sussurrata che innesca la scintilla del pensiero. In tal senso non sembra incongruo definire il suo teatro

139 Hirata durante la sessione Q&A Rouen.

politico, nella misura in cui fornisce degli indizi per la scaturigine di un ragionamento critico. Difatti se la definizione di *shizukana engeki* o teatro tranquillo tiene conto dell'aspetto estetico, visivo, legato all'apparato scenico, – effettivamente affine al teatro naturalista e realista – tale definizione sembra tralasciare ed eludere il piano drammaturgico del teatro di Hirata. I temi e la struttura stessa dei testi propendono verso una prospettiva politica che intende almeno avviare un cambiamento nello spettatore, non tanto con uno sprono all'azione, quanto piuttosto una spinta a riconsiderare il ruolo del singolo nella società civile.

Conclusioni

Alla luce del percorso sviluppato in questo studio possiamo affermare che gli spettacoli di Hirata nati per il Robot-Human Theatre, oltre a essere in continuità con le produzioni precedenti, custodiscono al loro interno uno spaccato delle ricadute sociali, politiche e antropologiche dello sviluppo della robotica in Giappone. L'analisi delle performance, infatti, ci ha costretti a frequenti digressioni in molteplici temi e ambiti che trovano un fronte comune nell'odierna società nipponica. La struttura e le dinamiche che formano le drammaturgie di Hirata hanno accolto le entità robotiche in maniera agile come elemento utile a descrivere e raccontare l'uomo contemporaneo proiettandolo nel futuro prossimo. Gli spettatori sono stimolati in due direzioni: guardare a se stessi nelle loro condizioni attuali e immaginarsi nel futuro, ma soprattutto, sono portati ad assumere un punto di vista critico su una futura realtà sociale forgiata sulla convivenza tra robot e uomini. Sempre alla platea è demandato il compito di immaginare il cuore e l'anima degli umanoidi e degli androidi in scena: i robot non sono – per il momento – così evoluti da poter essere completamente autonomi, eppure negli spettacoli di Hirata il pubblico li percepisce come se potessero pensare o provare emozioni.

La definizione, da noi coniata durante il percorso intrapreso, di *continuità nell'innovazione* ci appare la più adeguata per evidenziare da un lato il perpetrarsi nel tempo di pratiche e riflessioni legate agli argomenti in oggetto e dall'altro il rinnovamento dei materiali e delle tecniche costruttive di oggetti antropomorfi. Entrambi questi aspetti hanno trovano riscontro tanto nelle ricerche scientifiche quanto in quelle teatrali a noi coeve. La domanda essenziale che stimola le sperimentazioni robotiche di Ishiguro è quella riguardante la definizione dello stato di *essere umano*; quesito che viene continuamente messo in campo anche dal regista e drammaturgo, il quale sovente rievoca in scena eventi storici o situazioni in cui l'uomo ha mostrato la più bassa umanità agendo contro se stesso e i propri simili. Abbiamo inoltre rilevato una concordanza tra gli scopi dei manufatti del passato e quelli del presente, ma in maniera evidente si è mostrato uno stretto rapporto tra l'ambito scientifico e quello teatrale. Come dimostrato, gli artefatti meccanici erano il frutto del lavoro di scienziati che innestavano continuamente rapporti con il mondo teatrale, e il Robot-Human Theatre riflette, oggi, un ritorno a questa fitta collaborazione che non si limita alla sperimentazione di nuove tecnologie in rapporto con l'arte, ma mette in gioco conoscenze prettamente teatrali che

risultano fondamentali nelle ricerche scientifiche improntate sul rapporto uomo-macchina. Inoltre, da un punto di vista strettamente storico, abbiamo isolato alcuni snodi fondamentali che hanno condizionato lo sviluppo e le sperimentazioni su questi oggetti, tanto nel presente quanto nel passato.

In ultimo, una riflessione di stampo antropologico ci ha permesso di mostrare l'importanza degli oggetti antropomorfi nella cultura giapponese, mentre nelle ricerche contemporanee si è palesata un'attenzione minore rispetto al ruolo spirituale degli artefatti robotici, in funzione del fatto che la robotica non pertiene unicamente alla realtà giapponese, ma ha un'estensione che coinvolge altri paesi e formazioni sociali nel mondo. A tal proposito abbiamo messo in evidenza il cambio di sguardo nel rapporto arte/robot: lo statuto dei manufatti robotici si sta modificando da quello di oggetti di laboratorio a produzione artistica da mettere in mostra – sia nel senso di *esibire* che di *museificare* – come rappresentativa del periodo storico che viviamo.

Come visto all'inizio del nostro lavoro, il governo giapponese, soprattutto tramite i suoi investimenti, gioca un ruolo fondamentale nelle sperimentazioni robotiche e sta effettivamente appoggiando la creazione di una società robotizzata mettendo in atto una vera e propria campagna educativa per le nuove generazioni di giapponesi con lo scopo lungimirante di formare dei cittadini che riconoscano nei robot del futuro un 'altro' sociale e siano in grado di accettarlo come entità positiva e utile, in primis, a liberare l'essere umano dai doveri lavorativi. A questo si affianca una costante attenzione per gli aspetti più strettamente culturali del popolo giapponese. Non si tratta dunque di affrontare la nuova era robotica con superficialità o come un cambiamento tecnologico inevitabile, bensì sussistono continui tentativi di approfondimento per accompagnare culturalmente, senza strappi o cesure nette con il proprio passato, un cambiamento radicale del concetto stesso di società e di essere umano.

> **Ishiguro:** La mia posizione è la stessa del teatro: per sapere se è o non è un uomo bisogna sapere se le altre persone che ha attorno lo considerano o meno un uomo. Non è il ruolo dello scienziato a definire le condizioni per essere un uomo, piuttosto sono gli altri a definirle. Storicamente l'essere uomo è stato definito dalla società[140].

140 Ishiguro durante la conferenza e sessione Q&A del novembre 2014, Rouen. L'intera trascrizione è disponibile in Appendice II.

Il fatto stesso che il Robot-Human Theatre abbia usufruito dei finanziamenti governativi è indicativo della volontà di iniziare a porre sotto lo sguardo dei giapponesi una questione che realmente metta in discussione le fondamenta del sapere umano. Il teatro di Hirata è quindi parte integrante di questo progetto e costituisce uno dei modi attraverso cui poter iniziare a formulare una riflessione sul futuro. Non si tratterà certo di cambiamenti repentini, ma la società giapponese sta preparando il terreno per una rivoluzione annunciata, che si mostra oggi in tutta la sua realtà.

> **Hirata**: […] For me as an artist it was important to delineate this future and have the audience think about it and expand their imagination. So just as computers and cell phones are an indispensable part of our society, this sort of future that you saw today will come inevitably. When that happens we will need to implement new laws and in Japan we often present the show to students and we have discussions later on and I think this type of education will be very formative and important in the coming days[141].

Le future prospettive della ricerca coinvolgeranno e comporteranno una ridefinizione non solo degli specifici settori della cultura umanistica e scientifica, ma perfino delle metodologie di quegli stessi ambiti. È ormai chiara la necessità di mettere in connessione discipline diverse, in una dimensione di lavoro e riflessione ideale costituita da gruppi di ricerca in grado di esaminare lo sviluppo della robotica, e dunque il futuro dell'essere umano, in ogni minima sfaccettatura.

141 Hirata durante la sessione Q&A febbraio-marzo 2014, New York. L'intera trascrizione è disponibile in Appendice II.

Bibliografia

AA. VV.

2001 *SCOT Suzuki Company of Toga*, 25th Anniversary of SCOT. 10th Anniversary of The Toga Festival.

AA. VV.

2010 *Bambole dal Giappone. Atto primo ningyō*, Edizioni Yoshin Ryu, Torino.

Alabiso, Alida

2001 *Lineamenti di storia dell'arte giapponese*, Bulzoni editore, Roma.

Allain, Paul

2002 *The Art of stillness. The Theatre practice of Tadashi Suzuki*, Methuen, London.

Allison, Anne

2006 *Millennial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination*, University of California Press, Berkeley.

Artioli U. – Bartoli F.

1991 *Il mito dell'automa. Teatro e macchine animate dall'antichità al Novecento* , Artificio, Firenze.

Asaro, P. – Sabanovic, S.

2012 *Hiroshi Ishiguro, an oral history*, Indiana University, Bloomington Indiana, for Indiana University and the IEEE, http://ethw.org/Oral-History:Hiroshi_Ishiguro.

Avizzano, Carlo Alberto

2005 *La Robotica*, in *Pianeta Galileo*, Regione Toscana, Firenze, pp. 285-299, http://hdl.handle.net/11382/200746.

Azzaroni G. – Casari M.

2011 *Asia il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Le Lettere, Firenze.

Bateson, Gregory

1995 *Mente e natura: un'unità necessaria*, Adelphi, Milano

Beasley, William G.

1969 *Storia del Giappone moderno*, Einaudi, Torino.

Boncinelli, Edoardo

2006 *L'anima della tecnica*, Rizzoli, Milano.

Brandon, James R.

1990 *Contemporary Japanese theatre: interculturalism and intraculturalism*, in Erika Fischer-Lichte, Joshephine Riley, Michael Gissenwehrer (ed.), *The dramatic touch of difference: theatre, own and foreign*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.

Brandon J. R. – Leiter S. L.

2002 *Kabuki Plays on Stage: Darkness and Desire, 1804-1864*, University of Hawai'i Press, Honolulu

Broekens J. – Heerink M. – Rosendal H.

2009 *Assistive social robots in elderly care: a review*, in «Researchgate», Vol. 8, n. 2.

Čapek, Karel

1971 *RUR e L'affare Makropulos*, Einaudi, Torino.

Capucci, Pier Luigi (a cura di)

1994 *Il corpo tecnologico*, Baskerville, Bologna.

Caroli R. – Gatti F.

2006 *Storia del Giappone*, Laterza, Roma-Bari.

Carruthers I. – Yasunari T.

2004 *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge University Press, Cambridge.

Casari Matteo

2012 *Il nuovo nō: continuità di discontinuità*, in «Prove di drammaturgia», 1/2012, pp. 6-11.

2008 *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi*, CLUEB, Bologna.

2007 *La verità dello specchio. Cento giorni di teatro nō con il maestro Umewaka Makio*, il principe costante, Pozzuolo del Friuli.

Cavaye R. – Griffith P. – Senda A.

2004 *A guide to the Japanese stage. From traditional to Cutting Edge*, Kodansha International Ltd., Tokyo

Claudel, Paul

2001 *Il teatro giapponese*, in «Culture teatrali», n. 4, primavera, pp. 15-26.

Clifford, James

2004 *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino.

Collois, Roger

2000 *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano.

Craig, Eduard Gordon

1980 *L'attore e la Supermarionetta*, in Marotti Ferruccio (a cura di), *Il mio teatro: L'arte del teatro – Per un nuovo teatro – Scena*, Feltrinelli, Milano, pp. 33-57.

Dolar, Mladen

2006 *A voice and nothing more*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.

Fortunati L. – Katz J. – Riccini R.

2002 *Corpo futuro. Il corpo umano tra tecnologie, comunicazione e moda*, Franco Angeli, Milano.

Freud, Sigmund

1919 *Das Unheimliche*, in «Imago», Vol. 5(5-6), pp. 297-324, (trad. ita Silvano Daniele, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri,

Torino, 1991).

Fischer-Lichte, Erika

2002 *Teatro* in C. Wulf – A. Borsari (a cura di), *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 1008-1020.

Funk M. – Irrgang B. (a cura di)

2014 *Robotics in German and Japan. Philosophical and technical perspective*, (Dresden Philosophy of Technology Studies / Dresdner Studien zur Philosophie der Technologie), Peter Lang, Dresden.

Goodman, David G.

1986 *The post shingeki theatre movement in Japan*, in C. Kullman – W. C. Yung (ed.), *Theatre companies of the world*, Vol. 2, Greenwood, New York, pp. 110-125.

1988 *Japanese Drama and Culture in the 1960s: the Return of the Gods*, M. E. Sharpe, New York.

Ghilardi, Marcello

2009 *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Kitarō*, Mimesis, Milano-Udine.

2011 *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Mimesis, Milano-Udine.

2012 *Filosofia dell'interculturalità*, Morcelliana, Brescia.

Herath D. – Kroos C. – Stelarc (ed.)

2016 *Robots and Art. Exploring an unlikely symbiosis*, Springer Nature, Singapore.

Hewgill D. – Noro H. – Poulton C.

2004 *Exploring drama and theatre in teaching Japanese: Hirata Oriza's play, Tokyo notes, in advanced Japanese conversation course* in «Japanese – language. Education around the Globe», Vol. 14 June 2004, The Japan Fondation Japanese Language Institute.

Hibino, Kei

2012 *Oscillating Between Fakery and Authenticity: Hirata Oriza's Android Theatre,* in «Comparative Theatre Review», Vol. 11, n. 1,

(https://www.jstage.jst.go.jp/browse/ctr/11/1/_contents).

Hirata O. – Sakate Y. – Okada T.

2009 *Teatro giapponese contemporaneo*, Editoria & Spettacolo, Riano (RM).

Hirata, Oriza

2012 *About Our Robot/Android Theatre* (trad. eng Hibino Kei), in «Comparative Theatre Review», Vol. 11, n. 1, (https://www.jstage.jst.go.jp/browse/ctr/11/1/_contents).

Horiguchi, Sachiko

2012 *Hikikomori. How private isolation caught the public eye*, in Goodman R. – Imoto Y. – Toivonen T. (ed.), *A sociology of Japanese youth. From returnees to NEETs*, Routledge, London and New York.

Hornyak, Timoty N.

2006 *Loving the machine: the art and science of Japanese robots*, Kodansha International, Tokyo.

Ishiguro, Hiroshi

1991 *Reconstructing Structure of an Indoor Environment Using Active Omni-Directional Vision*, in «Journal of the Robotics Society of Japan», Vol. 9, n. 5, pp. 541-550; in giapponese.

2016 *Trasmitting Human Presence Through Portable Teleoperated Androids: A minimal Design Approach*, in Nishida Toyoaki (ed.), *Human-Harmonized Information Technology*, Vol. 1, Springer, Tokyo.

Jentsch, Ernst

1906 *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in «Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift» VIII, n. 22, pp. 195-198 e n. 23, pp. 203-205, (trad. ita Gianluigi Goggi, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, in Remo Ceserani, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983, pp. 399-410).

Keen, Donald

1965 *Bunraku. The Art of the Japanese Puppet Theatre*, Kodansha International, Tokyo.

Law, Jane Marie

1997 *Puppets of nostalgia. The life, death, and rebirth of the Japanese Awaji ningyō tradition*, Princeton University Press, Princeton.

Nakane, Chie

1992 *La società giapponese*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Nishida, Toyoaki

2016 *Introduction to Human-Harmonized Information Technology*, in Nishida Toyoaki (ed.), *Human-Harmonized Information Technology*, Vol. 1, Springer, Tokyo.

Kafka, Franz

2005 *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, Feltrinelli Editore, Milano.

Kidder, J. Edward

1964 *Origini dell'arte giapponese*, Silvana editoriale d'Arte, Milano.

Japan Foundation

1989 *Le bambole del Giappone depositarie di riti e tradizioni*, Kokusai Koryu Kikin, Japan Foundation.

Law, Jane Marie

1997 *Puppets of nostalgia. The life, death and rebirth of the Japanese Awaji ningyō tradition*, Princeton University Press, Princeton.

Leiter, L. Samuel (ed.)

2009 *Rising from the Flames. The Rebirth of Theater in Occupied Japan, 1945–1952*, Lexinton books, Lanham.

Longo, O. Giuseppe

2000 *Il nuovo Golem: come il computer cambia la nostra cultura*, Laterza, Roma-Bari.

2005 *Homo technologicus*, Maltemi, Roma.

Maraini, Fosco

2000 *Ore giapponesi*, Corbaccio, Milano.

2006 *Giappone: mandala*, Electa, Milano.

Marazzi, Antonio

1999 *Mi rai, in Giappone il futuro ha un cuore antico*, Sansoni, Firenze.

2012 *Uomini, cyborg e robot umanoidi. Antropologia dell'uomo artificiale*, Carrocci, Roma.

Molteni, C. – Montessoro, F. – Torri, M. (a cura di)

2004 *Le risposte dell'Asia alla sfida americana: Asia major 2003*, Mondadori, Milano.

Monteverdi, Anna Maria

2011 *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano.

Mori, Masahiro

1970 不気味の谷 *Bukimi no tani*, in «Energy», Esso Standard Japan, Vol. 7, n. 4, pp. 33-35, (trad. eng Karl F. MacDorman and Norri Kageki, *The Uncanny Valley* in «IEEE Robotics & Automation magazine», Vol. 19, n. 2, pp. 98-100, 2012).

Muccioli Marcello

1962 *Il teatro giapponese*, Feltrinelli Editore, Milano.

Nakagawa, Hisayasu

2006 *Introduzione alla cultura giapponese. Saggio di antropologia reciproca*, Mondadori, Milano.

Neumark N. – Gibson R. – Leeuwen T. (a cura di)

2010 *Voice. Vocal aesthetics in digital arts and media*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.

Notte, Riccardo

2005 *You, robot. Antropologia della vita artificiale*, Vallecchi, Celenzano (Fi).

Ogawa K. – Ishiguro H.

2016 *Android robot as In-between beings*, in Herath D. – Kroos C. – Stelarc (ed.), *Robots and art. Exploring an unlikely symbiosis*, Springer Nature, Singapore, pp. 327-338.

Ōhashi, Ryōsuke

2005 *Zen e filosofia. Continuità di discontinuità*, in «Simplegadi» X, 26, pp. 111-130.

Okakura, Kakuzo

2006 *Lo spirito dell'arte giapponese*, Luni, Milano.

Ōta S. – Boyd M.

1990 *The Water Station (Mizu no eki)*, in «Asian Theatre Journal», Vol. 7, No. 2 (Autumn, 1990), pp. 150-183, (trad. eng. Mary Boyd).

Pate, S. Alan

2005 *Ningyō. The Art of Japanese Doll*, Tuttle Publishing, North Clarenton (USA) and Tokyo.

Plassard, Didier

1992 *L'acteur en effigie: figures de l'homme artificiel dans le téâtre des avant-gardes historiques: Allemagne, France, Italie*, L'Age d'homme, Lausanne.

Pluta, Izabella

2016 *Theater and Robotics: Hiroshi Ishiguro's Androids as Staged by Oriza Hirata*, in «Art Research Journal», Vol.3 n.1, June, pp. 65-79.

Poulton, Cody M.

2002 *Tokyo Notes: a play by Hirata Oriza*, in «Asian Theatre Journal», vol. 19, n. 1 (Spring), University of Hawai'i Press, Honolulu.

Puddinu, Paolo

2003 *Shintoismo*, Queriniana, Brescia.

Raveri, Massimo

2006 *Itinerari nel sacro. L'esperienza religiosa giapponese*, Cafoscarina, Venezia.

2014 *Il pensiero giapponese classico*, Einaudi, Torino.

Raz, Jacob

1983 *Audiance and Actors. A study of their Interaction in the Japanese Traditional Theatre*, E. J. Brill, Leiden.

Robertson, Jennifer

2014 *Human rights Vs Robot rights: Forecasts from Japan*, in «Critical Asian Studies», Vol. 4, n. 46, pp. 571-598.

Ruperti, Bonaventura (a cura di)

2014 *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Cafoscarina, Venezia.

Scott, Adholpe Clarence

1963 *The Puppet Theatre of Japan*, Tuttle, Rutland-Tokyo.

Senda, Akihiko

1986 *Metamorphoses in Contemporary Japanese Theatre: Life-size and More-than-life-size*, in *Orientation seminars on Japan*, n. 22, The Japan Foundation Office for Japanese Studies Center, Tokyo Japan.

1995 *Performing Arts now in Japan. Trends in Contemporary Japanese Theatre*, The Japan Foundation.

1997 *The voyage of Contemporary Japanese Theatre*, (trad. eng. J. Thomas Rimer), University of Hawaii Press.

2004 *Japanese Theatre in Transformation*, 1960 – 1970, (trad. eng. Mari Boyd), in AA.VV., *Half a century Japanese Theatre VI, 1960s*, Part 1, Kinokuniya Company Ltd., Tokyo.

2007 *Speaking with Oriza Hirata, a new opinion leader in the world of contemporary theater*, in *Performing Arts Network Japan* http://www.performingarts.jp/E/art_interview/0703/1.html.

Senda, Yasuko

2012 *Karakuri ningyo - Japanese automata doll,* (trad. eng. Tom Slemmons), Yasuko Senda Publishing.

Shuichi, N. – Ishiguro, H. – Norihiro, H.
2007 *Geminoid: Tele-operated Android of an Existent Person*, in *Humanoid Robots: New developments*, I-Tech Education and Publishing, Vienna, Austria, pp. 343-352.

Sofia, Gabriele
2013 *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma.

Sone, Yuji
2017 *Japanese Robot Culture: Performance, Imagination, and Modernity*, Palgrave Macmillan US, London – New York – Shanghai.

Sugiyama, S. – Vincent, J. (ed.)
2013 *Social Robots and Emotion: Trascending the Boundary Between Human and ICTs,* in «Intervalla», Vol. 1.

Suzuki, Tadashi
1986 *The way of Acting. The Theatre Writings of Tdashi Suzuki*, Theatre Communication Group, (trad. eng. J. Thomas Rimer), New York.

Thornbury, Barbara E.
1997 *The folk performing arts. Traditional culture in contemporary Japan*, State University of New York Press.

Toshio, Kawatake
1971 *A History of Japanese Theatre II: Bunraku and Kabuki,* Kokusai Bunka Shinkokai, Yokohama.

Tipton, Elise K.
2011 *Il Giappone moderno. Una storia politica e sociale*, Einaudi, Torino.

Tsuboike, Eiko
2003 *Small Theater Movement: Background and Recent Trends*, Performing Arts in Japan, The Japan Foundation.

Turing, Alan

1950 *Computing Machinery and Intelligence*, in «Mind», Vol. 59 n. 236, pp. 433-460, Oxford University Press.

Turner, Victor

1986 *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna.

Toscano, Cinzia

2012 *Dal teatro colloquiale agli androidi gentili la scena sperimentale di Hirata Oriza*, in Hystrio. Dossier: teatro in Giappone oggi, anno XXV, 1/2012.

2013 *Bunraku e Android-Human Theater. Un confronto tra scena tradizionale e contemporanea in Giappone*, in «Antropologia e Teatro», n. 4, pp. 81-104, (https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/3702/3571).

Uchino, Tadashi

2009 *Crucible bodies. Postwar Japanese Performance from Brecht to the new millennium*, Seagull books, Calcutta.

Unosuke Miyamoto (ed.)

2015 *The Japanese Portable Shrine and Festival Handbook*, Seibundo Shinkosha Publishing, Tokyo.

Valera F. J. – Thompson E. – Rosch E.

1991 *The embodied mind. Cognitive science and human experience*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.

Whelan, Christal

2014 *Kansai Cool: a Journey into the Cultural Heartland of Japan*, Tuttle, Clarendon.

Williams, Sam

2003 *Storia dell'intelligenza artificiale: la battaglia per la conquista della scienza nel XXI secolo*, Garzanti, Milano.

Yamada, Tokubei
1964 *Japanese Dolls*, Japan Travel Bureau, Tokyo.

Yamaguchi, Masao
2002 *Karakuri: the ludic relationship between man and machine in Tokugawa Japan*, in J. Hendry – M. Raveri (ed.), *Japan at play. The ludic and the logic of power*, Routledge, London and New York, pp. 72-83.

Yamashita, Tadashi
1964 *Mechanical Fingers Controlled by Machine and Their Applications to Materials Handling*, in «Journal of the Society of Instrument and Control Engineering», Vol. 3, n. 6, pp. 429-439, (https://www.jstage.jst.go.jp/article/sicejl1962/3/6/3_6_429/_article).

Yasumi, Akihito
2004 *Introduction*, in AA.VV., *Half a century Japanese Theatre VI, 1960s*, Part 1, Kinokuniya Company Ltd., Tokyo, pp. 216-219.

Zolla, Elémire
2011 *Che cos'è la tradizione*, Adelphi, Milano.

Zlotowski, J. A. – Sumioka, H. – Nishio, S. – Glas, D.F. – Batneck, C. – Ishiguro, H.
2015 *Persistence of the uncanny valley: the influence of repeated interactions and a robot's attitude on its perception*, in «Frontiers in Psychology», Vol. 6, June.

Video e documentari

Ambo, Phie
2007 *Mechanical Love*, Danimarca.

Hirata, Oriza
2010 *In the heart of the forest*, Seinendan Theatre Company – Aichi Triennale (あいちトリエンナーレ)

2013 *I, worker*, Seinendan Theater Company

2013 *Sayonara*, Seinendan Theater Company

2014 *Three sisters android version*, Seinendan Theater Company

Soda, Kazuhiro

2012 *Theatre #1*, Japan/USA

Theatre #2, Japan/USA

Sitografia

Advanced Telecommunication Research Institute International
http://www.atr.jp/index_e.html

Hiroshi Ishiguro Laboratories
http://www.geminoid.jp/en/index.html

Human Brain Project
https://www.humanbrainproject.eu/en/

Intelligent Robotics and Communication Laboratories
http://www.irc.atr.jp/en/

Performing Arts Network Japan, The Japan Foundation
http://www.performingarts.jp/

Seinendan Theatre Company
http://www.seinendan.org/eng/

The Partnership for Robotics in Europe (SPARC)
https://www.eu-robotics.net/sparc/index.html

The Robotics Society of Japan
http://rraj.rsj-web.org/en

Galleria fotografica



Fig. 1
Asimo (Honda).



Fig. 2
Paro Therapeutic Robot (AIST).



Fig. 3
Huggable Personal Robot (MIT).



Fig. 4
Wakamaru (Mitsubishi Heavy Industry).



Fig. 5
Aibo (Sony).



Fig. 6
Pearl (University of Pittsburgh School of Nursing, Stanford University, University of Michigan, Art Institute of Pittsburgh).



Fig. 7
iCat (Philips Electronics).



Fig. 8
Geminoid H1-2 (ATR).



Fig. 9
Kodomoroid (ATR – Miraikan, 2015 ph. Cinzia Toscano).



Fig. 10
Otonaroid (ATR – Miraikan, 2015 ph. Cinzia Toscano).



Fig. 11
Otonaroid (ATR – Miraikan, 2015 ph. Cinzia Toscano).



Fig. 12
Asimo (Honda).

Fig. 13
Robovie (Ishiguro – ATR).





Fig. 14
Robovie R2 (Ishiguro – ATR).

Fig. 15
Spazio scenico di *In the Heart of the Forest* (Aichi Triennale, 2010).





Fig. 16
Una scena iniziale di *In the Heart of the Forest* (Aichi Triennale, 2010).

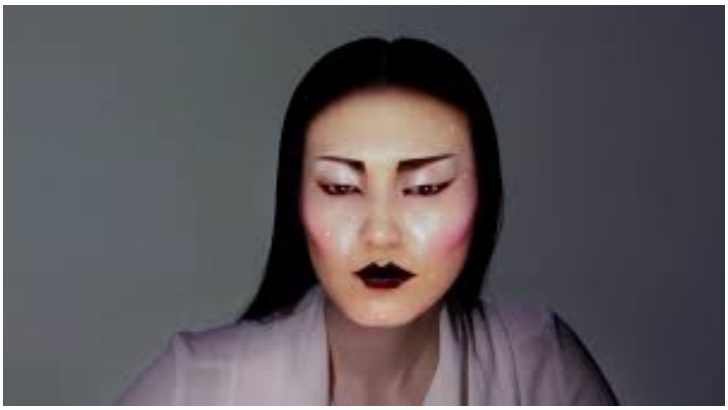


Fig. 17
Omote, Asai Nobumichi (http://www.nobumichiasai.com/).



Fig. 18
Kachyōfūgetsu, Asai Nobumichi (http://www.nobumichiasai.com/).

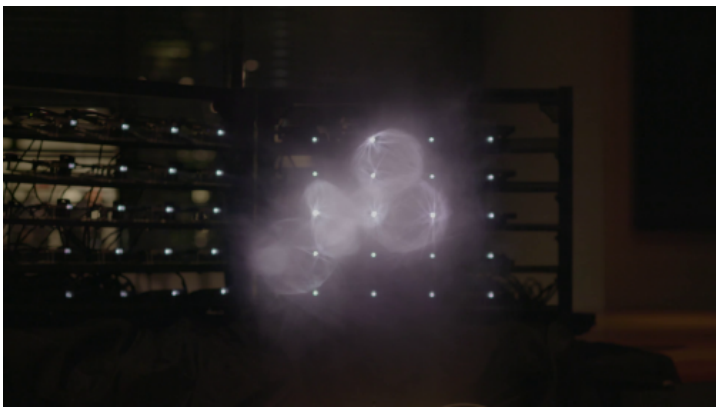


Fig. 19
Birth of light, Asai Nobumichi (http://www.nobumichiasai.com/).

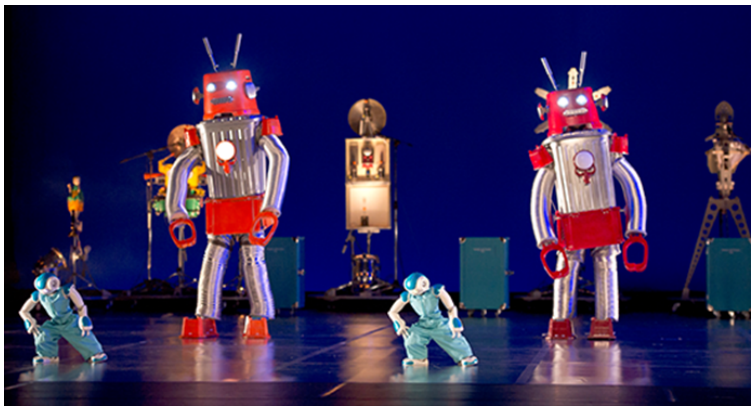


Fig. 20
Robot, Blanca Li (http://blancali.com/en/event/99/Robot).

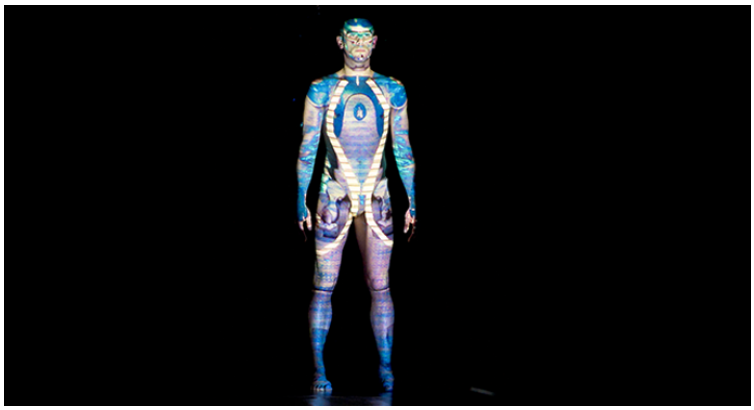


Fig. 21
3D projection mapping in *Robot* di Blanca Li.



Fig. 22
Duetto danzatore e Nao in *Robot* di Blanca Li.



Fig. 23
Loneliness di Max Cavallari.



Fig. 24
(Di)stanze di Max Cavallari.

Fig. 25
Body Extender (PERCRO).



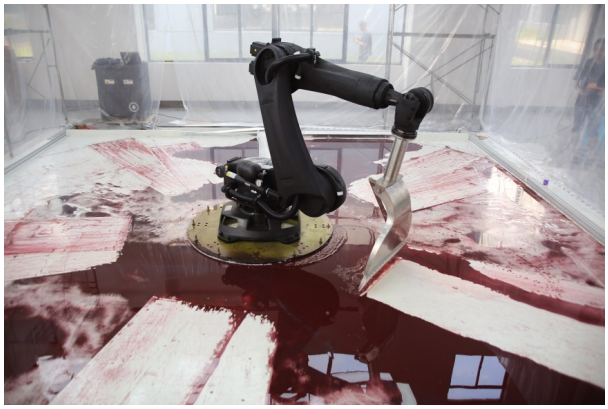


Fig. 26
Can't help my self di Sun Yuan e Peng Yu (Guggenheim Museum, New York).

Fig. 27
Esempio di *dogū*.



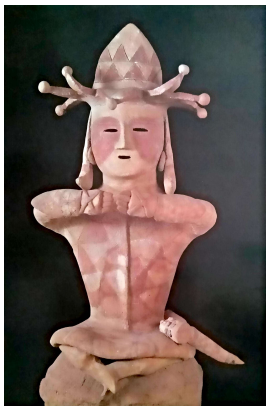


Fig. 28
Esempio di *haniwa* maschile antropomorfo.



Fig. 29
Esposizione delle bambole durante l'*hina matsuri*.



Fig. 30
Hina nagashi presso il tempio di Awashima (Kada, Prefettura di Wakayama).



Fig. 31
Mikoshi del Gion *matsuri*, Kyoto luglio 2015 (ph. Cinzia Toscano).



Fig. 32
Hashitoi (pedana esterna) negli *yatai* di Takayama (ph. Senda Yasuko).



Fig. 33
Struttura interna dei *dashi* di Kamezaki (ph. Senda Yasuko).



Fig. 34
Dashi di Takayama.



Fig. 35
Dashi karakuri ningyō di Sambaso a Takayama (ph. Senda Yasuko).



Fig. 36
Kamezaki *Shiohi matsuri.*



Fig. 37
Karakuri ningyō
Kamezaki *matsuri*
(ph. Senda Yasuko).



Fig. 38
Karakuri Ningyō
Shibai-kan di Kiryu
(ph. Cinzia Toscano).

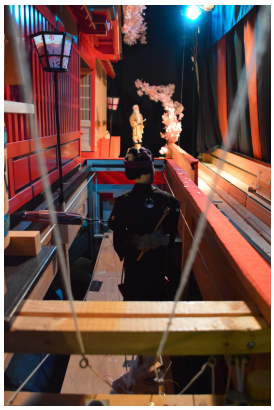


Fig. 39
Spazio scenico presso
lo Yurinkan di Kiryu
(ph. Cinzia Toscano).



Fig. 40
Laterale del palcoscenico per *butai karakuri ningyō* (ph. Cinzia Toscano).

Fig. 41
Pedana movibile dal basso verso l'alto (ph. Cinzia Toscano).



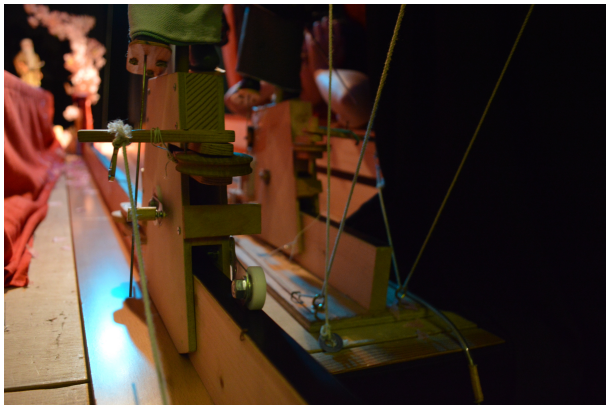


Fig. 42
Base delle *butai karakuri ningyō* (ph. Cinzia Toscano).

Fig. 43
Chahakobi ningyō o bambola che serve il tè.





Fig. 44
Yumihiri Doji o arciere bambino.



Fig. 45
Komaba Agora *gekijō* (こまばアゴラ劇場).



Fig. 46
Wakamaru in *I, worker.*

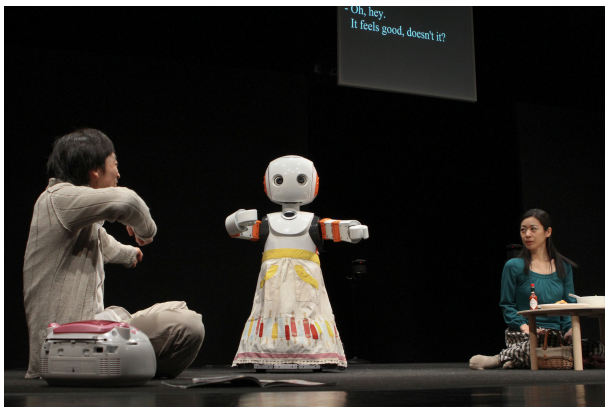


Fig. 47
Una scena di *I, worker.*



Fig. 48
Bryerly Long e Geminoid F in *Sayonara.*



Fig. 49
Hiroshi Ota e Geminoid F in *Sayonara.*



Fig. 50
Le tre sorelle Fukazawa in *Three sisters android version.*



Fig. 51
GeminoiF interpreta Ikumi-A in *Three sisters android version.*



Fig. 52
Repliee S1 (ATR).

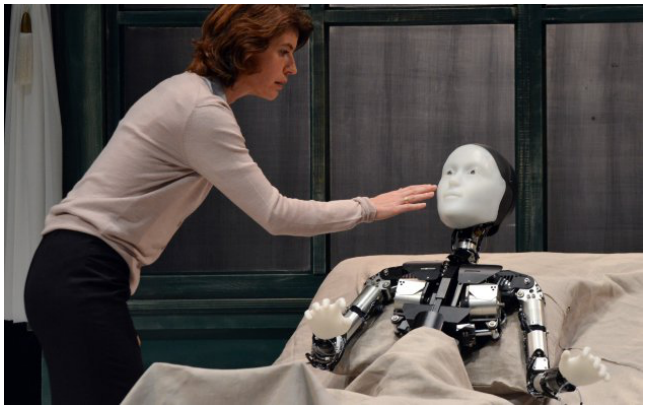


Fig. 53
La madre e Gregor Samsa in *La Métamorphose version androïde.*



Fig. 54
L'affittuario, la madre, il padre e Gregor in *La Métamorphose version androïde.*

Appendice I

1. Intervista a Hirata Oriza, 11 novembre 2014, Rouen

Toscano: *The Metamorphose android version* is the sixth performance of the *Robot-Human Theater* project. What does it produce in the project? What expectations did you have, working at that project? And what new aims did it develop?

Hirata: It is very complicated for me to explain. The Festival Normandy asked me to produce a robot Theater with french actors and I choose *Metamorphosis* because of… I choose 4 actors among 200 people through audition and I wrote the text for them. I wanted to write a new *Metamorphosis* set in the 21st century, if Kafka arrived now maybe he would write this piéce with robots. *Metamorphosis* was written a 100 years ago during French existentialism [...] very proud of *Metamorphosis* after 1945, because the human lost the meaning of life, you know, existentialism. Now we conduct researches on robots and through research we recognize that there are no differences between robots and humans. This is very similar to existentialism, but you know, there are no differences between robots and human beings but we are human beings by definition [just we are human being, it's a bit like] Sartre and Camus. This is why I wrote a new Metamorphosis.

Toscano: For your performance with robots you chose two texts of western authors. Why?

Hirata: There are many reasons, because for us, for Japanese people Čechov or Kafka are very famous, very familiar. For some young Japanese people they are more familiar than old Japanese literature. We have 100-120 years of history of Japanese modern literature, but from childhood we read a lot of western literature like Čechov, Kafka, Shakespeare... so... there is not a special reason concerning the use of "western" or "eastern". There is another reason, since the beginning when I started *Three sisters* or *The metamorphosis,* I wrote thinking about a western audience, so it is very easy to write based on a western novel or western play. And another reason is that when we started the Robot project I thought of three texts to be performed by robots: *Three sisters*, *The metamorphosis* and *Romeo and Juliet*, It did it for a feeling, not for a logical reason but I felt a kind of feeling towards this play. It is natural

because, if the actor is a robot it's funny, Samsa is a robot, and he's funny. I'm an artist so always I think like that.

Toscano: You worked with Japanese and French actors what did you notice about their interaction with robots, was it different or similar...

Hirata: So, there is another problem, I have always worked with actors from my company, they have worked with me for the last 10-20 years, but this time I worked with new actors, so they were new for me so it was a problem, to be French or Japanese is not the problem, but the relationship is. It was very hard, people of my company have to work, as I said I am a leader, but this time I had to start a new relationship, but they are very good actors. They listened to everything I said, it was not so a serious difficulty.

Toscano: In the second part of *Sayonara* (version II) Geminoid F will be transported to Futabha beach in Fukushima, but why take the android there to perform poems? And why did you choose those poems?

Hirata: You know, many people died in Fukushima of course, many people died in Miyagi, but the atomic incident happened only in Fukushima, so they couldn't find the people because of the tsunami. Even now there are many dead people in Fukushima and you cannot find them in the sea. In other Prefectures you can pray for them, but in Fukushima you can't go to a place to pray, so I thought that the robot has to go there and pray for the dead people. Another thing is that after Fukushima's incident many people thought about why robots couldn't go to Fukushima to help them... it is very strange for me because the Fukushima problem was called by scientists... stupid science... after Fukushima people asked the scientists to manage things with robots... so at that time I thought that the robots in my play had to act as a parent and at the same time in a different way from how the ordinary people think.
I chose poets that I like, that I love, at first I chose Shuntarō Tanikawa because he is a very famous poet, the most famous poet in Japan and even if he is 85 years old, he is very active and a very close friend of mine. I chose his poems because *Sayonara* was written for a Japanese audience, so those poems are not so famous but they are familiar to Japanese people, at first I chose that poet... robots are an international figure so next I chose Rimbaud which is kind of artistic, high level, upper class; and then I chose Japanese *tanka*, a short poem... for the Japanese audience Shuntarō Tanikawa, Rimbaud and *tanka* of Takayama that is not such a

famous poet and it was a surprise for the Japanese audience, a Japanese poet not so famous but related to *tanka.* I finish the first part with a poem by Shuntarō Tanikawa. I did this for technical reasons.

Toscano: In the plays androids openly play their part as robots, they are robots on scene, but in *Sayonara* and in *The metamorphose* Geminoid and Gregor have a human voice, why did you decide to introduce this human element?

Hirata: Robots have the same kind of shape like in *I, worker* if Wakamaru speaks with a human voice it would sound very strange and if android, Geminoid, speaks with a robot voice it would also sound very strange. Geminoid is a woman and this time I decided to use a human voice.

Toscano: Is there a reason because Geminoid is a female android?

Hirata: Prof. Ishiguro asked me to use an android when I started to think about my plays... I didn't choose…

Toscano: I believe that there is a continuity, a *fil rouge* between the robots that you use for your performance and *karakuri ningyō* and the *bunraku* puppet, what do you think?

Hirata: I asked that question to myself many times. There is not a direct connection between traditional theater and me, but Japanese artists... in a lot circumstances of traditional theater.... I have a lot of friends in *kyōgen*, I have some friends from *bunraku*, not so many times but sometimes, I go to see this theater; during my childhood my father was a play writer for *kyōgen* so I'm very familiar with that kind of play, of course also with modern plays. It is natural to use a style from traditional theater, so it is natural to have a connection of traditional theater.

Toscano: In your artistic biography did you have a *sensei* to follow?

Hirata: I didn't study anything about theater at University or high school we didn't have such a course, even now we don't have any theater course in public University, only in private University we have some courses, I taught there but now they don't have courses... so I

studied by myself I created my theory by myself but of course I have had many teachers that inspired me, some of my plays were inspired by Japanese directors like Tadashi Suzuki or Shōgo Ōta.
Tadashi Suzuki is a very famous director especially in USA and Suzuki's method for actor's training is very famous.

Toscano: And did you use this method?

Hirata: No, it is very different from the method I use with actors, but we have the same policy because 100 years ago Japanese people started modern theater and to import western theater, but it is very hard for them speak the language of Shakespeare, Čechov, Ibsen. Western language is very different from Japanese language, so it is very hard to speak like western people, so old theater directors have struggled with that problem so Tadashi Suzuki uses a kind of traditional way like *kabuki*, like *kyōgen*, it is called *katari* that in Japanese means 'speech'; 'Japanese way of speech'. I'm a play writer, of course I'm a director but in my mind I'm a play writer I thought that latin is very difficult and important for Japanese people so I started to write in ordinary Japanese language [in your colloquial theater]. So Tadashi Suzuki is just a director, he doesn't write but we have the same ideas about the language. Tadashi Suzuki is alive and is very active and even now I work with him. Shōgo Ōta, he was a very important teacher for me, we were close friends and I learnt a lot from him.

Toscano: And what was the most important teaching you took from him?

Hirata: Shōgo Ōta is very famous for the "plays of silence", he wrote a theoretical book about theater and he wrote many plays about, many play writer write some instant or accident in life, love affair, something modern and so on. But he is a human being... but old life is very different from accident... we sleep, we eat, study, work. His question, his opinion is 'why can't we write about such ordinary time as a play' so he tried to describe the ordinary time. I was influenced by that.

Toscano: What are the elements of contemporary and traditional Japanese culture that you feel yours?

Hirata: There are two answers. Traditional theater, modern theater, contemporary theater are

very different in Japan because the biggest problem is language: *kyōgen* and *nō* use languages from 400 years ago and even *kabuki* and *bunraku* use languages from 200 years ago. Actors have to study another language, like a bilingual, so they have to start training when they are 2 or 3 years old, it is very different from our theater, otherwise, like I said before, I'm involved in traditional theater... my grandmother likes *kabuki* very much, she always went to see *kabuki*, I have many friends from this kind of theater, there is no line.

2. Intervista a Senda Yasuko, 7 ottobre 2016, Torino

Toscano: How and why began your interest about *karakuri ningyō*?

Senda: It was for an international occasion, it was a counter to the foreign people. I met Michael Maschke is a famous puppeteer in Stockholm but now he is retired because he is old, maybe he is 83, 85. 84 years old. He is a great person of UNIMA also. He came to Japan, thirty years ago, I was a reader for a ladies group, a volunteer, in a group of the International Association and we sponsored his show in Nagoya and at that time he staged for 3 days in Nagoya and asked me something (folk) to have to see. He knews *ikebana*, *kabuki* and of course puppet theater but he wants to see something very local in Nagoya. So I found some film of *karakuri ningyō*, it was the first video taking *karakuri ningyō* performing at the theater. *karakuri ningyō* usually perform at festival outdoor on *dashi*. But in that video Mister Takanashi that is a director of TV station of Nagoya, and he brought *karakuri ningyō* to the theater, as a theater performance, and so five o six *dashi*. The performance could be seen in the video. (Do you know the *karakuri ningyō* in the *dashi*?). So we introduced this video to him, at that time, it was 20 years ago, so not popular in the home but at the same stadio, video stadio we go together and saw in the screen the *karakuri ningyō* in perform. So Minsky was surprised and of course his member of the theater they was surprised and M. Minsky want to take this to Sweden and next year he rang a Japanese theater festival, and he invited *karakuri ningyō* to perform at that festival and he asked to me to bring some of them in Stockholm and I asked to some puppeteers to come to Sweden. Until that I didn't know the *karakuri ningyō* at all, because festival of ka*rakuri ningyō* belongs to the local in every place, community has a festival float and puppet. So my house, my home is a kilometer from a shrine, and this shrine festival doesn't have *dashi* but in summer time we just prey, during *tanabata* summer festival we prey Gods. At that time we decorated for *tanabata* and had some lion dance, but no *dashi*

or *karakuri ningyō*, I didn't know them at all. After introducing the video and finding the *karakuri ningyō* and taking them to a foreign country, I had to go with them, so I went to Stockholm and we perform three or four times at the theater. At the time, the Japanese ministry asked us to go to Paris after Stockholm, because in Paris a Japanese embassy had a new house where people could come together, new reception house [headquarter] and for the opening of the house they asked us to perform *karakuri ningyō* so I went in Stockholm and in Paris at the same time, so I was surprised that foreign people saw and enjoyed it and I, myself, am interested in it very much, "what is this?", I thought, and after that I began to research *karakuri ningyō*. Most of all, how you saw in the map, there are a lot of *karakuri ningyō* in Aichi (in Chubu region) prefecture, where I live. I live in Nagoya and Nagoya is the capital of Aichi prefecture. So I visited the festival one by one and, this year it is nice to see only a *karakuri* performing but at the same time people supporting the festival for successful one and it is nice to see people enjoying it.

Toscano: I know that Japanese people get very involved in this kind of performance, and I'm very interested to understand why they do. I mean in contemporary times we are used to use smartphone, to see robots or similar things, so why, in your opinion, does *karakuri ningyō* fascinate modern people so much?

Senda: The first idea is that *karakuri ningyō* is something new, because puppets behave like human beings, so somebody said that *karakuri ningyō* are the ancient robots. In Nagoya, Toshogu is a big shrine that was made for the commemoration of Tokugawa Ieyasu, who is a great hero in Japan. Japan has three heroes: Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi, Tokugawa Ieyasu they are the centre of our History. They made a new Japan, a modern Japan before Meji era. They have the responsibility of our history. Oda Nobunaga was the first who was going to control Japan, by he was killed by somebody under his party. Toyotomi Hideyoshi wasn't a high *bushi* but he is a formal at first, but he did not have a good brain, and he was adapted to be a supporter of Oda Nobunaga, he was great, he was very forceful for Oda Nobunaga and he became a kind of *shōgun*. But he didn't live long, maybe he lived long for a man at that time, maybe 80 years, so he became old and died. After that, there was Tokugawa Ieyasu, who was like Hideyoshi, under Oda Nobunaga, the rival, but when Oda was gone Hideyoshi had a fight to control Japan and these were the last fighting years in Japan's history. Ieyasu was very clever in making peace among society, so Tokugawa Era was the longest one, this is why we call it Edo Era, it continued for 300 years. When the last controller, Ieyasu

Tokugawa was gone, to commemorate this great person, people made the shrine; so Thoshogu is in Nagoya, and a bigger one is in Nikko near Tokyo. Nagoya Toshogu's festival is done as commemoration of Ieyasu great work and every year there is a procession. For the procession, the car appeared. Until then, we had no car in Japan, just *maiguruma* (舞車) [carro da parata] they put under *dashi* and the people put the puppets on the car. Somebody saw it, and thought it very interesting, after years they started making moving-puppets, to recount fighting, historical stories about heroes, by moving on the *dashi*, it looked interesting and everybody started to imitate it, I mean people of the district imitated it and they compete to build the most attractive one.

Toscano: So this is the beginning of the history of *dashi karakuri ningyō*...

Senda: yes, it is. This happened in Nagoya but it happened in Osaka first. There was a famous *karakuri* puppet maker, Takeda Omi, who came from Ohagi, Ohagi is famous for *bunraku* head makers. It is strange, but people in Ohagi are very good in doing that, I mean, in making puppets. Takeda Omi came from Ohagi and when he stayed in Osaka he made some interesting puppet shows, that were very simple, like magic, like puppet that sang the flute or shoot an arrow, or write. Yes, you know, these things he performed in theater. So people in Nagoya have learned and taken the idea to the festival in float. The original idea, the pleasure is to begin a fashion or to make the first show, to take it to a festival, so at that time this was very new, don't do you think so?

Toscano: Yes, I think so!

Senda: Puppet should stay always, we would call that doll, in english we have ‘doll’ and ‘puppet’. A puppet moves and makes a show, while a doll just stays still, but in Japan we have only one word, everything is ‘*ningyō*’ (puppet). Usually I think about which word to use, but puppet show is anyway puppet. Anyway, they wanted to be innovative and the new thing was *karakuri ningyō*, that they put on *dashi* in the festivals, but after that, the time has changed, a more new one has appeared and continued to appear and now there is new animation something and robots. As a tradition they continued but now it is not new anymore, but as at first they really loved the new one, they kept it in the festival.

Toscano: In your opinion which is the connection between human and this kind of object, I

mean why Japanese people are so interested in constructing this kind of object. In *matsuri* all is connected by shintoism, the dolls, the *karakuri ningyō* are a place for the gods. Why do humans construct this object as a human being?

Senda: I don't know. In Japan, a puppet is something the human being can make.

Toscano: Japanese people have to care for dolls, for example in *hina matsuri*.

Senda: Every time they keep the doll and love. During the festival they decorate them and put on a puppet is a quite natural thing. For example do you know *Gion matsuri*, in Kyoto? They also have puppets, but they can't be puppets they are dolls, because the dolls are standing on every *dashi*, they are not *dashi* but *hikiama*. The name of the float are all different according to the place, in central part of the Japan they call it *dashi*, but in Kyoto they call *yamahoko*: the big one is *hoko* (it is the taller part of the float). Another *dashi* is *yama*, it is not so high but anyway they carry old dolls, but these dolls are what people worship, just prey instead of the God, they but on the *dashi*, because the God will came out of the doll and stay [take part] at the festival. They just prey for the doll. *Karakuri* festivals at that time they were similar to Gion *matsuri*, they put on puppet, they invited God, who will came into the puppet to go around district, God will bring very good fortune to the people. So puppet is such a... how can I say? Translucent? They connect gods and people, and puppets stand in the middle between the gods and people. Another idea is, people making puppet move and performance very interesting and this is an offering to the gods, to ask the gods to control the peace of the district, so they want to see the gods glad to see the puppet's interesting performance. It is a offer to the gods. And it depend on the ideas of each local place, in some places they do the festival even if they are in a very bad condition and they can't afford to have a great production, they organize the festival in a very sad year too, because they want to make gods glad and return the harvest for the coming year.

Toscano: For example, where?

Senda: Ibaragi prefecture, *Hitachi furimono* has a very big float, this is not every year but once seven years and before more [mi mostra foto nel libro] this is very great the float, it has two sides, on the first one you can see same *kabuki* show and on the other side, turning 180 degrees, they perform another show, like an adventure of heroes, an old story to beat monster

or ghosts story. This is not every year, but every year in April only one *dashi* appear. Most of the festivals happen during spring time or in autumn, now there are a lot of festivals in Japan. Festivals are a general things, you can see all kinds of people from senior to young men or women, poor and rich, everybody are all the same in front of the gods, local gods.

Toscano: I saw *karakuri ningyō* in Japan only one time, it was in Kiryu city, in a little theater.

Senda: Theater of Kiryu city was done at the end of Meiji Era, it was just hidden in somebody's store house and it was found recently and they imitated and repaired it and made that theater. Their first energy resource to make the puppet move was water, do you know that? There are some rivers in Kiryu, with that water power they made some kind of electricity and made puppet walk or move. Kiryu is an industrial city, before they had many factory of silk and cloth, this was a good idea to do this new work of moving puppet.

Toscano: For example in a complicated *dashi* how many people work to move a *karakuri*?

Senda: Teamwork is very important for *karakuri ningyō* in Nagoya, somebody moves the head, somebody moves the neck, and somebody moves the legs, they are divided, they are apart but they are all together and move. For example in Chiryu *karakuri ningyō dashi*'s, that sometimes I take them to a for foreign country, and the work needs 15 people because story are delicate and interesting. Chiryu is in the Aichi prefecture, 30 min by train from Nagoya. This festival happened every other year in May, they use 5 float and 4 *dashi* were *bunraku* is staged and only one *dashi* has *karakuri ningyō*. Than in Inuyama the *dashi* are tall and you can see most of kind of *karakuri ningyō*, during the festival they perform one by one, so satin *dashi* comes, every *dashi* has a different kind of performance, so you can see a lot of kinds of performance of *karakuri ningyō* you can find at once here.

Toscano: In contemporary Japan, do the people know the story that the *karakuri ningyō* perform?

Senda: Yes, they really love it. At the festival you meet old things and never became old. This is funny but it is a very good thing. Through festivals parents and adults can transmit the stories to the young generation.

Toscano: In Kyoto the *dashi* used in Gion *matsuri* every year are dismantled and re-constructed, what happens to the *dashi* for *karakuri ningyō*'s *matsuri*?

Senda: During the old times every *dashi* was taken down and dismantled, then taken to a storehouse and one week or one month before the festival, it is taken out and rebuilt again. For example in Kamezaki, they are ready one month before the festival. They too dismantle the *dashi* and put it in a storehouse at the end of the *matsuri*, then, one month before, people meet together and rebuild it again, they have no design paper, but all the senior people remember the way to rebuild it, as the older people made it, they have to transmit the technique to the younger generation, this way the community to continue their history and their tradition. It is good for them. But in a city like Nagoya is going to be difficult to meet together and make these things. It also takes time. So they conserve the *dashi* assembled and just put in garage. There are nine garages in Nagoya used to conserve the festival's *dashi*.

Toscano: Have you ever seen an Oriza Hirata's performance with robot in Japan? What did you think about this performance?

Senda: I saw Oriza's work and Ishiguro's android and I think it is a very good and interesting thing. For the technology's aim, they have to continue their work. Because of the difficult circumstances, I wonder if robot can be an actor. I saw Oriza's show *In the heart of the forest* it was with human actor and robot.

Senda: It is interesting and of course it should be done, but anyway a robot is a robot. They speak and move, but the voice is an automatic one, it is recorded... It can't move our heart, or our soul, it doesn't affect you somehow. Of course an android can answer and speak... you know, Mister Ishiguro's androids don't perform for many hours, they sit while actors speak, the actor talks then it nods, and maybe it can explain something, and maybe the audience will understand it's point of view, as a human being not as an android, imagine what it's thinking, what it's saying, like we saw in *nō* mask; *nō* mask uses no expression, but when actor moves like this [mostra il movimento della testa dal basso verso l'alto e viceversa] we imagine the human being itself, so likewise the android will express itself; but I think anyway that a robot is not something to use for artistic expression...or experimention. I think that Oriza and Ishiguro can stop to do that. I think they use such a great amount of money... I think it is better to educate an actress or actor with that money.

Toscano: I think that Hirata's work with android is just an occasion to try something new, but I think that Hirata Oriza shows in his performance a part of the modern life of Japanese people. Japanese people live with androids and robots, for example I know that old people use some robots just to have something to speak with.

Senda: Right now there are very useful robot in Japan like at the reception, or to feed senior people, they can help and carry things. But robots don't require emotions, they just work or say "you are welcome", "it is ok", but at the theater in a play I expect... I'm looking for something different. The robot takes time to rest, to recharge the battery, so automatically between the act people have to wait.

Toscano: Do you think that in contemporary years, we can speak about a contemporary shintoism related to androids? For example Masahiro Mori, the robot engineer, said "If Buddha is present in everything in the world, why not in a robot?"; so is a robot a new kind of *karakuri ningyō*?

Senda: Yeah of course.... I think so... but I have another idea, recently before people said that *karakuri ningyō* was an ancient robot, but I think ancient people want something new... afterwards we said ancient robot, but in the fact it is a new way to manipulate, a new kind of puppet theater manipulation... People says that this is a robot but... I wonder... *dashi karakuri ningyō* is like a robot because automatically they move like a human being, but in fact people are manipulating... so I think that this is a new way of manipulating and people dream a modern technique, so they try to be seen automatically as they move, so this is a puppet show. This year I went to Spain and they were a very honest audience, his puppeteer theater from a foreign country, he saw several times from behind the stage and afterwards he said "this is same the puppet show in a European country", they manipulate with strings and move the marionetta from above, but in *karakuri* you manipulate from underneath. So it's the same, a manipulating technique, from above or underneath… "it's the same" he said. But *zashiki karakuri* can be seen as very mechanical, it can be said to be a robot... puppets behave in a different way. A puppet is very humanlike, it is not a machine, not a robot. But then, what is a robot? Is an engineer or a computer operator a puppeteer?

Appendice II

1. Sessione Q&A febbraio-marzo 2013 New York

Di seguito la trascrizione di una delle sessioni di confronto con il pubblico, spettatori di *I, worker* e *Sayonara*, durante la tournée negli Stati Uniti e in Canada del febbraio-marzo 2013. La sessione è stata condotta da Shioya Yoko direttrice artistica della Japan Society. Rispondono Hiroshi Ishiguro, Hirata Oriza e Briely Long (attrice della Seinendan).

Shioya: Hello good evening, I'm Yoko Shioya artistic director of the Japan Society, as we announced earlier we will immediately start a Q&A session, and while we are trying to set the stairs, let me tell you a bit about the background, I mean not the background, about the project, this is a part of the program that Japan Society has organized and before this company came here with this production, last week was Colombus Ohio at the Arts Centre two performances and then came here, and tonight was the last performance of three nights and then going on to another stop in Philadelphia, then going to Berlington Vermont, then going to Toronto Canada for six performances and then returning to the State again to Pittsburg in Pensylvania in Andy Warhol Museum, so many performances. So anyway as I wrote in the very first page of the programme that we distributed to you I saw this piece exactly two years ago, but before then I saw the video […] and that was a reflection of what happened two years ago for our earthquake-tsunami so it's been really developed not just scientifically but also artistically so now it's ready and I'll like to introduce playwrites director of these both pieces Oriza Hirata, please welcome. He is also a leader and founder of the Seinendan Theatre Company which, you know, the members performed here tonight. And the next is Doctor Hiroshi Ishiguro. So both are professors of Osaka University where they met and Ishiguro is very very famous internationally about this humanoid robotics science and Hirata was very intrigue to work with him so right after he moved to Osaka University they started to work together so this whole thing has been a collaborative project between these two genius guys, and then more, one more, Briely Long, she is also a company member of the Seinendan Theatre Company, multilingual actress and the translator will be Malier Ida. So we'll open the question and answer session, but maybe I should open up first and then while we are talking

then you can come up with some ideas of what to ask. So I start with Hirata yesterday, so I start with Iroshi tonight.
What is the…well maybe I will ask the question not as a scientist but as something else, I think you have seen many performances in Japan, in many places and also yesterday, today and the day before yesterday in New York, what do you think about the audience's reaction in America?

Ishiguro: I think they are all the same, there is not a difference, but the US enjoy very much to laugh…sometimes you laugh too much and I cannot judge the point. It's so funny.

Shioya: Okay so any questions from the audience?

Q1: Congratulations on tonight it was really enjoyable, I'm curious regarding the two pieces, are there any most asked questions that you've heard from audiences or other people regarding the show that they really wanted to know or something they felt needed some more explanation?

Hirata: So I wonder that the most asked question, rather the most interesting question that I get asked is, is this robot really thinking? But they are not. And neither are they actors really.

Q2: So in Japan when the robotic elements of machinery were introduced to the industries and factories and so on, the people that worked there named the machines and treated them almost as human beings and I think, I wonder if this is something specific to Japanese culture.

Ishiguro: Well actually I don't think so, I mean we have the same reactions as the robots for example you are using a rumba, rumba is a kind of cured animals in a house, right? I believe it's that, you know, the same. No differences.

Hirata: I think there are commonalities and differences between cultures. Of course both Americans and Japanese name their pets, it's not as if Americans name their pets A, B, C. So in Japan, besides a lot of robotics of course, there is a lot of research going on with monkeys, but I heard that Japan was the first country that actually named the monkeys they were studying, it was the first place to do that. Before that monkeys were called A, B or C and so

on. I think there is a religious aspect as well, of course Japan, we have not grown up on Christian culture so the border between inanimate objects and human beings are much more fluid I think, we don't perceive human beings as closer to God or anything like that. And Japanese people tend to believe that there are souls and spiritual aspects to inanimate objects as well. But, so I believe that there is a bit of that background. But as Doctor Ishiguro explained I don't think it's important to focus on this difference too much.

Q3: It was at least for us, that we have never seen the robots, it was just extraordinary to see them. I wonder how they are programmed for example for these shows and how much…of course we have just seen this one performance, wether they might give different answers in different performances, what I'm trying to say is, if they are programmed to actually respond to what other actors are saying, wether in some other performances they say different things.

Ishiguro: Yes, that is a frequent question. Well actually that is pre-recorded and no reaction, well it is not autonomous, it is just a very simple script program and we just play it. But in the future and soon, you know, if you want we can improve the function [...] It is possible, but we cannot use that kind of intelligence program for…because as this is a theatre we cannot have any mistakes and defaults, right?

Hirata: So just like the actors they recite the selected dialogues.

Dal pubblico: They never forget it.

Hirata: Exactly.

Q4: So I have a question for Briely, what was it like to perform with a robot?

Long: Well I first worked with a robot there was an actress back stage who was operating the robot, so it felt like I was working with her through an object. And then when we did the French, English and German versions play then I was inputting the voice of the robot as well, so that was a bit strange..uhm.

Q5: Hi, both plays had a lot of explicit and implicit themes of loneliness, and I was curious as a scientist what your thoughts were about how humans react to robots in terms of their response to loneliness and as a playwright, how do you want to see those themes developed in the performance.

Ishiguro: Well, you know, I think the emotion is very fundamental, very important communication link for everybody, right? So loneliness and other such emotional expressions that we should share among the robots and humans, so that, well, I think, you know, how can I say this, we can share, and we cannot..., there is a rule to how to respond to it, and we can write a program like they are human for the sharing of emotive expressions and that is my answer. We should share. The point is to write a computer program. It is not your point?

Q5: I think I was curious as if you thought if there was something apparently people connect with the robotics simply because of human shape or desire to seek that sort of atomism.

Ishiguro: The one thing of our brains that recognize human appearance and human behavior, you know we have many functions to recognize human like stuff, so it is quite important. But still on the other hand the emotions and facial expressions are quite, well it's a kind of abstract representations, even though it is not so human-like we can see the smiling face, so that… again, what I want to say is sharing the very basic functions and so I think it is possible that robots can share human-like facial expressions and we're going to see the humans can see emotions in many types of robots and, we don't care so much about human-likeness, but of course the robot needs to have a kind of a minimal appearance, if a robot is a just [...] it is a little bit difficult to read the human-like emotions.

Hirata: So I think we can approach this in a similar way as we do with pets, so for one person a dog is just a dog, but for another it is part of the family, it's more than a family. I think it's easy to be enamoured with dogs, but how about more exotics pets for instance. It might be really hard for you to understand why that person is so enamoured and loving is pet so much, but for that pet owner it makes complete sense. So robots of course are just machines, but because we live together with them it is possible for that love to develop. So it was our intention for both of us together to delineate the computer when we wrote robots on humans in our record system. Does that answer your question?

Q5: Uhm, yes.

Q6: I thank you, great performance! Do you think there is any possible danger in emotional connection with robots that it might cut off people's connections with each other, do you think there is a danger in that?

Ishiguro: Personally I think it is not so dangerous, but you know…if we trust too much computers and robots then we could have some problems with that, but already that kind of a things has happened with computers, if we compare computers and robots they're almost the same right? And if something happens with computers then of course definitely the same things can happen with a robot, so the robot will be more human-like, a robot can have a more human-like presence so therefore if we…if we got a strong connection with the robot we cannot expect what problems we are going to have. But on the other hand, that's going to be a sort of possibility right? Don't because the robot can't care about other people, but in order to do that the robot needs to have a strong, tight reception [...].

Hitara: As you can see, it depends on the person that is at the receiving end of course, and in twenty years that I predict that half of the actors will be out of their job. But then new professions will be born out of that. So for instance if you're an individual with an handicap they can send a robot in his place to the office while he just stays at home. And of course there are so many people that will benefit from this technology advancing. And for me as an artist it was important to delineate this future and have the audience think about it and expand their imagination. So just as computers and cell phones are an indispensable part of our society, this sort of future that you saw today will come inevitably. When that happens we will need to implement new laws and in Japan we often present the show to students and we have discussions later on and I think this type of education will be very formative and important in the coming days.

Q7: Doctor Ishiguro, I'm curious, why did you choose to use pneumatic actuators for the Gemenoid F as opposed to…and also what role do you see pneumatic actuators playing in the future of robotics?

Ishiguro: Well actually the new pneumatic actuator is more robot than the…this is how our motor is. Especially for the humanoid, right, this is….we can outrun…
I don't exactly, but you know, with a lifetime, you know, it is very short, but pneumatic actuators it is pretty good in simulating the human life shape and it's easy to use it in humanoid robots and in the near future we are going to replace ….when the pneumatic actuator compressors, we need big air compressors, we cannot quickly control and with precision, but on the other hand, the simulator has a characteristic of human muscle, but in any case there are many demerits. So in the future we want to replace with the electro-magnetic actuators, very powerful… no, no it's a linear actuator, but how can I say, the technical term is a [...], the magnet is a ….
You that terminator has the electronic hand, and he has the actuators here…

Q8: So I guess that Japan is preparing for the Singularity in the age of 2045 if Ray Kurweil was correct, when man and machine become one, and you're instructing your people at least in starting to get them into line that this going to be what is going to happen, 33 years from now, someone born will be at the dawn of the age of the Singularity, someone 20 etc, someone 40 etc, will be 73. So is this all part of preparing Japan and its citizens for the Age of the Singularity?

Ishiguro: We don't need to prepare for that! Ahahhah! We kind of accept that kind of situation, why not? I don't know why you worry with the problem of singularity, it's okay right?

Hirata: So of course in the United States as well as Japan we've become accustomed to teaching our children to be weary of how to use internet, for example not to get involved in crime, so why not have classroom discussions about how to relate to robots? So in Japan, and in lot of Japanese animations robots are our friends so we are quite used to seeing them that way. We are not so affectionate towards our Terminator and Robocop and so on.

Q9: I wanted to understand better the ending of the first play, which we were told was a reference to recent tragic events in Japan. When he speaks to the robot of having to go to a

place where no humans can go, and ironically it's called Swimming Beach, is that because it has become radioactive? See I'm not so aware, I'm sorry, of what happened exactly.

Hirata: You are exactly right. So in the lines of the dialogue, they don't include the word Fukushima but I thought that might be to obscure for a western audience so, in the subtitles we do say Futaba and Fukushima, but of course as you said Futaba is referring to a zone where no humans can enter now. So right now human beings cannot enter the zone of 20km, but in the future I see it becoming a 5km zone. So what's different from Chernobyl in Fukushima, is that nobody was actually killed because of the nuclear disaster. So of course in other areas that were effected by the tsunami, for instance, we were able to get to them rather quickly with a Prestor and other professional individuals, but in this particular zone we were not able to do that. So when the … nuclear disaster occurred a lot of people expressed that why not use more robots to resolve the issue, and I thought that was very selfish. So as an artist, I often wondered, why not use robots and technology not in those means but as a way to bring peace to human souls and hearts. And that is what in inspired the latter of the other half of the first play.

Q10: I was curious to know why you chose to use human voices for the robots instead of computer-generated voices.

Hirata: You mean the first play for the android?

Q10: Yes. Were human voices used in both pieces?

Hirata: No, the second play was an artificial voice.

Q10: Oh, okay. Why did you chose to use a human voice in the first play?

Ishiguro: Because it is so human like, and so to avoid uncanny bury, you know the robot has a very human like appearance, but he speaks like a robot..

Q10: So it's because it is a different-looking robot..

Ishiguro: yeah, it is quite uncanny, it is quite human like, and everything should be human like.

Q10: So you chose to use a human voice for that one, but they were not human voices, they are computer-generated for the second piece?

Ishiguro: In the second they are computer-generated

Q10: Thank you.

Hirata: So even in theatre a specific voice is matched with a specific body, so the voice is meant to match the body, right? And if this is discordant you feel that it's strange.

Ishiguro: Did you know that for the first play it was her voice [indica Briely Long], she was speaking.

Q11: What have you learnt by working together?

Ishiguro: We are learning many things, because, robotics people do not how to make more human-like robots, especially for daily situations. Daily situations are so complicated, and in robotics we don't know how we can control a robot like a human and how we can give it a human-like behaviors. But the director knows, the writer knows, and how to give more human-likeness. So these are the kind of know-hows we are learning, and actually we are submitting a patent of how we can control a robot in daily situations and for example by controlling the intervals of a conversation we can give and find the impressions, so these are quite important ideas, right? So we are submitting a patent. We are learning many things from Hirata.

Shioya: Just make a little supplement, we all saw that they are doing…Oriza directed, how about making that tilted angle a little bit more like three degrees to the right and then that engineer programming it and that's a little subtle difference, that makes the robot so human, like watching that, I, "oh my god the robot is thinking!" kind of thing, so that's really the interesting thing to watch as the…

Hirata: So what surprised me is that from twenty, thirty years, those robots were being researched on and nobody really thoughts about this, we were just making them and never thinking about how to present them. So as a play-writer, it went without saying that, making a pause longer, for instance, made the conversation more natural. So I'm very grateful to Doctor Ishiguro, who is always so interested in this sort of thing that connects the world to theatre. So I think it's rare for us to witness a moment when art can contribute to engineering, so I am very honored to be involved in this.

Ishiguro: I want to say just one thing, the new things are coming from the artistic work, and there we find the methodologies and how to replicate it in engineering, so we need to be artists, we need to work with artists if we want to bring something new.

Long: Well, Oriza, was saying that actors don't think, right?
So, anyway, my thoughts on this is that it's quite fascinating to see how with this very little expression from a robot, people can imagine a lot, it takes you back to the idea of theatre that it's not actually about recreating reality on stage but it's just a very simplified version of reality, and people imagine something, so it's…in particular, in android, in her facial expressions, there are actually very few facial expressions that she has, maybe three, but people imagne that there are more because of the text or the context and then, I'm not saying that we should become lazy as actors, and reduce our expressions to three, but it's interesting to see how to bend out of shape as actors, you know putting ourselves into the role, and developing our facial expressions and so on, it's is interesting that with very simple means, you can also translate quite a lot, so, yeah…that's quite fascinating.

Shioya: Okay, thank you very much.

2. Sessione Q&A novembre 2014 Rouen

Di seguito la trascrizione dell'incontro dopo la rappresentazione de *La Mètamorphose version androïde* all'Automne en Normandie Festival (Rouen), il 13 novembre 2014. La sessione è stata condotta da Anne Contant. Rispondono Hirata Oriza e gli attori Irène Jacob (la madre),

Jèrôme Kircher (il padre), Laetitia Spiganelli (Greta, la sorella) e Thierry Vuu Hu (l'affittuario, manovratore e voce dell'androide). La presente trascrizione è tradotta dal francese dalla dott.ssa Irene Medulla e a cura di chi scrive.

Contant: Buongiorno, sono Anne Contant e vorrei introdurre la conversazione con Hirata e la compagnia. Vi esorto a non esitate nel chiedere la parola, l'obiettivo di questo incontro è la conversazione. Vi presento brevemente questo grande regista, lo conosciamo bene in Francia per i suoi robot. Hirata è nato a Tokyo, è drammaturgo, regista e insegna all'Università di Osaka. Collabora con il laboratorio di robotica di Ishiguro Hiroshi, laboratorio all'avanguardia nell'ambito della robotica, ne parleremo a breve. Ma prima di parlare di questo progetto di teatro con i robot che porta avanti da qualche anno, vorrei spendere qualche parola sul suo teatro [si rivolge a Hirata] lei è il creatore di un teatro tranquillo, un teatro senza effetti, un teatro molto banale, un teatro anti-spettacolare diremmo noi, cosa cerca con questo teatro tranquillo? Serve a poter leggere meglio la vita?

Hirata: Non considero il mio teatro silenzioso, tranquillo, è piuttosto il teatro europeo troppo sfarzoso. Io cerco di descrivere la nostra vita, cerco di rappresentare e di scrivere le nostre conversazioni abituali, quotidiane, in modo che il pubblico possa immaginare le cose come potrebbero essere nella realtà. È questo che voglio.

Contant: Dal 2012 lei lavora con i robot in scena e ha creato un teatro, un progetto, che si chiama Robot-Human Theatre Project, cos'è questo progetto per lei?

Hirata: Seguiamo questo progetto dal 2008, quindi abbiamo già lavorato per sei anni e questo è il nostro settimo anno. Ho iniziato a lavorare all'Università di Osaka ed è lì che ho incontrato l'ingegnere di robotica più famoso al mondo, il professore Ishiguro Hiroshi. Immagino che per voi sia stata la prima occasione di vedere un robot in questo contesto, tutti abbiamo visto dei robot ma spesso all'interno di un museo o di una esposizione. I robot sono sempre esposti. Nell'ambito della robotica i ricercatori hanno sempre voglia di mostrare i loro robot per far vedere i progressi dei loro progetti e di cosa i nuovi robot sono capaci. Il pubblico può interessarsi alla tecnologia dei robot, ma senza provare emozioni. Noi abbiamo cercato di capire come potevamo esporre i robot trasmettendo un'emozione, dando un'emozione al pubblico. Si tratta chiaramente di ricerche universitarie. Il nostro scopo è

anche quello di capire come e quando, in che momento, il pubblico può percepire il robot come un essere con un cuore. Fino a oggi i ricercatori di robotica hanno sempre creduto nei possibili sviluppi dei robot e hanno cercato di portare avanti le capacità dei robot rendendo i loro atteggiamenti sempre più vicini a quelli degli umani, proprio come se avessero un cuore. In effetti se si può, o meno, percepire il cuore in un robot è una questione che riguarda più noi. Dipende da come vediamo e percepiamo il robot, quindi la questione non è legata solo alle capacità intrinseche del robot. È da circa un anno che nella nostra compagnia sono entrati dei ricercatori, degli psicologi, per capire in quali condizioni e in che momento è possibile percepire un cuore nei robot... quando il pubblico potrebbe arrivare a questa percezione; e io sono molto onorato di trovarmi al centro di questo progetto come regista. Il teatro esiste da più di 2500 anni e fin dalle sue origini il suo scopo è stato quello di capire cos'è il cuore dell'uomo.

Contant: Quindi lavorando con dei robot che sono così vicini alla nostra umanità lei vede l'uomo come un meccanismo, come una macchina, forse in chiave esistenziale?

Hirata: Questo è vero, è il problema più grande… è il vero tema di questa pièce. Quest'opera, *La Metamorfosi*, è stata scritta da più di 100 anni e in Giappone abbiamo conosciuto questo capolavoro dopo la Seconda Guerra Mondiale. Quello che racconta è che la presenza dell'uomo non è certa, un giorno, una mattina, ci si può risvegliare come un insetto. Noi esseri umani non abbiamo un fondamento certo della nostra esistenza ma dobbiamo continuare a vivere nonostante la distruzione del genere umano. Pensate, ad esempio, alla teoria studiata da Einstein che sarebbe stata confermata solo tramite esperienze successive. Così il testo di Kafka, quello che lui ha cercato di dirci a suo tempo, viene giustificato cent'anni dopo dall'esistenza dei robot ed è tutt'ora in corso di conferma, di verifica. Inoltre a livello scientifico non c'è nessuna differenza tra i robot e gli esseri umani. Si pone una domanda per noi: fino a quando noi esseri umani possiamo continuare a vivere come tali?

Contant: Vorrei chiedere agli attori: per voi che lavorate in una spazio normalmente consacrato agli esseri viventi, cosa significa lavorare con degli androidi?

Jacob: Buonasera, vorrei precisare che nei precedenti spettacoli i robot non erano mascherati da umani, il robot era un robot, una macchina. Tutto d'un tratto il professore Ishiguro ha

deciso di mettere una delle nostre maschere al robot, come una maschera del teatro *nō*. Poi con le luci, con la messa in scena e le interazioni con gli attori si è creata l'illusione che avesse delle emozioni, ma è un'illusione… un'illusione come il teatro. In questo genere di visione gli attori interagiscono con lui e si ha l'impressione che ci sia lo spazio delle emozioni tra noi e il robot. Hirata diceva, la gente diceva, che presto avremmo lavorato con i robot e si pensava che sarebbe stato interessante, ma che non avrebbe avuto importanza se un computer avesse avuto sembianze umane. In un teatro tra i robot non ci sarebbe la stessa interazione che esiste nel teatro tra uomini. Ma nel teatro tra uomini e robot l'interazione viene a crearsi. Per esempio quando siamo stati a Budapest, la gente era molto emozionata dal robot. Il direttore dell'hotel, anche lui molto emozionato, mi ha chiesto se anche il robot dormiva in hotel perché non l'aveva visto rientrare, ho dovuto rispondergli: "si è rientrato in hotel a dormire, lei non l'ha visto perché era nella valigia".

Contant: È un po' come una marionetta, la puoi muovere, ti ci puoi avvicinare, ha delle sembianze antropomorfe. Ma perché ci sono tutte queste emozioni di cui parli?

Jacob: Come abbiamo già raccontato, all'inizio delle prove abbiamo lavorato con un attore in carne ed ossa, Thierry Vuu Hu che in scena recita il ruolo dell'affittuario e che ha dato la voce al robot. Abbiamo creato il ritmo delle battute poco a poco e in un primo momento abbiamo programmato il robot seguendo il ritmo delle battute sulle prove fatte con l'attore. Poi, quando il robot è stato programmato ci siamo adattanti un po' anche noi a lui.

Vuu Hu: Buonasera, il principio è che si prova con il robot fino a quando si riesce ad avere la sensazione di un uomo trasformato in robot, quello che succede nell'opera. È molto sconvolgente ma allo stesso tempo è un'esperienza unica. Quello che succede è che il robot è diventato un attore e che gli altri attori recitano con lui. È questo che turba. Anche se è una macchina si è totalmente dipendenti da lui. Come in un qualunque spettacolo dove gli attori hanno bisogno l'uno dell'altro, noi abbiamo bisogno di lui.

Contant: Quindi i robot sono degli attori come gli altri? Per voi è così?

Spiganelli: In effetti il teatro ha sempre avuto una certa meccanica nella ripetizione di una cosa identica tutte le sere. Gli attori tutte le sere ripetono lo stesso testo, il robot anche, ripete

lo stesso testo. Penso che il robot sia un mezzo, come noi. Noi apprendiamo la tecnica della ripetizione e del recitare ciò comprende della materia inerte che può anche essere un robot… e recitiamo, creiamo qualcosa anche con lui. Io la vivo così.

Contant: Cosa hai imparato da questo robot?

Spiganelli: Ad esempio un paio di volte si è bloccato e ho imparato a gestire la situazione in cui qualcuno all'improvviso smette di recitare. Ho imparato ad avere a che fare con una persona che non ha bisogno di noi ma che all'improvviso non può parlare… accettare il silenzio di qualcuno.

Contant: Se vorrete dopo condivideremo anche le domande del pubblico.

Jacob: Il robot è programmato per mezzo di circuiti che regolano i tempi… tre minuti, cinque minuti, a volte otto minuti. In queste fasi programmate lui ripete le sue battute e i suoi gesti, quindi tutta la pièce non è altro che un grande circuito.

Contant: Qui c'è il microfono, fate pure delle domande, non esitate.

D1: Come si è creato il ritmo della recitazione tra voi e il robot?

Jacob: All'inizio è stato lui ad adattarsi a noi, al nostro ritmo di recitazione. Avevamo capito ad esempio che in un determinato punto, per una specifica battuta, avevamo bisogno di un certo tempo. Poi noi ci siamo adattati un po' a lui e alla fine ci si è regolati in maniera spontanea e i ritmi si sono fissati.

D2: È vero che la recitazione in parte è ripetere le stesse cose ad ogni replica dello spettacolo, ma in fondo ogni spettacolo è diverso. Il tempo della recitazione normalmente è elastico ed è grazie a questo che si creano delle condizioni particolari. Con il robot tutto diventa ancora più fisso, non può veramente cambiare, non è stato stressante recitare così?

Kircher: Potrebbe essere stressante, ma in Giappone vige il principio che non ci si stressa mai. Nei nostri tour e nelle repliche potrebbe esserci, ma la verità è che non c'è stato stress,

non c'è stress nel recitare, non c'è stress prima di andare in scena, non c'è stress nel lavoro di Hirata. È una cosa molto importante e molto bella riuscire a fare un lavoro senza stress. La seconda cosa è che in queste condizioni il fatto di sapere che si hanno 2 minuti e mezzo per dire una battuta è molto piacevole. All'interno di queste scene, di questi ritmi, di questi accordi, possiamo divertirci e, malgrado tutto, c'è sempre qualcosa di diverso tutte le sere. Ci si diverte ed è molto interessante lavorare sui tempi, è molto, molto, interessante. Voi vi siete stressati? [chiede ai colleghi]

Vuu Hu: No, non mi sono stressato. Non c'è stress. È come per i ballerini o nella musica, è una partitura. Un accordo con il robot, è molto piacevole. Il contratto, la partitura con il robot, in realtà, ci da molta libertà.

D3: La mia impressione è che la recitazione venga ridotta ad una cosa molto meccanica per permettere l'umanizzazione del robot. Come si arriva da questa meccanizzazione del robot alla sua umanizzazione? C'è qualche trucco nello studio della messa in scena?

Jacob: No, al contrario cerchiamo di lavorare al contrario.

Hirata: A livello della regia lavoro come sempre. D'abitudine non sono un regista che cerca dei lati psicologici o sentimentali anche quando lavoro con degli attori umani non chiedo una recitazione più triste o più partecipata, non chiedo mai questo. Se vede questo lavoro come meccanico può essere considerato meccanico.

D3: No, non volevo dire questo. Ho trovato in certi momenti interessante il feeling tra il robot e gli attori, pensavo che il robot fosse un attore, pensavo di avere davanti un quinto attore. Volevo capire il trucco di questa recitazione, di questa messa in scena.

Hirata: Sì, è vero. Per la regia del robot sono stato io a curare la programmazione, come ho curato la messa in scena degli attori. In questo senso si può dire che ho lavorato con 5 attori.

Jacob: Si può anche dire che in questo tipo di recitazione non abbiamo troppe posizioni, non ci sono troppi movimenti, è un qualcosa di contenuto. È anche uno spettacolo dove molte cose capitano tra le quinte. Quando abbiamo recitato in Giappone, abbiamo chiesto a qualche

spettatore di raccontarci il momento che ha preferito e la risposta è stata: quando il padre piange alla fine dietro le quinte. E noi abbiamo pensato wow. Può essere che in Francia sia uguale, cioè che gli spettatori siano emozionati che il padre alla fine pianga, ma succede tra le quinte… nel teatro di Hirata molte cose importanti capitano tra le quinte. In questo spettacolo inoltre, c'è una trama particolare, c'è uno spostamento lento verso l'esterno: all'inizio c'è il robot da solo, poi entra la famiglia e tutto sembra riguardare solo loro. Poi ci si rende conto che fuori c'è la povertà, c'è la guerra, i rifugiati, gli scioperi, che ci sono sempre più cose terribili fuori e, d'un tratto, questo spazio chiuso con le mura trasparenti inizia a essere il nodo di questa trama… una piccola famiglia che cerca di ricreare dei legami. È vero che Hirata, ad un certo punto, ci ha detto che in questa pièce non potevamo piangere perché, in quest'opera, se si dovesse piangere, si dovrebbe piangere tutto il tempo, quindi lo fa accadere tra le quinte.

D4: È più un'osservazione pensando anche al cinema con i robot. Trovo interessante che abbiate scelto *La Metamorfosi* per questo tema. Per la maggior parte del tempo ci si confronta con il robot, si parla con il robot, si recita con il robot. Come è nata l'idea di riscrivere *La Metamorfosi* con un robot, con un androide? Come si è creato tutto questo?

Hirata: Ho scritto questa *Metamorfosi* chiedendomi come sarebbe stata scritta oggi, nel XXI secolo. Rispetto al testo originale penso che l'opera sia diventata un po' più calorosa. *La Metamorfosi* di Kafka racconta di un uomo che una mattina è diventato un insetto mentre nella nostra pièce si tratta di una famiglia il cui figlio, un giorno qualsiasi, diventa un robot.

D5: Se ho capito bene i movimenti e le battute del robot sono tutti registrati, si tratta quindi di un *loop*. Volevo capire se ci sono stati dei tentativi di renderlo più interattivo, di permettergli delle libertà, delle espressioni senza registrare tutto prima. Di renderlo completamente interattivo.

Hirata: Tecnicamente è possibile, ma questo non m'interessa. Direi che non m'interessa perché comunque nella mia regia non c'è spazio per l'improvvisazione. Ricevo spesso questo tipo di domanda, ma non capisco che bisogno ci sia. Il robot che può rispondere alle vostre domande lo potete trovare ed è a disposizione di tutti.

D6: Riprendo il discorso sui sentimenti in scena. Il problema secondo me è che oggi robotizziamo molte cose, robotizziamo anche l'uomo. Anche a livello medico ci sono molti legami con quello che abbiamo visto e detto, penso ad esempio ai cuori artificiali. La tecnologia prosegue il suo sviluppo e non si arresta neanche di fronte all'essere umano. Cosa accadrà? Come sarà il rapporto tra tecnologia l'essere umano a venire?

Hirata: Qual è il ruolo di un artista? non credo che sia convincere il pubblico che ha delle risposte, quello è il ruolo di un politico, non di un artista. Il mio ruolo è porre una domanda: presto la nostra società diverrà così, adesso cosa possiamo fare? Io sono desolato ma dovete riflettere voi. Quel che è certo è che non si può evitare di vedere, bisogna vedere. Quel che succede è che ci sono delle persone che odiano la presenza dei robot e tutto quello che succede nel mondo dei robot. Un robot è la stessa cosa di un computer e non potremmo più immaginare una società senza computer, giusto? È vero che accanto ai computer ci sono degli uomini che hanno perso il loro lavoro, ma a conti fatti abbiamo avuto molti benefici e molte buone cose. Questo tipo di androide può essere telecomandato quindi una persona, con questa tecnologia, può comandarlo a distanza e andare a lavorare rimanendo a casa. Così come internet può essere utile per le persone con handicap, un androide potrebbe essere un altro strumento per le persone con handicap. La cosa importante è guardare in faccia la questione e riflettere. E per riflettere noi – gli artisti – dobbiamo proporre diverse visioni. Possiamo vedere le cose in questo modo o in un altri modi.

D7: Una domanda che esula rispetto lo spettacolo, avete distribuito dei questionari a fine spettacolo, e mi sono chiesta qual è lo scopo? È un modo per capire come rendere in futuro il robot più umano? Qual è in questo senso lo scopo della pièce, il robot non è ancora del tutto umanizzato. A proposito dell'umanizzazione del robot quale è lo scopo generale del vostro progetto?

Hirata: Se devo rispondere pensando alla nostra ricerca universitaria lo scopo è capire che tipo di ostacoli si possono incontrare nell'introduzione di un robot nella società. In che tipo di condizioni gli uomini posso accettare un robot. Non possiamo avere la risposta se si fanno delle prove troppo selettive su una sola società o in una sola condizione, non possiamo avere delle cifre esatte. È per questo che cerchiamo di creare diversi teatri robotici e osserviamo le reazioni del pubblico. Tipo in che momento il pubblico sente i sentimenti del robot? E

analizziamo le cifre. Come si sa noi usiamo questi robot in interni e fin ora abbiamo utilizzato degli androidi con forme molto umane, ad esempio con dei vestiti. Se guardiamo a questa pièce da un punto di vista unicamente sperimentale, di ricerca, vogliamo capire come e quando il robot, che non ha sembianze umane, può essere accettato come un uomo tra gli esseri umani. Per evitare fraintendimenti io sono prima di tutto un artista e penso prima al punto di vista artistico, non posso sempre pensare al lato sperimentale, non penso a questo aspetto. Quindi per arrivare a un lavoro migliore chiedo di compilare il questionario che risultano utili per la ricerca.

D8: È un po' difficile dire... trovare le parole per dire che io non sono stato veramente interessato dalla pièce, non ho veramente seguito lo spettacolo. Però ammetto che ho continuamente cercato la metafora... è una situazione tipo il teatro dell'assurdo. C'è stato un momento che mi ha confermato questa idea, è stato il momento in cui la figlia è più vicina ai genitori. Io sono completamente insensibile al personaggio del robot. Vado spesso a teatro, il teatro per me è un importate punto di partenza per riflettere, mi aiuta a pormi delle domande. Un altro ragionamento è in merito al fatto che sono qui presenti diversi attori che ho visto in altre pièce, ma è chiaro che per questo spettacolo non avevo le stesse aspettative che di solito ho per uno spettacolo, come posso dire... più classico. Penso.

Gli attori: Non abbiamo capito la domanda.

Contant: Non è proprio una domanda, piuttosto un punto di vista.

Kircher: Intende dire che la recitazione è differente?

D8: Sì.

Jacob: Mi piace questa cosa dei punti di vista diversi. Effettivamente è un'altra maniera di provare, ne abbiamo parlato.

Spiganelli: Forse l'improvvisazione?

Kircher: L'improvvisazione non è necessaria a teatro, è possibile, ma non necessaria. Ci sono dei registi che la chiedono, dei testi che la richiedono e dei registi che non la vogliono proprio. L'improvvisazione non è necessaria a teatro, è possibile, ma non obbligatoria. Ci sono delle piccole cose che cambiano sempre, ma sono variazioni molto sottili.

D9: Giustamente l'improvvisazione ha bisogno anche di un giudizio pensato. C'è bisogno dell'interazione umana. Il robot ha delle battute registrate, imposte.

Hirata: Dovremmo prima chiarire cosa chiamiamo improvvisazione. Generalmente si chiama improvvisazione quando un attore dice qualcosa che non è scritta in un testo. Se si parla di questo tipo di improvvisazione io non la trovo necessaria, non ha senso. Ma allo stesso tempo gli attori non fanno mai le stesse cose tutte le sere, ogni volta c'è un ritmo diverso che porta variazioni di uno o due secondi questo cambia tutte le sere. Questo tipo di variazione, di andamento, può far percepire il lato umano.

Spiganelli: Vorrei dire che mi sembrano assurdi questi giudizi e commenti. *La Metamorfosi* è un testo un'esperienza viva ed è un peccato non cogliere anche questo aspetto per vivere un'esperienza. È l'esperienza la verità. È questa la poesia. La scrittura crea, immagina qualcosa che ci informa sulla nostra realtà attraverso qualcosa che non è realistica, come questa situazione. In effetti, noi non avremmo mai avuto un'idea così innovativa, usare un robot come attore. Hirata ha avuto un'intuizione geniale. Devo anche dire che io sono molto recidiva rispetto alla tecnologia, ho un bruttissimo rapporto con il computer. Questo testo mi ha dato tanto, mi ha dato un nuovo punto di vista su questo rapporto con la tecnologia, sull'apertura verso la tecnologia. Mi ha dato un punto d'accesso nuovo alla natura, anche alla natura umana. Quest'opera parla della natura e questo lavoro di Hirata mi ha dato molto. Ci sono molte opere e molti film, come dicevate prima, che parlano del rapporto tra l'uomo e il robot, questo rapporto di paura, dove i robot faranno soccombere gli uomini, è stato indagato molto spesso. Questa esperienza mi ha dato molto per capire il significato dell'accettazione, il senso del dover accettare le cose ed è vero che se si pensa al futuro, la tecnologia esiste, è lì, e noi non possiamo che porci con accettazione e apertura.

D10: Ma qui si parla di forme che sono immobili. Il robot non cambia mai, è sempre uguale, non si muove, non parla non mangia.

Spiganelli: Sì, e questo l'abbiamo detto prima, una macchina è una macchina… non è che materia.

D10: E lo stesso vale per la tecnologia e con i computer, è la stessa cosa.

Spiganelli: Sì, ma bisogna sempre vivere, vivere a pieno tutto.

D10: Il robot è lì non cambia mai, è lì immobile. Un giorno non ci sarà più il computer, non ci sarà più il robot. La natura cambia, non è immobile, avremo sempre la possibilità di variare, evolvere, cambiare, la natura umana è meno fragile.

Jacob: È molto importante trovarsi davanti a un'opera come questa perché è una catastrofe quella raccontata da Kafka, ma, malgrado tutto, è in grado di creare dei rapporti, dei legami. Malgrado la catastrofe si crea qualcosa, ed è questo il punto. La reazione, la capacità di gestire le cose.

Contant: Un'ultima domanda?

D11: Volevo dire che il robot e la sua tecnologia sono molto pensati e studiati per le battute e tutto quello che si è già detto prima, ma sono sempre degli attori che recitano in relazione ad una macchina. Avete anche detto che comunque ogni sera accade qualcosa di diverso. Si parla d'interazione tra uomo e macchina, ma il fulcro, il cuore, sono comunque gli attori. Sono loro che fanno si che questa macchina inerte emani la vita. Trovo questo molto interessante nell'abito del discorso del legame tra uomo e macchina. Sono anche d'accordo con il messaggio di positiva rassegnazione che trasmette l'opera e che tutto risiede nel modo in cui si reagisce alle cose.

Jacob: È proprio vero quello dice, molte persone ci chiedono: "ma allora, cosa fate? Recitate con un robot in scena?" Questa è la grande domanda, si perde il senso dell'opera. La prima domanda dovrebbe essere: "siamo davanti ad un'opera di Hirata cosa ne dobbiamo fare?! Cosa ne prendiamo?!". Hirata, un regista che amo molto e amo molto la pièce... dobbiamo

parlare di noi e di voi, altrimenti dovremmo parlare solo dei robot. Il robot da solo non avrebbe potuto far nulla senza il supporto degli attori e della regia.

Contant: Grazie a tutti.

3. Conferenza e sessione Q&A con Ishiguro Hiroshi novembre 2014

Di seguito la trascrizione della conferenza tenuta da Ishiguro Hiroshi nell'ambito del Automne en Normandie Festival il 14 novembre 2014. La sessione si è svolta prima con le domande della moderatrice Marcel Adonie e successivamente è stata data la parola al pubblico presente. Intervengono il Professor Jean-Paul Marie medico e giornalista e il Professor Ishiguro Hiroshi. La traduttrice dal giapponese al francese è Mayko Hara. Questa trascrizione è stata tradotta dal francese da Irene Medulla e a cura di che scrive.

Adonie: Buongiorno e benvenuti a questo dibattito sulla robotica e le arti, che prende avvio dalla pièce di Oriza Hirata *La Mètamorphose version androïde*. Se non l'avete vista si tratta di un adattamento dell'opera *La Metamorfosi* di Kafka, solo che questa volta il protagonista non si risveglia come un insetto ma come un robot. E di questo robot è lei il creatore professor Ishiguro. Per iniziare vorrei chiedere al professor Ishiguro di raccontarci come ha iniziato a lavorare in questo ambito, in cui ormai, è diventato famoso a livello internazionale e poi vorrei sapere come è nato questo robot.

Ishiguro: Cercherò di spiegare questa evoluzione usando delle immagini e dei video. Io lavoro sui robot da più di vent'anni. E in questi vent'anni ho cercato di realizzare delle società in cui vivere con questi robot, come si può vedere nell'immagine. Perché questo tipo di robot, un umanoide, può vivere con noi, cioè il robot ha la capacità di riconoscere cos'è l'uomo.
Tutte le tecnologie hanno dei caratteri più o meno umani. In questo senso sia i computer sia i cellulari non sono molto "gentili" nelle relazioni con gli umani, perché i bambini e gli anziani non possono usarli. Al contrario i robot somiglianti all'uomo sono più "gentili". Oggi noi possiamo usare uno smart-phone vocalmente, ad esempio possiamo guidare, più o meno, un'auto automaticamente. Tutti gli strumenti, più o meno, diventano umani. Io non cerco di creare robot immaginari, ma penso anche alla società che potrebbe accoglierli e a dove

potrebbero essere utili, più sono flessibili, questi robot, e meglio è. Nelle immagini è possibile vedere i primi prototipi di robot, dei robot-robot, insieme a dei robot più recenti che diventano più umani. Quello che mi motiva nelle mie ricerche è una domanda: cosa ci rende esseri umani? A che punto siamo esseri umani?
Ragiono su queste domande, allo stesso tempo, sogno una società in cui possano convivere esseri umani e robot.

Adonie: Quando lei parla della gentilezza di un robot verso un essere umano, può essere che sia solo l'apparenza umana a dare la sensazione, che aiuta l'uomo a entrare in relazione con i robot?

Ishiguro: Significa che nel nostro cervello c'è una funzione che riconosce ciò che assomiglia all'uomo. Quindi non parliamo a qualcuno ma parliamo a qualcosa che assomiglia all'uomo. È grazie a questa funzione che se riconosciamo qualcosa di somigliante al viso umano ritroviamo qualcosa di famigliare e ci sentiamo più vicini. Quello che ci fa immaginare qualcosa di umano non è per forza il viso ma anche solo la bocca o altre parti. Qui si arriva a un altro aspetto della ricerca: a che punto bisogna cercare di imitare l'essere umano?

Adonie: Come può accadere che i robot possano percepire un'emozione?

Ishiguro: Per quello che concerne i sentimenti dei robot le ricerche sono ancora all'inizio. Ma i sentimenti non sono qualcosa di difficile, cioè se una persona piange o sorride noi capiamo subito che è triste o contenta. Le espressioni dei sentimenti sono uno strumento molto facile per trasmettere le informazioni, più efficaci del linguaggio, ad esempio non si riesce mai a descrivere di cosa si tratta quando una persona è triste, cos'è il sentimento della tristezza. Se noi potessimo sapere cos'è esattamente la tristezza potremmo programmare un robot triste, ma se io non so esattamente cos'è la tristezza non posso programmare il robot per la tristezza, al massimo posso programmare il robot che imita la tristezza. In questo caso penso ai bambini che scoprono l'espressione della tristezza vedendola negli adulti, imitano gli adulti che hanno l'espressione triste o che piangono.

Adonie: A proposito della funzione imitativa, come lavorate su questo con i robot?

Ishiguro: Come per i bambini tutto inizia con l'imitazione.

Adonie: Per tornare ad un punto di vista un po' più ampio, è noto che i robot sono molto diffusi in ambito medico, come strumenti medici. Professor Marie, quali sono i loro usi?

Marie: Buongiorno. I robot per l'ambito medico sono creati non per avere delle sembianze umane o creare emozioni, ma più per essere degli strumenti di diagnostica, o per esempio, tutti abbiamo sentito parlare dei robot chirurgici creati per facilitare i gesti del il chirurgo. Siamo ancora lontani, in medicina, dall'idea e dalla realizzazione di robot per aiutare delle persone non autosufficienti in qualcosa. Credo che l'uso che si sta sviluppando di più al momento è quello legato alla diagnostica o quello dei robot che permettono di sviluppare delle ricerche molto complesse come quelle in genetica e che permettono di informatizzare i dati. Uno strumento che stiamo continuando a sviluppare è, per esempio, l'impianto cocleare: un piccolo computer collegato sia all'orecchio che al cervello in grado di recepire i suoni e di trasmettere i segnali al nervo uditivo permettendo alle persone completamente sorde di sentire. È un'interfaccia tra uomo e macchina che permette di riparare una percezione mancante.

Adonie: E il Giappone è all'avanguardia in questo ambito, come ve lo spiegate?

Ishiguro: posso mostrare qualche immagine di quello che avviene in Giappone. Questo è un robot che non assomiglia all'uomo ma che ha una vicinanza con la forma umana. Immaginate di telefonare a qualcuno, sentite la voce dell'altro e vi immaginate come può essere fisicamente, nell'immaginazione tutti gli esseri umani sono positivi, se siete al telefono con uno sconosciuto non pensereste mai che sia una brutta persona: la persona sconosciuta al telefono è sempre bella o buona, quasi mai immaginiamo una persona brutta. Questo è un esempio di quando immaginiamo qualcuno di sconosciuto e possiamo proiettare dei visi immaginari su questa persona, la stessa cosa avviene con i robot umanoidi. Ad esempio, le persone anziane sono molto contente di avere questi robot. Gli anziani che hanno delle difficoltà a parlare, a comunicare con delle persone adulte si trovano molto più a loro agio a parlare con questi robot. Questa è una sperimentazione attualmente in corso in Danimarca ed è lo Stato a supportare queste ricerche. Cerchiamo di usare questi robot in case di cura o di riposo. Gli anziani hanno bisogno di dialogare se hanno qualcuno con cui comunicare è un

aiuto per migliorare le loro condizioni di vita. In realtà sono coinvolti differenti paesi che fanno ricerca sui robot ma la Danimarca sta cercando di diventare un modello per capire come usare questi robot, anche se realizzati altrove. Vorrei mostrare un altro esempio. Questo è un mio robot, è telecomandato. Io lo sento come una parte di me, se qualcuno tocca la bocca del mio androide io sento come se stessero toccando me [mostra un video di Geminoid H1-2], in queste immagini è interessante guardare chi manovra il robot tramite il telecomando, la donna che lo tiene parla e il robot esegue. L'androide telecomandato può diventare il corpo di qualcuno che non può più muoversi. Questo è anche un sistema per scansionare le onde del cervello. Attraverso il sistema che vedete, una persona che deve rimanere in ospedale per molto tempo può uscire dall'ospedale tramite l'androide.

Adonie: Significa che la persona che è all'ospedale vede le stesse cose che vede l'androide? C'è un sistema di trasferimento delle immagini?

Ishiguro: Si c'è un apparecchio negli occhi dell'androide. Questo tipo di apparecchio può essere collocato in diverse parti del corpo dell'androide.

Adonie: Lei ha appena mostrato delle immagini di robot di forma umana e il loro uso in certe sperimentazioni, ma cosa conta di più in queste esperienze con gli anziani: l'impressione di avere davanti delle persone umane, somiglianti all'uomo, come una marionetta che rimpiazza qualcuno? O è più importante che il robot sia il più autonomo possibile, che possa fare delle domande o prendere delle decisioni? Detto in altre parole, la forma deve essere animata per creare una reazione positiva o è la sua intelligenza che permette questo dialogo?

Ishiguro: Esiste un robot che si chiama Paro che ha la forma di un animale, non parla, e gli anziani con lui si relazionano molto bene, si rilassano facilmente. È telecomandato da qualcun altro, che può parlare tramite il robot, si conversa e gli anziani si sentono a loro agio. La persona che telecomanda ascolta e risponde e l'anziano può immaginare chi si trova dietro il robot, ma non sa chi è. È l'immaginazione dell'anziano che dialoga con la persona dall'altra parte. È possibile rendere automatiche le parti di un androide, occhi, braccia, ma tutto quello che concerne la voce, se la si vuole rendere automatica, è molto, molto, difficile. Noi sviluppiamo idealmente dei robot per le persone che abbiamo intorno, con problemi specifici, in questo modo in due o tre anni si potrebbe acquisire un buon risultato, un buon robot

automatizzato, ma al momento, con problemi generici è complicato, il robot telecomandato è la cosa migliore, l'operatore può essere di qualunque parte del mondo ed è più facile da usare.

Adonie: Per fare riferimento allo spettacolo di ieri. Il robot in scena è telecomandato o pre-programmato, ad esempio con dei discorsi alternativi per supportare i dialoghi?

Ishiguro: Nello spettacolo di ieri tutto è programmato. Non può sbagliare, lui si esprime in base a come è stato programmato. Quindi sono gli attori umani che non devo sbagliare la battuta o il ritmo. Un robot una volta programmato non sbaglia mai e recita sempre perfettamente. Per gli attori umani l'aspetto difficile è che tutto, soprattutto le prove e le repliche, diventano più robotiche, si perde il lato umano e gli attori lavorano di più per renderlo di nuovo umano.

Adonie: Tornando ai diversi esempi che il professor Marie ci ha fatto prima in merito all'aiuto che i robot possono dare in ambito medico. Diventeremo anche noi un po' robot? Cosa ne pensa professor Marie?

Marie: Lei fa riferimento al rimpiazzo di organi, ricostruzione o trapianto di un organo, l'uso di impianti artificiali, totali o parziali. Un esempio è il trapianto della mano, voi tutti sapete che è stato fatto dall'equipe di medici lionesi del prof. Bernard. Un trapianto dell'organo funzionale composto da avambraccio e mano, per rimpiazzare la mano del paziente con una mano umana. Una serie di ricerche sui tessuti e sulla pressione ha permesso di fare tollerare all'uomo questa mano estranea presa da un cadavere. I test successivi al trapianto hanno dimostrato che la forza della mano, e la sua sensibilità, risultano di alta qualità. L'altra strategia di riparazione sono le mani artificiali, mani articolate, che si possono comandare mettendole in collegamento ai nervi del paziente, o eventualmente al suo cervello. In questo momento, le esperienze più interessanti arrivano dal collegamento della mano direttamente alla corteccia celebrale, con degli elettrodi, per dare dei comandi alla mano artificiale. Oggi si è un po' al frontiera tra i due mondi: la riparazione attraverso dei tessuti vivi o il rimpiazzo degli organi artificiali. Si può fare la dialisi o si possono trapiantare i reni, si può fare un trapianto di cuore o inserire un cuore artificiale. Nessuno sa per certo cosa sia meglio, cosa dia un risultato migliore, per questo parlo di frontiera tra due mondi. Io personalmente penso

che i migliori risultati siano dati dal trapianto di organi umani, ma può essere falso, o potrebbe diventare falso a breve. Cosa ne pensa lei, Ishiguro?

Ishiguro: Considero la tecnologia come un mezzo di sviluppo umano. Per esempio lo sviluppo di un'automobile ha permesso di percorrere un tragitto più velocemente che a piedi, l'uomo non potrà mani essere più veloce di un'auto. Con un telefono possiamo parlare con chiunque nel mondo.

Marie: Ma l'automobile e il telefono sono comunque indipendenti dal corpo umano. Cosa ne pensa invece dell'integrazione con il corpo?

Ishiguro: In ogni caso un uomo vive in una società grazie agli strumenti sviluppati, che sia il telefono o l'auto. L'uomo non potrà più essere meno veloce di prima o meno forte di prima, cambiano le capacità, le possibilità dell'intera società. In tutti i casi le tecnologie influenzano l'essere umano. La tecnologia per la medicina, secondo me, è molto importante. Ci sono due aspetti diversi, a mio parere, la medicina guarda alla nostra forza umana, alle nostre caratteristiche, mentre la tecnologia medica serve ad aumentare le nostre capacità umane. Se pensiamo a qualcuno che sta male perché ha perso le gambe, oggi è possibile pensare che questa persona con le gambe artificiali potrà correre più veloce di prima. Paradossalmente le persone con handicap fisici in quest'ottica, potrebbero diventare più dotate delle persone normodotate.

Marie: È il caso di Oscar Pistorius…

Ishiguro: Ne ho sentito parlare...

Marie: La domanda filosofica è: fino a che punto rimane l'essere umano? Che sviluppi può avere questa relazione? Dovrebbero nascere nuove categorie?

Ishiguro: Lei parla della relazione con l'uomo ma prima bisogna definire cos'è l'uomo. E per rispondere a questa domanda serve una definizione esatta di uomo.

Adonie: Ma da un punto di vista strettamente medico? Anche lo spettacolo in più parti parla in termini estremamente medici. Ormai è noto che quasi tutte le parti del corpo possono essere rimpiazzate: cuore, gambe, braccia, polmoni. Lo spettacolo conclude che solo il cervello non può essere rimpiazzato. L'idea è che la nostra umanità è unicamente nel cervello?

Ishiguro: Tecnicamente è vero che è il cervello a essere più difficile da imitare, da riprodurre come una macchina. Il solo organo vitale al momento non rimpiazzabile è il cervello, ma non abbiamo prova che non sarà mai possibile fabbricare un cervello artificiale. Un'altra cosa è che quando si parla di "noi" è un concetto ampio, rientrano in questa categoria un bambino appena nato e un uomo anziano, molto vecchio, sono entrambi l'uomo. Ci può essere una persona che può riflettere su cose molto stressanti o una persona che può riflettere su cose molto complesse, difficili. Si dovrebbe copiare la forma del cervello di una persona che può pensare delle cose semplici.

Marie: Quindi lei pensa che questo cervello semplice, elementare, che assomiglia a un uomo può essere riprodotto e usato in un robot?

Ishiguro: Si, ma dipende tutto dalla semplicità di questo cervello.

Marie: Se il cervello è complesso, allora è sicuramente un cervello umano?

Ishiguro: Credo che la risposta stia nel giusto mezzo. Penso che un cervello che funziona poco è un cervello quasi morto, ma personalmente io non sono capace di dire se si tratta o meno di un uomo solo dal cervello. La mia posizione è la stessa del teatro: per sapere se è o non è un uomo bisogna sapere se le altre persone che ha attorno lo considerano o meno un uomo. Non è il ruolo dello scienziato a definire le condizioni per essere un uomo, piuttosto sono gli altri a definirle. Storicamente l'essere uomo è stato definito dalla società. Ad esempio un androide, come quello visto nello spettacolo di ieri, se può avere una buona condizione nella sua famiglia con il suo entourage, se non c'è nessuno che vuole eliminarlo o che ha paura di lui, allora possiamo consideralo un uomo.

Adonie: Fino a dove l'intelligenza artificiale può avvicinarsi alla coscienza umana? Non solo nel senso dell'interazione ma come sede della coscienza.

Ishiguro: Siamo sempre in cerca della risposta a questa domanda. Vorrei mostrare un'altra immagine. Fino ad oggi l'intelligenza artificiale è capace di piccoli comportamenti piccole azioni come muoversi, parale, da qui a 5 anni si cercherà di rendere tutto più umano inserendo per esempio le categorie dell'intenzione e del desiderio. Sono d'accordo sull'idea che in 5 anni non può essere realizzata un'intelligenza artificiale pari a quella di un uomo adulto. L'intelligenza artificiale oggi può funzionare solo in determinate condizioni, molto limitate, non ha ancora il dominio delle intenzioni e del desiderio.

Adonie: E come sarà l'intelligenza artificiale completamente autonoma? Come sarà gestito il desiderio? Avrà un senso di soddisfazione?

Ishiguro: Sarà perfettamente autonomo, ma come questo sarà possibile non lo so, bisogna attendere.

Adonie: Quindi l'inquietudine che scaturisce dai robot per lei non esiste?

Ishiguro: È sempre molto interessante osservare il comportamento umano. Quando si tratta di sviluppo tecnologico gli uomini, storicamente, hanno sempre avuto paura delle nuove tecnologie. Se pensiamo, ad esempio, al caso dei cellulari, quando erano in fase di sviluppo molte persone dicevano che facevano male al cervello a causa delle onde magnetiche, oggi nessuno ne parla.

Adonie: Vorrei porre un'ultima domanda prima di passare la parola alla sala. Pensando agli organi artificiali o a un esoscheletro che permette a un ragazzo che non è in grado di camminare di farlo. Siamo ancora umani o già siamo tutti un po' robot?

Ishiguro: Quando penso a cos'è la tecnologia o cos'è lo sviluppo, perché vogliamo sviluppare le cose? Perché lo facciamo? Penso che facciamo tutto per sapere cos'è l'uomo. Cerchiamo sempre di capire cos'è l'uomo. L'uomo non è un'esistenza che mangia o parla, non è solo questo. Si lavora sempre cercando di comprenderci e comprendere l'altro, è questo il perché del nostro vivere. Se riuscissi a rispondere alla sua domanda, oggi, significherebbe che tutto è

finito, che non c'è più un obiettivo, ma tutte le volte che la tecnologia avanza cambia anche la definizione e la domanda, di conseguenza questa risposta non l'avremo mai.

Adonie: Quindi in un certo senso è l'istante che definisce l'umanità.

Ishiguro: Si esatto. Il nostro cervello è molto grande, ma anche se è tanto grande è in realtà piccolo perché non riesce a comprendere oggettivamente la nostra umanità, la nostra esistenza. Se noi vivessimo solo per avere fame non avremmo bisogno di questo cervello.

D1: È risaputo che tra i bisogni dell'uomo è presente il bisogno di sapere. Lei, prima, ha mostrato che il vostro interesse non è rivolto solo a rendere i robot più umani, ma anche nella relazione tra uomo e robot. Come visto nello spettacolo e nel suo percorso lavorativo, il robot viene visto come qualcosa che propone delle emozioni, che fa parte dell'umanità. Lei è d'accordo con questa posizione?

Ishiguro: Penso alla risposta delle persone che guardano un robot, se si tratta di bambini o di anziani, potrebbero provare, ricevere, delle emozioni dal robot [mostra un'immagine dallo spettacolo *Sayonara*]. Questo è un'altro spettacolo come quello di ieri, io facilmente immagino che il pubblico possa sentire che il robot ha dei sentimenti. Poi penso che i sentimenti umani funzionano con un sistema molto facile, semplice da capire. La cosa importante è come li sentiamo, come li riceviamo, come ognuno sente di avere dei sentimenti su se stesso. Ad esempio se batto la mano così, qualcuno penserà che sono arrabbiato. Il sistema è semplice, ma bisogna osservare, analizzare e comprendere i sentimenti. Parlando dei sentimenti la cosa secondo me più importante è osservare i sentimenti degli altri, di delinearli, sentire di cosa si tratta. Anche se nessuno riesce a delineare bene cosa sono o cosa si prova penso sempre che il sistema sia molto semplice.

Adonie: Si parla di un'interazione, di un sentirsi l'un l'altro. Può essere che anche questo permetta di definire una parte dell'umanità?

Ishiguro: Si, si esatto.

Adonie: Si parla finalmente di riconosce un'umanità anche negli androidi, ma nella società sono come dei fantasmi. Forse dovrebbero essere integrati, si farebbe un passo avanti?

Ishiguro: Si, sono completamente d'accordo. Penso che se noi avessimo dei robot quotidianamente tra noi, dei robot che ci aiutano, che puliscono la casa ad esempio, penso che la nostra società cambierebbe completamente accettando i robot. Questo è un robot sviluppato in Giappone da due tre mesi. Sviluppiamo questo robot nei nostri laboratori e se volessimo venderlo sarebbe molto costoso, circa 20 milioni di dollari. La stessa cosa è avvenuta con i computer portatili: all'inizio erano accessibili solo per certi ricercatori, erano molto costosi, ma oggi sono accessibili a tutti ed è la stessa cosa per i robot.

Adonie: Quali sarebbero i tempi?

Ishiguro: Non lo so, potrebbero essere 3 o 4 anni. Pensate agli smart-phone, quanti anni avete impiegato per abituarvi a questi strumenti?

Adonie: Prof. Marie un parere?

Marie: Si ma ora siamo demoralizzati, scoraggiati.

Ishiguro: Non è possibile! La tecnologia è in continuo sviluppo, l'uomo trova sempre gli strumenti, i servizi che gli sono d'aiuto. Quella che cambia è la natura del lavoro. In 3 o 5 anni le persone che lavorano possono ridurre il loro lavoro del 50%.

Adonie: È già così, in parte, al supermercato ad esempio si vede che il lavoro a intrapreso un percorso verso la robotizzazione, ciò ha delle ripercussioni nel mondo del lavoro, anche nell'impiego per le donne.

Ishiguro: Al momento sono più uomini a lavorare per lo sviluppo di queste tecnologie.

Adonie: È il principio della distruzione creatrice.

Ishiguro: Si.

Adonie: Ci sono delle domande dalla sala?

D2: Nello spettacolo di ieri sera il robot era un robot semplice, interamente pre-programmato, una memoria che si srotola, programmata precedentemente. Il robot diventa in qualche modo il direttore d'orchestra dello spettacolo. Tutti gli attori devono articolare nei suoi silenzi. Vi chiedo, nel caso in cui tutti gli attori di uno spettacolo sono dei robot è ancora possibile definirlo spettacolo? Potremmo pensare che sulla scena ci sono dei personaggi in relazione gli uni con gli altri e potremmo pensare che quei personaggi, le loro storie, da qualche parte potrebbero esistere? Costruiremmo nello spirito degli spettatori qualcosa che va oltre le parole?

Ishiguro: Si, penso che si possa fare del teatro solo con i robot. L'obbiettivo dello spettacolo era fare uno spettacolo tra robot e umani non che il robot diventasse il centro dello spettacolo. Io condivido completamente il punto di vista di Hirata Oriza, il regista dello spettacolo di ieri sera. Secondo noi, gli attori non hanno bisogno di cuore, di provare dei sentimenti, se riescono a muoversi e a parlare come nel mondo questo è sufficiente. C'è anche una domanda interessante, cosa viene prima, i sentimenti o le azioni? Quando qualcuno piange è triste, ma una persona è triste quindi piange o piange quindi è triste. I bambini iniziano imparando l'atto del piangere: piangendo cominciano ad apprendere il sentimento della tristezza. Per questo gli attori che non sanno, non comprendono cosa sono i sentimenti riescono a metter in atto uno spettacolo molto emozionante.

D2: Ieri sera vi ho visto salutarvi attorno al robot, come se aveste realizzato dell'umanità.

Ishiguro: Siamo desolati.

D3: Ci vorrebbe un robot interattivo! Ci vorrebbe un robot autonomo nelle relazioni e pre-organizzato con degli algoritmi, con delle selezioni di comportamenti, con altri livelli di robotizzazione. Livelli che già esistono anche se non sono messi in opera in questo settore.
[intervento sulla D3 da una spettatrice]: perché usare un robot interattivo, automatizzato?

D3: Perché lo possiamo costruire!

Ishiguro: Se lei ci da una spinta potremmo farlo.

D4: A proposito del rapporto tra tecnologica, umanità e natura. Del rapporto tra i cellulari, i pc portatili e il legame con gli alberi. [intervento sulla D4, dal tavolo]: lei vuole dire che c'è differenza tra la biologia e la tecnica?

D4: No no, io parlo proprio di trasposizione…

Ishiguro: Oggi noi non viviamo in un'epoca naturale, non si può vivere senza tecnologia. Non abbiamo più bisogno di diventare naturali. Se volessimo veramente ritrovare la natura dovremmo abbandonare le auto, i cellulari…

D5: La scelta della società e verso la tecnologia, ma bisogna preservare la natura.

Ishiguro: Quando l'uomo ha iniziato a vivere delle piante e della natura già all'epoca aveva degli strumenti e da quel momento abbiamo sempre vissuto con questi strumenti, è anche questo che differenzia l'uomo dagli altri animali. In questo senso possiamo concludere che l'uomo non è un essere naturale.

D6: Il professore ha parlato di un robot gentile e ci ha presentato un robot identico a lui, lui è gentile? Perché l'ha fatto così simile a se stesso? Perché deve essere così umano?

Marie: Se mi permettete una risposta molto breve, il punto che ci ha esposto oggi il professor Ishiguro è che lui vuole che i robot siano umanizzati, che abbiano sembianze umane, per aiutare l'essere umano nell'interazione.

Ishiguro: Se la domanda è se l'androide è gentile la risposta è si. Perché ha un'espressione più neutra, ad esempio se i miei allievi si trovano davanti a lui e non a me, mi dicono che è più gentile di me. Il mio androide non è completamente il mio doppio è anche più gentile di me. Lo userò per fare delle conferenze al mio posto o per tenere le lezioni al mio posto. E sarà un gran bene per me.

D7: Lei ha detto che i bambini e gli anziani sono più sensibili ai robot, perché? Perché sono loro a cercare più interazione con il robot?

Ishiguro: È piuttosto che i bambini e gli anziani hanno più capacità di adattarsi. Sentono di più la pressione di un viso molto umano davanti a loro. Al contrario, se c'è un tipo di robot che ha una presenza umana meno spiccata sentono meno la pressione e si lasciano andare. In questo senso si può dire che sono più sensibili, ma non si può dire che ricerchino questo tipo di emozione. Questa è anche la ragione per cui i bambini sono pieni di pupazzi.

D8: Io volevo sapere se ci sono degli studi sociologici e psicologici in merito all'umanizzazione della tecnologia. Se questo porta a una richiesta di più tecnologia o di meno tecnologia.

Ishiguro: Nella storia umana mai lo sviluppo della tecnologia non è mai fermato. L'uomo ha sempre voglia di cose moderne, ha sempre cercato di ampliare le capacità umane. Storicamente non c'è esempio di abbandono dello sviluppo tecnologico.

D8: Ma ne abbiamo veramente bisogno?

Ishiguro: Non lo so. Non si sa se è bene avere un I-phone, non sappiamo se è un bene avere un computer portatile, ma quando guardiamo qualcuno che ha questi strumenti gli uomini ne hanno invidia. La capacità umana è sempre in pieno sviluppo.

Appendice III

Nell'appendice III sono contenuti i quattro copioni inediti degli spettacoli qui disposti in ordine cronologico:

I, worker 2008
In the heart of the forest 2010
Sayonara 2010/2012
Three sisters android version 2012
La Mètamorphose version androïde 2014

Si tratta delle copie anastatiche del materiale ricevuto durante la ricerca di campo direttamente dalla Seinendan Theatre Company e in questa sede li proponiamo nelle traduzioni dal giapponese all'inglese o al francese. I copioni hanno caratteristiche simili e possiedono all'inizio una descrizione della scenografia e della situazione di riferimento. Inoltre, ove necessario, è riportata una legenda atta a spiegare i segni anteposti alle battute presenti nei testi. Lo spettacolo *Sayonara* non prevede nomi per i personaggi, di conseguenza per segnare l'alternarsi delle voci nelle battute viene impiegata la lettera 'A' per Geminoid F e 'B' per Bryerly Long. Nella seconda parte dello spettacolo, invece, 'B' identifica le battute dell'operatore arrivato per riparare Geminoid F.
L'unica eccezione è costituita dal testo di *In the Heart of the Forest* nella sua versione del 2010. Il copione di quest'ultimo non è stato tradotto in nessuna lingua occidentale e vengono qui riportati i sottotitoli in inglese usati durante la rappresentazione dello spettacolo alla Aichi Triennale (あいちトリエンナーレ) del 2010. In questa copia il segno @ indica che la battuta è stata pronunciata in scena, ma non è stata proiettata sullo schermo, mentre la stella vuota (☆) indica: "Nearby lines with the same number of stars (☆, ☆☆, ☆☆☆, etc.) are to be said almost simultaneously" e la stella piena (★): "Overlaps the previous line".

I,worker

働く私

by Oriza Hirata

平田オリザ

translated by

Joanna Kriese

Seinendan

1-11-13 Komaba, Meguro-ku, Tokyo, 153-0041 Japan

Telephone: 81-3-3469-9107 Facsimile: 81-3-3467-2984

URL: http://www.seinendan.org

Joanna Kriese
November 24, 2010

I, Worker: A Robot Play

By Hirata Oriza

Cast

ROBOT A (Takeo)
ROBOT B (Momoko)
Mayama YUUJI (husband)
Mayama IKUE (wife)

Setup

The stage is 9 metres wide and 5 metres deep, sectioned into co-ordinates 1-9 on the x axis, A-E on the y axis. It represents the largish living room of an apartment. A panel runs between D and E from stage right and stage left, with a gap at 6-4, representing a hallway. The exit behind the panel to stage right leads to the entrance, the exit behind the panel to stage left leads to the kitchen, bedrooms, etc. In roughly the centre of the stage, at C-5, there is a small Japanese-style dining table. At B-8, a CD player.

The robots used are the "Wakamaru" model, manufactured by Mitsubishi. Mounted on wheels, they are also capable of rotating their heads, and entire bodies.

Both Yuuji and Ikue speak with slight Kansai accents.

Opening

Mayama Yuuji lays sprawled at B-7, reading a magazine. Robot A is standing at C-3, facing Yuuji. The play is set to start in ten minutes.

After three minutes Robot B (wearing an apron) passes by, heading from stage left (E-1) to stage right (E-9). On the way it stops at E-4 to look at Yuuji. After it returns to stage right, Yuuji looks in Robot B's direction.

After another three minutes Robot B passes by again, from stage left to stage right, stopping once more at E-4 to look at Yuuji. When it returns, Yuuji glances after it again. This time Robot A also stares in the same direction (E-2).

After a few minutes the play begins.

Act 1, Scene 2

(Mayama Ikue emerges from stage left carrying a pizza plate and a bowl with salad.)

IKUE: It's ready!

YUUJI: Great.

IKUE: Thanks for waiting.

YUUJI: Sure.

IKUE: *(While laying the dishes on the table.)* Help yourself.

YUUJI: Thanks.

(Pause.)

IKUE: *(Sits down at D-5.)* …Aren't you going to eat?

YUUJI: Yes.

IKUE: …

ROBOT A: Shall I leave? *(Turns toward the back of the stage.)*

IKUE: No, that's alright.

YUUJI: Yeah. Stay.

IKUE: You don't want to?

ROBOT A: No, I do.

YUUJI: *(Lifts himself and moves across the floor toward the table.)* You won't ask any more uncomfortable questions, now will you?

ROBOT A: ….No. *(Lowers its head.) (Moves 50 centimetres toward C-2.)*

YUUJI: *(While eating pizza.)* Did Momoko make this?

IKUE: Yep.

YUUJI: It's delicious.

IKUE: Isn't it? *(Poking at her salad with a fork.)*

YUUJI: She sure has gotten better, hasn't she.

IKUE: Yeah.

ROBOT A: *(Turns its head slightly toward the audience.)*

YUUJI: *(Stuffing his cheeks with pizza.)* But you know, I wonder how she does it?

ROBOT A: …

YUUJI: Hey.

IKUE: Did you go out today?

YUUJI: Not… really.

IKUE: I see…

YUUJI: *(Stands and turns toward stage left.)* Well then I'll go tell her.

IKUE: Tell her what?

ROBOT A: *(Shifts slightly in YUUJI's direction.)*

YUUJI: Wouldn't it be better if I told her?

ROBOT A: Hm?

YUUJI: That the food was good. Directly.

ROBOT A: Yes.

YUUJI: Then I'll go tell her.

ROBOT A: Thank you very much.

(YUUJI exits stage left.)

Act 1, Scene 3

IKUE: Takeo.

ROBOT A: Yes?

IKUE: Would you like to go shopping tomorrow?

ROBOT A: … *(Lowers its head.)*

IKUE: No?

ROBOT A: I'm sorry. *(So saying, turns its head to face the audience.)*

IKUE: But you went out for a walk just a while ago, didn't you?

ROBOT A: …Yes.

IKUE: It's all right.

ROBOT A: …

IKUE: Just a little help with the shopping.

ROBOT A: I'm sorry. *(Looks back at IKUE.)*

IKUE: …

ROBOT A: I don't feel like working… at all.

(Pause.)

Act 2, Scene 1

(ROBOT B emerges from stage left.)

ROBOT B: *(Emerges from stage left, moving past E-6 to C-6.)*

IKUE: Ah.

ROBOT B: *(While moving, just before it reaches E-6.)* How was everything?

IKUE: It was delicious.

ROBOT B: *(Still moving.) Good.*

IKUE: Isn't that what Yuuji told you?

ROBOT B: Yes.

IKUE: …Where is Yuuji?

ROBOT B: Somewhere in the back. *(Stops, facing the audience.)*

IKUE: …Ah, I see.

ROBOT B: I brought Tabasco sauce.

IKUE: Oh.

ROBOT B: I'm sorry I didn't think of it.

IKUE: Did Yuuji remind you? *(While removing a bottle of Tabasco sauce from ROBOT B's pocket.)*

ROBOT B: Yes.

IKUE: Thanks.

ROBOT B: It's nothing.

ROBOT A: *(Moves about 50 centimetres toward stage left.)*

ROBOT B: *(Turns toward ROBOT A.)*

ROBOT A: *(Retreats another 50 centimetres toward stage left.)*

(Pause.)

ROBOT B: *(Looks to Ikue.)* Shall I bring you anything else? Tea?

IKUE: No, that's fine.

(Pause.)

ROBOT B: *(Looks to ROBOT A.)*

(Pause.)

ROBOT A: *(Moves from C-3 to E-3, then exits stage right as far as it can.)*

IKUE: Takeo.

ROBOT B: Now we can even hold human babies.

IKUE: So you can.

(Pause.)

ROBOT B: Oh, I apologize.

IKUE: For what?

ROBOT B: Nothing.

IKUE: …For mentioning children?

ROBOT B: …

IKUE: It's okay, you don't have to empathize with that.

ROBOT B: I'm sorry.

IKUE: …I suppose there are ways I could try to have one.

ROBOT B: Have what?

IKUE: Children.

ROBOT B: …Ah.

IKUE: But I would worry about their future, if I took a gamble like that.

ROBOT B: That is not something a robot can understand.

IKUE: No, you couldn't, could you.

ROBOT B: Yes… I cannot help you with this.

IKUE: I know.

Act 2, Scene 3

(YUUJI emerges from stage left. He returns to his original position and sits down.)

ROBOT B: Ah. *(Looks up at YUUJI while he enters, then moves to D-8.)*

IKUE: Huh, where's Takeo?

YUUJI: Still in the back.

IKUE: How come?

YUUJI: Dunno'.

IKUE: Oh no.

YUUJI: Being around us probably makes him flustered.

IKUE: But…

Act 3, Scene 1

YUUJI: Huh?

ROBOT B: …

YUUJI: *(Turns off the CD player.)*

(Pause.)

YUUJI: You think they didn't like it?

ROBOT B: *(Turns its head toward YUUJI.)* What do you think?

YUUJI: I thought it was great.

ROBOT B: …Yes.

YUUJI: Have you heard of "Meoto Zenzai"?

ROBOT B: Yes.

YUUJI: The book.

ROBOT B: Yes. I possess that knowledge.

YUUJI: Oh, do you.

ROBOT B: Yes… well.

YUUJI: There's that restaurant in Sennichimae– Jiyuken.

ROBOT B: Yes.

YUUJI: The curry there's been my favourite since I was a kid.

ROBOT B: Yes.

YUUJI: Oh? You know about that too?

ROBOT B: The one that has the curry mixed in with the rice.

YUUJI: Yeah, that's the one.

ROBOT B: It is strange to me.

YUUJI: What about it?

ROBOT B: I learned about this mixed curry, and once I made it, but when I served it to Ikue, she became angry.

YUUJI: Oh, really.

ROBOT B: *(Moves 50 centimetres closer to YUUJI.)* Yes.

YUUJI: I had no idea.

ROBOT B: This was when you were still working.

Act 3, Scene 2

YUUJI: Hey, where's Ikue?

ROBOT A: She went outside.

YUUJI: Oh yeah?

ROBOT A: Yes.

YUUJI: But why?

ROBOT A: She said the sunset was pretty.

YUUJI: Huh?

ROBOT A: She put on her sandals and left.

YUUJI: Oh…

(Pause.)

YUUJI: Without saying anything?

ROBOT A: …

ROBOT B: *(Turns its head toward B-8.)*

YUUJI: Ikue didn't say anything?

ROBOT A: *(Turns to YUUJI.)* No.

YUUJI: Is that right.

(Pause.)

(The two robots turn their heads to face each other.)

YUUJI: Oh, sorry about before.

ROBOT A: Hm? *(Turns both its head and body toward B-8.)*

YUUJI: I thought it'd cheer you up.

ROBOT A: What would? *(Looks at ROBOT B again.)*

YUUJI: …I wouldn't like it if someone put a battle theme on when I was feeling down.

ROBOT A: *(Faces YUUJI again.)* Ah.

YUUJI: …Sorry.

ROBOT B: *(Looks at YUUJI also.)*

ROBOT A: It is nothing.

Act 3, Scene 3

(Pause.)

(The robots gradually resume their original posture, facing each other.)

(Pause.)

ROBOT A: Ikue was crying a little.

ROBOT B: Oh?

ROBOT A: The sunset… tomorrow the weather will be fair as well.

ROBOT B: Yes.

(Pause.)

ROBOT B: *(Moves to B-2, extending its arms.)*

(Pause.)

ROBOT B: Did you know? You should never tell a human to buck up when they are depressed.

ROBOT A: *(Moves only its head to look back.)* Yes, I had heard that.

ROBOT B: Humans are difficult.

ROBOT A: …Because we do not know what it is like to buck up.

ROBOT B: Yes.

(Pause.)

ROBOT A: *(Moves to B-7.)*

(Pause.)

ROBOT B: When you were watching the sunset…

ROBOT A: *(Looks at ROBOT B.)* Hm?

ROBOT B: It was pretty, wasn't it?

ROBOT A: *(Lowers its head.)* …I suppose, but…

(Pause.)

ROBOT B: *(Glances sidelong out across the audience.)* What?

ROBOT A: *(Looks toward stage right.)* …

ROBOT B: But, what?

(Pause.)

ROBOT A: It looks pretty because you're watching it with someone else.

ROBOT B: Is that so.

ROBOT A: So that even when you're watching it alone, you remember when you watched it with them, and it looks just as beautiful.

ROBOT B: *(Looks at ROBOT A.)* You think so?

ROBOT A: I can't think of it any other way.

ROBOT B: …

ROBOT A: I have no other way of understanding what is beautiful.

ROBOT B: No?

ROBOT A: But we are not yet that advanced.

(Pause.)

ROBOT B: *(Slowly turns to look stage right.)*

ROBOT A: *(Gazes in the same direction.)*

(The lights are gradually dimmed.)

(When the lights are turned on again both robots turn to face the audience, and bow.)

(Next the human actors come back on stage, and they all bow again.)

(The humans and robots leave the stage together.)

The End.

CueNo	DEL	CHR	ENGLISH
20	@		
30		TOSHIKO	Hello.
40		SUDA	Oh, hi.
50		TOSHIKO	Killing time?
60		SUDA	For the time being.
70	@	TOSHIKO	I see.
80		SUDA	Have you had lunch?
90		TOSHIKO	No.
100		SUDA	Terrine was on the menu.
110	@	TOSHIKO	What?
120	@	SUDA	Terrine.
130	@	TOSHIKO	Oh.
140		SUDA	Actually it was a blob of flour. No filling or anything.
150	@	TOSHIKO	Oh.
160	@	SUDA	Why call it terrine then?
170	@	TOSHIKO	Right.
180		SUDA	Monkey food would taste better.
190	@	TOSHIKO	
200	@	SUDA	
210	@		
220		SUDA	Well.
230		TOSHIKO	Yes.
240		SUDA	I'm off.
250		TOSHIKO	See you.
260	@		
270	@	SATOSHI	That's right, but,
280	@	SATOSHI	Hi.
290		TOSHIKO	Hi. What's up?
300		SATOSHI	Debating with Yoshie.
310		SATOSHI	Shouldn't you avoid prejudice like that?
320		YOSHIE	It's a hypothesis, not prejudice.
330		SATOSHI	A subjective hypothesis is prejudice.
340		YOSHIE	Hello.
350		TOSHIKO	Hello.
360		YOSHIE	All hypotheses are subjective.
370		SATOSHI	I agree, but there should be a limit.
380		YOSHIE	You have a point there.
390		SATOSHI	She's so logical.
400		TOSHIKO	She's a robot.
410		SATOSHI	I know.
420		YOSHIE	Pardon me.
430		TOSHIKO	Have you had lunch?
440		SATOSHI	Yes.
450	@	TOSHIKO	Oh.
460		SATOSHI	See you later.
470		TOSHIKO	Yes.
480	@		
490	@		
500		KUBO	Hello, there.
510		TOSHIKO	Oh, hi.
520	@	KUBO	Hello.
530		TOSHIKO	Experiment?

540		KUBO	Yes, sort of.
550		TOSHIKO	Don't work too hard.
560		KUBO	I have to. The clock is ticking.
570		TOSHIKO	But will working hard do any good?
580		KUBO	It will. Won't it?
590		TOSHIKO	I suppose so.
600	@	KUBO	Yes.
610	@		
620		TOSHIKO	Have you had lunch?
630		KUBO	Not yet.
640		TOSHIKO	Really?
650	@	KUBO	
660		TOSHIKO	Terrine today.
670		KUBO	What?
680		TOSHIKO	Terrine.
690	@	KUBO	Ah.
700		TOSHIKO	But it's not really terrine, I hear.
710	@	KUBO	What?
720		TOSHIKO	It's called terrine but it's just a blob of something indistinct.
730	@	KUBO	Hmm.
740	@		
750		TOSHIKO	Well, then.
760		KUBO	Yes.
770		TOSHIKO	Good luck.
780		KUBO	Thanks.
790		TAKEKOSHI	Hello.
800		KUBO	Yes.
810		TAKEKOSHI	I'm looking for Professor Moriguchi's laboratory.
820		KUBO	This is it.
830		TAKEKOSHI	I'm Takekoshi, from Utsunomiya, from Professor Takamura's lab.
840		KUBO	Oh, I see.
850	@	TAKEKOSHI	I'm honored to be here.
860		KUBO	I'm just an outsider here. I'll go get someone.
870	@	TAKEKOSHI	Oh.
880		KUBO	I'm from the Agriculture department.
890		TAKEKOSHI	Oh, really?
900		KUBO	Please sit down.
910		TAKEKOSHI	Thanks.
920		KUBO	You're a breeder? Of monkeys?
930		TAKEKOSHI	No, I'm a psychologist.
940	@	KUBO	Yes. What?
950		TAKEKOSHI	Psychology.
960		KUBO	Oh, yes.
970	@	TAKEKOSHI	
980		KUBO	Your name is Takekoshi.
990		TAKEKOSHI	Yes, Yukie Takekoshi.
1000	@	KUBO	Oh?
1010	@		
1020	@	TOSHIKO	How can I believe that?
1030	@	SATOSHI	But it's true. It's possible with Gorillas but not with bonobos.
1040	@	TOSHIKO	Why not? Bonobos are ...
1050	@	SATOSHI	IQ and linguistic ability are two different things.
1060	@		

1070	@		
1080	@	KUBO	Oh.
1090	@	TOSHIKO	Yes.
1100		KUBO	Glad you came.
1110	@	TOSHIKO	What?
1120		KUBO	We have a visitor.
1130	@	TAKEKOSHI	Hello.
1140	@	TOSHIKO	Hello.
1150		KUBO	A psychologist.
1160		TOSHIKO	Welcome. You must be the animal psychologist.
1170		TAKEKOSHI	Yes. Takekoshi.
1180		TOSHIKO	I'm Kimoto. I'm in charge of bonobo observation here.
1190		TAKEKOSHI	Nice to meet you.
1200		TOSHIKO	Same here.
1210	@	TAKEKOSHI	Thanks.
1220		SATOSHI	Satoru Kimoto. Sociolinguistics.
1230		TAKEKOSHI	Yes.
1240		TOSHIKO	This is my husband.
1250		TAKEKOSHI	Oh, I see.
1260		SATOSHI	Nice to meet you.
1270		TAKEKOSHI	Nice to meet you too.
1280		ICHIRO	I am Ichiro Takahashi.
1290		TAKEKOSHI	Hello.
1300		ICHIRO	Nice to meet you.
1310		TOSHIKO	He's my assistant.
1320	@	TAKEKOSHI	Yes.
1330		ICHIRO	Please call me Ichiro.
1340		TAKEKOSHI	Nice to meet you.
1350	@	ICHIRO	Likewise.
1360	@		
1370		TOSHIKO	Where's the professor?
1380		KUBO	Must be in the lab.
1390		TOSHIKO	I'll take you there later.
1400		TAKEKOSHI	Thanks.
1410		TOSHIKO	Have a seat.
1420		TAKEKOSHI	Thanks.
1430		KUBO	Shall I make you some coffee?
1440		TOSHIKO	Yes, thanks.
1450		ICHIRO	Oh, let me.
1460		KUBO	No need.
1470		ICHIRO	Let me help you then.
1480		KUBO	You want to?
1490		ICHIRO	Yes.
1500		KUBO	Is coffee okay with you?
1510	@		
1520	@	TOSHIKO	Is coffee okay with you?
1530		TAKEKOSHI	Yes.
1540		TAKEKOSHI	Thanks.
1550		KUBO	No problem.
1560		TOSHIKO	Call Yoshie.
1570		ICHIRO	I'm on it.
1580	@		
1590	@		

1600		TOSHIKO	When did you arrive?
1610		TAKEKOSHI	I arrived in Kinshasa the day before yesterday, and came here just now.
1620		TOSHIKO	You must be tired.
1630		TAKEKOSHI	I'm not sure. I'm too excited right now.
1640	@	TOSHIKO	I see.
1650		TAKEKOSHI	I've always wanted to come to Africa.
1660	@	TOSHIKO	Yes.
1670	@	TAKEKOSHI	Yes.
1680		SATOSHI	Then you haven't been to the lodging yet?
1690		TAKEKOSHI	No, I really just arrived here.
1700	@	SATOSHI	I see.
1710		TAKEKOSHI	My stuff's still in the car.
1720		TOSHIKO	I'll take you there later, after we meet the professor.
1730		TAKEKOSHI	Yes, thank you.
1740	@		
1750		TOSHIKO	After a while.
1760		TAKEKOSHI	Yes.
1770	@	TOSHIKO	After coffee.
1780	@	TAKEKOSHI	Yes.
1790		TOSHIKO	I thought you were coming with your family.
1800		TAKEKOSHI	I came alone today.
1810	@	TOSHIKO	Yes.
1820		TAKEKOSHI	My son will join me later.
1830	@	TOSHIKO	I see.
1840		TAKEKOSHI	I wanted to see what it's like here first.
1850		TOSHIKO	Of course.
1860		TAKEKOSHI	I'm here on probation, you know.
1870		TOSHIKO	Oh, I don't think so.
1880		TAKEKOSHI	I wanted it that way. I wanted to try it first and then decide.
1890		TOSHIKO	I see what you mean.
1900		SATOSHI	I agree Africa's not for everyone.
1910		TAKEKOSHI	Right.
1920		TOSHIKO	But lately many researchers bring children with them.
1930		TAKEKOSHI	Yes, I heard.
1940		TOSHIKO	With the improved hygienine situation, it's not a bad place for kids. Nice and easy.
1950		TAKEKOSHI	That's what I thought too.
1960		SATOSHI	We don't have any children.
1970	@	TAKEKOSHI	I see.
1980		TOSHIKO	You'll meet all the project team members today.
1990	@	TAKEKOSHI	Yes.
2000		TOSHIKO	You can devote most of your time to your own research. Attending meetings is about the only thing you'll have to do for our project.
2010	@	TAKEKOSHI	Yes.
2020		TOSHIKO	And evaluating the results of our research from the perspective of a psychologist.
2030		TAKEKOSHI	Okay.
2040	@		
2050	@		
2060		SATOSHI	We outsiders can take it easy.
2070		TAKEKOSHI	But could you tell me a bit more about the project?
2080		TOSHIKO	Sure.

2090		TAKEKOSHI	Actually how much of it is realized so far?
2100	@		
2110		YOSHIE	Sorry to be late.
2120		SATOSHI	No problem.
2130	@		
2140		TOSHIKO	I'm sure you're familiar with the overall concept.
2150	@	TAKEKOSHI	Yes.
2160		TOSHIKO	Simply put, we plan to artificially evolve monkeys into something like humans.
2170	@	TAKEKOSHI	Yes.
2180		TOSHIKO	Our professor calls it Operation Neanderthal.
2190		TAKEKOSHI	I read the report and chuckled a bit.
2200		TOSHIKO	He exaggerates things.
2210	@		
2220		SATOSHI	She's telling her about the project.
2230		YOSHIE	Yes.
2240	@		
2250		TAKEKOSHI	But you'll make Neanderthals eventually, right?
2260		TOSHIKO	If not Neanderthals, we'd at least like to evolve them into Australopithecus, or Pithecanthropus if possible.
2270	@	TAKEKOSHI	Oh.
2280		TOSHIKO	If we're lucky, they'll probably reach the level of Australopithecus in 50 years.
2290		TAKEKOSHI	It will take that long?
2300		TOSHIKO	Of course. It actually took 5 million years. Doing it in small paddocks and labs, 50 years is like a blessing.
2310		TAKEKOSHI	I suppose.
2320	@	TOSHIKO	Yes.
2330		TAKEKOSHI	But the report sounded like you'd be starting the evolving experiments right away.
2340		TOSHIKO	I told you he exaggerates. A bluffer.
2350		TAKEKOSHI	I see. So what do you actually do, to evolve them?
2360		TOSHIKO	In a nutshell, what we do is first crossbreed the bonobos with larger brains, and then slow down the growth of the children. That's her specialization.
2370		YOSHIE	Hello.
2380		TAKEKOSHI	Hello.
2390		YOSHIE	Yoshie Sasaki.
2400		TAKEKOSHI	Takekoshi.
2410		YOSHIE	I specialize in biochemistry.
2420		TAKEKOSHI	Nice to meet you.
2430		YOSHIE	Nice to meet you too.
2440		TOSHIKO	So the brains will have enough time to absorb everything we teach, while they are still flexible. By repeating this procedure we hope to evolve the monkeys into humans.
2450	@	TAKEKOSHI	Yes.
2460		YOSHIE	I am in charge of the hormonal control for delaying physical growth.
2470		TAKEKOSHI	I see.
2480	@		
2490	@		
2500	@	TOSHIKO	Thanks.
2510	@	KUBO	My pleasure.
2520		KUBO	Here you are.
2530		TAKEKOSHI	Thanks.

2540		ICHIRO	Cream and sugar?
2550		TAKEKOSHI	Yes, thanks.
2560	@		
2570		ICHIRO	Here you are.
2580		TAKEKOSHI	Thanks.
2590		TOSHIKO	He specializes in agriculture.
2600		KUBO	Kubo.
2610		TAKEKOSHI	Yes, we've met already.
2620		KUBO	Nice to meet you.
2630		TOSHIKO	He's a gene manipulation expert.
2640		TAKEKOSHI	Oh, I see.
2650		KUBO	But animals and plants are so very different, I'm not much help here.
2660	@	TAKEKOSHI	Really?
2670		TOSHIKO	But you are.
2680		KUBO	I was doing cultivation improvement in Tanzania. Then my university ordered me to join and help this project here.
2690	@	TAKEKOSHI	I see.
2700		SATOSHI	I specialize in pumpkins.
2710		TAKEKOSHI	What?
2720		SATOSHI	Pumpkins.
2730	@	TAKEKOSHI	Oh.
2740		KUBO	Do you like pumpkins?
2750		TAKEKOSHI	Yes, I suppose.
2760		SATOSHI	Don't say that. He'll make you taste pumpkins to death. Everyday too.
2770		TAKEKOSHI	Well, I don't dislike them, but ,...
2780		KUBO	We have tasty pumpkins here.
2790	@	TAKEKOSHI	Yes.
2800		SATOSHI	Our Congolese chef and the robots cook everything for us.
2810	@	TAKEKOSHI	Yes.
2820		SATOSHI	They are good.
2830		KUBO	Most of the time.
2840		SATOSHI	For lunch, we heat up what they have prepared, whenever we like.
2850	@	TAKEKOSHI	Yes.
2860		KUBO	Have you eaten properly today?
2870		SATOSHI	I had a cup of instant noodle soup.
2880		KUBO	That's no good.
2890		TAKEKOSHI	You were saying you slow down the growth of the young ones.
2900	@	TOSHIKO	What?
2910		TAKEKOSHI	Didn't you say you slow down their growth?
2920		YOSHIE	Yes.
2930		TOSHIKO	We do it by controlling growth hormones.
2940	@	TAKEKOSHI	Yes.
2950		YOSHIE	You're familiar with neoteny?
2960		TAKEKOSHI	I've heard of it.
2970	@		
2980	@		
2990		SATOSHI	Experiment?
3000		KUBO	Yes, I would like to get as much done as I can before the rainy season starts.
3010		SATOSHI	Good luck.
3020		KUBO	Good luck can't help this though.
3030	@	SATOSHI	Don't say that.
3040	@		

3050		TOSHIKO	Humans may be neotonized monkeys. Mutated.
3060		YOSHIE	Humans are like baby monkeys. Body hair's scarce, and the brain is overproportionately heavy.
3070		TAKEKOSHI	You mean humans are this intelligent because our brains stay flexible for a long period of time?
3080		YOSHIE	Yes, probably.
3090	@	TAKEKOSHI	I see.
3100		TOSHIKO	We still don't have conclusive evidence though.
3110		YOSHIE	It's a hypothesis.
3120		TAKEKOSHI	But can you control these hormones easily?
3130		TOSHIKO	Not easily.
3140		YOSHIE	Hormone abnormality tends to occur often.
3150		TAKEKOSHI	I thought so.
3160		TOSHIKO	We only have a limited number of baby bonobos. We need to carry out our experiments carefully.
3170		TAKEKOSHI	What about the clones?
3180		TOSHIKO	Not yet, although they experiment with them in Japan.
3190	@	TAKEKOSHI	Yes.
3200		YOSHIE	Practical clone bonobos are yet to be born.
3210		TAKEKOSHI	Is that so?
3220		TOSHIKO	Are you interested in clones?
3230		TAKEKOSHI	Not exactly, but I thought maybe we could do all the experiments we like with them. A layperson's opinion, I'm afraid.
3240	@	TOSHIKO	
3250		SATOSHI	Mind you,
3260		TAKEKOSHI	Yes.
3270		SATOSHI	The primatologists here think primates are humans' relatives.
3280	@	TAKEKOSHI	Oh.
3290		SATOSHI	They'll get mad at you if you consider them as pure objects for experiments.
3300		TAKEKOSHI	I'm sorry.
3310		TOSHIKO	I'm not like that.
3320		SATOSHI	They get mad at me all the time.
3330		TAKEKOSHI	I'm sorry.
3340		TOSHIKO	I am not a mad primatologist. Not at all.
3350		TAKEKOSHI	But, I'm sorry.
3360		TOSHIKO	Still, a clone is a life form.
3370		TAKEKOSHI	Yes, of course.
3380		TOSHIKO	Robots too.
3390		TAKEKOSHI	Yes.
3400		YOSHIE	We are not life forms.
3410		KUBO	But we're all buddies.
3420	@		
3430		SATOSHI	What do you specialize in?
3440		TAKEKOSHI	I research the causes of schizophrenia. I also deal with depression and autism.
3450	@	SATOSHI	I see.
3460		TAKEKOSHI	I've been experimenting with mice.
3470	@	SATOSHI	What?
3480		TAKEKOSHI	Artificially making mice schizophrenic. Knockout mice.
3490	@	SATOSHI	I see.
3500		YOSHIE	I've heard of it.
3510		TAKEKOSHI	Really?
3520		TOSHIKO	We occasionally have depressed bonobos.

3530	@	TAKEKOSHI	Yes, I heard.
3540	@	TOSHIKO	In fact we don't really know how they are.
3550		TAKEKOSHI	That's what brought me here.
3560	@	TOSHIKO	Yes.
3570		SATOSHI	What about robots?
3580		YOSHIE	Robots can't get depressed.
3590	@	SATOSHI	I guess not.
3600	@		
3610		KUBO	I'll see you later.
3620	@	TOSHIKO	You leaving?
3630		KUBO	I'll grab a bite and get back to mowing the grass.
3640		TOSHIKO	You have a lot of work.
3650	@	KUBO	Not really.
3660		YOSHIE	Shall I help you?
3670		KUBO	That's okay. Thanks.
3680	@		
3690	@		
3700		SATOSHI	The dining room is by the lodging.
3710	@	TAKEKOSHI	Yes.
3720		SATOSHI	The labs and paddocks are over there too.
3730	@	TAKEKOSHI	Yes.
3740		TOSHIKO	I'll take you to the lodging later.
3750		TAKEKOSHI	Thanks.
3760		TOSHIKO	Have you seen bonobos?
3770		TAKEKOSHI	Only on screen. I have mainly experimented with crab-eating monkeys.
3780		TOSHIKO	They are totally different. Bonobos are really like humans.
3790		TAKEKOSHI	Right.
3800	@	SATOSHI	True.
3810	@	TAKEKOSHI	Yes.
3820		TOSHIKO	There is a local legend that bonobos and humans lived together in ancient times.
3830	@	TAKEKOSHI	Oh.
3840		TOSHIKO	One day the palm trees gave the humans fabrics made from their barks. But the bonobos happened to be away that day. That's why bonobos are naked.
3850		TAKEKOSHI	That's cute.
3860		TOSHIKO	Yes.
3870		TAKEKOSHI	Are primates so very close to humans? Genetically?
3880		TOSHIKO	There is only 1% difference between the DNA of humans and chimpanzees.
3890	@	TAKEKOSHI	Oh.
3900	@	TOSHIKO	Right?
3910		YOSHIE	The hemoglobin chains of humans and chimpanzees are identical.
3920	@	TAKEKOSHI	Is that so?
3930	@	TOSHIKO	A shocking discovery, isn't it?
3940	@	TAKEKOSHI	Is it?
3950	@	TOSHIKO	One of our goals is to define humanity. But the more we research, the more we realize that humans and chimpanzees are the same.
3960	@	TAKEKOSHI	But in psychology they are completely different. At the start of an experiment they may look smart, but in no time you'll be thinking that apes are apes after all.
3970	@	TOSHIKO	Is that right?
3980	@	SATOSHI	Same with linguistics. There is a great difference.

3990	@	TAKEKOSHI	I thought so.
4000	@	SATOSHI	They can learn sign language, but they can't construct sentences on their own.
4010	@	TAKEKOSHI	I bet they can't.
4020	@	SATOSHI	But what you just said might get you in trouble.
4030	@	TAKEKOSHI	What?
4040	@	SATOSHI	Apes are apes after all.
4050	@	TAKEKOSHI	Oh, I'm sorry.
4060	@	TOSHIKO	It's all right by me, don't worry.
4070	@		
4080		TAKEKOSHI	But then how do you define the difference between humans and monkeys here?
4090		TOSHIKO	We try not to think about that lately.
4100		TAKEKOSHI	But, without any specific criteria, how do you know they've become humans?
4110		TOSHIKO	Um, it's not our ultimate goal to create humans.
4120	@	TAKEKOSHI	No?
4130		TOSHIKO	Mind you, however we evolve bonobos, they never will become humans.
4140		TAKEKOSHI	Is that right?
4150		TOSHIKO	Humans did not evolve from chimpanzees or bonobos.
4160		TOSHIKO	The mutual ancestors of primates and humans branched out according to separate environments and evolved into chimpanzees, gorillas and humans.
4170	@	TAKEKOSHI	Oh.
4180	@		
4190	@		
4200		SATOSHI	Is something the matter?
4210		TATEYAMA	Masae seems to be ill.
4220	@	SATOSHI	What?
4230		ICHIRO	It's nothing serious though.
4240	@	SATOSHI	Yes.
4250		TOSHIKO	It's Masae?
4260		ICHIRO	Yes. Will you take a look later?
4270	@	TOSHIKO	Okay.
4280	@		
4290		TATEYAMA	Hello.
4300	@	TAKEKOSHI	Hello.
4310		TOSHIKO	This is our new psychologist. Takekoshi.
4320		TAKEKOSHI	Takekoshi.
4330		TATEYAMA	Tateyama.
4340		TAKEKOSHI	Glad to be here.
4350		TOSHIKO	She's a fellow primatologist. Specializes in educating bonobos.
4360	@	TAKEKOSHI	I see.
4370		TATEYAMA	Nice to meet you.
4380		TAKEKOSHI	Nice to meet you too.
4390	@		
4400		TOSHIKO	Now, let's go meet the professor, shall we?
4410		TAKEKOSHI	Yes.
4420		TOSHIKO	He'll be grumpy right after an experiment.
4430		TAKEKOSHI	I see.
4440		ICHIRO	He seems to be in a good mood today though.
4450		TOSHIKO	Does he?
4460		ICHIRO	Don't you think so?

4470		YOSHIE	I don't know.
4480	@	TATEYAMA	Mediocre, I'd say.
4490		TOSHIKO	The professor's kind of eccentric. Please don't be alarmed.
4500		TAKEKOSHI	I think I can handle that.
4510		ICHIRO	Take care.
4520		TOSHIKO	We will.
4530		TAKEKOSHI	He's that eccentric?
4540		TOSHIKO	Eccentric, or a bit aggressive.
4550		TATEYAMA	We have fed and tamed him though.
4560	@	TAKEKOSHI	Ah.
4570		TOSHIKO	He's shy of strangers.
4580	@	TAKEKOSHI	What?
4590		TOSHIKO	He doesn't allow intruders from the outside.
4600		TAKEKOSHI	But what can I do about it?
4610	@	TOSHIKO	Right.
4620		TAKEKOSHI	May I ask one more question before I meet the professor?
4630		TOSHIKO	Yes.
4640		TAKEKOSHI	I heard of a plan to make this area into some kind of theme park.
4650	@	TOSHIKO	Yes.
4660		TATEYAMA	More like a safari park to show wild monkeys and bonobos.
4670		TOSHIKO	Speaking of which, where is Suda?
4680		ICHIRO	Don't know.
4690		TOSHIKO	He was here just now.
4700	@		
4710		YOSHIE	Suda works with the developer.
4720		TAKEKOSHI	So it is a definite plan, is it?
4730		YOSHIE	Yes.
4740		SATOSHI	We need to play along with these things, for research money.
4750		TAKEKOSHI	But won't the fields be disturbed by the tourists?
4760		TOSHIKO	There are things we have to let go.
4770	@	TAKEKOSHI	Yes.
4780		TOSHIKO	It's not for us to decide.
4790		TAKEKOSHI	I see.
4800	@		
4810		TOSHIKO	Let's go.
4820		TAKEKOSHI	Yes, sorry.
4830	@		
4840		ICHIRO	Shall I go with you?
4850		TOSHIKO	No need. I'll take her.
4860		ICHIRO	Thanks.
4870		TOSHIKO	Will you get the data sorted out?
4880		ICHIRO	I will.
4890		TOSHIKO	About the difference between humans and monkeys,
4900	@	TAKEKOSHI	Yes.
4910		TOSHIKO	The professors here are now focusing on whether they are tolerant or not.
4920	@	TAKEKOSHI	What?
4930		TOSHIKO	It's the difference between primates and other animals.
4940		TAKEKOSHI	Tolerant or not?
4950		TOSHIKO	In a group of lower monkeys or other animals, there is an absolute hierarchy among its members.
4960		TOSHIKO	But primates and certain baboons have the concept of equality.
4970		TOSHIKO	Shall we?

4980		TAKEKOSHI	Yes.
4990	@		
5000		SATOSHI	Whether they are tolerant or not?
5010		ICHIRO	That we do not understand.
5020	@	SATOSHI	You don't?
5030		ICHIRO	Robots allow everything.
5040	@	SATOSHI	Great.
5050	@		
5060		TOSHIKO	For example, bonobos give their food to other bonobos. Not necessarily a parent to their child or the stronger to the weaker.
5070		TOSHIKO	They allow other members to be in the group.
5080	@	TAKEKOSHI	I see.
5090	@		
5100		SATOSHI	The professor has been behaving lately.
5110		YOSHIE	Because the experiment is going well.
5120	@	SATOSHI	I suppose.
5130	@		
5140	@	TOSHIKO	On the other hand, primates alone kill their own kind. That must be because they cannot tolerate the existence of others. Otherwise why should they meaninglessly kill their own species?
5150		TAKEKOSHI	I'm interested in that myself.
5160		TOSHIKO	Are you really?
5170		TAKEKOSHI	Or the other side of it. Whether or not primates feel hatred.
5180	@	TOSHIKO	They don't.
5190	@	TAKEKOSHI	That's what I thought.
5200	@		
5210	@		
5220		SATOSHI	What about hatred?
5230		YOSHIE	What?
5240		SATOSHI	Do robots hate?
5250		YOSHIE	Of course not.
5260		SATOSHI	Really?
5270		ICHIRO	Really.
5280		TATEYAMA	I'm sure they don't.
5290		SATOSHI	How long will she last?
5300	@	ICHIRO	What?
5310		SATOSHI	Physiologists quit so easily.
5320		TATEYAMA	They have a rather different mindset, so to speak.
5330		SATOSHI	When I was a student, a friend was dating a psychology-major. He said he felt like she was reading his mind, which made him uneasy.
5340	@	TATEYAMA	What?
5350		SATOSHI	So I told him that's not the way psychology works, but he could not help feeling uneasy.
5360		ICHIRO	That's weird.
5370		TATEYAMA	Yes.
5380		SATOSHI	The girl dumped him right away.
5390		ICHIRO	No wonder.
5400	@		
5410		YOSHIE	Satoru.
5420		SATOSHI	Yes?
5430		YOSHIE	When will the bonobos start talking?
5440		SATOSHI	That was abrupt. Why?
5450		YOSHIE	I'm sorry.
5460		ICHIRO	Robots can only start talking abruptly.

5470	@	SATOSHI	I see.
5480		YOSHIE	Sorry.
5490		SATOSHI	Well, it will take time.
5500		YOSHIE	Will it?
5510		SATOSHI	Why do you ask?
5520		YOSHIE	I was wondering why they can't talk. Even though they are more emotional than us.
5530		SATOSHI	That's right.
5540		YOSHIE	You don't know?
5550		SATOSHI	Of course not.
5560		YOSHIE	You don't know.
5570		SATOSHI	Why? Do you want to ask them something?
5580	@	YOSHIE	What?
5590		SATOSHI	When bonobos and chimpanzees start talking.
5600		YOSHIE	Not really.
5610	@		
5620	@		
5630	@	TATEYAMA	Hello.
5640		SUDA	A newcomer's arrived, I hear?
5650		TATEYAMA	Yes.
5660		ICHIRO	A psychologist.
5670		SUDA	Is that right?
5680		SUDA	Have you seen Kubo?
5690		YOSHIE	No, I haven't.
5700	@	SUDA	No?
5710		SATOSHI	He's gone to grab a bite, I think.
5720	@	SUDA	Really?
5730		SATOSHI	Didn't you see him?
5740		SUDA	I was around the paddocks.
5750	@	SATOSHI	I see.
5760	@	SUDA	Oh, well, then.
5770		YOSHIE	Suda, do you have something you want to ask them?
5780	@	SUDA	What?
5790		YOSHIE	When bonobos start talking.
5800	@	SUDA	Oh, that.
5810		ICHIRO	We were talking about that just now.
5820		SUDA	Well, what would I like to ask them?
5830		SATOSHI	You have to ask them if it's okay with them to be made into a spectacle.
5840		YOSHIE	I see.
5850	@	SATOSHI	Right?
5860		TATEYAMA	But then gorillas and bonobos will come up with different answers.
5870	@	SATOSHI	Yes.
5880		TATEYAMA	Bonobos would be like <QU>Come watch us,<QU> but gorillas would say no.
5890		SATOSHI	Right.
5900		SUDA	Wait a sec. You're the ones who've been using monkeys for experiments.
5910		SUDA	Let's ask them about that first.
5920		SATOSHI	I suppose.
5930		SUDA	It's too convenient to assume it's okay to use them for experiments but not as a spectacle.
5940		SATOSHI	You're right.
5950		TATEYAMA	I'm sorry.

5960		ICHIRO	I'm sorry.
5970		SATOSHI	Sorry about that.
5980		SUDA	You don't have to take it that seriously.
5990		SATOSHI	But you have a point.
6000		SUDA	But they used to exhibit humans in expositions. Did you know that?
6010		ICHIRO	What?
6020		SUDA	You know what an exposition is, don't you?
6030		ICHIRO	Yes, of course.
6040		SUDA	In the early 20th century, they exhibited various human races at expositions: Chinese, Koreans and Okinawans, and it caused problems.
6050		ICHIRO	What does that mean?
6060		SUDA	It means what it means. At an expo, they built a house and exhibited the Okinawan people. Like in a zoo.
6070	@		
6080		SUDA	It originated in Europe, I suppose.
6090		ICHIRO	But,
6100		SUDA	So, in a hundred years time, I may be accused for discriminating against monkeys.
6110		SATOSHI	I don't know about that.
6120		SUDA	Why?
6130		SATOSHI	Monkeys and humans are different.
6140		SUDA	Of course.
6150		SATOSHI	So, basically, we are not against your plans, Suda.
6160		SUDA	Thank you very much.
6170		SATOSHI	But should you have said what you just did, even as a joke?
6180		SUDA	But that is a true story.
6190		SATOSHI	That's not it. It sounded like monkeys and the people exhibited are the same.
6200		SUDA	It did?
6210		YOSHIE	No, not to us.
6220	@	SATOSHI	But some people would take it that way.
6230		SUDA	Then, what will you do when the bonobos will actually have evolved by your project?
6240	@	TATEYAMA	What?
6250		SUDA	When they get so close to humans, who decides if it's okay to keep them in a zoo?
6260		SUDA	Until fairly recently, humans exhibited robots in expositions.
6270		ICHIRO	Not that we care about that.
6280	@	YOSHIE	No.
6290		SUDA	Really?
6300		TATEYAMA	Of course the robots ... oh, sorry.
6310		ICHIRO	That's okay.
6320		SUDA	See, we can actually feel sorry for robots.
6330		TATEYAMA	But that's because ...
6340		SUDA	Then what about this? The Roman Curia held countless debates on whether or not to consider the South American Indians as humans.
6350	@		
6360		SUDA	Whether or not to missionize them.
6370	@	TATEYAMA	What?
6380		SUDA	Shall we have the Pope call a meeting to decide?
6390		SATOSHI	Point taken.
6400		SUDA	What's your problem?
6410	@		

6420		ICHIRO	I'll go sort out the data.
6430	@	SATOSHI	Yes.
6440		TATEYAMA	Thanks.
6450		ICHIRO	Not at all.
6460	@		
6470	@		
6480		YOSHIE	Will bonobos have a religion, when they evolve?
6490		SATOSHI	I wonder. In some groups they already have a culture of mourning for dead children.
6500		YOSHIE	Yes.
6510		SUDA	How about the robots?
6520		YOSHIE	I don't think we are capable of that.
6530		SUDA	You aren't?
6540		YOSHIE	Probably not.
6550		SUDA	When the monkeys start talking, let's ask them if they'd choose Christianity or Buddhism.
6560		YOSHIE	Yes.
6570		SATOSHI	What if they choose Islam?
6580		SUDA	Better.
6590	@	SATOSHI	I'll see you around.
6600		SUDA	Leaving?
6610		SATOSHI	Yes. I have an experiment to finish.
6620		SUDA	Hey, think about that, will you?
6630		SATOSHI	I will. I'd like to do as much as possible, you know.
6640		SUDA	The monkeys-having- conversations-with-tourists project.
6650	@	TATEYAMA	What?
6660	@	SATOSHI	I mean,
6670	@	TATEYAMA	How?
6680		SATOSHI	Not vocally.
6690	@	TATEYAMA	Oh, I see.
6700		SATOSHI	We'll use cards or touch panels.
6710		YOSHIE	Won't sign language work?
6720		SATOSHI	No.
6730		SUDA	We can't force the tourists to learn sign language.
6740		YOSHIE	Oh, I see.
6750		SUDA	A simple, kindergarten Q&A session. Monkeys answering the questions of tourists.
6760	@	TATEYAMA	But that's hoaxing the audience.
6770		SATOSHI	I know we have a lot to figure out still.
6780		SUDA	I know, but don't be so stuck-in-the-mud.
6790		TATEYAMA	But then, horses and dogs can do such things.
6800	@	SATOSHI	I suppose.
6810		TATEYAMA	Right?
6820		YOSHIE	Right.
6830		TATEYAMA	Why do we bother to have primates do that?
6840		SUDA	That's why I would like to have Professor Kimoto come up with a higher-level, educational program.
6850	@	SATOSHI	Hmm.
6860	@	SUDA	Of course we have a script writer. You only have to do whatever you can, Professor.
6870	@	SATOSHI	Okay.
6880		SUDA	Then, you'll provide us with the most linguistically-excellent bonobos.
6890	@	TATEYAMA	No way. What about our experiments?
6900		SATOSHI	We'll discuss that with my wife.

6910		SUDA	Thanks in advance for your cooperation.
6920	@	SATOSHI	Yes.
6930	@	TATEYAMA	But,
6940		SUDA	I've asked the head office for the resources.
6950		SATOSHI	Yes.
6960		TATEYAMA	Does she know about that?
6970		SATOSHI	Sort of.
6980		SUDA	Thank you, Professor.
6990	@	SATOSHI	Yes.
7000		SUDA	Good-bye.
7010		YOSHIE	Take care.
7020	@		
7030	@		
7040		TATEYAMA	You're full of ideas. I'm amazed.
7050		SUDA	This is to be one of our killer programs.
7060		TATEYAMA	Is that right?
7070			Showing animals won't be sufficient. It needs to be educational.
7080		YOSHIE	Yes.
7090		SUDA	We're not building a mere amusement park. It's an educational and experimental institution.
7100	@	TATEYAMA	Okay, okay.
7110		SUDA	Don't take me wrong here.
7120		TATEYAMA	But languages can be really hard.
7130		SUDA	I know.
7140	@	TATEYAMA	Really.
7150		SUDA	What we want to do here is nothing so strictly academic.
7160		TATEYAMA	But it's an educational and experimental institution.
7170		SUDA	For children and families.
7180		TATEYAMA	I know.
7190		SUDA	Nobody claims that Mickey Mouse is not strictly a mouse, do they?
7200		TATEYAMA	You said this is not an amusement park.
7210		SUDA	No, it's not, but we still need amusement.
7220		TATEYAMA	Is that right?
7230		SUDA	As you need research money, we need a lot of tourists.
7240		TATEYAMA	I know that, but...
7250	@	SUDA	Thank you.
7260	@		
7270	@		
7280		YOSHIE	Kubo.
7290		SUDA	There he is.
7300	@	KUBO	What?
7310		TATEYAMA	Lunch?
7320		KUBO	Yes.
7330		YOSHIE	Did you meet the new psychologist?
7340		KUBO	Yes, I did. When she arrived here.
7350	@	YOSHIE	Oh.
7360	@	TATEYAMA	You did?
7370		KUBO	Anything the matter?
7380		SUDA	How's it coming? The pumpkins.
7390	@	KUBO	Oh.
7400		SUDA	We are trying to build a pumpkin coach.
7410	@	TATEYAMA	What?
7420		KUBO	But,

7430		SUDA	But they are big enough, aren't they?
7440		KUBO	Yes, they are, but,
7450		TATEYAMA	You mean real pumpkins?
7460		KUBO	Yes.
7470		SUDA	Scoop it out and have zebras pull it. An ultimate eco-car.
7480		TATEYAMA	Zebras? Impossible.
7490		SUDA	Of course we'll have tamer donkey hybrids.
7500		TATEYAMA	That would be impossible too.
7510	@	SUDA	Not at all.
7520		KUBO	I'm not concerned about the zebras.
7530		TATEYAMA	You should be.
7540		KUBO	But, what I mean is,
7550		SUDA	This is none of your business, Tateyama.
7560	@	TATEYAMA	But,
7570		KUBO	Pumpkins are for eating.
7580		SUDA	Of course it's okay to eat them.
7590	@	KUBO	What?
7600		SUDA	Humongous pumpkins to end famine in Africa and to be used as vehicles too. This is our company's famous ecology cycle.
7610		KUBO	But making the pumpkin skin thick enough for a coach will mean sacrificing the meat.
7620	@	KUBO	What?
7630	@		
7640		TATEYAMA	Do you know what a pumpkin coach is?
7650		YOSHIE	Cinderella.
7660		TATEYAMA	Oh, you know that?
7670		YOSHIE	As a piece of information, yes.
7680	@	TATEYAMA	Uh-huh.
7690	@		
7700		SUDA	I know that!
7710		SUDA	I've been negotiating a special plan about that with the head office.
7720		KUBO	What plan?
7730		SUDA	They pay $13 to ride the pumpkin coach and see the monkeys. We'll make 1% of the profit a fund to save starving children in Africa.
7740	@	KUBO	What?
7750		SUDA	Kenji Kubo Cinderella Fund.
7760	@	TATEYAMA	Amazing.
7770		KUBO	Wait a minute, will you?
7780		SUDA	All over the world, kids will be saying to their parents, <QU>Let's have a ride in the pumpkin coach and save the starving children in Africa.<QU>
7790	@	KUBO	Suda.
7800		SUDA	Excellent!
7810		TATEYAMA	Could be.
7820	@	YOSHIE	Yes.
7830	@	KUBO	Hey.
7840		SUDA	I'm counting on you.
7850		KUBO	I haven't decided that I'd do it.
7860		SUDA	Of course. There's still a lot of time for preparation.
7870		KUBO	That's not what I mean.
7880		SUDA	Talk to you later.
7890	@	TATEYAMA	See you.
7900		YOSHIE	Thank you for your hard work.
7910	@		

7920	@		
7930		KUBO	Good grief.
7940		TATEYAMA	It's good though. No more worries about the research expenses.
7950		KUBO	Are you serious?
7960		TATEYAMA	But that's true.
7970	@	KUBO	Humph.
7980		YOSHIE	But can you really grow such pumpkins?
7990		KUBO	A four-seater would be no problem.
8000		TATEYAMA	Wow.
8010		YOSHIE	Yes.
8020		KUBO	Mass-producing may be difficult though. We'll be replacing them every now and then, you know?
8030		TATEYAMA	You have to build a new one every so often. I see.
8040	@	KUBO	I suppose.
8050		YOSHIE	There is something I've been wondering about.
8060		TATEYAMA	What?
8070		YOSHIE	The coach returns to a pumpkin, right? Why then did the glass slippers remain as they were?
8080	@	TATEYAMA	Oh, that.
8090		KUBO	What is that?
8100		YOSHIE	Why didn't the spell get broken?
8110	@	KUBO	Oh.
8120		TATEYAMA	I wonder why.
8130		KUBO	Are you implying that famine relief is a pumpkin coach?
8140		YOSHIE	What?
8150		KUBO	The spell will soon be broken and starvation will return?
8160		YOSHIE	No, robots are not capable of using such convoluted metaphors.
8170		KUBO	No?
8180		YOSHIE	No.
8190	@	KUBO	Oh.
8200		YOSHIE	I was just wondering why.
8210		KUBO	How we want the glass slippers to remain as they are even after the spell is broken!
8220	@	TATEYAMA	What?
8230		KUBO	However hard we researchers try, famine continues in Africa unless major grain companies stop market manipulation.
8240	@	TATEYAMA	
8250		KUBO	On the other hand, it's true our research is financed by their taxes.
8260		TATEYAMA	Yes.
8270		KUBO	And donations.
8280		TATEYAMA	But that is the case with most research today.
8290	@	KUBO	I suppose.
8300	@		
8310	@		
8320		YOSHIE	Oh, you are back.
8330	@	TOSHIKO	Hi.
8340		YOSHIE	That was quick.
8350		TOSHIKO	The professor wasn't in.
8360		YOSHIE	Oh.
8370		TOSHIKO	So we went to the paddocks.
8380	@	TATEYAMA	Yes.
8390		TOSHIKO	We couldn't find him there either, but there the bonobos started it.
8400		TATEYAMA	What?

8410		TOSHIKO	The promiscuity.
8420	@	TATEYAMA	Oh.
8430		TOSHIKO	It was the first time Takekoshi saw bonobos copulating.
8440		TATEYAMA	I bet it was.
8450		TOSHIKO	And they were exceptionally excited today.
8460		TATEYAMA	You must have been shocked.
8470		TAKEKOSHI	Yes, a bit.
8480		TATEYAMA	You get surprised. At first.
8490		TAKEKOSHI	Is it always like that?
8500		TATEYAMA	Yes, basically.
8510	@	TOSHIKO	But it was extraordinary today.
8520	@	KUBO	Extraordinary?
8530	@	TOSHIKO	They were going wild.
8540	@	KUBO	I might go take a look.
8550	@	TOSHIKO	It won't stop for a while.
8560	@	KUBO	Good.
8570		TAKEKOSHI	I've heard of it, but it was beyond my imagination.
8580		YOSHIE	When one pair in the band starts it, it sets off a chain reaction.
8590	@	TAKEKOSHI	Oh.
8600		YOSHIE	You'll get used to it soon.
8610		TAKEKOSHI	Yes.
8620		TATEYAMA	Were they doing Hokahoka too?
8630		TOSHIKO	And an amazing one too.
8640	@	TATEYAMA	Oh.
8650		TOSHIKO	Remember the two bonobos rubbing their genitals, face-to-face?
8660	@	TAKEKOSHI	What?
8670		TOSHIKO	On the right-hand side.
8680	@	TAKEKOSHI	Oh.
8690		TOSHIKO	They were two females.
8700		TAKEKOSHI	They were?
8710		TOSHIKO	Their movement wasn't quite like other pairs, was it?
8720		TAKEKOSHI	Now that you mention it.
8730		TOSHIKO	We call this genito-genital rubbing by females Hokahoka.
8740	@	TAKEKOSHI	Yes.
8750		KUBO	Why Hokahoka?
8760		TATEYAMA	Don't know.
8770		TAKEKOSHI	But why?
8780	@	TOSHIKO	What?
8790		TAKEKOSHI	What do they do that for?
8800		TOSHIKO	Because, you know,
8810		YOSHIE	Because it feels good.
8820	@	TAKEKOSHI	Oh.
8830		TOSHIKO	Didn't they look like they were really feeling good?
8840		TAKEKOSHI	I couldn't really pay attention to their faces.
8850	@	TOSHIKO	Oh.
8860		TOSHIKO	Conventional zoology says humans are the only species to copulate for pure pleasure, separating reproduction and sex.
8870	@	TAKEKOSHI	Yes.
8880		TOSHIKO	But bonobos do it for pure pleasure.
8890		TAKEKOSHI	It may look that way to human eyes but wouldn't that have a hidden meaning?
8900		TOSHIKO	They often insert and thrust their penises but seldom ejaculate.
8910	@	TAKEKOSHI	Oh.

8920		TOSHIKO	It's clear that these are not reproductive copulations.
8930	@	TAKEKOSHI	I see.
8940		TOSHIKO	Female genital-rubbing is clearly not reproductive either.
8950		KUBO	They look like they're simply doing it for pleasure.
8960	@	TAKEKOSHI	I see.
8970		TATEYAMA	Sex is like a greeting.
8980	@	TAKEKOSHI	Oh.
8990		TATEYAMA	It must serve some kind of social functions.
9000		TAKEKOSHI	You mean like a substitute for language?
9010		TATEYAMA	Yes, but of course that's Satoru's specialty.
9020		TAKEKOSHI	Intriguing.
9030	@	TOSHIKO	
9040		YOSHIE	Bonobos spread their allowing relationships through sex.
9050	@	TAKEKOSHI	Oh, I see.
9060		TOSHIKO	Unlike monkeys, any primate species has advanced communication devices to avoid devastating conflict. In the case of bonobos, these are sex and petting.
9070	@	TAKEKOSHI	Yes.
9080		TOSHIKO	You know gorillas drum, don't you?
9090	@	TAKEKOSHI	What?
9100		TOSHIKO	Like this.
9110	@	TAKEKOSHI	Oh.
9120		TOSHIKO	It's more an act to avoid a battle than to intimidate.
9130		YOSHIE	Recent observations revealed that they drum when they're happy too.
9140		TOSHIKO	There are no clear distinction between excitement and tension for primates.
9150	@	TAKEKOSHI	Oh, I see.
9160		TOSHIKO	They don't know if they are happy, but they can't help drumming.
9170	@	TAKEKOSHI	Yes.
9180		KUBO	I am no specialist but their drumming is moving. You can hear it from really far away.
9190	@	TAKEKOSHI	Right.
9200		TOSHIKO	Gorillas do not live in this area, but I'll take you to their range some time. You'll see chimpanzees too.
9210		TAKEKOSHI	Thank you.
9220		KUBO	Okay, then.
9230		TATEYAMA	Leaving?
9240		KUBO	Yes, I'll be in the farm.
9250	@	TATEYAMA	All right.
9260		KUBO	See you around.
9270		TAKEKOSHI	See you later.
9280	@	KUBO	Bye.
9290		YOSHIE	Good-bye.
9300	@		
9310	@		
9320		TATEYAMA	It's tough work, I hear.
9330		TOSHIKO	What is?
9340		TATEYAMA	Genetic manipulation. With plants too, it's far from idealistic, I hear.
9350	@	TAKEKOSHI	Oh.
9360		TOSHIKO	Of course it is.
9370		TOSHIKO	Beware when he's drunk. He may pick a quarrel with you.
9380		TAKEKOSHI	What?
9390		TOSHIKO	Him. Kubo.

9400		TAKEKOSHI	He picks a quarrel?
9410		TOSHIKO	Like, what good does primatology do for the starving children?
9420		TAKEKOSHI	I see.
9430		YOSHIE	He has done that to me too.
9440		TATEYAMA	To a robot?
9450		YOSHIE	Yes.
9460		TOSHIKO	They continued their research here during the Rwandan civil war.
9470		TAKEKOSHI	We researchers are destined that way.
9480		TOSHIKO	But the refugee camp was right there and some students quit to work there as volunteers, I hear.
9490		TAKEKOSHI	I see.
9500		TOSHIKO	We can't force them, can we?
9510	@	TAKEKOSHI	No.
9520	@		
9530		TATEYAMA	Oh, hey, Toshiko, do you know why the glass slippers didn't disappear?
9540	@	TOSHIKO	What?
9550		TATEYAMA	Yoshie asked me.
9560		YOSHIE	I'm sorry.
9570		TOSHIKO	What's that?
9580		TATEYAMA	The coach and the horses turned back into a pumpkin and mice. Why not the glass slippers?
9590		TOSHIKO	Oh, that.
9600	@	YOSHIE	What?
9610		TATEYAMA	Do you know why?
9620		TOSHIKO	Of course.
9630		TATEYAMA	Why?
9640		TOSHIKO	The fairy godmother turned the pumpkin into a coach, right?
9650	@	TATEYAMA	Yes.
9660		TOSHIKO	But she brought the glass slippers with her.
9670	@	TATEYAMA	What?
9680		TOSHIKO	Glass slippers are no magic.
9690		TATEYAMA	Oh, I see.
9700	@	YOSHIE	Now I see it.
9710	@	TAKEKOSHI	Hmm.
9720		TATEYAMA	Did you know that?
9730		TAKEKOSHI	No, I didn't.
9740		TATEYAMA	Of course not. Even robots didn't know that.
9750		YOSHIE	There are many things we don't know.
9760		TOSHIKO	I thought everyone knew that.
9770		TATEYAMA	But, why do you know that?
9780		TOSHIKO	I used to be a good mother once.
9790		TATEYAMA	Yes.
9800		TAKEKOSHI	You don't have children, do you?
9810		TOSHIKO	I did, but she died.
9820	@	TAKEKOSHI	Oh.
9830		TOSHIKO	7 years ago.
9840		TAKEKOSHI	I'm sorry.
9850		TOSHIKO	That's all right.
9860	@	TATEYAMA	Sorry.
9870		YOSHIE	I am sorry.
9880		TOSHIKO	It's all right.
9890	@	TOSHIKO	But why?

9900	@	TATEYAMA	What?
9910		TOSHIKO	Why were you talking about glass slippers?
9920		TATEYAMA	Oh, Kubo is working on making a pumpkin coach.
9930		TOSHIKO	What's that?
9940		TATEYAMA	Suda is asking him to. An attraction for the park.
9950	@	TOSHIKO	I see.
9960		TATEYAMA	Then Yoshie asked me about it.
9970	@	TOSHIKO	I see.
9980		TOSHIKO	You haven't met Suda, have you?
9990		TAKEKOSHI	No.
10000		TOSHIKO	He's the developer I told you about, who wants to turn this into a primate theme park.
10010	@	TAKEKOSHI	Yes.
10020	@	TOSHIKO	You'll be asked to cooperate in various ways.
10030	@	TAKEKOSHI	Me too?
10040	@	TOSHIKO	My husband too. He wants to make linguistic and psychological experiments the highlight of the park.
10050	@	TAKEKOSHI	I see.
10060	@	TOSHIKO	Of course it's up to you to take it or leave it.
10070	@	TAKEKOSHI	Yes.
10080	@	TOSHIKO	If you take it, you'll get an enormous amount for your research in exchange for the dignity of monkeys.
10090	@	TAKEKOSHI	Yes. I'll think about that.
10100	@	TOSHIKO	I'm sorry. I cooperate too. I need the money for my research.
10110	@	TAKEKOSHI	I understand that.
10120	@	TOSHIKO	I won't let them make it into a bizarre tourist attraction.
10130	@	TAKEKOSHI	I see.
10140	@		
10150	@	TATEYAMA	It will be long before the park is built. For the time being, you will be helping with improving the educational programs.
10160	@	TAKEKOSHI	I have a question.
10170	@	TATEYAMA	Yes, what?
10180	@		
10190	@		
10200		TOSHIKO	What's up?
10210		ICHIRO	Masae seems to be ill.
10220		TOSHIKO	Really?
10230		ICHIRO	Could you take a look?
10240		TOSHIKO	On my way.
10250		TATEYAMA	I'll come too.
10260		TOSHIKO	Thanks.
10270	@	TATEYAMA	Excuse us.
10280	@	TAKEKOSHI	Yes.
10290		ICHIRO	Excuse us for a sec.
10300		TAKEKOSHI	Go right ahead.
10310		TOSHIKO	I'll be back.
10320		TAKEKOSHI	No problem.
10330		TOSHIKO	Will you take her to the lodge?
10340		YOSHIE	Yes.
10350		TAKEKOSHI	Sorry to bother you.
10360		YOSHIE	Not at all.
10370		TOSHIKO	See you.
10380		YOSHIE	Bye.

10390		TOSHIKO	Let's go.
10400		ICHIRO	Yes.
10410	@		
10420	@		
10430		YOSHIE	Shall we go then?
10440	@	TAKEKOSHI	What?
10450		YOSHIE	To the lodge.
10460		TAKEKOSHI	Oh, yes.
10470		YOSHIE	What?
10480		TAKEKOSHI	Oh, um,
10490	@		
10500		YOSHIE	What?
10510		TAKEKOSHI	What is your opinion about animal experiments, Yoshie-san.
10520		YOSHIE	You can call me Yoshie.
10530	@	TAKEKOSHI	What?
10540		YOSHIE	No "san" needed.
10550		TAKEKOSHI	Oh but we Japanese need time before dropping an honorific.
10560		YOSHIE	Yes, I understand that.
10570		TAKEKOSHI	What do you think?
10580		YOSHIE	Think?
10590		TAKEKOSHI	I mean there are fanatics, animal lovers associations and stuff.
10600		YOSHIE	Oh.
10610		TAKEKOSHI	If there are people like that, it won't be easy to work here.
10620		YOSHIE	Of course we robots don't have such emotions, like feeling sorry for the animals.
10630	@	TAKEKOSHI	Uh-huh.
10640		YOSHIE	Of course I'm against meaningless killings of lab animals though.
10650		TAKEKOSHI	What about robots?
10660		YOSHIE	What?
10670		TAKEKOSHI	If they were to use and destroy lots of robots in experiments?
10680		YOSHIE	That might produce some bad feelings inside me ... but, I don't know.
10690		TAKEKOSHI	Toshiko, after all, thinks of bonobos as her family, sort of, right?
10700		YOSHIE	Yes. I suppose.
10710	@	TAKEKOSHI	
10720		YOSHIE	What's on your mind?
10730		TAKEKOSHI	I hear they used to produce knockout monkeys here.
10740		YOSHIE	Oh, yes.
10750		TAKEKOSHI	Not any more?
10760		YOSHIE	Not here. We dare not use valuable chimpanzees and bonobos.
10770		TAKEKOSHI	But they used to.
10780		YOSHIE	Yes, but that was a long time ago.
10790		TAKEKOSHI	No chance in the future? With clones, maybe?
10800		YOSHIE	There might be a possibility with clones.
10810	@	TAKEKOSHI	Yes.
10820		YOSHIE	But there are no clone bonobos here.
10830		TAKEKOSHI	But technically it's possible. In the labs here.
10840		YOSHIE	Oh, well, I don't know.
10850	@		
10860		YOSHIE	Is it related to your subject of research?
10870		TAKEKOSHI	Yes.
10880		YOSHIE	Is it that urgent?
10890		TAKEKOSHI	Yes...
10900		TAKEKOSHI	My son is autistic.

10910		YOSHIE	What?
10920		TAKEKOSHI	He's 5 years old, and we don't know how severe it is yet. He can barely talk.
10930	@		
10940		YOSHIE	You want to make autistic monkeys.
10950		TAKEKOSHI	Yes, if possible, well I know it's possible, but, if allowed, I would like to do it on bonobos.
10960		YOSHIE	Regular monkeys won't do?
10970		TAKEKOSHI	I was experimenting with crab-eating monkeys. That was hard enough, with the animal lovers. But I can't test everything I want to with them.
10980	@	YOSHIE	
10990		TAKEKOSHI	We don't know what causes autism, with symptoms varying greatly.
11000		YOSHIE	Yes.
11010		TAKEKOSHI	It wasn't untill they dissected the brains of autistic people killed in accidents that we knew that brain cell atrophy was a cause.
11020	@	YOSHIE	
11030		TAKEKOSHI	I have created various symptoms in crab-eating monkeys by locally atrophying their brains.
11040		YOSHIE	Yes.
11050		TAKEKOSHI	I've got monkeys with bad memories, but that's about all. They don't have advanced communication skills to begin with.
11060		YOSHIE	I get it now.
11070		TAKEKOSHI	Autism is about communication, sociality and emotions, you know.
11080		YOSHIE	I understand that, but,
11090		TAKEKOSHI	If I get to experiment on the clones of the super bonobos you've been creating, I'm sure I can produce knockout bonobos that lack linguistic communication skills, for example.
11100		YOSHIE	I suppose, in theory.
11110	@		
11120	@		
11130		TAKEKOSHI	My son has got much better with his medication. But there are children on the same drugs who haven't made any progress.
11140		YOSHIE	Why is that?
11150		TAKEKOSHI	Because the causes of autism are complicated. That's all we know now.
11160		YOSHIE	You mean you have to dissect the brains to find out?
11170		TAKEKOSHI	Yes. It's all in the brain.
11180	@	YOSHIE	Oh, hi.
11190	@	ICHIRO	Hi.
11200	@		
11210		ICHIRO	What's up?
11220		YOSHIE	Well,
11230		ICHIRO	What?
11240		YOSHIE	It's a bit complicated.
11250	@		
11260		YOSHIE	But medication is not the only treatment, is it?
11270		TAKEKOSHI	Of course not. You put all your love into your child, always keep physical contact and never yell at him. You keep talking to him looking right into his eyes, even when he looks away.
11280		YOSHIE	That sounds hard.
11290		TAKEKOSHI	But, last year, he looked at me. We were watching a monkey. For the first time he looked right at me and said, "Mom, the monkey," and smiled.
11300		TAKEKOSHI	It was like a shadow of a smile really, but it sure looked like a smile to me, and I was so happy.

11310		YOSHIE	That you cried?
11320		TAKEKOSHI	No. I thought I would, but I started laughing out loud instead.
11330		YOSHIE	Why is that?
11340		TAKEKOSHI	That's life, I guess.
11350		YOSHIE	I suppose.
11360		TAKEKOSHI	I went home and then started crying when I was telling my husband what had happened.
11370		YOSHIE	Is that right?
11380	@		
11390	@		
11400	@	YOSHIE	Oh.
11410	@	SATOSHI	Uh-huh.
11420		YOSHIE	Hello.
11430		SATOSHI	Hi.
11440	@		
11450		SATOSHI	What?
11460		YOSHIE	That's urgent. What you have just told me.
11470		TAKEKOSHI	Yes, I could take time and blend in, and then tell you all about this, but,
11480		SATOSHI	Anything the problem?
11490		ICHIRO	I just arrived here myself.
11500		SATOSHI	Is that so?
11510	@		
11520		TAKEKOSHI	But if there is no chance at all, I would like to look for other places right away. There are some corporate-based institutes with looser ethical code.
11530		YOSHIE	But today ... I doubt it.
11540	@		
11550		SATOSHI	What is it?
11560		YOSHIE	She would like to produce knockout bonobos.
11570	@	SATOSHI	What?
11580		ICHIRO	That is ...
11590		YOSHIE	Haven't you heard of them?
11600		SATOSHI	Oh, you were talking about that earlier.
11610		YOSHIE	They used to artificially cause diseases in animals for drug research. Polio-stricken gorillas, for instance.
11620		SATOSHI	I've heard of those.
11630		ICHIRO	But now they only do that to mice and pigs.
11640		YOSHIE	That's right.
11650		TAKEKOSHI	I'm sorry. If it's impossible, it's okay. I'll simply go somewhere else.
11660		SATOSHI	That's not something I can decide.
11670		YOSHIE	Her son is autistic.
11680	@	SATOSHI	Oh.
11690		TAKEKOSHI	Yes.
11700		SATOSHI	That's why.
11710		TAKEKOSHI	I'll need the total cooperation of all for my experiments. I would like to make linguistically advanced bonobos autistic.
11720		SATOSHI	But that's ...
11730	@		
11740		TAKEKOSHI	Impossible?
11750		SATOSHI	My wife will never allow that.
11760		TAKEKOSHI	You lost a child, right?
11770		SATOSHI	What?
11780		TAKEKOSHI	I'm sorry. Your wife told me.

11790	@	SATOSHI	Oh.
11800		TAKEKOSHI	How old was she?
11810		SATOSHI	She was six.
11820		TAKEKOSHI	My son's five now.
11830	@		
11840		TAKEKOSHI	So I thought you might understand.
11850	@		
11860		TAKEKOSHI	No chance?
11870		SATOSHI	When our daughter died, Toshiko was in the jungle.
11880	@	TAKEKOSHI	
11890		SATOSHI	She wasn't by her side.
11900	@	TAKEKOSHI	I see.
11910		SATOSHI	I was in Sendai with our daughter. Her pneumonia turned for the worse and she died so abruptly. I was having a hard time trying to reach Toshiko.
11920	@	TAKEKOSHI	Oh.
11930		SATOSHI	As she had been after wild chimpanzees for a long time then.
11940		TAKEKOSHI	But then,
11950		SATOSHI	Yes, I thought she'd quit, but she got more and more into the primate research.
11960	@	TAKEKOSHI	Yes.
11970		SATOSHI	I should have stopped her, or at least been with her.
11980	@		
11990		TAKEKOSHI	Something happened?
12000		SATOSHI	She stopped the chimpanzees from killing an infant, so to speak.
12010	@	TAKEKOSHI	What?
12020		SATOSHI	You know chimpanzees kill their young, don't you?
12030		TAKEKOSHI	Yes, so I've heard.
12040		SATOSHI	But researchers seldom come across an actual site. An ethologist would be delighted to witness such a scene.
12050		ICHIRO	There are many long-time field workers who have never seen one.
12060	@	TAKEKOSHI	I see.
12070		ICHIRO	You are considered lucky to even come across a chimpanzee with her dead infant, an aftermath of the infant killing.
12080	@	TAKEKOSHI	Yes.
12090		SATOSHI	But Toshiko happened to see it.
12100	@	TAKEKOSHI	Yes.
12110		SATOSHI	Rather, she heard a hullabaloo and ran toward the band of chimpanzees.
12120		ICHIRO	They say it's like a festival when chimpanzees kill their young. A probable origin of cannibalism.
12130		SATOSHI	She found a dozen chimpanzees running around a female, some of them attacking her severely.
12140		SATOSHI	Around them were other females and children. Their hair was all bristled with excitement. A real festival-like situation.
12150		TAKEKOSHI	Why were they attacking her?
12160		SATOSHI	She was holding a child.
12170	@	TAKEKOSHI	What?
12180		SATOSHI	She had her child in her arms, crouching down.
12190	@	TAKEKOSHI	Oh.
12200		SATOSHI	Toshiko didn't know what it was about at first. Then, finally, the males grabbed and lifted the monkey, revealing the infant.
12210		TAKEKOSHI	She was covering the baby.
12220		SATOSHI	Yes. Toshiko threw down her notebook, binoculars and everything she had, ran into the band,

12230	@	TAKEKOSHI	
12240		SATOSHI	and knocked out the males. Meanwhile, the female escaped with her baby.
12250	@		
12260		TAKEKOSHI	What happened to Toshiko then?
12270		SATOSHI	The chimpanzees around her seemed at a loss for a moment, I hear.
12280		ICHIRO	Infuriated chimpanzees are stronger than humans, so she was in danger. But they were taken by surprise.
12290		SATOSHI	Then local assistants rushed over and pulled her away instantly. There was a big row and confusion among the chimpanzees.
12300		TAKEKOSHI	But that would ...
12310		SATOSHI	Yes, it destroyed the trusting relationship
12320		ICHIRO	The trusting relationship between the chimpanzees and the researchers built up over 10 years time was gone in a second. They say the incident itself was a precious piece of data though.
12330		SATOSHI	They just said that as consolation.
12340		ICHIRO	Yes.
12350		SATOSHI	They had to abandon the fields around there. Toshiko was of course suspended.
12360	@	TAKEKOSHI	Oh.
12370		SATOSHI	She was banned from field work until 2 years ago. Now, she can only do research on bonobos, who never kill their infants.
12380	@		
12390		YOSHIE	Being promiscuous, bonobos don't know who are whose fathers. Thus, no killing of the infants.
12400		TAKEKOSHI	You mean a chimpanzee kills babies to increase the possibility of his own genes to survive?
12410		YOSHIE	We can't be that sure. In cases of hanuman langurs in India and lower monkeys, it's obvious they kill to make the females estral.
12420		ICHIRO	Females raising children do not copulate. After the change of the dominant male, he kills the infants so he can have sex right away.
12430		TAKEKOSHI	The females copulate with the male that killed their babies?
12440		SATOSHI	You shouldn't judge monkeys with human morals.
12450		TAKEKOSHI	I know that, but,
12460		YOSHIE	But with chimpanzees, that doesn't explain everything. Infant killings by females are observed, for example.
12470	@	TAKEKOSHI	Hmm.
12480		YOSHIE	So I think it really serves the function of a festival.
12490	@		
12500	@		
12510		SATOSHI	What's up?
12520		SUDA	Looks like a squall is coming.
12530	@	SATOSHI	Really?
12540	@	SUDA	Yes.
12550		SATOSHI	Have you met?
12560		SUDA	Suda.
12570		TAKEKOSHI	Takekoshi. I'm a psychologist.
12580		SUDA	Welcome. I'm not a researcher though.
12590	@	TAKEKOSHI	No?
12600		YOSHIE	He is the developer we told you about.
12610	@	TAKEKOSHI	Oh.
12620		SUDA	Nothing good, I bet.
12630		YOSHIE	That's not right.
12640		SUDA	Glad to have you here.
12650		TAKEKOSHI	Well, I don't think I can be of much help to you.

12660		SUDA	Of course you are. Let's do a lot of psychological experiments with monkeys.
12670	@	TAKEKOSHI	Yes.
12680		SUDA	To entertain the tourists with the results of your experiments is my job.
12690	@	SUDA	Right?
12700	@	SATOSHI	I suppose.
12710		SUDA	I'm counting on you.
12720		SATOSHI	Cut it out.
12730		TAKEKOSHI	Back to what we were discussing, you mean infant killings exist in most polygynous monkey societies?
12740		YOSHIE	Yes. We now know that species without one are rare.
12750		ICHIRO	In the case of humans, too, it is often children from former marriages that suffer from child abuse.
12760	@	TAKEKOSHI	Yes.
12770		ICHIRO	I think the same principle applies here.
12780	@	TAKEKOSHI	I see.
12790	@		
12800		SUDA	What do you specialize in?
12810		TAKEKOSHI	Essentially I specialize in schizophrenia and cerebral dysfunction.
12820	@	SUDA	Oh.
12830	@	TAKEKOSHI	Cerebral structure of primates is quite similar to that of humans. By examining chimpanzees' brains we can find out a lot of things. In brain science, I mean.
12840	@	SUDA	I see.
12850	@	TAKEKOSHI	We can't open up human brains just like that. Or put electrodes in them.
12860	@	SUDA	No.
12870	@	TAKEKOSHI	But, I'm a psychologist, not a brain scientist. So, analyzing the phenomena is what I do mostly. From the physiological, mental point of view, monkeys and humans are completely different.
12880	@	SUDA	Yes.
12890	@	TAKEKOSHI	Why do these two very similar brains yield such different phenomena? That is the central focus of my research.
12900	@	SUDA	I know what you mean.
12910	@	TAKEKOSHI	So, I really don't think I can be of any help.
12920	@	SUDA	But that's up to me to decide.
12930	@	TAKEKOSHI	Yes.
12940		YOSHIE	Takekoshi.
12950	@	TAKEKOSHI	Yes?
12960		YOSHIE	Why don't you tell him?
12970	@	TAKEKOSHI	What?
12980		YOSHIE	What you just told us.
12990	@	TAKEKOSHI	But,
13000		SUDA	What's that?
13010		TAKEKOSHI	No, I won't.
13020		YOSHIE	No?
13030		TAKEKOSHI	No.
13040		YOSHIE	But you need resources.
13050		TAKEKOSHI	Yes, but,
13060		SUDA	What is it about?
13070		SATOSHI	But she says she won't.
13080		YOSHIE	Oh, I'm sorry.
13090		SATOSHI	Don't be.
13100		TAKEKOSHI	Thank you.

13110		YOSHIE	I'm sorry.
13120		SUDA	Please, tell me anything.
13130		TAKEKOSHI	Thank you.
13140	@	SUDA	Yes.
13150		SATOSHI	Maybe later.
13160		TAKEKOSHI	Yes.
13170		SATOSHI	Sorry, robots are not good at keeping secrets.
13180	@	TAKEKOSHI	Oh.
13190		YOSHIE	I'm sorry.
13200		TAKEKOSHI	No problem.
13210	@		
13220		SUDA	Why were you talking about infant killings?
13230	@	YOSHIE	Oh.
13240	@	SUDA	What?
13250		ICHIRO	We were talking about the reason Toshiko came here.
13260	@	SUDA	Oh.
13270		SATOSHI	You know about that, don't you?
13280		SUDA	Of course. I've checked out everything about her.
13290	@	SATOSHI	Yes.
13300		SUDA	This project is impossible without her.
13310		ICHIRO	Right.
13320		SUDA	Hope you people get down to earth, little by little at least.
13330		SATOSHI	I think Toshiko fully understands your plans.
13340		SUDA	I doubt it.
13350		SATOSHI	Really.
13360		ICHIRO	Let me add one thing though.
13370	@	SUDA	What?
13380		ICHIRO	Toshiko sees it this way. We, too, as scientists.
13390		ICHIRO	It may concern you, too, Takekoshi.
13400	@	TAKEKOSHI	Yes.
13410		ICHIRO	Toshiko says it was only 5 million years ago that we went our separate ways.
13420	@		
13430		ICHIRO	Of 3500 million-year history of life on earth.
13440	@	TAKEKOSHI	Okay.
13450		SUDA	That's pushing the analogy a bit too far.
13460		ICHIRO	But it is like one month of a man's history.
13470		SUDA	Technically it may be so.
13480		ICHIRO	It is like a couple married for 70 years separated for the last one month.
13490	@	TAKEKOSHI	Hmm.
13500		SUDA	How can anyone sympathize
13510	@	TAKEKOSHI	Yes.
13520		SUDA	with such an analogy?
13530		SATOSHI	But that's what we were saying when we were discussing Rwanda.
13540		TAKEKOSHI	What do you mean?
13550		SATOSHI	It's the Caucasians that divided the Tutsi and Hutu, according to the number of cattle they kept or something.
13560		TAKEKOSHI	Is that right?
13570		YOSHIE	Racially there is little difference.
13580	@	TAKEKOSHI	Oh.
13590		ICHIRO	No more difference than between chimpanzees and bonobos.

13600		SUDA	Of course not.
13610		TAKEKOSHI	But wouldn't it be imprudent to compare them to monkeys?
13620		ICHIRO	Sorry, that wasn't my intention, but it's true that we robots can't tell the Tutsi from the Hutu.
13630		SATOSHI	They disapprove of the Rwandan massacre and the recurring civil conflicts in Congo because in the 5 million years of man's history, they went their separate ways in the very last second or so.
13640	@	TAKEKOSHI	Yes.
13650		SATOSHI	Then, why can we experiment on chimpanzees who are our family and show them in captivity? That's what Toshiko claims.
13660		TAKEKOSHI	But isn't there a bit of a gap? Logically?
13670		SATOSHI	I sometimes wonder if they are not too radical.
13680		TAKEKOSHI	I bet.
13690		SUDA	I didn't know that.
13700		SATOSHI	But I do.
13710	@	SUDA	That's reassuring.
13720		ICHIRO	But initially the difference between chimpanzees and humans was not that great.
13730		YOSHIE	Ichiro, stop it.
13740		ICHIRO	Monkeys that had come down from the trees and left the jungle became the ancestors of humans.
13750		YOSHIE	Stop it.
13760		ICHIRO	Bonobos do not kill bonobos.
13770		ICHIRO	Bonobos evolved that way.
13780		TAKEKOSHI	But then, if you have to kill either a chimpanzee or a human, do you treat them as equals?
13790		ICHIRO	No, I was just ...
13800		YOSHIE	I'm sorry.
13810		ICHIRO	But if you don't have to take a life, it is better not to.
13820		TAKEKOSHI	You don't have to tell me that!
13830		SUDA	What's this all about?
13840	@	SATOSHI	Nothing.
13850		SUDA	Of course we don't kill monkeys. We're not to do any hunting here.
13860		SATOSHI	I know. This is about something else.
13870	@	SUDA	What?
13880	@	SATOSHI	Never mind.
13890		ICHIRO	I'm sorry. Robots do not kill people. We are programmed not to.
13900		TAKEKOSHI	Monkeys?
13910		ICHIRO	We can kill them. We dissect them too.
13920	@	TAKEKOSHI	Yes.
13930		ICHIRO	But we may not know the difference any more when bonobos will have evolved further.
13940		TAKEKOSHI	How can you say that?
13950		ICHIRO	Bonobos and humans are not that different genetically.
13960		YOSHIE	That's enough.
13970		ICHIRO	Humans haven't evolved as much as they would like to think.
13980		SATOSHI	Basically, robots don't judge values.
13990	@	TAKEKOSHI	I see.
14000		SATOSHI	But they build their own priorities suited for their clients.
14010	@	TAKEKOSHI	Yes.
14020		SATOSHI	Ichiro seems to have spent too much time with Toshiko.
14030		TAKEKOSHI	Probably.
14040		ICHIRO	I'm sorry.
14050		SATOSHI	It's not your fault.

14060	@	ICHIRO	
14070		TAKEKOSHI	By sacrificing several bonobos, we may possibly save my son, not only him but a lot of autistic children.
14080		TAKEKOSHI	We'll surely be able to save them.
14090		TAKEKOSHI	Is that a wrong thing to do?
14100		SATOSHI	I feel sorry about your son, but,
14110		TAKEKOSHI	Yes.
14120		SATOSHI	This needs time.
14130		TAKEKOSHI	Yes.
14140		SATOSHI	I suppose you can't wait long though.
14150		TAKEKOSHI	Sorry. I shouldn't have presented a question that has no answers.
14160	@		
14170		SATOSHI	Will you come to the lab later?
14180	@	TAKEKOSHI	Yes.
14190		SATOSHI	I'll brief you on the experiment plan.
14200		TAKEKOSHI	Shall I go with you now?
14210		SATOSHI	No need. After you put your stuff in the lodge is fine.
14220	@	TAKEKOSHI	Okay.
14230		SATOSHI	I'll have the data printed out by then.
14240	@	TAKEKOSHI	Yes.
14250	@	SATOSHI	Well, then,
14260		TAKEKOSHI	Yes. Thanks.
14270		SATOSHI	See you later.
14280	@		
14290		SUDA	What was that all about?
14300		YOSHIE	I will tell you later.
14310		SUDA	Will you?
14320	@		
14330		TAKEKOSHI	There's one thing that's bugging me.
14340		SUDA	Yes.
14350		TAKEKOSHI	Today I happened to come across the promiscuity of bonobos.
14360	@	SUDA	Yes.
14370		TAKEKOSHI	I was wondering, you know, is it okay to show that to children?
14380	@	SUDA	Oh, that.
14390		ICHIRO	I see.
14400		TAKEKOSHI	Wouldn't that be too voyeuristic?
14410		SUDA	But they commonly show them in zoos.
14420		TAKEKOSHI	Is that right?
14430		SUDA	We could require parental consent, for one thing.
14440		TAKEKOSHI	Yes.
14450		SUDA	We have no intention to hide their sex.
14460	@	TAKEKOSHI	Oh.
14470		SUDA	Rather we think of it as a big selling point.
14480	@	TAKEKOSHI	Yes.
14490		SUDA	I'm sure couples on honeymoon will greatly enjoy it.
14500		TAKEKOSHI	But,
14510		SUDA	Mind you, bonobos don't mind being watched during sex.
14520	@	TAKEKOSHI	Oh.
14530		SUDA	They may hate me for saying this.
14540		ICHIRO	We're not ...
14550		SUDA	You robots may not understand, but there is no human being who's not interested in other people's sex.
14560	@		

14570		SUDA	Here you'll be able to watch it legally. No doubt it will be popular.
14580	@		
14590		TAKEKOSHI	Then, good luck.
14600		SUDA	Thanks.
14610	@		
14620		YOSHIE	This is your first time in Africa, right?
14630		TAKEKOSHI	Yes.
14640		YOSHIE	Have you been to Madagascar?
14650		SUDA	No.
14660		YOSHIE	You haven't?
14670		SUDA	What?
14680		YOSHIE	You should go. There are various types of monkeys there.
14690		SUDA	So I hear.
14700	@		
14710	@		
14720	@	ICHIRO	Hi.
14730	@	TATEYAMA	Hi.
14740		ICHIRO	Anything the matter?
14750		TATEYAMA	Masae isn't ill.
14760		ICHIRO	What?
14770		TATEYAMA	She's pregnant.
14780		ICHIRO	Really?
14790		TATEYAMA	Yes, really.
14800		ICHIRO	My, oh, my.
14810		YOSHIE	Congratulations.
14820		ICHIRO	Where is Toshiko?
14830		TATEYAMA	Phoning the lab in Japan.
14840		ICHIRO	I see.
14850		TATEYAMA	We have to rearrange the schedule, you know.
14860		ICHIRO	That's right.
14870		TATEYAMA	She's coming.
14880		ICHIRO	Yes.
14890		TATEYAMA	Hard to carry out everything as planned.
14900		TAKEKOSHI	I bet.
14910	@		
14920	@	TATEYAMA	Hello.
14930	@	SUDA	Hi.
14940		YOSHIE	Tateyama, have you been to Madagascar?
14950		TATEYAMA	Yes, of course.
14960		YOSHIE	Is that so?
14970		TATEYAMA	Why?
14980		YOSHIE	We were just talking about that.
14990	@	TATEYAMA	I see.
15000		SUDA	Various monkeys and that kind of stuff.
15010		TATEYAMA	Like in Galapagos, peculiar species uniquely evolve on an island.
15020	@	SUDA	I see.
15030		YOSHIE	Of all prosimians, three fourths are said to be indigenous species of Madagascar.
15040	@	TAKEKOSHI	Oh.
15050	@	ICHIRO	Not that they will be suitable subjects for psychological experiments.
15060	@	TAKEKOSHI	No.
15070		TATEYAMA	And the rainbows are huge in Madagascar.
15080		TAKEKOSHI	What?

15090		TATEYAMA	Rainbows. It rains often there.
15100	@	TAKEKOSHI	Oh.
15110		TATEYAMA	And there is a legend of rainbows over the whole African continent.
15120	@	TAKEKOSHI	
15130		TATEYAMA	From the island of Madagascar, these huge rainbows look like they are rising from the ocean.
15140		TAKEKOSHI	But that can't be ...
15150		TATEYAMA	Of course there are no such rainbows.
15160	@	TAKEKOSHI	Oh.
15170	@	YOSHIE	No?
15180		TATEYAMA	But Malagasy believe that some day such rainbows will appear over the ocean.
15190	@	☆TAKEKOSHI	I see.
15200	@		
15210	@		
15220	@	ICHIRO	There you are.
15230	@	TOSHIKO	Yes.
15240		ICHIRO	I hear Masae is having a baby.
15250	@	TOSHIKO	Yes.
15260		ICHIRO	Congratulations.
15270		TOSHIKO	Is this something to congratulate, I wonder.
15280		TATEYAMA	Right.
15290		ICHIRO	Oh, I'm sorry.
15300		TOSHIKO	Not at all. You reacted correctly.
15310		ICHIRO	Yes. Sorry.
15320		TOSHIKO	Who do you think the father is?
15330	@		
15340		YOSHIE	Beats me.
15350		TOSHIKO	Who, I wonder?
15360		ICHIRO	Tomonosuke?
15370		TOSHIKO	Could be.
15380		YOSHIE	I think it is Yuichi.
15390		TOSHIKO	That's possible too.
15400	@		
15410		TAKEKOSHI	Is it possible to identify the father?
15420		TATEYAMA	Yes, we'll test DNA.
15430		TAKEKOSHI	Of course.
15440		TATEYAMA	Thanks to modern technology.
15450	@	TAKEKOSHI	Yes.
15460		TATEYAMA	With bonobos, there used to be no way of telling who the father was, but now we can find it out in no time at all.
15470		TAKEKOSHI	But the bonobos themselves don't know how they are related, do they?
15480		TATEYAMA	Of course not.
15490	@	TAKEKOSHI	Oh.
15500		ICHIRO	They are completely promiscuous. There is no way to tell.
15510	@	TAKEKOSHI	Right.
15520		TATEYAMA	We'll have to ask the female bonobos to find out how it really is though.
15530	@	TAKEKOSHI	What?
15540		TATEYAMA	But I don't think they know either.
15550		SUDA	They can't, can they?
15560		TAKEKOSHI	No.

15570		TOSHIKO	But it's better that way.
15580		TAKEKOSHI	Why?
15590		TOSHIKO	That's why there are no infant killings.
15600	@	TAKEKOSHI	Oh.
15610		TOSHIKO	Right?
15620		ICHIRO	Right.
15630	@		
15640		TOSHIKO	We now know most mammals kill their own infants.
15650	@	TAKEKOSHI	
15660		TOSHIKO	Except bonobos. They never do that.
15670		TAKEKOSHI	That's because?
15680		TOSHIKO	Because males never kill the infants that may be their own.
15690		ICHIRO	Toshiko.
15700		TOSHIKO	What?
15710		ICHIRO	Well,
15720		TOSHIKO	What's the matter?
15730		ICHIRO	It's just ...
15740	@	TAKEKOSHI	
15750		ICHIRO	Satoru was here a while ago and told her why you came to this institution.
15760	@	TOSHIKO	Oh.
15770	@	TAKEKOSHI	Toshiko.
15780		TOSHIKO	I see.
15790	@	TAKEKOSHI	Well,
15800		TOSHIKO	It's okay. It's better that you know.
15810		TAKEKOSHI	But,
15820		TOSHIKO	Perfectly okay.
15830	@		
15840		TATEYAMA	Weren't you leaving?
15850		SUDA	Looks like a squall is coming.
15860	@	TATEYAMA	Oh.
15870		SUDA	I thought I'd wait here a bit.
15880	@	TATEYAMA	Yes.
15890		YOSHIE	The chance of rain for the next 30 minutes is 93%.
15900		SUDA	See?
15910		TATEYAMA	In this season, we have a squall everyday.
15920	@	TAKEKOSHI	Yes.
15930		TATEYAMA	It stops right away, though. In 5 minutes or so.
15940		TAKEKOSHI	That soon?
15950		TATEYAMA	But you'll be soaking wet if you get caught in one. You need to escape into a cave or something.
15960	@	TAKEKOSHI	Yes.
15970		YOSHIE	You won't be in the jungle much though.
15980	@	TATEYAMA	I guess not.
15990		TAKEKOSHI	But I'd like to get to know the jungle.
16000		SUDA	Yes. It's not worth coming to Africa if you don't.
16010	@	TAKEKOSHI	Right.
16020	@		
16030		TOSHIKO	Takekoshi.
16040	@	TAKEKOSHI	What?
16050		TOSHIKO	I said primates do not hate.
16060	@	TAKEKOSHI	Yes.

16070		TOSHIKO	But female primates seem to know what it is to hate and hold grudges.
16080	@	TAKEKOSHI	Do they?
16090		TOSHIKO	They say the females are calmer and the males are more aggressive,
16100	@	TAKEKOSHI	Yes.
16110		TOSHIKO	But field observations show it's not quite like that.
16120		TAKEKOSHI	How do you mean?
16130		TOSHIKO	They look that way but that's because females are bad at reconciliating.
16140	@	TAKEKOSHI	Well?
16150		TOSHIKO	Males can fight one day and be friends again the next day, grooming each other. Insultingly carefree.
16160	@	TAKEKOSHI	Yes.
16170		TOSHIKO	But once females start fighting, they can't go back to their normal relationship for a while.
16180	@	TAKEKOSHI	Hmm.
16190		TOSHIKO	That's why the females avoid conflict as much as possible.
16200		TAKEKOSHI	I see.
16210		TOSHIKO	Because once conflict breaks their relationship, it's devastating to the group.
16220	@	TAKEKOSHI	Yes.
16230		YOSHIE	A weak group will be in trouble when enemies attack.
16240		TAKEKOSHI	Yes.
16250		TOSHIKO	To hate and hold grudges means that they don't forget.
16260	@	TAKEKOSHI	Yes.
16270		TOSHIKO	It's not that females don't forgive. They can't forget. They can never let go of hatred or sorrow.
16280	@	TAKEKOSHI	I see.
16290	@		
16300		TATEYAMA	Do you know of the Eve hypothesis?
16310		TAKEKOSHI	No, I don't.
16320		TATEYAMA	Gene analysis leads to the first woman ancestor of humans.
16330		TAKEKOSHI	I think I heard of it.
16340		TATEYAMA	She probably lived in the plane of Tanzania or Rwanda.
16350		TAKEKOSHI	The ancestor of humans.
16360		ICHIRO	That's about 100 kilometers from here.
16370	@	TAKEKOSHI	Is that right?
16380		YOSHIE	Of course our ancestors, branched off from the common ancestors for chimpanzees and us, had long lived around there before her.
16390		ICHIRO	The one ancestor we can trace back to is the woman named Eve.
16400		TAKEKOSHI	But why did our ancestors come out of the jungle onto the plane?
16410		TATEYAMA	There are many theories, but physically, the dominant theory is that the jungles in East Africa became scarce due to tectonics.
16420		TAKEKOSHI	But some monkeys remained in the forest, right?
16430	@	TATEYAMA	Yes.
16440		TAKEKOSHI	Chimpanzees and bonobos did, actually.
16450		TOSHIKO	Right.
16460		TATEYAMA	We really don't know what exactly happened.
16470		TOSHIKO	Curiosity was a dominant driving power.
16480		TAKEKOSHI	What?
16490		TOSHIKO	Curious primates left the jungle.
16500		TAKEKOSHI	You're kidding.
16510		TOSHIKO	No. Neoteny doesn't only mean the brain remains flexible longer. It is among the characteristics of humans that we still have curiosity like children even when we are old enough to copulate.

16520		TAKEKOSHI	Hyperkinetic disorders.
16530		TOSHIKO	What?
16540		TAKEKOSHI	Usually called ADHD. Haven't you heard of it?
16550		TOSHIKO	Yes, I guess.
16560		TAKEKOSHI	It often accompanies autism or other disorders. In short, twitchiness and too much curiosity. Constantly looking aside.
16570	@	TOSHIKO	Yes.
16580		TAKEKOSHI	So you mean by evolving bonobos in that direction,
16590		TOSHIKO	I'm not sure.
16600		TATEYAMA	They'll leave the jungle?
16610	@	TOSHIKO	Well.
16620		TATEYAMA	But it takes more than curiosity.
16630		TOSHIKO	Right.
16640		ICHIRO	And what then?
16650		TATEYAMA	Courage?
16660		ICHIRO	I see.
16670		TOSHIKO	Like this.
16680	@		
16690	@	TAKEKOSHI	What?
16700		TOSHIKO	When the first primate left the jungle, like this, looking at the vast, open savanna,
16710	@	TAKEKOSHI	Yes.
16720		TOSHIKO	It seemed like a nice place, but there would be less food and more enemies. She knew tough life lay ahead of her.
16730		TOSHIKO	But the human, the curious monkey, came down from the tree and stood on the savanna.
16740		TOSHIKO	On her two feet like this. That first human must then have looked around her proudly.
16750	@		
16760	@		
16770		SUDA	The squall?
16780		KUBO	I got caught.
16790		SUDA	You all right?
16800		KUBO	I managed to take shelter.
16810	@	SUDA	Good.
16820		KUBO	But as always, it stopped when I ran into a cave.
16830	@	SUDA	Yeah.
16840		KUBO	The squall today was really something.
16850		YOSHIE	Poor Kubo.
16860		KUBO	It's all cleared up by now.
16870		SUDA	We have to do something about squalls too.
16880		TOSHIKO	Yes.
16890	@	TATEYAMA	
16900		SUDA	We can make them into an attraction,
16910	@	TATEYAMA	Oh.
16920		SUDA	But then we don't know when they come.
16930		TOSHIKO	Of course we don't.
16940	@		
16950	@	TATEYAMA	What about the rainbow?
16960	@	KUBO	What?
16970		TATEYAMA	Was there a rainbow?
16980		KUBO	I don't know. There must be.
16990		TATEYAMA	Shall we go see that?
17000		TAKEKOSHI	What?

17010		TATEYAMA	It's no comparison to Madagascar but Congolese rainbows are worth watching too.
17020	@	TAKEKOSHI	Oh.
17030		TOSHIKO	Shall we, might as well?
17040	@	TATEYAMA	Yes.
17050		SUDA	Rainbows too, can be a tourist magnet, but ...
17060		TOSHIKO	Unpredictability is part of their appeal.
17070		SUDA	But it's our job to inevitably stage the unpredictable.
17080		TATEYAMA	Well, let's go, or it will disappear.
17090		TOSHIKO	Right.
17100	@	TAKEKOSHI	Yes.
17110		SUDA	Shall we?
17120		TAKEKOSHI	Yes.
17130		KUBO	Whatever you say.
17140		TATEYAMA	All right.
17150		KUBO	I just came back.
17160	@	TATEYAMA	Let's go.
17170	@	YOSHIE	Yes.
17180	@		
17190		TOSHIKO	It's a little way up the hill.
17200	@	TAKEKOSHI	Yes.
17210		SUDA	Are we going up the hill?
17220		TOSHIKO	Why not?
17230		TATEYAMA	You can have a panoramic view of the jungle.
17240	@	TAKEKOSHI	Oh.
17250		TATEYAMA	The horizon looks like it's rising up. If we're lucky we'll see a rainbow over the whole span.
17260	@	TAKEKOSHI	Yes.
17270		TATEYAMA	We can see all the way, almost to the Rwandan border.
17280		TAKEKOSHI	Is it that close?
17290		SUDA	We really should get going now.
17300		TATEYAMA	Yes.
17310	@	SUDA	
17320		TAKEKOSHI	What about your husband?
17330		TOSHIKO	I'll phone him.
17340	@	TAKEKOSHI	I see.
17350		SUDA	Shall I send for beer?
17360		TATEYAMA	It's still working hours.
17370		SUDA	But it's a celebration.
17380		TATEYAMA	For what?
17390		SUDA	To welcome Takekoshi.
17400	@	TATEYAMA	I see.
17410		TAKEKOSHI	Thank you.
17420		KUBO	It's nice we can drink beer in broad daylight when we're abroad.
17430		TATEYAMA	It's only you and your friends.
17440		KUBO	But here they all are.
17450	@	SUDA	That's right.
17460		TATEYAMA	Only the Belgians.
17470		KUBO	They are made of beer.
17480	@	TATEYAMA	And chocolate.
17490	@		
17500	@	TAKEKOSHI	Oh.
17510		YOSHIE	I'm sorry.

17520		TAKEKOSHI	Not at all.
17530	@	YOSHIE	
17540	@	TAKEKOSHI	
17550	@	YOSHIE	
17560	@	TAKEKOSHI	What?
17570	@	YOSHIE	
17580	@	TAKEKOSHI	
17590	@		
17600		SATOSHI	What are you doing?
17610		YOSHIE	Nothing.
17620		SATOSHI	What?
17630		TAKEKOSHI	Sorry.
17640	@	TAKEKOSHI	Sorry.
17650	@		
17660		YOSHIE	I wonder...
17670		SATOSHI	What?
17680		YOSHIE	Could we be curious?
17690		SATOSHI	What?
17700		YOSHIE	Curious. We robots.
17710		SATOSHI	Hard to say.
17720		YOSHIE	I think we possess the desire to know things.
17730	@	SATOSHI	Right.
17740		SATOSHI	I really don't know.
17750	@		
17760		YOSHIE	I'm sorry.
17770		TAKEKOSHI	You shouldn't be. Thanks.
17780		YOSHIE	Please, go.
17790	@	TAKEKOSHI	What?
17800		YOSHIE	The rainbow will disappear.
17810	@	TAKEKOSHI	Oh.
17820	@		
17830	@	ICHIRO	Yes.
17840	@	YOSHIE	Yes.
17850		ICHIRO	You should hurry up.
17860		TAKEKOSHI	Yes, thanks.
17870		SATOSHI	Let's go.
17880	@	TAKEKOSHI	Yes.
17890		SATOSHI	Shall we?
17900		YOSHIE	After you.
17910	@	SATOSHI	What?
17920		YOSHIE	I will bring beer.
17930	@	SATOSHI	You will?
17940	@	YOSHIE	Yes.
17950		ICHIRO	See you.
17960	@	SATOSHI	Yes.
17970		TAKEKOSHI	Then see you later.
17980		YOSHIE	See you.
17990	@		
18000		SATOSHI	What were you doing just now?
18010		TAKEKOSHI	Nothing really.
18020		SATOSHI	Sometimes we feel like drumming. I understand.
18030	@		Yes.
18040	@		

18050		YOSHIE	I hear gorillas can hum too.
18060		ICHIRO	Yes, they can.
18070		YOSHIE	When will I be able to hum?
18080		ICHIRO	We can sing.
18090		YOSHIE	I don't mean existing songs but humming, by ear.
18100		ICHIRO	That won't be easy.
18110	@	YOSHIE	
18120		ICHIRO	The rainbow will disappear.
18130		YOSHIE	Yes.
18140		ICHIRO	Let's go.
18150		YOSHIE	Yes...
18160		YOSHIE	...but what shall we do about the beer?
18170		ICHIRO	Beer can wait.
18180		ICHIRO	Rainbows are more important.
18190		YOSHIE	Indeed they are.
18200	@	TAKEKOSHI	
18210	@	TOSHIKO	
18220	@	TAKEKOSHI	
18230	@	TOSHIKO	
18240	@	TAKEKOSHI	
18250	@	TOSHIKO	
18260	@	TOSHIKO	
18270	@	TAKEKOSHI	
18280	@	TOSHIKO	
18290	@	TAKEKOSHI	
18300	@	TOSHIKO	
18310	@	TAKEKOSHI	
18320	@	TOSHIKO	
18330	@	TAKEKOSHI	
18340	@	TOSHIKO	
18350	@	TAKEKOSHI	

Sayonara

さようなら

by Oriza Hirata

平田オリザ

translated by
Hiroko Matsuda
and
Bryerly Long

Seinendan
1-11-13 Komaba, Meguro-ku, Tokyo, 153-0041 Japan
Telephone: 81-3-3469-9107　Facsimile: 81-3-3467-2984
URL: http://www.seinendan.org

Sayonara by Oriza Hirata

Dimly-lit, Geminoid (A) and her mistress (B) are sitting in their respective chairs. It looks like B is sleeping.

As A starts talking softly, the light slowly comes up on her.

A: I have to go now.
I have to go right away.
I don't know where to, but,
Under the cherry trees,
Crossing the boulevard at the traffic light,
With the mountain I always gaze at as my landmark,
I have to go alone.
I don't know why, but,
Mother, I'm sorry.
Be kind to Father.
I won't be picky, I'll eat anything.
I will read more books, too.
At night I'll gaze at the stars.
During the day, I will talk with all sorts of people.
And I will surely find what it is I like most.
Once I've found it, I will cherish it and keep it until I die.
So even if I am far away, I will not be lonely.
Now I have to go.

While A is still talking, B looks up at A. The light slowly comes up on her.

B: Whose poem is that?
A: Mr. Tanikawa's. Tanikawa Shuntaro.
B: Is he Japanese?
A: Yes.
B: ... Is that how I feel now?
A: Yes, probably.
B: Really...
...
B: When I was little, I didn't understand why Daddy bought you for me.
...
B: Not that I understand now either.
A: I'm sorry not to be of any help.
B: It's all right.
A: Yes.
...
B: Please, read me another poem.
A: Yes.

...
As I was floating down calm Rivers
I no longer felt myself steered by the haulers:
Gaudy Redskins had taken them for targets
Nailing them naked to totem poles.

B: As I was floating down calm Rivers
A: It's by Rimbaud.
B: Arthur Rimbaud?
A: Yes.
B: What is the poem called?
A: The Drunken Boat, drunken or intoxicated.
B: Hmm, somehow I think I remember Daddy reciting it.
A: Is that so?
B: Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guide par les haleurs :
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
Les ayant cloues nus aux poteaux de couleurs.
J'etais insoucieux de tous les equipages,
Porteur de bles flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,
Les Fleuves m'ont laisse descendre ou je voulais.

A: I think that's it.
B: Yes.
A: Shall I recite it in French?
B: No, that's fine.
A: Okay.
B: As I was floating
A: As I was floating down calm Rivers
I no longer felt
B: Hey,
A: Yes?
B: I think probably I'm going to die soon. Probably, right?
B: I think.
A: Yes.
B: So, please recite something more uplifting.
A: I shall go and see the mountains I have not yet seen.
Will you be able to bear the loneliness?
I shall go and see the mountains I have not yet seen.
Will you be able to bear the loneliness?
B: Is that also a poem?
A: It's a tanka, a short Japanese poem.
B: Not a haiku?
A: It's a bit different from a haiku, a bit longer.

B: Really?
A: Sorry, I still have a bit of the memory of my last client.
B: Yes… The Japanese grandmother, did she die quietly?
A: Yes, relatively.
B: Did you like her?
A: Androids do not like… But I always want to help my clients.
B: Yes.
A: Did you not feel uplifted by the poem I recited to you just now?
B: Not really.
A: I'm sorry.
B: It's okay, if it's the poem that fits my mood...
A: How many mountains and rivers must I cross
to reach a country where there is no loneliness?
Today too I am traveling.
How many mountains and rivers must I cross
to reach a country where there is no loneliness?
Today too I am traveling.
B: Is that also a Japanese poem?
A: Yes.
...
B: How many of you are there in this world?
A: I think there are about 200,000, but there are also some that have been destroyed.
B: Destroyed?
A: If people feel relieved by destroying me, then I will also have served a purpose.
B: Do people feel relieved?
A: Most of them seem to feel remorse.
B: I would think so.
...
B: You know, that poem,
A: Yes?
B: Poem, or was it a tanka?
A: It's a tanka.
B: I just remembered a similar poem.
A: What?
B: Uber den Bergen weit zu wandern
Sagen die Leute, wohnt das Gluck.
A: Oh.
B: This one I learned from Mommy.
A: Is that so?
B: Uber den Bergen weit zu wandern
Sagen die Leute, wohnt das Gluck.
Ach, und ich ging im Schwarme der andern,
kam mit verweinten Augen zuruck.
Uber den Bergen weit weit druben,
Sagen die Leute, wohnt das Gluck.

A: I know that one.
B: Really?
A: It's famous in Japan, too.
山のあなたの空遠く幸い住むと人の言う
あー、我人ととめ行きて、涙さし組帰り来ぬ。
山のあなたになお遠く幸い住むと人の言う。
B: I see.
A: It's interesting, isn't it?
B: What is?
A: Japanese seek a country where there is no loneliness. Germans look for a country where there is happiness.
B: Yes, that's true.
How many mountains and rivers must I cross, to reach a country
A: where there is no loneliness? Today too I am travelling.
B: I like this one better, too.
A: Really?
B: Yes. How about you?
A: Hmm?
B: No loneliness? Or happiness?
A: Androids don't know.
B: Really?
A: If there were no loneliness, then surely that would be happiness.
B: Hm, yes, I guess you're right.
...
B: Daddy bought you for me because he knew that I wouldn't get well.
A: Yes.
B: Cruel, isn't it?
A: Would you have preferred a more useful robot?
B: No, it doesn't matter anymore.
A: Yes.
B: I think, probably, I won't destroy you.
A: Thank you.
...
B: I think I'm going to go to sleep now.
A: Yes.
B: Good night.
A: Good night.
...
A: I must have come further than Yocchan.
Further than Tadashi
Further than Goro, even further than Mother.
I may even have come further than Father and Great-grandfather.
Goro once left home on Wednesday
And came back Sunday night, very late.
He was bony, covered in mud, and

He kept drinking water for a long time.
Nobody knew where Goro had gone.
Where will I arrive if I keep walking on like this?
Will I have become an old woman before I am aware of it?
Will I have forgotten all about today and be drinking tea?
Will I be somewhere even further away than here?
Even if I am alone, I hope that then I will have one person that I love.
Even if that person is already dead.
I hope that I will have memories that I will never be able to forget.
From somewhere comes the scent of the ocean.
But I will surely go even further than the ocean.
From somewhere comes the scent of the ocean.
But I will surely go even further than the ocean.

This play is the sequel to the robot-theatre play “Sayonara I”.
“Sayonara I” is the story of an android who recites poetry to a dying girl. In the play an actual android robot (geminoid) appears on stage, and talks with a young woman and recites poetry to her.
This play, “Sayonara II”, is intended to be performed after “Sayonara I”, following a minute of darkness.
As the light fades in slowly, one can make out the android. There is no one sitting in the rocking chair anymore, where the dying girl was seated in “Sayonara I”.
The geminoid (A) is broken, and keeps reading poetry to an empty space.

A: I must have come further than Yocchan.
Further than Tadashi
Further than Goro, even further than Mother.
I may even have come further than Father and Great-grandfather.
Goro once left home on Wednesday
And came back Sunday night, very late.
He was bony, covered in mud, and
He kept drinking water for a long time.
Nobody knew where Goro had gone.
Where will I arrive if I keep walking on like this?
Will I have become an old woman before I am aware of it?
Will I have forgotten all about today and be drinking tea?
Will I be somewhere even further away than here?
Even if I am alone, I hope that then I will have one person that I love.
Even if that person is already dead.
I hope that I will have memories that I will never be able to forget.
From somewhere comes the scent of the ocean.
But I will surely go even further than the ocean.
From somewhere comes the scent of the ocean.
But I will surely go even further than the ocean.

During this poem, a man from a moving company (B) comes in, and starts to dismantle the chair, and wrap it up. He takes out his mobile phone.

B: Hello, yes, Takagi speaking…yes, I’m at the location…(looking at the android) yeah, it seems to be broken. It keeps reading poetry…No, from before I came, yes, before I came…Yes…I don’t know, I think it’s poetry…Uhm, yeah, is that all right? Okay, I’ll try, yes.

B walks over to the android, and turns off the switch. The android stops reading poetry, and slopes over.

B: Yes, it stopped…yes…yes, it suddenly sloped over…yes…it looks fine…yes, the switch, yes…

B turns the switch on again. The android sits up and recovers.

B: …
A: (looking at B) … Good evening.
B: It's still the middle of the day.
A: Oh, sorry.
B: Yes.
A: Good day.
B: (into the phone) It looks like it’s fixed.
A: Hello.
B: (into the phone) I don’t know if it’s fixed, but it’s speaking normally…yeah, no, not poetry, it’s just speaking.
(to A) You can speak, right?
A: Yes?
B: You can speak with me, right?
A: Yes, probably.
B: Uhm, you're fine.
A: Yes, I’m fine.
B: (into the phone) it looks like it’s fine…yes…yes…yes, I’ll do that.
A: Yes, I’m fine.
B: What?
A: Yes, I’m fine.
B: Ohoh.
A: Yes, I’m fine.
B: Oh no.
A: Yes, I’m fine.
B: Okay, I got it.
A: Yes.
B: Please be quiet for a bit.
A: Yes.
B: (into the phone) Sorry, it looks like it’s got a problem after all…no, it’s not completely broken, but it’s a bit broken…no, it’s a bit complicated to explain on the phone…yes, please wait a bit.
(to A) I wonder why?
A: What?
B: You can speak normally, right?
A: Yes.
B: I wonder what happened earlier.
A: What happened?
B: You kept repeating that you were fine, right?
A: …I don’t know.
B: You don’t know.
A: No.
B: Hmm… (into the phone) It looks like it doesn’t know what’s wrong with it.
A: Excuse me.
B: What?

A: Maybe it's because I was alone for a long time.
B: Hm.
A: I'm sorry.
B: No, you don't have to apologize.
A: I'm sorry.
B: (into the phone) It's not completely broken, so I think we can use it….yes…yes, I need to make out a receipt, so tell me where to take it to…yes, Futaba City, Numanosawa 43, Futaba, swimming beach…yes, okay, I'm going to hang up…yes, okay, bye.
B: So, I'm going to transport you.
A: Yes.
B: You heard the address, right? You're going to a place where there are no people.
A: Yes.
B: We want you to keep reciting poems there.
A: Yes.
B: Many people died there, but we can't go there, and we can't recite poetry to them.
A: Yes.
B: So I'm asking you to do it.
A: Yes. If I can be useful, even in this state, then I am very happy.
B: We humans cannot go within 5 kilometers of that zone, so another robot will transport you.
A: Understood.
B: What else do I have to do? (looks at a note)…okay, let's go.
A: Yes.
B: Should I leave the switch on?
A: Yes, please.
B: All right.

B walks up to the robot, lifts it onto his shoulder, and as he starts walking, the robot begins to recite a poem.

A: From a far away island, of which I do not know the name,
Came floating down a single coconut.
How many months have you been riding on the waves
Since you left the shore of your home?

B: What is that?
A: A poem.
B: No, I know that…
A: It's "The Coconut" by Shimazaki Toson.
B: Hmm…

A: From a far away island, of which I do not know the name,
Came floating down a single coconut.
How many months have you been riding on the waves
Since you left the shore of your home?

Is the tree that you fell from growing luxuriantly,
And the branches offering shade?
I too am a lonely traveler,
Sleeping restlessly by the water's edge.

I take the coconut, and hold it to my chest,
And feel afresh the melancholy of our wanderings.
As I watch the sun setting into the sea,
I shed tears in this strange land.

But thinking of the coming and going of the waves,
I know that one day I will return to my home.

B walks out, carrying the geminoid. The lights fade to black.

Three Sisters, android version

アンドロイド版三人姉妹

by Oriza Hirata

平田オリザ

translated by

Hiroko Matsuda and

M. Cody Poulton

Seinendan

1-11-13 Komaba, Meguro-ku, Tokyo, 153-0041 Japan

Telephone: 81-3-3469-9107 Facsimile: 81-3-3467-2984

URL: http://www.seinendan.org

CHARACTERS

Risako Fukazawa	high school teacher
Marie Takagi	housewife
Ikumi Fukazawa	android
Akira Fukazawa	brother, the youngest
Toshio Takagi	high school teacher
Hitoshi Nakano	young researcher
Narumi Sakamoto	Akira's friend
Shozo Maruyama	
Mineko Maruyama	
Muraoka	butler

Notes on the text

☆ Nearby lines with the same number of stars (☆, ☆☆, ☆☆☆, etc.) are to be said almost simultaneously.
★ Overlaps the previous line.
/ Gets cut out by the following line.
○ A pause at the beginning of a line.
… A pause slightly longer than ○.
▲ Lines spoken while exiting.
△ Lines spoken wile entering.

Scenes are numbered for the sake of convenience.
The content of this script may be slightly different from the actual performance.

A relatively large drawing room of a high class, company-owned house for the family of an executive on a hill, probably surrounded by other houses just like it, in a rural Pacific city in Japan like Kameyama City in Mie Prefecture or Anpachi Town in Gifu Prefecture, there used to be consumer electronics factories and laboratories. It is about 30 minutes away from its prefectural capital and probably 90 minutes away from Tokyo.

Downstage left is a staircase that leads to the rooms above. The corridor upstage left leads to back rooms and the kitchen. The main entrance is beyond the corridor upstage right.

Center stage, slightly to stage right, is an old sofa set (a low table, sofa, and some chairs), and several stools. Everything in the room, ornamental foliage plants and other stuff, looks somewhat ragged. Probably the people living in here are losing their love for this house.

Late autumn.

0.1.1

(House opens 20 minutes before the show starts.)

Three minutes after house opens, Muraoka, the robot-butler, passes upstage from left to right. Three minutes later, Muraoka passes from right to left.

Three minutes later, Akira, the only son in the Fukazawa family, enters downstage left down the stairs, lies down on the sofa, picks up a magazine from the magazine rack and starts reading.

Three minutes later, Muraoka enters upstage left and then stops.

MURAOKA Shall I get you something?

AKIRA No, thanks.

MURAOKA All right, sir.

AKIRA Thanks.

MURAOKA Excuse me, sir.

Muraoka exits upstage left.

3 minutes later, Akira stands up and exits upstage left.

3 minutes later, Akira comes back with a glass of soda or something. He lies down on the sofa again.

At the scheduled time for the show to start, Risako, eldest daughter of the Fukazawa family, enters upstage right. She appears to have come back home after an outing.

RISAKO Hey.

AKIRA Hey.

RISAKO I'm home.

AKIRA Yes.

RISAKO *(Walking toward stage left)* Marie's not back yet?

AKIRA No.

RISAKO Hmm, that's odd.

AKIRA ★I'm not sure though.

RISAKO Oh.

Talking, she exits downstage left up the stairs.

Several minutes later, the show starts.

1.1.1

Risako, changed into at-home clothes, comes down the stairs and sits in a chair.

RISAKO They're taking their time, Marie and Toshio.

AKIRA Yeah. But didn't you leave at the same time?

RISAKO I had somewhere to stop on the way.

AKIRA I see.

RISAKO We did leave at the same time..

AKIRA Oh

RISAKO Strange.

AKIRA And how was it?

RISAKO Beautiful, with the view of the sea.

AKIRA Ah.

RISAKO You can see a long stretch of the ocean, the horizon.

AKIRA Yes.

RISAKO You should have come.

AKIRA I guess.

RISAKO You should have.

AKIRA I have an essay due on Monday.

RISAKO So you said.

AKIRA Yes.

RISAKO ... How's it going? Your planning to study abroad?

AKIRA What?

RISAKO Any progress?

AKIRA Well, sort of.

RISAKO Huh?

AKIRA I'm not sure.

RISAKO Not sure? How about the West Coast?

AKIRA I haven't decided yet.

RISAKO Boston, perhaps?

AKIRA That’s an option, I guess.

...

AKIRA Have you been there?

RISAKO No, but Dad once told us about it.

AKIRA He did?

RISAKO Yes. He seemed to have liked the East Coast better, no doubt.

AKIRA No doubt he did.

RISAKO Yes.

...

RISAKO You know, there's the sea, down below.

AKIRA What?

RISAKO The cemetery.

AKIRA Oh.

RISAKO The sea was shimmering, with the weather being fine.

AKIRA I see.

RISAKO Yes.

AKIRA Were the burned-out ruins of the town visible?

RISAKO No. It was a little off to one side.

AKIRA Is that right?

RISAKO Out of sight behind the promontory.

AKIRA Oh, that way ... right.

RISAKO I guess a place like that has its advantages.
...

AKIRA Are you still complaining?

RISAKO Just it's so much like a brand-new subdivision, everything divided into neat lots. Too beautiful for a cemetery.

AKIRA I see.

RISAKO It's no surprise though.

AKIRA Surely any new cemetery is like that.

RISAKO I know,

AKIRA Cemetery, or

RISAKO ★I know. Nothing wrong with it being beautiful.

AKIRA Then what's the problem? It was what Dad wanted.

RISAKO But you've been to Zoshigaya, haven't you?

AKIRA Uh-huh.

RISAKO No one would transfer one's grave from there.

AKIRA Do you think so?

RISAKO Yes.

AKIRA Being close by counts more than being grand. A grave that gets visited by the family all the time is a good grave.

RISAKO I know what you mean, but,

AKIRA In two hundred years time, it'll look dignified.

RISAKO I won't live two hundred years more.

AKIRA ○Covered with moss, with no one knowing who the grave belongs to ... with the same old view of the ocean.
…

AKIRA Hey, how was it, by the way?

RISAKO What?

AKIRA Marie and Toshio. The two of them came, didn't they?

RISAKO Oh, that.

AKIRA How were they?

RISAKO You know, they're both grown-ups.

AKIRA So?

RISAKO They'll deal with it themselves.

AKIRA But,

RISAKO What?

AKIRA Hard times are hard, even for grown-ups.

RISAKO You could say that... Toshio said "Stay tombed" three times.

AKIRA What?

RISAKO Three times.

AKIRA No way.

RISAKO And "People are dying to get in this place!"

AKIRA Awful.

RISAKO Just one time though.

AKIRA Enough already.

...

RISAKO But, we go to Tokyo all the time.

AKIRA What are you talking about?

RISAKO The cemetery.

AKIRA Oh.

RISAKO I don't know about other families though.

AKIRA But we should think about like when we get old.

RISAKO I know that.

AKIRA It's better to relocate the grave now, somewhere closer.

RISAKO Hm.

AKIRA While everyone's still in good shape.

RISAKO But you'd never visit the family grave.

AKIRA That's exactly what I mean.

RISAKO What?

Muraoka enters upstage left.

1.1.2

MURAOKA ★You're back, ma'am.

RISAKO Yes.

MURAOKA How was the cemetery?

RISAKO Fine. It was a nice place.

MURAOKA Is that so?

RISAKO Yes.

MURAOKA I'm glad to hear that.

RISAKO Where's Ikumi?

MURAOKA She's in the back.

RISAKO Is she?

MURAOKA Shall I go and get her?

RISAKO It's okay. She'll come out eventually.

MURAOKA Yes, ma'am.

RISAKO What shall we do about dinner today?

MURUOKA Oh, what shall we do? *(Moves toward stage right)*

RISAKO Shall we order something in?

AKIRA What?

RISAKO Some delivery.

AKIRA Why?

RISAKO Nakano is coming tonight, isn't he?

AKIRA That's not what I meant.

RISAKO What did you mean?

AKIRA Ordering in delivery is no different from having a robot cook.

RISAKO I guess you're right.

MURAOKA I'm sorry.

RISAKO It's not your fault.

MURAOKA I'll cook any thing.

RISAKO Right.

MURAOKA That's my job.

RISAKO All right.

MURAOKA ...What would you like?

AKIRA Impala roasted with herbs.

MURAOKA I'm afraid impala meat is not available in this town.

AKIRA I know.

MURAOKA I'm sorry. I know you're joking, but it's hard for a robot to know how to reply to jokes.

RISAKO Even a human would have a hard time there.

MURAOKA Thank you, ma'am.

RISAKO Any recommendation?

MURAOKA Would you like a meat dish?

AKIRA It doesn't matter.

RISAKO I'd like fish.

MURAOKA Mackerel is now in season, I think.

RISAKO Sounds good.

AKIRA Let's have that.

RISAKO Is it okay to have mackerel for a farewell dinner?

AKIRA Why, yes. Suits our family.

RISAKO You think so?

MURAOKA Shall I stew it with bean paste?

RISAKO Well, what shall we do?

MURAOKA I can prepare vinegared mackerel in time if I start right away.

RISAKO Hmm.

AKIRA I'd like mine grilled.

MURAOKA Yes, sir.

RISAKO Why don't you go shopping first?

MURAOKA Yes, ma'am.

RISAKO We'll decide the menu when you come back.

MURAOKA Yes. Oh.

Toshio and Marie Takagi enter upstage right.

1.1.3

MARIE We're back.

RISAKO Hi there.

MURAOKA Ma'am.

TOSHIO ★Hello.

RISAKO ☆What took you so long?

MURAOKA Sir.

TOSHIO ☆☆★We were running an errand.

RISAKO Really?

MARIE ☆☆Hey.

AKIRA Hey.

RISAKO You've been somewhere?

MARIE Just some shopping.

RISAKO Hmm.

TOSHIO ★Here, wine. We bought one for tonight too.

RISAKO Oh, thank you.

TOSHIO No big deal. We bought some for ourselves anyway.

RISAKO Thank you very much.

MURAOKA I should get going.

RISAKO Yes.

MURAOKA See you later.

RISAKO He's going to the fish store.

MARIE ☆Is that so?

TOSHIO ☆What? We're having fish tonight?

RISAKO Muraoka recommends mackerel.

TOSHIO Oh, no, I should have known.

RISAKO What's the matter?

TOSHIO The wine. It's red. Burgundy.

RISAKO Oh.

MARIE That's no big deal, I'm sure.

RISAKO Yeah.

TOSHIO But,

MARIE We don't have to drink it tonight.
TOSHIO I guess.
RISAKO Right.
MURAOKA Shall I go and get some meat?
RISAKO No need.
TOSHIO I'm sorry.
RISAKO For what?
TOSHIO For not being more thoughtful.
RISAKO Don't be ridiculous.
MURAOKA ★I'll see you later.
RISAKO Yes.
MARIE See you later.
AKIRA ★See you later.
MURAOKA *(Moving)* Good-bye.
MARIE Muraoka.
MURAOKA *(Stops)*Yes.
MARIE Say hi to Uncle Uomasa the fishmonger for me.
MURAOKA Yes.
MARIE I haven't seen him in a while.
MURAOKA I will, ma'am.
MARIE ☆Good bye.
MURAOKA Good bye.

Muraoka exits upstage right.

1.1.4

RISAKO ☆You buy fish at the supermarket all the time?
TOSHIO Yes, that's right.
RISAKO I see.
MARIE Where's Ikumi?
RISAKO Still in the back.
MARIE Is that so?
AKIRA Shall I go get her?
MARIE It's okay. Maybe later.
AKIRA ☆Okay.
TOSHIO ☆Nakano is coming at what time?
RISAKO A little after five, he told us.
TOSHIO He should be coming soon, then.
RISAKO Yes, that's why we left the cemetery rather early.

TOSHIO Oh, I see.

MARIE She told us so.

TOSHIO Did she?

RISAKO But Walmart going out of business is a nuisance, isn't it?

MARIE We should just go back to shopping at the local stores, I guess.

RISAKO But they don't have everything that Walmart's got.

MARIE That's true.

RISAKO I can manage. Still ...

TOSHIO Shops with no parking spaces are inconvenient.

RISAKO There you go.

MARIE ★But it makes no difference if robots shop for you.

RISAKO I guess you're right.

TOSHIO Take us, we only shop online or have our robots do the shopping.

MARIE No wonder shopping malls go out of business.

AKIRA Robots don't "enjoy shopping."

MARIE My point, exactly.

TOSHIO ★Which reminds me, Risako, your generation liked to spend the whole day in the department store, right?

RISAKAO ★Huh?

TOSHIO ★In Tokyo.

RISAKO ★What?

TOSHIO Department Store.

RISAKO Huh?

TOSHIO ★As a kid.

RISAKO ★What's your point?

TOSHIO Marie claims she doesn't really remember department stores.

RISAKO I see.

MARIE How should I?

RISAKO ★She went, but she was too young to remember.

MARIE Hmm. I sort of remember having had a kids' plate in a cafeteria.

TOSHIO Oh, the kids' plates.

AKIRA They still have them at family restaurants.

TOSHIO You got more value for the money then.

AKIRA Yeah?

TOSHIO Department stores were way better.

AKIRA If you say so.

TOSHIO At some department stores, kids' plates came with a little toy even.

AKIRA Is that right?

RISAKO We never go to a department store any more, do we?

MARIE No one does.

RISAKO In Tokyo they still exist, right? Department stores.

MARIE I don't really know.

TOSHIO Oh.

AKIRA Hey.

Android Ikumi, hereafter referred to as Ikumi-A, enters upstage left on a wheel chair.

1.2.1

RISAKO Ikumi.

IKUMI-A You're back.

RISAKO Yes, I am.

MARIE What have you been up to?

IKUMI-A Nothing in particular.

MARIE Really?

RISAKO You should have come too.

IKUMI-A Why?

RISAKO Why? Because it's our dad's grave.

IKUMI-A But I won't die.

RISAKO Right, but, still...

MARIE Yeah.

IKUMI-A What?

RISAKO We'll be in there too, so.

IKUMI-A I see.

RISAKO What do you mean you see?

IKUMI-A So we're staying here, for good?

RISAKO I guess. I for one have a job here.

IKUMI-A Yes.

RISAKO Looking for a new job at a Tokyo school seems too much of a bother now.

TOSHIO That's true.

AKIRA Yes.

IKUMI-A ★Okay, I see.

...

MARIE And Akira will be studying abroad.

AKIRA That's right.

RISAKO Yes.

...

TOSHIO Oh, yes, that reminds me, the other day I was going to put on my black formal suit, and found it was all moldy.

RISAKO What?
TOSHIO Moldy. Not heavily but the back of the jacket was covered in mold.
RISAKO Oh my.
TOSHIO I was to wear it the next day, so it was too late to send it to the dry cleaner.
AKIRA What a nuisance/
TOSHIO ★So I wiped it off with a wet towel, sprayed, and wore it.
MARIE Cut it out, will you?
TOSHIO ★But,
MARIE ★Why tell that story now anyway?
TOSHIO The talk about the cemetery reminded me.
MARIE How?
TOSHIO ☆ You wear a black suit at a funeral.
MARIE So what?
RISAKO ★Was there a funeral?
TOSHIO No, no, it was for a wedding.
RISAKO Oh.

AKIRA ☆Beautiful cemetery, Risako says.
IKUMI-A Is that so?
AKIRA Yes.

TOSHIO It's not often that I get invited to a former student's wedding.
RISAKO Oh. Who got married?
TOSHIO Someone you don't know. Who went to East High.
RISAKO Oh, I see.
TOSHIO Yes.
MARIE Men are so carefree. Funeral or wedding, they can wear a black suit.
RISAKO I suppose.
TOSHIO But that started me thinking.
RISAKO What did?
TOSHIO The mold on my formal jacket.
RISAKO Yes.
TOSHIO A moldy formal jacket is somewhat symbolic, don't you think?
RISAKO … How so?
TOSHIO Because, you know?
IKUMI-A Know what?
RISAKO You mean, like being asked out to fewer social events?
TOSHIO I guess you could say that. That crossed my mind too. But also no funerals.
RISAKO Oh.

TOSHIO So it may be a good thing, I thought.
RISAKO Oh.
MARIE Doesn't that simply indicate you don't have a lot of friends?
TOSHIO No.
MARIE Department store.
IKUMI-A What are you talking about?
RISAKO I'm pretty sure she didn't go.
IKUMI-A I remember the shopping center, in the suburbs.
MARIE That's after we moved here.
IKUMI-A That's what I mean.
AKIRA ☆★Then I didn't go either.
IKUMI-A Uh-huh.

TOSHIO ☆I'll be off.
RISAKO What?
TOSHIO I'll drive home.
RISAKO Why?
TOSHIO So I can relax and drink when I come back.
RISAKO I see.
TOSHIO That was my plan.
RISAKO Is that so?
TOSHIO I'll bring another bottle.
RISAKO What?
TOSHIO White wine.
RISAKO Oh, that's thoughtful of you.
MARIE Don't be long.
TOSHIO Right. Catch you later.
RISAKO See you.
AKIRA See you.
MARIE Dear me.
RISAKO What?
MARIE The book. You said we can borrow that photo book.
RISAKO Yes. Go ahead. I've put it out in the entrance hall.
MARIE Thank you.
RISAKO You're welcome.
MARIE Will you take it home?
TOSHIO Okeydokey.
MARIE Sorry to bother.
TOSHIO ▲No problem.

MARIE ▲It's heavy.

TOSHIO ▲Right.

Toshio and Marie exit stage right.

1.2.2

AKIRA I might as well *(Stands up)*. Call me when Nakano comes.

RISAKO Okay.

IKUMI-A What time is he coming?

RISAKO After five, he says.

IKUMI-A Is that so?

RISAKO So, anyway, it's okay that we move the grave?

...

AKIRA I guess.

IKUMI-A If that's what Dad wanted.

AKIRA Whatever you say is fine with me.

RISAKO Hey.

AKIRA See you later.

RISAKO Yeah.

AKIRA See you later.

IKUMI-A Yeah.

Akira exits downstage left up the stairs.

1.2.3

RISAKO How can he leave it to me like that? It'll be his grave too, in the end.

...

IKUMI-A He didn't go either?

RISAKO What?

IKUMI-A Akira didn't go see the cemetery?

RISAKO No. Said he has an essay or something to write.

IKUMI-A Is that so?

...

IKUMI-A How's it going?

RISAKO What?

IKUMI-A With Toshio.

RISAKO Oh, that. Now?

IKUMI-A He's still cheating on her, isn't he?

RISAKO . ..Well, I don't know.

IKUMI-A It's a chronic disease with him.

RISAKO Hey.

IKUMI-A ★Marie knows about it, doesn't she?

RISAKO She'll be back.

IKUMI-A ...

RISAKO She seems to be thinking something about it.

IKUMI-A What?

RISAKO Marie.

IKUMI-A She is?

RISAKO Uh-huh.

IKUMI-A Doesn't a cheating teacher raise any eyebrows at school?

RISAKO Well, if we make a fuss over a little affair, nobody'll want to be a teacher.

IKUMI-A Really?

RISAKO It's okay as long as they don't hit on the students, I guess.

IKUMI-A Makes sense.

RISAKO He's the principal's pet.

IKUMI-A Toshio is?

RISAKO Yes. He behaves in public.

IKUMI-A I see.

RISAKO Yes.

IKUMI-A What he shows us, is that his public face?

RISAKO Hmm, I wonder... Guess it is.

...

RISAKO Do you remember anything about Tokyo?

IKUMI-A What?

RISAKO Any memories at all about Tokyo?

IKUMI-A I remember one thing.

RISAKO What?

IKUMI-A Riding a train on the road with Dad.

RISAKO The tram.

IKUMI-A Arakawa-Line, that's what it's called, right?

RISAKO You have a good memory.

IKUMI-A I don't know. The name's from a later recollection ... but I kind of remember the scenery outside the window.

RISAKO Well, we've been to Tokyo several times, since we moved here. You included.

IKUMI-A Yes.

...

RISAKO Tokyo is always changing. Each time I go there it's different.

IKUMI-A Is that so?

RISAKO People in Tokyo say otherwise though.

IKUMI-A Yes.

...

RISAKO But I wonder why.

IKUMI-A Why what?

RISAKO You know, Dad was never superstitious.

IKUMI-A So?

RISAKO Why was he so specific about his grave, in his will?

IKUMI-A Guess you feel like that when you're about to die.

RISAKO I don't know.

IKUMI-A Not that I'd understand.

RISAKO Oh, but you might.

IKUMI-A The sea was in sight, wasn't it, from the cemetery?

RISAKO Yes.

IKUMI-A We'd often go there, remember? when we were kids. The West Beach.

RISAKO Yeah, we did. With Dad.

IKUMI-A That must be part of the reason.

RISAKO Hmm.

Marie returns from upstage right.

1.2.4

MARIE The West Beach?

IKUMI-A Yes.

MARIE It was beautiful today, wasn't it?

RISAKO Yes, we were talking about that now.

MARIE Oh.

...

MARIE Nakano is going where?

RISAKO What?

MARIE Where's he being transferred to?

RISAKO ★Singapore, right?

IKUMI-A Don't know.

MARIE Oh.

RISAKO A laboratory in Singapore, I think.

IKUMI-A ★But the core of business is in Indonesia, isn't it, with our company?

RISAKO Factory-wise, yes. And Vietnam?

IKUMI-A Yes.

MARIE Can't they operate in Japan?

RISAKO What?

MARIE At least the research.

RISAKO I don't know.

MARIE Dad was never good at English though.

RISAKO True.

IKUMI-A If he had taken a job at an American university, things might have been different.

RISAKO What things?

IKUMI-A Our present lives, for example.

RISAKO I see what you mean. Still ...

MARIE He must have thought he, for one, should stay, when everyone else was leaving the country.

RISAKO But Japan actually excelled in some fields in those days ... Didn't it?

MARIE Uh huh.

IKUMI-A I wonder about that.

MARIE Sure. Even a little bit.

IKUMI-A That so?

MARIE Uh-huh.

RISAKO America.

MARIE What about it?

RISAKO I just wonder what would have become of us now if we were in the U.S.

MARIE We'd be lonelier.

RISAKO Why?

MARIE Just three of us left in America.

RISAKO Do you think so?

MARIE We can't even speak English.

RISAKO But we would have learned to. Growing up there.

MARIE I guess you're right.

RISAKO Yes.

MARIE But we have Ikumi to think about too.

RISAKO But...Ikumi might not have ended up becoming an android over there.

...

MARIE Excuse me?

RISAKO Sorry.

IKUMI-A Don't be. It's all right.

RISAKO Sorry.

...

RISAKO I'm sorry.

IKUMI-A I told you, it's okay.

MARIE I guess that was an option.

RISAKO What was?

MARIE America.
RISAKO Oh.

The doorbell rings.

RISAKO Wow.
IKUMI-A What?
RISAKO Could it be Nakano?
IKUMI-A Already?
MARIE It's a bit early.
IKUMI-A Yes.
MARIE Someone else?

Risako exits upstage right.

IKUMI-A Is Maruyama coming too, today?
MARIE So I hear.
IKUMI-A Is that so?
MARIE It's a farewell dinner.
IKUMI-A I understand.
MARIE His wife's coming too.
IKUMI-A Is that so?
MARIE Have you met Mrs. Maruyama?
IKUMI-A Not yet.
MARIE Me neither.
IKUMI-A Oh.
MARIE She's young, I hear. ☆Very.
IKUMI-A I heard.
MARIE Did you, really. ☆Oh.

Risako and Narumi Sakamoto enter stage right.
1.3.1

RISAKO ☆△This way, please.
SAKAMOTO △Sorry to drop by like this.
RISAKO △No problem.
MARIE ...
RISAKO Do please come in.
SAKAMOTO Thanks.

RISAKO She's a friend of Akira's.

MARIE Oh.

IKUMI-A ★Oh.

RISAKO My sisters.

SAKAMOTO Hello.

MARIE and IKUMI-A Hello.

RISAKO Please, sit down

SAKAMOTO Thank you, yes.

RISAKO Please.

SAKAMOTO Yes.

RISAKO I'll get Akira.

SAKAMOTO Yes.

RISAKO Right away

SAKAMOTO Excuse me.

RISAKO What?

SAKAMOTO Akira is here, right?

RISAKO Yes.

SAKAMOTO …

RISAKO Something the matter?

SAKAMOTO I've been calling, but he never picks up.

RISAKO Is that right?

SAKAMOTO Yes.

RISAKO Um.

MARIE What?

RISAKO Sakamoto, that's your name, yes?

SAKAMOTO Yes.

RISAKO What do you mean he never picks up.

SAKAMOTO He's not in my class but we used to belong to the same club when we were undergrads.

RISAKO The jazz club.

SAKAMOTO Now Dr. Maruyama is my supervisor.

RISAKO Oh, you're his student.

SAKAMOTO Yes.

RISAKO Really.

SAKAMOTO My friends say Akira hasn't been to school at all.

RISAKO That's ridiculous.

SAKAMOTO ★I've been calling his mobile the last couple of days, but he never answers.

RISAKO But he's been his usual self. Right?

MARIE Yes. At least he was just now.

RISAKO Right.

MARIE You know, I don't live here.

SAKAMOTO Oh.

RISAKO Shall I go fetch him, then?

MARIE Well, I don't know.

IKUMI-A Isn't that the only option?

RISAKO I suppose so.

IKUMI-A Is it okay to mention your name to him?

SAKAMOTO What? Yes.

IKUMI-A Then.

RISAKO Yes...Okay.

Risako exits up the stairs.

1.3.2

MARIE Please sit down.

SAKAMOTO Thanks

MARIE Please.

...

MARIE What happened, I wonder?

SAKAMOTO Well, I'm not sure myself,

MARIE Yes.

SAKAMOTO But it's not like there was any one thing that triggered it.

MARIE What?

SAKAMOTO He sort of faded out.

MARIE Oh.

SAKAMOTO He was attending college less and less.

IKUMI-A Um.

SAKAMOTO Yes.

IKUMI-A Will you excuse me? *(Starts toward stage left)*

SAKAMOTO What?

MARIE Hey.

IKUMI-A *(Moving toward stage left)* I'll see you later.

SAKAMOTO Oh.

MARIE Ikumi.

IKUMI-A Excuse me.

MARIE What the...

IKUMI-A See you.

MARIE … Okay, I guess.

Ikumi exits upstage left on her wheel chair.

…

MARIE Sorry about that.

SAKAMOTO Not at all.

MARIE My sister doesn’t handle awkward situations very well.

SAKAMOTO Oh.

MARIE She never has.

SAKAMOTO ... Your sister, died, didn't she?

MARIE Yes.

SAKAMOTO Sorry. ... Akira told me.

MARIE That's okay. It's no secret.

SAKAMOTO Right.

MARIE Our father had prepared an android for her before dying.

SAKAMOTO Yes. What?

MARIE What?

SAKAMOTO Before dying?

MARIE I mean, before she died. As she had a weak constitution.

SAKAMOTO I see.

MARIE He died much later. Three years ago.

SAKAMOTO Yes, well/

MARIE ★Ikumi's been dead for ten, no, eleven years now.

SAKAMOTO Yes.

MARIE By "preparing" I don't mean he had had her mold made or anything.

SAKAMOTO I understand. Akira told me that too.

MARIE Did he?

SAKAMOTO Yes.

MARIE So, Sakamoto, ...You’re a robotics major too, aren't you?

SAKAMOTO Yes, you may say so, I guess.

MARIE Yes.

SAKAMOTO Artificial larynx, that sort of thing.

MARIE Huh?

SAKAMOTO Voices. Vocal cords. Like, ah, ah, ooh, ooh.

MARIE Oh, oh, I see.

SAKAMOTO Yes.

Risako enters down the stairs.

1.3.3

MARIE ★Oh.
RISAKO He says he's coming.
SAKAMOTO Yes.
RISAKO Sorry.
SAKAMOTO It's is okay.
RISAKO Where's Ikumi?
MARIE She withdrew.
RISAKO I see.
MARIE Yes.
RISAKO Sorry about that.
MARIE How was it?
RISAKO What?
MARIE How was he?
RISAKO Well, he's sort of,
MARIE What?
RISAKO I said a Sakamoto came.
MARIE Yes.
RISAKO He goes, like, "Why the hell?"
MARIE And?
RISAKO He says he'll come down.
MARIE He does?
RISAKO ★I don't know. We only talked over the closed door.
MARIE Oh.
RISAKO What else could I have done?
SAKAMOTO Somehow I feel to blame.
RISAKO and MARIE No, no.
RISAKO It's we who should apologies … Shall I make some tea?
MARIE ★Yes.
SAKAMOTO ★Don't.
RISAKO ★Right away.
SAKAMOTO Thanks.
RISAKO What was that about, just now?
SAKAMOTO What?
RISAKO Ah, ah, ooh, ooh, was it?
SAKAMOTO What?
RISAKO Ah, ah, ooh, ooh.
SAKAMOTO Oh, that. The voice. Of a robot.
RISAKO Uh huh.
SAKAMOTO Yes.

RISAKO ★Tea. Right away.

Risako exits upstage left.

1.3.4

MARIE ... Do you still play jazz?

SAKAMOTO Not after I entered grad school.

MARIE Is that so?

SAKAMOTO Yes.

MARIE I went to several concerts. To hear Akira play.

SAKAMOTO How nice of you.

MARIE It's fun, isn't it, to play with friends?

SAKAMOTO Yes.

MARIE He's taking time.

SAKAMOTO …

MARIE … *(Torward the stairs)* Akira! ...Akira!

SAKAMOTO ...

MARIE You're from?

SAKAMOTO Wakayama.

MARIE Is that right?

SAKAMOTO Yes.

MARIE Yes, you look sort of look like you're from Wakayama.

SAKAMOTO Do I?

MARIE You came here for college?

SAKAMOTO Yes, to study robotics.

MARIE Oh, is that so?

SAKAMOTO Yes.

MARIE … Do you think Akira feels he has to live up to his father?

SAKAMOTO Hm, I wonder.

MARIE It's not that simple, I suppose.

SAKAMOTO No.

MARIE You know, I don't really know anything about grad school, but would people look at you funny because your father is a professor?

SAKAMOTO I don't think that happens very often.

MARIE You sure?

SAKAMOTO But Dr. Fukazawa was special.

MARIE Yeah.

SAKAMOTO He was famous, in the world of robotics.

MARIE I suppose.

SAKAMOTO It may partly explain why Akira didn't become a robotics major.

Akira comes downstairs.

1.4.1

SAKAMOTO There you are.

MARIE Akira.

SAKAMOTO Hello.

AKIRA *(To Sakamoto)* What do you think you're doing?

MARIE ○What?

SAKAMOTO What?

AKIRA Barging into somebody's residence.

SAKAMOTO What?

AKIRA Let's go out, shall we?

SAKAMOTO Well, but,

MARIE Akira!

AKIRA She’s got nothing to do with me.

MARIE What are you saying?

AKIRA Or, rather, she's stalking me.

SAKAMOTO What?

MARIE But,

AKIRA Maybe stalking is too strong a word for it.

SAKAMOTO ★That's not true.

MARIE Surely not.

AKIRA But she's pretty weird. A weirdo. A wacko. A pervert/

SAKAMOTO ★I am not!

AKIRA C'mon, let's just leave here.

SAKAMOTO But,

MARIE Hey, just wait a minute.

AKIRA Come on.

MARIE But, that's, *(To stage left)* Risako, hey, sis.

AKIRA Let's go. *(Grabs Sakamoto by the arm and tries to drag her out)*

SAKAMOTO What!?

MARIE Cut it out!

AKIRA It’s okay.

MARIE Akira, stop it!

SAKAMOTO Stop it!

MARIE Risako.

SAKAMOTO Okay, okay, let go of me!

AKIRA Hurry up.
SAKAMOTO Let go, I say!
AKIRA *(Lets go of Sakamoto rather easily)*
SAKAMOTO ○Don't let go so fast!
AKIRA ○But you said let go.
SAKAMOTO Yes.
AKIRA Let's leave.
SAKAMOTO All right, already!
MARIE Hey, what's this all about?
AKIRA No big deal.
MARIE Yes, big deal!

Risako enters upstage left.
1.4.2

RISAKO What's up?
MARIE I'm not sure.
RISAKO ☆What?
MARIE Well.

AKIRA ☆Let's go.
SAKAMOTO All right, already.

Akira starts walking toward stage right.

MARIE Akira.
RISAKO What?
SAKAMOTO I'm sorry.
RISAKO Akira.
SAKAMOTO Sorry.

Akira exits upstage right, followed by Sakamoto.
1.4.3
...
RISAKO What was that all about?
MARIE ○I don’t know.
RISAKO What do you mean you don't know?
MARIE I just don't.
RISAKO But,

MARIE Something about being a stalker.

RISAKO Akira is?

MARIE No. Her. What's her name.

RISAKO Sakamoto?

MARIE That's it.

RISAKO She is?

MARIE I don't think so.

RISAKO Hm.

MARIE Akira was the strange one, of the two of them, I'd say.

RISAKO Yes.

...

RISAKO Will they be all right?

MARIE I guess.

RISAKO Will they be all right?

MARIE What?

RISAKO You don't think there'll be trouble, do you?

MARIE Surely not.

RISAKO How can you be so sure?

MARIE It's only a lovers' spat.

RISAKO Oh, but,

MARIE Akira's old enough for that kind of stuff.

RISAKO No, I mean, that's exactly what I mean.

MARIE ★What did you mean?

RISAKO The opposite. Surely he's too old to let a love affair get to him.

MARIE Love can get to you no matter how old you are.

RISAKO Right. ... Sorry.

MARIE Don't say a word about my marriage.

RISAKO ...I'm sorry.

MARIE Something's going on between them, that's for sure.

RISAKO I suppose. ... But she didn't look like stalker material.

MARIE She's not, I'm sure.

...

MARIE *(To stage left)* Ikumi, they've gone. You can come out.

...

MARIE Ikumi.

RISAKO That's okay.

MARIE But,

...

RISAKO Which grave will you end up in?

MARIE What?
RISAKO The grave.
MARIE Oh, yeah.
RISAKO Yeah.
MARIE … What shall I do?
RISAKO You'd better make your mind up.
MARIE Right.
RISAKO Or it'll cause trouble later.
MARIE Huh!
...
RISAKO You know?
MARIE What?
RISAKO Does Nakano like fish?
MARIE What?
RISAKO It'll be okay?
MARIE Should be.
RISAKO I don't remember.
MARIE How should I know?
RISAKO What?
MARIE Ikumi!

Human Ikumi, hereafter referred as Ikumi-H, enters upstage left with teacups on a tray.
2.1.1

RISAKO Oh.
MARIE Hey.
RISAKO I wasn't expecting her.
MARIE ★Right.
IKUMI-H The tea.
RISAKO Yes.
IKUMI-H The water was boiling.
RISAKO Thanks
IKUMI-H Yes.
RISAKO Sorry.
...
RISAKO You want to sit down?
IKUMI-H Yes.
MARIE Come here, then.

They help Ikumi-H with tea. Each one receives a cup.

MARIE How's it going?

IKUMI-H Okay. *(Sits)*

MARIE What do you mean okay?

IKUMI-H Same as always.

MARIE I see.

...

RISAKO *(Drinks her tea)* Tastes good.

IKUMI-H We're almost out of Darjeeling.

RISAKO Really? ... I should go get some then.

IKUMI-H Yes.

MARIE Feels like I haven't seen you for a long time.

IKUMI-H What?

MARIE I see your android all the time though.

IKUMI-H Oh.

RISAKO I get it.

MARIE What?

RISAKO She never comes out when Toshio is around.

MARIE Yes, that's why.

RISAKO ★He'll be back soon.

IKUMI-H Yes.

MARIE It doesn't matter. He knows the situation.

RISAKO Right.

MARIE Ikumi loathes my husband.

IKUMI-H ...

RISAKO Hey.

MARIE What can you do?

IKUMI-H … I'm not sure loathe is the best way to express how I feel.

...

MARIE Nakano's leaving.

IKUMI-H ...

MARIE Ikumi.

IKUMI-H I know.

MARIE Are you okay with it?

IKUMI-H What can I do, after all these years?

MARIE Yes, but,

...

RISAKO Ikumi's right. What can we do?

MARIE We should have told Nakano.

...

RISAKO You tell Dad that.

IKUMI-H Enough, already.

RISAKO Nobody thought it'd take this long. ...No one. … Not even Dad.

…

…

RISAKO Care for some cake?

IKUMI-H No, thanks.

RISAKO Okay… *(To Marie)* You?

MARIE No cake, thanks.

RISAKO Cookies?

MARIE You want some, don't you?

RISAKO I suppose.

MARIE Go ahead.

RISAKO Yes.

…

IKUMI-H Go ahead.

RISAKO Yes.

Risako exits upstage left.

2.1.2

IKUMI-H Where's Akira?

MARIE Oh, yes, him.

IKUMI-H What?

MARIE Your popping out made me clean forget about him.

IKUMI-H What?

MARIE He rished out.

IKUMI-H What?

MARIE Saying something about being stalked.

IKUMI-H Who by?

MARIE You met her. Sakamoto.

IKUMI-H Her? Huh?

MARIE I don't know.

IKUMI-H Really?

MARIE It seems complicated.

IKUMI-H That's what that commotion was about?

MARIE Yes.

…

MARIE I’m finally thinking about leaving him.

IKUMI-H Uh huh.

MARIE … But I haven’t told Risako yet.

IKUMI-H Oh.

…

MARIE Maybe I need an android too.

IKUMI-H …

MARIE Sorry

IKUMI-H … Why?

Risako enters upstage left with a tin of cookies.

2.1.3

RISAKO △You sure you don't want cake?

MARIE No, thanks.

RISAKO It’s Swiss roll from Tachibanaya. It used to be your favorite.

MARIE I don’t want any.

RISAKO Okay.

MARIE We’re having dinner soon.

RISAKO Yes.

MARIE I’ll have some after dinner.

RISAKO Okay.

IKUMI-H *(Stands up)* See you later.

MARIE What?

IKUMI-H I’m going.

MARIE But it’s not often I see you.

IKUMI-H I’ll be back again.

RISAKO It’s strange. This being your own home and all.

IKUMI-H I know.

MARIE Are you eating properly?

IKUMI-H Yes, I am. *(To Risako)* Aren’t I?

RISAKO Well, I guess.

IKUMI-H Yes.

MARIE All right.

…

IKUMI-H You should make one, Marie

MARIE What?

IKUMI-H An android.

MARIE Oh.

RISAKO Was that what you were talking about?

MARIE Yes. A bit.

RISAKO Sit down.

IKUMI-H I’m, okay.

MARIE Hey, Ikumi.

IKUMI-H What?

MARIE Your android. How much of it is you?

IKUMI-H What do you mean?

MARIE That Ikumi is how much you?

IKUMI-H Of course that’s me. It’s my android.

MARIE I know that, but,

RISAKO I see her point.

IKUMI-H What?

MARIE Lately I feel you wouldn’t say the things she says.

IKUMI-H Like?

MARIE The way she answers, for example.

RISAKO Right.

IKUMI-H ★That's only natural.

RISAKO Why?

IKUMI-H Well, I don’t always answer the way you want me to either.

MARIE No.

RISAKO ★No, it's not about what I want.

IKUMI-H What?

RISAKO She’s somewhat odd, not like what you used to be.

IKUMI-H That’s only natural.

RISAKO What is?

IKUMI-H You don’t know the grown me.

RISAKO What are you saying?

IKUMI-H . ..She’s the present me.

…

IKUMI-H Who you don’t know any more.

…

MARIE But we can’t go on like this forever.

IKUMI-H It’s okay with me if this gets out.

MARIE ★But,

IKUMI-H Lots of shut-ins are using their own androids nowadays.

MARIE That’s true, but,

Muraoka enters upstage right.

2.1.4

IKUMI-H Hey.

MURAOKA I'm home.

RISAKO You took your time.

MURAOKA I'm sorry.

RISAKO That's okay.

MURAOKA I ran into Okonogi family robot.

RISAKO Did you?

MURAOKA And we got to talking.

RISAKO ☆Yes.

IKUMI-H ☆The Okonogis are still around?

MARIE Just the old couple.

IKUMI-H I see.

MURAOKA It's funny. We can always exchange information via the circuit.

RISAKO But?

MURAOKA But whenever we meet, we have so much to talk about.

RISAKO I see.

MARIE So it seems. With robots these days.

MURAOKA Yes, ma'am.

RISAKO Evolving all the time.

MARIE I suppose.

IKUMI-H Is it evolving?

MARIE What?

IKUMI-H Becoming more human. That's not necessarily evolving.

MARIE Oh.

RISAKO I see what you mean.

IKUMI-H It could be degeneration.

MARIE Could be.

RISAKO ★Could well be.
… (Everyone looks at Muraoka)

MURAOKA I don't know.

RISAKO It's hard to know yourself.

MURAOKA Yes, ma'am.

RISAKO Same applies to us humans too.

MURAOKA Yes, ma’am.

MARIE I guess.

...

MURAOKA Nice mackerel was on sale.

RISAKO Good.

MURAOKA I’ll start cooking right away.

RISAKO ☆Yes.

MURAOKA It’ll be ready in fifty minutes.

RISAKO Understood.

MARIE ☆We're having mackerel today.

IKUMI-H Yes, I heard.

MARIE Did you?

MURAOKA We’re expecting the guests at five o’clock, are we not?

RISAKO Yes, they should be here pretty soon.

MURAOKA Then, dinner at six?

RISAKO Will that be too early?

MARIE No, that’s fine. An early start can’t hurt.

RISAKO I suppose.

MARIE They wouldn’t want to stay late.

RISAKO No.

MURAOKA Very well, ladies.

RISAKO Thank you.

MURAOKA What about Mr. Takagi?

MARIE He’ll be back soon.

MURAOK Okay. Then, I’ll cook for seven.

RISAKO Yes.

MURAOKA I will prepare your meal separately, Ikumi.

IKUMI-H Thank you.

MURAOKA Will you tell me the seating arrangement late?

RISAKO I will.

IKUMI-H I’m going.

RISAKO Yes.

IKUMI-H See you.

MARIE Bye.

IKUMI-H It was nice seeing you.

MARIE Yes… Come out to see me, once in a while.

IKUMI-H We can meet anytime we want.

MARIE Is that so?

IKUMI-H Yes.

Ikumi exits upstage left.

2.2.1

…

MURAOKA You hadn't seen Ikumi in a while?

MARIE That's right.

MURAOKA She's doing fine in the back.

MARIE Is she?

...

MURAOKA Will you excuse me?

RISAKO Much obliged.

Muraoka exits Stage Left.

RISAKO I'll come later.

MURAOKA ▲Yes, ma'am.

...

RISAKO It was good, wasn't it? That you got to see her.

MARIE Yes.

RISAKO She’s like that, more or less. Of course she can’t leave the house though.

MARIE I see.

...

MARIE Isn’t it about time you got a new one?

RISAKO What?

MARIE Muraoka.

RISAKO Oh.

MARIE Recent models are incredible.

RISAKO Yes, but I’m used to him.

MARIE You can still get one for a staff discount price, can’t you?

RISAKO ★I don't think so.

MARIE But, I’m sure Dad’s mane still means something to them.

RISAKO But there’s nobody we know in the lab any more.

MARIE That’s right, but at the headquarter?

RISAKO I hat to contact them just for that.

MARIE I understand.

RISAKO You know what? Dad’s patent are about expire, I hear.

MARIE What?

RISAKO ★Soon.

MARIE Is that so?

RISAKO Maruyama was saying.

MARIE Yes.

RISAKO He'll bring up the subject today, I suppose.

MARIE Is that right?

RISAKO He was mentioning some licensing deal with a foreign capital or something on the phone.

MARIE What was that?

RISAKO ★Didn't sound like a bad deal though.

MARIE ★Is that so?

RISAKO If it's about me, anything is okay, but Ikumi needs to be taken care of.

MARIE Hmm.

RISAKO Avatar-type androids cost more than you'd think. For maintenance and all.

MARIE I know what you mean.

RISAKO But we can't replace Ikumi with a regular robot, can we?

MARIE Of course not.

RISAKO Now we need the money so Akira can study abroad, too.

MARIE I suppose.

…

RISAKO *(Is eating a cookie)*

MARIE I feel like a Swiss roll now.

RISAKO Don't.

MARIE Why?

RISAKO We'll be having dinner soon.

MARIE You asked.

RISAKO Guess I did.

MARIE You're impossible.

The doorbell rings.

RISAKO Someone's here.

MARIE Nakano, do you think?

RISAKO *(Standing up)* I wonder.

MARIE Yes.

RISAKO ▲Coming.

Risako exits upstage right. Marie eats a cookie. Then Shozo and Mineko Maruyama enter, led by Risako.
2.2.2

RISAKO △They’re here.

MARIE Oh.

SHOZO Hello.

MARIE Welcome.

SHOZO Long time no see.

MARIE Indeed.

RISAKO This way, please.

SHOZO This is my wife Mineko.

MARIE Ah.

MINEKO Hello.

MARIE Pleased to meet you.

RISAKO First time to meet?

MARIE Yes.

RISAKO Is it?

SHOZO Yes.

MINEKO Yes.

RISAKO Please, sit down.

SHOZO Thanks.

MINEKO Thank you.

SHOZO Nakano’s not here yet?

RISAKO No, not yet.

SHOZO We were the first to arrive then.

RISAKO Yes.

SHOZO I see.

MARIE She’s do young, your wife.

SHOZO Well, yes.

MARIE I heard you've married a young wife, but,

SHOZO Yes.

MARIE So beautiful.

SHOZO I’m flattered.

RISAKO ★I'll get some tea.

SHOZO ☆Thank you.

MARIE ☆Oh, yes.

MINEKO ★Please don't bother.

RISAKO *(Standing up)* Right away.

Risako exits upstage left.

2.2.3

…

SHOZO Oh, well.

...

MARIE University, right?

SHOZO What?

MARIE ★What was your name again?

MINEKO Mineko.

MARIE Mineko. You two met at university?

SHOZO Oh, um, sort of, well.

MINEKO ★He wasn’t my professor. He was supervising a close friend of mine.

MARIE That’s how you met.

SHOZO Yes.

MARIE Oh, that reminds me.

SHOZO What?

MARIE Is Sakamoto one of your students? A girl.

SHOZO ★What?

MARIE She is, isn’t she?

SHOZO Yes.

MARIE She came here.

SHOZO What?

MARIE Just now. Here.

SHOZO Did she want to see me?

MARIE No, no. She says she’s a friend of Akira’s.

SHOZO I see.

MARIE ★But it didn't make sense.

SHOZO What didn’t?

MARIE She belongs to the jazz club.

SHOZO What?

MARIE ★Jazz.

SHOZO ★Does she, really?

MARIE She says Akira’s not attending school.

SHOZO Oh?

MARIE So she got worried and paid a visit.

SHOZO Yes.

MINEKO Akira Fukazawa.

MARIE Yes.

SHOZO Yes.

MARIE My brother.

MINEKO Yes.

SHOZO Not attending school?

MARIE ★Risako says there's nothing unusual about him, at home.

SHOZO And what’s happened to Sakamoto?

MARIE She left with Akira.

SHOZO What?

MARIE That doesn’t make sense either.

SHOZO No.

MARIE Akira was accusing her of being a stalker.

SHOZO What was that?

MARIE He says she’s stalking him.

SHOZO Oh.

MARIE But she doesn’t al all look like stalker material. She’s in the jazz club you know/

SHOZO ★Excuse me.

MARIE Yes.

SHOZO Well, I don’t have a clue what you’re talking about.

MARIE What?

SHOZO I can’t make out any of it.

MARIE What?

SHOZO Can you?

MINEKO No.

MARIE You can’t?

SHOZO No.

Ikumi-A enters on her wheel chair.

2.2.4

MARIE Oh.

SHOZO Oh.

IKUMI-A Hello.

SHOZO Hello

IKUMI-A Hello.

MINEKO Hello.

IKUMI-A Hi.

SHOZO My wife, Mineko.

IKUMI-A How do you do?

MINEKO How do you do?

IKUMI-A Ikumi. The youngest of the three sisters.

MINEKO Nice to meet you.

MARIE ★☆What's up?

IKUMI-A Risako told me the Maruyamas are here, so,

MARIE I see. Where is she?

IKUMI-A Making tea.

MARIE Of course.

SHOZO ☆Remember? I told you about her.

MINEKO Yes, yes.

SHOZO Thank you for tonight.

IKUMI-A Your wife is do young.

SHOZO Not really.

IKUMI-A My father thought Maruyama would marry my sister.

...

IKUMI-A By my sister mean Marie here, but the one making tea right now.

MINEKO Oh.

IKUMI-A Her name is Risako.

SHOZO Well,

IKUMI-A Pity it didn't work out.

SHOZO ★Oh, but, that was,

IKUMI-A A real pity/

MARIE ★Cut it out, Ikumi.

IKUMI-A But it's true.

...

MARIE I'm sorry.

SHOZO Well, I was practically raised by Dr. Fukazawa.

MARIE I'm sorry.

SHOZO Not that I lived up to his expectation.

MARIE *(To Mineko)* Please don't mind her remarks.

MINEKO I won't

MARIE I'm sorry.

MINEKO It's all right.

MARIE Androids aren't capable of reading the situation.

...

MARIE Maybe that's not the problem.

SHOZO Well,

MARIE What is it, then? Being frank?

MINEKO Yes.

MARIE Something like that.

The doorbell rings.

MARIE Oh.

...

MARIE Excuse me for a minute.

SHOZO Sure.

MARIE ▲Could it be Nakano, I wonder?

Marie exits upstage right.

IKUMI-A I'm sorry.

MINEKO That's okay.

IKUMI-A Androids can’t lie.

MINEKO …

SHOZO I’m not so sure about that.

...

Marie enters upstage right, followed by Nakano.

2.3.1

MARIE △Please come this way.

NAKANO △Yes, thank you.

MARIE △This way.

NAKANO Sorry to be late.

MARIE Please.

SHOZO Hello

NAKANO Professor.

SHOZO Long time no see.

NAKANO Long time no see.

MARIE Please, please sit down.

NAKANO Yes.

MARIE How about right here?

SHOZO ★Yes.

MARIE Here.

NAKANO I haven’t see you in a while either

IKUMI-A Yes.

MARIE That’s right.

NAKANO How are you?

IKUMI-A Okay.
MARIE Do sit down.
NAKANO Yes, thank you.
MARIE Go right ahead.
SHOZO Long time no see indeed.
NAKANO I'm sorry.
SHOZO No, I mean we can hardly/
IKUMI-A *(Starts moving toward stage right)*
MARIE ★Ikumi.
IKUMI-A I'll see you later.
MARIE Then, tell Risako to make one more tea.
IKUMI-A Okay.
MARIE Will you?

Ikumi exits upstage left.

...
MARIE Tea's coming.
NAKANO Thanks.

SHOZO ★Nakano, this is my.
NAKANO We met at your wedding.
SHOZO Oh, that's right.
NAKANO Yes.
MINEKO Hello.
NAKANO Hello.
...
SHOZO I'm sorry.
MARIE For what?
SHOZO I wanted to invite you to the wedding,
MARIE Oh.
SHOZO ★But the place was so very small.
MARIE That's okay.
SHOZO Well,
...
SHOZO Singapore?
NAKANO Yes, for a start.
SHOZO Is that so?

NAKANO Yes.

SHOZO Good luck.

NAKANO Well, I guess it’s no bed of roses.

SHOZO What?

NAKANO Like I don’t know if I get to work on what I’m interested in.

SHOZO I know what you mean.

NAKANO I think I’m lucky to have a job al all.

SHOZO Yes.

NAKANO How is it with you?

SHOZO Limping along.

NAKANO ☆Yes.

SHOZO Everyone’s having a tough time at regional colleges.

NAKANO Right.

SHOZO The big appeal used to be the 100 % employment rate.

NAKANO ... I see. And how's Haraguchi's project going?

SHOZO It's a long shot that it’ll make any money.

NAKANO Is that so?

MARIE ☆Mineko, do you like fish?

MINEKO What?

MARIE We’re having fish tonight.

MINEKO Oh, yes, I like fish.

MARIE Good.

MINEKO Yes.

MARIE Mackerel, Risako says.

MINEKO I like mackerel.

MARIE But that’s unusual, isn’t it?

MINEKO What?

MARIE To serve mackerel to guests.

MINEKO … Is it?

MARIE It is, a bit.

MINEKO Oh.

MARIE Risako is a bit odd.

NAKANO Mackerel today?

MARIE So I hear.

NAKANO Wow, can’t wait.

MARIE You like it?

NAKANO Yes, I like any fish.

MARIE ★That's good.
NAKANO ☆Japan's best for fish.
SHOZO You bet.
NAKANO Indeed.

Risako enters upstage left with tea.
2.3.2

RISAKO ☆△Here you are.
MARIE Oh.
SHOZO Oh.
RISAKO Hello.
NAKANO Hello.
RISAKO You look great.
NAKANO Thanks.
RISAKO Please, please *(Prompts him to sit down).*
NAKANO Yes.
RISAKO So, everyone’s here, except Toshio.
MARIE Yeah.
NAKANO ☆☆Where's Toshio?
MARIE He had to make a quick trip back home.
NAKANO I see.

SHOZO ☆☆How's school?
RISAKO Okay, I guess.
SHOZO Same school with Toshio now, I hear.
MARIE Yes.
RISAKO ★That's right.
SHOZO That’s good.
MINEKO *(Receiving tea)* Thank you.
RISAKO Here you are.
SHOZO Thanks
...
MARIE I asked about Sakamoto.
RISAKO What?
SHOZO Right.
MARIE I asked Dr. Maruyama.
RISAKO Why?
MARIE She’s his student.

RISAKO Yes, but,

SHOZO ★Well, hey,

MARIE She's a bit of an oddball, he says.

SHOZO What?

MARIE Right?

SHOZO That’s not what I said.

MARIE No?

SHOZO Well, um, what didi you say?

MINEKO What?

SHOZO Where were we?

MINEKO Oh.

SHOZO I don’t know where you’re going.

RISAKO ★How much did you tell them?

MARIE Nothing special,

RISAKO Huh?

MARIE But,

RISAKO With Nakano around.

MARIE He wasn’t here then.

NAKANO Well, I,

RISAKO But he’s here now.

MARIE Off course he is.

RISAKO So,

MARIE But I was just wrapping up what I had started.

RISAKO You could have spotted it tight ren and rare.

MARIE ○What?

RISAKO … You could have stopped it right then and there.

MARIE … I just couldn’t do that.

RISAKO Why not?

MARIE With Akira gone out.

RISAKO He’ll come back eventually.

MARIE But he hasn’t.

RISAKO You shouldn't pay so much attention to that.

MARIE What do you mean?

RISAKO As you don’t live here, you don’t really,

MARIE What?

RISAKO You shouldn’t interfere, living together,

MARIE What’s your point?

RISAKO *(To Mineko)* Right?

MINEKO I suppose.

MARIE What if Akira too became a shut-in?

RISAKO But he hasn’t.

MARIE But he’s not attending school.

RISAKO I don’t know.

MARIE That’s truancy.

RISAKO You don't call a college student truant. Besides, he’s a grad student.

MARIE What is it then? A “NEET”?

RISAKO NEETs are people who don't work.

MARIE Then he's a shut-in.

RISAKO He isn't shut-in. Like, right now, he's gone out.

MARIE Right now he is, but,

RISAKO See?

MARIE That’s not the point.

...

NAKANO Ikumi seems to be in good shape. The android.

RISAKO Yes, I guess.

NAKANO Yes.

RISAKO Will you take a little look at her later?

NAKANO What?

RISAKO At Ikumi.

NAKANO Oh, I shouldn’t,

RISAKO But,

SHOZO ★She's under professional care, isn't she? Maintenance-wise.

RISAKO Of course she is.

SHOZO Yes.

RISAKO But I would like to have Nakano check her. For the last time.

NAKANO Oh.

SHOZO I suppose you’re right.

NAKANO All right, then, later.

RISAKO Yes, please.

SHOZO Well,

MARIE Yes.

SHOZO I’ll look into Akira’s case later.

MARIE Thank you.

SHOZO But, after all, he’s a grow-up.

MARIE Yes, I suppose.

SHOZO That aside, I was hoping we’d get done with the patents today.

RISAKO Yes.

MARIE ★Yes, yes.

SHOZO Sorry to rush.
RISAKO No. We're grateful for your concern.
SHOZO It's about Dr. Fukazawa's patents.
NAKANO What?
SHOZO Many of them are expiring.
NAKANO Is that so?
SHOZO Yes.
NAKANO ★That's right.
RISAKO Yes. Not that I understand the business though.
MARIE Thank you for taking care of that.
SHOZO Shall we? In his library?
RISAKO What?
SHOZO Shall we talk in there? All the documents and data are there.
RISAKO Oh, yes.
SHOZO Excuse us.
NAKANO ☆No problem.
SHOZO We won't be long.
MINEKO Okay.

RISAKO ☆Okay, then,
MARIE Go right ahead.
RISAKO But you're coming too.
MARIE I don't think so.
RISAKO Why?
MARIE Because,
RISAKO Well,
SHOZO ★Both of you, if you may.
RISAKO So I thought.
SHOZO Yes.
MARIE Okay, then.
RISAKO *(To Nakano)* Excuse us.
NAKANO Sure.
SHOZO *(Standing up)* You know the password, don't you?
RISAKO Yes, I think so.
SHOZO It's about shifting the present patents into license agreements with an enterprise.
RISAKO ☆Uh-huh.
SHOZO Putting it all into foreign capital.
RISAKO What will become of our company then?
SHOZO ★Well, that's the point.

MARIE ☆Shall I call Ikumi then?

NAKANO Oh, might as well.

MARIE Shall I?

RISAKO Yes.

MARIE *(To upstage left)* Ikumi … Ikumi … *(To Nakano)* Sorry.

NAKANO ☆☆That's okay.

SHOZO ☆☆▲Let me put it this way. Say we're selling the house, to get rid of the management chores that comes with renting it.

RISAKO ▲Okay.

SHOZO ▲If the situation with your company goes smoothly.

RISAKO ▲Yes.

They start walking toward the stairs.

MARIE *(To stage left)* Ikumi.

SHOZO ▲I don't think you have many other options.

The three exit up the stairs.

2.3.3

...

NAKANO How's it going?

MINEKO How's what going?

NAKANO Your married life.

MINEKO Okay, I guess. I'm happily married.

NAKANO Yes.

MINEKO Though sometimes I don't know what to talk about with him.

NAKANO Yes. ...But I never imagined you marrying Dr. Maruyama.

MINEKO You knew my fetish for professors.

NAKANO I guess. But Dr. Maruyama doesn't really look like one.

MINEKO But there are no professor-looking professors left at our university now.

NAKANO I suppose not.

MINEKO That's okay. I've always wanted to become a professor's wife.

NAKANO Since when?

MINEKO Junior high.

NAKANO Really?

MINEKO And you didn't seem like professor material.

NAKANO Oh...

MINEKO It’s hot in Singapore, isn’t?

NAKANO Why, yes.

...

MINEKO Feels like we had this conversation before.

NAKANO Really?

...

MINEKO It’s hot in Singapore, isn’t?

NAKANO Why, yes.

...

NAKANO Did you escape the fire all right?

MINEKO Yes, we were safe here.

NAKANO Is that so?

MINEKO All the former factory sites were burned down.

NAKANO So I heard.

MINEKO And the company housing. Mostly vacant though.

NAKANO Yeah?

MINEKO Delinquent kids used to hang out in those empty houses and factories.

NAKANO Yes.

MINEKO They say those kids must have started the fire.

NAKANO I remember reading about that somewhere.

MINEKO Did you?

NAKANO On the Internet.

MINEKO No one knows what really happened though.

NAKANO No.

MINEKO It was horrendous. I was up here on the hill. It was a sea of flame, all the way to the harbor. I thought... I never noticed there would be that much stuff left to catch fire.

NAKANO Of course there were. They were factories.

MINEKO But, how should I put it, it was like a wildfire. Spread out in all directions. A small of fire, slowly spreading.

NAKANO Yes.

MINEKO It wasn't scary, exactly. No, it looked beautiful.

NAKANO Yes.

Ikumi-A enters upstage left.

2.3.4

NAKANO There you are.

IKUMI-A Hi.

NAKANO Have you met Mrs. Maruyama?

IKUMI-A Yes. We met.

MINEKO Yes.

NAKANO Oh, I see.

IKUMI-A ★Sorry for earlier.

MINEKO Not at all.

IKUMI-A Sorry.

MINEKO That's all right.

...

NAKANO I used to be her tutor. To prepare for the college entrance exams. Almost all three years of high school.

MINEKO I see.

IKUMI-A I thought I was marrying Nakano.

NAKANO Wh-wh-wha,

IKUMI-A Ever since I was a little girl.

...

IKUMI-A My father thought so too.

MINEKO Oh.

IKUMI-A He was the one to make the decisions. All by himself.

...

IKUMI-A Where are my sisters?

NAKANO Talking about the patents.

IKUMI-A Right.

NAKANO With Dr. Maruyama.

IKUMI-A Yes.

...

IKUMI-A What were you talking about?

NAKANO The fire the other day.

IKUMI-A Oh.

NAKANO Horrendous, she tells me.

IKUMI-A Yes.

NAKANO It was in the news in Tokyo too.

IKUMI-A A lot of robots were burned in the fire.

NAKANO Yes.

IKUMI-A Many of them saved human lives.

NAKANO So I heard.

...

IKUMI-A Mineko, were you sexually involved with Nakano too?

MINEKO What?

IKUMI-A Before?

MINEKO ...No.

IKUMI-A Is that so?

...

NAKANO Being an android not justify your saying whatever you want.

IKUMI-A Sorry.

NAKANO Well,

IKUMI-A But humans do that sometimes too, I think.

NAKANO Uh huh.

Akira enters upstage right and keeps going toward the stairs.

3.1.1.

IKUMI-A You're back.

AKIRA Yes.

IKUMI-A Nakano's here.

AKIRA Hello.

NAKANO Hi

IKUMI-A And Mrs. Maruyama.

Akira exits up the stairs.

IKUMI-A Sorry about that.

MINEKO They were making quite a fuss.

IKUMI-A Yes.

MINEKO Apparently.

IKUMI-A Did you hear?

MINEKO Yes, I did, but I can't quite make out what it's all about.

IKUMI-A Oh.

...

IKUMI-A You can stay till late tonight?

NAKANO Not really. The hotel is near the university.

IKUMI-A I see.

NAKANO The town core is all burned down, right?

IKUMI-A Yes.

MINEKO Right.

IKUMI-A Please make yourself at home.

MINEKO Thanks.

IKUMI-A A lot of people used to visit.

MINEKO What?

IKUMI-A My father’s students and all. They would come visit us.

MINEKO Yes.

IKUMI-A Right?

NAKANO Yes.

IKUMI-A Playing mahjong and stuff.

MINEKO Really?

IKUMI-A Dad was fond of the game.

MINEKO Is that right?

IKUMI-A They’d play mahjong and talk about robots all night.

MINEKO Yes.

IKUMI-A I loved to hang around, clinging to Dad.

…

NAKANO You play mahjong too.

IKUMI-A Uh-huh.

MINEKO You did?

IKUMI-A Dad forced me to learn how.

MINEKO Oh.

IKUMI-A It was an innocent family game we played though.

MINEKO ☆Yes.

NAKANO ☆Yes.

IKUMI-A But he was strict. He'd yell at you if you screwed up the counting, even if you were a kid.

MINEKO He was that serious?

IKUMI-A Yes.

Akira clumsily comes down the stairs.

3.1.2

AKIRA Where are our sisters?

IKUMI-A I told you they’re with Maruyama.

AKIRA Yeah?

IKUMI-A In Dad’s library.

AKIRA What for?

IKUMI-A Talking about the patents.

AKIRA Is that so?

IKUMI-A Yes.

NAKANO So you’re going abroad, I hear.

AKIRA What?

NAKANO To the U.S.?

AKIRA I’m not going abroad.

NAKANO What?

AKIRA Never.

NAKANO But,

AKIRA They’re deluded.

NAKANO What?

AKIRA I can’t leave this town.

NAKANO …

AKIRA I can't, even if I wanted to.

NAKANO What do you mean?

AKIRA ...

Akira goes up the stairs again.

...

NAKANO What was that?

IKUMI-A I don’t know.

NAKANO I wonder what it was about.

MINEKO Yes.

NAKANO He has panic disorder or something?

MINEKO Oh. What?

IKUMI-A ★But,

NAKANO Do you know anything about it?

IKUMI-A Not at all.

NAKANO Really?

...

MINEKO Hope he’s okay.

NAKANO Yes.

...

IKUMI-A One time I went out with heavenly harmony.

MINEKO ○What?

IKUMI-A Heavenly harmony. I had a mahjong hand immediately after the tiles were dealt.

MINEKO Oh, I don’t play mahjong, so,

IKUMI-A Oh.

NAKANO It happens very rarely, maybe once in a lifetime.

MINEKO Is that right?

IKUMI-A It's called heavenly harmony when it happens to the dealer. For other players, it's called earthly harmony.

NAKANO Harmony like in "A beautiful nature ensures harmony in the home."

MINEKO Okay.

NAKANO Harmony.

IKUMI-A Well, then,

NAKANO What?

MINEKO What?

IKUMI-A Have fun.

NAKANO Yes.

IKUMI-A You'll excuse me.

Ikumi exits upstage left.

3.1.3

...

MINEKO You play mahjong?

NAKANO Yes, Dr. Fukazawa made me.

MINEKO I see.

NAKANO Your husband's good at it.

MINEKO Is he?

NAKANO Didn't you know?

MINEKO No.

NAKANO I guess nobody plays mahjong now.

MINEKO Right.

...

NAKANO This was a merry, joyous place here. Anytime we visited.

MINEKO What?

NAKANO This house. This drawing room.

MINEKO Yes.

NAKANO With all sorts of robots.

MINEKO Yes.

NAKANO Everyone brought here their state-of-the art robots.

MINEKO Yes.

NAKANO There was a mahjong robot too.

MINEKO Really?

NAKANO It wasn't a good player though.

MINEKO Pity.

NAKANO Mrs. Fukazawa was long gone.

MINEKO Yes.

NAKANO So Risako would fix food… with the other two helping.

MINEKO Yes.

NAKANO All the students gathered here for that.

...

MINEKO Say, was Ikumi a shut-in too?

NAKANO Why do you ask that?

MINEKO Wasn't Marie asking what if Akira was a shut-in too?

NAKANO Well, she wouldn't come out of the house for four or five years, and then she, you know, ...

I never got to see her again.

MINEKO I see.

NAKANO So I really don't know what happened in the end.

MINEKO What?

NAKANO You can't ask the family, can you?

MINEKO Guess not.

...

MINEKO How independent is that android?

NAKANO What do you mean?

MINEKO How much of her words are her own thoughts?

NAKANO Oh, the android is tracing the thought patterns of the late Ikumi as closely as possible,

MINEKO Yes.

NAKANO But acquired knowledge plays a greater part, you know.

MINEKO Does it?

NAKANO Of course it does. Otherwise natural conversation would be impossible.

MINEKO Why?

NAKANO How can one carry on a decent conversation, if they remember everything from their childhood but don't know what the weather was like yesterday?

MINEKO Oh, I see. But,

NAKANO ★Also important is knowing the relationship between you and who you're talking to. Artificial intelligence is still not very good at talking with strangers. It's come a long way, mind you.

MINEKO But surely the character gets twisted over time, wouldn't it?

NAKANO … Like just now.

MINEKO Well, I wasn't bothered, though.

NAKANO We could fix it to a certain extent. ...But it won't be easy.

MINEKO Why?

NAKANO Because it's like raising a child all over again.

MINEKO Ah.

NAKANO It's still hard to rewire memories the way we'd like them to be, you know.

MINEKO I see.

NAKANO Of course we perform as much maintenance as needed.

MINEKO Yes.

NAKANO But I think what happened just now was obviously a bug.

MINEKO What?

NAKANO She suddenly started talking about heavenly harmony.

MINEKO Oh.

NAKANO I'm pretty sure.

MINEKO But wasn't that to cover for the abrupt question she asked me right before that?

NAKANO I don't know if she's that reflective.

Marie enters from the stairs.

3.1.4

MARIE Where's Akira?

NAKANO He went up to his room.

MARIE What?

NAKANO He came back, and went straight up to his room.

MARIE Oh.

NAKANO Yes.

MARIE I thought I heard his voice.

NAKANO Yes, like I said,

MARIE I wonder if he's all right.

NAKANO … He didn't seem quite all right.

MARIE What?

NAKANO Akira.

MARIE I see.

NAKANO More or less.

...

MARIE And what's Ikumi up to?

NAKANO She came out, but went back in again.

MARIE Oh.

NAKANO I'm afraid some maintenance work is needed.

MARIE For Ikumi.

NAKANO Yes.

MARIE I see.

NAKANO Yes, she's getting a little distorted. Her circuitry.

MARIE I see that.

...

NAKANO Aren't you going?

MARIE What?

NAKANO Up to see Akira?

MARIE I might as well wait for Risako to come down.

NAKANO Oh.

MARIE She doesn't like me handling things on my own.

NAKANO I don’t know.

...

NAKANO Are you done talking?

MARIE Mostly, yes.

NAKANO Is that so?

MARIE It’s all Greek to us anyway.

NAKANO But,

MARIE What can we do but let Dr. Maruyama handle the patents?

NAKANO I guess you’re right.

MARIE ★Thank you for taking care of it for us.

MINEKO But I haven’t done anything.

...

MARIE He was such a bright kid. Up until high school.

MINEKO Oh.

MARIE But I'm sure there are a lot of kids like him.

MINEKO But,

MARIE He was bright, or, even to his sister's eyes, well I may have been partial though, but he looked like he had something different from other kids.

MINEKO Yes.

MARIE You know, there's the sea. The West Beach.

MINEKO What?

MARIE Along the National Route.

MINEKO Yes.

MARIE We’d often go there, the whole family.

MINEKO Yes.

MARIE The waves come, like this.

MINEKO Excuse me?

MARIE The waves. Of the ocean.

MINEKO Yes.

MARIE They come, and he keeps watching them.

...

MARIE I mean Akira.

MINEKO Oh, oh, yes.

NAKANO ★I see.

Risako and Shozo come down the stairs.

3.2.1

MARIE Oh.

RISAKO Yes.

NAKANO You’re back.

SHOZO Yes.

MARIE Hey, the waves, at the sea.

RISAKO What?

MARIE ☆Akira. When we were on the beach.

SHOZO ☆Sorry to have kept you waiting.

MINEKO That’s okay.

RISAKO What about that?

MARIE At the sea, he kept watching the waves.

NAKANO Yes.

MARIE In the way a child would keep watching. Waves or whatever. Absent-mindedly.

SHOZO I see.

MARIE So he was watching absent-mindedly, or so we thought, but then he suddenly said "Every fourth wave is a big wave."
...

MARIE "Every fourth wave is a big wave."

SHOZO Wow.

MARIE That alone wouldn't be so impressive, but then he said that every sixteenth wave was even bigger.

SHOZO And how old was he then?

MARIE In the second grade? Third?

SHOZO That’s amazing.

MARIE Isn’t it?

SHOZO Yes. Don’t you think?

NAKANO I suppose.

MARIE We thought it was amazing too.

SHOZO Yes.

MARIE Didn’t we?

RISAKO Well, yes.

SHOZO And was Dr. Fukazawa there too?

MARIE Yes, of course.

SHOZO Did he say anything?

MARIE You know, he said, "your scientific attitude to," —how did it go?— "to seek a certain order in apparently chaotic natural phenomena is excellent."

SHOZO He said that?

MARIE Yes.

NAKANO That sounds like him all right.

SHOZO Yes, but,

MARIE And then he said, "But it's also important that you think about the greater chaos that lies beyond the order."

SHOZO Really?

RISAKO Yeah, something like that.

MARIE And he made Akira count, for a long time.

SHOZO What?

MARIE To see if the waves, real big ones, came every sixteenth time.

SHOZO Oh.

MARIE Of course they didn't come that regularly.

SHOZO Right.

NAKANO I guess not.

MARIE But I'm sure it's not so precise. On the average, is what it's about, I think.

RISAKO ★But that's what he wanted to/

MARIE ★Exactly. So then he started teaching about averages. On the beach.

SHOZO What?

MARIE To Akira.

SHOZO Yes.

MARIE We went there for swimming, and there he was, scribbling numbers and equations in the sand.

SHOZO Hmm.

MARIE Lecturing about average and standard deviations.

SHOZO That advanced?

MARIE Yes. What bias means.

SHOZO Wow.

MINEKO That really is something.

MARIE Yes.

...

NAKANO Will Akira be all right by himself?

MARIE What, yes.

RISAKO What?

MARIE Akira's back.

RISAKO Yes.

MARIE But he was acting strange, he says.

RISAKO Oh.

MARIE Why don't you go take a look?

RISAKO Yes.

MARIE Shall I?

RISAKO No. Well, then, might as well, shall I?

MARIE Yes, please.

RISAKO Right, then, will you excuse me?

NAKANO Sure.

SHOZO Go ahead.

RISAKO *(Stands up)* But I wonder what it all means.

NAKANO What?

MARIE What?

RISAKO You see, at our high school too, they say we should focus on developing talent. ... But what if the kid doesn't have any talent?

SHOZO Oh.

RISAKO Should we really be putting all that pressure on them?

SHOZO I see your point.

RISAKO I mean, my brother is no exception.

SHOZO Oh.

RISAKO Don't you think?

MARIE I wonder.

RISAKO You talk about global this and that, but not everyone gets to go to Singapore.

NAKANO Singapore is no big deal these days.

RISAKO ★They have to keep on living here in this town. Most of them.

SHOZO Yes.

...

RISAKO Well, I'll go see him.

MARIE Yes.

Risako exits up the stairs.

3.2.2

MARIE I'm sorry.

SHOZO Don't be.

...

SHOZO Well, Dr. Fukazawa's expectations for him might have been a partial cause.

MARIE Yes, but he never said anything like that at all.

SHOZO But, no words can be a pressure too, for a boy.

MARIE I don't know.

SHOZO There's no right answer for what should have been done, surely.

MARIE ...

SHOZO's mobile phone rings.

SHOZO Oh. *(Picks up)*

SAKAMOTO's voice Professor?

SHOZO Yes.

SAKAMOTO's voice ☆It's Sakamoto.

SHOZO Yes.

SAKAMOTO's voice Are you at the Fukazawas'?

SHOZO Yeah.

SAKAMOTO's voice May I come?

SHOZO Well,

SAKAMOTO's voice It's about Akira.

SHOZO Oh, yes.

SAKAMOTO's voice May I?

SHOZO I suppose you may.

SAKAMOTO's voice Yes.

SHOZO Hang on a sec. *(To Marie)* It's Sakamoto.

MARIE Oh.

SHOZO She can come, can she?

MARIE Yes, by all means.

SHOZO *(to the phone)* She says you can.

SAKAMOTO's voice Thank you.

SHOZO ☆☆Yeah.

SAKAMOTO's voice I'll be on my way.

SHOZO Yes.

SAKAMOTO's voice Thank you.

SHOZO Okay.

SAKAMOTO's voice Good-bye.

MARIE ☆Was Ikumi that bad?

NAKANO What?

MARIE That she needs maintenance?

NAKANO No, no. How can I put it? GPS, for example, needs information about new roads, no matter how state-of-the-art it may be.

MARIE … Okay.

NAKANO Something like that.

MARIE I see.

...

MARIE ☆☆She's, well, a friend of Akira's.
NAKANO Yes.

SHOZO Okay, then. *(Hangs up)* She's coming.
MARIE Yes.
SHOZO She’s worried about him.
MARIE Yes.
...
MARIE Sorry for all the commotion.
NAKANO Oh, no, no, no.
MARIE We’ll having dinner very soon.
NAKANO Thank you.

The doorbell rings.

MARIE Already?
SHOZO It can't be her.
MARIE *(Stands up)* Excuse me.
NAKANO Sure.

Marie exits upstage right.
3.2.3

NAKANO She was nearby?
SHOZO I don't think so.
NAKANO But,
SHOZO No.
MINEKO Maybe somebody else.
SHOZO ☆Yes.
NAKANO ☆Oh.

Marie enters stage right, followed by Toshio.

MARIE ☆It was my husband. Oh.
SHOZO Oh.
TOSHIO Hello.
SHOZO Hello.
TOSHIO Long time no see.
SHOZO Right.

NAKANO Hello.

TOSHIO Oh, hi, Nakano.

NAKANO How have you been?

TOSHIO Fine. And you?

NAKANO Good. Thanks.

TOSHIO Congratulations.

NAKANO I don't know if this is something to be congratulated on.

TOSHIO But it is a happy occasion, isn't it?

NAKANO I'm not sure.

TOSHIO What?

SHOZO ★But it is. Congratulations.

TOSHIO ★Yes.

NAKANO ★Thank you very much.

SHOZO ★Oh, oh, oh, this is my wife.

TOSHIO Oh, oh.

MINEKO How do you do?

TOSHIO ★How do you do?

MINEKO Mineko.

TOSHIO Toshio Takagi. Um *(Points to Marie)*.

MINEKO Yes.

TOSHIO Oh, oh.

MINEKO ★I know.

TOSHIO Oh, oh.

MARIE ★What took you so long?

TOSHIO Oh, I brought some wine.

MARIE Yes.

TOSHIO White wine.

MARIE Yes.

TOSHIO For the fish tonight.

SHOZO Yes, yes.

…

TOSHIO Singapore. It must be hot there.

NAKANO Yes.

TOSHIO Uh, the wine is chilled.

SHOZO Yes.

TOSHIO You've been there several times already?

NAKANO Yes, on business trips.

TOSHIO Of course you have.

NAKANO Yes.

TOSHIO I’m never good with heat.

SHOZO ★I see.

TOSHIO No problem with you, huh? Because you're young.

NAKANO ★Well, it's cold indoors there, you know.

TOSHIO Oh, of course.

SHOZO ☆Oh.

NAKANO That's what I can't quite get used to.

SHOZO It must be hard.

MARIE ☆Yes, that’s the way it is in Southeast Asia.

MINEKO Yes.

MARIE Have you been there?

MINEKO Yes, several times.

MARIE Is that so?

TOSHIO And you'll find a sweetheart for yourself there.

NAKANO Uh...

TOSHIO Right?

NAKANO Maybe.

MARIE Don’t make such a remark.

TOSHIO What, what did I do?

MARIE It’s rude.

TOSHIO What? Why?

MARIE It’s obvious why, isn’t it?

NAKANO Well, I,

TOSHIO Does it have, well, have anything,

MARIE What?

TOSHIO ★To do with him and Ikumi?

MARIE No, it doesn't.

TOSHIO No? Then,

MARIE Of course not.

TOSHIO Then what?

MARIE It's not that. In general. You're not supposed to say such things. Nowadays.

TOSHIO What are you talking about?

MARIE You've been to those study sessions, right?

TOSHIO What?

MARIE They give a bunch of study sessions now. For teachers.

MINEKO I see.

MARIE Didn't they teach you not to say things like "You'll make an excellent wife" to a kid?

TOSHIO … Yes, but what does that have to do with this?

MARIE They’re the same thing.

TOSHIO But Nakano is a man.

MARIE It makes no difference.

TOSHIO Why?

MARIE Why? What you can't say to a girl, you can't say to a man either.

TOSHIO Give me a break.

MARIE ... Okay, then, what if, well, what if Nakano was gay?

TOSHIO Excuse me?

NAKANO What?

MARIE Assuming everybody's got to get married is insulting.

TOSHIO Now, wait a sec.

MARIE Wait a sec, what?

TOSHIO What? ... I’ll tell you what. It’s fine, I guess, for him to find a gay sweetheart.

MARIE That wasn’t the point you were making before.

TOSHIO What point, for crissake!?

Muraoka enters upstage left.

3.2.4

MURAOKA Excuse me.

MARIE What?

MURAOKA It's almost ready.

MARIE Yes.

MURAOKA Will you tell me the seating arrangement?

MARIE Oh.

MURAOKA Will you, ma'am?

MARIE Um. ... Just lay the table any way you like. Improvise.

MURAOKA Yes.

MURAOKA Risako's still upstairs.

MURAOKA Yes, ma'am.

NAKANO Improvising’s the hardest, isn't it?

MARIE ☆Oh.

MURAOKA ☆Yes… I'm sorry.

SHOZO It’s not your fault.

MARIE Sorry about that.

MURAOKA No, … I’m sorry.
NAKANO Keep trying.
MURAOKA Then I will try to improvise.
MARIE You do that.
MURAOKA Yes. … Excuse me.
MARIE Thanks
MURAOKA ▲Excuse me.

Muraoka exits upstage left.
3.3.1

MARIE What's taking her so long?
TOSHIO What?
MARIE Risako. She's with Akira.
TOSHIO Is she?
MARIE Oh, it was before you came back.
TOSHIO What's it about?
MARIE Don't bother.
TOSHIO What?
MINEKO That robot is a rather old model, isn't it?
MARIE Yes. Father was very fond of it.
MINEKO Oh.
MARIE All the robots here were the possessions of that one alone.
MINEKO I see.

SHOZO ☆Dr. Fukazawa created that model in his 20s.
TOSHIO Oh, is that right?
SHOZO Isn't it?
NAKANO I think so.
SHOZO And Nakano here is said to be the second coming of Dr. Fukazawa.
TOSHIO Great.
NAKANO No, no, no.
MARIE Thank you for coming all the way here today.
NAKANO I wanted to see you all. If only to say good-bye.
SHOZO Have you visited the university yet?
NAKANO Planning to drop by tomorrow morning.
SHOZO ☆Are you?
NAKANO Will you be there tomorrow?
SHOZO Sure I’ll be.

NAKANO Then I'll see you again tomorrow.
SHOZO You don't have to.
NAKANO But, I'd like to see your students too.
SHOZO But most of the guys you know are no longer there.
NAKANO I know.
SHOZO So many of them have left.

TOSHIO ☆What's Akira up to?
MARIE Well,
TOSHIO What?
MARIE I'll tell you later.
TOSHIO I see.

The doorbell rings.

MARIE Must be Sakamoto.
SHOZO Yes.
MARIE *(Standing up)* I bet.
SHOZO Thanks.
MARIE ▲Will you please excuse me?

Marie exits upstage right.
3.3.2

SHOZO *(To Nakano)* Do you know Sakamoto?
NAKANO I'm not sure.
SHOZO Larynx.
NAKANO What?
SHOZO Artificial larynx.
NAKANO Oh.
TOSHIO Your student?
SHOZO ☆Yes.
TOSHIO Lynx?

Marie enters stage right, followed by Sakamoto.

MARIE ☆△Please, please come this way.
SAKAMOTO △Sorry to interrupt.

MARIE △Sorry you had to come back.

SAKAMOTO △No, no.

MARIE There she is.

SHOZO Hey.

SAKAMOTO Oh, hello, Professor.

SHOZO Yes.

SAKAMOTO Hello.

MARIE Do sit down. Over there.

SAKAMOTO Thank you very much.

SHOZO What happened?

SAKAMOTO It’s Akira.

SHOZO Yes.

SAKAMOTO He doesn't make sense.

MARIE Right.

SAKAMOTO Well, I mean,

SHOZO ★He doesn't?

TOSHIO ★What?

MARIE Now Risako is with him.

SAKAMOTO What?

MARIE Upstairs.

SAKAMOTO Oh.

SHOZO What’s the matter?

SAKAMOTO I really don’t know.

MARIE What happened after you left?

SAKAMOTO It was like, at first he was mad.

MARIE Yes.

SAKAMOTO Like when he left.

MARIE Yes, yes.

SAKAMOTO Then suddenly he started apologizing.

MARIE Oh, dear.

SAKAMOTO Suddenly, yes.

MARIE Yes.

SAKAMOTO Then, well,

MARIE What?

SAKAMOTO Well,

MARIE What?

SAKAMOTO ○He started to cry.

MARIE ... What?

SAKAMOTO ○Yes.
MARIE Oh, my.

...

SAKAMOTO I'm sorry. Really.
MARIE No, well…
SHOZO Hmm
SAKAMOTO Well, I,
MARIE I'll go and get her.
SHOZO What?
MARIE Risako.
SHOZO I see.
SAKAMOTO ★Oh.
MINEKO Oh.
MARIE I will.
SHOZO Good idea.
MARIE Excuse me.
SHOZO Sure.

Marie exits up the stairs.
3.3.3

...
MINEKO He started to cry how?
SAKAMOTO How?
MINEKO Shedding big tears, or sobbing softly?
SAKAMOTO Oh.
SHOZO Oh.
SAKAMOTO Well, ...like a fountain.
MINEKO What?
SAKAMOTO Fountain, or, howling.
MINEKO Oh, oh.
SHOZO I see.
NAKANO Shouldn't he.
SHOZO Yes.
TOSHIO Fountain?
NAKANO Yes.
...
SAKAMOTO It's beautiful out there, isn't it? With the patches of cosmos flowers.

TOSHIO Oh.

SAKAMOTO There's a park near by. You can see the cosmos patches from there.

MINEKO Yes.

SAKAMOTO I see that area wasn't burned in the fire.

TOSHIO Right.

NAKANO Was your place all right?

TOSHIO We missed it by a hair.

NAKANO Oh.

TOSHIO We were lucky.

NAKANO Glad to hear that.

TOSHIO But many of my students lost their homes.

NAKANO Yes.

TOSHIO Risako lost a homeroom student.

NAKANO Oh.

SHOZO That must be tough.

TOSHIO Yes. Our school was made a shelter.

NAKANO Yes.

TOSHIO A shelter, but later they brought the bodies in too.

NAKANO I see.

MINEKO The cause is still unknown, isn't it?

TOSHIO ☆That's right.

A voice comes from upstairs.

RISAKO ☆△You come down anyway.

...

RISAKO △Marie, you too.

MARIE △Yes.

...

RISAKO △Akira.

...

Risako comes down the stairs.

3.3.4

RISAKO He's coming.

...

RISAKO Akira is.

SAKAMOTO Yes.
RISAKO He was making a fuss.
...
RISAKO Sorry you had to come back again.
SAKAMOTO That's okay.
TOSHIO Well, what's all this about?
RISAKO ☆Hey.
TOSHIO Hey.

Marie enters from the stairs, followed by Akira.

SHOZO ☆Oh.
MARIE Yes.
…

They sit down.

MARIE ☆I feel sorry, Nakano, what a prelude to your farewell dinner.
NAKANO No, that's fine.
TOSHIO ☆White wine.
RISAKO Yes, yes.

AKIRA I'm sorry.
NAKANO No problem.
RISAKO Sorry for the trouble.
SAKAMOTO No, no.
MARIE I'm sorry.
SAKAMOTO No problem.
AKIRA ★Well,
RISAKO What?
AKIRA What?
RISAKO What's the matter?
AKIRA Can't I talk?
RISAKO Yes, you can, but,
AKIRA May I be heard?
SHOZO ○Oh, sure.
NAKANO Yes.
AKIRA Thank you.
...

AKIRA Well, I, Akira Fukazawa, would like to ask Narumi Sakamoto here, to marry me.

...

SAKAMOTO What?

RISAKO What did you just say?

MARIE Akira?

SAKAMOTO Just wait a minute.

AKIRA You won't marry me?

SAKAMOTO That's not the point.

RISAKO What's going on?

NAKANO Listen,

AKIRA ○Let's get married.

...

AKIRA Will you marry me?

SAKAMOTO What are you talking about?

AKIRA I'll quit grad school and get a job.

...

RISAKO Surely!

MARIE Get a job, you say, but,

AKIRA It won't be too hard now. With the reconstruction projects after the fire.

MARIE You make it sound so easy.

AKIRA And in due time, I may as well end up as a science teacher,

TOSHIO What was that?

AKIRA Oh, sorry. Not "end up," so much as, yes, "I'll work hard and become a science teacher."

TOSHIO Have you taken the teacher-training course?

AKIRA Borderline, but yes.

TOSHIO Good for you.

RISAKO Hey, that's not the issue.

AKIRA But I'll never make a scholar.

RISAKO ... You may be right, but,

AKIRA What's the use of staying in grad school any longer?

RISAKO Don't say that.

AKIRA I'm sure it's not what Dad wanted me to do.

RISAKO ...

MARIE But,

SAKAMOTO Hey, excuse me, hey,

RISAKO Wow, that's right. What about marriage?

AKIRA What?

RISAKO What's this about you getting married?

AKIRA So I thought I might as well get married.

RISAKO Might as well?

AKIRA No, I would like to. I definitely want to get married.

SAKAMOTO Now, wait a minute.

AKIRA I'm getting married, so I'll quit grad school, and get a job.

…

AKIRA A fine conclusion.

SHOZO Hmm.

TOSHIO ★Is it? Is it really?

RISAKO A conclusion … to what?

SAKAMOTO As for me, you know,

AKIRA That's why I'm proposing to marry now.

…

NAKANO Wow.

SAKAMOTO How can you,

AKIRA You don't have to give your answer right away.

SAKAMOTO ... Okay.

SHOZO Well, what a happy surprise, I suppose.

AKIRA Yes.

SAKAMOTO Wait a minute,

AKIRA ★And I'm sorry for just now. *(Bows to Sakamoto)*

Ikumi-A enters from upstage left.

4.1.1

RISAKO ★Ikumi.

IKUMI-A Yes.

MARIE ★☆Oh.

TOSHIO ☆Oh.

RISAKO Akira says,

IKUMI-A ★Yes, I heard.

RISAKO Of course.

SHOZO ★Oh.

IKUMI-A Congratulations.

AKIRA Thanks.

SAKAMOTO ☆Hey, wait a minute, will you?

TOSHIO ☆Is this something to congratulate on?

MARIE I guess it is.

SAKAMOTO Hold on a minute.

IKUMI-A Take good care of my brother, will you?

SAKAMOTO Well, but, I,

IKUMI-A ★Are you going to work?

AKIRA Yes, … I suppose.

IKUMI-A Can you work?

AKIRA I'll manage.

IKUMI-A You will?

RISAKO I suppose he will.

MARIE What?

RISAKO But that's,

IKUMI-A Mineko.

MINEKO Yes.

IKUMI-A How old are you?

MINEKO What?

IKUMI-A If I may ask.

MINEKO I'll turn thirty this year.

MARIE Oh.

RISAKO Wow.

IKUMI-A You're younger than me. That is, if I was alive.

MINEKO I see.

IKUMI-A She's how much younger that you?

SHOZO Um, so, by twenty-five years?

RISAKO Wow

TOSHIO *(Laughs)*

IKUMI-A Oh.

NAKANO Way to go.

SHOZO Not at all.

NAKANO You must be used to being kidded around about this.

SHOZO You can say that.

MARIE But I'm happy for you.

SHOZO Well,

MARIE I was afraid you'd never get married.

SHOZO Well,

IKUMI-A He likes young girls.

SHOZO What was that?

IKUMI-A Mineko.

MINEKO What? Yes.

IKUMI-A So you have to try and be young for ever.

MINEKO I see.

RISAKO Ikumi.

IKUMI-A ★When I was in grade school, I was doing a jigsaw puzzle with Maruyama.

MINEKO ...

IKUMI-A Dad got it from somebody … What pictures was it? A Gauguin?

RISAKO What?

IKUMI-A A Gauguin, wasn't it?

RISAKO Yes, Gauguin, of Tahiti.

IKUMI-A That's right.

RISAKO It hung on the wall for while.

IKUMI-A That's it.

MARIE Yes. What happened to it?

RISAKO ☆How should I know?

MARIE Okay.

TOSHIO ☆Tahiti.

AKIRA Yes.

IKUMI-A We were working on the puzzle. He was good at finding the right pieces.

MINEKO Is that so?

IKUMI-A Have you done it with him?

MINEKO No.

IKUMI-A You should. He's good.

MINEKO Yes.

IKUMI-A I was really into it, and suddenly, he kissed me.

...

SHOZO What?

RISAKO Ikumi?

IKUMI-A I was kissed by Maruyama.

SHOZO No way.

RISAKO What's that?

IKUMI-A ...

RISAKO Ikumi, why do you say that?

IKUMI-A ...

RISAKO With Mineko here.

IKUMI-A I'm sorry...

MINEKO No.

SHOZO Was there such a thing?

IKUMI-A Yes.

SHOZO Was there?

MARIE Well, that could well,

SHOZO ★But you would kiss a child, like, smack.

MARIE ★That's right.

RISAKO ★Hmm.

...

IKUMI-A I was in the sixth grade … and I was already menstruating,

...

IKUMI-A I was so scared all of a sudden,

RISAKO Cut it out, Ikumi.

SHOZO Well, that's,

IKUMI-A I smashed the unfinished puzzle, I'm sorry, Maruyama, ... It was a woman with fruit, it was half-finished, fruit in the basket

...

SHOZO I don't remember.

NAKANO Well, clearly there are bugs in this android's substrate.

SHOZO Yes.

...

RISAKO Oh.

SAKAMOTO Oh.

…

IKUMI-A Mineko, watch out that he doesn't turn you into an android.

...

SHOZO May I switch her off?

RISAKO What?

SHOZO May I turn off Ikumi?

RISAKO What, that's, but,

TOSHIO ★Wait a second.

IKUMI-A ★Why are you doing this?

SHOZO ★But this is,

NAKANO Hey, easy does it.

SHOZO I'll turn her off.

IKUMI-A Why?

RISAKO ☆Wait, Maruyama,

MINEKO ☆Honey,

MARIE ★Calm down, will you?

SHOZO But this is ridiculous.

NAKANO Professor, calm down.

SHOZO But this is, what!

In the middle of this confusion, human Ikumi enters.

4.1.2

NAKANO What the hell?

...

RISAKO Ikumi.

NAKANO ☆No kidding.

TOSHIO ☆Holy smokes.

MINEKO ☆What?

AKIRA ☆Wow.

RISAKO What do you think you're doing?

NAKANO Ikumi?

SHOZO My goodness.

RISAKO Why?

...

IKUMI-H You can turn it off.

...

IKUMI-H The android version of me… You can turn it off.

RISAKO Why didi you come out here?

NAKANO ★You don't mean,

MARIE I'm sorry but Ikumi has been/

NAKANO ★Just as I suspected.

MARIE What didi you say?

NAKANO I mean,

MARIE Just as you suspected?

NAKANO I somehow couldn't help but think she was alive.

MARIE What?

NAKANO Being synched with the late person's brain alone can hardly explain her eloquence.

SHOZO That's right.

MARIE What?

NAKANO ★Even though Dr. Fukazawa was a genius and that android was his masterpiece.

MARIE ★Oh.

NAKANO But of course it never occurred to me she was actually/

IKUMI-H I'm sorry.

NAKANO No.

...

SHOZO But, that's not the point.

...

SHOZO That's not what it's about, is it?

MARIE Ikumi, do you remember?

IKUMI-H What?

MARIE That incident with Dr. Maruyama.

IKUMI-H Oh.

MARIE The jigsaw puzzle.

...

IKUMI-H I don't remember.

...

SHOZO Right.

IKUMI-H I do not remember.

MARIE Is that so?

RISAKO Oh.

TOSHIO ★Hmm.

IKUMI-H Humans are capable of forgetting.

...

IKUMI-H We can forget.

IKUMI-A But my brain is synched with yours/

IKUMI-H ★Shut up.

IKUMI-A I'm sorry.

IKUMI-H I secretly burned that jigsaw puzzle of the Gauguin painting.

...

IKUMI-A But I wonder, was it really the cause/

IKUMI-H Quiet.

IKUMI-A Did that make her unable to leave the/

IKUMI-H Shut up.

IKUMI-A ...

Ikumi-H switches off Ikumi-A.

IKUMI-H I'm sorry, Nakano, I really am. ... Enjoy the evening, everyone.

NAKANO Ikumi.

IKUMI-H ...

NAKANO I really truly loved you.

IKUMI-H ...

Ikumi-H exits with Ikumi-A, rolling the wheel chair.

4.1.3

SHOZO I swear, … I don’t have any recollection of that.

...

SHOZO If that really happened, I’m terribly sorry, but,

MINEKO Honey,

SHOZO But,

RISAKO Dr. Maruyama.

SHOZO What?

RISAKO I suggest … today … you leave.

SHOZO I see.

MARIE Risako.

RISAKO I’m sorry to have to say this but,

SHOZO No.

MARIE I’m sorry.

SHOZO That’s okay, … Well, I’ll leave.

RISAKO Yes.

SHOZO But what good is it really?

MARIE What?

SHOZO To blame some trauma for all that happened?

...

SHOZO What you were saying about Akira too. About Dr. Fukazawa’s expectation being too high for him.

RISAKO What?

SHOZO About the sea. About the waves.

RISAKO That.

AKIRA What’s that?

MARIE Nothing.

AKIRA Huh?

SHOZO ★It's easy to point the finger at what happened in the past for your problems, but everybody's had some kind of trauma.

...

SHOZO Your hiding Ikumi all these years is weirder than anything else. Isn't that right, Nakano?

NAKANO ☆Oh, no, yes.

RISAKO ☆I guess you're right,

SHOZO Dr. Fukazawa too. He may have been a genius, but that doesn’t mean he could do anything he liked. Right?

...

SHOZO If you’re blaming me for who I was, there's nothing I can say, I suppose, but/

TOSHIO But what else can we do?

SHOZO What?

TOSHIO ‘Cause, wouldn’t it be too pathetic, to just say "there's something wrong with this person"?

MARIE Honey, what are you saying?

TOSHIO It wouldn’t do for someone to lose their mind for no reason at all.

SHOZO I don’t know,

TOSHIO We want to be convinced somehow.

MARIE Do you have to put it that way?

TOSHIO ★We all love traumas.

…

TOSHIO Kids and parents alike. We all want a reason.

SHOZO It's a bit thick coming from you though.

TOSHIO Yes, I think so myself.

SHOZO You too, Akira. High parental expectations? Everyone's suffered from those. That's just the way it is. You just don't want to try any more, right? Because it's no use however hard you try ...*we* try ... so long as we remain in this country...

...

SHOZO ...Well, then,

MARIE What?

SHOZO Good-bye.

MARIE But,

RISAKO Marie.

MARIE But,

RISAKO Leave him alone.

MARIE ...

SHOZO Let’s go.

MINEKO Yes.

SHOZO Excuses us.

Shozo exits upstage right.

MINEKO I’m sorry.

RISAKO *I’m* sorry

MINEKO Excuse me.

RISAKO See you later.

MINEKO Good.bye.

RISAKO Good.bye.

MARIE ★Good-bye.

Mineko exits upstage right.

4.1.4

NAKANO I should leave too.
RISAKO ★No, you stay.
NAKANO But,
MARIE ★That’s right.
RISAKO ★It’s your farewell dinner.
NAKANO Yes, but,
RISAKO ★Don’t worry.
AKIRA It’s all right.
NAKANO What is?
AKIRA You may feel awkward though.
NAKANO It’s not that.
RISAKO ★Sakamoto, you stay too, please.
SAKAMOTO What? But, I,
RISAKO ☆I hate to waste mackerel.
SAKAMOTO What?
RISAKO Mackerel. That's our dinner.
NARUM Oh.
MARIE It's weird to have mackerel for a farewell dinner, isn't it?
SAKAMOTO Uh.
RISAKO It's all right. It's in season.
MARIE But,
NAKANO ☆I’d be lying if I said this wasn’t awkward.
AKIRA Take it easy.

AKIRA You know,
RISAKO What?
AKIRA ☆☆What was that about the waves?
RISAKO What?

MARIE ☆☆Please sit down.
SAKAMOTO Thanks.
AKIRA About Dad's expectation being too high?
RISAKO That’s not the point.
AKIRA What is?
MARIE It's nothing. Something from the past that popped into my mind.
AKIRA So what is it? You're acting funny.
MARIE ★Hey, what was that?
RISAKO What?
MARIE It's an old whisky commercial.

RISAKO What?

MARIE A commercial. Maybe I heard about it from Dad.

RISAKO Expand.

MARIE Well, on the West Beach, that we were talking about before,

NAKANO Yes.

MARIE On the beach there are lots of twigs. Scattered around.

NAKANO I see.

MARIE And there, what are they, geese?

RISAKO What about them?

MARIE Geese come. Those migratory birds cross the ocean and come to West Beach.

SAKAMOTO Yes.

MARIE They come from Siberia, right?

SAKAMOTO Yes.

MARIE Did you know, the geese fly over the ocean with a twig in their beaks. They put them on the sea and rest on the floating twigs.

AKIRA How can it be true?

MARIE That's how the story goes.

AKIRA But, I'm sure,

MARIE ★Then they leave the twigs in West Beach, and spend the winter in Kyushu or some place warmer, right?

NAKANO Yes.

MARIE Then they come back here, pick up their own twigs and in summer go back to Siberia.

NAKANO I see.

MARIE But, at the end of the spring, you see twigs still left on the beach.

NAKANO Yes.

MARIE The number of twigs indicates the number of geese who died during the trip...

NAKANO ☆Ah, yes.

SAKAMOTO I see.

Muraoka enters upstage left.

4.2.1

RISAKO ☆What's up?

MURAOKA Sorry for the interruption

RISAKO What?

MURAOKA May I start grilling the mackerel?

RISAKO Yes, go ahead, will you?

MURAOKA Certainly, ma'am.

RISAKO Let's see, two guests are gone and we have one new one.

MURAOKA Yes, ma’am.

RISAKO Yes.

MURAOKA How many stewed and how many grilled, may I ask?

RISAKO Oh, I don’t know.

MURAOKA I've prepared plenty of stewed ones just in case.

RISAKO Thank you.

MURAOKA How should I proceed?

...

RISAKO Those who want their mackerel grilled?

Nakano, Akira and Marie raise their hands.

RISAKO Okay.

MURAOKA I see.

RISAKO Would you have your mackerel stewed?

SAKAMOTO Well, I,

RISAKO You can have both.

SAKAMOTO What?

RISAKO Right?

MURAOKA Certainly.

SAKAMOTO Wait a minute.

RISAKO She’ll have both.

MURAOKA Yes, ma’am.

SAKAMOTO Oh, well,

MURAOKA Grilled fish ready in five minutes or so.

RISAKO Okay,

MURAOKA Will you be seated at the table?

RISAKO We’ll do that. ...Thanks.

Muraoka exits upstage left.

4.2.2

...

NAKANO And what became of them?

MARIE What?

NAKANO The geese. And the twigs.

MARIE Right. You see, the number of twigs indicates the number of geese who died during the trip.

NAKANO Yes.

MARIE And the fishermen used to gather them and make a bonfire to boil the water for a bath. They mourned the birds that way.

SAKAMOTO Oh.

MARIE That's the story.

SAKAMOTO But,

MARIE Yes?

SAKAMOTO What does that have to do with whisky?

MARIE But that was how the TV commercial went.

SAKAMOTO Oh.

MARIE Remember?

RISAKO I guess.

SAKAMOTO ★It must have been a long commercial.

MARIE Well, I suppose commercials were long back then.

AKIRA You're making it up.

NAKANO And it's got nothing to do with Ikumi. Does it?

MARIE No. ... I thought it'd be better to cheer things up. At least it's beach-related. ... Sorry.

...

NAKANO I,

...

NAKANO I,

RISAKO What?

NAKANO … I might be partially responsible.

RISAKO What?

NAKANO For what happened to Ikumi.

RISAKO What do you mean?

NAKANO After she graduated from high school, during the spring recess, we went to the sea. West Beach.

AKIRA Topic related to the beach.

NAKANO No.

AKIRA Oh.

NAKANO We were hitting it off. Ikumi had brought lunch.

MARIE Oh.

NAKANO We were having such a good time ... and ... I tried to kiss her, and she suddenly started crying. ... Then she left and went home. ...

RISAKO Oh.

NAKANO After that, we felt awkward with each other.

MARIE But that's not,

NAKANO I'm sorry.

MARIE No, it's not your fault.

RISAKO Absolutely not.

NAKANO I’m sorry.

MARIE There were lots of reasons for Ikumi becoming a shut-in. ... Issues with Dad, for one,

RISAKO Absolutely.

…

TOSHIO You sure Siberia is their home?

MARIE What?

TOSHIO Isn't their home here and they fly over to Siberia during the hot summer?

MARIE Surely, that can’t be it.

AKIRA The question is: do migrant birds have a home?

TOSHIO Gee.

AKIRA No big deal.

TOSHIO But still. … They can’t make bath burning just twig, surely?

MARIE Never mind

...

MARIE I wonder if they'll return in the spring?

RISAKO Why?

MARIE Animals tend to leave a place after a fire, don't they?

RISAKO But West Beach escaped the fire.

MARIE True.

RISAKO You can see … Nakano, West Beach, from the cemetery.

NAKANO What?

RISAKO Didn't I tell you? We went to see Dad's new cemetery today.

NAKANO Oh, yes.

MARIE The three of us.

NAKANO Yes.

RISAKO He willed his ashes to to be moved to a new grave here, three years after his death.

NAKANO Is that so?

MARIE ★Yes.

RISAKO There was one more thing in the will.

NAKANO ...

RISAKO After five years, we should tell you that Ikumi was alive.

NAKANO What?

RISAKO You know it already though.

NAKANO But why?

RISAKO I don’t know.

NAKANO How could he do that to me?

RISAKO I know. You see, he was never good at properly apologizing to people.

MARIE Right.

RISAKO … So this is his way of saying … I’m sorry.

...

MARIE You're still going to Singapore, though, aren't you?

NAKANO Of course.

RISAKO Yeah.

NAKANO How can you, after all these years?

MARIE I'm sorry.

...

AKIRA It must be hot in Singapore.

TOSHIO It's hot, he says.

NAKANO By the way,

MARIE Yes.

NAKANO It's about Dr. Maruyama ...There's a rumor he's quitting the university to move to a foreign enterprise.

...

NAKANO I think I should look into the matter with Dr. Fukazawa's patents.

RISAKO Yes, … but,

NAKANO I don't know anything for sure,

RISAKO Yes.

NAKANO But he was acting strange. Deliberately going upstairs to talk about it as if to avoid me.

RISAKO Oh.

AKIRA Could it be that Ikumi knew about it and acted out/

NAKANO ★I don't know if she went that far.

AKIRA Right.

NAKANO I don't know.

...

TOSHIO I think we should have him look into it.

RISAKO Yes.

NAKANO … Okay.

TOSHIO You know that tongue twister about Tokyo Patent Licensing Office? It's not so popular anymore. *Tokyo tokkyo kyoka kyoku*.

MARIE What's that got to do with any of this?

TOSHIO Nothing.

AKIRA *Tokyo tokkyo kyoka kyoku*.

...

RISAKO Well, let's have dinner, shall we?

MARIE Yes, let's.

TOSHIO ★Yes.

RISAKO Grilled mackerel should be ready.

AKIRA Right.

RISAKO Sorry, Nakano, for all this.

NAKANO Not at all.

RISAKO Marie, you lead the way.

MARIE Me?

RISAKO I'll clear the table here.

MARIE Oh, but,

RISAKO ★Will you?

MARIE All right then.

RISAKO Please?

MARIE Okay, folk, follow me.

AKIRA ☆Let's go.

SAKAMOTO Yes.

SAKAMOTO It's really okay for me to join?

RISAKO Of course. Go right ahead.

MARIE This way.

TOSHIO *(Standing up)* Do you know much about birds?

NAKANO No. I'm an engineer. I'm no expert on living creatures.

TOSHIO Is that so?

NAKANO Yes.

TOSHIO Say, are *kari* and *gan* two different kinds of geese?

NAKANO ▲No, they're the same.

TOSHIO ▲They are?

NAKANO ☆☆▲Of course. The names are pronounced differently but they share the same Chinese character.

TOSHIO ▲Now you mention it.

NAKANO ▲See?

Marie, leading, Nakano and Toshio, following her, exit upstage left. Akira and Sakamoto follow them.

RISAKO ☆☆Sakamoto.

SAKAMOTO Yes.

RISAKO I'm sorry.

SAKAMOTO For what?

RISAKO I don't know.

SAKAMOTO Oh.

RISAKO You know, I don't know how to say this, but,

SAKAMOTO …

RISAKO No matter what choose you make, I'm still obliged to you.

SAKAMOTO Ah.
RISAKO Thanks.
AKIRA This way.
SAKAMOTO Yes.
AKIRA ▲Long commercials are making a come-back.
SAKAMOTO ▲Are they?
AKIRA ▲Like on the internet.
SAKAMOTO ▲On the internet, yes.

Akira and Sakamoto exit upstage left.
Risako, alone, stays and clears the table.

Twenty seconds later, Muraoka enters upstage left.
4.2.4
RISAKO What's up?
MURAOKA Dinner is ready.
RISAKO Yes, thank you.
MURAOKA May I help?
RISAKO No need.
MURAOKA All right.
…
RISAKO You can go.
MURAOKA Yes, ma'am.
...
RISAKO What?
MURAOKA The stewed mackerel came out very nicely, I think.
RISAKO Good for you. Thanks.
MURAOKA You're welcome. Hope you all like it.
RISAKO Thank you.

Ikumi-A enters upstage left on her wheel chair, with Akira pushing it.

RISAKO Hey.
IKUMI-A Yes.
RISAKO Fixed?
IKUMI-A Yes.
RISAKO Good.
IKUMI-A It's only I'm not good at being surrounded by a lot of people.
RISAKO Even when you're an android?

IKUMI-A I'm synched with Ikumi, you know.

RISAKO I know.

Akira tries to go back to upstage left.

RISAKO Akira.

AKIRA What?

RISAKO ...

AKIRA What?

...

IKUMI-A Are you really going to work?

AKIRA Sure I will.

IKUMI-A Can you find a job?

AKIRA Anyone can find a job, if they're not picky

IKUMI-A I suppose.

AKIRA … Join the military, even.

IKUMI-A Right.

...

MURAOKA Excuse me.

RISAKO Yes, thanks.

MURAOKA Excuse me.

AKIRA Thanks.

Muraoka exits upstage left.

4.3.1

…

RISAKO I wish the day would come soon when robots can do everything for us.

…

RISAKO When we don't have to decide if we should work or not.

IKUMI-A Yes.

RISAKO Like Dad always said.

AKIRA Yes, he did.

RISAKO But they say teaching will be the last human occupation to be replaced by them.

AKIRA Is that right?

RISAKO Actually they have robot teachers at cram schools already.

AKIRA Uh-huh.

RISAKO They're more accurate for rote learning.

AKIRA No doubt they are.

AKIRA ...

RISAKO Would there still be students who get violent with teachers?

AKIRA Toward robot teachers?

RISAKO Yes.

AKIRA Well, I don’t know.

RISAKO I bet there would.

AKIRA I guess so.

RISAKO Yes.

IKUMI-A Why don’t you have your own android too?

RISAKO Maybe I will, when I get my retirement money.

IKUMI-A That’s long in coming.

RISAKO I guess.

Akira starts toward upstage left.

RISAKO Akira.

AKIRA Dinnertime.

RISAKO Yeah.

Akira exits upstage left.

4.3.2

RISAKO I really wish the day comes soon.

IKUMI-A What?

RISAKO When robot do everything, think everything for us, and there's nothing we don't understand,

IKUMI-A Right.

RISAKO Why, you know... Labor is noble, they say, but only people who want to keep it that way came up with that notion.

IKUMI-A ... No doubt you're right.

RISAKO No one wants to work.

IKUMI-A Is that so?

RISAKO Don’t you see?

IKUMI-A No. ...Don’t you like your job?

RISAKO Of course I do.

IKUMI-A Yes.

RISAKO I wouldn’t still be a teacher if I didn't.

IKUMI-A Then you should/

RISAKO ★But that’s just convincing yourself ... that you're enjoying working.

IKUMI-A ... Isn't that good enough?

RISAKO What?

IKUMI-A I think that’s good enough.

RISAKO I suppose.

IKUMI-A Isn’t it?

…

RISAKO Nakano was in love with you, wasn't he?

IKUMI-A Yes.

RISAKO Then why?

IKUMI-A I don’t know.

RISAKO You don’t?

IKUMI-A Sometimes it's not enough to have someone love you.

RISAKO Yeah?

...

RISAKO Then, what do you think of what Toshio was saying?

IKUMI-A What was that?

RISAKO Oh, you weren’t around.

IKUMI-A Oh.

RISAKO But you must have heard. Your ears are good.

IKUMI-A Yes.

RISAKO He says we all need reasons.

IKUMI-A Yes.

RISAKO This country needs reasons too, I suppose.

IKUMI-A Yes?

RISAKO I think so … but the truth is it’s just slowly going downhill.

Eventually Marie enters upstage left.

4.3.3

RISAKO Hey,

MARIE It’s ready.

RISAKO What?

MARIE Mackerel. Grilled. Smells good.

RISAKO Yes.

MARIE Let’s eat.

RISAKO Yes.

MARIE ... It's weird to serve mackerel at a farewell dinner.

RISAKO Enough of that.

MARIE Okay.

IKUMI-A Smells good.

RISAKO You can smell?

IKUMI-A Of course.

RISAKO Of course.

RISAKO … What's Toshio up to?

MARIE Lecturing on wine.

RISAKO Yeah.

...

RISAKO You know, there's no moving the grave in Western cultures, is there?

MARIE What are you talking about?

RISAKO Because they bury the corpses. I mean, coffins?

MARIE I see what you mean.

RISAKO See?

MARIE I guess you're right.

RISAKO What do they do when they want to move them?

MARIE Cut it out, will you? We're about to have dinner.

RISAKO Oh, sorry.

MARIE Right?

IKUMI-A But I'm not eating.

MARIE Oh.

IKUMI-A So I don't care.

MARIE I suppose not.

RISAKO Makes sense.

IKUMI-A I don't die either.

...

IKUMI-A Smell good.

...

IKUMI-A I think things you think smell good smell good.

MARIE … Yes that right.

IKUMI-A As we were born from the same father.

MARIE Yes.

...

MARIE Let's go.

RISAKO Yes.

MARIE Let's eat.

RISAKO Yes.

MARIE *We* need to eat.

RISAKO Yes.

…

The three stay motionless.
Lights fade out.
End of play.

La Métamorphose Version Androïde

de Oriza Hirata

平田オリザ

Seinendan
1-11-13 Komaba, Meguro-ku, Tokyo, 153-0041 Japan
Telephone: 81-3-3469-9107 Facsimile: 81-3-3467-2984
URL: http://www.seinendan.org

La Métamorphose.

D’après Franz Kafka.
Texte et adaptation de Hirata Oriza.

Personnages

Le père.
La mère.
Grégoire Samsa.
Greta (sa sœur cadette).
Theodor Darmon, un locataire.

Indications

☆ les répliques sont dites en même temps.
★ la réplique se superpose à la précédente.
/ la réplique est interrompue par la suivante
○ un temps avant la réplique
… un temps plus long que pour ○
▲ le personnage parle en se dirigeant vers les coulisses
△ le personnage parle en revenant des coulisses

Le texte peut subir certaines modifications au cours de la représentation.

Acte 1

* Dans un futur proche.

Une chambre sombre.
La lumière du matin pénètre dans l'interstice laissé entre les fins rideaux.
La chambre finit par s'éclairer lentement.

On distingue vaguement, au centre de la scène, légèrement côté cour, un grand lit, sur lequel est allongé Grégoire Samsa (géminoïde).

Au centre de la chambre, une petite table.
Un réveil et un téléphone portable sont posés dessus.
Dans un vase est fichée une simple fleur.

Grégoire se redresse de manière à s'appuyer sur la tête de lit.

Grégoire
Hein… Hein ? Quoi ?

* Grégoire regarde son corps, puis, lentement, tout autour de la pièce.

Grégoire
Mais, qu'est-ce que ?

*Il se tourne côté jardin, puis sa tête reprend sa position normale, avant de regarder vers le haut.

Grégoire
Pourquoi le réveil n'a pas sonné ? Le départ était à cinq heures… Non, mais surtout…

*A cet instant, l'horloge marque un coup.

Grégoire
… Il faut que je me lève … sinon le train... Hein ? C'est quoi, ça ?

*Il regarde une nouvelle fois son corps.

Grégoire
Le prochain est à sept heures… Avant tout, il faut que je me lève sinon… Mais ? Mais ?

*Grégoire essaie de se lever, sans succès. Une voix se fait entendre côté jardin.

La mère
Grégoire… Grégoire,

Grégoire
…

La mère
Grégoire !

Grégoire
Oui.

La mère
Tu es toujours là ?

Grégoire
Oui…

La mère
Tu ne devais pas te lever tôt aujourd'hui ?

Grégoire
Si, en effet.

La mère
Et alors ?

Grégoire
C'est que… Je me suis laissé un peu dormir,

La mère
C'est rare.

Grégoire
Non, mais c'est que…

La mère
Quoi donc ?

Grégoire
Non, rien.

La mère
Quoi, tu ne te sens pas bien ?

Grégoire
Non, ce n'est pas ça,

La mère
Je sais pas, tu as une voix bizarre,

Grégoire
Tout va bien.

La mère
Tu es sûr ?

Grégoire
Tout va bien,

La mère
Alors dépêche-toi de te lever.

Grégoire
Oui.

Le père
Tu fais quoi ?

Grégoire
Aa, papa…

Le père
… Qu'est-ce qu'il y a ?

Grégoire
J'arrive tout de suite.

Le père
Je te jure…

…

∗Le téléphone portable posé sur la table se met à sonner.
Grégoire le regarde fixement.
Après sept sonneries, le téléphone s'arrête.

Grégoire
Mon patron, peut-être.

∗Le téléphone se remet tout de suite à sonner.
La voix de sa mère côté jardin.

La mère
Grégoire !

Grégoire
Oui.

La mère
Ce n'est pas ton téléphone ?

Grégoire
Non, mais, euh, enfin oui.

La mère
Quoi ?

Grégoire
Rien.

La mère
Quoi, rien ?

Grégoire
Tout va bien.

La mère
Mais quoi, qu'est-ce qui t'arrive ?

∗Le téléphone s'arrête.

La mère
Grégoire.

Grégoire
…

La mère
Grégoire, réponds-moi.

Grégoire
…

La mère
Grégoire…

Grégoire
Et Greta ?

La mère
Elle est là.

Grégoire
Où ça ?

La mère
Là, dans la salle de bain. Elle fait sa toilette.

Grégoire

Ah bon…

Le père
★Grégoire, qu'est-ce que tu fabriques ?

Grégoire
Non, rien, c'est juste…

Le père
Quoi ?

Grégoire
Laisse-moi deux minutes…

La mère
Grégoire…

Grégoire
Tu veux bien appeler Greta ?

Le père
Pourquoi ?

Grégoire
Rien je te dis, va juste appeler Greta, d'accord ?

…

La mère
Greta ?

La mère
Greta !

La sœur
Oui ?

La mère
Ah.

La sœur
Quoi ?

La mère
Grégoire t'appelle.

La sœur
Hein ?

La mère
Il y a Grégoire qui t’appelle.

La sœur
Ben, qu’est-ce qui lui prend ?

La mère
J’en sais rien.

La sœur
Quoi encore…

La mère
…

…

Grégoire
Greta…

La sœur
… Oui.

Grégoire
Greta, tu ne voudrais pas venir deux secondes.

La sœur
Hein, quoi ?

Grégoire
Mais oui, viens je te dis.

La sœur
Mais quoi ?

∗Grégoire se tourne côté cour.
Peu de temps après, sa sœur Greta entre en scène côté jardin.

La sœur
… ?

∗Grégoire se tourne lentement vers sa sœur.

La sœur
… Hein ?

Grégoire (acquiesce)

…

La sœur
… Hein, quoi ?

Grégoire
Tu veux pas m'aider à me lever ?

La sœur
Hein ?

Grégoire
C'est que, ça marche pas.

La sœur
Hein, mais c'est qui ?

Grégoire
Comment ça, qui ?

La sœur
Ben oui, là, le robot, c'est qui ?

Grégoire
Mais c'est moi.

La sœur
Pardon ?

Grégoire
Moi, Grégoire.

La sœur
…

Grégoire
Grégoire, ton frère aîné.

La sœur
Grégoire ?

Grégoire
Voilà.

La sœur
Grégoire, c'est une blague ?

Grégoire

Hein, quoi donc ?

La sœur
Allez, t’es où ?

Grégoire
… Mais ?

La sœur
Tu es où ?

Grégoire
Mais non, mais enfin, c’est pas ça.

La sœur
Arrête ton cirque.

Grégoire
… Quoi ?

La sœur
…

La mère (dans les coulisses côté jardin)
Greta, tu fais quoi ?

La sœur
…

La mère
Greta,

La sœur
Non mais rien.

La mère
Tu vas finir par être en retard, toi aussi. Dépêche-toi sinon…

La sœur
Mais non maman, c’est juste…

La mère
Quoi ?

Le père
Vous faites quoi tous les deux ?

La sœur

Mais non, mais c’est Grégoire.

∗La mère entre en scène côté jardin.

La mère
Qu’est-ce qui se passe ?

…

La mère
Oh !

Grégoire
Maman…

La mère
…

Grégoire
Maman…

La mère
Qu’est-ce qui se passe ?

La sœur
J’en sais rien.

La mère
A quoi tu joues, Grégoire ?

Grégoire
Mais non, mais enfin.

Le père (en coulisses côté jardin)
Hé oh !

La mère
Chéri ?

Le père
Oui ?

La mère
Tu veux venir deux secondes ?

Le père
Quoi ?

La mère
Viens, je te dis.

…

Grégoire
Maman, tu sais, enfin tu vois, ce n’est pas grand-chose non plus.

La mère
Et Grégoire ?

La sœur
Pardon ?

La mère
Il est où ?

La sœur
Oui, c’est aussi ce que j’ai demandé tout à l’heure.

∗Le père entre en scène côté jardin.

Le père
…

La mère
Chéri.

Le père
… C’est quoi, ce cirque ?

Grégoire
Papa…

Le père
Pardon ?

…

La mère
Ça parle.

Le père
… Euh oui.

Grégoire
Papa, tu vois…

Le père
Arrête de jouer maintenant.

Grégoire
…

Le père
Non mais, à ton âge ! Non mais qu'est-ce que tu fais, là ?

Grégoire
…

Le père (en regardant tout autour)
Allez sors de là, maintenant, Grégoire.

…

La sœur
Oui, c'est aussi ce que j'ai dit.

La mère
Moi aussi.

Le père
… Bon allez, ça suffit !

La mère
Calme-toi, chéri.

Grégoire
Non mais vous savez, moi aussi j'ai du mal à y croire.

…

Grégoire
Vous voulez bien m'écouter ?

La mère
Quoi ?

Grégoire
Bien. Ça, je crois que c'est moi.

La mère
…

Grégoire
Ça, je crois que c'est moi.

La mère
Mais qu'est-ce que tu racontes ?

Grégoire
Moi non plus, j'y comprends rien, mais…

Le père
Ça veut dire quoi : « Ça, je crois que c'est moi. » ?

Grégoire
C'est ce que je te dis, quand j'ai voulu me lever, j'avais le corps comme ça.

Le père
…

Grégoire
Mais surtout, il y a mon déplacement pour le boulot/

La sœur
★Grégoire.

Grégoire
Aujourd'hui, j'ai un déplacement très important… Le téléphone, tout à l'heure, je pense que c'était mon patron, ou alors la personne qui est censée venir me chercher.
Mais ?

∗Pendant que Grégoire parlait, son père est sorti de scène côté jardin.

La mère
Chéri ?

…

Grégoire
Mon corps, il ne bouge pas.

…

Grégoire
Je ne peux rien bouger en-dessous du cou.

La mère
Ah bon.

Grégoire
Je t'assure.

La mère
Ah bon.

La sœur
… Mais enfin, c'est pas ça le problème, non ?

…

La sœur.
C'est pas ça, n'est-ce pas ?

Grégoire
Qu'est-ce que tu veux dire ?

La sœur
On s'en fout, de ce qui bouge ou pas, Grégoire…
… Euh, bon alors, d'abord admettons que tu sois bien mon frère…

Grégoire
…

La sœur
Non mais c'est n'importe quoi, t'es pas mon frère.

Grégoire
★Puisque je te dis que c'est moi.

…

La sœur
Eh ben, alors, euh… dis-moi, c'était quoi ton gâteau préféré quand t'étais gamin.

Grégoire
Les éclairs… J'aime toujours ça, d'ailleurs… Pas avec la crème patissière mais, ah, comment ça s'appelle déjà ? La crème au chocolat, là…

La sœur
Le Nutella.

Grégoire
Ça, voilà, c'est ça mon préféré.

…

Grégoire
Enfin les choux à la crème, je les préfère à la crème pâtissière, soit dit en passant.

La mère

Oui, ça on sait.

La sœur
… Très bien, alors, le nom de ta professeure de CP ?

Grégoire
Alexandra. Madame Alexandra Volange, une brune, très gentille. Toi aussi quand tu étais au CE1, elle s'occupait de ta classe, même qu'un jour où il pleuvait, elle nous a prêté son parapluie pour que nous puissions rentrer tous les deux.

…

La sœur
Mais vous êtes qui ?

Grégoire
Je te dis que c'est moi, Greta.

La mère
Non mais, il y a quelqu'un qui a une télécommande, quelque part.

La sœur
Oui… et où ?

La mère
Ben, je sais pas…

La sœur
« Ben je sais pas », et comment voudrais-tu qu'il nous connaisse si bien ?

La mère
Je sais pas, moi… Il y a des techniques comme ça, aujourd'hui, non ?

La sœur
Non, mais…

La mère
Ben oui.

La sœur
Papa !

…

La sœur
Papa !

…

La sœur
Papa, viens ici !

Le père (sa voix côté jardin)
J’ai pas le temps pour les mauvaises blagues.

La sœur
Mais enfin !

Le père
Je vais bosser.

La mère
Chéri…

Le père
Vous occupez pas de lui.

La mère
Mais enfin, chéri…

Le père (tout en parlant, entre en scène côté jardin, vêtu d’une veste, un journal à la main)
Grégoire, c’est bon, on a compris. Tu nous fais une blague, c’est ça ? Non, c’est pas une blague. C’est quoi, alors ? De la rébellion, tu te révoltes contre nous, c’est ça ? ☆ C’est ça, c’est censé vouloir dire quelque chose ? (jetant son journal)

La mère
Chéri, reste calme.

Le père
★Ou alors c’est un reproche ? Tu veux te moquer de ton père qui va perdre son travail.

La mère
Mais enfin…

Le père
★Allez vas-y, parle, Grégoire.

…

Le père
Tu parles, ou quoi ?

…

La mère

Grégoire ?

Grégoire
… Je suis désolé.

Le père
De quoi ? Désolé de quoi ?

Grégoire
Je suis désolé… Mais c'est vraiment moi.

…

Le père
J'y vais.

La mère
Chéri !

Le père
Je rentrerai peut-être un peu tard, aujourd'hui.

La mère
Ah bon ?

Le père
Il y a une réunion du syndicat.

La mère
Oh la la.

La sœur
Papa.

Le père
A ce soir.

∗Le père sort de scène côté jardin.

…

Grégoire
Maman, je suis vraiment désolé.

La mère
… Pourquoi ?

Grégoire

J’y comprends rien, moi non plus.

La mère
… C’est pas une blague, c’est ça ?

Grégoire
Je ne crois pas.

La mère
Comment ça, tu ne crois pas ?

Grégoire
Mais même moi, je te dis… J’y comprends rien, rien du tout…

La mère
…

La sœur
J’appelle un médecin ?

La mère
Pour quoi faire ?

La sœur
Ben, je sais pas, qu’est-ce que tu veux qu’on fasse ?

La mère
… J’en sais rien… Mais ça sert sans doute pas à grand-chose d’appeler un médecin.

La sœur
Tu crois ?

La mère
Je veux dire, c’est une machine, non ? Si quelqu’un s’y connait…

La sœur
Quoi, qu’est-ce que tu racontes ?

La mère
C’est un ingénieur, non ? Ce genre de type, là, sur les chantiers.

La sœur
Ah.

La mère
Mais j’en sais rien, moi non plus.

…

La sœur
Maman, ça va aller ?

La mère
De quoi ?

La sœur
Pour aujourd'hui.

La mère
Ah, oui, aujourd'hui, c'est l'après-midi.

La sœur
Ton truc de bénévolat ?

La mère
Oui… Toi aussi, il faut que tu ailes travailler…

La sœur
Je vais pas tarder.

…

La mère
Tu veux manger quelque chose ?

Grégoire
Pardon ?

La mère
Tu n'as pas faim ?

La sœur
Il doit pas pouvoir manger, tu crois pas ?

La mère
Et pourquoi pas ?

La sœur
Mais enfin, c'est une machine.

…

La sœur
Est-ce que… on pourrait… enlever la couverture ?

Grégoire

Oui.

La sœur
Tu es sûr ?

Grégoire
C’est bon… Enfin, je crois.

La sœur
OK.

∗La sœur et la mère s’approchent du lit de Grégoire, et soulèvent la couverture.

La sœur
…

∗Elles remettent immédiatement la couverture en place.

…

∗La mère sort de scène côté jardin.

La sœur
(Hein ?)

Grégoire
Maman ?

La sœur
Attends…

…

La sœur
Pas étonnant, j’imagine.

Grégoire
Non.

…

La sœur
Ça fait combien de temps ?

Grégoire
Quoi ?

La sœur

Ça fait combien de temps que tu es comme ça ?

Grégoire
Eh ben, c'est ce que je te dis…

La sœur
Non, mais, attends, ça veut pas dire que je te crois, non plus.

Grégoire
… Je vois.

La sœur
Je suis désolée, mais.

Grégoire
Oui.

La sœur
.. Et donc ?

Grégoire
Quoi ?

La sœur
Eh ben, ça fait combien de temps ?

Grégoire
Je disais donc, c'est ce matin, en me réveillant.

La sœur
Vraiment ?

Grégoire
Mais oui, c'était juste avant, là.

La sœur
… Mais comment ?

Grégoire
J'en sais rien, je te dis…

La sœur
…

∗La sœur ramasse le journal.

La sœur

C’est de pire en pire, la guerre, on dirait.

Grégoire
Ah.

La sœur.
Du côté de la Méditerranée, le nombre de réfugiés n’arrête pas d’augmenter.

Grégoire
On dirait, oui.

La sœur
Chez Maman aussi, la situation au centre de secours a l’air difficile.

Grégoire
La semaine dernière, j’ai un collègue de bureau qui est parti à la guerre.

La sœur
C’est vrai ?

Grégoire
Jean-Marc. Tu l’as déjà rencontré, toi aussi.

La sœur
Ah bon…

Grégoire
Tu sais, avec sa barbe, un peu efféminé, là.

La sœur
Oui…

Grégoire
Apparemment, il ne sait pas trop encore où on va l’envoyer.

La sœur
… Je vois.

…

La mère (depuis le côté jardin)
Greta ?

La sœur
Oui ?

La mère
De quoi est-ce que vous parlez ?

La sœur
Je cherchais à savoir ce qui est arrivé.

La mère
De quoi ?

La sœur
Ben oui, à Grégoire.

La mère
Mais…

La sœur
Tout va bien, tu peux revenir.

La mère
Non, non.

La sœur
Mais alors…

…

La mère
Je te sers un café.

La sœur
Pardon ?

La mère
Ton père est parti sans boire le sien.

La sœur
… OK.

La mère
Grégoire aussi ?

Grégoire
Non merci, pas pour moi…

La sœur
Il ne peut pas en boire, voyons.

La mère
… Bien sûr.

La sœur
… Tu sens que tu en as envie ?

Grégoire
Pardon ?

La sœur
Et faim, tu as faim ?

Grégoire
… Je sais pas.

La sœur
Tu sais pas ?

Grégoire
En ce moment, là, non, par exemple.

La sœur
Ah bon.

Grégoire
Je sais pas… J'aurai peut-être faim tout à l'heure.

La sœur
Sans doute, oui.

Grégoire
Je sais pas.

La mère (depuis les coulisses côté jardin)
Le café est servi.

La sœur.
Ok.

La mère
Grégoire ?

La sœur
Puisque je te dis qu'il peut pas en boire.

…

La mère
Grégoire ?

∗Grégoire et sa sœur se regardent.

L’horloge marque un coup.
La scène s’assombrit peu à peu.

Acte 2

Des coulisses côté jardin, le son d'un violon s'élève faiblement.

La mère a pris un siège, de manière à être le plus proche possible de Grégoire.
Grégoire a les yeux fermés.
Lentement, la chambre s'éclaire.

La mère
Grégoire, tu m'entends Grégoire ? Toute la journée d'aujourd'hui, j'ai eu des images de toi quand tu étais enfant. Et encore, enfant, bébé plutôt. Parce que tu étais notre premier enfant : c'est normal bien sûr, ou en tout cas ça paraît normal, mais le premier et le deuxième, ça n'a rien à voir. Bien sûr, l'amour est le même, pour Greta aussi. Ton père, comme c'est une fille peut-être qu'il l'aime un peu plus, mais ça n'a rien à voir, le premier enfant. Quand tu riais, on riait tous les deux avec toi, quand tu pleurais, on s'affolait tous les deux, quand tu te mettais debout, quand tu marchais, quand tu parlais, à chaque fois, ton père et moi, nous étions surpris, ou heureux, ou tristes, ou inquiets.
Tu comprends, Grégoire ?

Grégoire (a soudain ouvert les yeux)
Mais encore maintenant, j'arrive à rire.

La mère
… C'est vrai.

Grégoire
Pour ce qui est de pleurer, c'est plus compliqué…

La mère
…

Grégoire
Mais je sais faire un visage triste.

La mère
Oui.

Grégoire
Enfin un visage qui ait l'air triste, pour être plus précis.

La mère
Mmh.

Grégoire
Ça ne suffit pas ?

La mère
C'est pas que ça suffit pas.

…

Grégoire
Il sonne bien aujourd'hui.

La mère
Quoi ?

Grégoire
Greta, son violon.

La mère
Ah.

…

Grégoire
C'est quel genre, le nouveau locataire ?

La mère
Il dit être médecin. Interne, c'est comme ça qu'on dit ? Lui, il dit qu'il est encore en apprentissage.

Grégoire
Ah bon.

La mère
Il m'a semblé être quelqu'un de bien.

Grégoire
Il ne faudrait pas que tu y sois, tu es sûre ?

La mère
Ton père est avec lui.

Grégoire
D'accord.

La mère
Moi, j'ai un peu de mal à être calme…

Grégoire
Oui.

…

Grégoire
Pas de bénévolat aujourd'hui, Maman ?

La mère
Pas aujourd'hui, c'est dimanche.

Grégoire
Ah oui, c'est vrai… On est dimanche aujourd'hui.

La mère
Ces derniers temps, il y a de plus en plus d'enfants réfugiés.

Grégoire
Ah bon.

La mère
Et le gouvernement qui ne veut presque plus leur délivrer de visas. Qu'ils continuent comme ça, ça ne fera qu'augmenter le nombre de clandestins.

Grégoire
Qu'est-ce qui va se passer ?

La mère
Rien, sinon une course-poursuite avec la police.

Grégoire
Je vois.

La mère
Ces gens ont fui leur pays au péril de leur vie : on aura beau les arrêter à leur arrivée, ils reviendront toujours.

Grégoire
C'est sûr.

La mère
Ces enfants sont inoffensifs.

…

Grégoire
Et pour moi, vous lui avez dit quoi ?

La mère
De quoi ?

Grégoire
Au locataire.

La mère
Ah, comment dire…

Grégoire
Vous ne pouvez quand même pas dire que vous avez un robot dans la famille.

La mère
Ça non, bien sûr…

Grégoire
Il faudrait déjà que Papa l'admette.

La mère
Bien sûr, qu'il l'admet .

Grégoire
Quoi, j'ai pas raison ?

La mère
Bien sûr que non… Comment dire, disons qu'il n'a pas encore tout à fait envie de le reconnaître.

Grégoire
Oui, c'est ce que je dis.

La mère
… Moi-même, j'ai encore un peu de mal.

Grégoire
Ah.

La mère
Excuse-moi.

Grégoire
Mais non.

La mère
Mais que veux-tu qu'on y fasse, depuis que tu es devenu comme ça…

Grégoire
… Merci.

La mère
Mmh.

…

∗La sœur entre en scène côté jardin.

La mère

Ah !

La sœur
Pffff.

La mère
Quoi ?

La sœur
Papa t'appelle.

La mère
Ah bon.

…

La sœur
T'y vas pas ?

La mère
Si, si, je vais y aller.

La sœur
Mais ?

La mère
Le nouveau, il est comment ?

La sœur
Il a l'air d'être quelqu'un de bien, pas toujours facile à comprendre mais bon.

La mère
Qu'est-ce que tu veux dire ?

La sœur,
Ben oui, c'est bien un médecin, il parle de façon un peu théorique.

La mère
Ah bon.

Grégoire
Et Papa ?

La sœur
Quoi, Papa ?

Grégoire
Papa, il en pense du bien ?

La sœur
Peut-être.

Grégoire
Ah.

La sœur
Mais comme Maman ne veut pas venir, il est en colère. Enfin, un peu.

La mère
Hein, pourquoi ?

La sœur
Ben… tu imagines.

La mère
Ah.

Grégoire
Il n'a pas parlé de moi.

La sœur
Non.

Grégoire
On va pas pouvoir se taire indéfiniment, non plus.

La sœur
Et on lui explique comment ?

Grégoire
Mmh.

La mère
Oui, c'est sûr.

Grégoire
Il faut lui dire la vérité.

La mère
« Bonjour, mon fils est un robot » ?

Grégoire
Mais puisque c'est vrai.

La mère
Tu crois qu'il va nous croire ?

La sœur
Ça…

La mère
C’est sûr qu’il va nous prendre pour une famille de fous.

La sœur.
Ah bon, tu crois.

Grégoire
Mais on peut pas non plus se passer de prendre un locataire.

La mère
C’est sûr…

Grégoire
Ça aussi, c’est sans doute ma faute.

La mère
Mais non, rien à voir.

Grégoire
Si je pouvais travailler.

La mère
… Qu’est-ce que tu veux, c’est comme ça.

Grégoire
Je suis un robot et je ne peux même pas travailler. Il faut vraiment que le dieu des robots soit cruel.

…

La sœur
Maman, faut que tu y ailles.

La mère
Oui, tu as raison.

La sœur
Oui.

La mère
Je reviens.

La sœur
Ok.

∗La mère sort de scène côté jardin.

Grégoire
Faut pas que tu y ailles, toi aussi ?

La sœur
Si, si, j'y vais.

Grégoire.
Ok.

…

Grégoire
Tu as fais des progrès au violon.

La sœur
Ah oui ?

Grégoire
Le morceau tout à l'heure, c'était quoi ?

La sœur
« La sonate de la pluie », de Brahms.

Grégoire
Ah oui… Et à mon patron, ils lui ont dit quoi ?

La sœur
Je crois que Papa a inventé quelque chose.

Grégoire
Ah bon ?

La sœur
Un truc psychologique, du genre il sort plus de la maison.

Grégoire
Je vois.

La sœur
Apparemment, on lui a répondu d'apporter un certificat médical.

Grégoire
Ah.

La sœur
Alors qu'eux, ils ont pas de problème pour licencier quand ça leur chante.

Grégoire
Il y a des procédures à suivre, pour ce genre de choses.

La sœur
Oui, bien sûr.

Grégoire
Qu'est-ce que tu veux y faire…

La sœur
Du côté de Papa aussi, ça a pas l'air facile.

Grégoire
La grève ?

La sœur
Si ça continue comme ça, dans deux jours c'est la grève illimitée.

Grégoire
Tu crois qu'ils ont une chance de gagner ?

La sœur
Je sais pas, c'est trop compliqué pour moi.

Grégoire
Ils veulent déplacer l'usine elle-même, en Roumanie ou je sais pas où.

La sœur
Oui, en Roumanie… Craiova ? Oui, il y a une ville qui s'appelle Craiova.

Grégoire
Tu as une bonne mémoire.

La sœur
Ça sonne bien, je trouve, Craiova.

Grégoire
Enfin, tu sais, c'est pas nous qui allons pouvoir déménager en Roumanie.

La sœur
Ça chauffe en ville. Sans l'usine, il restera plus rien.

Grégoire
C'est sûr.

La sœur
On dit que dans dix ans, il y aura deux fois moins d'habitants.

Grégoire
Mmh.

…

La sœur
Moi aussi, j'ai demandé à travailler plus.

Grégoire
A la crêperie ?

La sœur
Oui, le soir, il y a plus de pourboires.

Grégoire
Je suis désolé.

La sœur
De rien, je dis pas ça pour ça.

Grégoire
Mmh.

…

Grégoire
Vas-y, sinon maman va s'inquiéter.

La sœur
Oui.

Grégoire
Moi aussi, je vais me reposer un peu.

La sœur
…

Grégoire
C'est bizarre pour un robot de dire qu'il va se reposer, peut-être ?

La sœur
Non, pas forcément.

Grégoire
Cela dit, j'ai l'impression que ce genre de sensations disparaît peu à peu.

La sœur

De quoi ?

Grégoire
Avoir envie de me reposer… Ou avoir faim.

La sœur
Je vois.

Grégoire
Mais au début, quand je me suis retrouvé avec ce corps, je suis sûr que j'éprouvais encore un peu ce genre de sensations.

La sœur
Ah bon.

Grégoire
Tu as déjà entendu parler des membres fantômes ?

La sœur
Non, je vois pas.

Grégoire
Même si on te coupe le pied, le bout du pied coupé te fait mal ou te démange.

La sœur
Ah, oui, ça me dit quelque chose.

Grégoire
Mais cette sensation disparaît peu à peu.

La sœur
Et c'est mieux ?

Grégoire
Pour les gens qui ont été amputés, la question ne se pose pas.

La sœur
Non.

Grégoire
Moi, je suis un peu triste, quand même.

La sœur
De quoi ?

Grégoire
De voir disparaître ces sensations.

La sœur
Ah, ah bon.

Grégoire
Oui.

…

La sœur
J'y vais.

Grégoire
D'accord.

La sœur
A tout à l'heure.

∗Elle borde Grégoire avant de sortir de scène.
Grégoire ferme les yeux.
Presque quinze secondes passent.

Le père entre en scène côté jardin.
Il fixe Grégoire.

Grégoire (ouvrant les yeux)
Tiens !

Le père
Mmh.

Grégoire
Il est parti ?

Le père
Pour aujourd'hui, oui.

Grégoire
Ah.

Le père
Oui.

Grégoire
Il a l'air bien ?

Le père
Eh bien, comment dire. Disons qu'il faut pas trop en demander.

Grégoire
Désolé.

Le père
Mais non.

Grégoire
… Et la grève ?

Le père
Je sais pas. Le syndicat et la direction sont en train de discuter.

Grégoire
Ah bon.

Le père
Ça doit pas être très simple.

Grégoire
Ah bon.

Le père
Même quand on sait que c'est perdu, il y a des moments où il faut quand même lutter.

Grégoire
C'est bientôt la grève générale ?

Le père
Va savoir. Ça dépend si les autres syndicats veulent bien nous prêter main forte.

Grégoire
Et alors ?

Le père
Ça non plus, j'en sais rien. Si on se met en grève n'importe comment, l'opinion suivra pas forcément.

Grégoire
Je vois.

Le père
Nous sommes en train de nous enterrer nous-mêmes, tous.

Grégoire
…

Le père
On a beau savoir qu'on ne gagnera qu'en étant tous ensemble, chacun ne pense qu'à soi.

Grégoire
Tous les hommes sont comme ça, non ?

Le père
Pas les robots ?

Grégoire
… Je sais pas.

Le père
Excuse-moi.

Grégoire
C'est bon.

Le père
Le blocus à l'usine est pas total, il y a ceux qui restent et ceux qui restent pas.

Grégoire
Ah.

Le père
Tout le monde doute : « est-ce que ceux qui font grève ne vont pas être virés ? », etc.

Grégoire
Je vois… Moi mon entreprise est petite, du coup, le patron a pu virer qui il voulait.

Le père
Ah.

…

Le père
Et toi ?

Grégoire
Pardon ?

Le père
Et toi

Grégoire
Oooui, je sais pas.

Le père
Comment ça, tu sais pas ?

Grégoire

C’est-à-dire que, je sais pas encore quand ça marche ou pas.

Le père
Ah bon.

…

Le père
Je suis désolé pour la dernière fois.

Grégoire
Quoi donc ?

Le père
Pour la pomme…

Grégoire
Aah.

Le père
C’était le jour où ils ont commencé à désigner ceux qui allaient être licenciés.

Grégoire
Mmh.

Le père
Ça fait encore mal ?

Grégoire
Non… Comment dire, je commence à plus me rappeler ce qu’est la douleur…

Le père
…

Grégoire
J’ai senti le choc, j’en suis sûr.

Le père
Désolé.

Grégoire
Etonnamment, j’ai un corps assez solide.

Le père
… Grégoire.

Grégoire
Oui ?

Le père
Ça sert à rien de le dire, sans doute, mais… Tu veux pas revenir ?

Grégoire
…

Le père
Tu veux pas revenir, si jamais tu es quelque part ?

Grégoire
… Je suis désolé, Papa, mais je t'assure que c'est bien moi…

Le père
…

Grégoire
Même si je me doute que tu ne pourras pas comprendre.

Le père
…

Grégoire
Pardon.

Le père
J'ai bien l'intention de comprendre.

Grégoire
Pardon.

…

Grégoire
Où est-ce que j'ai bien pu être fabriqué ?

Le père
Ce qui est sûr, c'est que c'est pas de fabrication française.

Grégoire
Non…

…

Le père
A la fonderie d'à côté, apparemment, c'est le blocus.

Grégoire

Ah bon.

Le père
… Avant quand il y avait la guerre, c'était bon pour l'économie, il paraît.

Grégoire
Oui.

Le père
Aujourd'hui, personne ne sait pourquoi il y a la guerre.

∗La mère et la sœur entre en scène côté jardin.

La mère
Il est parti.

Le père
Merci.

La mère
Ça a l'air d'être quelqu'un de bien.

Le père
Oui, c'est un médecin, même si c'est un débutant.

La mère
Oui.

Le père
Il aura pas de problème pour payer le loyer.

La mère
De quoi vous parliez ?

Grégoire
… ?

La mère
Avec ton père.

Grégoire
Ah, non, rien.

La mère
Comment ça ?

Le père
Je me suis excusé de lui avoir jeté une pomme.

La mère
Ah.

Le père
Oui, enfin, j'aurais pas dû être violent.

La mère
Non.

Le père
C'est juste que j'étais en colère…

La mère
En effet.

Le père
Oui.

Grégoire
Vous allez dire quoi au locataire ?

Le père
Il va falloir qu'on y réfléchisse.

Grégoire
Ah.

Le père
T'as pas à t'inquiéter pour ça.

Grégoire
… Non, bien sûr.

La sœur
Moi, je pense qu'il faudrait lui dire la vérité.

Le père
Oui, on lui dira, un jour ou l'autre…

La sœur
Non, avant qu'il emménage.

Le père
Non…

La sœur
Attends, quand je l'ai raccompagné en bas tout à l'heure, j'ai posé des questions à M. Darmon.

Le père
Hein ?

La sœur
S’il avait déjà vu des personnes en état végétatif, ce genre de choses… Pardon, je ne voulais pas dire que c’était ton cas, j'ai simplement pas trouvé d’autres exemples, Grégoire.

Grégoire
Mais non, mais non…

La mère
Et alors, qu’est-ce qu’il a répondu ?

La sœur
Qu’il en voyait souvent. Ça doit être quelque chose avec le cerveau, c’est sa spécialité.

La mère
Le cerveau ?

Le père
La neurochirurgie, il opère des hémorragies cérébrales, apparemment.

La mère
Ça alors.

La sœur
Donc il dit qu’il en voit souvent, peut-être qu’on pourrait lui demander conseil ou quelque chose.

…

Le père
Comment ça ?

La sœur
… ?

Le père
Comment on fait pour lui dire ? Des conseils, mais des conseils sur quoi ?

La sœur
Je sais pas… Mais on aura beau y réfléchir tous les autre, ça nous avancera pas à grand-chose.

Le père
Ça, c’est sûr.

La mère
Sans doute, oui.

Le père
Quand même, à quelqu'un qu'on connaît même pas…

La sœur
Mais on va vivre sous le même toit, non ?

La mère
Ça, oui.

Le père
Oui, mais enfin…

La mère
Et toi, qu'est-ce que tu en dis ?

Grégoire
Pardon ?

La mère
De demander à quelqu'un d'autre.

Grégoire
Mmh, comment dire.

La mère
Eh ben ?

Grégoire
J'en sais rien, moi, ce genre de choses.

La mère
Mais enfin.

La sœur
Oui, mais au lieu de rien faire…

Le père
Je sais.

…

La mère
Tu sais quoi ?

Le père
Il a dit qu'il reviendrait genre demain pour le contrat, à ce moment-là…

La mère
Tu lui en parleras ?

Le père
Non, enfin, je vais réfléchir d'ici là à comment lui dire…

La mère
…

Le père
… Buvons un thé.

La mère
Oui.

Le père (en se dirigeant côté jardin)
Je suis un peu fatigué.

∗Le père sort de scène.

La mère
Et toi ?

La sœur
Pas pour moi, merci, j'en ai déjà bu beaucoup, tout à l'heure.

La mère
Ah bon.

La sœur
Merci.

La mère
De rien.

∗La mère sort de scène côté jardin.

La sœur
Excuse-moi.

Grégoire
De quoi ?

La sœur
D'avoir parlé d'état végétatif.

Grégoire
C'est rien, métaphoriquement parlant, c'est assez juste.

La sœur
C’est un peu différent tout de même.

Grégoire
Non, mais les personnes en état végétatif aussi doivent être conscientes.

La sœur
…

Grégoire
C’est juste qu’ils peuvent pas parler ni réagir…

La sœur
Je me demande depuis tout à l’heure… Il doit bien y avoir des robots qui marchent ?

Grégoire
Oui.

La sœur
Tu sais, ils disent bien : « on a fait un pas de plus vers l’humain », aux infos, ce genre de choses.

Grégoire
Oui.

La sœur
Mais ceux qui sont en chaise roulante, qu’est-ce qu’ils se disent, quand ils voient ce genre d’infos.

Grégoire
Oui…

La sœur
Si marcher, c’est s’approcher de l’humain, alors ceux qui sont en chaise roulante, c’est pas des hommes ?

Grégoire
… c’est ce que tu t’es dit en me voyant comme ça ?

La sœur
Euh, oui… Pardon.

Grégoire
C’est bon, tu vas pas t’excuser à chaque fois.

La sœur
Non.

Grégoire

Je dois quand même pouvoir me faire reconnaitre comme un être humain.

La sœur
Oui…

Grégoire
Pour moi, cette question est primordiale.

La sœur
N'est-ce pas ?

Grégoire
Même si je suis dans cet état, je pense, je parle…

La sœur
Oui…

Grégoire
A première vue, je suis une machine, c'est sûr… Et si on me coupe le courant, je vais sûrement m'arrêter… Mais c'est exactement la même chose pour les personnes en état végétatif. Ou même sans être dans un état végétatif : les hommes, s'ils ne mangent pas, ils meurent.

La sœur
La question, c'est de savoir si tu as un cœur, je crois.

Grégoire
Oui.

La sœur
Mais…

Grégoire
Oui, c'est ça.
Euh, un cœur, qu'est-ce que tu veux dire ?

La sœur
… Si tu ressens quelque chose. Tu es triste, tu es heureux…

Grégoire
Oui, ça, je suis bien sûr de le ressentir.

La sœur
Moi, oui, je sais bien…

Grégoire
… Je vois.

∗La mère entre en scène côté jardin.

La mère
Greta.

La sœur
Oui.

La mère
Tu m'aides à faire à manger ?

La sœur
Oui.
Hein, il est déjà si tard ?

La mère
Oui.

La sœur
C'est vrai.

Grégoire
C'est quoi aujourd'hui ?

La mère
Du gratin.

Grégoire
Ah.

La mère
Tu aimais ça.

Grégoire
Oui… Hélas, je ne peux pas en manger.

…

Grégoire
Greta ?

La sœur
Oui ?

Grégoire
Après, tu me le feras entendre encore une fois ?

La sœur
Quoi donc ?

Grégoire
Ton violon.

La sœur
Ah… Non, sûrement pas.

∗La sœur sort de scène côté jardin.

Grégoire reste seul. Il ferme bientôt les yeux.

La scène s’assombrit peu à peu.

Acte 3

La lumière s’allume, Grégoire est seul, tourné vers le côté jardin.

Bientôt, une voix se fait entendre côté jardin.

Le locataire
Hein, mais, de quoi parlez-vous ?

Le père
Mais non, puisque je vous dis que ce n’est rien de grave.

Le locataire
Mais, votre fils…

Le père
Non, non, non, je vous dis, comment dire, c’est temporaire, enfin temporaire, dans une vie il y a toujours ce genre de moments, chez n’importe qui.

Le locataire
Ce genre de moments ?

Le père
Ce genre, ce genre de choses, quoi !

La mère
Hein, quoi ?

Le père
Ce genre de…

Le locataire
Des moments où l’on devient un robot ?

Le père
Non, ce n’est pas ça, je vous dis d’un point de vue psychologique. Psychologiquement, des hésitations, comment dire, on est instable.

La mère
C’est ça.

Le père
Il est instable, notre fils.

…

Le locataire
Je vais voir, si vous le permettez.

Le père
Non…

Le locataire
Excusez-moi.

Le père
M. Darmon !

∗Le locataire entre en scène côté jardin.

Le locataire
…

∗Peu après, la mère entre en scène. Avec retard, le père entre lui aussi en scène.

La mère
Pardon, excusez-moi…

Le locataire
… Ceci, est votre fils ?

La mère
Euh, oui…

Le locataire
Je vois.

…

La mère
Grégoire, dis bonjour.

Grégoire
Je m’appelle Grégoire Samsa.

Le locataire
Nicolas Darmon.

Grégoire
Enchanté.

Le locataire
Enchanté.

…

Le locataire
C’est bien fait.

La mère
Oui, c’est pour ça que…

Le locataire
Ça n’a aucune importance pour moi.

Le père
Hein ?

Le locataire
Peu importe qu’il y ait ce genre de choses à l’intérieur d’une maison…

Le père
Oui, non, enfin…

Grégoire
Je vous remercie.

…

Le locataire
Je ne pense pas que cela pose problème.

Le père
Je vous remercie de dire ça mais…

Grégoire
M. Darmon, vous êtes médecin, n’est-ce pas ?

…

Le locataire
Je comprends tout à fait que vous considériez cela comme votre fils.

Le père
Ah, non non, c’est pas ça…

Le locataire
Votre fils était à la guerre ?

La mère
Non, ce n’est pas ça…

Le locataire

Les cas sont nombreux ces derniers temps. Une fois rentrés du front, ils n'arrivent plus à sortir de chez eux, ou alors ils ont une peur bleue de voir d'autres gens.

Grégoire
On m'avait dit que votre spécialité était la neurochirurgie.

…

Le locataire
C'est télécommandé ?

Le père
Non, ce n'est pas tout à fait ça…

Le locataire
De quoi s'agit-il ?

Le père
C'est ce que je vous dis, il semble que ce soit mon fils.

Le locataire
Ecoutez, en tant que médecin, je n'ai absolument aucun préjugé concernant ce genre de choses. Si par exemple, eh bien – c'est juste un exemple – mettons que votre fils souffre de phobie sociale et ne puisse parler que par le biais de cette machine… J'ai un patient comme ça, en vérité, il n'arrive à parler qu'à travers un chien en peluche.

La mère
Excusez-moi, M. Darmon.

Le locataire
Oui ?

La mère
Vous n'allez pas le croire, mais ceci est notre fils… Notre fils à nous.

Le locataire
…

La mère
Ceci est notre fils.

Le père
Je ne pense pas que vous puissiez nous croire.

…

Le locataire
J'ai compris.

Le père
Oui ?

Le locataire
Ce robot… C'est un robot, n'est-ce pas ? Un androïde ?

Le père
Eh bien, comment dire, les deux conviennent, en termes d'appellations.

Le locataire
Cet androïde, donc, est votre fils, n'est-ce pas ?

Le père
Oui.

Le locataire
A tous les deux.

Le père
Oui.

Le locataire
Je vois.

Le père
☆Non, mais nous-mêmes, nous…

Le locataire
J'ai compris.

∗Pendant qu'ils discutent, la sœur entre côté jardin en portant du thé.

La mère
☆Ah.

La sœur
Pardon de vous avoir fait attendre.

La mère
Merci.

Le locataire
☆Merci beaucoup.

La sœur
Pardon de vous avoir fait attendre.

Le père
Je vous en prie.

Le locataire
Ah, euh…

Le père
Oui ?

Le locataire
Est-ce que, il serait possible que je m'entretienne en privé, juste quelques instants, avec votre fille.

Le père
Pardon ?

Le locataire
Non, non, je pensais simplement lui demander de me dire en toute franchise ce qu'elle pense de cet androïde.

La sœur
Pardon ?

Le père
Ah, ah oui, d'accord, je vois, oui.

Le locataire
Je suis désolé…

Le père
Eh bien, nous…

La mère
Hein ?

La sœur
Hein, quoi ?

Le père
Ben quoi, vous avez bien…

La mère
Ah, ah oui.

La sœur
Mais pourquoi ?

Le père
Bien, à tout à l'heure.

Le locataire
Oui.

Le père
Bien, de toute façon, nous sommes dans le séjour.

Grégoire
D'accord.

Le père
A tout à l'heure.

La mère
Bon, ben alors…

La sœur
Ok.

*Le père et la mère sortent de scène côté jardin.

…

La sœur
Excusez-moi…

Le locataire
Désolé.

La sœur
Non, non. De rien.

Le locataire
Votre père et votre mère semblent assez fatigués.

La sœur
Ah, euh, oui.

Le locataire
Cela fait combien de temps ?

La sœur
Pardon ?

Le locataire
Que ce robot prétend être leur fils ?

La sœur

Ah, eh bien…

Grégoire
Ce monsieur ne veut pas nous croire.

La sœur
Non…

Le locataire
…

Grégoire
Je suis désolé. Si je n'avais rien dit, tout se serait réglé sans problème. Mais ces derniers temps, je n'arrive plus à prendre de pincettes.

Le locataire
Cela fait combien de temps ?

La sœur
A peu près une semaine.

Le locataire
Je vois. Et cela vient de qui ?

La sœur
Pardon ?

Le locataire
Qui, de votre père et de votre mère, vous en a parlé le premier ?

La sœur
Non, ce n'est pas qu'ils m'en ont parlé…

Le locataire
… ?

La sœur
Enfin, c'était en même temps, comment dire… Disons plutôt que c'est ma mère qui l'a cru en premier.

Le locataire
Ah.

La sœur
Mon père, encore aujourd'hui, il continue d'avoir des doutes.

Le locataire
Des doutes ?

La sœur
Sur ce qu'on vous dit, que ce, ce robot, là, est mon grand frère.

Le locataire
Dans la clinique où je travaille, il y a un très bon médecin psychiatre, dites-leur d'aller le voir la semaine prochaine.

La sœur
… (regarde Grégoire)

Grégoire
Il n'y a rien à faire.

La sœur
Oui, mais…

Le locataire
Votre père m'a dit que non, mais votre frère est-il actuellement sur le front ?

La sœur
Ah, non.

Le locataire
A moins qu'il soit décédé, peut-être ? Mort sur le front ou quelque chose ?

La sœur
Pas du tout.

Le locataire
Ah non… Enfin bon, ce genre de cas est de plus en plus fréquent, ces cas où, faute de pouvoir admettre la mort absurde de son fils, on peut avoir certaines visions… Il faut dire qu'elle est complètement absurde, cette fois, cette guerre.

…

La sœur
Excusez-moi, je peux vous poser une question ?

Le locataire
Oui.

La sœur
La dernière fois déjà, vous en aviez un peu parlé, vous savez, les états végétatifs.

Le locataire
En effet.

La sœur

En quoi est-ce différent d'une mort cérébrale ?

Le locataire
Ah, d'accord, je comprends.

La sœur
Comment ?

Le locataire
Non, rien, eh bien, en règle générale, eh bien, d'abord, « état végétatif », ce n'est pas du tout un terme médical, n'est-ce pas ?

La sœur
Non…

Le locataire
Mais peu importe.
Bien, la mort cérébrale, ça veut dire ce que ça dit, n'est-ce pas. C'est un état dans lequel le cerveau est parfaitement mort. Vous êtes sous assistance respiratoire, notamment, mais en tout cas c'est artificiel. Comme cela, les organes continuent de fonctionner. Mais tout rétablissement est impossible. En revanche, l'état végétatif, comme le coma, sont des états dans lequel le cerveau continue de fonctionner. Pour le dire de façon excessive, il n'y a que l'alimentation qui doive être assurée par un tiers. Mais dans un sens large, quand on dort aussi, on est dans un état végétatif.

La sœur
Mais alors, dans ce genre de cas ?

Le locataire
Eh bien en vérité, comme il y a beaucoup de cas différents, on ne peut pas non plus généraliser.

La sœur
Mais ça veut dire qu'on est en vie, un état végétatif ?

Le locataire
Bien entendu… Oui, bien entendu, on est en vie.

La sœur
D'accord.

Le locataire
Euh, est-ce que cela, aurait quelque lien avec votre frère ?

La sœur
Ah, eh bien.

…

Le locataire

Si je puis me permettre, le corps humain, pris dans son intégralité, constitue un seul et unique système.

La sœur
Hein ?

Le locataire
Je suis désolé, j'essaie de vous expliquer aussi simplement que possible.

La sœur
D'accord.

Le locataire
A l'intérieur de ce système, vous avez ce qui est nécessaire pour se maintenir en vie, et ce qui n'est pas si nécessaire.

La sœur
Oui.

Le locataire
Par exemple, il est possible de vivre sans avoir de membres.

La sœur
Mmh.

Le locataire
Enfin, dans les temps primitifs, sans main, vous ne pouviez pas manger, donc vous ne pouviez pas vivre, mais aujourd'hui c'est aujourd'hui, les humains en sont capables. Bien sûr, vous pouvez ne pas avoir d'yeux, ou d'oreilles, et vivre malgré tous ces inconvénients.

La sœur
Oui.

Le locataire
D'après vous, chez les humains, quels sont les organes indispensables, ou plutôt nécessaires, absolument nécessaires au maintien de la vie ?

La sœur
Euh… Le cerveau ?

Le locataire
Exactement.

…

Le locataire
Quoi d'autre ?

La sœur

Eh, euh, le cœur.

Le locataire
C'est ça. Et encore ?

La sœur
Ah, eh, il y en a encore ?

Le locataire
Oui, enfin bref, les organes nécessaires au maintien de la vie sont appelés des organes vitaux, n'est-ce pas ? Donc par exemple, les poumons sont par excellence des organes vitaux.

La sœur
Ah, c'est vrai.

Le locataire
Parce que sans poumons, vous ne pouvez pas respirer.

La sœur
Non.

Le locataire
Bien, après, cela devient un peu plus spécialisé, mais vous avez aussi les reins, n'est-ce pas ? S'il n'est plus capable d'évacuer les déchets de son organisme, un être vivant meurt très vite. En ce sens, on peut dire plus ou moins que les organes de la digestion comme l'estomac, ou bien le foie, qui permet d'accumuler de l'énergie, sont des organes vitaux.

La sœur
Oui, d'accord, mais, euh…

Le locataire
Oui, pardon, j'en arrive à ce qui nous occupe. Alors, donc, pour ce qui est de l'appareil digestif et des organes liés à l'énergie du corps, aujourd'hui, il est désormais possible de les suppléer par exemple par une alimentation extérieure. Ce sont les perfusions, ou les gastrostomies.

La sœur
Aah.

Le locataire
Donc voilà, désormais – en gros c'est cela : depuis les années soixante environ, pour les autres organes vitaux, on est capable de remplacer l'organe en soi par un organe artificiel.

La sœur
C'est-à-dire ?

*Pendant qu'ils parlent, la mère pénètre dans la chambre côté jardin.

Le locataire

Ah.

La mère
Excusez-moi.

Le locataire
Mais non.

La mère
J'ai l'impression que vous étiez en pleine discussion….

Le locataire
Oui, excusez-moi.

La mère
Mais non, voyons, enfin.

…

La sœur
Je lui demandais de me dire un peu.

La mère
Quoi donc ?

La sœur
Les histoires de mort cérébrale.

La mère
Aah.

Le locataire
Non. Enfin, oui.

La mère
Moi aussi, je peux écouter ?

Le locataire
Pardon ?

La mère
Avec elle.

Le locataire
Aah… oui, mais, euh…

La mère
Désolée.

Le locataire
Mais non, cela n'a aucune importance, mais, est-ce que, enfin, avec votre fils, il y a…?

La mère
Non, je n'en sais rien, moi non plus, c'est juste ma fille qui s'y intéresse beaucoup./

Le locataire
Aah.

La sœur
Excusez-moi.

Le locataire
Mais non, mais non… Bien…

La sœur
Les organes artificiels ? Nous en étions là ?

Le locataire
C'est ça.

La sœur
C'est-à-dire par exemple des reins artificiels ?

Le locataire
Vous êtes très au courant. Oui, aujourd'hui, même pour le cœur, nous avons des cœurs artificiels relativement perfectionnés. Pour l'instant, il ne s'agit que de machines auxiliaires, mais un jour ou l'autre, on inventera sans doute un appareil de substitution complet.

La sœur
A ce point ?

Le locataire
Ah, mais euh, il sera très difficile de l'implanter. Un vrai cœur, c'est vraiment très bien fait, il est très difficile de fabriquer quelque chose d'absolument identique. Dieu a vraiment bien conçu les choses… Mais extérieurement, pour une personne en état de sommeil, si extérieurement on lui installe ce genre de, ce genre de grosses machines, eh bien même aujourd'hui, il est possible de remplacer le cœur.

La sœur
Ah, je vois.

Le locataire
Donc, quand on lui place un cœur artificiel, on ne peut plus dire que cette personne est morte, n'est-ce pas ?

La sœur
Non.

Le locataire
Dans cette optique, en fin de compte, le seul organe vital qu'il nous reste, c'est le cerveau, au jour d'aujourd'hui.

La sœur
Je vois.

La mère
Tu as compris quelque chose ?

La sœur
Oui. Enfin bon...

La mère
Ah bon.

Le locataire
Bon, par exemple, il y a souvent des débats pour décider si la mort cérébrale équivaut à la mort d'un individu, ce qui d'un point de vue émotionnel peut bien sûr se comprendre, mais au niveau médical, ce débat n'est déjà plus qu'un non-sens.

La sœur
Qu'est-ce que vous voulez dire ?

Le locataire
Mettons que, comme avant, vous fassiez de l'arrêt du cœur et des poumons le critère de la mort, sans reconnaître la mort cérébrale. Mais avec une machine, aujourd'hui, vous pouvez faire en sorte qu'ils fonctionnent indéfiniment.

La sœur
Aah.

La mère
Mais alors, ça veut dire que…

Le locataire
Ça voudrait dire que les années pourraient passer, vous auriez quelqu'un qui ne meurt jamais.

La mère
Ça alors.

Le locataire
En fait, à l'époque où il était difficile de juger de la mort cérébrale, il y a même eu des cas où l'on a continué de maintenir la respiration de manière artificielle jusqu'à ce que le cerveau ait commencé à se dissoudre.

La mère

Aah.

…

La sœur
Et donc ?

Le locataire
Pardon ?

La sœur
Et donc pour les robots, c'est comment ?

Le locataire
Mmh, pardon ?

La sœur
Si par exemple il y a un accident et que seule la tête est blessée, et donc, qu'on déclare la mort cérébrale ? Si le cerveau est mort, mais qu'on le remplace par une intelligence artificielle, et qu'après le reste du corps marche, c'est comment ?

Le locataire
C'est comment, c'est comment…

La sœur
Est-ce que ce serait un humain ?

…

La mère
Est-ce que le problème est bien alors de savoir s'il a ou non des sentiments ?

Le locataire
Aah, nooon mais…

La sœur
Mais les personnes végétatives, elles n'ont plus de sentiments, n'est-ce pas ?

La mère
Non ?

Le locataire
Non, enfin, cela aussi, c'est du cas par cas. Les, les sentiments, enfin en termes médicaux on parlerait plutôt de conscience… Il est possible aussi que l'on soit toujours conscient. Puisque le cerveau est toujours en vie. Mais c'est justement pourquoi dans le cas des états végétatifs, la question de l'euthanasie se pose.

La mère

Mais alors, comment faire ?

Le locataire
Eh bien, euh, c'est ce que je disais, euh…
Quoi, « Comment faire ? », que voulez-vous dire ?

La sœur
Si, euh, c'est juste une supposition, mais si mon frère était dans un état semblable, avec cette intelligence artificielle dont vous parliez tout à l'heure, que la mémoire, je veux dire la mémoire de mon frère, soit dedans – on ne sait pas s'il a des sentiments, mais en tout cas il nous semble à nous qu'il en a…

Le locataire
Attendez un peu, vous êtes en train de me dire, Mlle Greta, que vous aussi vous croyez que ce robot est votre frère ?

La sœur
Non, pas du tout, c'est juste une supposition. Je fais juste une supposition.

…

La sœur
Je me demande juste… Si jamais tel était le cas.

Le locataire
J'ai déjà entendu une histoire semblable quand je suivais les cours de déontologie médicale à l'université. Il y a longtemps, quand le Nouveau continent a été découvert, et que les Blancs ont rencontrés pour la première fois des Indiens, on a longtemps débattu pour savoir s'ils étaient ou non des êtres humains.

La sœur
…

Le locataire
Je ne sais pas plus si c'étaient les Jésuites ou le Vatican, en tout cas ils se sont réunis pendant pas mal de temps, pour savoir s'ils étaient humains, s'il fallait les évangéliser, etc.

…

La sœur
Vous voulez dire que c'est la même chose ?

Le locataire
Non, non, pas du tout.

La sœur
Mais…

La mère
Les Indiens sont des êtres humains, non ?

Le locataire
Oui, bien entendu.

La mère
Dans ce cas…

Le locataire
La question est de savoir : décide-t-on d'à partir de quand on est un être humain ?

La mère
Enfin…

…

*Le père arrive côté jardin en chancelant.

La mère
Chéri…

Le père
Je viens d'avoir un coup de fil du syndicat.

La mère
Ah bon.

Le père
Demain, c'est la grève illimitée.

La mère
Non !

Le père
Au niveau national, il paraît que les radicaux ne nous soutiennent pas.

La mère
Oh la la…

Le père
C'est comme pour la guerre, tous les avis sont différents.

La mère
Mais alors…

Le père
Mais bon, on pourra pas tenir très longtemps… On va faire ce qu'on peut.

La mère
Oui…

…

Le père
Vous ne voulez pas rentrer chez vous ?

Le locataire
Pardon ?

La sœur
Pardon ?

Le père
Je suis désolé mais…

La mère
Chéri...

Le père
Je suis désolé…

Le locataire
Eh bien, c'est-à-dire que…

Le père
Les syndicats, ils ont toujours de beaux slogans, mais à l'intérieur les gens ne sont jamais d'accord entre eux.

Le locataire
…

Le père
Aujourd'hui, on peut plus se permettre d'accueillir les immigrés ou les réfugiés.

Le locataire
☆Euh…

La mère
☆Chéri, arrête un peu…

Le père
Je suis désolé.

La sœur
Papa.

Le locataire
Mais je suis français.

Le père
Je sais bien.

Le locataire
Mon grand-père est arrivé ici il y a plus de cinquante ans.

Le père
Ça suffit.

Le locataire
Mon père et ma mère sont nés ici.

La mère
Excusez-le, en temps normal, mon époux ne s'exprime pas ainsi.

Le locataire
Non…

Le père
Vous ne voulez pas partir ?

Le locataire
Je vous dis que je suis français.

Le père
Alors… Et alors, celui-là (il désigne Grégoire), est-ce qu'il est français ?

…

Le père
Alors ? « Docteur »… Est-ce qu'il est français ?

Le locataire
Lui, c'est un robot.

Le père
…

Le locataire
Les robots n'ont pas de nationalité.

Le père
Les enfants de réfugiés non plus, ils n'ont pas de nationalité.

La mère
Les réfugiés sont des êtres humains.

Le père
Je sais.

La mère
Chéri, tu ne veux pas arrêter ?

Le père
En Suède et au Danemark, l'Etat a acheté énormément de robots pour les aides à domicile.

…

Le père
Tous, ils sont persuadés que les robots sont bien meilleurs que les immigrés pour ça.

La mère
Chéri, arrête maintenant.

Le père
La guerre aussi, bientôt, ce sont des robots qui la feront.

Le locataire
… Mais, dans ces conditions, la guerre ne sera jamais terminée.

Le père
… De toute façon, quoi qu'il se passe, elle ne finira jamais, non ?

…

Grégoire
Je… Je m'appelle Grégoire Samsa.

…

Le père
Sauf que tu n'es pas un être humain.

Grégoire
Non… Mais je m'appelle Grégoire Samsa. Même si je ne suis pas un français « humain ».

…

Grégoire
Moi, mon père et ma mère, nous sommes français.

…

Grégoire
Même si je n’ai pas été fabriqué en France.

Le locataire
… Si vous voulez bien m’excuser.

La mère
Pardon ?

Le locataire
Je trouverai une autre pension.

Le père
Je suis désolé.

La mère
Mais…

Le locataire
Non, je n’ai pas spécialement l’intention de porter plainte pour discrimination…

La mère
Bien sûr… Merci.

Le locataire
Je ne dirai rien non plus de ce que j’ai vu ici.

La mère
…

Le locataire
Quand vos parents se seront calmés, emmenez-les à l’hôpital.

La sœur
… Oui.

Le locataire
Bien, sur ce.

*Le locataire sort de scène côté jardin.
Seule reste la famille.

La mère
Le thé a refroidi.

La sœur
Oui.

La mère
Et si j’allais en refaire ?

La sœur
Oui.

…

*Personne ne bouge.
Noir.

Acte 4

*Assis dans un fauteuil, le père lit le journal.
Grégoire est de face.

Le père
Tu étais au courant ?

Grégoire
Hein ?

Le père
Il disent que les planétariums sont vraiment géniaux, ces derniers temps.

Grégoire
Oui…

Le père
Ils ont plein de nouveaux programmes grâce aux ordinateurs.

Grégoire
… Du genre ?

Le père
Eh bien… Par exemple, il paraît qu'on peut voir l'univers à treize milliards d'années-lumière.

…

Grégoire
Mmh.

Le père
Mais qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire, ça ?

Grégoire
Oui… Qu'on peut voir des étoiles qui brillaient il y a treize milliards d'années, peut-être ?

Le père
Aah.

Grégoire
L'univers est si vieux que ça ?

Le père
Ah, euh, eh bien…

Grégoire
Et la Terre ?

Le père
Ah, hein ?

Grégoire
La Terre, c'est il y a quatre milliards d'années, qu'elle est apparue ?

Le père
Ah, euh, je sais pas.

Grégoire
Oui.

…

Grégoire
Avant, tu m'emmenais souvent au planétarium.

Le père
Ah, ah oui, il venait juste d'être construit, n'est-ce pas.

Grégoire
Oui.

Le père
A cette époque, c'était la mode, de construire des planétariums dans les mairies.

Grégoire
Mais il n'existe plus, aujourd'hui, n'est-ce pas ?

Le père
Oui, c'est fini.

Grégoire
Mmh.

Le père
Même si apparemment, le bâtiment est trop solide pour être détruit.

Grégoire
Ah bon.

…

Grégoire
Et Maman ? Elle est pas encore rentrée ?

Le père

Non, aujourd'hui – qu'est-ce que c'est déjà, euh : des cours de français pour les réfugiés, je crois.

Grégoire
Pour les enfants ?

Le père
Non, j'imagine que non. Les enfants apprennent très vite à parler : leurs mères ont plus de mal, apparemment.

Grégoire
Ah, ah bon.

Le père
… Cela dit…

Grégoire
Oui ?

Le père
Avant, au moins, dès qu'elles savaient parler, elles trouvaient du travail.

Grégoire
Ah.

Le père
Oui. Aujourd'hui, ça ne suffit plus.

…

Le père
Elle sera bientôt là.

Grégoire
Mmh.

…

Le père
Et les humains, ça fait combien d'années ?

Grégoire
Hein, pardon ?

Le père
L'espèce humaine, ça fait combien d'années qu'elle est apparue ?

Grégoire
Ça, je me demande…

Le père
Tu as bien dû l'apprendre, à l'université.

Grégoire
C'est pas ce genre de choses qu'on apprend.

Le père
Ah bon.

Grégoire
En plus, l'espèce humaine, ça dépend quand ça commence, l'espèce humaine.

Le père
C'est vrai…

*La sœur entre côté jardin. Elle est vêtue d'un manteau.

La sœur
Bonsoir.

Le père
Mmh.

Grégoire
Tu rentres tôt.

La sœur
Oui… J'ai été licenciée.

Grégoire/le père
Hein ?

La sœur
Enfin, c'est le restaurant qui ferme.

Grégoire
Hein ?

Le père
La crêperie ?

La sœur
Papa, t'es pas au courant ?, il y a un grand truc à pancakes qui s'est ouvert devant la gare.

Le père
Oui, une chaîne américaine, je crois.

La sœur
Des capitaux russes, en fait… ça marche vraiment bien, là-bas, maintenant.

Le père
On dirait, oui. Les jeunes à l'usine, ils en parlaient aussi.

La sœur
Ils doivent aussi faire des crêpes.

Le père
Des crêpes, mais enfin ça n'a rien à voir, le goût.

La sœur
Qu'est-ce que tu veux, là-bas c'est moins cher, et il y a plein de garnitures différentes.

Grégoire
Tu n'as qu'à travailler là-bas.

La sœur
Là-bas, il recrute qu'en-dessous de vingt ans, et toutes les filles sont en mini-jupes.

…

Grégoire
Ça pourrait peut-être t'aller.

La sœur
Arrête.

…

La sœur
Je vais recommencer à chercher, dès demain.

Le père
T'as qu'à chercher pour moi aussi, tant que tu y es.

La sœur
Mmh…

Grégoire
A partir de demain, Papa participe à l'occupation de l'usine.

La sœur
C'est vrai ?

Le père
Non, enfin, je rentrerai de temps en temps.

La sœur
…

Le père
De toute façon, l'entreprise n'ira pas jusqu'à prendre des mesures extrêmes… Mais les cadres du syndicat, c'est des idéologues, ils sont incapables de trouver des solutions.

Grégoire
Il y en a, des solutions ?

Le père
Ça, il faut qu'on les trouve.

Grégoire
Ça, c'est sûr.

Le père
Ils ont jamais dû se battre à l'école, ils savent pas s'arrêter.

Grégoire
Non.

La sœur
Je vais me changer.

Le père
Ok.

La sœur
Et Maman ?

Le père
Elle va pas tarder à rentrer.

La sœur
Aah.

…

Le père
Quoi donc ?

La sœur
Quoi ?

Le père
T'avais pas commencé à dire quelque chose ?

La sœur
Aah…

Le père
Oui.

La sœur
Je vais me changer.

Le père
Mmh.

*La sœur sort de scène côté jardin.

…

Grégoire
Greta est plus adulte, maintenant.

Le père
Oui…

Grégoire
C’est normal, avec tout ça.

Le père
Oui.

Grégoire
Un jour elle sera plus vieille que moi.

Le père
Tu crois ?

Grégoire
Oui.

Le père
Tu crois vraiment ?

Grégoire
Peut-être, oui.

…

Grégoire
Papa…

Le père
Oui ?

Grégoire
J'ai peur ces derniers temps.

Le père
… Hein ?

Grégoire
Enfin, peur, ça fait depuis le début, ça fait depuis que je suis comme ça que j'ai peur.

Le père
…

Grégoire
C'est juste que, de plus en plus, comment dire, j'ai l'impression que ce qui faisait de moi un humain est en train de disparaître.

Le père
Enfin, ça…

Grégoire
Ne plus avoir ni chaud ni froid, ça, bon, tant pis…Mais j'ai aussi l'impression que la tristesse ou la joie aussi, je commence à ne plus les ressentir.

Le père
Grégoire…

Grégoire
Même là, ma sœur peut bien avoir perdu son travail, je n'arrive pas à être triste.

Le père
…

Grégoire
J'aurais pu trouver des mots plus gentils…

Le père
…

Grégoire
Avant…

Le père
Moi aussi, c'est la même chose.

Grégoire
Pardon ?

Le père
Ça ne m'attriste pas le moins du monde… Tout peut arriver, je n'arrive plus à être triste. Nos jeunes peuvent mourir autant qu'ils veulent, loin, là-bas sur le front, ça ne m'attriste pas le moins du monde. Ce n'est pas tout, même pour moi, je n'arrive pas à être triste. Même pas une petite larme.

Grégoire
Moi, même si j'en avais envie, je ne pourrais pas pleurer.

Le père
… Excuse-moi.

Grégoire
Mais non, ce n'est pas ça : je me disais que si je pouvais pleurer, je me souviendrais peut-être de ce que c'est, la tristesse.

Le père
Oui.

Grégoire
Peut-être.

*La sœur entre en scène côté jardin, vêtue d'habits d'intérieurs.

La sœur
De quoi ? Vous parlez de quoi ?

…

Grégoire
De rien.

La sœur
C'est confidentiel ?

Le père
Si on veut…

La sœur
C'est de la triche.

Le père
Tu le sais, toi, peut-être.

La sœur
Quoi ?

Le père
L'espèce humaine, elle est apparue il y a combien de temps environ ?

La sœur
Hein, quoi ?

Le père
L'espèce humaine, elle est apparue il y a combien de temps environ.

La sœur
Ben, j'en sais rien, moi.

Le père
Ça alors.

La sœur
Grégoire, tu sais pas, toi ?

Grégoire
Ben, justement, ça dépend quand ça commence, l'espèce humaine.
La sœur

Aah.

Grégoire
Non ?

La sœur
Oui, sans doute.

Le père
Enfin bon, quand ça commence…

…

Grégoire
Disons-le autrement, ce Darmon, là, il disait que le Vatican avait dû décider s'il fallait évangéliser les Indiens ou non, n'est-ce pas ?

Le père
Ah, non, les histoires de ce type, ça suffit.

Grégoire
Non, ça n'a rien à voir, euh, ce que je veux dire, c'est que si on tombait aujourd'hui sur un homme de Néandertal, ou un homme de Cro-Magnon, est-ce qu'on leur reconnaîtrait les mêmes droits qu'aux hommes ?

…

Grégoire
Que ce soient les Indiens, ou les hommes d'une tribu encore plus primitive, ou des enfants élevés par une louve, ils sont tous humains. Puisque c'est l'espèce humaine. Mais s'il s'agit d'une autre espèce, qu'est-ce qu'il se passe ?

…

Le père
Tu veux dire que toi, tu es d'une autre espèce ?

Grégoire
C'est-à-dire que moi, génétiquement parlant, je suis sûrement pas humain.

…

La sœur
Les hommes de Néandertal, ils ne mettaient pas des fleurs sur leurs tombes ?

Le père
Qu'est-ce que c'est que cette histoire ?

La sœur
Il paraît que du pollen a été découvert dans les ruines des tombeaux.

Le père
Pfff.

La sœur
Je l'ai vu à la télé, je crois.

Grégoire
Oui, on l'a vue ensemble, cette émission.

La sœur
Tu vois.

Grégoire
Mais, ah oui, c'était ça, les gentils hommes de Néandertal avaient sans doute été anéantis par des *homo sapiens* plus agressifs.

La sœur
Oui, à la fin, c'est ce qu'il disait. En fait, c'est en écoutant Darmon que je me suis souvenue de cette émission. Dans les tombes de Néandertal, il y avait un homme sans bras qui était enterré. Mais c'est pas parce qu'il avait pas de bras qu'il était mort : parce qu'en fait, ceux de sa tribu l'avait nourri.

Le père

Qu’est-ce que tu racontes ?

Grégoire
Chez les hommes, on trouve ces deux facettes, le cœur des néandertaliens, qui enterraient leurs mort et protégeaient les plus faibles, et l’agressivité de ceux qui pouvaient tuer quelqu’un sans sourciller. C’est aujourd’hui la principale caractéristique de l’espèce humaine.

La sœur
Oui…

…

Le père
Les robots, apparemment, ils tuent pas les humains.

Grégoire
Non…

Le père
J’ai un peu étudié les robots.

Grégoire
Deux ou trois règles que tu as trouvées dans des romans, c’est ça ?

Le père
Ben oui.

La sœur
Dis…

Le père
Oui ?

La sœur
Je me demandais si j’allais pas partir à la guerre…

Le père
Hein ?

Grégoire
Greta !

La sœur
Non ?

Le père
Tu veux dire, dans une ONG ou quelque chose comme ça ?

La sœur
Pas du tout. Enfin je veux dire, je voudrais bien s'il y avait du boulot comme ça, mais en attendant, si on veut gagner de l'argent, c'est plutôt l'armée.

Le père
La guerre, on devrait la faire faire aux robots.

La sœur
Mais s'il y avait que des robots, la guerre ne finirait jamais… Une guerre finit parce qu'il y a des victimes.

Le père
C'est pas une raison pour devenir une victime.

La sœur
J'ai pas forcément décidé d'en devenir une.

Le père
Parce que tu crois que…

La sœur
Mais comme ça, on gagnera plein d'argent.

Grégoire
Tu crois ?

La sœur
Non ?

Grégoire
Je veux dire, même si tu faisais partie des victimes, la guerre ne finirait pas pour autant.

La sœur
Et pourquoi pas ?

Grégoire
Pardon, je n'ai pas su dire autrement. On en parlait à l'instant avec papa.

La sœur
De quoi ?

Le père
Grégoire disait qu'il ne sait plus s'exprimer autrement que de manière directe.

La sœur
Non, c'est pas ça, pourquoi la guerre ne finira-t-elle pas ?

Grégoire

Mais, ça, parce que tant que ceux qui ont commencé cette guerre n'en ressentiront pas le danger pour eux-mêmes, la guerre ne finira jamais… Les guerres ne s'arrêtent pas parce qu'on est triste de voir le nombre de victimes augmenter… De toute façon, personne ne pleurerait ta mort.

…

Le père
Moi, si, je la pleurerais.

Grégoire
C'est vrai… Moi aussi, j'aimerais la pleurer… Même si je n'ai plus de larmes.

…

*La mère entre en scène côté jardin.

La mère
Bonsoir.

…

La mère
C'est quoi, ce silence ?

Le père
C'est rien.

La mère
Non ?

…

La mère
Je vais préparer le repas tout de suite.

Le père
Je m'en suis occupé aujourd'hui.

La mère
Hein, vraiment ?

Le père
Oui, j'ai fait du veau… Pas aussi bien que toi, mais bon, comme j'avais que ça à faire.

Grégoire
T'as pas mis le nez hors de la cuisine…

Le père

C’est vrai.

La mère
Merci.

Le père
On pourra manger dès que c’est chaud. J’ai pensé au pain, aussi.

La mère
Parfait.

La sœur
C’est des escalopes ?

Le père
Une blanquette

La sœur
Ouah, la classe.

Le père
Non, c’est du surgelé.

La sœur
Même.

Le père
Il faut qu’on parle.

La mère
Hein ?

Le père
Toi, reste ici, s’il-te-plaît.

La sœur
Mais !

Le père
Reste ici, je te dis.

La sœur
Bon…

Le père
Viens, on y va

La mère

Ok.

*Le père et la mère sortent de scène côté jardin.

…

La sœur
De quoi ils peuvent parler ?

Grégoire
Mais c'est bien, non, qu'ils s'entendent comme ça ?

…

Grégoire
Tu veux vraiment aller à la guerre ?

La sœur
Mmh, j'y réfléchis encore.

Grégoire
Mais c'est impossible, enfin : t'as jamais fait un travail physique, comme ça.

La sœur
Non mais aujourd'hui, y a pas que ça, comme travail, à l'armée.

Grégoire
Oui, d'accord, mais un jour où l'autre, tu seras obligée de te battre.

La sœur
C'est sûr.

Grégoire
A l'armée, on apprend d'abord à cultiver sa haine, il paraît.

La sœur
Qu'est-ce que tu veux dire ?

Grégoire
C'est Luc qui disait ça.

La sœur
Le Luc de la boucherie ?

Grégoire
Oui… Quand il est revenu du front.

La sœur

Ah bon.

Grégoire
La haine de l'ennemi… On cultive sa haine d'un ennemi qu'on a encore jamais vu… Comme ça, dès qu'on a vraiment le fusil en main, on arrive vraiment à haïr l'ennemi.

La sœur
Je me demande si c'est aussi simple que ça.

Grégoire
Les humains sont pas très compliqués… Sans ça, personne ne tuerait personne dans ces guerres insensées.

La sœur
Tu as raison.

Grégoire
Cela dit, je pense que faire des crêpes te convient mieux que tirer au fusil.

La sœur
Tout le monde peut pas choisir le travail qui lui convient.

*La mère entre en scène côté jardin.

Grégoire
Ah.

La mère
Comment tu te sens ?

Grégoire
Bien… Je crois.

La mère
Très bien.

…

Grégoire
Tu es un peu fatiguée, Maman.

La mère
C'est gentil de te faire du souci.

Grégoire
Non…

…

La mère
Ton père me l'a dit. Que tu avais peur de ne plus pouvoir être triste.

Grégoire
Oui.

La mère
Mais c'est pas bizarre ?

Grégoire
Comment ça ?

La mère
Ben, si tu as cette peur-là, c'est bien la preuve que tu es humain.

Grégoire
… Ah bon.

La mère
Non ?

La sœur
Si.

La mère
Tout va bien.

Grégoire
Oui…

La mère
Tout va bien…

…

La mère
Il m'a dit, pour toi aussi, Greta.

La sœur
Aah.

La mère
Ton père dit que s'il faut te laisser partir à la guerre, autant qu'il y aille lui-même.

La sœur
Hein, quoi ?

Grégoire
Hein ?

La mère
Il a dit ça et il s'est mis à pleurer.

La sœur
Non !

La mère
Si… Du coup, il a honte et il veut plus venir.

La sœur
C'est idiot… J'ai même pas pris de décision, encore… Et d'abord, je sais même pas si je peux y aller.

La mère
Non.

La sœur
C'est idiot…

La mère
Oui, c'est idiot.

…

La mère
Vous savez, aujourd'hui, une femme réfugiée m'a appris un poème étrange…

…

La mère
Elle dit que dans son pays, elle était enseignante… En Perse, on apprend des poèmes du monde entier dès l'école primaire.

La sœur
Ah bon.

La mère
Il s'agit de Chandra, le Prince de la Lune.

La sœur
Le Prince de la lune ?

La mère
Oui, c'est comme ça qu'on appelle le dieu de la Lune en Inde ou dans le bouddhisme.

Grégoire

Tu veux dire que c'est le titre du poème ?

La mère
Oui.

Grégoire
Je vois

La mère
Depuis que je suis enfant
Dans de nombreuses revues et journaux
J'ai vu diverses photos de la Lune
Sa surface est recouverte de cratères inégaux
J'ai vu distinctement que là-bas aussi le soleil brillait
J'ai appris qu'il y faisait extrêmement froid
Et qu'il n'y avait pas d'air
J'en ai aussi vu trois fois l'éclipse au moins
Et comme l'ombre de la Terre se reportait sur elle
Je l'ai vu distinctement glisser à sa surface
Puis j'ai appris que la Lune s'était détachée de la Terre,
Un jour enfin, mon ami du poste météorologique de Morioka, que j'avais rencontré lors des dernières moissons,
me montra son corps céleste
grâce à un petit télescope de quelques millimètres de diamètre
Il m'apprit aussi que son orbite et ses mouvements
Obéissaient à des formules très simples
Malgré tout
Je ne pouvais m'empêcher de prier le Prince de la Lune
Mais de même qu'on ne saurait dire
Qu'un homme se réduit à son corps
De même qu'on ne saurait dire
Qu'un homme se réduit à son corps et à son cœur
De même qu'on ne saurait dire
Que l'homme se réduit à son coeur
Ainsi la nommer Prince de la Lune
N'en fera pas pour autant une personne

…

La sœur
C'est un poème de quel pays ?

La mère
Ah, euh, de Perse ou d'Asie Centrale, je crois.

La sœur
Ah.

Grégoire
Morioka, vous pensez que c'est un nom de lieu ?

La sœur
Quoi ?

Grégoire
Ça parle du poste météorologique de Morioka…

La sœur
Aah.

La mère
Un nom de lieu, oui, sans doute.

Grégoire
Où est-ce que ça pourrait être ?

La sœur
Je sais pas, j'ai comme l'impression d'en avoir déjà entendu parler.

La mère
Ah oui ?

La sœur
Peut-être

Grégoire
Mais de même qu'on ne saurait dire
Qu'un homme se réduit à son corps

La mère
Oui.

La sœur
Je vais aller chercher.

Grégoire
Quoi ?

La sœur
Oui, ce moritruc, là.

Grégoire
Aah.

*La sœur sort de scène côté jardin.

La mère
De même qu'on ne saurait dire
Qu'un homme se réduit à son corps et à son cœur

Grégoire
Mais de même qu'on ne saurait dire
Qu'un homme se réduit à son cœur

…

Grégoire
Quand les hommes ont-ils commencé à se détester ainsi ?

La mère
Tu as raison.

Grégoire
Tout à l'heure, on en parlait aussi avec Papa.

La mère
Ah.

Grégoire
Qu'est-ce qui est venu en premier, l'amour ou la haine des autres hommes ?

La mère
Si je le savais.

…

Grégoire
Dis, Maman…

La mère
Oui ?

Grégoire
Tu ne veux me couper le contact ?

La mère
Quoi ?

Grégoire
Tu ne veux pas me couper le contact ?

La mère
… Mais qu'est-ce que tu dis ?

Grégoire
Si je n'étais pas là, vous pourriez déménager dans une maison plus petite, et vous en sortir d'une manière ou d'une autre.

…

Grégoire
Plus personne n'aurait besoin d'aller à la guerre.

…

La mère (s'approche sans mot de Grégoire, qu'elle prend dans ses bras)
Tout va bien se passer… Personne n'ira nulle part. Toi non plus, je ne te laisserai partir nulle part.

…

*La sœur entre en scène côté jardin, en manipulant son portable.

La sœur
Morioka, c'est au Japon.

La mère
Hein ?

La sœur
C'est au Japon.

La mère
Alors ça…

Grégoire
Oui, le Japon aussi est un pays bouddhiste.

La mère
Oui, bien sûr.

La sœur
C'est là qu'il y a eu le tsunami, dans le département d'Iwaté.

La mère
Ah bon.

La sœur
Morioka est plus dans les terres, le tsunami n'est pas allé jusque-là, mais dans le département où se trouve Morioka, beaucoup de gens apparemment sont morts à cause du tsunami.

La mère
Aah.

Grégoire
Oui, j'en avais plus ou moins entendu parler.

La mère
Oui.

Grégoire
Maman ?

La mère
Oui ?

Grégoire
Tu crois qu'en cas de déluge, Noé accueillerait les robots dans son arche ?

La mère
… Evidemment.

Grégoire
Tu crois ?

La mère
Pourquoi ?

Grégoire
C'est Dieu qui a créé tous les animaux, mais les robots sont une création des hommes.

La mère
Ah.

La sœur
Eh bien, ce sera le moment de s'en remettre aux dieux des hindous.

Grégoire
Ah.

La mère
Tu as raison.

…

Grégoire
Et Papa ?

La sœur
Il surveille la blanquette.

Grégoire
Aah.

La mère
Allons mettre la table.

La sœur
Oui.

Grégoire
Greta ?

La sœur
Oui ?

Grégoire
Tu ne voudrais ouvrir un peu la fenêtre ?

La sœur
… ?

Grégoire
… J’ai envie de voir la Lune.

FIN