

Rivista Semestrale
Anno XVII – numero I – febbraio 2012

Prove di Drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

TEATRO NŌ,
ORIZZONTI POSSIBILI

*a cura di
Matteo Casari*

contributi di
Giovanni Azzaroni
Matteo Casari
Angela Grasso
Gerardo Guccini
Claudia Lazzetta
Lydia Origlia
Diego Pellecchia
Bonaventura Ruperti
Umewaka Naohiko



Spedizione in abbonamento postale – legge 662/96 art. 2 – 70 % DRT – DCB



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO

TTVVILLUS

La creazione di nuovi nō in epoca moderna.
Il fascino inesauribile di un'arte.
di *Bonaventura Rupperti*

La grande stagione creativa del *nō* viene considerata senza dubbio l'epoca che dal consolidamento del *sarugaku nō* di Yamato da parte di Kan'ami Kiyotsugu (1333-84) e Zeami Motokiyo (1363-1443) – con la ripresa e il rifacimento anche di testi più antichi risalenti ad attori del *dengaku* come Kiami o Zōami, del *sarugaku* di Oni come Inuō, o di attori di altre compagnie come Enami Saemon Gorō – all'opera di artisti coevi come Miyamasu, si sviluppa poi grazie a Komparu Zenchiku (1405-70?), il figlio stesso di Zeami, Kanze Motomasa (1394?-1432), fino alla fase più spettacolare di Kanze Nobumitsu (1435-1516), attore e celebre percussionista di *ōsuzumi*, del figlio Kanze Nagatōshi (1488-1541) o di Komparu Zempō (1454-1530?), nipote di Zenchiku, che chiudono l'epoca aurea? A questa stagione risalgono i 'classici' che vengono a costituire la stragrande maggioranza del florilegio di capolavori tuttora rappresentanti, circa 250 brani (su un totale di più di 2500 o addirittura 3000) annoverati dalle cinque scuole, con coincidenze e discrepanze di repertorio e la presenza pur limitata di brani esclusivi di ciascuna scuola.

E tuttavia, quest'arte dello spettacolo che continua a raccogliere consensi e apprezzamenti dai potenti, dai "signori della guerra" come Oda Nobunaga (1534-1582) o Toyotomi Hideyoshi (1537-1598), continua a fiorire di opere talora encomiastiche, come quelle composte per omaggiare e esaltare la figura di Hideyoshi stesso. E moltissimi testi composti per il *nō* appaiono in epoca Tokugawa, nella fase di pace avviata da Tokugawa Ieyasu (1543-1616) e la sua lunga dinastia, quando il *nō* acquista una posizione consolidata di ufficialità con le cinque compagnie di *shite* e le scuole di tutti gli operatori teatrali presso il castello shogunale di Edo, nelle sedi dei vari signori feudali, nell'antica capitale presso la cerchia imperiale o nei templi, e al contempo assurge a più ampia diffusione tramite miriadi di praticanti sotto la guida di maestri nelle metropoli (Kyoto, Osaka, Edo) e nei feudi periferici, nelle molteplici discipline che ne compongono la struttura. Ma i lavori scritti in epoca Tokugawa (1603-1868) sono per lo più destinati proprio alla sola recitazione e raramente vedranno il palcoscenico e sembrano non lasciare quasi traccia nel repertorio attuale, mentre invece si approfondisce via via l'affinamento esecutivo, musicale, coreutico, in apparati e costumi, dei drammi antichi. La stagione di creatività, nell'arricchimento del repertorio, non si esaurisce neppure in epoca moderna, se non nella primissima fase di sconcerto che, con la caduta dello shogunato Tokugawa, vede le compagnie perdere definitivamente il sostentamento garantito della massima autorità, lo *shōgun*, a Edo e ad essere costrette a perseguire una faticosa conquista di nuovi palcoscenici e pubblico.

I poeti

A uno sguardo attento ai lavori più rilevanti di nuova

composizione rappresentati dall'epoca Meiji (1868-1912) al dopoguerra? (se ne contano oltre 180) si possono rilevare alcuni tratti comuni e tendenze trasversali. Innanzitutto, tra le figure più significative che si sono dedicate alla creazione di nuove pièces emergono in particolare alcuni poeti. Evidentemente, la varietà di staturati del testo verbale del *nō*, non ultima la sua elevatissima e raffinata qualità poetica con linguaggio dialogico alternato alla scansione ritmica di quello poetico in 7 e 5 sillabe, tra parti lirico-descrittive di scenari e immagini naturali e sezioni liriche intessute di metafore e metonimie d'espressione di emozioni e sentimenti, con la varietà di citazioni dai classici, nell'elaborata costruzione degli *shōdan* nella trama di canto, danza e musica, presenta potenzialità di fascino incancellabile e un altissimo tenore di paritura lirica a cui anche i poeti della modernità non sembrano rimanere insensibili, quasi vi scoprissero le parvenze di una sorta di poema multicodeco imperlato di musica e danza, un raro esempio di forma poetica estesa in una tradizione che ha sempre reso a prediligere le forme brevi dello *waka* (*tanka*)⁴ e dello *haikai* (*haiku*)⁵.

In effetti in epoca Meiji, dopo alcuni drammi ispirati agli eventi storici o ai temi sociali e di costume della nuova epoca, come l'arrivo delle navi americane del commodoro Perry che costringono il paese ad aprirsi e accettare trattati con le nazioni occidentali, o drammi di chiara impronta patriottica di celebrazione delle vittorie nelle guerre nippono-cinesi (1894-95) o nippono-russa (1904-05), o ancora dai forti connotati nazionalistico-militaristici o di chiara



Medea, allestimento del Mei no kai con Kanze Hisao (Medea) e Kasai Takurō, 1975.

impronta confuciana, si segnalano soltanto alcuni lavori come *Mugen* (*Infinito*, 1888) del poeta Masaoka Shiki, che pone come viaggiatore (*waki*) uno studente ritornato dall'Occidente dove si è recato per studio, o *Fuefukigawa* (*Il fiume del faustista*, 1900) del drammaturgo Yamazaki Shikō (1875-1939), dramma in cui il protagonista, un giovane Hautista che profonde la sua pietra filiale per la madre cieca, è dipinto con grazia e delicatezza.

Tra tutti spicca Takahama Kyoshi (1874-1959), allievo di Shiki e poeta tra i più significativi del frammento lirico, fondatore della rivista *Hototogisu* — che intrattiene sin dalla giovinezza un rapporto di dimestichezza con l'arte del *nō* attraverso le scuole Kira (*shite*) e Shimo Hōshō (*waki*), e ha un fratello maggiore, Ikenouchi Nobuyoshi (1858-1934), che si dedicherà allo studio della storia di quest'arte (epocale è il suo *Nōgaku seisuiiki* sul *nō* a Edo e nella nuova Tokyo, 1926) e sarà fondatore della rivista «Nōgaku» — autore di un testo assai significativo: *Tetsu-mon* (*Il portale di ferro*, poi modificato in *Zenkōji mōdō*, ossia *Visita al tempio Zenkō*). Adattamento del dramma di Maeterlinck (1862-1949) *La Morte di Triangolo* (1894), il testo traduce la visione simbolista tramite la struttura, i modi espressivi, la dialettica dei personaggi del *nō*: la tensione misteriosa verso l'ideale percepito come irrealizzabile, l'impossibilità di sottrarsi a un presagio di morte che incombe sul protagonista (mutato in una principessa da Kyoshi), di infrangere i limiti del portale di ferro che si frappono tra la principessa, destinata a morte da un sortilegio di una terribile monaca/strega, e gli altri personaggi che tentano di sottrarla al destino ineluttabile. Il simbolismo oscuro, racchiuso nel mistero di vita-morte-destino, si traduce assai efficacemente trascolorando da dramma di dialoghi allo stile astratto e denso suggellato nella cornice del *mugen nō* (*nō* di sogno). Rappresentato da una compagnia di professionisti e non, la pièce, secondo le direttive artistiche di Kyoshi, mette in particolare rilievo la figura dello *ai*, ossia l'attore di *kyōgen*. Se questi, nella tradizione, interviene per lo più nell'intermezzo tra la prima e la seconda parte del dramma per spiegare in linguaggio corrico i termini fondamentali della storia, qui invece entra in azione nel guidare un monaco a un tempio buddhista, Zenkōji, in cui avverrà l'apparizione dei fantasmi del vecchio e della principessa, e poi soprattutto sotto la forma della malefica monaca messaggera di morte che condurrà con sé la principessa oltre l'invalidabile portale. A questo seguiranno altre pièces, *Sanetomo* (1920), *Tokimune* (1940), *Yoshitsune* (1942) e soprattutto *Oku no hosonichi* (*Lo stretto sentiero verso l'interno*, 1943), che di fatto confermano le qualità e peculiarità dei drammi di Kyoshi: la suggestione e ricchezza di risonanze poetiche, pur nella semplicità della parola, un impiego efficace dello *ai* nell'azione e una sostanziale passività dello *waki*. La visione del *nō* manifestata da Kyoshi si concentra in particolare nel riconoscimento dell'evento scenico come “dramma di danza” e non di sola parola, e in tal senso muove una critica alla moderna riforma della drammaturgia proposta da Tsunouchi Shōyō (1859-1935), i cui

limiti consisterebbero nel fatto che «il testo verbale porta troppa pienezza di senso e finisce con l'uccidere danza e modelli esecutivi, ossia [...] i sentimenti dell'autore sono affidati solo al testo verbale e questi dimentica di trasmetterli attraverso danza e modelli esecutivi»⁶.

Nei lavori che vedono protagonisti dei personaggi storici Kyoshi applica la struttura dei *nō* di sogno con ricchezza di elaborazioni, artifici scenici e raffinatezza poetica nel linguaggio. Tra tutti il capolavoro è forse *Oku no hosonichi*. Avendo per protagonista il poeta Bashō (1644-1694) con due cortigiane, il testo traspare sulla scena in *genzai nō* (*nō* d'attualità) i versi ispiratori del grande maestro: Sotto lo stesso tetto / dormono anche cortigiane / lespezze e la luna. Accostando l'erranza del poeta al destino fuggivo delle due donne fa rivivere la concezione d'arte lirica di Kyoshi intessendo trine di citazioni dai capolavori di Bashō.

Altro poeta che si appassiona alla scrittura per il *nō* è Toki Zenmaro (1885-1980): compositore di versi nella forma del *tanba*, amico del tragico protagonista della scena poetica di quegli anni, Ishikawa Takuboku (1886-1912), e figlio di un monaco di un tempio buddhista a Tokyo, versatile maestro di molteplici discipline, dalla poesia a catena (*renga*) alla calligrafia, al tè all'*ikebana* agli incensi. Anche Toki Zenmaro ha profonda conoscenza del *nō* e di altre arti, tanto da farne critico teatrale squisito e scrittore e artista versatile. Tuttavia evento decisivo che l'induce alla scrittura di drammi è l'incontro con l'attore Kira Minoru (1900-1986), con una conversione dalla scuola Kanze a quella Kira. I drammi composti da Toki per il *nō* si segnalano, oltre per la qualità del testo poetico, per il profondo legame a tematiche religiose buddhiste, riconoscibili come una matrice dell'arte di Kan'ami e Zeami: in *Yumelano* (*Padiglione di sogno*, 1939, rappresentato nel 1943) la figura di Shōroku Taishi, in *Kennyō* (1942) la figura del maestro omonimo e gli insegnamenti dello *jōdo shinshū*⁷, la leggenda di una donna affetta dalla lebbra e miracolosamente risanata da un monaco e la misericordia del *bodhisattva* Kannon in *Shōe no nyōnin* (*Donna in veste blu*), e ancora il tema religioso, ma di ispirazione cristiana, in *Shito Pauro* (*L'apostolo Paolo*, rappresentato nel 1960) e poi *Fukukatsu* (*Risurrezione*, 1963)⁸. A questo versante si bilanciano presenze storiche di spessore: l'inquietudine e il destino del poeta figlio del primo *shōgun* (Minamoto no Yoritomo) sulla scorta di una sua lirica artinata dal *Kinkashū* in *Sanetomo*, la figura dell'eroe Yoshitsune in *Hidehira*, e anche un dramma di danza con un accompagnamento musicale di nuova concezione e raffinata sperimentazione in *Tsuru* (*La gru*).

Dalla profonda conoscenza del *nō* tradizionale e dei trattati di Zeami derivano nei suoi testi una sapiente riproduzione di struttura e linguaggio dei modelli antichi, tanto che si potrebbe parlare di “*nō* neoclassici” e, pur con l'introduzione di particolari innovazioni musicali e scenografiche, si può forse evidenziarne il linguaggio forbito e spesso difficile nella complessità di termini e concezioni della speculazione buddhista, che ne rendono

forse ostica la comprensione al solo ascolto. In definitiva si evidenzia un'accesa propensione alla dimensione sacra, ritenuta consona all'atmosfera solenne e ieratica del *nō*. In entrambi i casi, Kyoshi e Zennaro, pur rispecchiando per lo più la struttura canonica del *mugen nō* portata a compimento da Zeami, si nota la tendenza generale a instaurare un diverso equilibrio tra i personaggi, con un uso assai più intenso e variegato della figura dell'*ai*, che tende a intervenire nell'azione e a giocare dunque un ruolo nello sviluppo degli eventi.

In tal modo il fascino esercitato da quest'arte scenica, colta anche nella sua complessità espressiva e estetica, non manca di irradiare suggestioni su alcuni dei maestri della scrittura poetica, grazie alla collaborazione con gli artisti stessi, attori e musicisti, depositari della tradizione e collaboratori irrinunciabili.

In anni più recenti si segnala anche la figura di Takahashi Mutsurō (n. 1937), poeta cimentatosi nelle più varie forme della tradizione e anche poeta in versi liberi all'occidentale, ma pure traduttore di tragedie greche, *Medea* o *Edipo re* per le messe in scena del celebre regista teatrale Ninagawa Yukio (n. 1935). Egli compone anche un nuovo *nō*, *Tama no utage* (*Il banchetto delle anime*), che porta sulla scena Gilles de Rais, dopo la morte di Jeanne d'Arc, nella sua orribile e cruenta dissolutezza e infine la riconversione alla fede. O ancora il poeta di *haiku* Saitō Kōson che compone *Takei no kuchi* (*La bocca della cascata*, 1952).

Gli studiosi

Tra i moderni compositori e sperimentatori di nuovi drammi per il *nō* non mancano gli studiosi che, dalla ricerca e lo studio storico di trattati e testi, dalla pratica concreta della recitazione (*utai*), della danza o dagli strumenti musicali, dalla profonda conoscenza dell'essenza del *nō* e della sua maturazione e trasformazione nel tempo, convinti della sua ricchezza e immutata modernità hanno tentato di ravvivarne e ampliarne il repertorio alla luce di una sensibilità contemporanea con temi e problematiche molteplici, sociali ed estetiche, psichiche o esistenziali. Nel periodo prebellico in particolare Yamazaki Gakudō (1885-1944), drammaturgo giornalista e critico del *nō* (ma anche poeta legato alla rivista *Horonogata*), curatore di alcune edizioni degli *utabon* (volumi che raccolgono testi drammaturgici) della scuola Kanze e Umewaka, è autore di un piccolo gioiello, *Oro no kagami?* pubblicato nel numero di marzo del 1916 sulla rivista *Mōgaku* ma mai rappresentato: in una dimensione del fantastico o della faba, in forma di *mugen nō*, il dramma immagina lo spirito di un fagiolo che, impadronitosi dei mille colori per agghindare le proprie piume variopinte, moro come Narciso annegato contemplando la propria immagine specchiata in uno stagno, riapparso a un viaggiatore viene infine salvato dalla magica forza della poesia.

Vi è poi uno studioso promettente quanto rimpianto per la prematura morte nella guerra del Pacifico, Kobayashi Shizuo (1906-1945), curatore di studi storici e di edizioni critiche degli *utabon*, che si cimenta come autore di



Umewaka Naoyoshi I in *Koi no omoni*, 1965.

quattro drammi. Questi risentono della temperie prebellica ma, nella pur tipica struttura di *mugen nō*, sperimentano nuove sequenze e tensioni tra personaggi e componenti: come in *Kamayama* (*Il monte Kama*) ove aleggia un fascino terribile e inquietante o *Hizakurige* (*Chiliegio scarlatto*) che, rifacendosi ai versi di una poesia dell'imperatore Tenji (626-671), si libra infine nella danza dello spirito di un'antica pianta di ciliegio.

Da illustre studioso dell'estetica del *nō*, commentatore dei suoi trattati e dell'ideale dello *yūgen*, Nose Asaji (1894-1955)¹⁰, contro ogni chiusura tradizionalista e conservatrice, aveva aperto alle potenzialità e mai sopiti fermenti offerti dalla creazione di testi nuovi per la scena odierna, nella convinzione di una inesauribile modernità e attualità del *nō*. In particolare le sue aspettative erano rivolte agli uomini di teatro: auspicava la scrittura di nuovi drammi rispondenti alle attrattive della contemporaneità, ponendo in primo piano la drammaticità e l'attualità dei temi rispetto alla propensione verso la natura coreutica pura, ma senza perdere d'occhio la peculiare essenzialità e rarefazione di segni che sono matrici irrinunciabili dell'estetica del *nō*. Al contempo, mirando a una nuova concezione e a contenuti innovativi più che agli artifici della scrittura del *nō*, egli enfatizza però la necessità di preservarne l'originalità, quelle apparizioni di fantasmi che sono tratto distintivo di unicità nell'universo mondiale della scena e, pur richiamandosi alla classicità con la citazione di opere e antecedenti letterari, di aspirare a nuove interpretazioni senza porsi limiti nella scelta di spazi scenici e palcoscenici.

Tra gli studiosi emerge in particolare Yokomichi Mario (n. 1916) che muove la sua creatività, dall'alto della sua profonda conoscenza musicale dell'illustre genere teatrale, con *Yamanuruyama* (1953) ma soprattutto con un'operazione di reimportazione, ossia l'adattamento di un dramma straniero che ha attinto suggestioni proprio dal *nō*. Riprende in giapponese *At The Hawk's well* (*Al pozzo del falcone*, 1916) di W. B. Yeats (1865-1939), che a sua volta l'ha ideato ispirato dalle traduzioni di *nō* di Ernest Fenollosa (1853-1908)¹¹. Nel 1949 con il titolo di *Taka no izanmi* (*La fonte del falcone*), con Kita Minoru, Hōshō Yoichi,

Kira Nagayo e altri, e nel 1967 con il titolo di *Takabime* (*La principessa falco*), con Kanze Hisao, Nomura Mansaku, Kanze Shizuo, Yamamoto Tōjirō e altri, due volte rivede la sua versione giapponese del dramma.

La prima 'variazione' è una composizione quasi integralmente in stile di *mugen nō*, con la struttura in *dan* ricostituita secondo un nuovo equilibrio (forse riferito all'originale di Yeats) tra *shite* e *waki* a superare la centralità e su-premazia dello *shite* del passato. Il secondo adattamento invece sostituisce a *shite*, *waki*, *tsure*, *jiutai*, ossia la tradizionale denominazione e distribuzione dei ruoli tra attori e coro, con il nome dei personaggi, e un coro che, alternando recitazione, declamazione, canto come un coro della tragedia greca conduce il procedere del dramma e si alterna a lamentazioni di soprano, alto ecc. Superando così la tradizionale scissione di ruoli, attribuendo al coro nuovo impulso all'azione, tenta di riproiettarne il *nō* alla fase creativa ricca di prospettive molteplici antecedente alla definizione e specializzazione dei ruoli. E al contempo anche le sezioni (*shōdan*) che costituiscono la struttura sequenziale del dramma sono tramutati in parti recitate, parti declamate, brani cantati, corali, con una variazione continua dei registri espressivi del tessuto vocale che ne acquisiscono la preziosità musicale e drammatica. A questo si uniscono elaborazioni in ambito strumentale e altre felici innovazioni che l'hanno consolidato nel repertorio. Anche Konishi Jin'ichi (1915-2007), autorevole studioso di letteratura giapponese medievale, si cimenta nell'ambito di campo di studi componendo *Onitkoji* (1952), rielaborazione dell'episodio di "Cappuccio blu" di *Ugetsu monogatari* di Ueda Akinari¹², in collaborazione con Kanze Hisao, spettacolo che per la prima volta introduce con efficacia nel *nō* la tecnologia delle luci, con un uso sapiente e di grande efficacia.

Un'altra operazione di adattamento dalla moderna drammaturgia europea è attuata dal francesista Kimura Tarō che rielabora in forma di *nō* una pièce di Paul Claudel, a sua volta poeta influenzato per molti aspetti dall'universo della scena giapponese¹³: *La femme et son ombre*, con il titolo di *Onna to kage* (*La donna e l'ombra*, 1968), con un triangolo carico di tensione psicologica tra un guerriero, la moglie morta e l'attuale amante.

Gli uomini della scena

Altri creatori e sperimentatori di nuovi testi verbali per il *nō* sono senza dubbio alcuni uomini di teatro, direttori artistici e registi, ben coscienti di quanto ogni lavoro sia destinato a fiorire e palpitarne di vita solo sulla scena.

Dōmoto Masaki (n. 1933), drammaturgo, studioso e critico teatrale, regista di drammi di Mishima Yukio e curatore di allestimenti scenici di molte opere moderne, con esperienze di formazione teatrale con Terayama Shuji (1935-1983), con Mishima stesso, e varie altre compagnie anche da lui fondate, in giovane età è autore di dodici drammi *nō*, composti e pubblicati in proprio. Questi spaziano da *Honoo* (*Fiamme*), una sorta di dramma antibellico che dipinge l'incontro doloroso tra militari desti-

nati al campo di battaglia e i superstiti di una famiglia abbandonati al destino e alla deriva della guerra; a drammi poetici come *Mizu* (*Acqua*), ambientato nel deserto con una comitiva in cerca d'acqua e il fantasma di una donna, laddove, con una proiezione verso l'al di là, si profila una tensione affine all'oscuro simbolismo dei drammi di Maeterlinck o a *Taka no izumi*; a un *nō* di sogno fiabesco come *Kaeru ga numa* (*La palude delle rane*) che, nel presentare lo spirito di una rana, è impregnato dell'inquietudine della metamorfosi, con tratti del teatro dell'assurdo contemporaneo; o ancora a un dramma danzato come *Yukisagi* (*Airone neve*) dove la danza dello spirito della neve è soffuso d'un fascino che si libra tra il fantastico e il meraviglioso, percorrendo con padronanza di mezzi le diverse vie di straordinaria attualità già evidenti nel *nō* antico ma riscoperte in forme di nuova suggestione.

Sperimentatore d'avanguardia, sempre sul filo dell'azzardo e della provocazione nel tentativo di infrangere le fratture createsi tra i reatri della tradizione tra loro e in rapporto con le forme sceniche della contemporaneità è Takechi Tetsuji (1912-1988), che non compone drammi di sua mano ma è senza dubbio ardito e originale ideatore di allestimenti di *nō* nuovi, o allora adotta testi non creati per il *nō* ma che a quest'arte scenica si confanno rielaborandoli secondo una sensibilità radicalmente innovativa. Innanzitutto suo è l'allestimento del *nō* ispirato a *Yūzuru* (*La gru della sera*), celebre pièce di Kinoshita Junji ispirata alla popolare fiaba che sia nella versione *shingeki*¹⁴



Umewaka Naoyoshi I in *Yūchi Soga*, anni Sessanta.

che in quella di opera musicale ritorna tuttora assai sovente sui palcoscenici giapponesi. La sua messa in scena (1954), con maestri di *nō* e *kyōgen* di varie scuole e con cantanti (soprano, alto, tenore) come coro, si avvale della musica di Dan Ikuma (1924-2001), compositore anche della versione operistica, ma qui adattatore della musica del *nō* preparata da Katayama Hiromichi e arrangiata con strumentazione all'occidentale.

Ma a più rilevanti esiti artistici conduce *Chieko shō* (*Scritta su Chieko*, 1957), il cui testo è la semplice collazione di poesie della celebre raccolta (1941) di Takamura Kōtarō (1883-1956) dedicata all'amata compagna Chieko (1886-1938) e alla sua follia. I versi sono semplicemente allineati cronologicamente in sequenza, così come appaiono nella raccolta, a superare ogni logica di successione di tempo e spazio, proiettati in una dimensione poetica assoluta, che pure si confà alla resa scenica del *nō*: di rara efficacia è l'artificio delle due Chieko (una sorta di *doppelgänger*), una l'immagine di donna ideale impressa nella mente del poeta e l'altra, reale, la sua ombra in preda alla follia. E a sostenere l'impianto drammatico vengono a collaborare i giovani di talento aperti alla sperimentazione di quegli anni, Kanze Hisao, Shizuo (Tetsunojō, 1931-2000), Katayama Keijirō (1932-2010), e i musicisti di percussioni e flauto. L'opera comprova inoltre la possibilità del *nō* di scandire secondo i suoi ritmi di recitazione modulata anche la lingua giapponese contemporanea, ossia la libertà espressiva dei versi di Takamura Kōtarō allineati in successione, senza alcun tentativo di cucitura o integrazione o ricomposizione in forma drammatica, eppure con un esito di sorprendente impressività, in un magico incontro tra poesia contemporanea e mondo del *nō*.

I drammaturchi

Nel mondo della drammaturgia moderna, che si orienta prevalentemente verso *shimpa*¹⁵ o *shingeki* su modelli occidentali, rari sono gli scrittori che si cimentano in una scrittura secondo le forme o suggestioni del *nō*, che esercita un influsso più evidente sulla narrativa da Izumi Kyōka (1873-1939) a Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), o nella scrittura femminile di Nogami Yaeko (1885-1985) o di Enchi Fumiko (1905-86), ma quasi assente sulla scrittura drammatica, richiamato talvolta in lavori che rimarranno soltanto a livello di "letteratura scritta".

Tra questi spicca tuttora per originalità e forza la personalità di Mishima Yukio (1925-1970), che oltre ai celebri romanzi e scritti narrativi compone anche drammi neoclassici su modelli europei ma tenta pure adattamenti dei *nō*, la rivisitazione personale nei *Kindai nōgaku shū* (*Nō moderni*), otto lavori composti pubblicati e rivisti negli anni tra il 1950 e il 1960¹⁶. In realtà, come egli stesso dichiarò, la rivisitazione è una riproposizione dei "temi trascendentali" (universali) dell'illustre repertorio: il loro contenuto, con la lucidità del suo stile, sempre nitido e atisonante, di ricercata complessità, è totalmente affidato alla parola, inquadrato all'interno di una situazione contemporanea con libertà di tempo e di luogo, tramite l'ap-

plicazione di un'analisi psicologica affatto moderna, anche con l'ausilio della psicanalisi dei personaggi, con metodologie e strumenti della modernità. Essi sono dunque più naturalmente destinati a una messinscena da parte di una compagnia di *shingeki*, senza impiegare in alcun modo tecniche espressive, stili di recitazione, canto e danza del *nō*. E in effetti, questi lavori, tuttora spesso allestiti dalle più svariate compagnie, sembrano prestarsi assai meglio a una esecuzione realistica, se non naturalistica.

Eppure, nonostante questo, Takechi Tetsuji ne mette in scena uno, *Aya no tsuzumi* (*Il tamburo di damasco*, 1955), spiegando tecniche e procedimenti del teatro tradizionale facendo convivere sulla scena attori *nō*, *kyōgen* e *shingeki*, la maschera del *nō* e l'abito lungo, costumi occidentali e elementi dell'illustre tradizione, accentuando contrasti e effetti stranianti che hanno il sapore della coscienza provocazione. Gli esiti sembrano quelli di un azzardo estremo, di una combinazione bizzarra che lasciano il segno.

Un altro regista che ricopre un compito meno appariscente e "scandaloso" di Takechi ma che farà con equilibrio e sobrietà da tramite tra il mondo del *nō* e il mondo più vasto e internazionale del teatro è senza dubbio Kanze Hideo (1927-2007). Egli, dopo una fase di distacco dall'ambiente rigido e conservatore della tradizione del *nō*, dopo varie esperienze come uomo di teatro, attore e regista, nell'ambito del repertorio occidentale, di avanguardia ecc., riscoprendo l'attualità dell'arte conosciuta per nascita rientra in quel mondo questa volta per scelta e cerca di portarvi fermenti e innovazioni con nuovo spirito proiettato verso le esperienze creative più varie. In tale prospettiva degno compagno d'avventura è per lui il fratello maggiore, Kanze Hisao (1925-78), uno dei più talentuosi attori di *nō* della contemporaneità e anch'egli aperto a molteplici sperimentazioni e versato anche in altri ambiti della scena.

Gli attori

In effetti in tutti questi allestimenti di nuovi drammi *nō*, così come nelle messinscena di testi drammatici di altra natura ma proposti secondo metodi espressivi mutati dall'antica arte performativa un ruolo imprescindibile giocano gli attori, uomini di teatro che essendo cresciuti praticando per tradizione familiare o di scuola questa disciplina ne sanno padroneggiare con sapienza e maestria l'adeguata trasposizione sulla scena. E in taluni casi non disdegnano essi stessi la scrittura del testo verbale.

Katayama Hiromichi (1907-1963), fratello minore del caposcuola Kanze Sakon XXIV (1895-1939), con doti per la scrittura, collaboratore della redazione della rivista *Kanze*, nel 1962 compone un dramma *nō*, *Zea bōritsu* (*Rimembranze di Zea*) in cui ispirandosi alla figura di Zeami, in esilio all'isola di Sado, lo confronta con i suoi ricordi, del padre Kan'ami, del figlio morto Motomasa, ma anche con le sue opere incarnate da tre personaggi femminili frutto della sua invenzione: Kinuta, Hyakuman e un personaggio immaginario, la donna del fiore meraviglioso (dall'aspetto della dama di Eguchi), facen-

do rivivere un'atmosfera di intensa desolazione e tristezza affine a quella che palpita nei capolavori di Zeami stesso che vedono per protagoniste donne nel declino della loro vecchiaia. E anche Asami Masatake (1889-1966) con il dramma *Menzaka (La tomba della maschera, 1963)* richiama il celebre maestro facendolo apparire in forma di spettro a narrare la sua via dell'arte. O ancora le opere di una pioniera delle donne attrici nel *nō*, Tsumura Kimiko (1902-74) che dedica un dramma (*Fumigara, 1966*) alla leggenda di Ono no Komachi, poetessa splendida e altera poi devastata da povertà, solitudine e vecchiaia.

A fare da *trait d'union* tra queste e altre sperimentazioni con testi di altri generi che pure introducono con efficacia molto discontinua il sistema espressivo del *nō* è prima di tutti, ancora una volta, Kanze Hisao.

Altre sperimentazioni

I fermenti creativi del *nō* non possono non investire nepure le discipline artistiche, danza, musica, canto ecc., che lo compongono e soprattutto dispiegarsi verso nuove combinazioni e accostamenti¹⁷.

In ambito musicale, oltre a composizioni di musicisti giapponesi come Takemitsu Toru (1930-96) o Yuasa Jōji (n. 1929), Mayuzumi Toshiro (n. 1929) o Ichihyanagi Toshi (n. 1933), Fukushima Kazuo (n. 1930) o altri¹⁸, ancora Takechi Tetsuji nel 1955 cura la rappresentazione di *Pierrot lunaire* su musica di A. Schonberg e testo di Albert Giraud, avvalendosi di gestualità e danza di attori *nō* come Kanze Hisao e di *kyōgen* come Nomura Mansaku. E nell'ambito coreutico in *Dōjōji* (1957) Takechi Tetsuji sperimenta una rappresentazione di combinazione tra danza giapponese tradizionale (*buyō*), *mai* del *nō* e balletto.

Il gruppo Mei no kai infine, formato da attori come Kanze Hisao, Kanze Hideo, Nomura Mannōjō, Nomura Mansaku, Hōshō Kan e altri, negli anni Settanta del Novecento propone rappresentazioni di tragedie greche e romane con attori e tecniche del *nō* o del *kyōgen*, polarizzandosi in particolare sull'uso della maschera e il suo potere magico, o sull'intensità del coro nel dinamismo scenico e narrativo, in *Edipo* (1971) di Sofocle, *Agamemnone* (1972) di Eschilo, *Medea* (1975) di Seneca, ma anche *Aspettando Godot* (1972) o ancora un adattamento per il palcoscenico di *Sangetsuki* di Nakajima Atsushi¹⁹ in collaborazione con Watanabe Moriaki e altri traduttori e registi.

Un balzo verso il mondo del teatro d'avanguardia, che a partire dagli anni Sessanta aveva investito l'universo della scena giapponese, viene poi compiuto da uomini di teatro come Suzuki Tadashi (n. 1939) che con il *Waseda shōgekijō* e poi con la compagnia SCOT a Toganura nei suoi *Toroia no onna (Le troiane, 1974)* o *Bakkesu no shinnyō (Le baccanti, 1978)* adatta le tragedie greche, il mondo di Euripide, all'arte del *nō*, avvalendosi della maestria di Kanze Hisao, o di un'attrice di talento come Shiraishi Kayoko, per suggerire anche una vivida metafora del Giappone del dopoguerra. E proprio sulla tecnica del *nō* innovata, la sua «violenza frenata»²⁰, si viene a fon-

date il peculiare sistema di addestramento dell'attore da lui elaborato. Per giungere al teatro del silenzio di Ōta Shōgo (*Komachi fuden, 1977*) e mille altre esperienze di contaminazione che conducono all'oggi.

Ma nel tentare di innovare o rivitalizzare, arricchire o contaminare o stravolgere questa arte che porta il nome di *nō*, rimane il dubbio: cosa essa sia. Cosa fa del *nō* un teatro e un'arte tuttora attuale che sprigiona suggestioni e infiniti cimenti? La sua estetica, di rarefatta essenzialità, di suggestione minura e distante, la grazia e il fascino sottile? O la sua struttura, la sequenza di moduli verbali-poetici, recitativi, melodici, musicali, coreutici, composti secondo una logica di successione nelle loro infinite combinazioni? O il complesso meraviglioso dei modelli esecutivi, la sapienza e maestria del sistema scenico, di quell'arte attoriale che comprende *shite*, *waki*, *ai*, coro, ma anche l'orchestra di percussioni e flauto? O quella dimensione impalpabile e inquietante dei *nō* di sogno in cui a un viaggiatore una divinità, uno spettro, lo spirito di una pianta, una creatura misteriosa appare per rivivere vissuto e emozioni della propria esistenza? Dopo oltre seicento anni, in cui molti si sono cimentati nel dare ciascuno la propria risposta, l'enigma rimane e forse non si esaurirà mai.

¹ Nishino Haruo, *Kōzaku nō no sakusha to sakuhin*, in «Iwanami kōza, Nō-kyōgen», III Nō no sakusha to sakuhin», Tōkyō, Iwanami, 1980, pp. 121-164.

² Nishino Haruo, *Chisaku nō no sakusha to sakuhin*, in «Iwanami kōza, Nō-kyōgen...», cit., pp. 165-299.

³ Trattamento pregevole e dettagliato sui drammi *nō* nuovi in epoca moderna e contemporanea, a cui si è ampiamente attinto per questo contributo, in: Hara Hisashi, *Kindainō*, in «Iwanami kōza, Nō-kyōgen», pp. 312-335 e pp. 336-362. Un elenco dettagliato dei nuovi *nō* in: *Nō no jiten*, Tōkyō, Sansōdo, 1984, pp. 184-190.

⁴ Forma poetica (in 5-7-5-7-7 sillabe) che viene a prevalere nella tradizione della lirica di corte a partire soprattutto dalle antologie imperiali.

⁵ Il termine *haiku* viene impiegato stabilmente in epoca moderna quando Masaoka Shiki (1867-1902) si distacca dallo *haikai* tradizionale, isolandone singoli frammenti (*haiku*, 5-7-5 sillabe), per esaltare la componente lirico-descrittiva puramente individuale e escludendo la dimensione ludico-creativa dei raduni e della creazione a più mani.

⁶ Takahama Kyoshi, *Shinsaku nō shien shokan*, in «Nōgaku», febbraio 1916.

⁷ Corrente della scuola buddhista delle terra pura fondata da Shinran (1173-1262).

⁸ Il tema religioso emerge anche in alcune sperimentazioni, non del tutto convincenti, della scuola Hōshō, fino ad allora alquanto tradizionalista, con *Fukakusa no Kirisuto (Il Cristo risorto, 1957)* o *Juyika (La croce, 1957)*.

⁹ Il termine, usato nelle antiche poesie, indica lo specchiarsi dell'immagine della femmina del fagiolo, pur distante nella valde accanto, sulle lucenti piume della coda del fagiolo maschio.

¹⁰ Nose Asaji, *Nō no shinaku ni tsuite*, in «Hōshō», agosto 1941.

¹⁰ Ernest Fenollosa e Ezra Pound, *Noh, or, Accomplishment: a study of the classical stage of Japan*, London, Macmillan, 1916.

¹¹ Ueda Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, Venezia, Marsilio, 1988.

¹² Paul Claudel (1868-1955) soggiorna in Giappone come ambasciatore (1921-1927). Oltre che autore di saggi sul *nō* (1926), compone drammi largamente ad esso ispirati: *Le soulier de satin* (1927), *Le livre de Christophe Colomb* (1927-1930), *Jeanne au bucher* (1934).

¹³ Letteralmente, nuovo teatro, termine usato per indicare il teatro in stile occidentale.

¹⁴ Il termine *shinpa* (nuova corrente), nato intorno alla fine del XIX secolo, rubrica i tentativi teatrali di affiancamento dal *kabuki*, il rifiuto del suo sistema ereditario-dinastico, e l'apertura a vaghe suggestioni europee.

¹⁵ Un nono lavoro, *Genji kuyō*, è stato poi escluso dall'edizione che li raccoglie insieme dall'autore stesso.

¹⁶ Una ricca cronologia di tali contaminazioni nel teatro contemporaneo in Hata Hisashi, *Nogihō zenrei no genдай engeki*, in «Iwanami kōza, Nō-kyōgen...» cit., pp. 363-381.

¹⁷ Cfr. Luciana Galliano, *Yōgaku, Percorsi della musica giapponese nel Novecento*, Venezia, Cafoscarina 1998.

¹⁸ Nakajima Atsushi, *Gronaca della luna sul monte e altri racconti*, Venezia, Marsilio, 1989.

¹⁹ Suzuki Tadashi, *Bure-ki no bōyōku*, in «Bessatsu Taiyō Nō», winter, 1978, p. 180.

Il *nō*, l'arte dell'incontro di Claudia Lazzetta

La nota acuta del flauto e il lento incedere dell'attore segnano l'inizio di una rappresentazione di *nō*, avvolgendoci in un'atmosfera di solenne austerità in cui risuonano antichi echi sciamanici, primordiali gesti teatrali, e una sapienza arcaica in grado di informare un'arte di oltre seicento anni e, al contempo, rispondere alle esigenze di una sensibilità moderna. La disarmante semplicità che caratterizza la scena, la trama e i personaggi, lungi dal suggerire una sterilità espressiva, o il retaggio di un genere teatrale immaturo, è il risultato di un'articolata rete di esperienza e teoria il cui unico fine è la creazione di una bellezza sottile, universale, che conquistì irreversibilmente il cuore dello spettatore.

L'attenzione maniacale all'aspetto estetico e la necessità di compiacere e assecondare i gusti del pubblico sono stati i cardini intorno a cui Kan'ami (1333-1384) e suo figlio Zeami (1363-1443) hanno creato il *nō* e, grazie a questa tensione tra un'aspirazione eterea, quasi divina, al bello assoluto e la concreta necessità di un'approvazione terrena, lo hanno affrancato dalla rozzezza del nugolo di intrattenimenti popolari dell'epoca fino a scavalcare le mura della residenza shōgunale e offrirlo come emblema della raffinatezza della nuova famiglia al potere, gli Ashikaga.

Recitato da soli uomini, il *nō* presenta sul palco due ruoli, lo *shite* e il *waki*, due contenitori che ospiano sentimenti,

emozioni, rigurciti di un passato che non rinuncia a porsi come presente, e lasciano emergere una foschia dell'antico umano che rende indistinte le linee che tratteggiano il personaggio. Lo *shite*, letteralmente 'colui che agisce', è il protagonista indiscusso della storia e della scena. La sua natura si estende oltre i confini del mondo fenomenico: può essere una donna, un guerriero, ma anche una divinità, uno spirito, una creatura soprannaturale, un demone o un fantasma. Rinunciando ad uno scambio dialettico con il *waki*, sfrutta lo spazio e il tempo concessogli per lasciar fluire la sua essenza, purificata dai gesti quotidiani e dalle congingenze. Il *waki*, spesso erroneamente identificato come deuteragonista, non solo non si oppone allo *shite*, ma costituisce il vero motore propulsore dell'azione drammatica con la sua laconica abilità nello stimolare lo *shite* a palesarsi, prima sul palco e poi nel suo vero essere. Per tutta la durata della rappresentazione resterà marginale sulla scena, coerentemente al suo nome che significa 'fianco', 'lato', come uno «spettatore non coinvolto»¹.

Altri ruoli secondari, spesso privi di battute e rilevanza, possono popolare la scena ma la trama si tesse essenzialmente intorno allo *shite*, anche se priva di quegli intrecci e snodi che la renderebbero avvincente. Il *nō* mira ad un coinvolgimento più altro, ad un'attenzione meno superficiale che non si lasci irretire dal colpo di scena. Paul Claudel, non a caso, sosteneva che «il dramma è qualche cosa che avviene, il *nō* è qualcuno che viene»². È, quindi, l'essenza del protagonista a determinare la natura di un'opera e a dettarne uno svolgimento relativamente fisso.

Il repertorio attuale di *nō* conta circa 240 drammi, frutto di una selezione che risale all'epoca Tokugawa (1600-1868), durante la quale l'aristocrazia militare, animata dal desiderio di distinguersi dalla nascente classe mercantile e i suoi gusti grossolani, e da una predisposizione alla classificazione, si trincerò in una cristallizzata e affettata raffinatezza. Il *nō* fu, così, idealizzato, protetto da ogni tentativo di innovazione, congelato nella sua struttura ideale in base ai canoni dell'epoca, e le sue opere furono divise in cinque gruppi.

I *nō* di divinità, dall'atmosfera solenne e augurale e dallo scarso interesse drammatico, si incentrano sulla storia dell'origine di un tempio o sulle benedizioni elargite dalla temporanea manifestazione di un essere divino. La narrazione, più o meno concitata, dell'ultima battaglia di un valoroso uomo d'armi caratterizza i *nō* di guerrieri. Eleganza e la grazia pacata di dame che, della struggente passione e dell'inconsolabile dolore per un amore perduto, lasciano trasparire solo un soffocato lamento, permeano i *nō* di donne. La folla, intesa come uno stato di abbandono di tutti i freni inibitori innescato da eventi di sovrumana sofferenza, si sprigiona con patetici toni di poetica bellezza nei *nō* di lunatici. I *nō* di demoni, attraverso spaventose creature soprannaturali, danno voce al male e all'orrore che talvolta possono annidarsi anche nell'animo umano.

L'ordine non è casuale ma ubbidisce al principio dello *jo ha kyū* che governa il mondo del *nō* come micro e