

elementi

Bonaventura Ruperti

# Storia del teatro giapponese dalle origini all'Ottocento

Dalle origini all'Ottocento

*frontespizio provvisorio*

Marsilio

# Indice

- 9 Introduzione
  - 9 Alternanza di aperture e chiusure
  - 11 Continuità e discontinuità
  - 12 Teatro e spettacolo in Giappone
  - 16 Scrittura e scena
  - 17 Trasmissione delle arti
  
- 22 Dal rito allo spettacolo
  - 22 Miti, rito e spettacolo
  - 25 *Kagura*: musica e danza divertimento degli dei
  - 29 Riti e festività della coltura del riso: *tamai, taasobi, dengaku*
  
- 34 Dal continente all'arcipelago, dai culti locali alla corte imperiale
  - 34 Forme di musica e spettacolo di ascendenza continentale.  
L'ingresso del buddhismo: *gigaku*
  - 36 La liturgia buddhista: *shōmyō*
  - 39 Il repertorio
  - 40 L'universo delle musiche e danze di corte: *gagaku*
  - 43 Il repertorio
  - 43 *Bugaku*
  - 45 *Kangen*
  - 46 Canti e danze
  - 48 Gli strumenti
  - 49 I dodici suoni e le dodici tonalità
  - 50 Il grande territorio dello spettacolo e lo sviluppo del teatro di rappresentazione: *sangaku e sarugaku*
  - 53 Jushi
  - 53 Okina
  - 54 Ennen
  - 55 Furyū
  
- 57 Il nō
  - 57 Definizione e genesi
  - 58 Origini e sviluppo storico
  - 61 I trattati di Zeami
  - 61 La poetica del fiore

in copertina  
Sakamaki/Tsukioka Kōgyo (1869-1927),  
*Saboyama*, 1901

© 2015 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione mese 2015

ISBN 978-88-317-xxxx-xx

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

Realizzazione editoriale Studio Polo 1116, Venezia

- 63 L'estetica della grazia  
 65 La prospettiva di un attore  
 68 Il dopo Zeami: Zenchiku  
 69 L'epoca Tokugawa  
 71 Hachijō Kadensho  
 71 Palcoscenico e artisti  
 72 Testo drammatico e struttura  
 73 Dialogo rivelatore  
 75 Tipologie di drammi  
 82 Il senso del ricreare  
 84 Musica  
 84 Musica nel nō  
 85 La struttura musicale  
 85 Gli strumenti  
 88 Le maschere
- 91 Il kyōgen  
 91 Il kyōgen: le «parole della follia»  
 92 Genesi e sviluppo storico  
 94 Un teatro del riso e del gioco  
 95 I testi drammatici: dai canovacci alla scrittura  
 97 Palcoscenico e artisti  
 97 Il repertorio  
 98 Canto e danza  
 99 Auguralità e ribellione  
 100 Il gusto della parodia  
 101 Tensione e malinconia  
 102 Specchio del mondo e umorismo
- 104 Dal medioevo all'età premoderna  
 104 Artisti erranti: epica, narrazioni, danze, burattini. *Heikyoku*  
 106 Il repertorio  
 108 Shirabyōshi  
 109 Figure di danzatrici  
 109 Sciamane, danzatrici, cortigiane  
 112 *Kōwakamai*  
 113 Il repertorio  
 115 Dai *sekeyō*, ai *setsuwa* al *sekeyōbushi*  
 118 Il repertorio  
 120 Burattini
- 122 Il *ningyō jōruri*  
 122 Musica ed epos per un teatro di figura  
 123 Sviluppo storico  
 125 Jōruri antichi (*kojōruri*)  
 126 I Kinpira *jōruri*
- 128 Classicità e attualità - Kaganojō e Tosanojō  
 129 Il repertorio  
 130 Il palcoscenico  
 131 L'avvento di Takemoto Gidayū - I teatri Takemoto e Toyotake  
 131 Un maestro della scrittura: Chikamatsu Monzaemon  
 133 L'opera di Chikamatsu Monzaemon  
 133 I drammi di ambientazione storica (*jidaimono*)  
 134 I drammi di attualità (*sewamono*): adulteri e suicidi d'amore  
 136 Ki no Kaion e il teatro Toyotake  
 136 Testo drammatico e struttura  
 139 Dopo Chikamatsu. La composizione a più mani (*gassaku*)  
 140 Burattini meravigliosi  
 141 L'epoca d'oro  
 143 Chikamatsu Hanji e i maestri della fase tarda
- 146 Il kabuki  
 146 Fascino nell'arte dell'attore: protagonisti di un'estetica grandiosa e fantastica  
 149 Le origini: erotismo e devianza  
 153 L'era Genroku: armonia e violenza  
 158 Influssi del teatro dei burattini  
 160 *Sekai* e *shukō*  
 161 Splendide coreografie e atti danzati  
 163 Musica nel kabuki  
 163 I generi musicali nel kabuki  
 163 La musica per shamisen  
 167 La scenotecnica e il teatro della "meraviglia" - L'era Tenmei  
 169 Una realtà sempre più cruda
- 172 Note al testo
- 177 Bibliografia
- 184 Indice analitico di artisti, attori, autori
- 186 Indice analitico delle opere

## AVVERTENZE

Il sistema di trascrizione seguito è lo Hepburn, che si basa sul principio generale che le vocali siano pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese. In particolare si tengano presente i seguenti casi:

*ch* è un'affricata come l'italiano "c" in *cena*

*g* è sempre velare come l'italiano "g" in *gara*

*h* è sempre aspirata

*j* è un'affricata

*s* è sorda come nell'italiano *sasso*

*sh* è una fricativa come l'italiano "sc" di *scena*

*u* in *su* e in *tsu* è quasi muta e assordita

*w* va pronunciata come una "u" molto rapida

*y* è consonantico e si pronuncia come l'italiano "i" di *ieri*

*z* è dolce come nell'italiano *rosa*; o come in *zona* se iniziale o dopo "n"

Il segno diacritico sulle vocali indica l'allungamento delle stesse, non il raddoppio.

N.B. Seguendo l'uso giapponese il cognome precede sempre il nome.

Tutti i termini giapponesi sono resi al maschile.

Gli ideogrammi dei nomi propri degli autori e delle opere citate sono riportati la prima volta che compaiono nel testo e ripetuti solo in caso di un successivo capitolo o paragrafo specifico. Gli indici analitici riportano l'elenco degli autori e delle opere con i relativi ideogrammi.

## PERIODIZZAZIONE

Giappone

tardo VI secolo-710	periodo Asuka
710-794	periodo Nara
794-1185	periodo Heian
1185-1333	periodo Kamakura
1333-1568	periodo Muromachi (o Ashikaga) [1336-1392 Nanbokuchō] [1467-1568 Sengoku]
1568-1600	periodo Azuchi-Momoyama
1600 [1603]-1867	periodo Tokugawa (o Edo)
1868-1912	Meiji
1912-1926	Taishō
1926-1988	Shōwa
1989-	Heisei

Sino al 1868 in Giappone i suddetti periodi (*jida*) erano a loro volta suddivisi in ere (*negō*, lett. "nome dell'anno"). Gli anni venivano indicati con il nome dell'era e un numero progressivo, sino al cambiamento del nome dell'era stessa su decisione dell'imperatore. Tale usanza ebbe inizio nel 645 quando si diede a quell'anno il nome di Taika (Grande cambiamento) e continuò sino in epoca moderna (1868) per un totale di duecentoquarantasei *negō*. Solo a partire dal 1868 l'era corrisponde al regno effettivo dell'imperatore (Meiji dal 1868 al 1912; Taishō dal 1912 al 1926; Shōwa dal 1926 al 1988; Heisei, dell'attuale imperatore Akihito, dal 1989).

# 1. Introduzione

## ALTERNANZA DI APERTURE E CHIUSURE

La storia del Giappone ha attraversato fasi altalenanti di aperture e chiusure nelle quali gli apporti culturali delle civiltà vicine o lontane, che si confrontano e interagiscono con le esperienze autoctone, hanno contribuito via via ad arricchire la dimensione creativa e le sue rielaborazioni: dall'adozione della scrittura ideografica dalla Cina, all'operazione politica di introduzione del buddhismo nel VI secolo (nel 552 secondo la tradizione o forse nel 538); dalle periodiche ambascerie verso la Cina (interrotte nel 894) e la fascinazione per la grandezza della dinastia Tang che culmina nell'epoca dell'imperatore Saga (786-842), ai continui travasi mediati dalla penisola coreana; dagli scambi intensi con la Cina Song tra il X e il XIII secolo, ai primi incontri fatali con l'Occidente, con missionari gesuiti e mercanti portoghesi e spagnoli nel XVI secolo; durante la lunga pace Tokugawa e la chiusura all'esterno filtrata solo a Dejima tramite mercanti cinesi e olandesi; dalla riapertura al mondo in epoca moderna sotto la pressione delle navi nere americane, o ancora dopo la disfatta nella Seconda guerra mondiale alla rinascita dal dopoguerra a oggi.

Così il Giappone, pur nella sua natura insulare di arcipelago protetto dalle invasioni dal "vento divino" (*kamikaze*), secondo la leggenda, e da quel mare che lo distanzia dal continente<sup>1</sup>, ha visto un costante arricchimento, per apporti esterni e riformulazioni interne, che nel caso delle arti dello spettacolo in particolare affonda le sue radici nel riconoscimento del valore magico-augurale, di propiziazione e costruzione dell'armonia nel cosmo e nella comu-

nità umana. E in generale il valore riconosciuto ai saperi, al fare e alla cultura, dalla poesia alle arti, a tutti i livelli sociali, alimentato via via dalla linfa vitale di un crescente livello di alfabetismo, e nell'antichità come in epoca moderna e tutt'oggi da investimenti privati e pubblici in educazione e cultura, da interesse e attenzione concreti verso le arti, ha contribuito alla straordinaria ricchezza e molteplicità delle produzioni culturali.

L'iridescente prisma della scena, ossia delle pratiche creative che si svolgono nel rapporto di reciproca sollecitazione che avviene nell'incontro *dal vivo* tra esecutori/attori e pubblico, accanto alle altre arti non ha fatto certo eccezione.

Nel flusso della sua storia variegata, come nella nostra tradizione, lo spettacolo ha preso le prime mosse dal rito, dall'insieme di musiche e danze di origine magico-religiosa e sotto lo stimolo di rituali e celebrazioni autoctoni fioriti nell'alveo di miriadi di culti shintoisti locali, che verranno poi organizzati in un'ottica gerarchizzata secondo le strutture di potere tra clan e sovrani e quindi centralizzati con il sistema imperiale e la sua corte. Le arti performative offerte alle divinità, sin dall'inizio, sono dunque via via fiorite destinandosi anche al pubblico della comunità, come intrattenimento rivolto alle platee degli astanti. Una svolta decisiva è stata tuttavia rappresentata poi dai travasi conseguenti all'importazione dal continente del buddhismo, religione e culto di provenienza allogena, e con l'imitazione della struttura politica del potere centrale e cerimoniale della corte imperiale sul modello supremo cinese sancito dal sistema politico Ritsuryō<sup>2</sup>. Congiuntamente si è attinto a piene mani alle esperienze creative e performative continentali, sia religiose adottate nelle liturgie dei templi buddhisti, sia cortesie subito accolte nella vita, cultura e apparati di corte. Al contempo è avvenuta anche l'immissione del patrimonio rappresentato dal grande bacino delle arti performative del *sarugaku*, il mondo magico circense delle arti che concorreranno alla genesi delle forme più insigni dei quattro grandi teatri della tradizione tutt'ora presenti e vivi nel panorama dello spettacolo giapponese e riconosciuti patrimonio dell'umanità dall'UNESCO: il *gagaku* (*bugaku*), il *nō* e il *kyōgen*, fioriti dall'epoca medievale, e il teatro dei burattini e il *kabuki*, esplosi in epoca Tokugawa.

#### CONTINUITÀ E DISCONTINUITÀ

Tuttavia, a queste illustri e vivide forme della tradizione che ne rappresentano i culmini in quanto arti del palcoscenico, verranno poi ad affiancarsi le esperienze successive all'incontro/scontro con l'Occidente che più di ogni altro ha suscitato un sommovimento senza precedenti. Quando nel 1868 il Giappone, spezzando un isolamento politico quasi totale protrattosi per più di due secoli e mezzo, si è aperto al mondo, la storia delle esperienze teatrali in Giappone muta radicalmente sotto l'impulso a riprogettare il teatro secondo concezioni, codici e tecniche venuti dall'esterno, senza però riuscire a cancellare quasi nulla della tradizione pregressa.

È così che oggi a Tōkyō e nelle altre metropoli, in un'atmosfera cosmopolita, accanto agli spettacoli delle diverse forme di teatro tradizionale, si può assistere a rappresentazioni di drammaturgia classica e moderna, europea e americana, spesso eseguite dai gruppi internazionali più noti e acclamati, d'avanguardia e non. A soddisfare i gusti più raffinati di un pubblico avido di novità e colto, gli spettacoli e i teatri che li ospitano garantiscono programmi e stagioni intensissimi tutto l'anno quasi senza pause.

A conferma di una realtà composita, la struttura che caratterizza la storia del teatro in Giappone non è di sviluppo e evoluzione, successione e superamento, per continuità o per blocchi contrapposti, che sembra caratterizzare la storia europea, ma è invece di sovrapposizione e coesistenze parallele.

Con l'avvento della modernizzazione e dell'occidentalizzazione nell'epoca Meiji, le forme tradizionali preesistenti hanno continuato il loro percorso quasi senza contaminazioni con le forme o correnti d'ispirazione occidentale che si sono via via susseguite. Così pure, prima di quella svolta rivoluzionaria, le esperienze fondamentali di teatro in Giappone non si sono avvicendate o sostituite, né si sono sviluppate per derivazione diretta dalle precedenti, bensì sono scaturite su basi simili ma distinte, in momenti e epoche differenti, secondo una traiettoria di sviluppo indipendente e quasi parallela, con pochi punti di contatto diretto o di dialettica interna.

Tale compresenza di diversi teatri tradizionali, tramandatisi sino a

oggi, con il teatro di ispirazione occidentale sviluppatosi a partire dalla seconda metà del XIX secolo è la caratteristica più evidente del teatro giapponese contemporaneo e rispecchia non solo una vicenda storica particolare, ma una struttura sociale e politica e un sistema di trasmissione dell'arte peculiari che questo paese è venuto elaborando nel corso della sua storia.

#### TEATRO E SPETTACOLO IN GIAPPONE

Da questo rapido quadro sulle vicende delle arti dello spettacolo e dai generi principali su citati, si può innanzitutto cogliere un primo carattere manifesto sul piano diacronico e nelle estetiche e pratiche su tutte le scene della rappresentazione, sia in santuari, templi o luoghi sacri, così come su palcoscenici antichi o moderni e tecnologicamente all'avanguardia: la permanenza del legame originale primario rito-teatro, l'origine rituale delle *performance* delle arti dello spettacolo, che dal mito al rito, da santuari templi e corte imperiale trapassa a spazi adeguati e poi a palcoscenici appositi, permane nel corso del suo magnifico sviluppo con un passaggio da rituale, celebrazione, evento coreutico-musicale, *séance* spiritica, luogo di incontro con la divinità, con gli spiriti vivi e morti, a intrattenimento dedicato alle divinità e, quindi, a spettacolo offerto alla comunità degli astanti, alla platea di fedeli o cortigiani, al pubblico pagante. Eppure in parte, sempre e comunque, esso mantiene forse il suo carattere di cerimonia, rito ripetitivo con valore augurale, di composizione-succezione magica, che, proprio per il suo ripetersi tale e quale garantisce e promuove, suggella e ricomponne prosperità e armonia di natura, uomo e cosmo. E l'attore ne è stato il celebrante, il medium, il corpo osteso e sacrificato alla divinità, individuo fuoricasta dotato di poteri magici di possessione, invasamento, perdita di sé e della propria individualità per farsi sciamano, tramite con il sacro, ricettacolo della divinità, portavoce della parole/vaticini di dei e spiriti, garante di continuità dell'armonia tra uomo e natura vivente, tra il sacro e la comunità, tra i membri della comunità stessi, ma in quanto tale distinto e tenuto in disparte rispetto alla popolazione stanziale, discrimi-

nato rispetto al popolo comune dedito alla coltivazione nelle aree rurali, eppure sacerdote propiziatore della continuità dell'armonia, della prosperità, del ritorno delle stagioni con la ricchezza di messi e raccolti, e esorcista autore di riti apotropaici conoscitore dei gesti magici/scongiuri/sortilegi o altro e strumento dunque della protezione da spiriti malvagi portatori di morte e sventura, carestie, malattie, epidemie o altro.

Ma l'altro carattere fondante ben più rilevante nella concezione di teatro in Giappone che si evince nei generi della tradizione è la visione di un teatro collocato nell'universo dello spettacolo, per cui è sostanziale e irrinunciabile la presenza di musica e danza in una composizione sinestesica di segni, in una plurimatericità in cui le diverse materie dell'espressione si combinano armonicamente e pariteticamente: la coscienza che il teatro nasce dal comporsi di linguaggi e arti differenti (parola, canto, musica, danza, gesto e imitazione di personaggi ecc.) in cui la componente verbale non ha il sopravvento ma che si combina con gli altri codici a formare un testo spettacolare la cui complessità è prevista a un certo grado già nel testo drammatico.

Si potrebbe parlare di "teatro totale" che sintetizza le diverse arti, teatro fatto di musica, poesia e danza, o più semplicemente di teatro-spettacolo, di "sinestesia" di materie dell'espressione e segni differenti che si combinano secondo un concetto di *armonia* che non cerca l'unità ma valorizza la diversità. Questa visione originale di teatro, di armonia, di materiali espressivi e codici differenti percorre tutte le esperienze teatrali tradizionali anche se, all'interno di ciascuna di esse (o perlomeno delle principali: *nō*, *kyōgen*, *kabuki*, *ningyō jōruri*) il progetto di teatro, i rapporti e gli equilibri tra le diverse componenti, le estetiche e le pratiche, i contenuti ideologici e le tecniche espressive differiscono grandemente e rivelano gradazioni e sfumature diverse a seconda delle epoche, degli individui e dei luoghi.

Così nel *nō* tutti gli operatori teatrali, attori veri e propri come musicisti, coro, assistenti, trovano posto sul palcoscenico e concorrono come interpreti alla creazione dell'evento scenico, ugualmente "attori" della sintesi drammatica. E, a differenza delle compagnie attuali, non è presente la figura di un regista, perché all'interno

della compagnia i diversi elementi – artisti, interpreti, musicisti – si confrontano e compongono in una dialettica che è prevista dal testo, come nel *nō*, dove c'è un progetto preciso di teatro impresso dall'epoca di Kan'ami e Zeami, o che nasce sul palcoscenico, anche da rivalità e giustapposizioni tra gli attori mediate in sede di prove generali, come nel *kabuki*.

In ogni caso, i segni differenti si combinano secondo una visione dell'armonia che non persegue l'unità e la fusione totale, la consonanza o l'univocità, uniformità e sincronia, bensì valorizza la diversità e le peculiarità di ciascuna materia, con una propria autonomia, anche se i rapporti e gli equilibri tra parola e musica, tra musica e gesto, tra parola e danza, la sintassi stessa di ciascuna disciplina, l'estetica e i modi variano a seconda del genere e delle epoche. Così policronia e policromia si manifestano in una sostanziale predilezione per la monodia delle singole materie dell'espressione, per la purezza delle linee delle singole discipline artistiche, per la ricchezza del suono o del gesto in sé, nella sua singolarità, nel suo divenire nel tempo e nella successione, ma in una polifonia di “diversi” variamente combinati e intrecciati nel tempo e nello spazio.

In ogni caso, come è manifesto nel rapporto tra attore e personaggio così come nell'organizzazione dello spazio scenico, si è giunti alla formulazione di una “rappresentazione” che non persegue una pretesa di illusione e che spesso predilige invece l'ostensione degli artifici a sottolineare la performatività, il virtuosismo degli operatori.

I generi della tradizione hanno sviluppato palcoscenici speciali, consoni alle diverse estetiche: luoghi che preservano la propria sacralità, nella dimensione del rito e rievocazione di miti divinità o spettri, ad esempio tra lo *hashigakari* e il palcoscenico vero e proprio nel *nō* o nel *kyōgen*, ma in un contesto di massima essenzialità, di pura suggestione in cui sta alla capacità di evocazione dell'attore e della parola di disegnare passioni e scene, evocare paesaggi, scenari reali mentali o emotivi. Dall'altro versante, invece, nel teatro dei burattini ma soprattutto nel *kabuki*, il palcoscenico offre agli spettatori nella maggioranza dei casi un profluvio di segni, con apparati e scenografie imponenti e ricchissime, avvalendosi del massimo sviluppo scenotecnico, con dovizia di macchinari, passerella (*banamichi*) che attraversa la platea per entrate e uscite di

scena spettacolari, palcoscenici girevoli (*mawaributai*), congegni, montacarichi, botole, trucchi e mille altri artifici.

Ma nei generi della tradizione non vi è pretesa di nascondere la *finzione*<sup>3</sup>, il teatro è innanzitutto finzione (*esoragoto*) e convenzione, specchio della realtà e sogno. Nessuna pretesa di “illusione” totale: anzi, secondo gli statuti e le convenzioni che sono tipiche del teatro, l'attore nel *nō* per certi personaggi porta la maschera che è distintamente visibile, applicata sul volto, gli apparati scenici sono essenziali, ove necessario suggeriscono appena la semplice struttura/ossatura di un'imbarcazione, di una capanna o altro, e sempre nel *nō* come nel *kyōgen* è sufficiente talvolta un breve giro sul palcoscenico, accompagnato dall'evocazione con versi, paesaggi e toponimi l'attraversamento di luoghi a significare un viaggio anche molto lungo. È l'immaginazione dello spettatore che viene sollecitata a seguire e raffigurarsi con la mente l'universo esterno e interno del personaggio.

Nel teatro dei burattini (*ningyō jōruri*), ad esempio, l'origine della voce è diversa da quella del gesto e voce e gesto sono disgiunti; burattino e burattinaio sono entrambi mostrati sulla scena, così come il recitatore che dà voce ai personaggi è visibile al pubblico, affiancato dal suonatore di *shamisen*, su un'apposita postazione. In particolare, nel caso di “ruoli” di primo piano mossi da artisti di rilievo, si giunge a esibire il volto del manovratore principale, neppure celato dal consueto cappuccio nero. Si nega dunque la necessità di una finzione illusoria per sottolineare invece la performatività dell'arte e degli “attori” in un meccanismo perfetto dove l'artificio è manifesto.

Nel *kabuki* l'attore è sempre se stesso, la sua centralità, la fascinazione della sua arte e la magnifica imponenza, l'accentuata presenza scenica fanno sì che nella sua interpretazione preservi una spiccata riconoscibilità che il pubblico sancisce anche lanciando incitazioni che richiamano la sua casata (*kakegoe* degli *yagō*). Quando necessario, nel *nō* come nel *kabuki* o il teatro dei burattini, ci si avvale di assistenti (*kōken* 後見), che aiutano l'attore nel cambiarsi d'abito, gli porgono oggetti, fanno da suggeritori e lo possono sostituire in caso di emergenza, servi di scena che lo assistono per apparire o scomparire di scena dietro un telo,

coadiuvano nel cambio d'abito e anche in trasformismi rapidi, appaiono dissimulati di nero (*kurogo* 黒衣) per tramutare in vista gli scenari o di blu per muovere le onde sul mare.

Del resto, in prevalenza i generi tradizionali nascono come teatro di maschere, essendo queste in origine strumento della metamorfosi in divinità o demone e anche prezioso veicolo per l'invasamento, e anche nel kabuki, che pure non usa la maschera se non in danze dove la situazione o il personaggio interpretato lo richiedono, il trucco che la sostituisce non persegue una mimica facciale minuta, "naturale", che sarà solo del teatro moderno.

E tuttora per tradizione, anche se per ragioni differenti, permane l'utilizzo di uomini per i personaggi femminili: sin dalle origini, come vedremo, gli attori di *sarugaku* che daranno vita al *nō* o al *kyōgen* sono artisti maschi richiesti per danze in santuari o templi buddhisti, che con l'uso della maschera possono rappresentare divinità o demoni, esseri umani o non umani, animali o spiriti di fiori o altro; nel kabuki l'esclusione delle donne avviene invece in seguito a una proibizione, che consentirà lo sviluppo di tecniche e artifici specifici per l'impersonificazione della donna da parte di attori maschi.

#### SCRITTURA E SCENA

Risulta ancora evidente come, a partire dal *nō*, la *scrittura drammatica* sia concepita come pratica strettamente connessa con la prassi del palcoscenico: così, come insegna Zeami per il *nō*, è bene che l'attore provveda da sé alla composizione di testi drammatici atti alla valorizzazione delle due arti dello spettacolo (canto e danza). Anche laddove, come in *ningyō jōruri* e kabuki, si giunge alla specializzazione dei ruoli con la nascita della figura del *sakusha* 作者 (autore) che inventa storie e intrecci e scrive il testo drammatico, quest'ultimo è al servizio del teatro, specializzato nella parola teatrale, cosciente dei mezzi degli attori e della sede per cui opera. Non esiste ancora l'idea romantica di un artista, poeta romanziere o scrittore d'altro, che si cimenta per esprimere se stesso in una scrittura speciale in forma di dialoghi, con didascalie più o meno

dettagliate, che chiama "testo drammatico": lo pubblica e forse, se non concepito per essere solo letto, un qualche regista o attore si avventurerà a metterlo in scena, a trasferirlo dalla pagina scritta sul palcoscenico per farne figure palpabili, voci vive e vividi gesti e molto altro.

In realtà, per la parte del testo verbale, in tutti e quattro i teatri di rappresentazione maggiori (*nō*, *kyōgen*, teatro dei burattini e in larga parte anche il kabuki) le origini risalgono ai generi di narrazione (*katarimono* 語り物), e quindi ai poemi epici narrati e intonati tramite la voce. Il testo verbale nel teatro giapponese tradizionale, in molta parte del repertorio, non è fatto di puri dialoghi bensì mantiene per molti passi e tratti la descrizione/narrazione in terza persona. Così nel *nō*, tramite la propria voce, ma anche tramite il coro, il personaggio parla di sé in terza persona, come fosse in maniera straniata (anche se non sempre nel giapponese classico è distinguibile nettamente la persona). Un trapasso progressivo dalla narrazione intonata dalla voce di un aedo/narratore/cantore che descrive scene, azioni e sentimenti dei personaggi a un sempre più ampio spazio lasciato alle "parole" dei personaggi, avviene anche nel teatro dei burattini ma, qui più che mai, il narratore, per di più visibile di fianco al palcoscenico, mantiene il suo ruolo di interprete unico che dà voce, emozioni, passione e pulsioni ai personaggi resi visibili da fragili fantocci che si agitano sulla scena.

#### TRASMISSIONE DELLE ARTI

L'attore, da parte sua, è artista completo, dedito per nascita, per condizione sociale o per scelta sin da tenera età all'addestramento del corpo nelle varie arti dello spettacolo e spesso, come sottolinea Zeami per l'arte del *nō*, o come si enfatizzerà soprattutto in epoca Tokugawa, egli viene a tramandare la sua arte, l'insieme degli artifici del suo mestiere in un ambito di scuola o di famiglia, in forma ereditaria, e anche esclusiva o segreta.

Il sistema di trasmissione dell'arte scenica è avvenuto infatti all'interno del canale di trasmissione ereditaria di padre in figlio, di

maestro in allievo. Esso ha avuto spesso il carattere della segretezza e dell'esclusività concependo l'arte come *techné* (tecnica-artificio) riservata ai membri di una certa scuola, di una certa famiglia a essa deputati. Così avviene che, anche per l'alto grado di codificazione delle forme teatrali (nō, kyōgen, kabuki, ningyō jōruri), ancora oggi, con una certa approssimazione, l'attore depositario dello stile o della tecnica di una certa scuola, o discendente di una certa famiglia, possa eseguire quell'opera antica rispettandone non solo il testo drammatico ma il testo spettacolare stesso: la gestualità e l'intonazione della voce, la declamazione e il movimento scenico, la musica e la coreografia di danze, i costumi, le maschere o il trucco, e il valore dell'esecuzione oggi dipendono anche dalla fedeltà a questi criteri.

E qui appare un'altra particolarità del teatro giapponese che ne rende interessante l'esistenza allo studioso di teatro: il teatro tradizionale giapponese ha conservato spesso, oltre al testo drammatico anche, a un certo grado di precisione, il testo spettacolare, ovvero la messa in scena tutta nelle sue varie componenti.

Ciò fa sì che il *testo spettacolare* non abbia il presupposto dell'assenza, come è spesso in Occidente per testi del passato, ma possa essere ricostruito con precisione, ferma restando l'unicità assoluta, l'irripetibilità dell'evento teatrale. Certo il teatro è un fenomeno che viene prodotto e al contempo consumato attraverso la compresenza dei creatori e dei fruitori/spettatori<sup>4</sup>, e proprio nel suo prodursi nel momento stesso in cui viene fruito al contempo va anche svanendo, ossia ha l'essenza di fenomeno unico e fuggevole. E proprio questa fugacità si può dire che rappresenti un aspetto affascinante del teatro. Nel nō in particolare, accentuando il valore dell'unicità di tale incontro artisti-spettatori, come nella cerimonia del tè, reputando l'incontro come singolare e irripetibile, *ichigo ichie* 一期一会, gli spettacoli di norma non vengono replicati: quel dramma non viene ripetuto per giorni, ma quasi fosse "un incontro una volta nella vita", tornerà sul palcoscenico a distanza di tempo quando le occasioni e l'artista consentiranno di riportarlo ma sarà di nuovo un evento unico, differente il pubblico, diversi il luogo e il tempo.

Tuttavia, proprio il sistema di formazione e trasmissione dell'arte

scenica di padre in figlio, di maestro in allievo, appreso per imitazione, con l'alto grado di codificazione dei generi tradizionali, ancor'oggi ha consentito di tramandare con una certa fedeltà l'intero testo spettacolare di gran parte dei brani del repertorio. L'attore, i musicisti, il coro ecc., depositari dello stile o della tecnica di una certa scuola o discendenti di una certa famiglia, possono eseguire quell'opera tramandandone gestualità, intonazioni della voce, movimento scenico, scelta di trucco o maschere e costumi, esecuzione musicale e così via fin nei minimi dettagli. Il testo spettacolare, così, pur nella fuggevolezza e irripetibilità dell'evento teatrale, non rimane racchiuso nel testo drammatico, destinato al silenzio della pagina, necessitando di incessanti reinterpretazioni, nuove messinscene, regie e allestimenti più o meno rigorosi, fedeli o arditi o azzardati, o talora coscienti stravolgimenti o disvelamenti, liberi, giocosi, sfregi irridenti parodie o altro, sempre variati, che addirittura fanno del testo un pretesto per mille altre variazioni e trasformazioni. Al contrario palpita nei corpi delle generazioni di artisti che ne hanno rivissuto l'interpretazione, in un perenne divenire, che con rigore, nella sua forma (che in Giappone è sostanza) uguale a se stessa ma sempre diversa, nello spazio, nel tempo, nella sensibilità e emozioni ineffabili con cui gli artisti la ripetono e gli spettatori la rivedono.

Così la cultura antica sancisce l'importanza di tradizione, scuola e genere non lasciando spazio all'improvvisazione e limitando i margini creativi dell'artista a scelte tra possibili alternative elaborate nel corso della storia da illustri precedenti o acclamati predecessori. I limiti d'azione e i parametri estetici sono regolati da convenzioni e codici e l'interprete è in primo luogo portatore e "legittimo" interprete della tradizione, delle regole, dell'ordine che è sociale e cosmico di cui l'arte è mirabilmente manifestazione strumento e garanzia. Al contempo, egli nella reiterazione di pratica, esercizio, disciplina corretti, deve divenire in grado di portare un proprio contributo, con il proprio corpo e la propria sensibilità, al fine di far rivivere e attualizzare la tradizione. Egli è mediatore tra la ripetizione di forme e modelli ideali affermatasi nel passato, nel rapporto concreto tra artisti e pubblico, e in tal senso di prestigio riconosciuto, e il rivivere con l'attualità di corpo e mente, sensibilità e condizioni fisiche

mutate, la propria interpretazione che inevitabilmente ne modifica in maniera minimale l'effetto, in un sempre rinnovato rapporto con il pubblico del momento.

Strumento di tale sistema di tradizione ed esecuzione è l'utilizzo di *kata* 型 (modelli esecutivi) che riguardano il testo verbale, il tessuto gestuale, i costumi, la musica, fino a tutti i minimi dettagli del grande complesso di partiture che costituiscono il "testo spettacolare".

L'ultimo carattere fondamentale da evidenziare è infine la natura modulare della struttura dei vari generi artistici, performativi, musicali e orchestrici, sviluppati nel tempo e nello spazio. I testi – verbale, musicale, coreutico – sono infatti organizzati per sequenze di un numero di unità minimali che si susseguono, ciascuna dotata di proprie qualità ed eseguita in base a criteri particolari. Tale struttura modulare riguarda tutte le materie dell'espressione, dal testo verbale alla partitura musicale di ciascun elemento/strumento, alla coreografia, secondo una logica di successione più che di sviluppo. Ogni brano è costituito da cellule-unità minimali verbali-melodico-ritmiche, sovrapposte e giustapposte a comporre un mosaico che si srotola nel tempo.

Naturalmente, in realtà in *nō*, *kyōgen*, *kabuki* o *jōruri*, nonostante la forte codificazione e la rigidità del rapporto chiuso maestro-allievo, padre-figlio, non si esclude che siano esistiti, come è naturale, mutamenti, evoluzioni e adeguamento ai tempi. Tuttora queste forme teatrali, nonostante gli sforzi in senso contrario, non riescono a sottrarsi all'usura e alle dinamiche del tempo. Qualcuno vi riconosce i segni di un'instinguibile vivacità, altri ne scorgono i sintomi di un'inevitabile e inarrestabile decadenza.

D'altro canto, sarebbe errato credere unicamente nella facoltà dell'individuo singolo di interpretare liberamente il testo, di improvvisare e inventare sulla base della propria coscienza e sensibilità e considerare ogni altro approccio pura ripetitività.

Uno dei temi chiave del teatro giapponese tradizionale è questo rapporto dialettico con la contemporaneità, tra il rischio di perdere un patrimonio non solo letterario ma spettacolare totale nel senso più pieno, e le incessanti manifestazioni di vividezza e creatività, anche di sperimentazione, contro il rischio di un processo di progressiva sclerosi.

L'oggi del teatro, in Giappone come in Europa, è comunque assai incerto e confuso, un crogiuolo incandescente fortunatamente non ancora sopito, anzi con aspetti nuovi, stimolanti e originali, sia nella tradizione che nella contemporaneità.

In questo volume si cercherà di tracciare alcuni percorsi all'interno di questo magnifico universo della tradizione, anche se spezzati o interrotti, e sarà già una grande soddisfazione riuscire a farne intuire la varietà, le attrattive, il fascino inesauribile, perché è solo vedendo, ascoltando dal vivo, che se ne può apprezzare realmente l'intensità di emozioni.

## 2. Dal rito allo spettacolo

### MITI, RITO E SPETTACOLO

Secondo la tradizione, ribadita anche nei trattati sul *nō* di Zeami, la matrice originaria dello spettacolo risalirebbe al mito della caverna (Ama no iwa[ya]to 天岩屋度) descritto nel *Kojiki* 古事記 (secolo VII), mito secondo cui la dea solare Amaterasu ōmikami 天照大神, offesa dal comportamento sacrilego del fratello Susanowo no mikoto 蘇サノオノミコト (素戔鳴尊), irruento signore dei venti, si sarebbe rinchiusa in una caverna oscurando il mondo tra la disperazione degli altri numi; grazie a un piano ideato dal dio Omoikane オモイカネ (思金神), la dea Amenouzume アメノウズメ (天鈿女命) avrebbe eseguito una danza su di una botte ribaltata, percuotendo i piedi e denudandosi e tale rito di evocazione/spettacolo avrebbe suscitato le risa delle divinità presenti e destato la curiosità di Amaterasu, che, socchiudendo la caverna, attratta da uno specchio, sarebbe stata afferrata saldamente per un braccio dal dio Amenotajikarawo アメノタヂカラヲ (天手力男神) e costretta a uscirne ponendo fine all'eclissi<sup>1</sup>.

A questo mitico precedente e ad analoghi procedimenti magici di richiamo di divinità risalirebbero i riti del *kagura* 神楽 e la nascita della figura del *wazaogi* 俳優, ossia l'attore, figura intermedia tra dei e uomini chiamata, attraverso trance, possessione, eccitazione e invasamento, a evocare la divinità e a favorirne i benefici.

Il termine *kagura* si riferisce probabilmente alla «sede della divinità» (*kamikura* 神座) – ma i sinogrammi 神楽 indicano in maniera altrettanto pertinente «divertimento delle divinità» – ovvero un oggetto, un luogo in cui si inviterebbe a risiedere il dio, tramite

procedimenti atti a attirarlo, accoglierlo, intrattenerlo: il canto e la danza, movimenti circolari, il battito del piede, lo specchio, una lancia, un ventaglio o altro. D'altro canto, anche il termine *kamiasobi* 神遊び, che vi si accosta spesso, ha dunque la valenza di «divertimento degli dei», intrattenimento per gli dei e viene di norma identificato o assimilato al *kagura*.

L'attore (in antico *wazaogi* 俳優) è dunque il tramite con le divinità e gli spiriti, che vengono calamitati attraverso danza, canto, musica: tramite il movimento circolare, rotatorio, gli spiriti sarebbero richiamati a posarsi sul vertice di oggetti lunghi e appuntiti, arco di catalpa per gli sciamani, su lance o spade, su rami di *sakaki* (la pianta sacra agli dei, *cleyera japonica*) o bambù, su ventagli o altro, tenuti o fatti vorticare dall'attore danzatore.

L'etimo di *waza* è proprio di sortilegio/magia/anatema per far manifestare la volontà della divinità, gli spiriti divini dotati di autorità e potenza, mentre *ogi* è il sostantivo che deriva dalla voce verbale *ogu* 招ぐ ovvero «invitare», «richiamare», «condurre».

La prima apparizione del termine sarebbe proprio nel *Nihon shoki* 日本書紀, nell'età degli dei, laddove si riporta il mito su citato secondo cui Amenouzume compie mirabilmente atti di evocazione. Il primo sinogramma 俳, 倡 e il secondo 優 insieme avrebbero entrambi il significato di *gi* 戲 ossia gioco/scherzo/atto/azione e questi sinogrammi sarebbero stati abbinati al termine autoctono *wazaogi*. Probabilmente nel periodo della compilazione degli annali mitico-storici, la tecnica/incantesimo per richiamare gli spiriti delle divinità veniva considerato forse come un'espressione comica (*kokkei* 滑稽), uno scherzo folle quale è il teatro, come manifesterebbe anche la reazione della risata fragorosa dei numi al denudamento di Amenouzume.

L'attore che appare sin dalle prime attestazioni è dunque sciamano, anzi per la precisione è una figura femminile che svolge il ruolo di sciamana, come sono e tuttora rimangono le *miko* nelle cerimonie *kagura*. Ma se lo sciamanesimo in Giappone, a differenza di quello continentale, propende meno verso il «viaggio mistico» di ascesa, per l'incontro con la divinità, il raggiungimento di stati di estasi, e piuttosto invece verso l'invito alla divinità a discendere, a impadronirsi del tramite e parlare attraverso di esso, portare la

sua energia, sin dall'antichità il ruolo prevalente di mediatore tra esseri umani, spiriti e divinità, ctonie più che uranie, con entità soprannaturali, anime dei defunti, rimane affidato alle donne. È alla donna, capace di dare la vita, che va anche la prerogativa di svolgere la funzione primaria e vitale nei rituali che garantiscono l'equilibrio del cosmo, la fertilità e la protezione della comunità<sup>2</sup>. D'altro canto in epoca successiva avviene un trasferimento di tali poteri sciamanici, ora taumaturgici più che divinatori, anche su figure maschili, che, oltre a pratiche di meditazione e opportune discipline ascetiche, ricorrono ad altri stratagemmi/strumenti/artifici per raggiungere il loro scopo: oltre agli oggetti (*torimono* 採り物) o l'arco di catalpa, impiegati dalle sciamane, essi ricorrono all'uso della maschera, pratiche magico-ascetiche, formule magiche di scongiuro ma sempre con canto e danza come elementi portanti e irrinunciabili.

Prima dell'affermazione della figura del *tennō* 天皇 (sovrano celeste, non è chiaro quando questa lettura sino-giapponese sia venuta a prevalere su quella autoctona *sumeramikoto* o altre) ossia, con termine trasposto dalla Cina, colui che in Giappone viene designato come "imperatore", talora i sovrani stessi sembravano assommare in sé tali poteri di sacerdoti. Le più antiche attestazioni in Giappone del termine *tennō* risalgono al VII secolo, quando, subentrando al termine *ōkimi* (grande re) che si riferiva ai sovrani di ciascuna regione, viene a designare una figura la cui autorità politica e religiosa si pone al di sopra dei sovrani di potentati locali per divenire poi capo supremo e unico nel processo di centralizzazione e di egemonia della regione di Yamato (o comunque del clan dominante) rispetto ad altre forze e aree del paese. Di fatto, non monarca unico e assoluto, anche quando si viene a formare un potere centrale unitario e forte egli governa per una riconosciuta autorità religiosa tramite la cerchia familiare e della nobiltà a lui legata e la sua designazione non sembra avvenuta sempre in maniera ereditaria lineare. Attraverso i testi di cronaca annalistica e mitologica *Kojiki* e *Nihonshoki* agli inizi del secolo VIII ne avviene la legittimazione e la teorizzazione della sua discendenza dalla divinità solare progenitrice. Tale processo di fatto recepisce ed eredita, portandole al culmine ideologico, valenze che già dal III secolo

emergono in figure come la regina Himiko, in cui la potenza materiale si accompagnava a poteri magico-rituali di sciamano, sacerdote, vaticinatore, medium, tramite con la divinità, per giungere a un progressivo elevamento e allontanamento dal popolo comune, e alla sua legittimazione tramite i miti ma anche le armi e i *paraphernalia* del potere (sacri tesori *shanshu no shingi* 三種の神器: lo specchio, il gioiello, la spada) che però via via passano come il potere politico effettivo agli uomini, con un progressivo slittamento dalla matrilinearità alla patrilinearità.

#### KAGURA: MUSICA E DANZA DIVERTIMENTO DEGLI DEI

Oggi si tramandano due tipi di *kagura*: *mikagura* 御神楽, che comprendono le cerimonie investite di particolare prestigio accompagnate da danza e musica tuttora eseguite al palazzo imperiale, al massimo santuario di Ise o altro sacrario, in particolari occasioni ufficiali, compresi i complessi rituali per l'incoronazione imperiale; *satokagura* 里神楽, ossia gli spettacoli/celebrazioni che avvengono in varie parti del paese in congiunzione con antichi santuari o luoghi di culto in occasione di riti stagionali, legati al ciclo agricolo, ai culti locali. Si circoscrivono dunque con il termine *kagura* le forme performative che si eseguono in occasioni di festività per placare e far posare (*chinkon* 鎮魂) o richiamare spiriti/divinità (*shōkon* 招魂). Esse prevedono in primo luogo la preparazione del *kamikura* (ricettacolo), l'invocazione degli spiriti/numi, e il trascorrere l'intera notte fino all'alba in presenza delle divinità eseguendo riti e pratiche per la pacificazione delle anime, il *chinkon*. Come esprime il senso etimologico del termine, la prima funzione è di accogliere la divinità ma a tal fine si rende necessaria la purificazione del ricettacolo della divinità, del luogo della celebrazione, e per purificazione ed evocazione si ricorre alle arti performative, la musica, il canto, la danza. Il richiamo di spiriti e divinità in genere ha il ruolo di catalizzarne l'energia, di calamitarne le forze, di propiziarne i benefici. In tale contesto la musica, il canto e la danza nel *kagura* hanno anche il valore di intrattenimento degli dei: nel *mikagura* con rito durante la notte, le divinità vengono invitate a sostare e ac-

colte con offerte di cibo e bevande, e intrattenute con canto danza e musica fino all'alba. Anche nell'intrattenimento e nel banchetto sono dunque previste esecuzioni così come per raffigurare la manifestazione della divinità, l'epifania, si ricorreva a una forma d'arte rappresentativa. E da questa funzione primaria e originaria del rituale per pacificare e richiamare le anime/gli spiriti, prendono via via spazio gli elementi di arti performative che vengono apprezzate dagli astanti/partecipanti contribuendo alla diffusione di queste nelle diverse aree del paese. Anche nelle attestazioni storico-letterarie le prime forme stilizzate di *kamigakari* 神懸かり (possessione divina) sono le danze di *miko*, sacerdotesse-medium tramite con le divinità, ossia le prime forme di *miko kagura*, che risalgono al già citato mito della danza di Amenouzume. Il *mikagura* che oggi avviene a corte nel mese di dicembre presso il Kashikodokoro (il padiglione dove è collocato lo specchio sacro della divinità Amaterasu ōmikami) all'interno dell'Unmeiden<sup>3</sup>, si ritiene tramandi la forma dei *kagura* che avvenivano in ambito religioso-popolare a livello locale, presso le grandi sedi culturali shintō 神道 distribuite nel territorio, e anche i vari eventi del *chinkonsai* all'interno della corte, i *kagura* nelle festività dedicate alle divinità Sono e Kara<sup>4</sup>, che grande rilievo ebbero in epoca Heian, il Kinka shin'en 琴歌神宴 (sacro convito di canti e musica del *koto*) che dall'antichità si teneva nel Seishodō e la cui prima attestazione lo colloca dopo il Daijōe dell'imperatore Seiwa nel 859<sup>5</sup>. Queste sono dunque le matrici delle cerimonie di *mikagura*, che sarebbero state inaugurate nel 1002, e sono centrate sul canto vocale e una danza molto scarna e che, oltre alla corte, sono state tramandate solo in grandi santuari, Iwashimizu Hachimangū, i santuari Kamo a Kyōto e pochi altri. D'altro canto, i riti *kagura* che erano diffusi a livello locale nel periodo medievale vengono a essere rielaborati e riformulati per mano di religiosi di basso grado, asceti (*shugensha*), asceti delle montagne (*yamabusshi* 山伏) i quali vi congiunsero riti di purificazione con *yudate* (bollitura dell'acqua)<sup>6</sup>, danze con oggetti (*torimono*) di richiamo delle divinità e invasamento, danze degli dei come nel *sarugaku nō*: tutti rituali che precedevano il loro ingresso nel profondo delle montagne e che pullularono in vari luoghi del paese. A seconda delle fedi e delle scuole di appartenenza, del-

la natura dei gruppi religiosi che furono le cellule di dispersione di questi riti in tutto il paese, gli atti performativi nella sostanza non mutano anche se muta il modo di proporli, la combinazione o l'ordine. E le forme disseminate a livello locale, *satokagura*, nel tramandare il *genius loci*, colore e tradizioni locali, attraverso le metamorfosi delle storie del territorio sono giunte fino a oggi come arti folcloriche trasmettendoci nei modi esecutivi immagini viventi dell'epoca medievale e, in base alle differenze sopra descritte, si distinguono le seguenti: *miko kagura*, i *kagura* di Izumo, i *kagura* di Ise e i *kagura* con *shishi*.

Le danze di sacerdotesse (*miko*) sono eseguite da giovani sacerdotesse che in origine, facendo esse stesse da ricettacolo, venivano invasate dalla divinità. Lo scopo della danza è favorire questo stato di possessione e dunque si caratterizza per il moto circolare, che itera e reitera un andamento rotatorio, tenendo in mano un *torimono*, un ramo di *sakaki*, ventaglio, *beisoku* (ritagli di stoffa o carta allacciati a una breve asta agitati a scopo purificatorio), sonagli o altro, che ha la funzione di diventare ricettacolo su cui si posa lo spirito, e i sonagli sono strumento musicale che fanno percepire con il tintinnio che la divinità è giunta e si è posata. Il modello è quello già descritto mirabilmente nel mito della caverna per Amenouzume (ma nella sua esibizione viene enfatizzato il prorompente battito dei piedi più che il movimento rotatorio), o anche nell'iconografia di *haniwa* antichi che ritraggono figure di medium sacerdotesse in danze con sonagli cinti ai fianchi. Nel *mikagura* le danze delle *miko* non sono state tramandate, anche se nei programmi del Chinkonsai sono attestati brani di sacerdotesse (*mikannagi* 御巫) e danzatrici (*sarume* 猿女)<sup>7</sup>. Testimonianze di tali danze sono invece oggi nel *kagura* a Iwashimizu Hachimangū, ma anche a Kyōto ai santuari Kamo, a Nara al santuario di Kasuga, a Sumiyoshi, Izumo, Ise e in altri importanti santuari si tramandano le danze femminili in cui otto fanciulle (*yao-tome mai* 八乙女舞)<sup>8</sup> vengono a formare le *miko*. In tal caso però non sono più danze per raggiungere l'invasamento, bensì sono stilizzate in forma di arte coreutica offerta alla divinità. Nell'attuale danza delle *miko* del grande santuario Kasuga, accompagnata da flauto, *kotsuzumi*, cimbali, *sō* (grande cetra a tavola, in antico *wagon*), a seconda del brano, si va via cambiando l'oggetto tenuto tra le mani

(*sakaki*, ventaglio, sonagli ecc.). In genere comunque l'accompagnamento musicale è semplice, costituito da tamburo (*taiko*), flauto e cimbali. Nei *kagura* di Izumo si prevedono danze con oggetti a volto scoperto e danze in cui appaiono demoni o divinità mascherati, che inscenano in forma drammatica leggende, miti eziologici sul culto o luoghi sacri, e vengono a vaticinare e propiziare fortuna e benessere per le persone adunate. Al santuario di Ise invece, dopo la danza delle *miko*, grande rilevanza ha il rito dello *yudate* (*yudachi*) 湯立 in cui la caldaia è posta al centro del luogo della danza e si purifica l'area attraverso l'acqua calda, la si offre alle divinità e intorno a essa si celebrano danze con *torimono* (la spada) e danze con maschere (*mengata* o *omotegata* 面型), maschere che, a differenza da quelle del *bugaku* o del *nō* in legno e scolpite, sono più primitive, ma il danzatore che le indossa, cambiando sembianze del volto (in alcuni casi vanno via via indossandone vari tipi per rappresentare diversi esseri), si trasforma in manifestazione (*keshin* 化身) della divinità.

Un posto particolare hanno anche i *kagura* con *shishi* 獅子, ossia in cui la testa del “leone immaginario” funge da ricettacolo della divinità e invocandola, stimolandone la manifestazione, tramite la danza si produce l'allontanamento e la dispersione degli spiriti maligni. Nel caso del *daikagura* 太神樂 di Ise, ad esempio, diffusosi ampiamente dagli inizi del periodo Edo con il culto di Ise, alla danza del leone che purifica il luogo della celebrazione succedono esibizioni di destrezza-acrobazie (*kyōkugei* 曲芸) alla maniera del *sangaku* o, in altri luoghi, prodezze acrobatiche del leone stesso, o in sostituzione un brano *jōruri*. Altrove la testa del leone, che viene mossa sotto una striscia di stoffa da due danzatori, viene chiamata *gongen* 権現 (manifestazione provvisoria) e, dopo la purificazione della danza del leone che scaccia i demoni, allestendo a mo' di palcoscenico la sala di una casa colonica vengono eseguiti una sorta di *sarugaku nō* come in epoca medievale o, come nel *kagura* degli asceti della montagna (*yamabushi*), danze impetuose di divinità.

In tutte le varianti di *kagura* comunque vengono intonati inni (*kagura uta* 神樂歌) che, in particolare nel *miko kagura* o nel *kagura* di Ise, sono poesie per le divinità in due o in quattro *ku* 句 (versi). A tramandare il ricordo dei versi del canto che accompagnava questi atti coreografici sono anche alcuni *kamiuta* 神歌 (inni

per le divinità) presenti nel *Ryōjinbishō* 梁塵秘抄 (Scritto segreto della polvere sulle travi, intorno al 1179). Gli strumenti musicali che risuonano in generale sono dunque l'*ōdaiko* (tamburo grande panciuto di legno, che può essere a pelli di bue tese legate con funi o fissate con bullette), talora in versione piccola, flauto, piccoli cimbali (*dōbatsushi*) e altri strumenti, ma nel caso delle danze di *miko* accade anche che si accompagnino al suono di *ōtsuzumi* e *kotsuzumi* (usati poi nel *nō*), *shakubyōshi* (battito scandito da due legni), *sō*.

#### RITI E FESTIVITÀ DELLA CULTURA DEL RISO:

##### TAMAI, TAASOBI, DENGAKU

La nascita delle prime forme autoctone di spettacolo in Giappone va comunque forse riconosciuta nei canti e nelle musiche di *tamai* 田舞 e *taasobi* 田遊び, che si accompagnavano alla coltura del riso, il sistema economico-agricolo divenuto fondante per la sussistenza delle popolazioni nell'arcipelago già dall'epoca Yayoi 弥生時代 (III-II sec. a.C.) o forse addirittura il tardo Jōmon 縄文. I primi consistono in “danze delle risaie”, che al suono di flauto e tamburo accompagnano il trapianto del riso allo scopo di ingraziarsi la protezione delle divinità, di suscitare le energie, di rivivificarne la potenza fecondatrice, favorendo la prosperità del raccolto tramite il richiamo delle divinità ctonie, forme performative presto accolte a corte tra i rituali per l'incoronazione imperiale. I secondi sarebbero “intrattenimenti delle risaie”, ossia *performances* in genere eseguite a capodanno da personaggi mascherati che ripercorrono, imitandoli, i gesti del ciclo agricolo per auspicarne l'abbondanza attirando l'energia vitale della divinità sulle colture, forme che in seguito approderanno con ogni probabilità al *dengaku* 田樂.

Da analogo *humus* muove il *dengaku* 田樂 (musiche, divertimento delle risaie), termine che oggi abbraccia in senso lato una pluralità di manifestazioni performative nell'ambito delle arti folkloriche: a. le musiche eseguite concretamente in accompagnamento al trapianto del riso (*taue* 田植); b. il *taasobi* 田遊 con valore vaticinatorio; c. le molteplici arti coreografiche note come *dengaku odori* 田樂躍 eseguite e sviluppate da artisti professionisti, i *dengakuhōshi* 田樂

法師, e sono le prime e quest'ultime a sviluppare nel *furyū dengaku*.  
 a. Le musiche che ritmano il trapianto del riso, sia nei riti rurali eseguiti sulle risaie, sia nei riti propiziatori celebrati presso i santuari shintō, assumono svariate denominazioni a seconda delle aree ma di fatto sono suoni di percussioni (dei tamburi *taiko* allacciati ai fianchi in molteplici varianti secondo gli usi locali), flauto, tamburi a clessidra (*tsuzumi*), *surizasara*<sup>9</sup> e altri che con canti corali scandiscono i gesti dell'operazione preziosa del trapianto del riso svolta ritmicamente dalle fanciulle (*saotome*).

I riti musicali che accompagnano il trapianto, a differenza dal *taasobi*, si svolgono tra la fine di maggio e la metà di giugno, quando nelle risaie avviene l'operazione per cui le pianticelle, fatte crescere in una risaia apposita, vengono trasferite nella risaia vera e propria a distanza regolare, consuetudine dell'agricoltura giapponese che consente una maggiore produttività del raccolto. I canti (*taue uta*) che accompagnano quest'evento sono canti di valenza religiosa offerti al dio della risaia per pregare per la prosperità, propiziare l'abbondanza del raccolto ma al contempo sono "canti di lavoro" che, scandendo il movimento, ne aumentano l'efficienza. Le parole e la musica tramandano melodie e ritmi del Giappone medievale ad esempio gli *hayashida*. In questa variante c'è il capogruppo che guida il tempo con *sasara* o percuotendo il *taiko* e, in duetto alternato con le *saotome* che eseguono il trapianto, intona gli inni, mentre il complesso strumentale di *ōdaiko*, *kodaiko*, *sasara*, *dōbatsushi*, *kane* e flauto fanno l'accompagnamento. Il ritmo della musica è anche il ritmo del trapianto: i canti seguono in maniera coerente il trascorrere del tempo nello svolgimento di una giornata di lavoro, con inno di accoglienza della divinità della risaia, canto del mattino, canto di mezzogiorno, canti della sera, inni di saluto e commiato al dio della risaia, in forma metrica poetica di scansione in more di 5-5-5-6-4, 7-7-4, 5-7-5-7-5 ecc. seguendo le scale *ritsu*, o varianti, o scale dei canti popolari (*min'yō* 民謡) e altre<sup>10</sup>.

Nel caso dei riti analoghi presso i grandi santuari shintō (*taue shinji*) avviene il richiamo dello spirito della divinità, si esegue il trapianto sulla risaia divina e si propizia il raccolto. La cerimonia avviene nella stagione del trapianto del riso e si accompagna a danze canti e complesso strumentale. Talvolta la valenza rituale



Mikomai. Danza di miko

è prevalente e dunque il trapianto vero e proprio non avviene, distinguendolo comunque dai *taasobi* con simulazione del trapianto e gli *hayashida* che lo effettuano richiamandone lo spirito. In tal caso, altre manifestazioni ne arricchiscono la cornice con le danze (*dengaku odori*) dei *dengakubōshi*, le rappresentazioni degli artisti descritte già in epoca Heian ad esempio nello *Eiga monogatari* 栄華物語 (1023) in cui appare una versione di intrattenimento e divertimento dei nobili, o in altre opere di narrativa che tratteggiano affreschi di vita della corte imperiale o della nobiltà, e tuttora sono riprodotte in aree di montagna della zona centrale dello Honshū o nelle festività presso i santuari shintō. Tali riti si accompagnavano a musiche e danze in voga in quel periodo ad arricchirne via via la spettacolarità e la ricchezza in eventi di intrattenimento con programmi sempre più ricchi. Festività analoghe si ripetono tutt'oggi in varie aree del paese: un tempo nella stagione del trapianto precedevano il trapianto effettivo, oggi invece tendono a ritardare rispetto al trapianto, che è ormai meccanizzato.

b. I *taasobi* (divertimenti delle risaie), più specificamente, sono invece rituali propiziatori che aprono l'inizio del nuovo anno, la primavera, in cui in maniera concreta e semplice si mostra con i gesti alla divinità

Toshigami 歳神 il processo ideale di crescita e maturazione del riso, o lo si esprime con parole illustrate con semplici gesti. Talvolta si assimila la risaia alla pelle del tamburo da percuotere (*taiko* con pelle tesa fermata da chiodi) ma dal punto di vista musicale l'accompagnamento è monotono ed essenziale e si limita al *surizasara*, percussioni o poco altro. Tuttavia questi *taasobi* spesso sono coniugati con i *shushōe* 修正会 (*okonai*)<sup>11</sup> dei templi buddhisti e quindi assieme a questi, in piccoli padiglioni nei villaggi, si associano *dengaku odori* o spettacoli di *sarugaku*, soprattutto nelle aree di montagna. Diffusi pressoché in tutto il paese con varianti locali, si eseguono nel cortile del tempio, del santuario o sulla superficie della pelle del *taiko*, assimilata dunque alla risaia. Personaggi, che possono essere il “padrone della risaia”, il vecchio delle lunghe spighe, a volto scoperto o con una maschera da vecchio, entrano in scena e utilizzando strumenti agricoli finti eseguono l'inizio del ciclo con la zappa, la concimazione, la semina, il trapianto ecc.; ogni fase viene eseguita in maniera realistica con parole e gesti. Talora entrano in scena chi fa il bue, chi le fanciulle (*yaotome*), chi porta il pasto per il pranzo, o si esegue una scenetta a mo' di *kyōgen*. Per lo più si officiano in forma abbreviata solo fino al trapianto, ma anche fino alla mietitura del riso, la posa del raccolto, la coltivazione dei campi o l'allevamento dei bachi da seta. Nel corso delle celebrazioni si intonano canti (*tauta*) dei *daijōe* o del *gosechi* o inni per gli dei (*kamiuta*) o canzoni anche di risonanza più antica, con l'orchestra di *taiko*, *kotsuzumi*, *fue*, *kane* (campane) e un coro (*jiutai*). Sono dunque manifestazioni semplici e primitive delle popolazioni rurali che pregano per l'abbondanza del raccolto dei cinque cereali con valore propiziatorio. Talora colei che porta il pasto simula un parto o mima atti sessuali di accoppiamento con il “padrone della risaia”: vi sono dunque enfatizzati dei momenti di forte valenza sessuale, interpretati come gesti che hanno la funzione di stimolare per transfert produttività, crescita e fecondazione dei cereali.

c. Ben più complesse sono invece le forme di *dengaku odori*, inscenate da gruppi di artisti professionisti (*dengakuhōshi*) in compagnie di dieci o quattordici elementi che danzano coreograficamente al suono di *binzasara*, *taiko* a pelli tese con corde, *tsuzumi*, *dobyōshi* (cimbali), flauto e altri strumenti. Le danze prevedono schemi simmetrici, geometrici, con alternanza delle formazioni di coreuti, che

si allineano in due file, si scambiano o si raccolgono in circolo, mossi piacevolmente al ritmo della musica, movenze che palesano un influsso continentale anche se di difficile identificazione. Gli strumenti, tamburi allacciati al corpo, *binzasara*, flauto, *tsuzumi* (questo spesso suonato da fanciulli, *chigo* 稚兒), vengono suonati dai danzatori stessi, all'inizio esibendosi ciascuno nel proprio in assolo. Alle danze si alternano numeri di destrezza di derivazione *sangaku*, come *takaashi* 高足 (trampoli), *issoku* 一足 (trampolo singolo), *rōgan* 弄丸 (giocoleria con palline), *katanadama* 刀玉 (giocoleria con spade) ecc. a conferma che risalirebbe al grande alveo delle arti spettacolari continentali, e anche intermezzi comici che suscitano le risa dei presenti. Pur con molteplici trasformazioni e evoluzioni, dalla metà del periodo Heian alla metà del Muromachi, soprattutto negli *shushōe* (uffici di capodanno) dei templi, negli *ennen*, nelle varie occasioni di festività e celebrazioni religiose si sono arricchiti di nuova linfa. Quando, nel periodo medievale, il *sarugaku nō* si sviluppa in senso drammatico assimilandone elementi e spunti, nasce anche un *dengaku nō* che vedrà l'emergere di artisti esponenti di quest'arte in competizione con gli attori del *nō* conquistare anche il favore dei potenti nello shogunato Ashikaga. Ulteriore evoluzione sono infine i *furyū dengaku*, manifestazioni spettacolari in cui a musica e danze delle aree rurali che accompagnavano i riti del trapianto del riso – la cui spettacolarizzazione aveva attratto l'interesse della nobiltà di corte sin dal medio tardo periodo Heian – si aggregano gruppi di artisti, i *dengakuhōshi*. Si trasfigurano così in grandi eventi di euforia collettiva in vaste coreografie che coinvolgono classi popolari e aristocrazia di Kyōto. Il culmine viene raggiunto negli anni tra il 1096-1097 quando, sullo sfondo di una crisi e rivolgimenti politici senza precedenti, la nobiltà e i loro giovani inservienti imitando modi e maniere dei *taue* di campagna li inscenano lungo le vie della capitale determinando l'esplosione di una grande voga subito emulata. Una descrizione strabiliata di questo fenomeno trova spazio nelle pagine del *Rakuyō dengakuki* 洛陽田楽記 (Cronaca del *dengaku* della metà sinistra [orientale] della capitale, 1096) di Ōe no Masafusa 大江匡房 (1041-1111) o nei diari di altri esponenti dell'aristocrazia, ma fu moda effimera che sfumò con il mutare delle epoche.

### 3. Dal continente all'arcipelago, dai culti locali alla corte imperiale

FORME DI MUSICA E SPETTACOLO DI ASCENDENZA CONTINENTALE  
L'INGRESSO DEL BUDDHISMO: GIGAKU

Se quello descritto rappresenta il versante “popolare”, altre esperienze provenienti dal continente asiatico avevano influenzato musica, danza e spettacolo nei templi e a corte.

Già a partire dal VII secolo proveniente dalla Corea, ponte tra la cultura continentale e quella giapponese – forse in seguito all'importantissima operazione politica di introduzione del buddhismo in Giappone promossa da un principe reggente, Shōtoku Taishi (574-622) – era giunto il *gigaku*, genere di danza e musica legato alla nuova religione e ai cerimoniali buddhisti.

Il *gigaku* 伎楽 comprende una sorta di danza mascherata: l'azione che si svolge in un luogo stabilito viene preceduta da una processione (*gyōdō* 行道) di danzatori mascherati e abbigliati con costumi di personaggi reali e immaginari, accompagnati da musiche di *yōko* 腰鼓 (*kure no tsuzumi*), *shōban* 鉦盤 (una sorta di gong) e un flauto. Chiamato anche *Kure no gaku* (canti e danze di Kure, *Kure no utamai*), sarebbe in effetti stato appreso da un abitante di Kudara (Paekche), Mimashi 味摩之, nel regno di Kure (Wu), nel sud della Cina, e portato in Giappone al tempo dell'imperatrice Suiko (612), e da allievi di questo in Yamato sarebbero emersi Ma no Obito e Imakino Ayahito Saimon che ne avrebbero consolidato le basi in Giappone, secondo quanto registrato nel *Nihon shoki*. Il *gigaku* fiorisce grazie al legame con la liturgia a costituire la parte musicale più rilevante degli uffici buddhisti (*bōe* 法会), adunanze di monaci e fedeli per predicare e illustrare la dottrina buddhista e

celebrare suffragi. Vengono dunque costituiti e mantenuti gruppi di musicisti e danzatori del *gigaku* presso i grandi complessi templari più ingenti, a cominciare dallo Hōryūji di Nara, lo Shitennōji di Ōsaka, il Kawaradera e il Tachibanadera di Asuka, il Kōryūji di Kyōto e altri. Nel 702 nel Gagakuryō (Dipartimento delle musiche di corte) sono previsti un maestro di *gigaku* e due percussionisti di *shōko* ma il *gigaku* resta prevalentemente, più che musica di corte, performance peculiare dei centri religiosi buddhisti. Alla grandiosa cerimonia di suffragio per l'apertura degli occhi del grande buddha del Tōdaiji di Nara, nel 752, si esibiscono ben sessanta persone in un *gigaku* di grande imponenza.

Secondo quanto trascritto nel *Kyōkunsbō*<sup>1</sup>, il programma del *gigaku* prevedeva il *netori* 音取 (preludio per definire e accordare la tonalità), *chōshi* e quindi la sfilata (*gyōdō*) e nell'ordine dieci brani: *Shishi*, *Gokō*, *Kongō*, *Karura*, *Baramon*, *Konron*, *Rikishi*, *Taiko*, *Suiko*, *Butokuraku*. Il contenuto della danza sembra fosse tutt'altro che fine ed elegante, bensì carico di elementi comico-volgari. Lo spettacolo si apre con una parata (*gyōdō*) guidata da un personaggio che indossa una maschera con un lungo naso come un *tengu* chiamata Chidō 治道. La recitazione dei *sūtra* avrebbe il significato di celebrazione del buddha. Segue il gruppo musicale con flauto e percussioni, le parti vocali, quindi *shishi* e danzatori, e poi un complesso musicale. Quando gli sfilanti raggiungono il luogo della rappresentazione inizia la danza dello *shishi* (*shishimai* 獅子舞) che attraverso il battito dei piedi ha il potere di purificare, placare gli spiriti maligni, risvegliare e far posare l'energia di spiriti e divinità nel luogo dello spettacolo. Fa seguito una scena con un certo sviluppo drammatico svolta da diversi personaggi: Goō 吳王 (uomo della regione di Wu), Kongō 金剛 (protettore del buddhismo), Karura 迦楼羅 (uccello Garuda), Gojo 吳女 (donna della regione di Wu), Kuron (Konron) 崑崙 (il lussurioso), Rikishi 力士 (guardiano buddhista), Baramon 波羅門 (bramino), Taiko 大孤 (uomo persiano) vecchio e giovane, e Suikoō 醉胡王 (re persiano ubriaco). Tutti i personaggi mascherati interagiscono in una pantomima e danze accompagnati dalla musica di fiati e percussioni. Dopo la danza di Goō e Kongō si avvicenda la danza a ritmo sostenuto del Karura, uccello magico fantastico che si ciba di serpenti, segue poi l'azio-

ne in cui il Konron cerca di sedurre con violenza e atti osceni la donna ma viene sconfitto dal Rikishi, l'azione con cui il Baramon si spoglia del *fundoshi* e lo lava, il vecchio Taiko si prostra in venerazione del buddha, la scena comica di Suiko, sovrano ubriaco, e il suo servitore Suikoju 酔胡徒. Di particolare efficacia, in un culmine di violenza esorcizzata, è il momento in cui Konron con un fallo enorme (*marakata*) sollecitandolo con un ventaglio cerca di possedere la donna e Rikishi, allacciando con una fune il fallo, lo tira e lo colpisce, simbolizzando la condanna della sessualità violenta e sollecitando le risate degli astanti. Così come colorita è la scena del sovrano che nell'ebbrezza perde il suo contegno, con un sano spirito critico anche nei confronti dei potenti, mentre la devozione del vecchio Taiko verso i buddha manifesta il rispetto e la reverenza verso la religione buddhista, in un equilibrio tra gli elementi comico-farseschi e il legame con il valore religioso assunto all'interno delle celebrazioni sacrali nei templi.

Le rappresentazioni, con strumentazione bilanciata su percussioni a pelle, a metallo e strumento a fiato, che viene mutando nel tempo, continuano anche in periodo Heian ma poi lentamente decadono soppiantate dal *bugaku* a uso dei grandi complessi templari. Nel prezioso deposito dello Shōsōin di Nara, scrigno di tesori di Cina e Giappone d'epoca antica, sono presenti ventidue *shōko* da *gigaku* e ben oltre cento maschere, il che lascia immaginare la consistenza del fenomeno<sup>2</sup>.

#### LA LITURGIA BUDDHISTA: SHŌMYŌ

Assieme al buddhismo si ritiene che sia giunta in Giappone anche la musica che si accompagnava alle liturgie, ma è soprattutto in epoca Nara che, assieme alle ambascerie inviate alla corte cinese dei Tang, che inizia a essere importato direttamente il buddhismo cinese di quel periodo e via via anche le cerimonie sacre iniziano a essere riordinate con frequenti funzioni o eventi religiosi. La più consistente di queste celebrazioni di imponenti proporzioni risale al 752 in occasione del culto per l'apertura degli occhi del grande buddha del Tōdaiji a cui attesero diecimila monaci, oltre ai fedeli.



Musici e danzatori di *gagaku*

Già in questa epoca si attesta la presenza di un canto monodico/polifonico per voci maschili senza musica strumentale che già in India aveva accompagnato la recitazione modulata dei Veda da parte dei baramon, canto vocale che in Cina, dopo la traduzione quasi totale dei testi canonici in lingua cinese (tranne alcuni brani di *mikkyō* che rimangono preservati in sanscrito), viene ad adattarsi a ritmi, accenti, toni e letture in cinese dei *sūtra* e che in tale forma dovette essere trasposto in Giappone e radicarvisi sotto il nome di *shōmyō* 声明 (traduzione dall'indiano antico che in Giappone assume il significato di musica vocale d'accompagnamento alle liturgie buddhiste). Tuttavia, con le trasformazioni conseguenti al trasferimento della capitale da Nara alla nuova sede imperiale di Heian, a Kyōto, la salmodia e musica vocale buddhista vede un declino e una sua rinascita con l'affluire di nuove correnti del buddhismo e viene riassorbita nelle cerimonie collettive di nuovi gruppi e strutture religiose. Nel 804 personalità del calibro di Saichō 最澄 (767-822) e Kūkai 空海 (774-835) si recano nella Cina Tang per studio e portano in Giappone due scuole di cui sono i fondatori, il Tendai 天台 e lo Shingon 真言, che daranno nuovo impulso allo *shōmyō*. Tra i numerosi monaci che, oltre ai due maestri fondatori, si recano in Cina per risalire alle fonti del buddhismo spicca Ennin 円仁 (794-

864) che è particolarmente sensibile alle celebrazioni liturgiche e che dopo dieci anni di studio in Cina al suo rientro nel 838 reca con sé scritti e una ricchissima conoscenza che trasmette al monte Hiei, grande sede templare del Tendai. Mentre Kūkai, rientrato prima nell'arcipelago, aveva già costituito il nucleo fondamentale che sarebbe stato, nel Tōji, il fondamento liturgico dello Shingon. Queste due divengono dunque le sedi principali di *shōmyō* costituendo le principali correnti della musica buddhista nel paese, probabilmente assimilando anche stimoli dalla più antica tradizione dei grandi templi di Nara. In seguito tuttavia le tre correnti, dopo una fase di compresenza e interazione in particolari occasioni, sembrano procedere in maniera indipendente acuendo le distanze. Dalla fine del periodo Heian agli inizi del Kamakura si ha un'ampia trasformazione dello *shōmyō*. Con la celebre ricostruzione del Tōdaiji la corrente di Nara rinasce in maniera distinta dalle solide presenze Shingon e Tendai con i rispettivi stili. Nel contempo sorgono nuove scuole a Kanazawa e anche nei templi di Kamakura, con il sostegno dello shogunato che vi pone la sua base ma attraversa poi una fase di declino. Mentre Shingon e Tendai intensificano le rispettive peculiarità anche nell'epoca medievale il buddhismo vede pullulare nuove correnti di matrice autoctona, Jōdo 浄土 (della terra pura), Jōdo shinshū 浄土真宗, Nichiren 日蓮 e altre, con l'approdo della scuola Zen 禅 dalla Cina. In questa fase, con apporti e scambi tra le differenti correnti buddhiste, con la ricchezza di stimoli della musica vocale popolare (*imayō*, *saibara* ecc.) che conquista seguito anche presso le classi aristocratiche, con le teorizzazioni e gli affinamenti delle musiche di corte del *gagaku*, anche gli *shōmyō* nelle svariate correnti buddhiste si trasformano in maniera vivace. Fino a che nello Shingon avviene un'opera di riordino nel Ninnaji; nel Tendai con l'apparizione di nuove figure di teorici (Tanchi 湛智) e tradizionalisti (Jōshin 淨心) si diramano due scuole diverse, mentre altre correnti di maggiore consenso tra il grande pubblico di fedeli si mostrano più inclini ad assorbire stimoli dalla musica popolare, e lo Zen, dal canto suo, subisce l'influsso della musica cinese di epoca Song. A questa fase fervida e confusa, segue la fase di classificazione conservativa, in una traiettoria declinante con la perdita di alcune correnti, che giunge fino a oggi con qualche riviviscenza.

### Il repertorio

I brani del repertorio dello *shōmyō* si distinguono a seconda delle scuole (di tipo esoterico, o misterico come lo Shingon, o della terra pura ecc.), con la conseguente variazione dei sūtra o testi canonici privilegiati, secondo la liturgia a cui sono destinati, secondo la lingua in cui si presentano gli scritti (in sanscrito trascritto con sinogrammi in base al valore fonetico, in cinese [*kanbun*], in giapponese) ecc. In generale, i brani dello *shōmyō* sono concepiti e intonati con le seguenti destinazioni: per la diffusione degli insegnamenti buddhisti, in quanto inni di celebrazione, encomio e adorazione dei buddha (*sandan* 讚歎), in quanto culto e suffragio (*kuyō* 供養), come preghiere o voti (*kigan* 祈願), come ufficio funebre (*ekō* 回向), penitenza (*zange* 懺悔). La tonalità ha un ruolo fondamentale nella visione speculativa che ne informa la concezione sin dall'India e poi in Cina e ne vede una complessa struttura di legami con i punti cardinali, i mesi dell'anno ecc. ma che in linea teorica, in molti scritti, viene tramandata anche in Giappone laddove prevale però l'aspetto estetico-musicale, nella divisione tra melodie incardinate su scala *ryo* o *ritsu* o una scala intermedia. Come in tutti i generi musicali del Giappone, anche nel canto buddhista la struttura melodica si compone di una catena di microunità che vengono a costituire il dipanarsi della musica vocale nel suo complesso. Questi moduli melodici si combinano come tessere di un mosaico e portano ciascuno un nome (*sugu*, *sori*, *yuri* ecc.), dando vita alla struttura d'insieme. Altro elemento peculiare è il ritmo che nello *shōmyō*

si fonda sulla ripetizione di battute e misure regolari. Tale struttura ad andamento ritmico regolare è stata forse indotta in Giappone nella terza fase di sviluppo, forse per facilitarne l'abbinamento con la musica strumentale orchestrale del *gagaku*. Tuttavia i brani caratterizzati da una regolarità tendono via via con il tempo a trasformarsi verso un ritmo libero, a perdere la scansione regolare e avviarsi a una maggiore libertà che è in genere dei brani di preludio. La recitazione in forma di musica in stile sillabico, ma anche con momenti di fioritura melismatica, che ne costituisce il tessuto di base, in una reiterazione da nenia o litania conduce a una sorta di iterazione via via ossessiva quasi incantatoria, ammaliante o ipnotica, talvolta diplofonica. Esso verrà a influenzare in maniera decisiva anche la recitazione in altri generi musicali dal periodo medievale e oltre.

## L'UNIVERSO DELLE MUSICHE E DANZE DI CORTE: GAGAKU

Assieme allo *shōmyō*, ovvero le litanie che accompagnavano la recitazione delle scritture sacre in occasioni ufficiali di grande pompa presso i complessi templari buddhisti, il *gagaku* 雅楽 (musica elegante, raffinata) rappresenta l'altro gioiello, tesoro musicale celebrativo imponente e ufficiale del paese fondatosi sul sistema Ritsuryō. Da quella nuova organizzazione politica viene eseguito come musica di corte della società aristocratica raccoltasi intorno alla figura dell'imperatore e scandisce gli eventi stagionali pubblici e privati che si svolgono nella corte imperiale e presso le residenze nobiliari, nonché nei santuari shintō e nei templi buddhisti più illustri, e oggi viene eseguita in concerti e speciali occasioni come musica colta di altissimo tenore artistico.

Patrimonio musicale e spettacolare antico, non solo testimonia di una cultura cortese elevata e raffinatissima ma rappresenta uno dei pochi esempi di musica "orchestrata" che in Giappone sia mai esistita. Accolto a corte a scandire festività stagionali, celebrazioni, banchetti e altri eventi di spettacolo e conviviali, il *gagaku* ebbe dunque il suo culmine nell'epoca Heian, come testimoniato nel *Genji monogatari* 源氏物語<sup>3</sup>, per poi conoscere un progressivo declino in congiunzione con le sorti della corte imperiale ma, tra alterne vicende, si è tramandato sino a oggi.

È uno dei generi musicali più antichi al mondo dal momento che la tradizione musicale shintoista al suo interno nasce agli albori della cultura giapponese. D'altro canto, l'introduzione dei brani musicali e danzati dal continente avviene tra la metà del v e la fine del ix secolo: le musiche dei tre regni di Corea, Shiragi/Silla (Shiragigaku 新羅樂), di Koma/Goguryeo (Komagaku 高麗樂), Kudara/Baekje (Kudaragaku 百濟樂), avviene già in epoca Asuka, e in epoca Nara dalla Cina si trasfonde la musica della dinastia Tang (Tōgaku 唐樂), di Tora (Toragaku 度羅樂), Rin'yū/Champa (Rin'yūgaku 林邑樂), Bokkai/Balhae (Bokkaigaku 渤海樂) e in particolare dalla fulgente corte di epoca Tang le trasposizioni e importazioni continueranno fino all'inizio dell'epoca Heian, quando il Giappone riterrà di non inviare più sue ambascierie intellettuali alla volta della Cina. Le trasmissioni di saperi musicali riguardano dunque un'a-

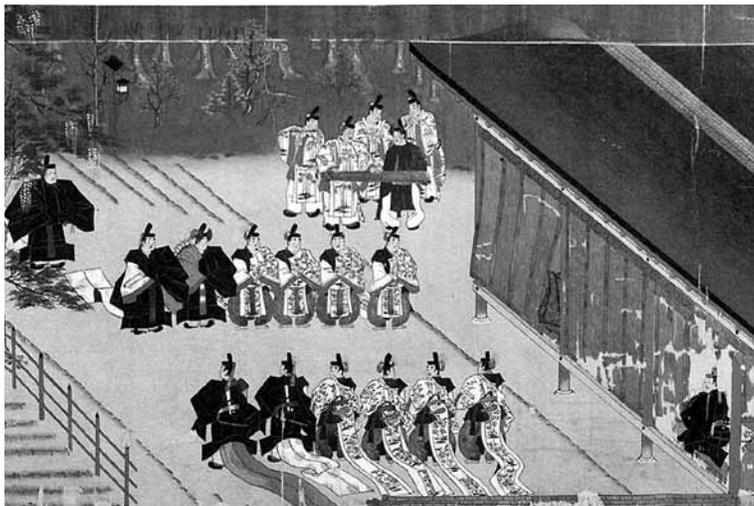
rea che dal Nord della penisola coreana, l'interno della Manciuria e il nord della Cina spaziano e si inoltrano a ponente attraverso la via della seta fino all'Asia occidentale e in parte anche al Sudest asiatico. A trasferire tali saperi attraverso la penisola coreana e dalla corte dei Tang sono artisti che vi si recano per studio: Kibi no Masabi 吉備真備, Ōbe no Kiyokami 大戸清上, Fujiwara no Sadataoshi 藤原貞敏 e altri.

Con il consolidarsi del sistema Ritsuryō a partire dal 701 i brani danzati introdotti dal continente e musiche e danze autoctone legate a cerimonie e riti shintō vengono a rientrare sotto la supervisione del Gagakuryō 雅楽寮 (Dipartimento delle musiche di corte) nel Ministero dell'Amministrazione civile (Jibushō 治部省). Nel Gagakuryō trovavano posto musicisti di varie regioni e paesi che praticavano svariati strumenti musicali e che svolgevano un ruolo nei rituali di corte e dei grandi templi, con un repertorio e anche una dimensione culturale internazionale. Dopo breve viene varato anche l'Ōtadokoro 大歌所 che avrebbe curato precipuamente canzoni e danze destinati a riti e cerimonie e, con la cessazione delle missioni verso la Cina nel 894, le importazioni verranno interrotte. Inizia così una fase di trasformazione e rielaborazione giapponese del repertorio. Questa riforma riguarda innanzitutto la distinzione del repertorio risalente al continente in due rami di stili distinti: *sabō* 左方 (direzione sinistra) che comprende gli accompagnamenti di musica Tang di derivazione cinese, e *uhō* 右方 (direzione destra) che include invece i brani di musica Koma di ascendenza coreana. Si riorganizza la combinazione orchestrale, con modifiche e arricchimenti e nuove creazioni nei brani compositivi. Analogamente vengono riordinati anche canti e danze destinati a riti e cerimonie a cui si aggiungono due nuovi generi vocali diffusi e amati dall'aristocrazia, i *saibara* e i *rōei*. Anche i ruoli di musicisti che afferivano al Gagakuryō, di fatto funzionari appartenenti alla guardia dell'imperatore, vengono via via ricoperti da musicisti professionisti e viene istituito un conservatorio (*gakuso* 楽所) all'interno della corte<sup>4</sup>.

Le dinastie familiari specializzate nei rispettivi strumenti musicali si consolidano: così la tradizione di *saibara*, *rōei*, *biwa*, *sō* ecc. diventa prerogativa di famiglie dell'aristocrazia (*kuge* 公家), men-

tre *kagurauta*, strumenti dell'orchestra, danze ecc. sono affidati a musicisti di famiglie *jige* 地下, ossia dei ranghi di corte più bassi. E oltre ai musicisti in servizio presso la corte, sorgono *gakuso* (luoghi di musica) anche nei grandi templi buddhisti e santuari shintō, tra cui i più rappresentativi sono quello del Kōfukuji di Nara e dello Shitenōji di Ōsaka e questi due complessi orchestrali assieme a quello della corte imperiale costituiranno i tre grandi centri (*sampō gakuso* 三方楽所).

Sono proprio questi musicisti di famiglie *jige* che hanno garantito la tradizione del *gagaku* nel corso delle epoche Kamakura, Muromachi e Edo. In epoca Edo anche nel castello shogunale di Edo era stato istituito un ufficio dei musicisti (chiamati Momijiyama *gakunin*) e a questo erano demandate famiglie di rami collaterali dei tre centri provenienti dall'area del Kamigata. Con il grande trapasso dell'epoca Meiji nel 1870 l'ufficio del *gagaku* viene collocato all'interno del Ministero di Palazzo (Kunaishō) e i musicisti delle tre sedi vengono trasferiti a Tōkyō, la nuova capitale, che diviene la loro sede principale ove ora risiede l'imperatore Meiji<sup>2</sup>.



Azumaasobi

### Il repertorio

In base al riordino di epoca Heian tra i brani di origine continentale si distinguono due categorie: *tōgaku* e *komagaku* di cui oggi si tramandano ed eseguono una ottantina di brani per il primo e venticinque per il secondo. La distinzione dei due stili è netta per tipo di strumenti usati, tonalità (*chōshi* 調子) delle scale musicali, tipologie del ritmo (*hyōshi* 拍子). La musica di derivazione cinese, presente in origine all'istituzione del Gagakuryō, con la riorganizzazione di epoca Heian diviene "musica della sinistra" (comprendente Rin'yū), distinta nettamente dalle "musiche della destra". Comprende brani di musica pura (*kangen*), brani che possono essere destinati a una esecuzione sia strumentale che danzata, brani solo danzati (*bugaku*). Nel caso dei brani danzati, la composizione orchestrale si avvale di tre strumenti a fiato (*shō* 笙, *ryūteki* 竜笛, *hichiriki* 篳篥), tre strumenti a percussione (*dadaiko* 大太鼓, *ōshōko* 大鑼鼓, *kakkō* 羯鼓), mentre nei brani strumentali si aggiungono due strumenti a corda (*biwa* 琵琶, liuto piriforme, e *sō* 箏, cetra a tavola con ponticelli mobili) e le percussioni sono sostituite da *gakutaiko* e *shōko*. Con sei tipi di tonalità e dieci tipi di ritmi presenta una maggiore varietà rispetto alle musiche della destra che presentano tre tonalità peculiari e tre varietà di ritmo. Nel caso del *komagaku*, che viene a congiungere la matrice originaria delle musiche di Kōkuri, Kudara, Shiragi e Bokkai, vengono usati due strumenti a fiato, *komabue* e *hichiriki*, tre tipi di percussioni, *dadaiko*, *ōshōko* e *sannotsuzumi*, mentre non vengono impiegati lo *shō*, a fiato, e gli strumenti a corda.

Palcoscenico di *bugaku* allo Shitenōji di Ōsaka

I brani più rilevanti dovrebbero essere eseguiti in forma danzata (*bugaku*), anche se nella musica di derivazione cinese esistono esecuzioni puramente strumentali (*kangen*).

### Bugaku 舞楽

Il genere delle danze rappresenta la parte più cospicua e imponente del repertorio della musica di corte, e anche in questo caso, in base al tipo di accompagnamento orchestrale, si distinguono danze della sinistra (*sahō bugaku*) e danze della destra (*uhō bugaku*). La differenza tra le due sezioni non si limita all'accompagnamento musicale, bensì, le prime costeggiando le melodie, le seconde seguendo invece il ritmo, sono simmetricamente dissimili anche per movenze e modelli esecutivi delle danze, modi di entrata e uscita di scena dei danzatori, costumi e maschere che variano anche a seconda del brano ecc. Mentre per l'accompagnamento musicale gli orchestrali possono essere gli stessi, i danzatori invece sono specializzati e esclusivi di sinistra o di destra. Il principio della simmetria e del parallelismo, secondo una visione cosmica confuciana, che informa tutto il siste-

ma fa sì che si alternino danze della sinistra e della destra (*tsugaimai* 番舞), abbinandole per somiglianza delle figure danzanti. Quindi nella prassi ortodossa si procede con lo *shidai* di preludio, il brano *Enbu* 振鉞 (assolo con lancia per purificare il palcoscenico), a cui si succedono ad esempio *Ran Ryōō* 蘭陵王 (danza di vittoria del condottiero, sinistra) e *Nasori* 納蘇利 (danza del drago, destra), *Karyōbin* 迦陵頻 (danza dei kalavinka, di quattro fanciulli, sinistra) e *Kochō* 胡蝶 (danza delle farfalle, di quattro fanciulli, destra), per concludere con un brano della musica cinese, *Chōgeishi* 長慶子, eseguito senza coreografia ma con strumenti a fiato alla maniera del *bugaku*. Nel caso dei luoghi di culto imponenti, templi o santuari, il programma dei brani viene a essere codificato a seconda della ricorrenza o della festività.

Il palcoscenico apposto, un quadrato sopraelevato con balausta aperto su tutti i lati, che nei brani puramente strumentali viene occupato dall'orchestra stessa, qui viene utilizzato solo dai danzatori, mentre i musicisti prendono posto dietro il palcoscenico collocando a sinistra (per chi guarda) *dadaiko* e *ōshōko* della sinistra e a destra *dadaiko* e *ōshōko* della destra, sempre in una disposizione di equilibrio simmetrico di grande effetto scenografico. I danzatori della sinistra usciranno dai camerini e entreranno in scena dalla sinistra, così come dalla destra giungeranno invece i danzatori corrispondenti.

La struttura della danza di norma si compone di quattro momenti: preludio musicale; entrata in scena del/i danzatore/i; esecuzione del brano coreutico; uscita di scena dei danzatori. Il preludio musi-

cale muterà a seconda del brano eseguito a cui si abbina e a seconda dell'appartenenza a sinistra o a destra. Nel caso delle danze della sinistra esistono varianti nelle melodie che accompagnano entrata e uscita di scena dei danzatori, che si avvicendano al preludio a seconda di ciascuno dei brani in programma; per la destra invece è frequente che entrata e uscita di scena siano accompagnate già dalla musica del brano stesso. I brani danzati comunque seguono per lo più l'andamento in tre movimenti secondo il principio compositivo del *jo ha kyū* 序破急 (introduzione, sviluppo e rapido finale).

Le danze possono essere in assolo (*hitorimai*), o per la propensione alla simmetria in numero pari, a due, a quattro, o a sei e in base alle particolarità di movimento e pose vengono distinte in *hiramai* 平舞, disegnate in stile lento e solenne in cui più danzatori (sei o anche otto) cedono in fila, in tre movimenti con altrettanti preludi per la sinistra e invece in due movimenti con un preludio ciascuna per la destra e i costumi sono in genere a vesti sovrapposte; o *hashirimai* 走舞, danze più animate, valorose e intrepide, in cui i danzatori in assolo o duetto senza allinearsi ruotano con magnanima serenità sul palcoscenico, con movimento peculiare delle mani distinto rispetto agli *hiramai*, mentre i costumi pur differenti tra loro a seconda del brano hanno in comune l'uso del *ryōtō* 襦袢, una sorta di robusta stola con collo di pelle. In base agli attrezzi usati nella coreografia, si distinguono anche in danze dei letterati, eleganti (*bun no mai* 文の舞), che corrispondono agli *hiramai*, e dan-

ze di guerrieri, eroiche (*bu no mai* 武の舞) che come esprime il nome raffigurano momenti e passi della battaglia e quindi a costumi consoni affiancano l'uso di spade, lance o aste, scudi, armature, e i gesti possono illustrare il marciare verso la battaglia con spada sguainata e scudo, in cui si tirano fendenti o affondi, o il roteare di lance, e sono articolate in una struttura a più movimenti.

Vi sono tuttavia anche danze di fanciulli (*dōbu* 童舞) e si hanno attestazioni anche di danze un tempo eseguite da donne (danzatrici del *Naikyōbō*) come il brano *Ryūkaen* 柳花苑 oggi solo strumentale. Le danze di fanciulli, con stile peculiare rispetto a quello degli adulti, di delizioso incanto, senza l'uso di maschere, hanno un ruolo di primo piano nelle celebrazioni sacre o uffici buddhisti (*hōe*) in quanto danze a favore dei defunti (*kuyō*). In tutte passi, movenze e pose possono essere riassunti nella combinazione variata di una quarantina di *kata* (modelli esecutivi) di raffinata astrazione che, tra magnifiche simmetrie, sono eseguiti con controllata eleganza, magnanimità, splendida serenità, perfetto equilibrio, in un portamento sostenuto e prolungato sull'ali di un lungo e profondo respiro.

I costumi, di sontuosa magnificenza, sono in prevalenza di tonalità rossa per la sinistra e verde-blu per la destra, e possono essere a vesti sovrapposte (*kasane shōzoku* 襲装束), *ban'e shōzoku* 蛮絵装束 (su modello della tenuta della guardia imperiale) e altri, che variano comunque a seconda di sinistra e destra, oltre che mutare per brano e personaggio danzatore. A questi si uniscono una molteplicità di masche-

re (una decina di brani per destra e sinistra ricorrono alla maschera, che può essere molto imponente e coprire tutto il capo come un casco, avere in taluni casi la mandibola mobile, o avere in altri il naso mobile, di legno o di cartapesta rivestita di seta bianca con dipinto il volto ecc.), copricapi, calzature e, pur essendoci danze a mani nude, è frequente l'impiego di attrezzi come spade, lance o aste, bacchette, *shaku* (scettro), o altro tenute tra le mani.

### Kangen 管弦

I brani di "musica pura" differiscono da quelli destinati alle danze sia per la composizione del gruppo strumentale sia per la forma musicale stessa. Alla combinazione di aerofoni (tre esecutori per ciascuno dei tre fiati, *shō*, *ryūteki* e *hichiriki*) e membranofoni (un musicista per ciascuno dei tre tamburi), si aggiungono anche i cordofoni, *biwa* e *sō*, ciascuno con due esecutori. Rispetto al *bugaku*, ove *taiko* e *shōko* troneggiano con imponenza scenografica, le percussioni sono in versione piccola e particolare rilievo è assegnato all'intrecciarsi variato della melodia e dei ritmi tra strumenti a fiato e a corda. Gli aerofoni del resto hanno un tipo di melodia (*kangenbuki*) che si distacca da quella del *bugaku* (*bugakubuki*). L'esecuzione segue la successione: apertura con il *netori* 音取 (cattura del suono, che in origine avrebbe avuto la funzione di accordare e armonizzare gli strumenti sulla stessa tonalità) oppure con *chōshi*, e quindi trapasso al brano vero e proprio. Anche la combinazione degli strumenti prevede un ingresso in successione, con il *ryūteki* che avvia il

brano in assolo, poi si aggiungono *shōko* e *kakko*, quindi il *taiko* e infine i restanti strumenti tutt'insieme dando così maggiore spessore al volume sonoro e timbrico. Alla fine con l'aggiungersi nell'ordine di *biwa* e *sō* si ottiene l'atmosfera affatto speciale della musica strumentale *gagaku*, che procede a ondate per progressivi impulsi, grappoli di suoni o *clusters* caricando il volume e l'ascesa in una tensione crescente verso l'alto, per lunghi respiri e infine cadere. In punti stabiliti le percussioni intervengono a complicare i ritmi (*kabyōshi*), si perviene con particolare impeto a un'acme emotiva e in un attimo, volgendo verso la fine, si susseguono i *kobushi* del *taiko*, quindi i secondi fiati e le seconde corde di sostegno e le percussioni si spengono, per lasciare solo i principali che intraprendono la sequenza di chiusura (*tomete*). Con gli arpeggi sul tono *kyū* del *sō*, del *biwa*, e del *sō* l'esecuzione termina. Ad accentuare ancor più questa tendenza estetica con un susseguirsi di sommare e poi sottrarre, è la forma esecutiva del *nokorigaku* 残楽 nelle sue molteplici varianti: il brano principale viene reiterato più volte e poi uno strumento alla volta si ritira per lasciare alla fine solo il *sō* che si produce nei suoi virtuosismi. Queste forme di concerto nascono dai "divertimenti" (*gyōyū* 御遊) dei nobili di corte a partire dal X secolo, in cui parte del gioco era lasciata anche all'improvvisazione e a infinite variazioni, mentre poi la formula andrà sempre più codificandosi, con la formalizzazione anche del finale in assolo. A partire dal XI secolo, sulla scia di tali svaghi e sperimentazioni creativi, nascerà la voga delle variazioni con

mutazioni dei ritmi o trasposizioni di tonalità o modulazioni con conseguenti cambiamenti nella melodia abbinata a quella tonalità (*watashimono* 渡物).

Sul piano musicale dunque il *gagaku* sviluppa un'amplissima gamma di sfumature dinamiche e timbriche, facendo leva sulle alte potenzialità espressive, pregi e limiti di ciascuno strumento nei parametri del suono (altezza, dinamica e timbro). Ma senza perseguire stabilità, fissità e perfetta purezza del suono, bensì coltivando l'amore per la mutevolezza, il trascolorare continuo, nelle origini in simbiosi con suoni e rumori del contesto naturale. Il suono, non stabile ma cangiante, muta in un divenire incessante, ricchissimo di microsfumature che lo rendono sempre in sensibile divenire così come mutano le combinazioni. L'apparente semplicità monodica/monofonica di ciascuno strumento all'unisono in realtà dà vita a una fitta rete di interrelazioni, seducenti morbidezze timbriche e un gusto particolare per il colore strumentale che lo porta a creare prismatici e sorprendenti effetti iridescenti. D'altro canto, il ritmo che sta alla base della tradizione musicale giapponese ai primordi non è il ritmo del battito cardiaco, la palpazione che ispira la nostra tradizione musicale, bensì il ritmo del respiro: un coordinamento del respiro vitale congiunge gli esecutori e con la musica il respiro della natura e del cosmo.

### Canti e danze

I brani musicali invece di nuova composizione creati in epoca Heian sono costituiti da musica vocale che combina la musica introdotta

dal continente con pronuncia/lettura giapponesi e in generale vengono chiamati *utaimono* 謡物 e distinguibili in due varietà: *saibara* e *rōei*.

I *saibara* 催馬楽 sono un genere vocale in cui parole poetiche tratte da canzoni popolari o fanciullesche, asurte a passatempo nobile, vengono scandite a ritmo regolare secondo i due modi musicali *ritsu* o *ryo*, ossia le due scale musicali che potremmo definire maggiore (la scala esatonica/esatonale dei suoni dispari, *yang/yō*) e minore (scala esatonica dei suoni pari, *yin/in*)<sup>1</sup>, a ritmi di tre o cinque battute. La strumentazione, più ricca e variata rispetto ai *rōei*, prevede l'intervento di strumenti a fiato (*hichiriki*, *shō* e *ryūteki*), a corda (*biwa* e/o *sō*) e dello *shakubyōshi* ossia è scandita dal battito di legni (*shaku*). Il canto monodico gravita intorno alla tonalità di base prevista per il brano, gli strumenti a fiato seguono in prevalenza il disegno melodico e il ritmo a tre o cinque battute, che entra in gioco dopo l'assolo iniziale quando tutti i suoni concorrono alla melodia, viene dato dal battito dello *shaku*.

I *rōei* 朗詠 invece sono canti non scanditi in ritmo regolare, in cui ogni sillaba dei versi in cinese (lettura sino-giapponese) viene a lungo modulata in un canto melismatico con assonanze anche con lo *shōmyō* della liturgia buddhista.

Entrambi i generi vocali vengono eseguiti oggi in coda alle esecuzioni puramente strumentali (*kangen*) dai componenti dell'orchestra di *tōgaku* e il canto si apre con un assolo solistico a ritmo libero del primo verso (o *ku*), versi a cui, al punto stabilito (*tsukedokoro*), si associano poi in maniera corale (*saishō* 斉唱) sulla stessa melodia le altre vo-

ci e anche l'accompagnamento degli strumenti musicali, tutti insieme, seguendo la linea melodica del canto.

Nel caso dei *rōei* il ritmo è libero e la voce viene seguita da aerofoni (*shō*, *hichiriki*, *ryūteki*), i versi si articolano in tre strofe (*ku*), di cui la seconda viene intonata su tono più alto, talora cantata da diversi solisti, talora con da capo. Particolarmente in voga a partire dal X secolo vide anche il formarsi di due scuole: Genke (Minamoto) fondata da Minamoto no Masanobu 源雅信 (920-993), e Tōke (Fujiwara), che vede tra i rappresentanti più illustri il poeta Fujiwara no Kintō 藤原公任 (966-1041), tradizioni che sono poi venute a confluire in dinastie di musicisti di corte.

Ben più antico è l'altro grande gruppo del repertorio *gagaku* costituito dal vasto universo di danze e musiche congiunte a riti e cerimonie *shintō*: 1. *kagura*; 2. *azuma asobi* 東遊; 3. *ōnobi no uta* e *yamato uta* e *yamato mai* 倭舞; 4. *ōuta* (*gosechimai* 五節舞); 5. *kumeuta* e *kumemai* 久米舞; 6. *tauta* e *tamai*; 7. *kishimai* 吉志舞; 8. *ruika*. Tutte queste, che vengono non a caso chiamate *kuniburi no utamai* 国風歌舞 ossia "canti e danze dei colori/stili di ciascun paese", erano in origine forme performative congiunte ai culti *shintō* locali di ciascuna area regionale, che vengono assimilati e affinati a corte: la corte imperiale che si pone come centro politico-culturale del paese e assomma su di sé in un florilegio di varietà gli usi locali e come tali ciascuno di questi vengono incastonati all'interno di rituali che ne scandiscono la vita in determinate ricorrenze o eventi, previsti e non, dal calendario stagionale di corte. Alcune (le prime tre) vengono

dunque eseguite a cadenza annuale, mentre dalla 4. alla 7. venivano ad adornare i cerimoniali di incoronazione dell'imperatore, la 8. viene invece eseguita in occasione delle esequie dell'imperatore. Dal punto di vista sonoro sono tutti basati su musica vocale e, secondo l'uso estetico giapponese ricorrente, da una struttura modulare che combina in sequenza vari canti, oppure una composizione in più movimenti o sezioni. Tra un canto e l'altro si incastona un interludio strumentale o un canto d'intermezzo. Nella gran parte dei casi il ritmo non è scandito regolarmente salvo il *climax* di ciascun brano che si inquadra in un ritmo regolare ed è in questo frangente che si colloca la danza. Gli esecutori vengono distinti per competenza dunque tra danzatori e musicisti/cantori tra cui importante è il ruolo guida di chi conduce il canto.

### Gli strumenti

Tutte le partiture strumentali vengono eseguite dal complesso degli strumenti del *gagaku*, che possono essere distinti in strumenti a fiato, a corda e a percussione. Gli aerofoni sono: lo *hichiriki*, flauto verticale, molto versatile che interviene in quasi tutti i brani del repertorio, ha grande volume di suono, ricco e nasale, e viene usato per condurre con portamento la melodia; il flauto traverso (*yokobue*), invece, ha una qualità di suono tesa e compressa e viene impiegato per particolari abbellimenti e decori della melodia, ed è rappresentato per lo più dallo *ryūteki*, a eccezione di *kagura* dove si ricorre al *kagurabue*, e ai brani di Koma e di *azuma asobi* in cui si impiega il *komabue*; lo *shō* nel caso della musica della sinistra (*tōgaku*)

ha un timbro morbido e un suono ampio e prolungato come un piccolo organo a canne, e conferisce spessore, ombreggiature e lucentezza alla melodia disegnata da *hichiriki* e flauto (*ryūteki*). Gli strumenti a corda invece, il *biwa* e il *sō* – che, in considerazione di alcune difformità strutturali, vengono preceduti da *gaku* (*gakubiwa*, *gakuō*) per distinguerli rispetto alle varianti di *biwa* o di *sō* o *koto* che si svilupperanno in una pluralità di generi musicali nelle epoche successive – intervengono nella musica strumentale (*kangen*). Nel caso di gran parte di musiche e canti destinati a riti e cerimonie invece risuonano gli arpeggi del *wagon* 和琴, cetra a più corde. Grande varietà è presente tra le percussioni: dal *taiko* allo *shōko* (differenziati per *bugaku* e *kangen*), al *kakko*, *sannotsuzumi* e lo *shakubyōshi*.

Il complesso strumentale è più imponente nelle musiche di Cina e Corea, meno nelle altre categorie. Nelle danze della sinistra di norma si bilanciano tre fiati (*shō*, *ryūteki*, *hichiriki*) con tre percussioni (*da-daiko*, *ōshōko* e *kakko*), e i cordofoni intervengono solo in alcuni casi per aggiungersi nei brani orchestrali di sola musica strumentale (*kangen*) ove si armonizza tutta l'orchestra al completo per un totale di sedici musicisti (tre per ogni fiato, due per ogni strumento a corda, uno per ogni percussione).

Nelle danze della destra concorrono due fiati (*komabue* e *hichiriki*) con tre percussioni (*dadaiko*, *ōshōko* e *sannotsuzumi*).

Il complesso strumentale si va riducendo invece nei *saibara*, con un componente per ciascun fiato (*shō*, *ryūteki*, *hichiriki*), due per gli strumenti a corda, e lo *shakubyōshi*, che

viene scandito dal leader vocale stesso, e ancor più nei *rōei* in cui il canto è sostenuto solo da aerofoni.

### I dodici suoni e le dodici tonalità

Le dodici note che compongono un'ottava, in maniera analoga alla dodecafonia di tradizione occidentale, nella teoria della musica antica cinese e poi giapponese vengono chiamati *jūniritsu* 十二律. Essi, ponendo il suono *ichikotsu* come tonalità di base, in ordine di altezza (con corrispondenza indicativa con le note occidentali) sono: *ichikotsu* 壹越 (re), *tangin* 斷金 (re diesis), *hyōjō* 平調 (mi), *shōsetsu* 勝絶 (fa), *shimomu* 下無 (fa diesis), *sōjō* 双調 (sol), *pushō* 覺鐘 (sol diesis), *ōshiki* 黃鐘 (la), *rankei* 鸞鏡 (la diesis), *banshiki* 盤涉 (si), *shinsen* 神仙 (do), *kamimu* 上無 (do diesis).

Nel linguaggio del *gagaku* le dodici tonalità che ne derivano sono invece chiamate *jūni chōshi* 十二調子. Sul piano teorico in effetti ciascuno dei toni può costituire la nota base di una tonalità, che si distinguono in due grandi tipi di scale esatoniche/esacordo: *ryo* 呂 e *ritsu* 律. Verso la metà dell'epoca Heian le tonalità vengono ridotte a sei principali (*rokuchōshi* 六調子): *ichikotsuchō* 壹越調, *sōjō* 双調, *taishikichō* 太食調 (*ryo*), *hyōjō* 平調, *ōshikichō* 黃鐘調 e *banshikichō* 盤涉調 (*ritsu*). Queste sei tonalità nella concezione cosmica dell'antica Cina intrattenevano profondi legami con i due poli, femminile e maschile (*yin* e *yang*) e i cinque elementi (*in'yō gogyō* 陰陽五行) a cui si faceva corrispondere un complesso sistema di segni, dalle stagioni, ai suoni, ai colori, ai punti cardinali. Questo si connetteva con la scelta della tonalità appropriata alla stagione e si appli-

cava in concreto nella scelta e nello svolgimento dell'esecuzione musicale. A tal proposito si tratta in dettaglio nel *Kangen ongi* 管絃音義 di epoca Heian e anche nel successivo *Kyōkunshō* 教訓抄<sup>2</sup>. «Per “suono del tempo/stagione” si intende: in primavera – *sōjō* – direzione di levante – suono dei legni – colore verdeblù; in estate – *ōshikijō* – direzione di meridione – suono del fuoco – colore rosso; in autunno – *hyōjō* – direzione di ponente – suono di metalli – colore bianco; in inverno – *banshikijō* – direzione di settentrione – suono delle acque – colore nero; *ichikotsujō* – il centro – suoni di terra – colore giallo e colore viola chiaro: questi si chiamano i cinque suoni [...]».

<sup>1</sup> Teoria di derivazione cinese fondata sulla contrapposizione del principio maschile *yang* 陽 (sole, primavera, sud, giorno, caldo) e femminile *yin* 陰 (luna, autunno, nord, notte, freddo) dal cui comporsi o alternarsi si fanno derivare tutti i fenomeni.

<sup>2</sup> Il più antico trattato complessivo sulla musica giapponese, composto in epoca medievale (completato nel 1233) da un maestro di *gagaku* del Kōfukuji, Koma no Chikazane 伯近真 (1177-1242), suonatore di flauto, in cui confluiscono le due linee della famiglia Koma, l'arte del *gigaku* e delle tre percussioni. Assieme al *Taigenshō* 體源抄 di Toyohara no Muneaki 豊原統秋 (Sumiaki, 1450-1524), suonatore di *shō*, e al *Gakkaroku* 楽家録 (Cronaca delle casate di musicisti, 1690) di Abe no Suehisa 安倍季尚, costituisce uno dei tre testi canonici della tradizione musicale. I primi due in particolare compendiano in maniera sistematica la tradizione orale del *gagaku*, nel timore della perdita definitiva in seguito a crisi e turbolenze storiche: il passaggio da un potere concentrato sulla aristocrazia civile di corte imperiale all'epoca delle casate militari; il declino e prostrazione della capitale e della sua tradizione, in seguito alle distruzioni della rivolta Ōnin (1467-1477).

IL GRANDE TERRITORIO DELLO SPETTACOLO E LO SVILUPPO  
DEL TEATRO DI RAPPRESENTAZIONE: SANGAKU E SARUGAKU

Ritornando al versante delle arti “popolari”, parallelamente alle forme “cortesie” di *gagaku* e *bugaku* entra in Giappone dal continente anche il *sangaku* 散楽 (in cinese *san yue*). *Sangaku* designa un insieme composito di arti dello spettacolo introdotte dalla Cina Tang in epoca Nara che fiorisce lungo tutto il periodo Heian fino all'epoca Kamakura. Assume poi la denominazione di *sarugaku* (scritto in genere con i caratteri 猿楽), o *sarugō*, a partire della metà dell'epoca Heian. I caratteri originari in cinese designavano le arti del volgo, le “arti miste”, in giustapposizione a quelle ortodosse (*seigaku* 正楽) che rientrano invece nella sfera di riti e cerimonie. Tali “cento giochi” (*hyakugui* 百戯), “musiche e divertimenti diffusi” (*sangaku*) riguardavano recitazione canto e danza, prodezze destrezze e acrobazie, giochi di prestigio magie o altro. Nelle testimonianze iconografiche conservate nello Shōsoin o tra i molti strumenti musicali danze e musicisti raffigurati nel rotolo degli *Shinzei kogaku zu* 信西古楽図 (Illustrazioni di antiche musiche di Shinzei [Fujiwara no Michinori]) si possono distinguere nitidamente anche le arti del *sangaku*. In epoca Nara viene istituito anche un ufficio apposito (*Sangaku ko* 散楽戸) che viene però soppresso nel 782, nondimeno in epoca Heian queste “arti miste” troveranno ampia diffusione e un'ascesa esponenziale di popolarità. Tra i numeri e le destrezze degli artisti di *sangaku* sono annoverati il camminare o balzare su trampoli (*takaashi*), trampolo singolo (*issoku*), diavolo e trottole (*ryūgo* 輪鼓, *koma* 独楽), *jushi* 呪師, *hikiudomai* o *hikibitomai* 侏儒舞<sup>6</sup>, *tekugutsu* 手傀儡, *dengaku*, giocolerie (*shinadama* 品玉), *hitorizumō* 一人相撲, *hitorisugoroku* 一人双六 ecc. Ma in senso stretto designava anche comicità buffa, ridanciana, e il termine *sarugōgoto* in opere di narrativa del periodo Heian come *Kagerō nikki*, *Makura no sōshi*, *Genji monogatari* sembra rinviare soprattutto a questa connotazione di evento/azione che provoca il riso.

Il *sangaku* viene eseguito di norma agli appuntamenti di *sumai no sechie*, nel *kagura*, nelle festività di templi e santuari ma nel primo caso soprattutto da funzionari delle guardie di Palazzo Kon'efu, mentre nei luoghi di culto da artisti di *sarugaku* specializzati di cui si tramandano i nomi nello *Shin sarugaku ki* 新猿楽記 (Nuova cronaca del *sarugaku*)

di Fujiwara no Akihira 藤原明衡 (989-1066)<sup>7</sup> e altre fonti. Tra essi vi è anche chi ha assunto lo stato di monaco buddhista e quindi è divenuto *bōshi*. I luoghi di spettacolo sono le festività di Gion e di Inari, la feste di Kasuga o della villa di Katsura e gli *shushōe* del Rokushōji nella capitale Kyōto. Tra i *sangaku* delle sagre di Inari in particolare risaltano titoli che lasciano immaginare una trama comica gustosa, quasi fossero buffi schizzi di vita: il monaco Fukukō alla ricerca del suo *kesa* (bisaccia); la monaca Myōkō alla ricerca di *mitsuki* (pannolini); la prima visita alla capitale dell'abitante delle regioni orientali. . .

Il *sarugaku* prosegue sulla traiettoria del *sangaku* fino al periodo Kamakura secondo le sue linee creative: di circo multicolore, acrobatismo, funambolismo, destrezza; prestidigitazione e arti magico-illusionistiche; manipolazione di burattini; danza; arti mimiche e rappresentative; arti dell'elocuzione e declamatorie, ma in epoca Heian sembra tingersi di più forti tinte comico-umoristiche. Da queste tracce in epoca Kamakura si dirameranno due tralci: quello di un dramma danzato e cantato nel *nō*, e di un teatro di dialoghi dal tono umoristico nel *kyōgen*, mentre la manipolazione di burattini confluirà in epoca Tokugawa nel teatro dei burattini (*ningyō jōruri*), e nei numeri di danza, destrezza e imitazione di tipi umani azioni e personaggi in parte nel kabuki.

Da quando, come e per quali ragioni esso assuma caratteri di arte drammatica, di dramma danzato, non è chiaro ma dal tardo periodo Heian esso viene connotato anche come *ranbu/rappu* 乱舞 a indicare le danze eseguite dai *sarugakushi*<sup>8</sup>. Quindi già da questa fase si intensificano i contorni di danza e canto drammatico che costituiranno i tratti portanti del *nō*. E il termine viene anche a sovrapporsi al *nō* nella sua fase antica, mentre l'espressione *dengaku no sarugaku* (poi *dengakunō*) sembra indicare del *dengaku* le manifestazioni di “teatro di rappresentazione”.

In realtà le compagnie (*za* 座) di *sarugaku* che appaiono in questo periodo, distribuite tra le aree di Yamato, Tanba, Ōmi, Ise, Uji e altrove, prima di interpretare i drammi *nō*, verso la fine del periodo Heian, si costituiscono al fine di eseguire l'*okina sarugaku*, ossia danze per riti *shintō* presso i vari siti sacri distribuiti sul territorio in occasione delle festività liturgiche nel corso dell'anno e con tale significato, di *okina sarugaku*, sembra apparire nelle diverse attestazioni.



Sarugaku e dengaku

Danza femminile di corte



### Jushi

La danza *Okina* dal forte valore propiziatorio, scaramantico, considerata sacra, sembra ereditare alla base le arti shamaniche dei *jushi* 呪師 (o *shushi*, *sushi*, *zushi*)<sup>1</sup>. La voce *jushi* indica sia un individuo sia un'arte performativa che si sviluppa dal periodo Heian al periodo Kamakura laddove all'interno dei *shushō* e o degli *shunie* 修二会 presso i grandi complessi templari buddhisti si incaricava della parti più esoteriche (*mikkyō*). Le pratiche del *jushi* erano gli *shugon* 呪禁, ossia incantesimi formule magiche per affrontare e allontanare spiriti maligni, malocchio, attraverso l'uso della spada, un bastone o altro. La procedura di esorcismo consiste nell'invocazione dei diversi Buddha o bodhisattva nel luogo (*dōjō*), nel segnare i confini, delimitare i limiti (*kekkaï*) tra l'area sacra e l'area esterna, in modo da escludere l'accesso a presenze negative e, a differenza dei normali riti, con una particolare tenuta, intonando ad alta voce lo *shōmyō*, ripetere e reiterare la deambulazione, processioni e rotazioni, in senso orario intorno alle effigi sacre dei Buddha e bodhisattva (*gyōdō*). Purificando l'area con aspersione di acqua, facendo risuonare sonagli, brandendo una spada, correndo o facendo risuonare i passi, con salti, brevi corse, battiti dei piedi, con capitomboli o salti acrobatici. Il fascino di tali riti non manca di attrarre l'attenzione di fedeli e spettatori già nel tardo periodo Heian, fino a una progressiva spettacolarizzazione tanto che, diversamente dai loro esorcismi che avvenivano nelle ore notturne, essi vengono invitati a esibirsi in residenze nobiliari private in pie-

no giorno. Oggi, in templi di grande vetustà come Tōdaiji, Yakushiji e Hōryūji di Nara tuttora si svolgono esorcismi dei *jushi*. Al celebrante (*jushi*), monaco con il ruolo di celebrare cerimonie in cui buddhismo e shintō convivono, si affiancavano anche i *sarugaku hōshi* 猿楽法師 connessi al servizio del tempio che via via ne fecero un'arte performativa dando vita al *jushi sarugaku* 呪師猿楽.

### Okina

La danza *Okina* 翁 oggi è un brano cerimoniale che viene eseguito in occasioni augurali, a capodanno o in particolari celebrazioni. Storicamente sin dal periodo Edo apriva una giornata di spettacoli, o il calendario di una serie di rappresentazioni, di *nō* e *kyōgen*. Ma questa danza in effetti risale a una forma scenica antecedente, più antica dei teatri oggi più illustri. Essa tramanda l'arte dei *jushi* dal forte valore esorcistico o magico-propiziatorio. Le più antiche attestazioni risalgono al 1283 e gli artisti che vi si esibivano vedono un passaggio progressivo da gruppi di *sarugaku* specializzati proprio nella danza *Okina* a attori che, come Kan'ami, oltre a esibirsi in rappresentazioni teatrali si incaricano anche della danza augurale. Oggi il personaggio *Okina* viene ricoperto da un attore *shite* del *nō*, Sanbasō da un attore *kyōgen*, mentre Senzai a seconda delle scuole da uno *shite* o da un attore *kyōgen*. Lo svolgimento oggi segue la struttura di *Shikisanban* 式三番 (Cerimonia in tre turni) danzata a tre: nell'ordine *chichinojō* 父尉 (vecchio) [ora omessa], *tsuyuharai* 露払 (dispersore della rugiada, oggi chia-

mato Senzai 千歳), *Okina* e *Sanbasō* 三番叟. L'interprete del vecchio, senza ancora indossare la maschera, esordisce con il pronunciamento di una sorta di formula esorcistica di ardua decifrazione che si apre con «Dōdō tarari...» («Tōtō tarari...» nel caso della scuola Kanze), intonata in alternanza con il coro (*ji*), quindi fa da guida al posto, promette i suoi servigi, preannuncia prosperità e felicità per poi intonare di nuovo in chiusura la formula magica «Dōdō tarari» (I *dan*); Senzai si congratula per l'eterno fluire e il rombo dell'acqua delle cascate e danza, preconizzando lunga vita e fortuna per il signore, esprime le sue felicitazioni per il suono delle cascate e danza ancora (II *dan*); Okina, che ha indossato la maschera ridente del vecchio bianco (*hakushiki jō* 白色尉), udendo il fausto verso delle gru, riconoscendo gli auspici propizi nelle tartarughe, prendendo a esempio il sole e la luna che albergano nella sabbia delle onde o nelle acque delle cascate, prega e impetra la quiete e la serenità sotto il cielo (nell'impero) e pace e benessere sul suolo nazionale. E poi dà inizio alla danza del "divertimento divino" (*kami gaku* 神楽); terminata la preghiera, si felicità per i mille autunni e le miriadi di anni danzando il *Banzairaku* 万歳楽 (Divertimento di miriadi di anni), quindi, togliendo la maschera esce di scena (III *dan*); si fa avanti per danzare Sanbasō, senza indossare la maschera, auspicando che la gioia che è in questo luogo non debba fuggire verso l'esterno ed esegue in una danza movimentata il *momi no dan* 揉みの段 (IV *dan*); Sanbasō, che ha indossato la maschera del vecchio nero (*kokushiki jō* 黒色尉), dopo un dialo-

go con il portatore del baule delle maschere, esegue la danza del *su-zu no dan* 鈴の段 (scena dei sonagli), festeggiando la continuità, perenne eternità augurale della fausta giornata presente, quindi, togliendosi la maschera, esce di scena (V *dan*). In questo evento scenico si manifesta il valore propiziatorio, apotropaico, che è alle radici del rito e dello spettacolo nel *nō* e nelle arti sceniche giapponesi e, come testimonianza anche Zeami nei trattati, occupa nel repertorio un trattamento speciale per la sua sacralità, per l'uso di formule magico-incantatorie, per l'uso delle maschere. Queste vengono portate in una scatola e indossate appositamente in scena per le danze preposte quasi che, tramite esse, gli artisti si trasformassero in divinità, ne favorissero la discesa, attirassero protezione e garanzie di pace e prosperità, con forte valenza di intrattenimento delle divinità e degli uomini, in un'atmosfera di armonia e auguralità che dovrebbe avvolgere il cosmo, il paese, il luogo, gli astanti<sup>2</sup>. La danza di Okina viene eseguita come requiem per le anime (*chinkon* 鎮魂) e propiziazione della prosperità delle messi. Tali rituali sacri arricchendosi del valore esorcistico del *jushi sarugaku* diventano poi *okina sarugaku*.

### Ennen

Nei grandi complessi templari buddhisti ma anche nei templi legati allo *shugendō* dall'epoca Heian all'epoca medievale in conclusione di cerimonie o funzioni buddhiste si tenevano dei grandi conviti-incontri di spettacolo il cui nome, *ennen* 延年, ha il significato augurale di impetrare lunga vita, eternità (*karei*

*ennen* 遐齡延年). Tra i vari allievi, discepoli, novizi e monaci più versati nelle arti ma anche fanciulli, si esibivano in questi spettacoli, presto affiancati o sostituiti da artisti professionisti del *sarugaku*. La funzione, in coda ma a culmine delle celebrazioni, era di propiziare prosperità fortuna e longevità per tutti i partecipanti in una combinazione di un po' tutte le arti di danza, musica, spettacolo, in voga nel tempo, dal *sarugaku* alle danze (*mai*) di *shirabyōshi*, *dengaku odori*, *rōei* e *imayō*, *bugaku* e anche canzoni brevi (*kouta*). Ma come caratteristica peculiare degli *ennen* vi era il racconto della storia o origine dell'*ennen* di canto e danza. Dopo le formule e presentazioni di apertura, augurali ma anche comiche, con dialoghi a botta e risposta, battute all'impronta con dimostrazione di retorica e eloquenza, venivano rappresentate scene con più forte valenza di teatro di rappresentazione: *daifuryū* 大風流, *kofuryū* 小風流, *renji* 連事 (lunghe elocuzioni per illustrare l'origine di un evento, di un episodio del passato o di una tradizione, di un culto) e altro. La prima attestazione è in un *ennen* al Kōfukuji nel 1247 ma la forma di queste sintesi drammatiche viene a consolidarsi verso il XVI secolo con entrata in scena del "sovrano", scambio di dialoghi, comparsa di *hashirimono* 走り物 (gruppo di figure mascherate) con copricapi a forma di uccelli o altri animali, e alla fine un *bugaku* nel caso del *daifuryū*; oppure il dialogo tra i personaggi e una serie di canzoni d'apertura e una danza *shirabyōshi* di chiusura nel *kofuryū*. Entrambi i *furyū* prevedevano l'allestimento in scena anche di apparati imponenti di navi, montagne o al-

tro paesaggio e costumi di ricercata bellezza. Il *renji* invece constava di saluto di apertura, dialogo, canti di *hayauta* 早歌 (brano di *kagura uta*) e danza *shirabyōshi*. Musicalmente si sviluppava in una dialettica tra monodia della voce singola e poi entrata in gioco del coro sulla stessa melodia. A volte si aggiungeva in chiusura l'esecuzione del brano *gagaku Etenraku* 越天楽. Sia per *furyū* che per *renji* l'accompagnamento musicale si avvaleva di percussioni e *dōbasshi*, a esclusione dei brani del *gagaku*. Di questi brani rimangono tracce al Kōfukuji, al Tōdaiji o al Tōnomine di Nara, ma tra i periodi Kamakura e Muromachi si suppone una ricca interazione con arti coeve come *nō* e *kyōgen*, come dimostrano affinità tra alcuni brani. Un *ennen no mai* come momento coreutico augurale si ritrova anche nel *nō Ataka* (e dunque nel kabuki *Kanjinchō*) danza maschile eseguita dal protagonista (Benkei) in cui risaltano accelerazioni e rallentamenti. Oggi degli *ennen* sono rimasti sparuti ma preziosi esempi nelle arti folkloriche di poche aree del paese.

### Furyū

In Giappone in epoca Heian il termine 風流 designa una bellezza elegante ornata, un design sfarzoso, decorazioni addobbi e apparati brillanti e fastosi, broccati intesuti di fili d'oro e d'argento, eventi ispirati a un'estetica sfavillante. Sin dalla fine del periodo Heian nella capitale Kyōto in occasione delle festività di esorcismo delle divinità protettrici da epidemie o altri spiriti maligni (*Gion* e 祇園會) e di pacificazione degli spiriti violenti e vindici (*goryōe* 御霊會), spiriti inquieti che

ne erano reputate le cause, era fiorita l'usanza di abbigliarsi in costumi splendidi e sgargianti, e sfilare per vie e quartieri della città ballando sfrenatamente in maniera collettiva al ritmo di flauti, percussioni, *sasara*. Il fine è di festeggiare adeguatamente le temibili divinità, intrattenerle per tutta la notte e poi, con valore scaramantico, alla fine abbandonare nei fiumi o bruciare gli effimeri apparati, costumi e decori. Sono festività che avvengono nella stagione dei fiori, perché è quando questi si disperdono al vento che sospinta dallo spirito dei fiori la divinità delle epidemie si aggira combinando guai.

D'altro canto questa estetica viene a coinvolgere altri generi di spettacolo, in sfilate parate processioni di carri ornati fino all'oggi, e nel campo delle arti performative si distinguono tra *furyū* di riti cerimonie e festività, i *furyū* all'interno dell'*ennen*, il *furyū* nel *kyōgen* e in moltissimi altri eventi folklorici. Nel caso delle arti folkloriche popolari si tratta di manifestazioni per lo più collettive di musiche, canti e danze accompagnati da *kane* 鉦 (*shō*, un piccolo gong), *taiko* e flauto, in cui i partecipanti sono agghindati e mascherati con costumi vistosi. In esse vengono individuate le fonti originarie delle festività per le divinità di pestilenze o epidemie, del *dengaku*, e a questo grande alveo vengono ricondotti i *bon odori* 盆踊り, danze di preghiera per la propria esistenza futura (*odori nenbutsu* 念仏), danze di consolazione degli spiriti dei morti (*nenbutsu odori* 念仏踊), rituali di cacciata degli insetti nocivi (*mushiokuri* 虫送り), danze di propiziazione della pioggia (*amagoi odori*

雨乞踊), vari tipi di balli popolari al ritmo di percussioni (*taiko odori* 太鼓踊), danze con spade (*kenbai* 劍舞) o di mille altri generi (*kouta odori* 小歌踊, *aya odori* 綾踊, *bō odori* 棒踊, *yakko odori* 奴踊, *gannin odori* 願人踊), le cerimonie o danze mascherate di accoglienza di bodhisattva (*mukae kō* 迎講, *hotoke no mai* 仏舞), le orchestre d'insieme nelle sagre o l'arte di percussione dei tamburi e anche alcuni *shishimai* 獅子舞 o danze del cervo (*shishi odori* 鹿踊) delle regioni nordorientali.

All'interno del *kyōgen* in particolari versioni del *Sanbasō*, gli attori eseguono una breve scena che assume il nome di *furyū*. Indossando una maschera, agghindati in costumi di particolare splendore assumono le sembianze di personaggi augurali, della divinità Daikoku, uno dei sette geni della felicità, o gli spiriti di gru e tartaruga, di formica o altro e illustrando il proprio valore di buon augurio con formule propiziatricie si esibiscono in una danza.

<sup>1</sup> Gli *shunie*, in maniera analoga agli *shushōe*, sono celebrazioni in cui si emendano colpe e impurità dell'anno trascorso e si prega per pace e prosperità del paese nel nuovo anno, coniugando il valore del buddhismo di religione a protezione del paese. Ma mentre gli *shushōe* avvengono a inizio anno, gli *shunie* si aprono dal secondo mese nell'arco di due cicli di una settimana ciascuno, preceduti da dieci giorni di preludio. Sul piano musicale vi si svolgono tutte le liturgie *shōmyō* accompagnate da sonagli, campane, *horagai* o altro.

<sup>2</sup> Secondo Origuchi Shinobu (1887-1953) Okina sarebbe manifestazione di Tokoyogami 常世神 che giunge dall'aldilà, abitante del mondo dell'eternità, figura divina proveniente dal mare (*marebito*) portatrice dell'avvento della primavera. Poi, con il progressivo trasferimento delle popolazioni verso le montagne, sarà la divinità della montagna che risiede nel santuario shintō locale a scendere verso il villaggio abitato dagli umani.

## 4. Il nō

### DEFINIZIONE E GENESI

Nel 1375 Kan'ami Kiyotsugu 観阿弥清次 (1333-1384), attore di una compagnia di *sarugaku* di Yamato, esegue assieme al figlio dodicenne per la prima volta in presenza dello shōgun Ashikaga Yoshimitsu 足利義満 (1358-1408)<sup>1</sup> uno spettacolo di nō al tempio Imagumano di Kyōto, la capitale. Lo shōgun rimane profondamente affascinato dalla maestria dell'artista e dalla grazia del figlio Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (1363-1443) e li prende sotto la propria protezione.

Grazie a questi due artisti, dalle molteplici esperienze del *sarugaku* fiorisce in forma compiuta quell'arte che oggi è chiamata nō (artificio).

Siamo nel periodo delle dinastie del Nord e del Sud (1336-1392): mentre due rami della famiglia imperiale si contendono la legittimità di successione al trono imperiale, il potere effettivo è gestito pur con qualche difficoltà dallo shōgun, un discendente di Ashikaga Takauji 足利尊氏 (1305-1358).

Chiamato *sarugaku* o *sarugaku no nō* sino a tutto il periodo Tokugawa, solo in epoca moderna (Meiji) è stato denominato con il termine di *nōgaku*, a comprendere però anche il *kyōgen*. In effetti nō e *kyōgen*, pur distinti e dissimili, risalgono al *sarugaku* e all'interno di questo hanno sviluppato percorsi differenti e paralleli. Dal periodo Kamakura fino a oggi, in quasi sette secoli di storia, entrambe le forme hanno costruito e affinato una tradizione di grande prestigio, rappresentando i teatri più illustri e antichi tuttora preservatosi in Giappone.

## ORIGINI E SVILUPPO STORICO

Il *sarugaku* (*sarugō*), derivato dal *sangaku*, in epoca Heian modificando lettura e sinogrammi viene acuendo il valore di teatro di rappresentazione, di mimesi comica, e questo in particolare confluirà nel *kyōgen*. D'altro canto si avvia un processo per cui i riti dei *jushi*, che si tenevano nelle celebrazioni buddhiste in primavera nei grandi tempi, vengono via via affidati a maestri del *sarugaku*. Si parla di *jushi sarugaku* che per sua natura prevedeva delle azioni rituali di violenta intensità. Al contempo, anche la danza *Okina*, in cui la divinità assumendo l'aspetto di un vecchio giunge in visita e reca con sé prosperità e felicità, danza rituale che era presente come culto in tutte le località del territorio nei santuari shintoisti, viene a essere assunta e inscenata dai maestri professionisti del *sarugaku*. L'*Okina sarugaku*, preservato quasi intatto nella forma attuale, prevedeva una cerimonia in tre momenti di Chichinojō, Okina e Sanbasō, ossia di tre figure di vecchio, ma dal periodo dei regni del Sud e del Nord il primo (Chichinojō) viene tralasciato se non in occasioni rituali speciali. Dalla seconda parte del periodo Kamakura si ravvisano compagnie di *sarugaku* al servizio dei grandi complessi templari (Kōfukuji e Hōryūji) presso Nara: lo Enman'iza e il Sakatoza che avrebbero poi dato origine alle compagnie Konparu e Kongō, a cui si aggiungerà il Tobiza, che poi diventerà Hōshō, che stringono legami anche con altri luoghi di culto buddhisti e shintō.

Di fatto gli artisti di *sarugaku*, organizzati in compagnie (*za* 座)<sup>2</sup>, operano su aree ampie esibendosi in riti, danze, *Okina* o altro presso i vari siti sacri, in occasione delle sagre stagionali, delle festività legate ai culti e numi locali, secondo i ritmi che scandiscono l'anno in stagioni di coltura e raccolto nel ciclo agricolo del riso.

All'epoca di Zeami erano attive già numerose compagnie di *sarugaku* distribuite in varie regioni del paese: il *sarugaku* di Yamato, che contava le compagnie di attori su citate e quella di Kan'ami e Zeami, Yūzaki poi denominata Kanze; il *sarugaku* di Ōmi, il cui massimo esponente, Inuō 犬王 (poi Dōami 道阿弥), aveva approfondito meglio di ogni altro l'espressione dello *yūgen* (grazia)<sup>3</sup>; i *sarugaku* di Tanba, di Ise, di Uji ecc. Oltre a questi, di notevole popolarità

godeva il *dengaku* che aveva beneficiato dei favori della corte shōgunale: l'attore Itchū 一忠 in particolare, famoso interprete di ruoli di demone, abile nella rappresentazione dell'impetuosità e della potenza, tanto che Kan'ami stesso lo prende a modello; l'attore Kiami 喜阿弥, versato nella musica e compositore stimato da Zeami; Zōami 増阿弥, che sarà l'attore prediletto del successore di Yoshimitsu<sup>4</sup> e rivale di Zeami. Questi si contenderanno fama e favore del pubblico sui palcoscenici in occasione di festività e spettacoli, in momenti di incontro in cui le masse, senza distinzione di classe sesso o età, trovano modo di adunarsi per assistere a rappresentazioni, di praticare poesia (*renga*), di ascoltare le narrazioni di poemi epici (*heikyoku*).

Sia il *sarugaku* che il *dengaku* danno vita a spettacoli di una certa complessità, assumendo la forma di teatro di rappresentazione. Ma a combinare elementi eterogenei e innovativi provenienti dalle varie esperienze creando un nuovo progetto di teatro è soprattutto la compagnia guidata da Kan'ami e poi dal figlio Zeami. Kan'ami, con doti sceniche di maestria e prestantza, e Zeami, giovinetto di grande fascino, grazie alla protezione dello shōgun Yoshimitsu, superano resistenze e discriminazioni a loro riservate<sup>5</sup> e trovano accoglienza e riconoscimento anche alla corte shogunale e nella capitale rifondando la nuova arte.

I meriti di Kan'ami sono di aver introdotto e aggiunto al *sarugaku* di Yamato, specializzato nel *monomane*, le peculiarità di canto e danza del *sarugaku* di Ōmi e del *dengaku*, alla potenza espressiva che era nella propria tradizione, l'aver incastonato i *kusemai*<sup>6</sup> ricchi di modulazioni ritmiche nell'arrangiamento musicale. Kan'ami muore all'improvviso nel pieno della sua maturità ma la sua eredità viene continuata da Zeami, dotato di non minore talento, che conduce il nō ad ancor più alto affinamento scenico, facendone un teatro di poesia, danza, musica di perfetto equilibrio cercando di conquistare la supremazia artistica sia a corte, tra le classi aristocratiche e militari più raffinate, sia tra il pubblico popolare più rozzo.

Attraverso una formazione colta presso la corte dello shōgun, sotto la guida del maestro di poesia Nijō Yoshimoto 二条良基 (1320-1388)<sup>7</sup>, che gli dona il nome Fujiwaka, e a contatto con gli artisti più in vista della cultura del tempo, oltre a comporre un grande



Rappresentazione di nō di esorcismo nei pressi del Kasuga jinja

numero di drammi di splendida fattura, è autore di trattati sulla pratica dell'attore che sono tuttora riferimenti insuperati, ai vertici della riflessione sull'arte nell'ambito della civiltà giapponese. Tuttavia la sua vicenda, soprattutto dopo la morte dello shōgun Yoshimitsu, mecenate illustre, sarà alterna, spesso dolorosa anche per i difficili rapporti con il potere rappresentato dai successori di Yoshimitsu: egli, nella sua maturità, conosce l'abbandono dei potenti, la tragica morte del figlio (Kanze) Motomasa 観世元雅 (1395?-1432) unico degnissimo erede, il probabile esilio nella lontana isola di Sado negli anni tra il 1434 e il 1436; competerà con attori di *dengaku* del calibro di Kiami, maestro nella composizione musicale; vedrà emergere la figura del figlio del fratello minore, Kanze Saburō Motoshige (On'ami) 観世三郎元重 (音阿弥) (1398-1467), favorito dal sesto shōgun Yoshinori 義教 (1393-1441). Nonostante ciò, Zeami, sensibilissimo ai mutamenti e alle esigenze dei tempi, lascerà un'impronta fondamentale sul *sarugaku no nō*<sup>8</sup> nella concezione, nella struttura, nel sistema di composizione dei testi, nell'estetica, assieme al genero Konparu Zenchiku e ai maestri che si susseguiranno.

### I trattati di Zeami

La struttura e l'estetica del nō, il progetto e l'idea di teatro che sottendono sono stati compiutamente formulati da Zeami nei suoi testi drammatici e con i suoi trattati. Quest'ultimi sono forse tra i più stimolanti esempi di teoria del teatro mai scritti, anche perché frutto del genio di un uomo di teatro completo e poliedrico, attore, scrittore, compositore, non di pura riflessione ma delle esperienze maturate sui palcoscenici, nel confronto vivo con i pubblici più disparati. Nell'opera teorica come nella sua produzione artistico-creativa si ritrovano la raffinata cultura della corte di Yoshimitsu e dei suoi eredi, la conoscenza profonda dell'universo letterario giapponese, delle fonti cinesi, delle teorie buddhiste della scuola Zen o di quelle filosofiche basate sui principi dello *yin* e dello *yang*, la mirabile destrezza nel linguaggio poetico. Ma tutto questo è riformulato in maniera originale sulla scorta di riflessioni sull'arte teatrale colta in tutti i suoi aspetti, dall'arte dell'attore alla scrittura drammatica, dalla composizione musicale alla danza, su materie dell'espressione e modi di ricezione, su interpretazione gestualità e danza, su estetica linguaggio e psicologia della percezione, all'interno dello statuto fondamentale e irrinunciabile del teatro: il pubblico e l'attore, il palcoscenico e la platea.

I testi teorici che Zeami ha lasciato (riscoperti e resi noti al pubblico solo in tempi moderni, a partire dal 1909)<sup>9</sup> sono più di una ventina, di cui i più famosi sono<sup>2</sup>: *Fūshikaden* 風姿花伝 (Della trasmissione del fiore della interpretazione, 1400, 1402); *Shikadō* 至花道 (Della via che

conduce al fiore, 1420); *Sandō* 三道 (Le tre vie, 1423); *Kakyō* 花鏡 (Lo specchio del fiore, 1424); *Shūgyoku tokka* 拾玉得花 (Raccogliere gemme e acquisire il fiore, 1428); *Zeshi rokujū igo sarugaku dangi* (*Sarugaku dangi*) 世子六十以後申楽談儀 (Lezioni sul *sarugaku* dopo i sessant'anni di Zeami, 1429)<sup>3</sup>.

### La poetica del fiore

All'interno di questa ricca poetica, alcuni studiosi, seguendone la cronologia, riconoscono un'evoluzione che scorre parallela alla maturazione intellettuale del pensiero e dell'arte di Zeami, di cui hanno ricostruito la genesi sulla scorta di influssi in relazione alla biografia<sup>4</sup>. In sostanza si è riscontrato un passaggio progressivo dalla "mimesi" (*monomane* 物真似), dalla rappresentazione puntuale dei diversi tratti o attributi dell'oggetto, il "personaggio", tecnica su cui si fondava la ricerca di Kan'ami e la linea espressiva del *sarugaku* di Yamato, all'estetica dello *yūgen* 幽玄, fondata sulla "grazia" nella musica e nella danza e ispirata probabilmente dal *sarugaku* di Inuō, e infine all'estetica "gelida" o algida, rappresentata dalla maniera di Zōami, interprete amato dallo shōgun Yoshimochi.

Al di là di queste variazioni di sfumature, la teoria di Zeami è incentrata su alcuni concetti basilari che percorrono tutta la trattazione. Primo fra tutti è il concetto di "fiore" (*hana* 花) che ritroviamo nel titolo di molti trattati. Nella tradizione il fiore come metafora recava con sé connotazioni ambivalenti, di prospero e glorioso fulgore, e di fragilità lieve, di fascino precario. Zeami, dal canto suo, innalza il fiore a metafora dell'emozione che l'at-

tore del nō offre al pubblico, e al contempo dunque il fascino stesso dell'attore<sup>5</sup>. Il "fiore" è l'emozione suscitata nello spettatore attraverso l'interesse (*omoshiroki* 面白き)<sup>6</sup> o meglio oltre di esso<sup>7</sup>; laddove c'è il fiore, non invano il nō, l'artificio dell'attore, può vivere: «nella nostra via, il fiore solo e la vita del nō»<sup>8</sup>.

Come il fiore che viene apprezzato proprio perché con il fluire delle stagioni fiorisce e si disperde, così il nō e l'attore non devono sostare ma mutare con il tempo. La mutevolezza e fuggevolezza del fiore non ne sono il limite, bensì sono il fondamento stesso del fascino, che suscita sempre interesse (*omoshiroki* 面白き) e risulta insolito (*mezurashiki* メヅラシキ). Al fine di far fiorire sempre nuova emozione nel pubblico, Zeami indica il percorso di addestramento, gli accorgimenti, le scelte di repertorio, le soluzioni sceniche, tutti gli artifici che l'attore deve compiere per continuare a suscitare l'interesse del pubblico con il passare del tempo, con il mutare di gusti e occasioni. In tal senso nasce la distinzione tra *jibun no hana* 時分の花, il «fiore del momento», legato al fascino di un attimo, alla bellezza del corpo e della giovinezza, alla morbidezza innata dei movimenti<sup>9</sup>, il fascino momentaneo prodotto dall'attore in maniera spontanea in fasi della sua vita (nella giovinezza); e il *makoto no hana* まことの花, ossia il fiore autentico non soggetto allo scorrere del tempo: «infatti, per il fiore autentico, sia i fattori del suo fiorire che quelli del suo disperdersi sono a discrezione dell'interprete. Dunque può essere durevole»<sup>10</sup>; il fiore che, per la maestria e padronanza conquistata dall'artista con la pratica, riesce a rifiorire con rinno-

vato incanto, superando i mutamenti e i limiti dell'età.

Compito dell'attore è, attraverso i propri sforzi e gli insegnamenti della via prospettata da Zeami, di far sì che il fiore non appassisca o meglio che torni sempre a rifiorire<sup>11</sup>, anche se la fugacità, la fragilità, il senso dell'appassire, sono attributi intrinseci che ne arricchiscono il fascino: «è l'evanescenza dei fiori a farne precisamente l'interesse»<sup>12</sup>. Perché le emozioni continuano a sbocciare, l'attore deve rinnovarsi facendo sì che il fiore appassisca e cada per tornare sorprendentemente a fiorire. Pur continuando a rinnovarsi, a sbocciare è però sempre il fiore: «per i diecimila alberi e le mille erbe, benché i colori dei fiori siano tutti diversi fra loro, il principio che fa sì che gli uomini trovino in essi interesse è sempre il fiore»<sup>13</sup>. Si lega qui all'idea di emozione il concetto di «insolito» (*mezurashiki*) che supera il livello dell'"interesse"<sup>14</sup>: «il fiore, l'interessante, l'insolito, questi tre concetti riflettono un identico principio»<sup>15</sup>. La sorpresa del fiore è nel suo continuare a schiudersi con il rinnovarsi delle stagioni, è il suo fiorire su di un albero vecchio, su una roccia, dal corpo di un vecchio, di un demone, lo sbocciare con sempre nuova freschezza destando mirabile stupore. In altre opere<sup>16</sup> Zeami giungerà a distinguere nove diversi livelli del fiore per arrivare a definire il fiore supremo e ineffabile, il «fiore del meraviglioso stupore»: «lo stile fatto tutto di incanto sottile, che va oltre ogni elogio, di un maestro prestigioso della nostra via, l'emozione oltre ogni coscienza, l'effetto visivo prodotto da uno stile di un grado che va oltre ogni

grado»<sup>17</sup>. Ma il fiore «è efficace nel tempo» perché migliaia sono i fiori e della qualità di essi unico giudice è il pubblico secondo la sensibilità del suo tempo: «fra le diverse maniere, la maniera scelta in funzione del pubblico del tempo e del luogo, secondo i gusti svariati del momento, deve produrre un fiore adeguato ai bisogni del pubblico. Se qui si trova piacevole una maniera, altrove se ne apprezza un'altra. Ciò significa che il fiore varia secondo gli uomini e secondo la loro sensibilità. Quale considereremo come autentico? È unicamente dal suo adattamento alle necessità del momento che riconosceremo il fiore»<sup>18</sup>.

### L'estetica della grazia

La voce *yūgen*, dal senso originario di «profondo», «recondito» e «insondabile», nel linguaggio della poetica in sede di gare (*utaawase*) e poi con Fujiwara no Shunzei 藤原俊成 (1114-1204) sembra definire liriche che palesano un senso di distanza nel tempo e nello spazio, immagini "remote", "irraggiungibili", che non si percepiscono distintamente e lasciano al fruitore spazio per l'immaginazione, permanendo come scia, risonanza di sentimenti (*yosei* 余情). In tale visione si riconosce grande pregio estetico proprio nei tratti di "inconoscibilità" e di "vaghezza", in quanto apertura verso spazi di suggestione e d'immaginazione per la mente del fruitore. Insieme a *hana*, anche *yūgen* costituisce uno dei perni della riflessione sull'arte teatrale di Zeami che, trasponendo i termini dal piano poetico-letterario a quello pluridimensionale del teatro, trasforma e conferisce significazioni più estese e speciali. Nei suoi trattati *yūgen* de-

finisce uno stile di finezza e eleganza riferito in particolare alla figura dell'attore, quindi la "grazia" nella sua interpretazione, nelle sembianze complessive, che coinvolge però anche l'armonia e la concordanza degli aspetti visivi e uditivi sulla scena. Dalla ricerca degli ideali più universali del tempo emerge lo *yūgen*, che non è essenza misteriosa, più o meno oscura, ma semplicemente la "grazia", bellezza suggestiva elegante o potente, quanto di più bello e attraente nei caratteri stessi dei ruoli, nella maniera dell'attore, nella sua figura, nei suoi gesti, nella sua voce, vi possa essere. «È semplicemente la bellezza unita alla dolcezza la qualità fondamentale della "grazia". L'eleganza delle maniere costituisce la "grazia" del corpo umano»<sup>19</sup>. Se all'epoca del *Fūshikaden*, *yūgen* era ideale del fascino sensuale del corpo, si incarnava nella grazia del fanciullo (*chigo*), nella raffinata eleganza della dama di corte, negli scritti successivi esso viene delineato in senso più ampio: «lo *yūgen* si riconosce dall'invariabile bellezza di tutti gli aspetti visivi e di tutti gli aspetti uditivi dell'interpretazione»<sup>20</sup>. La "grazia" coinvolge il soggetto stesso della sintesi teatrale nella scelta di un protagonista e di un mondo di risonanze che appartiene alla corte di Heian e alla splendida letteratura di quell'epoca. Lo *yūgen* nasce dall'elezione stessa di parole, di suoni ricchi di suggestione e ammantati di un'aura elegante<sup>21</sup>. Ma Zeami classifica con precisione i tipi di ricettività dello spettatore che il nō può determinare. Nel VI libro del *Fūshikaden*, evidenzia la distinzione tra opere che si appellano all'aspetto uditivo, a canto e musi-

ca e opere invece che fanno leva sugli aspetti visivi<sup>22</sup>. Nel *Kakyō* sviluppa ulteriormente la distinzione tra «nō che emergono dal visivo», «nō che nascono dall'uditivo» e «nō che nascono dalla mente»<sup>23</sup> ossia la prevalenza del veduto (*ken* 見) in lavori che si appellano al godimento degli occhi, con cui qualsiasi tipo di spettatore si può divertire per brillantezza e splendore di grande impatto, o dell'udito (*mon* 聞) in brani efficaci sul piano musicale, che producono un'atmosfera intima con emozioni che sono suscitate dal canto, ma i più eccelsi sono i «nō che emergono dalla mente [*shin* 心]» «che presentano aspetti di meraviglia all'interno di un cuore di sobria povertà». Il nō che si impone a livello visivo rischia di sommergere il pubblico di sensazioni diverse, sorprendendolo senza requie, rendendolo passivo, costringendolo a subire continue travolgenti emozioni<sup>24</sup>. Invece il progetto che Zeami propone è teatro che concede spazio di riflessione e immaginazione allo spettatore, che consente la possibilità di giudizio; contro il desiderio dello spettatore stesso di essere assalito dall'emozione, ne stimola la mente, suscita interesse vivo<sup>25</sup>.

È l'attore stesso che rispetto al personaggio interpretato, pur descrivendone i caratteri minutamente, sembra non prevedere empatia ma una sorta di "distanza" o "straniamento"<sup>26</sup>. L'interesse va mantenuto vivo dall'emozione che emana dalla concentrazione della mente e dalla tensione del corpo dell'attore: «nel *sarugaku* le mimiche di ogni genere, sono simulacri. È la mente a sostenerle. La mente non deve essere percettibile allo spettatore. Se fosse percettibile, sarebbe come se si potessero distinguere i fili di una

marionetta [...]. La vostra mente sia il filo tramite il quale, all'insaputa dello spettatore, collegherete i vostri diecimila artifici»<sup>27</sup>.

Nel nō è necessario l'artificio ma esso non deve essere manifesto allo spettatore: «è proprio ignorando gli spettatori l'esistenza del fiore, che si realizza il fiore dell'attore»<sup>28</sup>. Dallo *Shikadō* in poi Zeami, nella sua trattazione, sembra influenzato dallo Zen di cui introduce la difficile terminologia. Dalla incessante ricerca di adeguamento ai tempi, dalla sua avversione per il «sostare» (*jūsu* 住す), approda così alla definizione di nuovi mondi espressivi, allo «stile della non-coscienza», allo «stile assoluto», che emergono dalla sfera del «meraviglioso» (*myō* 妙)<sup>29</sup>.

Nel *Kakyō*, parlando di nō che si impone mediante la mente, Zeami scrive di una «maniera gelata» o algida, sotto l'influsso forse dello stile dell'attore Zōami, di «stile ispirato che appartiene solo all'attore supremamente abile» e lo definisce «nō della non-coscienza» oppure «nō spoglio»<sup>30</sup>, che racchiude cristallizzata la bellezza sotto una superficie disadorna. Dallo stile passa al non-stile, al niente che supera gli opposti (il bene e il male), al *kyakurai* 却来, all'ineffabile: «nei Commenti sul meraviglioso di Tendai, è detto: "L'ineffabile, l'impensabile, il punto in cui il cammino del pensiero si distrugge, ecco cos'è il meraviglioso"<sup>31</sup>. Da questo nasce l'estrema essenzialità del nō, l'artificio di un'arte disadorna che «senza il minimo artificio, senza nessuna ricerca di stile, desta [...] nello spettatore un'emozione al di là di ogni emozione»<sup>32</sup>.

A questo stadio Zeami, tra i metodi per cogliere il fiore, privilegia l'ar-

tificio di danza, musica e *yūgen*, di cui svilupperà sempre più l'analisi; alla composizione musicale del nō in effetti sono dedicati molti dei suoi scritti. Già nel *Fūshikaden* individuava però la riuscita di un nō dal comporsi dei diversi elementi, le materie dell'espressione, la cui concordanza egli chiama *sōdō* 相応. «Un'opera dal soggetto corretto rispetto alla fonte [*honzetsu* 本説]<sup>33</sup>, insolito, che consenta grazia nell'esecuzione e offra interesse, si può dire un buon nō»<sup>34</sup> ma «se non c'è concordanza non vi può essere perfezione»<sup>35</sup>. Se il nō può essere concentrato anche solo sul canto o solo sulla danza e la gestualità, vero è che «possono esserci dei nō che siano allo stesso tempo canto e azione». Qui sta la grande difficoltà: sono questi a realizzare l'emozione che li rende veramente interessanti. Una volta che la componente uditiva si componga di parole familiari all'orecchio e interessanti, l'andamento melodico sia gradevole, la sequenza ritmica delle parole scorra piacevolmente, si dovranno ancora, nel comporre, curare in modo particolare momenti di maggiore tensione che sostengano l'eleganza del portamento. Quando c'è «concordanza di queste varie componenti, il pubblico tutto realizza l'emozione»<sup>36</sup>. Nel concepire l'armonia degli elementi come «comporsi» (*sōdō*)<sup>37</sup> Zeami segnala quale debba essere il rapporto tra essi e questo si configura come relazione non di sviluppo ma di «successione». Le diverse materie dell'espressione, suono e gesto nello specifico, si incontrano nell'armonia<sup>38</sup> come «diversi» e come tali devono essere tenuti distinti. Nel *Kakyō* infatti Zeami arriva a riconoscere la perfezione nella di-

stinzione («il fatto che il veduto e l'udito non sono unanimi, crea un'armonia imprevista dei due elementi e lo spettatore prova una sensazione di interesse») e a riconoscere l'ordine psicologico della percezione delle diverse sensazioni.

### La prospettiva di un attore

Dall'analisi del *corpus* dei trattati a lui attribuiti, si comprende come egli cerchi di cogliere il fenomeno teatrale dalla prospettiva di attore in tutte le sue sfaccettature. Vi si dispiegano osservazioni acute sull'arte attoriale, a cominciare dalla consapevolezza della sua presenza scenica, lo sguardo distaccato di *sē* (*riken no ken* 離見の見). D'altro canto, il consolidamento di un palcoscenico stabile nella forma attuale si ritiene avvenga verso la fine del periodo Muromachi e nei trattati, pur menzionando palcoscenici per raccolta di fondi (*kanjin sarugaku* 勧進猿楽) o balconate o altri spazi ampi o più intimi<sup>40</sup>, affiora magnifica consapevolezza di tutte le possibili figure dell'attore che si ergono sul palcoscenico.

Egli coglie il teatro come fenomeno che si regge sulle relazioni di tensione tra colui che agisce (*shite* 仕手) e colui che guarda (*mite* 見手) che ne sono i poli imprescindibili. E nel lascito a lui attribuito si percepisce la capacità di riflettere sui fenomeni del teatro in tutte le possibili situazioni, distinte tra condizioni interne (che dipendono direttamente dall'attore) e condizioni esterne. Quest'ultime sono rappresentate dall'ambiente cosmico-temporale-atmosferico, il tempo e la stagione (*toki no chōshi* 時の調子<sup>41</sup> ossia l'ora, la distinzione tra giorno e notte, la stagione ecc.), l'ambiente spaziale

ossia i luoghi dello spettacolo (città o campagna, luogo spazioso, sala o vasto giardino ecc.), l'ambiente umano sociale ossia gli spettatori (*kenjo* 見所) e infine l'ambiente temporale nella conduzione e sviluppo degli eventi (il tempo collegato a stati d'animo e disposizione degli spettatori, atmosfera, aspettative e orizzonte d'attesa)<sup>42</sup>. L'attore è corpo calato nelle coordinate spazio-temporali<sup>43</sup> che deve saper rispondere a tali condizioni assieme al mutare del tempo: le occasioni di spettacolo (agoni di *sarugaku* tra attori e compagnie o altro); la scelta del dramma da inscenare adeguato a ricorrenza e fasce di pubblico; lo sviluppo complessivo del programma di spettacoli di una giornata e la definizione di ciascun dramma consono alla sequenza; la scelta di brani adeguati al proprio stile in rapporto al grado raggiunto nella propria arte; il grado di competenza e disposizione degli spettatori; variabili e mutamenti in corso, come regolare l'andamento nel caso di sopraggiungere tardivo di una persona di riguardo<sup>44</sup>, tutto ancorato sulla concezione strutturale del *jo ha kyū*<sup>45</sup>.

Alle "condizioni esterne" su delineate si giustappone il tentativo di analisi delle avvertenze con cui l'attore pratica il giusto metodo di addestramento confacente alla propria età, in una relazione tra maestro e allievo; come egli debba costruire il suo corpo, levigare le arti del canto e della danza sin dalla giovane età alla sua vecchiaia<sup>46</sup>; come escogitare le tecniche interpretative della mimesi (*monomane*) in modo di diventare versatile; come scegliere un dramma adatto alle proprie doti e le scelte interpretative corrispondenti.

Gli strumenti dell'attore sono limitati alla sua arte levigata tramite l'esercizio e la pratica (*keiko* 稽古) della via, alle due discipline di danza e canto (*buga nikyoku* 舞歌二曲) e alle tecniche di base del *monomane* che è la tradizione del *sarugaku*, la capacità di adeguarsi alle condizioni di tempo e di spazio, e dunque il coltivare la propria arte senza sosta (*jūsu*)<sup>47</sup>.

Pur trattandosi di una disquisizione non sistematica, il suo sguardo si allarga infine al tema vitale della composizione e scelta dei drammi. In tale prospettiva, dalla posizione di chi è al contempo attore e regista, coreografo, compositore e autore di drammi nō, egli coglie una relazione organica tra il creare un nō ed eseguirlo sulla scena, la combinazione tra ciascun elemento e la conduzione strutturale di tutto l'insieme, il tentativo di prevedere già dal livello della poesia drammatica l'immagine d'insieme della messinscena. E dunque lo scaturire dello *yūgen* come ideale di forme attraenti sia sul piano visivo che sul piano uditivo<sup>48</sup>.

<sup>1</sup> La dimensione di segretezza ed esclusività che ha caratterizzato la trasmissione da maestro a allievo, a un solo individuo per generazioni, spiega il lungo periodo di oscurità che questi manoscritti hanno vissuto.

<sup>2</sup> Testi originali dei trattati in: *Nōgakuronshū*, Nihon koten bungaku zenshū, Tōkyō, Shōgakukan, 1973. Traduzione italiana (ma dal francese) di alcuni in Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, Milano, Adelphi, 1966.

<sup>3</sup> Il *Sarugaku dangi* è scritto in cui Motoyoshi, secondogenito di Zeami, ha raccolto gli insegnamenti del padre. Intorno agli stessi anni Motoyoshi abbandona il mondo per scegliere la via buddhista.

<sup>4</sup> Omote Akira, *Nō no rekishi*, in «Bessatsu Taiyō» Nō, Winter 1978, n. 25, Tōkyō, Heibonsha, pp. 61-77.

<sup>5</sup> «Un modo di provocare nella mente degli uomini un'emozione imprevista, questo è il fiore», in *Fūshikaden*, VII, in *Nōgakuronshū*, cit.,

p. 292 (trad. it: Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, cit., p. 146).

<sup>6</sup> «Colui che, col proprio talento, è in grado di ottenere universale riconoscimento, qualunque sia la maniera che interpreta, deve destare interesse. Maniere e tipi sono diversi per carattere, ma l'interesse è qualità comune a qualsiasi nō. Il fatto che lo spettatore vi trovi interesse è senza dubbio ciò che costituisce il fiore», in *Fūshikaden*, V, pp. 261-62 (pp. 118-19 trad. it.).

<sup>7</sup> «Un nō la cui maniera non fosse insolita, ma scorresse secondo coerenza senza complicazioni e pure offrisse dell'interesse può essere considerato di second'ordine», in *Fūshikaden*, VI, pp. 269-70 (pp. 125-26 trad. it.).

<sup>8</sup> *Ibid.*, III, p. 242 (p. 99 trad. it.).

<sup>9</sup> «Osservazioni come quelle che concernono il fiore del momento, il fiore della voce, il fiore della "grazia", sono evidenti agli occhi di tutti; però poiché si tratta di fiori che traggono la loro origine da particolari condizioni fisiche, poiché sono simili a fiori sbocciati, viene presto il momento in cui disperdono», in *Fūshikaden*, III, p. 251 (trad. it., p. 107).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 251 (trad. it. p. 107).

<sup>11</sup> «[...] ignorare che, nella nostra via, il fiore solo è la vita del nō e che il fiore si perde, e affidarsi unicamente alla fama passata, è l'errore capitale del vecchio attore», in *Fūshikaden*, III, pp. 242-43 (trad. it. p. 99).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 250 (trad. it. p. 106). «Qual è il fiore che, senza appassire, potrebbe essere conservato? Proprio poiché appassisce, esiste una stagione per la sua fioritura, e di conseguenza esso è insolito. Anche per il nō, è dalla mancanza di ristagno o di irrigidimento [*jūsu*] che si riconoscerà immediatamente il fiore», in *Fūshikaden*, VII, p. 281 (trad. it. p. 136).

<sup>13</sup> *Fūshikaden*, III, p. 243 (trad. it. p. 99).

<sup>14</sup> «[...] il fiore non è altro che il senso dell'insolito come lo percepisce l'animo dello spettatore», in *Fūshikaden*, VII, p. 283, 291 (trad. it. p. 138, 145).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 281 (trad. it. p. 136).

<sup>16</sup> In particolare *Kyūi shidai* (trad. it. pp. 233-40).

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>18</sup> *Fūshikaden*, VII, p. 296 (trad. it. p. 150).

<sup>19</sup> *Kakyō*, in *Nōgakuronshū*, cit., p. 322 (trad. it., p. 175). «Deve essere come se si vedesse incedere in sfilata cortigiani e dame di corte di ogni rango, uomini e donne, religiosi e laici, contadini e zotici, e persino mendicanti e *hinin* [fuoricasta] recando in mano ciascuno un ramo fiorito», in *Kakyō*, p. 323 (trad. it. pp. 175-76).

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 324-25 (trad. it. p. 177). «... dovete studiare la via della poesia per realizzare la "grazia" della parola, studiare la maniera che dà rilievo alle vostre sembianze per realizzare la grazia della figura, e infine sapere che, in ogni caso, per ogni interpretazione anche

mutando l'oggetto della mimesi è il fatto di disporre di una maniera che ne evidenzia la bellezza ciò che costituisce il seme della grazia», in *Kakyō*, p. 324 (trad. it. p. 176).

<sup>21</sup> «Si adotteranno soltanto parole poetiche armoniose, e tali che il senso ne sia inteso immediatamente all'ascolto. Se si adatta il linguaggio armonioso al gesto, avviene che, misteriosamente, il personaggio assuma spontaneamente la sembianza e il portamento della grazia», in *Fūshikaden*, VI, p. 269 (trad. it. p. 125).

<sup>22</sup> *Fūshikaden*, a cura di Takemoto M., Tōkyō, Kadokawa shoten, 2009, pp. 212, 220-21.

<sup>23</sup> *Kakyō*, pp. 330-33.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 330-31 (trad. it. pp. 181-82).

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 331-33 (trad. it. pp. 182-83).

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 320-21 (trad. it. pp. 173-74), pp. 326-28 (trad. it. pp. 178-80), p. 302 (trad. it. pp. 156-57), p. 307 (trad. it. p. 162).

<sup>27</sup> *Kakyō*, p. 328 (trad. it. pp. 179-80).

<sup>28</sup> *Fūshikaden*, VII, pp. 291-92 (trad. it. p. 6).

<sup>29</sup> *Kakyō*, pp. 328-29 (trad. it. pp. 180-81).

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 332-23 (trad. it. pp. 183-84).

<sup>31</sup> *Yūgaku shūdō fūken*, trad. it. p. 230.

<sup>32</sup> *Ivi*.

<sup>33</sup> *Honzetsu* (versione originale), un "racconto", un vissuto già noto che il nuovo testo drammatico rievoca arricchendosi così di riverberi, di allusioni ed echi che appartengono all'universo della tradizione; attraverso la citazione diretta da versi o da passi famosi, in maniera fedele alla fonte, il nō ne ricrea l'atmosfera, le dimensioni di suggestione.

<sup>34</sup> *Fūshikaden*, III, p. 241 (trad. it. p. 98), VI, p. 269 (trad. it. p. 125).

<sup>35</sup> *Fūshikaden*, VI, p. 270 (trad. it. p. 126).

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 271-72 (trad. it. p. 127). «[...] se la forza del canto venisse a mancare, la danza non potrebbe generare emozione», in *Kakyō*, p. 306 (trad. it. p. 160).

<sup>37</sup> *Fūshikaden*, III, p. 248 (trad. it. p. 104): «Quando ci si sarà perfettamente esercitati nel far corrispondere la gestualità alla parola, canto e azione formeranno un'unica cosa».

<sup>38</sup> *Fūshikaden*, VI, pp. 271-73 (trad. it. pp. 127-28).

<sup>39</sup> *Kakyō*, pp. 303-04 (trad. it. pp. 157-58), e *Ibid.*, p. 305 (trad. it. p. 159).

<sup>40</sup> *Sarugaku dangi*, p. 292.

<sup>41</sup> *Kakyō*, p. 299.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>43</sup> *Fūshikaden*, pp. 90-93, *Shūyoku tokka*, pp. 374-76.

<sup>44</sup> *Fūshikaden*, p. 199.

<sup>45</sup> Concetto sull'andamento d'insieme mutuato dal *gagaku*. *Fūshikaden*, p. 100, *Kakyō*, pp. 305-09, *Sandō*, pp. 307-08, *Shūyoku tokka*, pp. 385-88, *Shūdōsho*, p. 409.

<sup>46</sup> *Kakyō*, pp. 331-32.

<sup>47</sup> *Fūshikaden*, p. 247, *Kakyō*, p. 319.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 318-19.

## IL DOPO ZEAMI: ZENCHIKU

Il lascito di Zeami viene di fatto affidato al genero Konparu Zenchiku 金春禪竹 (1405-1468 circa), mentre ruolo di primo piano nella compagnia Kanze sarà assunto invece dal nipote On'ami, altamente pregiato al tempo come superbo attore non solo dallo shōgun Yoshinori, che lo sosterrà in maniera assoluta, ma poi anche dal figlio Yoshimasa 義政 (1436-1490).

Dopo Zeami, con il genero Konparu Zenchiku, il nō comincerà a riflettere su di sé in maniera vieppiù sofisticata, tenderà a cristallizzarsi nella forma, si avvierà anche a una sorta di “aristocratizzazione” spesso rimarcata da critici giapponesi e occidentali. I trattati di Zenchiku, da *Kabu zuinō ki* 歌舞髓腦記 (Registrazione guida di canto e danza, 1456) che si concentra sulla classificazione degli stili del nō in rapporto ai personaggi di vecchio, donna, guerriero e miscellanea, i diversi gradi di quest'arte (cinque gradi o nove gradi), si fanno via via speculativamente più complessi nella classificazione dei cinque suoni, dei tre moduli estetici di “pelle”, “carne” e “ossa” (sul modello di calligrafia e pittura), dei dieci stili (sul modello dei trattati poetici), e quindi nei sei cerchi, con la serie iniziata da *Rokurin ichiro no ki* 六輪一露之記 (Registrazione dei sei cerchi e una goccia di rugiada/una spada, 1455?), si espandono ad abbracciare influssi del pensiero buddhista o di teorie shintoiste o confuciane, in cui gli insegnamenti di Zeami più tardi vengono rivisti alla luce e con la più intensa coloratura degli insegnamenti Zen, leggendo lo sviluppo dell'arte del nō come un iniziare dal *mu* 無 per finire nel *mu*, per approdare a una concezione secondo cui in tutti i fenomeni è presente la natura di buddha e tutte le cose dotate di natura di buddha sono *yūgen*, fondando la sacralità dell'arte del *sarugaku* sin dalle origini riconoscendo in Okina la divinità protettrice di quest'arte (*Meishbuku shū* 明宿集, 1465?).

In ogni modo, il nō ha conquistato la posizione di spettacolo dominante, praticato anche presso la corte e dallo shōgun stesso. Dopo i disordini dell'era Ōnin, il nō vede anche la diffusione di artisti semiprofessionisti o dilettanti (esponenti del cosiddetto *tesarugaku*), e grazie al figlio di On'ami, Kanze Nobumitsu, e ad altri autori, vive un'ulteriore evoluzione sul piano scenico.

Anche nel periodo Sengoku, feroci signori della guerra come Oda Nobunaga 織田信長 (1534-1582) e poi Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536?-1598) dimostrano eccezionale attrazione per il nō, che fa parte dell'educazione e formazione di un uomo di cultura e di un guerriero. È in questo periodo, la fulgida e burrascosa era Momoyama che il nō vede fasto e splendore massimi sul piano dell'apparato scenico, con maschere e costumi della più superba preziosità.

Nel periodo Tokugawa, si arriverà alla codificazione dei programmi di spettacolo nō di una giornata; un po' disattendendo le parole di Zeami<sup>9</sup> si giungerà alla sanzione di fatto dell'ereditarietà dell'arte sulla base della trasmissione di padre in figlio, infine alla classicità della cerimonia. Pur tuttavia, ciò non implica che il nō dopo Zeami, Zenchiku e altri protagonisti del periodo aureo abbia subito una fase di ristagno totale precipitando in una decadenza creativa completa: nelle sue diverse componenti si riscontra, al contrario, un progressivo arricchimento ed elaborazione formale, tanto che gli splendidi costumi del nō attuale riflettono l'estetica sontuosa e brillante, decorativa e audace del periodo Momoyama e le conquiste delle tecniche di tintura e tessitura del periodo Tokugawa; la musica, nelle sfumature degli stili di canto, nelle strutture delle scale vocali<sup>10</sup>, si consoliderà all'inizio del periodo Tokugawa, mentre la forma attuale di esecuzione risale forse alla seconda metà del secolo XIX.

## L'EPOCA TOKUGAWA

Sarà Toyotomi Hideyoshi per primo a costringere i diversi attori e compagnie liberamente presenti in varie sedi urbane e religiose a convergere entro le compagini delle quattro scuole, Kanze, Hōshō, Konparu e Kongō, garantendo loro al contempo una rendita. Tale politica sarà ereditata dallo shōgun Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1542-1616), primo della dinastia e nuovo signore del paese dagli inizi del XVII secolo, accogliendo le quattro scuole, a cui si aggiungerà poi la scuola Kita fondata dal virtuoso Kita (Shichidayū) Osayoshi 北七大夫長吉 (1586-1653)<sup>11</sup>, a servizio presso il castello shogunale a Edo, facendo del nō l'immane spettacolo ufficiale (*shikigaku* 式楽) in occasione di cerimonie o ricorrenze per ogni

evento di rappresentanza, di divertimento o di intrattenimento nei luoghi del governo del paese<sup>12</sup>.

In tal modo, mentre le piccole formazioni di artisti furono costrette a trovare posto sotto l'egida delle cinque scuole canoniche, registrate in tutti i loro membri e nel loro repertorio su elenchi ufficiali (*kakiage* 書上), congiuntamente a genealogia, origine e tradizione delle famiglie afferenti, presentati periodicamente alla massima autorità e di volta in volta aggiornati, si va consolidando il sistema gerarchico dei "capiscuola" (*iemoto*). Il nō si trasforma in arte teatrale classica, codificata nel suo repertorio, con preziosi recuperi, e via via minutamente perfezionata sul piano esecutivo. Fruito in prevalenza dalla classe aristocratico-militare al potere, a Edo ma anche presso i *daimyō* nelle province, il nō è tuttavia offerto in spettacoli aperti al grande pubblico in particolari ricorrenze (*machiiri nō* 町入能, *kanjin nō* 勧進能, *sairei nō* 祭礼能), ed è insegnato e diffuso nelle sue varie discipline (recitazione, danza, suono degli strumenti) da attori (professionisti e non) presso altri centri urbani importanti, Kyōto (con spettacoli presso la corte imperiale o l'aristocrazia a essa connessa) e Ōsaka e praticato anche nei feudi.

I brani del repertorio rimangono limitati alle scuole canoniche mentre la rappresentazione di nuovi drammi diventa più rara, ma l'arte esecutiva si affina nel versante esecutivo. Sono soprattutto i testi drammatici (*yōkyoku* 謡曲)<sup>13</sup> a conoscere, nella prima parte del periodo Tokugawa, straordinaria diffusione a diversi livelli sociali sotto forma di *utai* 謡 (*suutai*, recitazione pura): i testi sono pubblicati a stampa in un numero straordinario nelle varianti di scuola (con la canonica divisione del repertorio principale, duecento brani, divisi tra cento brani interni, i più celebri, e cento brani esterni, ma anche i cinquecento brani da quello esclusi), per un pubblico di amatori della recitazione sempre più vasto<sup>14</sup>. Si pubblicano anche trattati, commentari e critiche sui brani e i passi più celebri vengono citati con frequenza nella poesia (*haikai*), nella narrativa, negli altri generi teatrali, divenendo materia di ispirazione e riferimento privilegiata ai fini della creazione di nuovi testi.

Eseguito solo da attori maschi, per lo più per una classe di stirpe guerriera, il nō in epoca Tokugawa viene ispirandosi a rigore, essenzialità e minuzia esecutiva condensati in un'intensità carica di tensione.

### Hachijō Kadensho 八帖花伝書

(Scritto sulla trasmissione del fiore in otto fascicoli) Pubblicato in era Keichō (1596-1615) sotto il nome dei capiscuola delle quattro compagnie, compendia in otto volumi i trattati di Zeami, altri trattati sulla recitazione o sull'accompagnamento musicale, tradizioni e notizie di tarda epoca Muromachi. Si tratta di un testo apocrifo che non trasmette certo in maniera fedele i trattati di Zeami ma per tutto il periodo Edo è stato letto e riconosciuto da attori di quest'arte e anche dal vasto pubblico di praticanti e amatori e quando ci si riferisce al "Trattato del fiore" in questa epoca si intende proprio il *Kadensho* in otto fascicoli. Nel suo disegno complessivo è strutturato secondo una visione fondata su principi estetici come lo *yin* e *yang* (*in'yō*) e i cinque elementi (*gogyō*), i tre stili della calligrafia *shin gyō sō* 真行草 (stampato, semicorsivo e corsivo), l'andamento del *jo ha kyū* (introduzione, sviluppo e rapido finale) ma si sofferma comunque su temi concreti relativi alle tecniche di recitazione (*utai*), danza (*mai*), accompagnamento strumentale (*hayashi*) e altro.

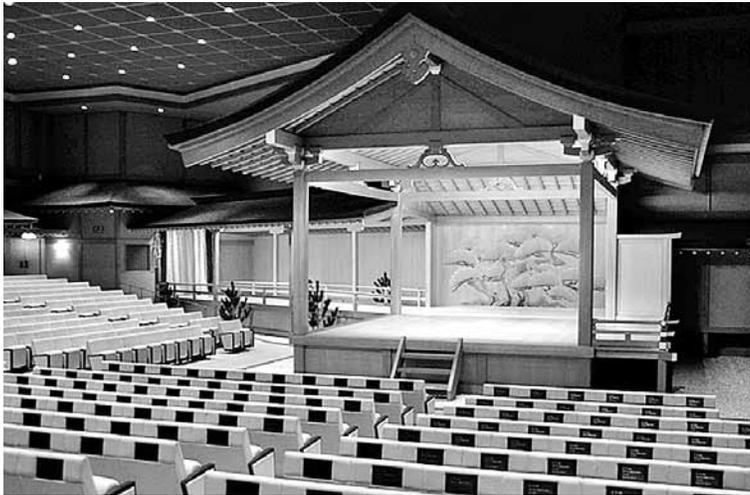
### Palcoscenico e artisti

Il nō è una sintesi drammatica che viene rappresentata su un apposito palcoscenico di legno con un fondale dipinto a scena fissa di carattere augurale, con un pino maestoso sul fondo e steli di bambù ai lati. In passato il palcoscenico si collocava all'aperto, spesso all'interno dell'area sacra di templi buddhisti o santuari shintō ma non sempre l'attore si esibiva su un palco di legno sovrappeso come oggi accade. Attualmente lo stesso modello ar-

chitettonico, anche antico o ricostruito, con la copertura dell'architrave, lo *hashigakari* ecc., è inserito identico al coperto all'interno di un edificio moderno.

Di fatto, il palco principale è costituito da un retro palco e da un quadrato di circa sei metri proteso verso la platea, sovrastato da un tetto spiovente sostenuto da quattro colonne e sviluppato sulla sinistra (rispetto al pubblico) in una lunga passerella (*hashigakari* 橋懸かり), da cui entrano in scena i personaggi, a mo' di ponte, scandito da tre piccoli pini a decoro e collegato alla stanza dello specchio (*kagami no ma* 鏡の間) e ai camerini oltre una tenda pentacolora (*agemaku* 揚幕) che viene sollevata per l'entrata e l'uscita di scena.

Eseguita da due attori principali (*shite* e *waki*), a volte accompagnati da altri personaggi (*tsure*), la rappresentazione si conduce in forma dialettica con un coro (*ji* 地, formato da un numero pari da quattro a otto componenti) e con un complesso strumentale (*hayashi* 囃子). Sia componenti del coro sia musicisti trovano posto sul palcoscenico e concorrono pariteticamente all'esecuzione con gli attori veri e propri. La specializzazione di questi ruoli in sette principali viene a consolidarsi nel tardo periodo Muromachi e sin dal periodo Tokugawa si sono delineate le scuole a cui fanno capo gli esponenti delle diverse discipline, con una progressiva specializzazione: oggi, oltre ai già citati Kanze, Hōshō (*kamigakari*) Konparu, Kongō, Kita (*shimogakari*) per lo *shite*, sono Fukuō, Takayasu e Shimogakari Hōshō per lo *waki*, Issō, Morita e Fujita per *fue*, Kanze, Kō, Kōsei, Ōkura per il *kotsuzumi*, Ka-



Palcoscenico del nō

dono, Takayasu, Ōkura, Ishii, Hōshō per l'ōtsuzumi, Kanze e Konparu per il *taiko*.

#### Testo drammatico e struttura

Destinato a una rappresentazione di poesia, musica e danza, il testo drammatico (*yōkyoku*), prevede a un certo grado l'intrecciarsi dei linguaggi verbale e melodico, il tono e i ritmi di modulazione della voce, gli statuti di combinazione di testo e musica. Nella forma attuale è una sorta di partitura composita dove, al testo verbale vero e proprio, si accompagnano sorta di neumi, diacritici e notazioni che indicano la scansione ritmica delle sillabe o l'altezza e modulazione dei suoni, mentre disegni di figure mostrano anche le pose dell'attore (*shite* e *waki*) nei diversi momenti del dramma.

A loro volta questi vengono a essere composti di una sequenza di modu-

li (*shōdan* 小段), di cui esistono una quarantina di varianti, che definiscono un tipo di assetto verbale-stilistico, ritmico e melodico, e dunque drammatico, e che si susseguono a formare in successione la struttura portante del dramma<sup>1</sup>.

Alcuni tipi di *shōdan* sono in linguaggio poetico scandito secondo la canonica alternanza di cinque e sette sillabe (*shidai*, *ageuta*, *sageuta*, *sashi* ecc.), altri sono in forma di dialogo in alternanza tra *shite* e coro (*rongi*), alcuni sono in forma piana di presentazione (*nanori*) o di raccontorievocazione di un evento passato (*katari*), altri seguono un particolare assetto a ritmo libero (*kuri*, con una recitazione in tono alto, ispirata al *kusemai*, che precede *sashi* e *kuse*), altri sono scanditi secondo un ritmo regolare (*chūnoriji*, *noriji*) per momenti di battaglia o di danza.

A tali frammenti relativi all'organiz-

zazione verbale-vocale, si giustapone e abbina sul piano gestuale un centinaio di *kata*, ossia di moduli gestuali, di sequenze di movenze la cui successione, in morbido fluire, viene a costituire il tessuto gestuale-coreutico della danza del nō con carattere più mimetico di gesti o azioni reali (*hatarakigoto*) o con una gestualità di valore puramente estetico (*maigoto*) il cui senso suggestivo si effonde nell'abbinamento con parole e stati d'animo.

I brani tuttora rappresentati dalle diverse scuole (con leggere varianti) sono circa 250, su un totale di quasi 2000 di cui si tramandano i testi, e possono essere classificati secondo due tipi fondamentali sulla base di struttura e contenuti del testo verbale: *mugen nō* 夢幻能 (nō di sogno) e *genzai nō* 現在能 (nō del presente). L'elaborazione definitiva dei *mugen nō* e della struttura essenziale che li caratterizza è un altro dei contributi di Zeami al nō sul piano creativo<sup>2</sup>.

Il percorso narrativo del *mugen nō* è lineare e può comprendere, racchiuso entro la cornice del sogno, lo schema di molta parte dei «nō del presente», pur essendo questi più variegati nell'intreccio: un personaggio vivente (di solito un viaggiatore, un pellegrino, un monaco, *waki*, che non indossa dunque la maschera) giunge in una località (a cui in qualche modo è legata una storia, un evento, il vissuto di un personaggio famoso); entra in scena un personaggio che ha assunto le spoglie mortali di un abitante del luogo (*maeshite*, con maschera al volto). Tra i due si svolge un dialogo alla fine del quale l'indigeno racconta una storia legata a quel luogo e infine scompare lasciando imm-

ginare la sua vera identità. Uscita di scena del *maeshite* (*nakairi*). Mentre lo *waki* attende (in preghiera o assopito), ricompare (spesso a mo' di sogno o visione) lo *shite* nelle sue vere sembianze (*nochishite*), spirito che attraverso il racconto e la danza rivive i momenti salienti della sua vicenda in vita, per poi disappear.

I drammi sono strutturati dunque in due parti (*maeba* 前場 e *nochiba* 後場), ciascuna in genere scandita in cinque *dan* 段, ossia i momenti fondamentali in cui si snoda l'azione scenica. Tra la prima e la seconda parte, si inserisce un *aikyōgen*, ossia un attore di *kyōgen* ripercorre con linguaggio piano la storia che il dramma sta facendo rivivere sulla scena (*katari ai*), oppure si svolge una scena d'intermezzo senza rapporto con il dramma che si sta compiendo (*ashirai ai*).

#### Dialogo rivelatore

Esistono dunque due personaggi cardine che partecipano alla rappresentazione: lo *shite* シテ (divinità, uomo, donna, demone, ecc. vivente o fantasma) il cui vissuto viene proposto sulla scena, e il *waki* ワキ (spalla, colui che affianca), ovvero, nel caso della traccia narrativa di cui sopra, il viaggiatore, spesso un monaco buddhista, che ha lo scopo di invitare lo *shite* a rivelarsi, di dargli l'occasione di ripercorrere la propria vicenda umana. Sovente si tende a vedere nel nō un dramma a protagonista unico in cui il *waki* non è altro che lo spettatore ideale, l'*alter ego* del pubblico. In questo senso, il meccanismo tragico è visto come tensione interna alla psicologia dello *shite*: il "dramma" nasce da una relazione di conflitto

non tra individuo e individuo, né tra singolo e società, ma tra l'individuo e il suo malessere, le sue passioni incontrollabili, i suoi desideri, la sua "follia", il suo inconscio.

In realtà, non sempre la parte svolta dal *waki* è di secondo piano o minor rilievo; è più corretto invece distinguere i due in base alle competenze dal punto di vista tecnico-esecutivo o espressivo: lo *shite* è ruolo che si esprime attraverso il canto e la danza, il suo agire sulla scena è dinamico, l'espressione è più poetica; il *waki* invece è personaggio più statico e si esprime soprattutto nel racconto, la recitazione piana, il dialogo. In questo senso, la funzione del *waki* è spesso meno appariscente, la sua parte è meno brillante e animata, anche se la sua importanza varia a seconda del nō e dell'autore del testo<sup>3</sup>.

Dal punto di vista del contenuto, il nucleo centrale dei nō di questo tipo non è rappresentato al presente progressivo, nel momento del suo svolgimento storico reale, ma rivisto in un processo di ripresentazione (*replay*) e di ritorno al passato<sup>4</sup>, passato tuttora "presente e vivo" per lo *shite* che, anche dopo la morte, non è riuscito a risolvere pulsioni, sentimenti, frustrazioni, situazioni psichiche, interiori e conflittuali, che hanno tracciato, segnato o chiuso la sua esistenza umana. L'incontro con il viaggiatore, in una sorta di "séance spiritica", è occasione per riviverli, per rivelarli purificandosi o chiedendo purificazione.

Ma la scelta stessa del "soggetto", della materia del dramma, nella fase di produzione-creazione del testo, è diretta verso il passato, un passato evidentemente ancora

"denso" per la sensibilità del tempo. I nō attingono infatti alla tradizione letteraria giapponese precedente; le persone, i luoghi, gli accadimenti non sono nuovi o inventati; sovente sono tratti dall'universo della poesia, dell'epica, del racconto che risalgono alle epoche Nara e soprattutto Heian e Kamakura: personaggi famosi, fittizi o reali, eroi o figure appartenuti alla storia, protagonisti di opere letterarie, dalla memoria riemergono sul palcoscenico del nō, fantasmi di un passato che non ha la funzione di elevare il contenuto, né di rivestire di un'aura di aristocratica eleganza, di nostalgica preziosità il testo. La rappresentazione è invece il ripetersi di un evento o il suo riflettersi come su di uno specchio in cui il personaggio stesso (e lo spettatore) può riconoscersi, perché la vicenda e i sentimenti già noti, trasformati nella nuova veste drammatica, rivisti a distanza di tempo e di spazio, con occhio critico nuovo, divengono più significativi e emblematici, universali e suggestivi. Anche il luogo della storia, meta del monaco errante, è luogo poetico intessuto di evocazioni e di indizi e l'evento che torna a svolgersi lì, anche se nella cornice sfumata e impalpabile di un sogno, ha lo spessore di un avvenimento reale, vissuto però nella sua essenzialità, ricondotto alla sua "purezza psicologica", mandato dall'immediatezza dell'istantaneo, carico della consistenza dell'eternità; cristallizzato dopo la morte, profondamente radicato nel vivere, nella quotidianità dell'esistenza, esso e collettivo, appartiene alla società stessa che ne ha conservato la memoria narrandolo<sup>5</sup>.

Il *genzai nō*, invece, non hanno un tracciato fisso, accomunabile a tut-

ti, ma si caratterizzano per l'azione di personaggi viventi al presente. La struttura può essere in due parti ma spesso è una scena unica. Solo nei drammi di follia, nell'entrata in scena dei personaggi, nel racconto di un evento, nella danza, si possono ritrovare alcuni schemi comuni ai nō di sogno.

Esiste anche un secondo statuto di classificazione che distingue tra *furyū nō* 風流能 e *geki nō* 劇能, ossia nel primo caso, nō che ripercorrono miti e culti della comunità mirando alla sacralità, a divertimento e bellezza dei gesti e dell'esecuzione nel suo valore di "spettacolo" offerto agli dei e agli uomini, nel secondo invece si tratta di sintesi drammatiche vere e proprie che pongono al centro il personaggio, i suoi sentimenti, passioni, emozioni e conflitti a lui interni o in rapporto ad altri.

### Tipologie di drammi

Nei suoi trattati, Zeami individua nelle due «arti» (il canto e la danza) e nei tre «tipi» della mimesi (*monomane*) – il vecchio, la donna e il guerriero – i fondamenti del nō<sup>6</sup>. Su quest'ultimi poggiano infatti tutte le tipologie, umane e non, che l'attore può interpretare sul palcoscenico. Sulla base di questa prima elaborazione, nel periodo Tokugawa a partire dalla prima metà del XVII secolo, si è definita la struttura dei programmi di spettacolo di una giornata. Questa è articolata in cinque drammi<sup>7</sup> che hanno ciascuno per protagonista uno dei «tipi» di cui Zeami già aveva tracciato stile espressivo e caratteri nei trattati *Fūshikaden*, *Nikyoku santai ningyōzu* 二曲三体人形図 (Studi di figure umane delle due arti e dei tre tipi, 1421) e *Sandō* in particolare.

I cinque nō della rappresentazione appartengono, nell'ordine, a una di queste categorie:

1. nō del primo tipo (*waki nō* 脇能 o nō di divinità) cioè sintesi spettacolari che hanno come protagonista una divinità (generalmente dall'aspetto di vecchio nella prima parte) e la cui funzione è augurale, propiziatrice di pace e prosperità per il paese, in cui viene evocato il senso eziologico, l'origine di un culto, di un mito, di un luogo sacro; precedenti dalla danza *Okina* danno il via al programma di rappresentazioni;

2. nō del secondo tipo (*shura nō* 修羅能 o nō di guerrieri) ossia incentrati su di un personaggio maschile, un guerriero che, precipitato nello *shura* (via cui, secondo la teoria buddhista, sono destinati i guerrieri per le colpe accumulate in vita uccidendo altri esseri umani), ne narra le pene o rivive senza requie i ricordi concitati della battaglia, le circostanze tragiche della propria morte; in alcuni il protagonista, artista o poeta, manifesta ancora un attaccamento ostinato alla propria arte o alla fama a essa connessa; la maggior parte di questi eventi traggono ispirazione da episodi famosi della guerra Genpei<sup>8</sup> cantata dalla letteratura epica del XIII secolo: è questo il caso di *Yashima* 八島, *Kiyotsune* 清経, *Atsumori* 敦盛, *Tadanori* 忠度, *Sanemori* 実盛, *Tomoe* 巴, *Yorimasa* 頼政 ecc.;

3. nō del terzo tipo (*kazura nō* 鬘能 o nō di donne), drammi che ruotano intorno a figure femminili e pongono l'accento sullo *yūgen* (grazia), su canto e danza; soggetti sono per lo più personaggi femminili tratti dalla letteratura del periodo Heian o Nara, creature celesti o spiriti di

fiori e di piante che si manifestano sotto spoglie femminili: *Izutsu* 井筒, *Nonomiya* 野宮, *Hagoromo* 羽衣, *Matsukaze* 松風, *Sekidera Komachi* 関寺小町 ecc.;

4. nō del quarto tipo (*yobanmemo-no* 四番目物), gruppo che comprende nō di diverso genere non ascrivibili tra le altre categorie: nō della “follia” (*monogurui* 物狂), che portano sulla scena il dolore per la separazione dalla persona amata, la disperazione per la scomparsa del figlio, come *Hanjo* 班女, *Sumidagawa* 隅田川, *Miidera* 三井寺 o altri; nō che esprimono l'irrecisibile legame con il mondo presente, con i suoi turbamenti e con le sue passioni fino a trasformare in demoni uomini o donne, *Koi no omoni* 恋重荷, *Aoi-noue* 葵上, *Kinuta* 碓, *Dōjōji* 道成寺 e altri; nō a soggetto cinese; nō di sentimento, come sono definiti i celebri *Shunkan* 俊寛 o *Kagekiyo* 景清, i più vari con personaggi reali come *Ataka* 安宅 ecc.;

5. nō del quinto tipo (*kirinō* 切能): nō vivaci e brillanti chiudono in maniera animata il programma di una giornata di spettacolo; hanno come protagonisti esseri “alieni”, provenienti da altri mondi (il mondo della luna, il profondo del mare, i monti ecc.), spesso demoni o animali fantastici o immaginari, creature di natura non umana, talora esseri umani che hanno comunque un rapporto con mondi “altri”: *Yamanba* 山姥, *Ama* 海士, *Momijigari* 紅葉狩, *Kurozuka* 黒塚 (*Adachigahara* 安達原 presso la scuola Kanze), *Kurama tengu* 鞍馬天狗, *Shakkyō* 石橋, *Funa Benkei* 船弁慶, *Tōru* 融, *Tsuchigumo* 土蜘蛛, *Shōjō* 猩々 ecc., che chiudono in maniera spettacolare, a ritmo tumultuoso e concitato di danza.

L'ordine del programma prevede

la successione di un nō di ciascun tipo dal primo al quinto, preceduti dalla danza augurale e propiziatrice *Okina* e a cui si alternano via via dei drammi *kyōgen*. Oggi, invece, il programma in genere prevede uno o due nō inframezzati da un *kyōgen*.

Anche nella maggior parte dei nō del I tipo la struttura è la medesima, anche se si tratta di apparizione divina, di epifania più che di sogno; diversa è invece l'atmosfera dell'evento rappresentato. In effetti, torna utile in questo caso la distinzione tecnica tra *gekinō*, sintesi teatrali drammatiche (come nel caso di molti nō del II, III e IV tipo) e *furyū nō* cioè «happenings eminentemente descrittivo-coreografici o coreografico-rituali» come è spesso dei nō del I o del V tipo.

I nō del I tipo raccontano l'origine di un tempio, di un mito, della sacralità o fama di un luogo. Nella seconda parte dunque è la divinità stessa, oggetto di quel culto, che appare e ne descrive l'origine danzando con la potenza e l'irruenza che è delle divinità: in *Takasago* 高砂 gli spiriti dei famosi pini di Takasago e Suminoe, simboli dell'amore coniugale, e il dio Sumiyoshi; in *Oimatsu* 老松 il valore augurale di eterna primavera del pino e del susino; in *Chikubushima* 竹生島 o in *Naniwa* 難波 le leggende relative, e così via. L'atmosfera è solenne e serena in quelli composti da Zeami, più movimentata e vivace in altri.

In *Atsumori* (II tipo), accompagnato dal suono del flauto, il guerriero Atsumori appare sotto forma di giovane tagliatore d'erba. Il monaco in visita a Ichinotani<sup>9</sup> è Kumagai Naozane, l'uomo che l'ha ucciso in battaglia scegliendo poi la vita mo-

nastica. Alle preghiere di questi, il fantasma Atsumori danzando racconta le vicende di quegli anni tumultuosi, la notte precedente la battaglia al suono del suo flauto, la concitazione dei combattimenti, la sua morte sulla riva del mare. Conclude la sua danza chiedendo a Naozane preghiere per la sua anima.

L'interminabile tormento, l'afflitta angoscia dei nō di guerrieri sono testimoniati in *Yashima* (II tipo). Un gruppo di monaci che cercano rifugio per la notte presso la casa di un pescatore ne attendono il ritorno. Due pescatori, un vecchio (*shite*) e un giovane (*tsure*) rientrano. Sollecitato dai bonzi, il vecchio pescatore richiama gli episodi salienti della battaglia che si è svolta in quei luoghi e lascia intendere di essere lui stesso Minamoto no Yoshitsune (1159-1189)<sup>10</sup>. Durante il sonno dei monaci, egli appare fulgente nella sua tenuta di condottiero: rammentando le gesta di quel giorno, la lotta strenua e disperata tra gli eserciti, con i gesti ora rivive con rinnovata intensità quei momenti, poi svanisce per sempre.

Nel nō *Izutsu* (La vera da pozzo, III tipo) la figlia di Ki no Arisune, il cui amore per il poeta Ariwara no Narihira e cantato nell'*Ise monogatari*<sup>11</sup>, appare a un monaco in visita al tempio dove sta la tomba di Narihira. Ha l'aspetto di una donna del posto, attinge e liba acqua sulla stele antica. Ma attraverso le citazioni del celebre scambio di versi che aveva precluso al loro idillio, la donna si rivela e svanisce dietro la vera da pozzo. Nel sonno del monaco appare il suo fantasma: rimpiangendo l'indimenticabile amato ne indossa infine la veste, suo unico ricordo e, rispecchiata sull'ac-

qua del pozzo, vagheggia danzando l'immagine cara per poi svanire nella struggente foschia di un'alba d'autunno.

In *Nonomiya* (III tipo) è la dama Rokujō, una delle donne amate dal principe Genji nel *Genji monogatari*, che rivive l'affronto subito dalla rivale (la giovane moglie di Genji); la rabbia e il rancore inestinguibili, il ricordo dolente dell'ultimo incontro con Genji vengono richiamati danzando. Infine si dilegua, come nelle celebri pagine del *Genji monogatari* su di un carro.

Identica matrice è in *Matsukaze* (Il vento tra i pini, III tipo), nō di sogno di matrice più antica<sup>12</sup>. A un monaco pellegrino che sulla riva del mare prega per le due sorelle Matsukaze e Murasame, appaiono le due giovani pescatrici: sotto le sembianze d'un tempo raccolgono senza posa l'acqua del mare per farne sale. Nel dialogo con il monaco emerge l'afflizione dei ricordi: raccontano l'amore per il nobile Yukihira, esiliato in quel luogo sperduto<sup>13</sup> (i riferimenti sono anche a Genji, ugualmente esiliato nella spiaggia di Suma), lo strazio che ogni volta si rinnova alla vista della preziosa veste e del copricapo che egli lasciò prima di partire. Matsukaze, sconvolta, abbraccia, contempla, infine indossa la veste: danza, dimentica di sé, intorno al pino che crede essere lui. Mentre il vento e le onde si levano, la danza si placa: le due sorelle prima di svanire chiedono aiuto e preghiere per dimenticare. Già è l'alba e il monaco si ridesta dal sogno. Anche il suono della pioggia passeggera (*murasame*) si interrompe. Della scena sognata non resta che il suono del vento tra i pini (*matsukaze*)<sup>14</sup>.

In *Obasute* 姨捨 (III tipo) è invece il fantasma di una vecchia, abbandonata su di un monte perché inutile<sup>15</sup>, a essere portato in scena: rimarrà ancora una volta sola con il suo dramma, danzando sotto la luna, rimpiangendo i giorni passati, la fragilità dell'esistenza umana, la transitorietà del mondo, mentre neppure la comitiva giunta sul monte per ammirare la luna più l'ascolta e si dilegua.

Nei nō del IV tipo, invece, più diversificati nel contenuto, l'invarianza strutturale è spesso contraddetta e numerosi sono i casi di struttura intermedia tra l'attualità e il sogno come in *Fujito* 藤戸 o in *Kinuta*. Quest'ultimo è forse uno dei nō più belli, scabro e struggente di Zeami: una donna, in attesa del marito recatosi alla capitale per un processo, per placare o distrarre la nostalgia, un dolore che di giorno in giorno pesa sempre più, batte sul *kinuta*<sup>16</sup>. Questo suono diviene il simbolo della sua solitudine, della sua vana interminabile attesa, del suo amore disatteso. Persa ormai ogni speranza di un ritorno dell'uomo che ama, la donna si lascia spegnere. Il marito tornerà ma troppo tardi. Nella seconda parte, il suo fantasma, compiangendosi, accusando il marito, appare: nonostante la morte il suo spirito non trova tregua, l'amore per il marito, legame con l'esistenza terrena, le impedisce ogni rassegnazione, ogni pace. In *Hanjo* (IV tipo) Hanako, una giovane cortigiana, è impazzita; lo sguardo fisso sul ventaglio scambiato con il giovane amato, lo attende. Scacciata, vaga sperduta lamentando l'oblio e l'indifferenza di lui. Questi torna a cercarla ma invano, lei non c'è più. Si incontrano al

santuario di Shimogamo, ove lei in preda alla folia danza, e infine si riconoscono dal confronto dei rispettivi ventagli.

In *Aoi no ue* (IV tipo)<sup>17</sup> la gelosia della dama Rokujō si è materializzata in uno spirito vivente che si accanisce contro la dama Aoi, moglie di Genji, prostrata dunque da un male misterioso (manifestata in scena dal suo *kosode* disteso). Richiamato da una sciamana lo spirito si rivela ma, pur provando vergogna e orrore per i terribili effetti della propria psiche, Rokujō non può dichiararsi sconfitta e lasciare quel corpo malato. In preda alle fiamme della gelosia solo le preghiere e l'intervento di un asceta esorcista potrà placarla e far recedere il suo spirito orribile.

In *Sumidagawa* (IV tipo)<sup>18</sup> l'azione si svolge nell'attualità: è un *genzai* nō. Una madre impazzita dal dolore vaga alla ricerca del figlio, rapito da mercanti di uomini. Giunta al fiume Sumida lo attraversa in barca e, dalle parole del traghettatore, scopre le circostanze della morte del figlio e la sua tomba. Sconvolta dal dolore le sembrerà di udire la voce e di scorgerne l'immagine ma, tentando di abbracciarlo, non troverà che il vuoto<sup>19</sup>.

Nei nō del V tipo si ritrova con frequenza la forma dei *mugen* nō, anche se i protagonisti dell'evento scenico sono esseri fantastici – il *nue*<sup>20</sup> nel nō omonimo, il *tengu* in *Kurama tengu*, demoni (in *Nomori* 野守 ad esempio), creature lunari come in *Tōru* e così via.

La classificazione in base al tipo del personaggio lascia intuire quali siano le potenzialità di metamorfosi dell'attore, da divinità e buddha a spiriti di animali o vegetali, a fantasmi o spettri d'esseri umani, a

cui, sul piano dell'interpretazione (ossia scelta e tipologia di maschera, costume, portamento, gestualità ecc.), si possono avvicinare anche i “demoni” di solito vittime di sconfitta, annientamento, pur essendo personaggi reali. Ma sono numerosi anche i personaggi viventi, uomini o donne, giovani o vecchi, così come sono presenti figure di sciamane (*miko*) o protagonisti di drammi della follia (*monogurui* nō) che si manifestano come personaggi viventi pur essendo “fuori di sé”, come in preda a folle turbamento, invasamento ossia sottoposti a condizionamento da presenze spirituali misteriose. Nello schema del nō di sogno, tali divinità, spettri, spiriti, figure fantasmatiche in genere si presentano inizialmente sotto le sembianze di personaggi reali comuni, ossia *keshin* 化身 (corpi metamorfizzati) e tuttavia, nel nō, la rappresentazione di tali manifestazioni in spoglie reali viene distinta nettamente da quella di personaggi reali.

La struttura del programma di una giornata era concepita secondo una successione graduale tracciando una sorta di andamento d'insieme dell'intero spettacolo, con un trapassare dalla freschezza e solennità senza stasi o indugi del *wakinō*, allo spirito intrepido e vigoroso dei nō di guerrieri, per culminare nella serena pacatezza e grazia elegante dei nō femminili, alla ricchezza di variazioni e mutamenti e tragica intensità dei nō del IV tipo per chiudere con l'irruente fervore, il vigore veemente, in maniera coreograficamente spettacolare l'incanto dello spettacolo.

Nel repertorio si possono altresì individuare però stili e caratteri de-

gli artisti che li hanno composti. I drammi ascrivibili a Kan'ami sono in genere *genzai* nō dai dialoghi serrati (*Sotoba Komachi* 卒都婆小町, Komachi sullo stupa), con uno sviluppo dinamico (*Jinen koji* 自然居士), per giungere a *Kayoi Komachi* 通小町, forse anche a *Eguchi* 江口, dove si trova una matrice dei nō di sogno, così come in *Matsukaze* rielaborato da Zeami ma risalente a Kan'ami stesso e a Kiami. All'ingegno e all'esperienza di Zeami, oltre al corpus teorico sull'arte teatrale, si deve la composizione di lavori tuttora tra gli esempi più rilevanti del repertorio: *Takasago*, *Kiyotsune*, *Atsumori*, *Tadanori*, *Sanemori*, *Yorimasa*, *Izutsu*, *Higaki* 檜垣, *Kinuta*, *Koi no omoni*, *Tōru*, e alcuni che sono probabili rielaborazioni di drammi già preesistenti, *Matsukaze* ma anche *Aoinoue* debitore dell'arte di Inuō. A Kan'ami sembra richiamarsi la scrittura drammatica del figlio di Zeami, Kanze (Jirō) Motomasa, a cui sono attribuiti *genzai* nō carichi di tensione come *Sumidagawa*, *Yoroboshi* 弱法師 o forse *Semimaru* 蟬丸, in cui la forte aderenza al reale del nonno si tinge di un'aura di originale poeticità con particolare suggestione assegnata al fascino dei suoni, di canto e melodie.

In Konparu Zenchiku, invece, la vicinanza allo stile di Zeami, anche sul piano del pensiero nei trattati di forte ispirazione e impronta buddhista, si manifesta in drammi in cui più intensa è la riflessione, anche filosofica sul teatro e sulle esistenze, come in *Bashō* 芭蕉, *Ugetsu* 雨月, *Teika* 定家, *Yōkihi* 楊貴妃, *Kakitsubata* 杜若 (Il giaggiolo) in cui trova spazio una visione estetica secca e disadorna, di finissima desolazione.

Coevo a Zeami è un autore-celebre attore *waki* di cui non si hanno dati precisi, Miyamasu 宮増, ma a cui sono attribuiti drammi tuttora eseguiti sui fratelli Soga o con protagonisti *tengu*: *Kurama tengu* (Il *tengu* di Kurama), *Youchi Soga* 夜討曾我 (Soga nell'attacco notturno), *Eboshiori* 烏帽子折 (L'artigiano di *eboshi*).

La produzione successiva, per mano di Kanze (Kojirō) Nobumitsu 観世小次郎信光 (1435-1516), figlio di On'ami, attore e celebre percussionista di ōtsuzumi, si orienta verso una maggiore resa spettacolare, con brani molto più vivaci e mossi non a caso ripresi poi dal più esuberante kabuki: *Funa Benkei*, *Kanemaki* 鐘巻 (da cui sarà rielaborato l'attuale *Dōjōji*), forse *Ataka*, *Momijigari* (Caccia agli aceri scarlatti), in cui la brillantezza fulgente di effetti scenici e danze si sostanzia in un maggior numero di presenze in scena.

Il figlio, Kanze (Yajirō) Nagatoshi 観世弥次郎長俊 (1488-1541), ne eredita lo sfarzo dei costumi di divinità ed esseri non umani (*Ōyashiro* 大社, *Enoshima* 江島), con grande dinamismo di personaggi nei combattimenti (*Shōzon* 正尊), ricchezza e originalità degli apparati scenici (*Rinzō* 輪藏), e, come il padre, si segnala per il superamento della centralità dello *shite* con una distribuzione d'azioni tra una molteplicità di personaggi e artisti della compagnia.

Konparu Zempō 金春禅鳳 (1454-1530?), nipote di Zenchiku, è autore di opere come *Arashiyama* 嵐山, *Ikuta Atsumori* 生田敦盛, *Ikkaku senjin* 一角仙人, *Hatsuyuki* 初雪 ecc., elaborati nelle soluzioni sceniche ma di delicata leggerezza. Tra i testi di autori successivi a Zeami, in

Nobumitsu e Nagatoshi, dunque, tendenzialmente prevalgono i "nō del presente", con il concorso di un numero maggiore di interpreti, più animati nella trama ed effetto coreografico d'insieme amplificato.

In *Funa Benkei* (V tipo) addirittura lo *shite* della prima parte è un personaggio diverso da quello della seconda: nella prima scena, la danzatrice Shizuka *gozen* danza la tristezza della separazione da Yoshitsune, costretto a fuggire per l'inimicizia con il fratello<sup>21</sup>, nella seconda, entra in scena lo spettro di Tomomori che cerca vendetta in mare, assalendo l'imbarcazione di Yoshitsune e compagni ma viene placato dal monaco Benkei.

Anche nel periodo Tokugawa e in epoca moderna si ha la creazione di nuovi testi drammatici, ma la stagione creativa del nō si chiude in effetti con i drammaturghi-attori della fase classica.

<sup>1</sup> Ad esempio nel nō *Izutsu* la sequenza degli *shōdan* è: (*maeba*) *nanori* - *sashi* - *uta* - *shidai* - *sashi* - *sageuta* - *ageuta* - *mondō* - *ageuta* - *kuri* - *sashi* - *kuse* - *ronji*; (*nochiba*) *ageuta* - *sashi* - *is-sei* - *waka* - *noriji* - *uta*.

<sup>2</sup> La struttura del nō di sogno era già presente in *nuce* con Kan'ami ma è Zeami che ne ha fatto la forma di nō più tipica e affermata.

<sup>3</sup> Vi sono infatti drammi in cui il ruolo cardine è affidato allo *waki* come *Rashōmon* 羅生門, ove il demone impersonato dallo *shite* non rimane che pochi minuti sul palcoscenico, mentre l'azione si concentra sull'eroe Watanabe no Tsuna, l'altro compagno e rivale Hirai Yasumasa che con lui disputa, il loro signore Minamoto no Raikō che sono invece tutti *waki*.

<sup>4</sup> Qualche critico ha fatto notare come si pongano qui tecniche che hanno aspetti comuni al linguaggio cinematografico: *narratage*, *flashback*, *overlap* ecc.

<sup>5</sup> All'attore di *kyōgen* è invece richiesta, come protagonista dell'«intermezzo» (*aikyōgen*) all'interno della sintesi drammatica del nō, una diversa competenza: ad esempio il personaggio del rematore capobarca che, nel dramma

nō *Funa Benkei*, eseguendo i gesti del remare descrive la violenta tempesta che si abbatte sull'imbarcazione.

<sup>6</sup> *Fushikaden*, libro II, pp. 225-35 (pp. 83-92 della traduzione italiana). *Shikadō*, pp. 345-47 (pp. 195-97 della traduzione italiana).

<sup>7</sup> Nel periodo Tokugawa i protagonisti dei cinque drammi in programma erano interpretati dai cinque capiscuola delle scuole di nō riconosciute dalle autorità shogunali.

<sup>8</sup> Guerra che, negli anni tra il 1180 e il 1185, vede i due clan Minamoto e Taira contendersi il governo effettivo del paese. Si conclude con la vittoria dei Minamoto che, grazie all'astuzia di Minamoto no Yoritomo e al valore di suo fratello Yoshitsune, instaurarono la prima egemonia militare nazionale. Minamoto no Yoritomo divenne infatti shōgun e stabilì il suo governo a Kamakura. Gli avvenimenti di questo periodo lasciarono un'impronta enorme anche sulla letteratura e sulle arti.

<sup>9</sup> Battaglia (1184) della guerra Genpei in cui Taira no Atsumori (1169-84) fu ucciso da Kumagai Naokane. L'episodio è tratto dallo *Heike monogatari*.

<sup>10</sup> Ultimogenito di Yoshitomo, il suo nome da bambino è Ushiwaka. A sette anni entra nel tempio di Kurama; è poi preso sotto la protezione di Fujiwara no Hidehira. Riunitosi al fratello Yoritomo, con le armate di questi sconfigge Yoshinaka nel 1180 e poi annienta i Taira nelle battaglie di Ichinotani, Yashima e Danoura (1185). Avendo, in seguito, accettato una carica nella capitale senza il permesso di Yoritomo, ne suscita la gelosia e il sospetto. Yoritomo lo perseguita fino a che egli trova rifugio presso Hidehira, ma, dopo la morte di quest'ultimo, è attaccato di sorpresa dal figlio di Hidehira. Muore suicidandosi. La sua vicenda, entrata nella leggenda sarà materia di moltissime opere letterarie e teatrali.

<sup>11</sup> *I racconti di Ise*, Torino, Einaudi, 1985. Raccolge racconti composti di brani in prosa e poesie, il cui protagonista la tradizione identifica con il poeta Ariwara no Narihira (825-880) celebre per il fascino e le avventure amorose.

<sup>12</sup> Nō particolarmente antico (portava il titolo di *Shiokumi*) riadattato prima da Kan'ami e poi da Zeami stesso.

<sup>13</sup> La triste esperienza di Ariwara no Yukihira, fratello maggiore di Narihira, esiliato sulla spiaggia di Suma è espressa anche in alcuni versi del *Kokin wakashū* (905). *Kokin Waka shū*, Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, Milano, Ariete, 2000.

<sup>14</sup> Allo stesso gruppo (III tipo) appartiene *Yūgao*, oltre a una serie di opere i cui protagonisti sono spiriti di fiori sotto spoglie femminili: il fiore di susino in *Ume*, il glicine in *Fuji*, il giaggiolo in *Kakitsubata* ecc. In *Hagoromo* è protagonista invece una creatura celeste.

<sup>15</sup> Questo tema è stato ripreso con successo da un romanzo del dopoguerra: *Narayama bushikō* di Fukazawa Shichirō (Fukazawa Shichiro, *Le canzoni di Narayama*, Torino, Einaudi, 1961) da cui sono stati tratti anche film: *La leggenda del Narayama* (1958) di Kinoshita Keinosuke e *La ballata di Narayama* (1983) di Imamura Shōhei che ha conquistato la Palma d'oro al Festival di Cannes.

<sup>16</sup> Strumento in legno su cui battendo con una mazzuola si rendevano le stoffe morbide e rilucenti.

<sup>17</sup> L'episodio di *Aoi no ue* è sempre tratto dal *Genji monogatari*. G.C. Calza, *L'incanto sottile del dramma nō. La principessa Aoi*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1975.

<sup>18</sup> Tema analogo è riscontrabile in *Miidera* di autore ignoto o, in parte, in *Jinen koji*.

<sup>19</sup> *Genzai nō* (nō del presente) sono *Yūya*, anche se del III tipo, e *Shunkan* o *Kagekiyo*, del IV tipo, splendidi drammi con protagonisti maschili.

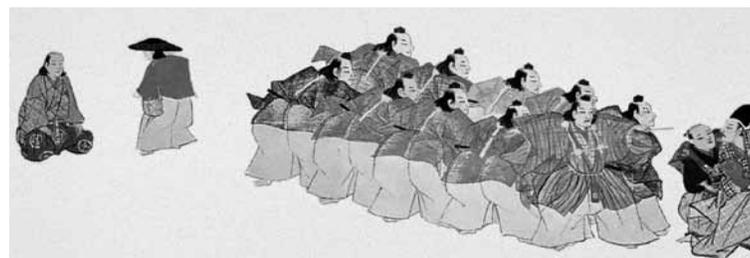
<sup>20</sup> *Nue* è animale leggendario descritto con testa di scimmia, corpo da procione, coda da serpente, zampe da tigre, voce da uccello. Il *tengu* è creatura fantastica dall'aspetto umano, il volto è però rosso, il naso lungo, è dotato di ali e di poteri sovrumani, porta un ventaglio di piume e vive solo nel profondo dei monti.

<sup>21</sup> Per Shizuka vedasi cap. 5. Taira no Tomomori è un condottiero dei Taira morto a Dannoura (1185), battaglia che ha segnato la rovina definitiva della famiglia.

## IL SENSO DEL RICREARE

Nel trattato *Sandō* Zeami prescrive tre momenti nella composizione del dramma: *shu* 種 (materia o soggetto), ossia la scelta del personaggio e il suo vissuto da portare sulla scena; *saku* 作 (struttura), l'organizzazione del soggetto prescelto secondo la struttura in *dan* peculiare del nō; *sho* 書 (scrittura), ovvero la scrittura verbale e musicale del testo drammatico vero e proprio. Egli sottolinea l'importanza che il soggetto sia consono alla trasposizione sulla scena, allo spettacolo (*yūgaku* 遊楽), ossia sia un personaggio e una vicenda che consentano l'espressione nelle due arti portanti «canto e danza» e a tal fine ricorda come sia opportuno che sia l'attore stesso a scrivere e comporre i propri testi drammatici<sup>15</sup>. In terzo luogo, ribadisce come, piuttosto che inventare una storia *ex novo*, sia meno arduo e più efficace rielaborare, in una struttura adatta al linguaggio teatrale e che valorizzi l'espressione in danza e canto, una materia preesistente già nota al pubblico, rievocata con opportune citazioni arricchendo così il tessuto scenico di risonanze poetiche e suscitando all'ascolto familiarità nel pubblico.

Nella tradizione giapponese in effetti più che la creazione/invenzione “dal nulla”, libera da precedenti, sortita da un ipotetico libero arbitrio della fantasia, che pesca talora nel mare dell'inaudito e dell'ignoto, si predilige la ri-visitazione e riproposizione di un tema-azione-racconto ricercato all'interno di un universo immaginativo noto. La creazione è “ri-scrittura” di un evento di “seconda mano” che ha così suggestione risonanza e incisività moltiplicate. Il testo nuovo si appella non solo all'esperienza vissuta, comune, del fruitore ma alla sua esperienza intellettuale, culturale e mediata, al mondo della memoria e dell'immaginario collettivo. Nel nō il racconto di base (*bonzetsu*), per quanto possibile, come raccomanda Zeami, viene assunto in maniera fedele alle fonti e si costruisce dunque come un prezioso broccato intessuto di citazioni di versi poetici, tracce mnemoniche di suoni familiari, sequenza di immagini legate per assonanza. Queste sono ricavate da una tradizione indimenticata, non per nostalgia della dorata e inquieta atmosfera della corte di Heian o dello spirito guerriero, il senso eroico e fugace esaltato dalle guerre Genpei, che la storia presente ha travolti, quanto



Okina, rappresentazione in presenza di europei

Okina

Ataka

piuttosto come espedienti per rivedere tutto questo nella maniera sorprendentemente acuta, “critica” e distaccata del teatro, che coglie le inquietudini e le fratture inevitabili della psiche umana alle prese con pulsioni e affetti, emozioni e sentimenti incancellabili, ma anche regole sociali, assetti istituzionali, accadimenti individuali e problemi decisivi dell'esistenza e li propone in forma tridimensionale, in canto e danza, con immagini e suoni, in una struttura speciale consona alla magia di una visione sul palcoscenico.

In effetti non c'è forse teatro meno limitato, nei suoi contenuti, al contesto storico e quindi più universale del nō, così come lo sono i suoi personaggi, proiettati in un dramma “fuori dal tempo” e pertanto intrinseco a ciascuna epoca, che appartiene all'uomo. Questo, tra i molti, è uno dei motivi della sua inesauribile modernità.

### Musica

Uno degli aspetti più rilevanti che distinguono la musica giapponese, nella sua evoluzione storica, è certamente la vocazione, continua e coerente, al comporsi con materie dell'espressione differenti da sé. Prevale dunque la tendenza a combinare il suono alla parola o ancora al gesto (danza), mentre poche, anche se rilevanti, sono le esperienze di musica strumentale pura, se si escludono alcune forme musicali per *koto*<sup>1</sup> o per *shakuhachi*<sup>2</sup> e parte del repertorio *gagaku*. Forse proprio per questo in Giappone si sono sviluppate forme di teatro e spettacolo, ovvero combinazioni di musica parola e gesto (danza) di estremo interesse e, tra le esperienze musicali più ricche e significative, troviamo proprio la musica che alle forme teatrali ha concorso.

Tra i diversi teatri della tradizione solo il *kyōgen* rileva talvolta l'assenza della musica. Negli altri, in maniera difforme a seconda dei generi, essa occupa un posto di assoluto rilievo, il comporsi e ordinarsi dei suoni strumentali e vocali concorre pariteticamente con la gestualità e il linguaggio verbale alla creazione di un evento multiespressivo, polimaterico.

### Musica nel nō

Ciascun testo nō è costituito da una sequenza di piccole unità fondamentali chiamate *shōdan*. La struttura sintagmatica degli *shōdan* è assetto che trova corrispondenza nella componente vocale (*utai*), in quella strumentale (*hayashi*) e in quella gestuale (*shosa*).

La combinazione-sovrapposizione delle sequenze di *shōdan* di ciascuna materia espressiva dà origine

ad "azioni" diverse che a esse corrispondono: *utaigoto*, *hayashigoto*, *shijimagoto*.

*Utaigoto* è l'azione della recitazione e può consistere di sezioni: a. che derivano solo dal canto-recitazione; b. che nascono dal comporsi del canto-recitazione con la musica; c. che originano dal comporsi di recitazione, musica e gesto. Si definiscono *hayashigoto* le unità che combinano musica e gesto senza l'accompagnamento vocale: momenti di entrata e uscita di scena dei personaggi, movimento o azioni del personaggio (*shite*) sulla scena, passaggi di collegamento tra un'azione scenica e l'altra. Quanto alla struttura delle azioni gestuali si distingue tra passaggi di danza "pura" (*maigoto*), in cui musica e gesto concorrono senza che il gesto abbia un significato evidente o preciso, e *hatarakigoto* cioè gesti accompagnati dalla musica che hanno un significato riconducibile, a un certo grado, a un'azione reale. *Shijimagoto* sono *shōdan* costituiti solo dalla componente gestuale senza intervento di canto o musica: accompagnano l'entrata o uscita di scena, costituiscono da collegamento tra le "azioni" principali. Dalla successione più o meno codificata di queste unità (*shōdan*) nasce il nō, qualsiasi sia il contenuto che in esso trova espressione<sup>3</sup>.

Dato il grado elevato di codificazione della struttura, sull'opposizione dell'asse forma codificata/non codificata si impernia la creazione stessa. D'altra parte, la struttura è bilanciata su un equilibrio di opposizioni che coinvolge l'intero "testo spettacolare". Se nella prima parte dello spettacolo l'ordine degli *shōdan* è ben strutturato e ten-

de a ripetersi in quasi tutti i drammi, nella seconda parte sovente l'ordine è non stabilito o stravolto. Dal punto di vista espressivo, se la prima parte è incentrata principalmente sul *katari* (racconto) e si svolge in prevalenza in posizione seduta (statica), nella seconda parte invece il "lavoro" dello *shite* è soprattutto la danza (dinamica).

### La struttura musicale

La struttura musicale del nō si impernia sulla distinzione tra componente vocale (*utai*, canto-recitazione di attori e coro) e componente strumentale (*hayashi*).

All'interno della componente vocale esistono due criteri di analisi: i modi di recitazione e gli assetti ritmici. Nel testo vocale si distinguono parti che hanno una melodia (*fushi*) e sezioni che, pur avendo una particolare intonazione, si avvicinano di più al tono del linguaggio parlato e corrispondono ai dialoghi (*kotoba*). Nel caso delle prime esiste una tecnica di emissione della voce e scale musicali definite secondo cui il canto-recitazione si modula<sup>4</sup>, mentre nei *kotoba* la recitazione è piana anche se segue intonazione e ritmo codificati.

Per quanto riguarda invece gli assetti ritmici del canto, esiste l'opposizione dei moduli *hyōshiai* 拍子合 e *hyōshiawazu* 拍子不合. Il primo è un modo di recitazione che segnala l'esistenza chiara di un modulo ritmico regolare che può essere di una "battuta" per ogni sillaba (ōnori 大ノリ), di una "battuta" ogni due sillabe (*chūnori* 中ノリ) o, più frequente e tipico del nō, *hīranori* 平ノリ che consiste nel suddividere secondo vari moduli le sillabe del verso (generalmente 12) in 8

"battute". Il ritmo musicale del nō è infatti organizzato in gruppi di 8 "battute", laddove gran parte del testo verbale è cadenzato secondo il modulo poetico tipico della tradizione giapponese di alternanza di 7 e 5 sillabe.

Anche *hyōshiawazu* prevede due o tre tipi di moduli ritmici ma non scandibili in "battute" regolari, lasciati, entro certi limiti, a tradizione, discrezione e espressività dell'interprete.

### Gli strumenti

L'orchestra del nō (*hayashi*), composta di *fue* 笛, *kotsuzumi* 小鼓, *ōtsuzumi* 大鼓 e *taiko* 太鼓, ha tre funzioni fondamentali: accompagnamento del canto-recitazione, dell'entrata e uscita di scena degli attori, della danza.

Oltre alle classificazioni sopra citate, esiste un'altra distinzione dei nō che riguarda l'assetto musicale: *taikomono*, cioè nō la cui musica prevede l'intervento del *taiko*, e *daishōmono*, da cui invece l'esecuzione del *taiko* è esclusa. Tale discriminazione ha una connotazione semantica precisa: il *taiko* accompagna nō i cui personaggi (*shite*) sono non-umani (cioè divinità, spiriti di piante, demoni, animali ecc.) e, anche nei testi teatrali in cui questi intervengono, il *taiko* rimane intatto fino a che la natura non-umana si rivela.

Il *fue*, chiamato anche *nōkan* (flauto del nō) per distinguerlo da flauti affini di differente uso, è un flauto traverso a sette fori, forse derivato dal *ryūteki* del *gagaku*. Esso ha subito tuttavia modifiche che gli consentono effetti al *ryūteki* sconosciuti: laccato di rosso all'interno, grazie a una linguetta di bambù in-

serita nella canna, attraverso la variazione dell'intensità del soffio e dell'inclinazione dell'imboccatura, può emettere oltre a suoni bassi e medi anche suoni molto alti ma instabili. Le dimensioni a seconda degli esemplari variano, la "tonalità" stessa differisce ma, essendo unico e non accordandosi con la componente vocale, ciò non costituisce un problema. Due sono i tipi di accompagnamento previsti per il flauto: *ashiraibuki* e *awasebuki*. L'*ashiraibuki* è esecuzione ritmicamente non regolare e non accordata con il canto e con gli altri strumenti: consiste nella ripetizione di due tipi di brevi melodie standard e ricorre durante il canto-recitazione, all'entrata o uscita di scena degli attori, durante le "azioni" (*hataraki*) e nei momenti di collegamento tra "azioni" diverse. I momenti e le forme melodiche di esecuzione dell'*ashiraibuki* sono definiti e variano a seconda dello *shōdan* o dell'azione gestuale (senza accompagnamento vocale ma con musica), mentre la lunghezza si adatta alla lunghezza della recitazione o alla velocità dei movimenti degli attori. *Awasebuki* è invece esecuzione accordata al ritmo delle percussioni ed è frequente nei *maigoto* (danza "pura"). Esso consiste nella ripetizione di alcuni patterns melodici mentre brevi melodie conclusive ne partiscono la struttura in sezioni.

L'*ōtsuzumi* e il *kotsuzumi* sono strumenti a pelle tesa a forma di clessidra. Differiscono nelle dimensioni e nella tecnica di percussione: in entrambi si percuote solo una delle due pelli tese a mano nuda ma mentre il primo, più grande, si appoggia al ginocchio sinistro, tenendone le corde con la mano si-

nistra, e si batte con la mano destra, il *kotsuzumi* si tiene poggiato con la mano sinistra sulla spalla destra e si percuote con la mano destra. Si può dire che questi due membranofoni ripropongano l'opposizione semantica della struttura. Nell'*ōtsuzumi* infatti le corde con cui si regola la tensione della pelle sono fissate solidamente in forte tensione e la pelle, prima dell'esecuzione, viene scaldata sul fuoco cosicché il suono risulta secco, penetrante e impressivo pur senza grande varietà di sfumature. Con il passare del tempo inoltre la tonalità tende a modificarsi. Nel *kotsuzumi* invece la tensione delle corde (e quindi della pelle) è minore e viene regolata durante l'esecuzione con la mano sinistra per produrre suoni di diversa altezza ed effetti; la mano destra d'altra parte, variando il numero di dita e la posizione di battito, colpendo ora il centro ora il bordo della pelle e variando l'intensità della percussione arricchisce le possibilità sonore. La pelle viene costantemente tenuta umida dall'esecutore con saliva e fiato. Anche nel *kotsuzumi* il suono, con il trascorrere del tempo, è soggetto a variazioni. In entrambi risulta evidente il carattere di instabilità, di "imperfezione", ma, proprio per questo, di suggestione del suono. Il *taiko* è lo strumento dal suono più stabile anche se utilizzato solo in alcuni brani dalle caratteristiche di dinamicità e ritmicità sostenute. Quando interviene, esso guida la sequenza di *tegumi* 手組 (unità ritmiche). È tamburo di dimensioni relativamente grandi, su piedistallo, non ha forma a clessidra e viene percosso con due bacchette. Come per il flauto, anche per i

membranofoni esistono due tipi di esecuzione: *ashiraiuchi* e *awaseuchi*. *Ashiraiuchi* è esecuzione in cui le percussioni non si accordano ritmicamente con la recitazione. Pertanto tale tipo di esecuzione si accompagna alla recitazione in *hyōshiwazu* e all'*ashiraibuki* del flauto. In questo tipo di "accompagnamento" le percussioni seguono un ritmo comune mentre l'accordo con la componente vocale non si realizza se non nell'armonia dello scorrere complessivo dei suoni organizzati sempre in sequenze di 8 "battute". *Ashiraiuchi*, oltre che alla recitazione in *hyōshiwazu*, si accompagna anche a momenti puramente musicali, privi di testo verbale. *Awaseuchi* indica invece uno stile esecutivo comune alle tre percussioni: a. a tempo con la componente vocale in *hyōshiai* (secondo un modulo ritmico regolare); b. a tempo con l'*awasebuki* del flauto. Nel caso di *awaseuchi* con la recitazione si ripropongono i tre schemi ritmici: *ōnori*, *chūnori* o il più complesso *hiranori*.

La musica dell'insieme percussivo si struttura per sovrapposizione di patterns ritmici dei tamburi, chiamati *tegumi*. La partitura si snoda ritmicamente in gruppi di 8 "battute" (talora 6, 4 ecc.) attraverso una successione e alternanza di *kakegoe* 掛け声 (grida che precedono generalmente di mezza battuta la percussione), *tsubu* 粒 (battiti) e silenzi o pause. All'interno di questa trama esecutiva, *ōtsuzumi* e *kotsuzumi* sono ritmicamente complementari: il primo costituisce la base, il secondo crea gli abbellimenti. I patterns ritmici secondo cui la struttura si compone a catena possono essere definiti di tre tipi: *ji*, *te*



Hagoromo

Yashima

e *kashiragumi*. Sulla ripetizione di *ji* 地 (moduli ritmici standard) i *te* 接 giungono e sovrappongono abbellimenti e i *kashiragumi* 頭組 spezzano e puntualizzano in sezioni.

L'armonia si prospetta dunque come incontro di "diversi": materie, strutture, melodie, ritmi non sono uniformati, né fusi. Nasce non tanto dal coincidere di toni e ritmi, da sincronia totale per giungere a fusione e unisono, non dall'incontro perfetto sincronico dei suoni tra loro o con altri materiali, quanto dal differenziarsi per qualità, intensità, altezza e emergenza nel tempo. L'armonia non persegue l'unità ma la valorizzazione di ogni singola componente per individualità e distinzione. A caratterizzare l'universo sonoro del nō, più che la melodia è il ritmo, che è tensione drammatica, scontro tra suoni, gesti (danza) e parole. L'intera partitura dei linguaggi artistici è declinata nella successione e sovrapposizione dei percorsi paralleli di ciascuno di essi: parola e canto vocale, orchestrazione e musica strumentale di ciascuno strumento, movimento gestuale e danza non vengono a sincronizzarsi ma si congiungono e intrecciano in determinati momenti di "coincidenza", ove avviene l'attesa e l'incontro per poi riprendere il proprio percorso in divenire.

### Le maschere

La maschera, che ha probabilmente origine continentale e comunque antichissima in Giappone forse dall'epoca Jōmon, appare sin dall'antichità con il valore magico di trasformazione o travestimento in "altro da sé", in divinità/demone, e anche di possessione e invasamento. Nel *gigaku* i personaggi

che sfilano e agiscono sulla scena indossano grandi maschere di forte impatto e anche efficacia umoristica, con tratti di animali fantastici oppure con connotati marcati di esseri umani, da cui traspiono evidenti tratti somatici del centro Asia. Più di un centinaio di questi esemplari sono conservati tra i tesori dello Shōsōin di Nara. Come nel *gigaku*, ma con più ridotte dimensioni, le maschere del *bugaku* non si poggiano ancora solo sul viso ma si indossano come un casco a coprire in parte il capo. Anche qui possono avere foggie e espressioni esagerate o deformate, comunque imponenti a seconda dei personaggi protagonisti della danza. Innumeri sono poi le varietà e forme di maschere tramandate presso santuari shintō (o templi buddhisti) nel territorio nazionale e usate nelle varie manifestazioni folcloriche dai *kagura* ai *tsuina*, ossia i riti di fine anno che in genere vedono la scacciata di demoni, spiriti maligni dai volti più terribili. O ancora nei *gyōdō* buddhisti dove possono assumere le sembianze di bodhisattva o buddha.

Il passaggio alle varie forme elaborate per i palcoscenici del nō sembra avvenire tramite una graduale trasformazione da un lato dalle maschere di demoni, di cui sopra, o le maschere di vecchio, bianco o nero, che vediamo in *Okina* e *Sanbasō*. Nel nō le maschere (*nōmen* 能面 o *omote* 面) acquistano un ruolo decisivo per l'interpretazione di molti personaggi. In linea generale vengono indossate nell'impersonare tutti i ruoli a esclusione di personaggi maschili vivi (non fantasmi) nei *genzai nō* o nelle loro sembianze o manifestazioni in quanto esse-

ri umani (*keshin*) da parte degli *shite* e non vengono invece indossate da *waki* (personaggio reale, eccetto per i personaggi femminili) e da bambini (*kokata*). L'origine risale alle arti dello spettacolo antecedenti nel nesso con la teofania, manifestazione di una divinità, ma non è chiaro il percorso diacronico di questo attrezzo scenico dalla forte valenza magica e straordinaria suggestione scenica sia per l'attore che per lo spettatore. Secondo quanto appare nel *Sarugaku dangi* all'epoca di Zeami, quindi nella prima parte del periodo Muromachi, dovevano essere già impiegate le forme tutt'ora in uso. Tra queste, oggetto di particolare considerazione erano le maschere di vecchio (*okina*), venerate quali oggetti sacri, come corpo stesso della divinità, che lasciano intuire l'origine primordiale nella forma stilizzata del sorriso, nell'uso del mento staccato e mobile, nelle sopracciglia e barba con i peli appositamente impiantati. Anche le forme come *beshimi* e altre, che appartengono alla categoria dei "demoni", vennero a codificarsi in tempi relativamente precoci, mentre le maschere di vecchio e donna sembrano aver avuto una genesi più tarda. Tra gli artisti di maschere antecedenti a Zeami, dopo i mitici artisti di maschere *okina* Nikkō 日光 e Miroku 弥勒, sono tramandati i nomi di Shakutsuru 赤鶴, Ishiōbyōe 石王兵衛, Tatsuemon 竜右衛門, Yasha 夜叉, Bunzō 文藏, Oushi 小牛, Tokuwaka 徳若 e altri. Dall'epoca di Zeami alla fine del periodo Muromachi sono invece famosi scultori come Echi 越智, Chigusa 千種, Zōami 増阿弥, Shunwaka 春若, Hōrai 宝来, Himi 氷見, Sankōbō 三光坊. In epoca Edo si entra nella fase

di imitazione dei modelli elaborati e codificati dai grandi del passato, con artisti come le tre famiglie Deme 出目 (Deme *sanke*, Ōmi Iseki 近江井関, Echizen 越前, Ōno 大野) e tra questi illustri i nomi di Kawachi 河内, Zekan 是閑, Yūkan 友閑, Tōhaku 洞白 e altri.

<sup>1</sup> Nei *sōkyoku*, genere musicale per *koto* sviluppatosi a partire dalla metà del XVII secolo, generalmente accompagnato a testo poetico, esistono, se pur in numero esiguo, brani puramente strumentali oggi tra i più eseguiti del repertorio, in particolare i *danmono*, frammenti strumentali che in origine, alternandosi alle varie sezioni cantate di un brano, ne collegavano la struttura. A partire dall'era Meiji (1868-1912) le composizioni strumentali pure, sotto l'influenza occidentale, sono venute a occupare posizione preponderante e sono predilette dai compositori contemporanei.

<sup>2</sup> All'interno dei vari generi musicali per *shakuhachi* 尺八 numerosi sono i brani per *shakuhachi* solo, anche nel repertorio dell'antica scuola Kinoko, fondata da Kurosawa Kinko (1710-1771) a Edo.

<sup>3</sup> Pressoché la medesima sequenza che nel nō *Izutsu* ritrae l'amore sempre vivo di una donna e l'immagine indimenticabile del suo amato, in *Nonomiya* traccia il racconto della gelosia e dell'affronto incancellabili della dama Rokujō, il ricordo del suo ultimo incontro con l'amato Genji.

<sup>4</sup> Per le parti in *fushi* esistono due stili: *yowagin* (debole) e *tsuyogin* (forte) che differiscono nella scala di base e nell'uso della respirazione.



## 5. Il kyōgen

### IL KYŌGEN: LE «PAROLE DELLA FOLLIA»

Fin troppo facile tentazione è considerare il kyōgen solo in funzione del nō, l'altra faccia della medaglia, versione comica, più volgare e dimessa dell'aulico e ieratico, solenne e intenso, puramente tragico nō. Versante più realistico e colloquiale, ordinario e quotidiano, scherzoso e immediato, rispetto all'estetica rarefatta di poesia, danza, canto e musica del nō, in quasi sette secoli di storia è venuto affinando una stilizzata eleganza, una semplicità di espressione e una linearità che danno vita a una comicità nitida e senza sbavature, austera e ironica.

Da secoli in effetti il kyōgen, pur avendo una propria autonomia e attori appositamente preposti con modi scenici peculiari, è quasi indissolubilmente legato al nō; le rappresentazioni si svolgono sul medesimo palcoscenico, il programma di spettacoli di una giornata, codificato in epoca Tokugawa (xvii secolo), ne prevede la rappresentazione congiunta: nō e kyōgen si alternano per un totale di cinque nō e quattro kyōgen. In questo quadro, i quattro rapidi scorcì potrebbero apparire solo come pause di svago o di riposo, di dissolvimento delle cupe tensioni dell'incanto vibrato e assoluto del nō, oppure, più correttamente, come strumenti di distensione e straniamento. Tuttavia, ora che i programmi sono molto meno impegnativi, non infrequenti sono gli spettacoli di solo kyōgen e, a seguito di un autentico boom che dopo l'ultima guerra l'aveva portato al centro dell'attenzione generale, un pubblico appassionato si è raccolto intorno a quest'arte più "povera".

In realtà, la storia del kyōgen è antica almeno quanto quella del nō.



*Izutsu*

*Funa Benkei*

Esempi di maschere del nō

Il termine kyōgen in cinese aveva il significato di «linguaggio che esce dal normale corso, dalla consuetudini, aberrante, anormale, folle». In Giappone nel composto *kyōgen kigo/kigyō* 狂言綺語, attinto dal poeta Bai Juyi 白居易 con il valore di «parole della follia» e «linguaggio ornato» viene a designare i generi della “finzione letteraria”, poesia, *monogatari* o altro, ma anche danza e musica, visti con connotazione negativa da una prospettiva buddhista o confuciana in quanto un «dire folle, fallace, contro logica e ragione, vanamente ornato», «follia e vaniloquio, affascinante e seducente ma fonte di illusione». Ma nel periodo dei regni del Nord e del Sud kyōgen viene usato con il significato di «arte del palcoscenico, arti dello spettacolo».

#### GENESI E SVILUPPO STORICO

Nel periodo Nara giunge in Giappone il *sangaku* cinese che, fra le molte arti dello spettacolo, comprende anche la mimesi comica di individui e situazioni. Nel periodo Heian queste arti cominciano a essere chiamate *sarugaku* e da quel grande universo dello spettacolo scaturisce anche un teatro di rappresentazione imperniato su brevi scene di vita, rapidi schizzi di raffigurazione umoristica. Al contempo, nascono anche gli esorcismi dei *jushi*, gli eventi conviviali dello *ennen*, la fioritura del *dengaku* e nell'interazione e contaminazione con questi fenomeni si sviluppa il *sarugaku no nō*. In epoca Kamakura si costituiscono le compagnie di *sarugaku* come *za*, ossia come corporazioni professionistiche e nel xiv secolo si evidenziano due differenti espressività: il *nō*, teatro di poesia canto e danza, e il kyōgen, teatro fondato su dialogo e umorismo, che privilegia l'imitazione di tipi umani azioni e personaggi con un'impronta comica.

Con il rivoluzionario apporto di Kan'ami e Zeami, che consolidano la struttura del *nō*, e con l'avvento della rappresentazione congiunta di *nō* e kyōgen, quest'ultimo si troverà in posizione di sostanziale soggezione.

A quel tempo, solo nell'area del Giappone centrale, oltre alle compagnie di *sarugaku* di Yamato, si segnalano *za* nelle aree di Ōmi,

Uji, Tanba, Settsu, Ise e altrove, e ciascuna di queste prevede al suo interno attori kyōgen ma, con le vicissitudini e turbolenze del Giappone del tempo, unicamente a Kyōto, la capitale, si consolida una compagnia di soli maestri di kyōgen. La costituzione di scuole, come quelle del *nō*, depositarie della trasmissione di arte esecutiva e di tecniche dunque avviene in ritardo rispetto al *nō*, con la scuola Ōkura 大蔵 nel tardo periodo Muromachi, le scuole Sagi 鷺 e Izumi 和泉 agli inizi di epoca Edo.

È in questa fase che le sintesi sceniche, fino allora tramandate in forma orale, eseguite all'impronta, vengono fissate in forma scritta. Alla metà del xvii secolo risalgono le prime raccolte di testi e il primo trattato sul kyōgen, *Waranbegusa* わらんべ草 (1660) di Ōkura Toraakira 大蔵虎明 (1597-1662) che, oltre a raccoglierne i principi, tenta di attribuire al kyōgen una base teorica e speculativa analoga a quella dei trattati di Zeami sul *nō*.

Nel periodo Tokugawa, quando il *nō* entra nelle celebrazioni ufficiali della corte shogunale a Edo e della classe samuraica al potere, anche le scuole di kyōgen Ōkura e Sagi (la prima legandosi alla scuola di *nō* Konparu, la seconda alla scuola Kanze) dipenderanno direttamente dall'autorità shogunale centrale a Edo, ricevendo una rendita, mentre la scuola Izumi sarà di servizio presso il ramo dei Tokugawa di Owari, la corte imperiale, a Kyōto, e in alcuni feudi periferici, ossia l'importante casato militare dei Maeda di Kaga. Tale passaggio porta alla sicurezza economica garantita e i gruppi di attori di kyōgen saranno coinvolti e spinti verso la creazione di scuole canoniche, organizzate secondo il sistema gerarchico del caposcuola (*iemoto*).

Questa in termini sommarî è la storia antica del kyōgen ma di essa esiste una versione più leggendaria: secondo la tradizione della scuola Ōkura, l'iniziatore del kyōgen e fondatore della scuola sarebbe stato Gen'e 玄恵 (?-1350), monaco del tempio buddhista sul monte Hiei<sup>1</sup>. Questo confermerebbe un legame con l'arte declamatoria sviluppata dai monaci nei loro sermoni, nelle prediche e nei racconti più o meno didascalici, più o meno coloriti e figurati, che accompagnavano la raccolta di proseliti e l'illustrazione della dottrina buddhista alle classi più umili.

Nel kyōgen sarebbero dunque individuabili alle origini più ele-

menti: la componente dell'elocuzione (formule augurali, giochi di parole, scherzi, racconti legati a una funzione religioso-didattica e alla necessità di mantenere viva l'attenzione dell'ascoltatore) e la componente della danza (sempre a carattere propiziatorio-augurale, che suscita il riso, connessa con le pratiche rituali per la riuscita delle colture e dei raccolti) che si congiunge con un primordiale valore magico-sciamanico.

Certo è che il kyōgen originario era molto diverso da quello attuale. Purtroppo i primi testi scritti risalgono solo al periodo Tokugawa, mentre della fase precedente non rimangono che scarse tracce di trama per alcune opere, oltre alle brevi testimonianze contenute nei trattati di Zeami.

#### UN TEATRO DEL RISO E DEL GIOCO

Dagli scritti di Zeami (prima metà del xv secolo) si rileva come già allora si fosse instaurata la relazione di interdipendenza tra nō e kyōgen e soprattutto l'importante distinzione funzionale tra kyōgen vero e proprio, *aikyōgen* 間狂言 e *Sanbasō*<sup>2</sup>, ossia la danza singola che il vecchio dalla maschera nera esegue nella seconda parte della danza cerimoniale *Okina* raffigurando in chiave comica, "scimmiettando" i gesti della semina e del raccolto per propiziare la fortuna e l'abbondanza. L'*aikyōgen* è invece l'intervallo tra la prima e la seconda parte del nō, dopo l'uscita di scena dello *shite*, in cui si riprende il racconto (le ragioni, i moventi, l'origine ecc.) del soggetto della rappresentazione (*katariai*) o si propone una breve scena, interpretata da due o tre attori, non immediatamente connessa con il nō in corso (*ashiraiai*).

Il kyōgen vero e proprio è invece arte indipendente sul piano contenutistico e formale, che si incentra principalmente sul *warai* (riso), su un dialogo vivace secondo un linguaggio comune, quotidiano, sulla mimesi del reale, sul gioco di parole, sul racconto popolare. Mentre il nō, a partire da Zeami, possiede un testo-trascrizione da portare sulla scena, il kyōgen si basa ancora su di un canovaccio che lascia spazio all'improvvisazione, alla recita a soggetto, alla comicità estemporanea, talora forse grossolana e volgare, anche



Maschere del kyōgen

oscena, diversa comunque dallo spettacolo terso e levigato di oggi. Le storie, per molta parte già ideate in questo periodo, saranno infatti via via modificate, potate, limate dagli attori stessi in base all'esperienza viva (e ai condizionamenti esterni); tuttavia, nel processo di stralcio dei testi, di epurazione degli elementi spesso rozzi e osceni del kyōgen primitivo, si sono persi forse anche il gusto del gioco all'impronta, l'incisività, la carica eversiva, la forza creativa, il duro senso di satira che nei testi originali non mancavano, privilegiando invece l'umorismo, il divertimento puro, luminoso, quasi distratto e scanzonato, ingenuo, o, più di rado, un' indefinita, quasi poetica melanconia, che è il vero senso del comico.

#### I TESTI DRAMMATICI: DAI CANOVACCI ALLA SCRITTURA

È all'inizio del periodo Tokugawa che con le dinastie o scuole si trascrivono i testi drammatici, coinvolti in una trasformazione che vede consolidare le scuole in un sistema di trasmissione ereditaria. E, congiuntamente, emerge anche la necessità di definire in maniera stabile un repertorio sino ad allora tramandato oralmen-

te, che viene così codificato. Se fino ad allora il kyōgen era stato tramandato dagli attori in un passaggio di competenze e testi da corpo a corpo, in epoca Tokugawa ogni scenario comincia a registrare di volta in volta lo svolgimento delle rappresentazioni. Nel 1642 Ōkura Toraakira (figlio di Torakiyo 大蔵虎清, 1566-1646) collaziona gli otto volumi del *Wakikyōgen no rui* 脇狂言之類, attraverso cui manifesta l'intendimento di tramandare alle generazioni future i testi su cui la scuola avrebbe dovuto basarsi. Anche il repertorio della compagnia Izumi viene raccolto nel *Kyōgen rikugi* 狂言六義 e nel 1646 vengono trascritti i testi drammatici da parte di Kiyotora 清虎, fratellastro minore di Toraakira, fondatore di un ramo cadetto (Hachiemon 八右衛門) dell'Ōkura (Ōkura Yaemon 彌右衛門), mentre il repertorio degli scenari di Den'emō 伝右衛門 nella scuola Sagi viene stilato nel 1716 (ma esistono anche scenari risalenti al 1678). Tali fonti prime delle tre scuole s'intersecano per la grande maggioranza di brani con consistenti affinità sul piano dello svolgimento. Del resto come testimoniato dal *Tenshō kyōgenbon* 天正狂言本 (Volume di canovacci e scenari, ancora assai abbozzati, 1578) risalente all'epoca 1573-1591, di fatto le tracce, di cui non si conoscono autori e che erano probabilmente ideate nelle strutture portanti dagli attori stessi, erano condivise dagli uomini di palcoscenico. Gli abbozzi, una volta concordati nelle linee fondamentali, venivano poi probabilmente lasciati alle capacità estemporanee di ciascun interprete e, anche con il consolidamento delle scuole a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, esistono frequenti testimonianze di sintesi sceniche interpretate da attori Ōkura e Sagi insieme nella stessa rappresentazione. Certo è che con la codificazione dei testi e la costituzione sempre più forte dell'organizzazione delle scuole si tenderà a acuire e enfatizzare le pur lievi differenze di stile in nome della propria identità e peculiarità di tradizione. Anche il *Kyōgen ki* 狂言記, pubblicato in epoca Edo, contiene circa duecento brani di cui molti in comune tra le scuole e testimonia dei brani delle compagnie del tempo.

Si tramandano i nomi di alcuni autori dal mitico Gen'e *hōshi* a Uji Yatarō a Konparu Shirōjirō ma di essi non si hanno altri dati concreti.

### Palcoscenico e artisti

Il kyōgen è di norma eseguito sul medesimo palcoscenico del nō in uno svolgimento efficace e schietto, agile e rapido che evita grandi cambi di scena.

Come nel nō i personaggi sono in numero ridotto (in genere da due a quattro) e i principali si distinguono in *shite* (principale) e *ado* アド (interlocutore, spalla). La sintesi si sviluppa per l'interazione tra i due, in genere in coppie contrapposte (padrone-servo, marito-moglie, genero-suocero, contadino-contadino, mercante-cliente, divinità-fedele, demone-peccatore ecc.), a cui si aggiunge un eventuale terzo personaggio (ad esempio lo zio del padrone, la sposa, il truffatore, il sensale ecc.) e solo di rado gruppi più folti di gitanti o altro.

La brevità e l'estrema semplicità dell'intreccio caratterizzano anche il movimento scenico: entrata in scena dei personaggi che si presentano (*nanori* 名ノリ); percorso lo *hashigakari*, i personaggi effettuano un giro attorno al palcoscenico vero e proprio (*michiyuki*); con un cambio si entra nel nucleo centrale del confronto tra i due o altri; alla fine essi lasciano il palcoscenico inseguendosi con la formula classica: «Yarumai zo, yarumai zo!». Esistono numerose varianti a questo schema ma esso testimonia il grado di codificazione raggiunto, che trova conferma nell'invarianza strutturale delle posizioni sul palcoscenico, nei gesti, nei tipi, nelle situazioni, nei rapidi finali (*tome* 留): quelli che si possono definire di "catastrofe" (il rimprovero, lo staruto, il litigio, l'inseguimento ecc.) o quelli di ristabilimento dell'armonia (con musica e danza, con una risata grassa e spensierata ecc.),

spesso interscambiabili nello stesso testo a seconda delle tradizioni e delle scuole.

A differenza dal nō, la struttura scenica portante è costituita da gestualità e parola senza la presenza del coro e senza un tessuto musicale continuo, salvo i casi che descriveremo poi.

Non si utilizzano apparati scenici, solo qualche oggetto o attrezzo (a volte smisurato ma a volte invece solo il ventaglio), e suoni o rumori vengono prodotti dall'attore, accompagnandoli ai gesti, con il ricorso a onomatopoeie dall'effetto esilarante. Si ricorre a maschere solo per personaggi particolari, mentre di norma i personaggi umani sono a volto scoperto; anche per i personaggi femminili, impersonati comunque da uomini, si ricorre a una fascia bianca avvolta al capo che fa scendere i due lembi ai lati del volto, ma senza maschera. I costumi non sono preziosi e superbi come nel nō e, eccetto che nelle divinità, rispecchiano l'abbigliamento comune ai diversi strati sociali dell'epoca con il ricorso giocoso però a disegni e colori originali, bizzarri, smisurati, di grande impatto sulla scena.

### Il repertorio

Attualmente il repertorio comprende circa duecentosessanta opere tramandate dalle due scuole superstiti, con alcune differenze per i testi in comune.

Esso viene classificato secondo vari criteri ma il più comune, è basato sulla natura del brano e sulle caratteristiche dello *shite*: *waki kyōgen* 脇狂言, che sono a carattere augurale con protagonisti divinità o Buddha, contadini, "persone beate" meritatamente bacciate dalla fortuna; scene con protagonisti *daimyō* o

*shōmyō* (*daimyō kyōgen* 大名狂言), ossia signori di grandi o piccoli possedimenti, per lo più nelle loro vesti ufficiali da cerimonia, con *eboshi* e *suō*, talora accompagnati dal solito servitore, *Tarō kaja* 太郎冠者<sup>2</sup>, o dal suo secondo, *Jirō kaja* 次郎冠者; ed è proprio *Tarō kaja*, le sue disavventure o imprese, di arguzia pigrizia o codardia, di ton-tagginie o predilezione per il sake, il protagonista nei *kyōgen* del terzo tipo; con uomini alle prese con fidanzamento, matrimonio e con il suocero (*muko kyōgen* 婿狂言); o invece con personaggi femminili (*onna kyōgen* 女狂言), negli eterni amori e lotte tra coniugi, alla ricerca di spose o in difficoltà con amanti; di demoni (*oni kyōgen* 鬼狂言) o di *yamabushi* (anacoreti delle montagne) (*yamabushi kyōgen* 山伏狂言); con protagonisti monaci (*shukke kyōgen* 出家狂言), fortemente satirici verso il clero, o con protagonisti ciechi (*zatō kyōgen* 座頭狂言); di tipo vario (*zatsu kyōgen* 雑狂言), non nettamente collocabili in altra categoria, in cui entra in azione l'umanità più varia tra truffatori, ladri, banditi, malfattori, scommettitori o altro. A cui si potrebbero aggiungere i *mai kyōgen* 舞狂言 che imitano i *nō* di sogno (*mugen nō*) a mo' di parodia, o i *kyōgen* eseguiti come *aikyōgen* ma che hanno una struttura drammatica di interazione di più personaggi e quindi possono essere inscenati anche in maniera indipendente.

### Canto e danza

Anche se il corpo fondamentale del *kyōgen* è costituito da un tessuto di recitazione e azione, in realtà anche il canto e la danza così come la musica strumentale occupano

un posto rilevante nella realizzazione scenica. Assieme ai dialoghi (*serifu* セリフ/台詞, termine che viene usato per la prima volta probabilmente proprio per il *kyōgen*), il canto (*utai*), che ha le stesse basi musicali di intonazione del *nō*, è un elemento strutturale imprescindibile e talvolta si sostituisce ai dialoghi parlati: talora previsto in fasi culminanti nello svolgimento di una vicenda, tal'altra si canta e danza come "divertimento" all'interno di un convito o di un banchetto, come scena indipendente. Un brano cantato si incastona all'interno di numerosi drammi, in particolare quelli augurali, quelli di divinità o di demoni, o ancora nelle parodie del *nō*, in cui si fa da "controcanto" allo svolgimento vocale e strumentale dell'arte sorella. Tra il secondo tipo si possono annoverare dei brani di canto e danza autonomi: i *komai* 小舞 (piccole danze) che assomigliano agli *shimai* nel *nō* inscenandosi con l'accompagnamento del coro (*ji*) in abito da cerimonia, talora solo piccole canzoni interscambiabili, all'interno di un dramma o eseguite in maniera autonoma. Questi piccoli brani fanno parte dell'addestramento dell'attore per impostarne la voce, dare solidità e sicurezza all'emissione vocale. Dal punto di vista poetico-musicale sono brani che rispecchiano la struttura e lo stile del *nō* (anche citazioni tali e quali dai *nō* *Yashima*, *Kagekiyo* o *Ama* ecc.), ma non mancano anche quelli peculiari o mutuati da altri generi vocali: echi di canti popolari, di canzoni alla moda nel periodo medievale o ancora interludi musicali (*hayashimono*) o, nel caso dei drammi di ciechi, passi dello *heikebushi*; la canzone della scimmia

in *Utsuozaru* ecc. Come nella recitazione del *nō* anche nel *kyōgen* l'*utai* viene a distinguersi tra passi a scansione regolare (*hyōshiai*, nei diversi rapporti con le sillabe del tessuto verbale, *hiranori*, *chūnori*, *ōnori*) o a scansione irregolare (*hyōshiwazu*) e la modulazione tra suono alti, medi e bassi segue le distinzioni nella scala melodica tra *tsuyogin* e *yowagin*, ma esiste anche una scansione ritmica peculiare, *kyōgen nori*, e anche nelle canzoni brevi (*kouta*) la melodia in *yowagin* si arricchisce di modulazioni e ornamenti (*yuri*), particolare vibrato e portamento. Vi sono anche momenti di musica solo strumentale (*hayashigoto*), nell'entrata e uscita di scena dei personaggi, nei momenti danzati (*maigoto*) o di azione (*hatarakigoto*), in particolare nei brani di parodia del *nō* ove in scena agiscono musicisti dell'orchestra del *nō* ma suonano seduti lateralmente, in tono più sommesso e con melodie semplificate.

### Auguralità e ribellione

Il famoso *Suehiringari* 末広がり propone lo schema saldamente architettato dei *kyōgen* che sottolineano il senso di auguralità e di atmosfera gioiosa (I tipo): il solito *Tarō kaja*, inviato dal suo signore alla capitale a prendere qualcosa che non conosce (nel caso specifico *suehiringari*, cioè un ventaglio, oggetto dal forte valore augurale) viene truffato e finisce con l'acquistare un oggetto inutile (un vecchio ombrello); il padrone infuriato lo rimprovererà ma poi, al canto e alla danza di *Tarō*, a poco a poco tornerà di buonumore e tutto si concluderà in allegria. Allo stesso gruppo appartiene anche *Sadogitsune* 佐渡狐 (Le volpi di

Sado), delizioso esempio di *kyōgen* di contadini che da province lontane si recano alla capitale per pagare i tributi annuali. Qui due contadini, uno di Sado e l'altro di un'altra regione, incontratisi strada facendo, scommettono sull'esistenza di volpi nell'isola di Sado (dove in realtà non vi sono esemplari): il contadino di Sado (*shite*) per vincere la scommessa (in palio è una spada) riesce a corrompere il funzionario delle tasse chiamato a risolvere la contesa. Questi, dopo avergli preventivamente fornito una serie di informazioni e suggerimenti per dimostrare di conoscere le volpi (tratti fisici, pelo, coda, colore ecc.), come concordato lo interroga di fronte al rivale e, secondo copione, gli consente di vincere. Lo sconfitto, però, sulla strada di ritorno, sospettando l'inganno riuscirà a smascherarlo (chiedendogli il verso della volpe) e la scena si concluderà con il classico inseguimento.

*Kyōgen* che consente un confronto con la versione antica, e considerato tra i più importanti dell'attuale repertorio<sup>3</sup>, è *Utsuozaru* 鞆猿 (La scimmia da faretra) che è annoverato nel tipo con protagonista un *daimyō* (II tipo). Questi, uscito a caccia con arco e frecce in compagnia del servitore *Tarō*, incontra un ammaestratore di scimmie e, incapricciatosi, pretende la pelle della scimmia per rivestire la propria faretra. L'ammaestratore, minacciato di morte, si appresta a uccidere la scimmia ma questa (impersonata da un bambino), prendendogli di mano il bastone, finge di remare, facendo le mosse che il padrone le ha insegnato. L'ammaestratore commosso si dichiara incapace di alzare mano contro di lei e alla fi-

ne il *daimyō* stesso rinuncia al suo proposito. La scimmia, guidata dal padrone, danza in segno di riconoscenza finché il signore stesso, trascinato dal ritmo, si aggregherà alla danza imitandone i gesti. Nella versione attuale, oltre che sulla parte centrale di commovente tensione, l'accento è posto sulla giocosità spensierata della conclusione ma ben diverso sembra essere il tono della versione originale. In essa molto più forte era l'aspetto di prepotenza e crudeltà del signore feudale e si chiudeva con un epilogo circolare, imprevedibile e fortemente sarcastico, di totale ribaltamento: il *daimyō* "trasformato" in scimmia, usciva di scena ammaestrato dal servitore Tarō.

Sembra affiorare forte in questa versione antica lo spirito di *gekokujō* 下克上 (ribellione delle classi subalterne contro le classi egemoni), fenomeno sociale di notevole rilevanza nel periodo Muromachi risoltosi anche in rivolte contadine e che nel kyōgen attuale non è che vago e adombrato da un tono bonario. Gli studi in questo senso si possono basare solo su scarse attestazioni ma non è difficile immaginare come quest'elemento storicamente rilevante sia andato sempre più sfumando con il processo di politura e ammorbidimento cui i testi spettacolari sono stati sottoposti nel tempo alla corte shogunale Tokugawa.

### Il gusto della parodia

Coloriture di parodia troviamo invece in kyōgen che con grazia e gravità scimmiottano, imitano e citano nō celebri evidenziando una coscienza contrapposizione rispetto alla tragicità intensa e solenne del nō e una

resa burlesca, fatta di concretezza, giocosità e ridicolo, del kyōgen. Al III tipo (kyōgen con protagonista Tarōkaja) appartiene *Fumininai* 文衞 (l portalettere) significativo in questo senso. Il solito signore di provincia, quello che nei kyōgen del II tipo, nonostante vanterie e velleità, si rivelava spesso stupido e incapace, è innamorato (di un giovanetto) e incarica del trasporto della sua preziosa missiva i servi Tarō e il suo compagno di disavventure e "doppio" Jirō. I due, dopo essersi a lungo scaricati il compito a vicenda, decidono di svolgerlo assieme sospendendo la lettera al centro di un'asta in bambù e poggiandola sulle spalle. Il buffo della situazione raggiunge il culmine quando essi si accorgono della sorprendente pesantezza della lettera. Da questo spunto esce il riferimento scherzoso al nō *Koi no omoni*<sup>4</sup>. Convinti che il mistero risieda nel contenuto *amoroso* della lettera, i due la leggono, commentando con lazzi e giochi di parole, e finiscono con il litigare e strapparla, suscitando le ire del padrone.

Fuori dagli schemi del rapporto sempre problematico tra signore vanaglorioso e servitore lestofoante, fifone e amante del sake, ingenuo, stupido e scansafatiche, i kyōgen del V tipo propongono con sottigliezza psicologica vicende e conflitti della coppia: la donna, in genere forte, caparbia, attiva, capace ma terribile, e il marito, spesso pusillanimo, che la teme e tenta di ingannarla ma senza successo; o ancora kyōgen che trattano le avventure (o meglio disavventure) dello sposo che si presenta in casa del suocero per la cerimonia del *mukoiri* 婿入り<sup>5</sup>, scene in cui aguralità festosa, acutezza psicologica, comicità delle situazio-

ni, dinamicità e danza si sovrappongono in maniera efficace.

Fantastico e gusto dell'assurdo ispirano invece spesso quei kyōgen che vedono l'uomo alle prese con creature soprannaturali (VI tipo): demoni, il re degli inferi, il dio del fulmine ecc. Contro queste entità comicamente personificate l'uomo si destreggia con la dialettica, avendo al fine la meglio con astuzia e talora con sorprendente facilità.

Un aspetto di sarcasmo intenso o di favola giocosa e dissacrante sembra ispirare i kyōgen (VII tipo) che rappresentano l'inettitudine, l'inconsistenza dei poteri magici (nonostante la lunga disciplina ascetica) dei monaci anacoreti delle montagne (*yamabushi*) o quelli (VIII tipo) che descrivono un clero buddhista per lo più ignorante e avido, avaro e incapace, pronto solo alla questua o solo superficialmente legato alle proprie posizioni dottrinali<sup>6</sup>. Fare oggetto di ridicolo figure in genere temute o rispettate e riverite è certo uno degli aspetti più comuni ai teatri comico-popolari di tutto il mondo ma nel kyōgen attuale questo assume quasi sempre quella struttura limpida e sobria, incisiva e gustosa, mai eccessiva o prolissa, che fa di ogni pièce un piccolo gioiello.

Negli *zatō kyōgen* (IX tipo), ovvero sintesi teatrali che hanno per protagonisti dei ciechi, talora l'effetto risulta sgradevole: da opere di comico-movente sensibilità si passa infatti anche a scene crudeli e impietose di derisione nei confronti del portatore di handicap fisico. In realtà la sensazione spiacevole nasce forse per reazione a un "realismo incisivo" che non trascura neppure i lati più imprevedibili, inconsci, delle debolezze e della natura umane.

In *Tsukimi zatō* 月見座頭 (Il cieco che ammira la luna)<sup>7</sup>, un cieco che si reca su di un monte per ammirare la luna – potendo però solo ascoltare il canto degli insetti – trova nella sua solitudine un compagno con cui trascorrere la serata scambiando versi poetici, cantando e bevendo sake sotto il chiarore lunare. Alla situazione paradossale e poi idillica della prima parte si contrappone la seconda: all'alba, quando i due si lasciano, il compagno di *tsukimi*, colto da uno strano impulso, mentre il cieco si allontana, lo urta, lo tratta in malo modo camuffando la voce e fugge. Il cieco, senza poter immaginare che sia la stessa persona che si era così amabilmente intrattenuta fino ad allora, lamentandosi si allontana dimostrando il proprio disappunto con un fragoroso quanto enigmatico starnuto.

### Tensione e malinconia

Il tono poco festoso, anzi melanconico, di questo kyōgen non è però l'unica eccezione. Una delle opere più celebri e impegnative del repertorio è infatti *Tsurigitsune* 釣狐 (La volpe in trappola) che, almeno nella versione attuale, anziché suscitare il riso o il divertimento spassoso di altri kyōgen, è intrisa di un'atmosfera di terribile, quasi triste, tensione contravvenendo anche alla consueta brevità. Anche in questo caso, la versione originale e quella oggi tramandata, almeno nel finale, sono dissimili. La vecchia volpe, che nella tradizione popolare e letteraria giapponese è maestra di inganni e di incantesimi, questa volta assume l'aspetto di un monaco e, raccontando al suo cacciatore storie terribili e paurose di volpi del passato, lo convince a gettare

la trappola con cui egli sta tentando di catturarla. Sulla strada del ritorno, la volpe, traditasi senza saperlo, riprende ormai tranquilla le sue sembianze e, senza accorgersi che il cacciatore la sta aspettando, non resiste alla tentazione del boccone dell'esca e finisce intrappolata. Nella versione originale è la volpe stessa a rimanere beffata e il senso della vicenda è nella comicità dell'imprevedibile sconfitta dell'astutissimo quanto ingannatore animale, oltre a contenere forse un'intento di derisione nei confronti di certi monaci che infarcivano di leggende di tal genere i propri sermoni<sup>8</sup>. Nella versione moderna invece, nell'epilogo la volpe riesce ancora a liberarsi dalla trappola. Il tema dell'inganno, della sopraffazione, della lotta per la sopravvivenza non si limita ai rapporti padrone-servitore, marito-moglie, suocero-genero, essere umano-forze naturali e soprannaturali, uomo-animale, come in questo caso, ma si dischiude a infinite tipologie umane molto spesso trascurate dalle altre arti del tempo. E in effetti un grande numero di kyōgen (X tipo) che non rientrano nelle categorie sopra indicate riguardano figure di truffatori, ladri, scommettitori, briganti e altra umanità, spesso beffati e vittime dei loro stessi espedienti, ma tutti visti con simpatia, con l'occhio realistico e deformante a un tempo dell'umorismo e del riso, dell'inaspettato e del divertimento, della burla e della caricatura.

### Specchio del mondo e umorismo

Le scene del kyōgen trattano la materia viva del tempo e si articolano in dialoghi con un linguaggio che rispecchia le parlate delle varie classi

sociali dell'epoca, ossia il linguaggio di quando gli scenari sono venuti a consolidarsi in forma scritta tra la fine del periodo Muromachi e gli inizi del periodo Tokugawa. Anche se eventi, personaggi, lingua e costumi vengono a definirsi nella forma attuale agli inizi del XVII secolo, nella materia, nelle canzoni, nei toni si percepiscono echi delle epoche anteriori, trasmesse attraverso l'oralità.

Se sin dal *sarugaku* i caratteri fondanti della comicità erano elementi di volgarità e oscenità anche pesante, via via nel suo sviluppo, come auspicato da Zeami nei suoi trattati, il kyōgen viene acquisendo contenuti ed espressioni che, all'interno del riso, racchiudono divertimento giocoso, con una comicità più fine e svagata.

L'effetto umoristico che viene perseguito nei brevi schizzi è molteplice: va dall'auguralità, comune alle arti del periodo medievali, per cui l'azione scenica è offerta a divinità e uomini con fini propiziatori e di tali poteri apotropici è investita anche la risata; i giochi di parole che possono animare l'invenzione comica nella sua interezza o in singoli momenti, e che l'accomuna alla poesia giocosa e al *renga*; l'esagerazione (dismisura) e la giocosità svagata, luminosa e sana, ingenua e terrena che è delle classi popolari e minute dell'epoca Muromachi; lo spirito ribelle, la satira e l'ironia che si manifestano in tono faceto. Così dal riso che nasce dal gioco della mente si spazia fino al divertimento fisico della danza e del canto che chiudono armonicamente l'evento, dal buffo che percorre dall'inizio alla fine la situazione, alla risata che sgorga spontanea da singoli frangenti, fino a giungere a brani di grave tensione e anche di malinconia.

Con l'affinamento operato dagli attori in epoca Tokugawa si sono sfrondatai probabili eccessi, lazzi e spaccate, tratti volgari o osceni, ma anche gli aspetti più duramente satirici o critici nei confronti di potere, autorità politiche o religiose, esponenti di categorie o classi sociali, con l'epurazione di elementi eversivi debordanti disturbanti, giungendo a una linearità che comprime i tempi, concentrandosi su un singolo evento di massimo impatto, con il gusto per concretezza e comicità ingenua e ridente di una farsa. Ma, al di là dei mutamenti dei testi attraverso le epoche, pur notando in alcuni casi un progressivo sfumare dello spirito critico dissacratore e delle tensioni conflittuali in una ricomposizione dell'armonia attraverso il canto e la danza, nella rappresentazione colorita della vita concreta e degli aspetti vari della società del periodo Muromachi, quale si riscontra sulle scene fugaci e spiritose del kyōgen, si riflette una visione non cupa né pessimistica bensì luminosa e terrena della realtà e dell'uomo. In esso troviamo una sostanziale affermazione positiva dell'individuo e dell'umano nella sua più totale pienezza, contro i limiti imposti dalla società, a dispetto anche del soprannaturale o delle istituzioni, senza ideali e senza moralismi, ma con simpatia, con sana e gustosa concretezza, senza forzature ma con l'iperbole o l'esagerazione dello humour. Quel mondo che molta letteratura del tempo, frutto di un'aristocrazia cortese spesso nostalgica o isolata in aulica distanza dalle sorgenti della vita sociale non aveva quasi toccato – il mondo della quotidianità delle classi meno abbienti – vie-

ne accolto con smagliante vigore nella rappresentazione umoristica del kyōgen.

Proprio in questo periodo della storia giapponese, attraverso l'acutezza, le istanze popolari e ribelli di attori e autori senza nome e senza classe, nel kyōgen, e attraverso la profondità e l'incanto di sensazioni e emozioni prodotte dal nō, il teatro giunge a livelli di straordinario rigoglio realizzando quel *continuum* con la realtà sociale del tempo che è solo dei migliori teatri.

<sup>1</sup> «Signore feudale». Nel kyōgen sono mes- si in scena personaggi di *shōmyō* (piccoli signori feudali) più che i grandi signori feudali (*daimyō*).

<sup>2</sup> Il termine *kaja* significa uomo adulto, giovane attendente, servitore.

<sup>3</sup> Kyōgen con cui un attore esordisce da bambino interpretando la parte della scimmia. Punto d'inizio della carriera di un attore di kyōgen.

<sup>4</sup> «Il peso dell'amore». Nō (IV tipo) di Zeami. A un vecchio di umile condizione, addetto alla cura dei crisantemi del giardino di corte, innamoratosi di una nobile dama, viene promesso di poterla vedere a condizione che faccia il giro del giardino cento volte portando un peso. Il vecchio gioisce ma non riuscirà a sollevarlo e morirà per lo sforzo e la disperazione. Nella seconda parte il suo fantasma appare alla dama lamentando la propria sorte e il suo amore umiliato.

<sup>5</sup> Cerimonia che accompagnava la prima visita di uno sposo alla casa della sposa e l'incontro quindi con il suocero.

<sup>6</sup> In questo senso è indicativo il kyōgen intitolato *Shūron* 宗論 (La disputa religiosa) in cui due monaci buddhisti di diversa scuola, divenuti compagni di viaggio, cercano di convincersi a vicenda della superiorità della propria scuola e dottrina. La disputa, trasferitasi a livello di formule, procede a gran voce fino a che, presi dalla foga, si ritrovano a recitare l'uno la formula dell'altro.

<sup>7</sup> *Tsukimi* indica la consuetudine di ammirare la luna, magari recandosi su un monte o un luogo celebre, spesso in comitiva, bevendo e recitando versi.

<sup>8</sup> Taguchi Kazuo, *Nihon no komedī*, in *Taiyō*, Nō, Tōkyō, Heibonsha, 12/78, pp. 87-92.

## 6. Dal medioevo all'età premoderna

ARTISTI ERRANTI: EPICA, NARRAZIONI, DANZE E BURATTINI  
«HEIKYOKU»

L'epoca Heian, dopo vari rivolgimenti politici, si chiude con la guerra Genpei (1180-1185), che segna l'inizio di una nuova era, l'epoca medievale. Questi accadimenti, secondo tradizione, marciano il passaggio dall'epoca Heian, con un'egemonia della corte imperiale e della nobiltà della capitale, a un governo effettivo dell'aristocrazia militare con al vertice lo *shōgun*.

La caduta dei Taira viene narrata, come una sorta di requiem in onore e a pacificazione degli spiriti dei Taira estinti, nel grande capolavoro dello *Heike monogatari*<sup>1</sup>. Assieme al lamento del destino della storia che travolge tra glorie e declini la celebre e potente casata si canta anche il senso della vacuità, di impermanenza (*mujō* 無常), l'instabilità e fuggevolezza che tutto pervadono e accompagnano in divenire il flusso dei fenomeni naturali e umani, secondo una visione buddhista. A questo celebre "poema", come altre epopee guerresche, sono dedicate molteplici versioni narrate che vanno sotto il nome di *heikyoku* 平曲. Questi sono brani vocali che intonano il testo verbale dello *Heike monogatari* nelle lezioni più ampie e diffuse destinate alla narrazione e dunque tramandate da sorta di aedi, narratori spesso ciechi, con l'accompagnamento del *biwa*, un liuto che in questo genere assume la variante del cosiddetto Heike *biwa*, di dimensioni leggermente più piccole di quello impiegato nel *gagaku*, a quattro corde percosso con un plectro (anche questo difforme, allargato a forma di foglia di *ginkgo biloba*, con le due estremità appuntite, che prelude a quello usato nello *shamisen*).

La tradizione vuole che, come annotato nello *Tsurezuregusa*<sup>2</sup>, la matrice originaria dell'opera sia stata scritta verso gli inizi del periodo Kamakura da Shinano zenji Fujiwara no Yukinaga 藤原行長, al servizio del Kanpaku Kujō Kanezane 関白九条兼実 (1149-1207), mentre il monaco cieco Shōbutsu 生仏 l'avrebbe musicato e recitato per la prima volta. Certamente già prima di quel momento esistevano monaci ciechi che, accompagnandosi al *biwa*, declamavano racconti d'ispirazione buddhista. Ma è certo che è nel periodo Nanbokuchō, con il celebre virtuoso Akashi Kakuichi *kengyō*<sup>3</sup> 明石覚一檢校 (1299?-1371), che viene a essere delineato l'arrangiamento musicale nella forma oggi tramandata. È in quest'epoca che si consolida anche il sistema di ranghi dei ciechi giungendo a un culmine nel periodo Muromachi. All'inizio dell'epoca Edo si vengono a costituire due scuole, il Maeda *ryū* 前田流 che gravita su Edo, la sede shogunale, e lo Hatano *ryū* 波多野流 che ha il suo centro invece nell'antica capitale Kyōto. Con il successo dei generi musicali legati al nuovo strumento, lo *shamisen*, riesce a preservarsi grazie alla protezione dello shogunato ma è in epoca Meiji che piomba in un repentino declino. La scuola Hatano, che non godeva di particolare popolarità, vede l'estinzione in epoca Meiji con il maestro Fujimura Seizen 藤村性禪; mentre il Maeda *ryū*, con l'apparizione in epoca Edo di Ogino *kengyō* 荻野檢校 (1731-1801) a Nagoya pubblica le prime partiture del genere, *Heike mabushi* 平家正節 (Melodie di Heike corrette), consentendo una solida tradizione e gli attuali maestri risalgono a questo lignaggio.



Cantori e artisti itineranti  
(*saimon*, *utanenbutsu*,  
*utabikuni*, *kadosekkyō*)

## Il repertorio

Il repertorio è costituito da oltre duecento brani degli episodi narrati nello *Heike monogatari*, distinti in *hiramono* 平物 (brani piani/normali, la maggioranza) o *denjūmono* 伝授物 (brani tramandati da apprendere, 33) e *hiji* 秘事 (brani segreti, 5). Nella prima categoria si distinguono dei brani lirici, di sommessa e talora elegiaca e tragica intensità (*fushimono* 節物), come *Chikubushima* 竹生島 [L'isola Chikubu] o *Kogō* 小督, e passi invece epici di valorosi combattimenti, battaglie o altro (*hiroimono* 拾い物), quali *Ujikawa* 宇治川 [Il fiume Uji], *Nasu no Yoichi* 那須与一 e altri. I *denjūmono* comprendono dei pezzi che si possono praticare solo dopo aver appreso e padroneggiato almeno cinquanta brani normali di base, bipartiti in due tipi: quelli di più complessa narrazione per la presenza di passi densi di scrittura in *kanbun* (ad esempio brani epistolari) che richiedono una particolare scansione ritmica (*yomimono* 誦物, 13 brani) tra cui *Koshigoe jō* 腰越状 (La lettera di Koshigoe); i brani a tema speciale da destinare a chi ha appreso più di cento brani di base (*gokumono* 五句物, 5 brani; *enjōmono* 炎上物, 5 brani; *oroimono* 揃物, 5 brani): *Daitō konryū* 大塔建立 (La costruzione della grande pagoda), *Kōya no maki* 高野卷 (Il rotolo del monte Kōya), *Genbō* 還亡 (Il monaco Genbō), *Seinan no rikyū* 城南離宮 (La villa Seinan), *Miyako utsuri* 都遷 (Il trasferimento della capitale); *Miidera enshō* 三井寺炎上 (L'incendio del tempio buddhista Mii) o *Chōtekizoroe* 朝敵揃 (Rassegna di nemici dell'impero). Rimane infine *Kanjō no maki* 灌頂卷 (I rotoli del rito d'iniziazione abhiṣeka) 5

brani con cui vengono declamati gli ultimi capitoli dello *Heike monogatari*, dopo il ritiro a vita monacale di Kenrei mon'in, la madre sopravvissuta del piccolo imperatore Antoku (*Nyoin goshukke*), riservati a chi già domina tutto il repertorio e che racchiudono le più belle melodie tra gli *heikyoku* e prima dell'apprendimento richiedono una purificazione dietetica di 3 giorni. Restano infine i brani segreti, ancor più ardui, due piccoli (l'incipit *Gion shōja* 祇園精舎 [Il tempio di Jetavana] e *Engi no seitai* 延喜聖代 Il santo imperatore dell'era Engi [Daigo *tennō*]) e tre grandi (*Shūron* 宗論, *Tsurugi no maki* 劍の巻 [Il rotolo della spada], *Kagami no maki* 鏡の巻 [Il rotolo dello specchio]) che vengono intonati con grave solennità. Tra le partiture di *Heike mabushi* sono inclusi anche altri piccoli interludi, *ai no mono*, e pezzi attinti da altre scuole, come lo *Yasaka ryū* 八坂流.

Sul piano musicale ogni brano è strutturato in sezioni contrassegnate da svolte, e in base al contenuto narrativo sono scanditi secondo dei moduli, chiamati *kyokusetsu* 曲節, caratterizzati ciascuno da una struttura verbale-musicale peculiare che varia per scala, tonalità e ritmo. Tali sezioni, che corrispondono agli *shōdan* nel *nō*, nelle forme principali sono circa una dozzina e sono in genere accompagnate da una particolare melodia, tranne il caso di quella che reca il nome di *shirakoe* 素声 (lett. "voce semplice") che si presenta in forma di "parola piana". Tra queste ad esempio *kudoki* 口説, che appare in genere in apertura (*incipit*) o in passi di prosa, pur variando il contenuto è accomunato da caratteristiche melodiche e ritmiche analoghe, di ritmo soste-



Heikyoku e kōwakamai



nuto, pur con accenti e lunghezze lievemente differenti a seconda del brano. E si tramuta in varianti più complesse nei *Kanjō no maki* o nei "brani segreti" assumendo sembianze e imponenza differenti. Quanto alla successione di tali segmenti melodico-narrativi (*kyokusetsu*), la combinazione potrà essere modulata nei "brani lirici" con più ricchezza di scansione in versi, in *shōjū* 初重 (sezione di parti poetiche, spesso nel finale), *chūon* 中音 (legato al precedente), *sanjū* 三重 (passi di stile poetico elegante), *sashigoe* 指声 (passi di viaggio o che precedono versi di poesie [*waka*]), *origoe* 折声 (versi o passi di tragico dolore, mestizia, citazioni dai *sūtra*, formule di carattere gnomico), *ageuta* 上歌 (poesia [*waka*]), *sa-*

*ge* 下げ ecc., o in un "brano epico" (*hiroimono*), invece narrazione più prosastica, scandita in *hiro* 拾 (scene di battaglia, descrizione degli armamenti ecc.), *ryo* 呂, *geon* 下音, *jōon* 上音, *shirakoe* 素声 (parti narrative in prosa), *kowarisage* 強り下げ, a indicare l'innalzarsi o l'abbassarsi dei toni su suoni medi, alti o bassi o di particolare possanza (nelle parole dei guerrieri), modulazioni e sfumature che danno varietà e vivacità all'espressività tragica dolente e commossa dei testi narrati dalla viva voce dei rapsodi della tradizione giapponese.

## SHIRABYŌSHI

Nello *Heike monogatari*, come in altre opere letterarie dello stesso periodo, fanno la comparsa anche delle figure di danzatrici, le *shirabyōshi* 白拍子, i cui canti e danze sono in voga a cavallo tra il tardo periodo Heian e l'epoca Kamakura. Il termine, che è reso con i caratteri di “ritmo bianco” in realtà deriverebbe da *shirabyōshi* 素拍子, ossia ritmo nudo/puro/al naturale, ossia nel *gagaku* o in altri generi musicali lo scandire il canto solo battendo il tempo con lo *shaku* o il ventaglio; meno probabile è invece l'allusione al colore bianco delle vesti indossate dalle danzatrici. Il termine designa comunque sia il genere coreutico-vocale, sia le donne che si esibivano in questo. Ma l'arte di fatto fu eseguita anche da danzatori maschi, da giovinetti, fanciulli.

Secondo lo *Heike monogatari*, risalirebbe all'epoca dell'imperatore in ritiro Toba 鳥羽上皇 (1103-1156) quando due danzatrici Shima no Senzai 島の千歳 e Wakanomae 和歌の前 l'avrebbero lanciata, mentre lo *Tsurezuregusa* ne attribuisce l'invenzione alla madre di Shizuka *gozen* 静御前, Iso no Zenji 磯禪師. Agli inizi venivano chiamate anche danze maschili (*otoko mai* 男舞) per il fatto che le danzatrici si esibivano in vesti maschili: un'ampia camicia di seta (*suikan* 水干) dell'aristocrazia di corte, il copricapo nero o dorato (*tateeboshi* 立烏帽子), fatto di stoffa o carta spessa e laccata, allacciato sotto il mento e portato sul colmo della testa, e una piccola spada al fianco con fodero e impugnatura decorata in argento, tenuta che poi si sarebbe semplificata riducendosi al solo *suikan* sullo *hakama* (ampio pantalone di seta) scarlatto.

Le *shirabyōshi* erano cortigiane specializzate in questo genere di danze e canto e, sul piano vocale, ereditavano la tradizione degli *imayō* 今様 ([canti] alla maniera d'oggi), canti alla moda apprezzati in epoca Heian anche tra l'aristocrazia, ma intonavano anche liriche in cinese (*rōei*) o in giapponese (*waka*), e accolte presso le residenze dell'aristocrazia di corte ne ricevevano i favori e la protezione.

## Figure di danzatrici

Un esempio tra i più noti è quello di Giō 祇王, la cui vicenda è cantata nello *Heike monogatari* e ripresa nei *nō Giō* e *Hotoke no hara*. Giō, assieme alla sorella Ginyo 祇女, celebre *shirabyōshi* della capitale, gode dei favori del nobile Taira no Kiyomori, al culmine del suo potere nella corte Heian. Ma dopo tre anni dalla regione di Kaga giunge a Kyōto una *shirabyōshi* sedicenne, *Hotoke gozen* 仏御前 e, come era consuetudine, si presenta anche alla residenza di Kiyomori per ottenere il privilegio di esibirsi. Kiyomori dapprima la fa cacciare ma su sollecitazione di Giō stessa, che prova simpatia per una giovane artista nella sua stessa condizione, glielo consente. *Hotoke* canta un *imayō* augurale (tra immagini di gru e tartarughe) in omaggio al potente signore raffigurando umilmente sé stessa come un “piccolo pino”:  
*Kimi wo somete miru ori wa chiyo mo henubeshi himekomatsu*  
*Omae no ike naru kame oka ni tsuru koso mureite asobumere*  
*Nello scorgere la prima volta / il mio signore / il piccolo pino bianco / mille generazioni vivrà*  
*Sulla collina delle tartarughe / sul laghetto di fronte / ecco le gru s'affollano / in volo giocando*  
 Kiyomori ammirato decide di trattenerla con sé ma, al rifiuto di questa, pensando che l'ostacolo sia la presenza di Giō, dedice di congedare Giō. Nonostante le suppliche di *Hotoke*, Kiyomori si libera di Giō che riordina il suo alloggio e tra le lacrime traccia sulle porte scorrevoli in suo ricordo una poesia, alludendo alla sorte di tutte le danzatrici (con gioco di parole sull'omofonia *aki* “autunno” e “noia”):

*Moeizuru mo / karuru mo onaji / no-be no kusa / izure ka aki ni / awade hatsubeki*

*Sia a gemmare / sia ad appassire sono / le stesse erbe sui prati selvaggi: / che prima o poi / incontrano l'autunno...*

Tornata a casa, Giō si abbandona alla disperazione ma la primavera seguente Kiyomori, per consolare *Hotoke* sempre rattristata, la chiama a esibirsi. Giō rifiuta fino a che, di fronte alle minacce di Kiyomori e convinta dalla madre, si rassegna. Umiliata viene infine introdotta al suo cospetto e questi le chiede di intonare un *imayō* e danzare. Giō canta l'*imayō*:

*Tsuki fuke kaze osamatte nochi kokoro no oku wo tazunureba*  
*Hotoke mo mukashi wa bonpu nari*  
*Warera mo owari ni wa hotoke nari*  
*Dore mo bushō guseru mi wo hedatsuru nomi koso kanashikere*

*La luna si fa fonda, / il vento si placa, / quando si indaga / nel profondo della mente*

*Anche il buddha [tu Hotoke] un tempo / era [eri] un uomo qualunque alla fine anche noi / diventeremo buddha*

*Tutti noi ugualmente siamo dotati / della natura di buddha*

*E solo il separarsi / quanto è triste!*

Tutti i nobili o guerrieri presenti commossi trattengono le lacrime. Kiyomori toccato da quel canto la invita a tornare per consolare *Hotoke* ma Giō, sulla via del ritorno, con la sorella Ginyo, medita il suicidio. La madre le scongiura di non abbandonarla: così Giō a ventun anni decide di radersi il capo e ritirarsi in una capanna nel profondo del villaggio di Saga, seguita da Ginyo, diciannovenne, e dalla madre Toji, quarantacinque anni. Trascorsa la

primavera, e poi l'estate, con il vento d'autunno sentono qualcuno bussare al cancelletto di bambù della capanna di monache: è Hotoke gozen che ha deciso di unirsi alle loro preghiere abbandonando il mondo. Non meno celebre è la vicenda di *Shizuka gozen*, danzatrice di Kyōto e concubina di Minamoto no Yoshitsune di cui condivide il tragico destino fino quasi alla fine. Secondo l'*Azuma kagami* 吾妻鏡, dopo le imprese gloriose contro i Taira, Yoshitsune, in rotta con il fratello maggiore Yoritomo, è costretto a lasciare la capitale Kyōto e si dirige verso il Kyūshū. Anche Shizuka lo accompagna ma l'imbarcazione viene costretta verso la riva a causa del mare in tempesta. A Yoshino si separa da Yoshitsune e torna verso la capitale ma, lungo il cammino, derubata vaga tra i monti e riconosciuta viene consegnata a Hōjō Tokimasa e condotta a Kamakura, la sede shogunale di Yoritomo, assieme alla madre Iso no Zenji. Qui Shizuka riceve l'ordine di Yoritomo di danzare come *shirabyōshi* dinnanzi al santuario Tsurugaoka Hachimangū.

Shizuka intona i versi:

*Yoshino yama / mine no shirayuki / fumiwakete / irinishi hito no / ato zo koishiki*

*Tra la bianca neve / del monte Yoshino / inoltrandosi / la sua figura svani: / della sua traccia / quanta nostalgia oggi provo*

*Shizu ya shizu / shizu no odamaki / kurikaeshi / mukashi wo ima ni / nasu yoshi mo gana*

*Come da spola di lino / il filo che tesse e ritesse / i tessuti a saia, / come vorrei che il tempo / che fu, ora tornasse in cui rivive l'amore e il ricordo di Yoshitsune suscitando la commozione dei presenti ma provando l'indi-*

gnazione di Yoritomo e solo grazie all'intercessione della consorte Hōjō Masako viene risparmiata.

Tuttavia, Shizuka subirà la perdita del figlio di Yoshitsune che portava in grembo: secondo la volontà di Yoritomo, essendo nato un maschio, le sarà strappato e annegato. Shizuka e la madre saranno poi ricondotte a Kyōto con molti preziosi doni offerti da Masako che aveva provato compassione per lei.

### Sciamane, danzatrici, cortigiane

Le *shirabyōshi* sembrano inserirsi nel grande flusso che sin dalle origini vede la danza e il canto prerogativa delle *miko*, sciamane-sacerdotesse investite di poteri magici di evocazione, invasamento, vaticinio e comunicazione con le divinità e gli spiriti, nei riti *kagura* o in altri culti relati ai santuari locali e allo shintō. Le danze delle *shirabyōshi* si ritengono risalire a quelle figure ancestrali, e dunque capaci nella danza (*mikomai*) di lasciarsi invasare dalla divinità, di tramutarsi in altro da sé, anche di altro genere, come in una metamorfosi. Trasformatesi in cortigiane itineranti, che di fatto intrattengono in conviti, che si esibiscono nella danza, nel periodo di dominio dei guerrieri le danzatrici scelgono di vestire abiti maschili, come *hitatare*, *suikan*, *tateeboshi* e spada, che alla tenuta dei guerrieri richiamano, ma di colore bianco e decori bianco-argentei, come le *miko*, esercitando sul loro pubblico di guerrieri maschi un fascino speciale. Canto e narrazione venivano ritmati dalle percussioni, talora con il flauto, e la danza eseguita con il ventaglio che, accessorio fondamentale nella danza, richiama l'uso dei *torimono* (il ramo di *sakaki*,



*Shirabyōshi*

lancia, arco, specchio o altro) nei rituali *kagura*. E tali ritmi, che confluiscono nei *kusemai*, saranno accolti anche dal *nō*, nelle celebrazioni degli *ennen*, o anche nelle ballate predilette dai guerrieri di Kamakura, ma anche tra monaci e nobiltà di corte e intonate nei conviti: i *sōka* 早歌 (canti veloci) ossia ballate al ritmo di 7-5, melodia che riprende quella dello *shōmyō tendai*, con lunghe elencazioni di nomi, toponimi, descrizioni di viaggi (*michiyuki*) o liste (*monozukushi*), scandite dal battito del ventaglio ma poi anche dal suono dello *shakuhachi*. Di fatto esse, pur accolte sotto la protezione di nobili signori o potenti, sono di estrazione bassa e, come altre figure di artisti itineranti, come le donne di genti nomadi dedite alle arti e cortigiane descritte nello *Shin sarugaku ki*, che affollano la scena del Giappone fino all'epoca moderna, venivano considerati "fuoricasta". Come tutti coloro che nel sistema Ritsuryō (che in epoca me-



*Shirabyōshi*

diavale viene a sfaldarsi) non rientravano tra le popolazioni stanziali dedite alla coltivazione (*ryōmin*), confluivano tra i cosiddetti *senmin* e, in quanto persone dotate di poteri speciali, individui liminali (religiosi, sacerdoti, attori, artisti, sciamani e non), venivano assimilati a coloro che erano considerati "impuri", sia dalla prospettiva shintō sia da quella buddhista, in quanto legati a professioni a contatto con la morte, come custodi di sepolcri, macellai, conciatori di pelle, o colpiti da malattie, cecità, lebbra o altro. Tuttavia, grazie alle loro arti alcune riuscirono a raggiungere posizioni di rilievo, come la celebre cantante di *imayō* Otomae 乙前 che ne insegnò l'arte all'imperatore Goshirakawa, come Kamegiku 亀菊 che fu concubina dell'imperatore in ritiro Gotoba 後鳥羽 o Bimyō 微妙 che danzò per Minamoto no Yoriie, figlio di Yoritomo, o Otozuru 乙鶴 a cui si ispirò Kan'ami.

## KŌWAKAMAI

In epoca medievale, vari sono i tipi di narrazione, spesso accompagnati da musica o ritmati da percussioni e anche abbozzati in gesti attraverso la danza. Tra questi si inserisce una forma di narrazione danzata rappresentata dal *kōwakamai* 幸若舞, *kusemai* 曲舞 o semplicemente *mai* di cui si conservano anche numerosi testi le cui storie sono spesso comuni con il teatro *nō*, e sovente verranno riprese nel teatro dei burattini o nel kabuki che ne rielaboreranno trame motivi e personaggi. All'epoca in cui Kan'ami assume dal *kusemai* alcuni ritmi che arricchiranno la recitazione del *nō*, questa forma è ancora eseguita da singoli danzatori che ritmano narrazioni non ancora sviluppate in testi letterariamente consolidati. Dopo una fase di decadenza, tuttavia, con figure di artisti itineranti di generi minori (*shōmoji* 唱聞師 o *senzumanzai* 千秋万歳), queste ballate vedono una fioritura con l'apparizione di *Kōwaka tayū*, un artista che dalla regione di Echizen giunge alla capitale e ne riscrive i fondamentali articolandola in coreografie a due interpreti, *tayū* e *waki*. In tal modo si avvia un'evoluzione verso rappresentazioni con più attori (due o tre), che vengono scandite in dialoghi e canti a due (corali) sulla base dei testi verbali e con gesti e danza, ma senza che gli interpreti assumano le vesti o impersonino i personaggi, preservando dunque una natura "narrativa". Le prime attestazioni di testi risalgono alla fine del 1400 e quelli ora preservati si suppone si siano consolidati dunque nella seconda metà del XVI secolo. La leggenda, tramandata da genealogie di epoca premoderna, farebbe risalire l'arte a nobili natali con Naozumi 直詮 (il nome da fanciullo sarebbe *Kōwakamaru*), nipote di Naotsune 直常 signore di Momoi Harima, settimo discendente di Minamoto no Yoshiie 源義家, che avrebbe preso a modello le narrazioni epiche dello Heike (*heikyoku*) quando era fanciullo (*chigo*) sul monte Hiei.

## Il repertorio

Molti brani tuttora tramandati, in tutto più di cinquanta, sono per lo più di ascendenza popolare e classificati in base alle fonti o materie epiche a cui si rifanno: ballate ambientate nell'epoca della grande corte di Heian, nel periodo Heiji, o degli Heike, o legati a singoli personaggi come Tokiwa, Yoshitsune e le sue avventure, la vendetta dei fratelli Soga (*Soga monogatari* 曾我物語)<sup>1</sup> o episodi del *Taiheiki* 太平記<sup>2</sup>. Si tratta comunque di narrazioni per lo più guerresche o affini, vicine ai gusti dell'aristocrazia militare, con situazioni drammatiche che vedono per protagonisti eroi e guerrieri, anche se non mancano insegnamenti buddhisti o eventi miracolosi di ascendenza *shintō*.

Si segnalano qui le più rilevanti anche per il raffronto con rivisitazioni nel teatro delle epoche successive. *Taishokan* 大織冠, come seguito della lotta tra Soga no Iruka 蘇我入鹿 e Fujiwara no Kamatari 藤原鎌足 (614-669), trattata in *Iruka*, narra la leggenda del trafugamento di una gemma inviata in dono dalla Cina per il matrimonio con l'imperatore cinese della bellissima figlia di Kamatari, divenuto Taishokan (Gran ministro). La perla carpita dal dragone del mare, dopo prodigiosa battaglia sul mare, verrà recuperata a costo della vita da una pescatrice (*ama*) da cui Kamatari ha avuto un figlio, e in cambio il figlio verrà accolto come erede nel nobile casato del padre, come nel *nō Ama*. Famosi sono anche i tre *kōwaka* che riguardano la figura di Minamoto no Yoshitomo 源義朝 (1123-1160), la sua prediletta Tokiwa e uno dei figli, eroe del medioevo giapponese, Yoshitsune: *Kamata* 鎌田 che tratta

il concitato epilogo di Yoshitomo sconfitto, tradito, costretto al suicidio, e la tragedia del fedele fratello di latte Kamata con i suoi familiari; *Fushimi Tokiwa* 伏見常磐 in cui viene descritta la bellissima concubina di Yoshitomo in fuga dopo la sua sconfitta con i tre figli piccoli<sup>3</sup>; *Ebo-shiori*, che narra un episodio della vita di Yoshitsune, cantato anche nel *nō*, che segna il suo passaggio dall'adolescenza alla maturità.

Allo *Heike monogatari* si ispirano invece brani come *Nasu no Yoichi* 那須与一, con la sua magnifica impresa di tiro con l'arco nella battaglia di Yashima, e *Atsumori*. Quest'ultimo, nel riprendere la struggente uccisione del giovane Atsumori da parte di Kumagai Naozane, come nel *nō*, si focalizza però sulla sua "conversione", la percezione dell'impermanenza e la conseguente decisione di abbandonare il mondo, ritirarsi sul monte Kōya e vivere di disciplina e preghiera fino al raggiungimento della buddhità.

Su una scena emozionante antecedente al compimento della vendetta dei fratelli Soga, poi ripresa nel kabuki, si focalizza invece *Wada sakamori* 和田酒盛 (Il simposio di Wada). Avvincente infine è la leggenda che circonda la figura di Yuriwaka, *Yuriwaka daijin* 百合若大臣 per cui si è ipotizzato un influsso da Occidente, di adattamento del mito di Ulisse, quando nell'"era cristiana" spagnoli portoghesi e gesuiti giunsero in Giappone. Ma sembra più convincente l'ipotesi di un legame con le tradizioni delle popolazioni di mare presenti nell'area di Okinawa. Il protagonista, condottiero uscito vincitore contro le invasioni dei Mongoli, sulla via del ritorno viene tradito dai fratelli di latte Beppu e

Il nō *Semimaru**Bun'ya ningyō* (*sekkyō*)

abbandonato in un'isola. I due fratelli ricevono onori al suo posto e insidiano anche la moglie che prende tempo pregando e compiendo voti. Convinta che sia in vita, grazie al falcone Midorimaru la consorte riesce a entrare in comunicazione con lui ma il falco durante una traversata muore. Tramite un pescatore naufragato, Yuriwaka riesce tuttavia a rientrare nel mondo umano e raggiungere i traditori. Irriconoscibile, in una prova di arco compie la sua vendetta e beneficia chi l'aveva soccorso nel momento del bisogno.

<sup>1</sup> Storia della vendetta dei fratelli Soga no Jūrō Sukenari 十郎祐成 (1172-1193), il maggiore, e Soga no Gorō Tokimune 五郎時致 (1174-1193) il minore. Il padre Kawazu no Saburō Sukeyasu 河津三郎祐泰, signore di Izu, viene ucciso a Izu nel 1176 per mano di Kudō Suketsune 工藤祐経. In seguito alla morte del padre la madre si risposa con Soga Sukenobu e i figli ne assumono il nome. Nel frattempo Suketsune, che sotto la protezione del nuovo shōgun Minamoto no Yoritomo diviene potente, progetta l'uccisione dei fratelli ma vengono salvati da

Hatakeyama no Shigetada e Wada Shigemori. Il minore (Hakoō il nome da bambino) per un periodo viene adottato da un signore a Hakone ma poi compie il suo *genpuku* nel 1190 con Hōjō Tokimasa (1138-1215). Compiuto entrambi il passaggio all'età adulta, cercano l'occasione per compiere la vendetta e finalmente, durante una battuta di caccia organizzata da Yoritomo, nel quinto mese del 1193, ai piedi del monte Fuji, durante una notte di vento e pioggia, uccidono Suketsune. Tuttavia il maggiore viene ucciso da una guardia, mentre il minore, catturato, viene giustiziato il giorno dopo.

<sup>2</sup> Opera narrativa di argomento epico-guerresco di vasta estensione composta tra il 1368 e il 1379. Narra con stile brillante le complesse vicende del Giappone durante il periodo delle dinastie imperiali del sud, dell'imperatore Godaigo a Yoshino, e del nord, sostenuta da Ashikaga Takauji a Kyōto.

<sup>3</sup> Celebre è anche l'episodio di *Yamanaka Tokiwa* splendidamente illustrato in rotolo (*Yamanaka Tokiwa monogatari emaki*) da Iwasa Matabee 岩佐又兵衛 (1578-1650). Tokiwa, che assieme a delle dame cerca di raggiungere il figlio quindicenne Ushiwakamaru (Yoshitsune) diretti verso le regioni del Nord, mentre è alloggiata alla stazione di Yamanaka viene assalita da banditi, derubata di tutti i preziosi *kosode* e infine, ribellatasi, viene uccisa. Ma il figlio, appreso l'accaduto dalla madre apparsagli in sogno, riuscirà a vendicarla uccidendo i banditi in un assalto di straordinaria crudeltà.

## DAI SEKKYŌ, AI SETSUWA AL SEKKYŌBUSHI

Il ricco immaginario del Giappone medievale vede dispiegarsi una vasta produzione ispirata alla dimensione buddhista. In particolare dai sermoni (*sekkyō* 説教) dei monaci buddhisti si originerà un cospicuo repertorio di *exempla*, episodi, racconti, novelle con fine esplicativo-moralistico definiti *setsuwa* 説話 che vengono a costituire un genere letterario allorché verranno registrati in forma scritta e verranno composte le prime raccolte (*setsuwa shū* 説話集). I predicatori buddhisti attingevano dalle trascrizioni di sermoni, tracce che portavano con sé, vicende e aneddoti con cui poter illustrare di metafore o motivare con legami di causa-effetto le loro prediche. In effetti, dal tardo periodo Heian al periodo Kamakura il fiorire di diverse scuole buddhiste alimentò la consuetudine di predicazioni che, in occasione di cerimonie e adunanze religiose, avevano lo scopo di esplicare e commentare le scritture (i sūtra canonici delle scuole). Queste venivano offerte di fronte all'immagine sacra principale del tempio e rivolte a religiosi e laici presenti per illuminarli e per ravvivare in loro il fervore religioso. Le funzioni della legge (*hōe*) di norma, secondo consuetudini e liturgie esemplificate dalle otto lezioni dello *Hokke hōkkō* 法華八講 dei grandi templi di scuola Tendai, illustravano i principi degli otto libri del sūtra del loto: si articolavano nell'esposizione (*hyōbyaku* 表百) e il commento di passi delle Sacre Scritture (*kōkyō* 講經) e quindi in forma di lezione (*rongi* 論議), una sorta di omelia ossia esortazione con cui il predicatore si rivolgeva direttamente ai fedeli in maniera non ritualizzata per commentare le letture del giorno con esempi. La prima parte è in genere una combinazione di citazioni, in versi e in prosa, stilata in forma codificata, retoricamente ricca di figurazioni e eleganza nello stile, e letta dal predicatore/officiante; una seconda, più informale in linguaggio parlato, consiste in un'esposizione orale libera basata anche sull'improvvisazione, sull'estemporaneità, sulla capacità dell'oratore di variare e adattare gli apologhi o esempi concreti più avvincenti. Talora animavano la predicazione con i gesti e cercavano soprattutto di impressionare l'uditorio, perseguendo il coinvolgimento emotivo nel pubblico. In epoca più tarda, sul fecondo *humus* della letteratura d'ispira-

zione buddhista prosperano anche forme di narrazione con più spiccato valore rappresentativo e tragico che trovano forma nel *sekkyōbushi*, stile di narrazione in cui il declamatore narra storie legate alle vicende di bodhisattva, santi, monaci insigni, figure esemplari di religiosi e asceti, o racconti che hanno sullo sfondo le peripezie e la decadenza di un personaggio di nobile nascita. Le storie si focalizzano sui temi dei legami familiari, tra genitori e figli, tra fratelli, tra coniugi o amanti e assumono spesso la forma dello *honjimonō* ossia di mito che descrive l'origine di un culto, di un luogo sacro, avendo a fondamento la teoria dello *honji suijaku* 本地垂迹, ossia che le divinità giapponesi non sarebbero che manifestazioni fenomeniche di buddha e bodhisattva e dunque in cui i due culti buddhismo e shintō vengono a sovrapporsi. Tuttavia, pur avendo inscindibili relazioni ma anche nette distanze con le omelie che avvenivano presso i complessi templari, in tal caso le narrazioni sono opera di artisti girovaghi, *sekkyōtoki*, religiosi di basso rango (*jishū*, *Kōya hijiri*, *Kumano bikuni* ecc.), figure mondane e laiche itineranti che avvincevano il pubblico avvalendosi di una declamazione modulata sui toni delle giaculatorie o litanie buddhiste (*shōmyō*) e della narrazione epica degli *heikyoku*, esibendosi in luoghi di raduno, lungo strade o crocicchi, in eventi tragici, lacrimevoli, che suscitavano la commozione degli astanti. Nel quadro di una narrazione di decadenza e vicissitudini tragiche di un personaggio di nobili natali, che tramite prove e peripezie riesce a riscattarsi, in un contesto di forte influsso di credenze religiose popolari e visioni buddhiste, viene espressa la profondità dei legami familiari, tramite vicende strazianti di separazione tra congiunti, genitori e figli, coppie di amanti o coniugi, celebrandone la dedizione sofferenze e sacrifici, in trame in cui anche divinità o bodhisattva accorrono in soccorso del protagonista.

In epoca Edo queste narrazioni conoscono un ulteriore sviluppo performativo legandosi all'accompagnamento dello *shamisen*, con arricchimento musicale, o ai burattini che illustrano le azioni dei personaggi con un'espansione in senso visivo. I testi che vengono trascritti assumono una struttura più consolidata in cinque o sei *dan* 段 (sezioni o atti) e vengono ad assimilarsi ai testi del teatro dei (*jōruri*). In *Seikyoku ruisan* 声曲類纂 (Generi di musica voca-



Ebisukaki

le, 1847) vengono nominati alcuni narratori di fama ma con il fiorire di teatri stabili nelle metropoli di Kyōto, Ōsaka e Edo verso la metà del Seicento e soprattutto con la comparsa dello stile di Gidayū e la supremazia del suo teatro a Ōsaka, assieme ai vecchi *jōruri* (*kojōruri*) anche il *sekkyōbushi* andrà decadendo. I brani del repertorio della seconda metà del XVII secolo sono oggi tramandati nell'isola di Sado in abbinamento con i burattini Bun'ya, ma le storie alimentano rifacimenti e nuove creazioni dei teatri di figura e anche del kabuki. Come genere musicale ha una riviviscenza nel tardo periodo Edo e parvenze del suo influsso si possono percepire nel repertorio delle *goze* 瞽女 di Echigo, narratrici cieche erranti che si accompagnano intonando ballate con il suono dello *shamisen*, o nelle narrazioni orali dei cantori viandanti (*saimon*) o in altri generi.

### Il repertorio

Come per altri testi del genere, gli autori non sono tramandati ma la diffusione si colloca verso la fine del periodo medievale. Cinque sono i brani canonici del *sekkyō bushi*. *Karukaya* 葎菴 racconta la leggenda di un monaco itinerante (*Kōya hijiri*) mitizzata da anonimi narratori girovaghi e narrata con l'ausilio di illustrazioni da parte degli *etoki* (narratori con immagini) o rappresentata tramite i burattini. Il motivo gravita intorno alla "conversione" buddhista e le sofferenze per chi compie tale scelta di vita derivanti dal distacco dagli affetti familiari. Come nel *nō* omonimo, il dolore nasce qui dal contrasto tra la decisione di *Karukaya*, che all'improvviso abbandona il mondo, la famiglia, il figlio che sta per nascere e si ritira sul monte Kōya, e la figura commovente del figlio *Ishidōmaru* che, non avendolo mai conosciuto, viene a cercarlo, non viene riconosciuto dal padre, irrimovibile nella sua scelta di vita, perde madre e sorella ma alla fine rimane assieme a lui al servizio di buddha fino alla morte. La narrazione drammatizza la visione fortemente medievale della devozione e di una fede ferma e solida fino alla rigidità nel rispetto delle proibizioni e voti religiosi e l'ammirevole desiderio del figlio di incontrare il proprio padre. Capolavoro di una letteratura che supera la dimensione della scrittura per imprimere forte nell'udito i sentimenti di gente comune, anche analfabeta, che vive fede, amore paterno e filiale, scelte di vita in maniera intensa e fervida.

*Sanshōdayū* 山椒大夫 è invece una storia di abbandono e peripezie di genitori e figli separati dal destino.

Catturati in viaggio da mercanti di uomini, *Zushiō* e la sorella maggiore *Anju* e la madre, vengono separati, sfruttati, torturati, soccorsi dal bodhisattva *Jizō* o da gente umile, infine *Anju* muore ma *Zushiō* fugge, si ammala, viene salvato e alla fine il padre riesce a punire il malefico *Sanshōdayū* e a ricondurre a casa la madre. Con il sovrapporsi di varie leggende, spaziando geograficamente da un capo all'altro del paese, l'opera è esempio di storia di bambini con tratti che l'avvicinano alla nostra tradizione fiabesca, e vede molteplici riscritture dal teatro dei burattini all'epoca moderna con *Mori Ōgai* fino all'animazione. Toccando i motivi del commercio degli uomini, il ruolo di rifugio per i fuggitivi rappresentato dai templi, il rapporto tra il culto di *Jizō* e il *Tennōji*, l'immagine ideale dei personaggi femminili destinati al sacrificio, dipinge sofferenze, strazi e vicissitudini del popolo minuto.

Anche *Shintokumarū* (o *Shuntokumarū* con varie grafie, 信徳丸, 俊徳丸, 新徳丸, しんとく丸), uno dei classici del *sekkyō*, si incentra sulla passione e peripezie del protagonista, ammalatosi in seguito all'odio della matrigna, e sulla dedizione della donna che l'ama. Presenta affinità con *Aigonowaka* 愛護若 dove ritorna il motivo delle traversie di un protagonista avversato dalla matrigna, e il suo destino di lungo vagare fino alla morte per annegamento dando vita al culto del *Sannō Daigongen*. L'archetipo della storia risale al *Konjaku monogatari shū* (IV, 4), in cui il principe *Kunara* vaga accecato per il risentimento della matrigna per aver rifiutato il suo amore, e riaffiora nel *nō* *Yoroboshi*, che riprende la leggenda di *Shintokumarū*.

ru, e a questa versione del *sekkyō* e al *nō* si ispira poi il jōruri *Yoroboshi* di *Chikamatsu Monzaemon* (1694), poi ripreso in *Sesshū Gappō ga tsuji* (Il crocchio di *Gappō* di *Sesshū*, 1773) di *Suga Sensuke*.

Figlio nato presso una ricca famiglia grazie a un voto dei genitori al tempio *Kiyomizu* di *Kyōto*, *Shintokumarū* danzando adolescente come *chigo* allo *Shitennōji* conosce *Otohime*, una fanciulla di cui s'innamora. Tuttavia, perduta la madre, subisce i sortilegi della matrigna, perde la vista e viene abbandonato nei pressi dello *Shitennōji*. Vive di elemosina e lungo la strada che lo conduce verso le terme di *Kumano*, senza saperlo, giunge alla residenza di *Otohime*. Riconosciuto, *Shintokumarū* in preda alla vergogna fugge tornando allo *Shitennōji*. Ma *Otohime* gli corre in soccorso e lo assiste e, grazie a un sogno premonitore di *Kannon*<sup>1</sup> che gli dona una scopa di piume fatata, *Shintokumarū* guarisce e risana anche il padre decaduto, mentre matrigna e fratellastro vengono uccisi.

Il dramma celebra la devozione al *Tennōji* e all'area sacra circostante e la forza di guarigione rappresentata dall'amata *Otohime*, che prefigura una sorta di sacerdotessa (*miko*) soccorritrice. Ma si staglia il culto di *Kannon*, la forza magica del bodhisattva che segue il destino del giovane fino alla rinascita. Descrivendo la sorte di individui discriminati, creature liminali abbandonate e disprezzate a causa di cecità o lebbra, ne perlustra i sentimenti di vergogna, rabbia, disperazione, e le sofferenze e la condizione di isolamento di segregazione e discriminazione delle classi più umili.

In *Aigonowaka* invece la traccia della devozione non si corona con il lieto fine e il finale tragico, con stillicidio di morti, fa della ballata un caso insolito e originale, in cui traspare una visione disperata.

*Oguri hangan* 小栗判官 rappresenta un'altra storia d'amore e dedizione femminile in cui il protagonista *Oguri*, avvelenato, attraversa la morte, la rinascita dall'inferno e la salvezza tramite la fede *jishū*, le *miko* e la donna amata *Terutehime*. Se la famiglia di lei, contraria al matrimonio, è causa di mille vessazioni per lui fino alla morte, sarà l'amore devoto di lei, in pellegrinaggio verso ponente lungo il *Tōkaidō* alla volta delle terme di *Kumano*, a condurlo a guarigione e nuova vita. Facendo emergere la forza del *jishū* come corrente religiosa che protegge e salva morti e malati, lascia trasparire la dura realtà di inquietudine e devozione delle genti itineranti, di artisti e religiosi girovaghi. L'influsso si dirama poi nei jōruri antichi, nell'opera di *Chikamatsu Monzaemon* *Tōryū Oguri hangan* (1698), nell'opera di *Ki no Kaion* *Onikage Musashi abumi* (1713) e in molte altre fino al kabuki.

<sup>1</sup> Avalokitesvara. *Bodhisattva* predicato nel *Kannonkyō* (*Sūtra* di *Kannon*) del *Myōhō rengekyō* (*Sūtra* del Loto della legge meravigliosa). Assieme a *Seishi* affianca il buddha *Amida* con il voto di salvare tutti gli esseri viventi con la sua immensa misericordia. È spesso raffigurato con molte teste e braccia a simbolizzare la sua azione premurosa di vigilanza e soccorso.

## BURATTINI

Anche nel campo delle arti performative visive, uno sviluppo particolare aveva conosciuto in Giappone la manipolazione dei burattini che poi si avvierà alla fioritura di teatri di figura di grande prestigio.

Sin dall'antichità in Giappone, come manifestato oggi dagli *oshiba ningyō* delle regioni del Nord Est (Tōhoku) del Giappone, a simulacri di figure umane, bambole o pupazzi era riconosciuto un valore magico di *yorishiro*, ricettacolo-amuleto dello spirito delle divinità e quindi intorno a essi erano eseguiti vari rituali sciamanici, esorcismi, incantesimi.

In epoca Nara viene introdotto in Giappone il *sangaku* della Cina Tang e si diffonde tra le classi popolari. In epoca Heian, all'interno dei mille rivoli del grande fiume del *sarugaku* trova spazio anche la manipolazione di fantocci e appaiono attestazione dei *kairaiishi* 傀儡子 (o *kugutsu* 傀儡), ossia artisti itineranti specializzati nella manipolazione di figure umane. In particolare nel *Kugutsu ki* 傀儡子記 di Ōe no Masafusa 大江匡房 (1041-1111) si testimonia della presenza di gruppi di burattinai, lungo le vie principali che costeggiano l'oceano, individui che conducono un'esistenza nomade: gli uomini, accanto alla caccia, con l'uso di archi e cavalli, si esibiscono anche in arti come il teatro di figura, giocolerie, arti magiche, prove di destrezza ecc., mentre le donne sono dedite al canto di *imayō* e *saibara* e alla danza come cortigiane. Sulle origini di tali popolazioni con costumi e consuetudini non comuni per la popolazione stanziale, vi sono le ipotesi di Hayashiya Tatsusaburō che ne vede il risultato dei *kojiki* (mendicanti) di epoca Nara, un tempo cacciatori o pescatori, che trovano sostentamento in tal modo, o l'ipotesi di Takigawa Seijirō che invece ipotizza gruppi di individui giunti dal continente, tramite la Corea, recando con sé arti apprese in Cina o nell'Asia centrale, o Tsunoda Ichirō che immagina invece l'esito della decadenza di contadini dispersi e fuggiti nell'impossibilità di sostenere corvé o tassazioni troppo gravose. Coloro che invece non appartenevano ai gruppi di *kairaiishi* venivano chiamati *tekugutsu* 手傀儡子. Man mano saranno le arti di canto e danza delle donne a godere di maggiore favore, tanto che appaiono come

figure di artiste e cortigiane nel *Konjaku monogatari shū* e le canzoni vengono assunte anche in antologie come il *Ryōjin hishō kuden shū* 梁塵秘抄口伝集, ma già verso la fine del periodo Kamakura sembrano eclissarsi. Nel xv secolo riappaiono i *tekugutsu* e in particolare nei pressi del santuario shintō dedicato alla divinità Ebisu a Nishinomiya, nella regione del Settsu, fa la sua comparsa un'associazione di *ebisukaki* えびすかき (恵比須舁), ossia burattinai che girano per le case eseguendo con funzione augurale la manipolazione di pupazzi del dio Ebisu. Tra le file di questi emergeranno anche artisti che alla fine del xvi e inizi del xvii secolo si legheranno al *jōruri* ossia alla narrazione di testi illustrandole tramite le movenze di burattini.

Come i *kairaiishi* e come gli *ebisukaki*, figure di burattinai (*dekoma-washi*) che esibiscono la loro arte agli angoli delle strade, nei pressi di templi o santuari continueranno a vagare e manifestarsi sino a oltre le soglie della modernità, ma l'arte del teatro di figura di maestri sempre più specializzati contribuiranno a creare all'interno di baracche, teatri stabili e sui palcoscenici la straordinaria fioritura del teatro dei burattini in Giappone fino al consolidamento dell'attuale *ningyō jōruri* o *bunraku*.

## 7. Il ningyō jōruri

### MUSICA ED EPOS PER UN TEATRO DI FIGURA

Il *ningyō jōruri* 人形浄瑠璃, oggi noto anche con il nome di *bunraku* 文楽, è certamente un fenomeno unico al mondo; esso nasce dal felice connubio di due esperienze indipendenti che combinate si sono giunte a uno sviluppo artistico straordinario: l'animazione di burattini (*ningyō*) da parte di artisti itineranti e la recitazione di testi per lo più epico-narrativi (*jōruri*) da parte di cantastorie, modulata e ritmata con scansioni e interludi da un nuovo strumento musicale (lo *shamisen*). Questa combinazione dell'elemento visivo-gestuale rappresentato dal burattino con l'elemento uditivo-musicale della recitazione ha dato vita a un genere di narrazione (*katarimono* 語り物) che si distingue così da quelle epico-guerresche dello *Heike monogatari* e a un teatro che, fiorito su testi epici e racconti, ha raggiunto livelli drammaturgici raffinati influenzando anche, in maniera determinante, il teatro degli attori, il *kabuki*.

Sono dunque «tre pratiche» (*sangyō* 三業) che, componendosi, danno vita a una forma unica di rappresentazione: la manipolazione dei burattini da parte di uno o più manovratori (*ningyōzukai* 人形遣い); la recitazione del testo drammatico da parte di un narratore (*tayū* 太夫); l'accompagnamento alla narrazione da parte di una sorta di liuto a tre corde percossa da un grande plectro, lo *shamisen* 三味線, a opera di un suonatore (*shamisenbiki* 三味線弾き).

### SVILUPPO STORICO

L'uso del burattino in Giappone è antichissimo e, forse, a differenza della maschera – usata in *gigaku*, *bugaku* e poi *nō* e *kyōgen* – questi simulacri della figura umana non provengono dal continente. Nel secolo x comunque appaiono testimonianze dei *kugutsu mawashi* 傀儡回, individui di una popolazione nomade dedita a caccia, pesca e anche alla manipolazione di pupazzi chiamati *kugutsu* (lettura giapponese degli ideogrammi che indicano il corrispondente in Cina, *kairaiishi*). Se alle origini il pupazzo rappresenta la divinità e ha finalità religioso-rituali, con i *kugutsu mawashi* nel periodo Heian la manipolazione di burattini acquista valore ludico e l'aspetto di vero e proprio spettacolo.

Quasi contemporaneamente, a partire dalla fine del periodo Heian (xii secolo) appaiono monaci ciechi che girano il paese narrando testi epici accompagnandosi a uno strumento a corda chiamato *biwa*. I loro testi cantano la guerra tra i clan Heike e Minamoto e la conseguente caduta e rovina degli Heike; gli episodi salienti di quegli anni tumultuosi; la morte di famosi guerrieri, ultimi eroi; la fine repentina di un'epoca e lo scorrere inesorabile della storia. Il fenomeno fiorisce con notevole successo fino al periodo Muromachi, quando, alla fine del xvi secolo, un nuovo strumento musicale viene introdotto dalle isole Ryūkyū: lo *shamisen*. Adattato alle esigenze di questi cantastorie, percosso con un grosso plectro come il *biwa*, questo strumento emana sonorità nuove: ritmico e melodico a un tempo, incontra la sensibilità della nuova epoca. Nel caso del *jōruri*, a differenza del *biwa*, il recitatore e il suonatore di *shamisen* sono due persone distinte e questo consente notevole sviluppo nella tecnica: gli interventi strumentali non sono più solo interludici ma accompagnano, spezzano, punteggiano, sostengono e ritmano la recitazione arricchendola.

In seguito, a questo si abbinano i gesti dei burattini che cominciano a illustrare con varietà di effetti il testo verbale. Nasce così un teatro di figura che si esplica soprattutto nei luoghi di adunanza, nelle vicinanze di santuari *shintō* o di templi buddhisti, in occasione di festività, in baracche e palcoscenici provvisori, per trovare presto accoglienza in teatri stabili che le rigide autorità Tokugawa alfine

riconoscono concedendo “licenza di spettacolo” e che conteranno sulle platee varie delle tre aree urbane più rilevanti, Edo, Ōsaka e Kyōto, con interazioni tra correnti e stili differenti.

Secondo la tradizione, la recitazione di testi epici e racconti al suono dello *shamisen* sarebbe nata sul greto asciutto del fiume Kamo a Kyōto. Qui baracconi di saltimbanchi e meraviglie, piccoli teatri, artisti girovaghi, fuoricasta, tollerati dalle autorità si erano raccolti e si esibivano, e qui sarebbero nate alcune delle arti più splendide del Giappone di questo periodo: il teatro di attori (kabuki) e il teatro dei burattini (ningyō jōruri). Un narratore di nome Menukiya Chōzaburō 目貫屋長三郎 avrebbe recitato un testo dal titolo *Jūnidanzōshi* 十二段草子 (Volume in dodici sezioni) adottando lo *shamisen* e accompagnandosi alla manipolazione di un *ebisukaki* di Nishinomiya, presso il greto asciutto del fiume Kamo, nella capitale Kyōto. Il racconto in dodici capitoli aveva come protagonista l'eroe epico per eccellenza, Minamoto no Yoshitsune (con il nome giovanile di Ushiwakamaru), non impegnato però nelle battaglie che la tradizione aveva eternato, bensì in una storia d'amore con la principessa Jōruri (da cui deriva il nome del nuovo genere). Il racconto presenta tratti di narrazione epico-cortese non ancora sviluppata in forma tragica, concentrata sull'amore sventurato dei giovani amanti e poi agiograficamente risolta grazie alla dedizione dell'amata che richiama in vita l'amato dalla morte con il sostegno del Buddha salvifico Yakushi di cui Jōruri è un dono. Ma le lunghe descrizioni dei fiori del giardino quasi edenico, delle splendide vesti, del concerto o delle damigelle, delle citazioni di versi che celebrano il corteggiamento, in forma di momenti lirico-descrittivi di melodica ricchezza, e la varietà di situazioni della trama verranno spesso richiamati come modello nelle opere successive.

I testi trattano di argomenti diversi attinti dalla letteratura popolare e orale oltre che da quella epico-guerresca: l'origine di un culto, di un tempio o di una leggenda (*bonjimon*), come *Amida no munewari* 阿弥陀胸割, racconti fantastici o di ispirazione buddhista uniti a storie d'amore come il *Jūnidanzōshi*, avventure di coraggio di nuovi eroi popolari tragici come *Kamata* o *Goōnobime* 牛王の姫, scene di combattimento e altro.

#### JŌRURI ANTICHI (KOJŌRURI)

In una celebre guida a luoghi famosi *Tōkaidō meisboki* 東海道名所記 (intorno al 1660) di Asai Ryōi, si menziona un tale Denjirō di Kyōto, poi onorato dall'imperatore Goyōzei del nome di Awajinojō 淡路掾, che negli anni delle ere Bunroku-Keichō (1592-1615) avrebbe portato sulla scena con *ebisukaki* di Nishinomiya proprio quelle opere a Shijō Kawara nella capitale, testimoniando il legame tra narrazione e manipolazione dei burattinai di Nishinomiya e Awaji: i burattinai già presenti da lunga tradizione, che giravano portando allacciata al collo una scatola per mostrare la manipolazione dei loro pupazzi, o che animavano burattini come personaggi del nō o del *sekkyō*, vengono coinvolti in rappresentazioni in grande stile nelle baracche sorte sul greto del fiume (Kawara) del quarto rione (Shijō) della capitale.

Una svolta decisiva è poi segnata dal passaggio da una letteratura orale, tramandata vocalmente, allo sviluppo della stampa dei testi che oltre che alla recitazione sono destinati anche a lettura e i generi che l'avevano preceduto vengono assorbiti non solo tramite tracce mnemoniche ma come diretto riferimento alla versione scritta. In questa fase dunque si prosegue sulla linea agiografico-religiosa, così come amorosa o epico-guerresca e si prefigurano anche molti motivi della fioritura seguente. Un filone importante rimane quello centrato su passioni, peregrinazioni, salvezza, vendette e ricompense della tradizione degli *bonjimon*, sull'origine di un luogo sacro o di un culto, filone che trova il suo corso più naturale nel *sekkyō*, con vicende commoventi di separazioni tra genitori e figli o coniugi, storie di erranza e perdizione, tragiche sorti di personaggi fragili come bambini e donne.

Vi sono anche figure di narratrici donne, ma le star tra i cantori della prima metà del Seicento sono Satsumadayū Jōun 薩摩太夫 浄雲 a Edo<sup>1</sup> e Yamashiro Sanai 山城左内 (Wakasanōjō 若狭掾) a Kyōto: il linguaggio ancora rozzo ma carico di ruvida espressività si fa più morbido e elegante. Come illustrato in dipinti o paraventi con vedute “dentro e fuori la capitale”, o raffigurazioni dell'area di Shijō Kawara dove si affollavano i teatrini e baracche dei pupi, si vede il ruolo determinante svolto dalla cortina frontale (*tesuri* 手

摺), rappresentata da un semplice telo tra palcoscenico e spettatori o, in altri casi, da una struttura a forma di paratia, o di scatola che si sporge verso il pubblico dietro cui burattinai, nascosti inginocchiati o un po' chini, infilavano le mani da sotto tra i lembi del kimono dei pupi e li manipolavano sollevandoli sopra il tramezzo, mentre la postazione del narratore era invece collocata dietro il palcoscenico.

#### I KINPIRA JŌRURI

Un gruppo di opere consistente composte dalla metà del Seicento agli anni settanta vedono protagonista Sakata no Kinpira 坂田金平 e le sue avventure eroico-prodigiose con gli altri quattro cavalieri discendenti da quelli guidati da Minamoto no Raikō 源頼光 (Yorimitsu, 948-1021), ovvero gli *shitenno* 四天王 stessi, i loro figli o nipoti. Questi vanno sconfiggendo complottatori o cattivi che mirano alla conquista o distruzione dell'impero, combattono contro animali fantastici, demoni o schiere armate. La prima apparizione dei figli degli *shitenno* avviene nel 1659 e il narratore che con voce di straordinaria e generosa possanza ne saprà interpretare le gesta è il cantore Izumidayū 和泉太夫 di Edo.

Il successo dei Kinpira *jōruri* segna il passaggio da una scrittura in cui i testi drammatici erano intrecciati tramite il copia e incolla di storie preesistenti e riconfezionate, collazionando materia e figure, a una fase di personaggi propri del nuovo genere con specifiche qualità e ambientazioni. Pur narrando imprese guerresche come nella tradizione epica degli *beikyoku* o nel *kojōruri*, quelle di Kinpira sanciscono la nascita di nuove avventure d'eroi secondo i gusti del periodo Edo, guerrieri assai dissimili dalle figure della tradizione. Kinpira è il nuovo eroe di un teatro di forza, movimentato e grandioso, talora brutale e fantastico, grottesco e comico e anche da questo sembra abbia tratto ispirazione l'attore Ichikawa Danjūrō I (1660-1704) per elaborare imponenza e violenza dell'*aragoto* nel kabuki.

Nei palcoscenici di quegli anni dunque furoreggiano i guerrieri: i burattinai ingaggiano battaglie, lotte, tenzoni, rifacendosi ai moltis-

simi episodi della storia e della leggenda narrati in ambito colto e popolare, con figure di giovani prodi e, come nei nostri cicli dei cantari o della *Gerusalemme liberata*, anche figure di guerriere quali Tomoe, Yamabuki e altre. Le gesta ardimentose di Kinpira e dei suoi compagni avviano una tendenza che si allontana dal mondo narrativo dei *monogatari* del passato: le trame con al centro i quattro cavalieri e il condottiero Minamoto vedono in un primo momento la sconfitta, l'esilio o la peregrinazione, la caduta sotto i colpi e le ribellioni di nemici che mirano al sovvertimento del potere ma, attraverso le azioni sovrumane dei quattro cavalieri, l'ordine dell'impero sostenuto dalla casata Minamoto viene infine riportato alla pace. E i vari drammi prevedono anche la possibilità, come per romanzi o fumetti d'avventura, della nascita di una serializzazione. Il personaggio irruento e impulsivo, spensierato e ingenuo, avventato e pasticione ma valoroso di Kinpira ben si equilibra con Watanabe no Taketsuna che è riflessivo ideatore di piani, stratega che sa come misurarsi con avversari potenti: spesso tra loro avvengono liti sedate dall'apprezzamento dell'astuzia del compagno o dall'intervento del signore che sa smorzare gli animi. I testi sono dovuti alla mano di Oka Seibee 岡清兵衛, il primo scrittore che con la possente recitazione di Izumidayū lancerà un successo la cui eco si riverbera subito anche nel Kamigata nei cantori Inoue Harimanojō 井上播磨掾 e Itō Dewanojō 伊藤出羽掾.

La struttura dei palcoscenici non muta molto rispetto alle fasi precedenti: continua con una barriera e con il narratore collocato al centro del palcoscenico e in una posizione più elevata in modo di poter controllare i movimenti dei burattinai. La manipolazione, a due mani infilate dal basso tra i lembi delle vesti, con l'uso di bastoni, lunghi o più brevi, per reggere il dorso (*dōgushi*), consente la possibilità di far ruotare lance, spade, falcioni o altro nei frequenti scontri, con momenti di tensione anche nei confronti verbali, sfide o litigi tra nemici, in cui comunque è la voce del narratore che dà loro vita solenne, grave e tesa, che anima scene di battaglia e situazioni drammatiche. Sotto l'influsso di Izumidayū, a Ōsaka emerge il cantastorie Inoue Harimanojō, che ugualmente porta sul palcoscenico imprese, iperbolici fantastiche e arditi eroi, ma dando prova di particolari doti anche nelle parti descrittive più melodiche.

## CLASSICITÀ E ATTUALITÀ - KAGANOJŌ E TOSANOJŌ

A Kyōto invece, negli anni settanta-ottanta l'apparizione di due talenti vocali anima un forte cambio d'atmosfera: il cantore Uji Kaganojō 宇治加賀掾, rinomato per morbidezza e eleganza del canto, interpreta drammi sotto l'evidente influsso del repertorio del nō, con enfasi su scene melodiche danzate, mentre Yamamoto Kakudayū 山本角太夫 (Tosanojō 土佐掾) perfeziona un'espressione più patetica e lacrimosa.



Jūnidanzōshi

Scene di  
Kinpira jōruri

## Il repertorio

Kaganojō, che apre il suo teatro nel 1675, sceglie opere ispirate al mondo classico, ma al contempo introduce scene di vita e ambienti che già il kabuki, ormai in crescita, aveva portato alla ribalta, assorbendo spunti inventivi dalla cronaca.

Anche sul piano dell'animazione non indugia a ricorrere a burattini meccanici (*karakuri*). La recitazione non è possente ma dolce, delicata, a costituire la corrente "morbida" rispetto a quella "dura" della tradizione guerresca: l'aspirazione a classicità ed eleganza nelle atmosfere degli scenari, l'attualità di situazioni e ambientazioni, l'efficacia dell'andamento scenico con culmini di grande effetto visivo. Come nel suo stile di recitazione si rifà all'*utai* del nō, alla cui recitazione si è formato, così i testi portati sulla scena: *Genji kuyō*, *Yuya*, o ancora *Raiden* e *Dōjōji*. I richiami sono rivolti anche alla narrativa classica come l'*Eiga monogatari* o l'*Ise monogatari* ambientati nella fulgida corte di Heian. La sua predilezione vocale per scene liriche, di canto melodico, si concretizza in scene danzate, collocate in apertura, nel momento culminante della vicenda o nel finale augurale, in cui si intessono inserti vocali di danze, *heikyoku*, *saimon* o canzoni popolari intessuti come disegni operati in un broccato.

Nasce anche la consuetudine di pubblicare, oltre alle opere complete, anche raccolte di arie celebri, *danmonoshū* 段物集, per chi vuole praticare la recitazione, antologie di scene danzate o di viaggio (*michiyuki*), che già Harimanojō aveva pubblicato per i suoi appassionati ma che Kaganojō destina con dovizia di diacritici per i praticanti imitan-

do la notazione dei testi del nō. In queste scene spesso si inseriscono intarsi di ballate, musiche, costumi o consuetudini alla moda: è tra i precursori nell'eleggere a protagoniste figure di cortigiane (*keisei* 傾城)<sup>1</sup> e inscenare momenti ambientati nei quartieri di piacere evocandone atmosfere di costumi, colori, suoni. In *Saigyō monogatari* 西行物語, ponendo a protagonista Saigyō che da guerriero sceglierà di abbandonare il mondo e divenire monaco poeta, viene incastonata una scena tra la cortigiana nel villaggio di Eguchi in un'atmosfera giocosa e sensuale di divertimento e perdizione. E la storia di "conversione" si chiude con l'ascesa al nirvana della dama di Eguchi. In *Shichinin bikuni* 七人比丘尼, apprendendo il gusto per tali ambienti dal kabuki, porta il protagonista Akitada in vesti di *yatsushi*, con copricapo e vesti stracciate, caduto a trovare l'amata cortigiana Shiragiku. Le scene d'amore sono giocate tra gustosità, sensualità e comicità, con il ricorso a personaggi tratti dal kabuki di buffoni, disavventure d'amore con scambi ed effetti gustosi e buffi.

Sul piano della messa in scena i burattinai con cui collabora sviluppano le tecniche di manipolazione in assoluto, con ricercatezza e splendore non solo nei costumi, ma con maggiore minuzia in movenze, pose e gesti. A differenza del cozzare tra pupazzi guerrieri, la sua recitazione richiede invece la delicatezza dei movimenti di cortigiane, principesse di nobile nascita, dame di corte e quindi lo specializzarsi nell'animazione di personaggi femminili (*oyama ningyō* おやま人形) anche in scene coreutiche. Ma non mancano storie buddhiste di prodigi o eventi fantastici in cui

si manifestano divinità o buddha, apparizioni magiche o voli fatati grazie a marionette con fili o bambole meccaniche con trucchi a effetto speciale, a coronare i finali in apoteosi.

Kakudayū (Dewanojō) dal 1648 a Ōsaka nel suo teatro, Dewaza, invece inaugura uno stile piangente (*nakibushi* 泣き節), di pathos, mestizia e dolore (*urei* 憂い) con suoni più tesi ed estenuati ma poi sembra trasferirsi nella capitale pur mantenendo i legami con il Dewaza ove subentrerà il maestro Okamoto Bun'ya 岡本文弥. Lo stile toccante di Dewanojō meglio si lega al repertorio del *sekkyō*, a cui Kakudayū sembra tornare dopo lo sfumare della moda di Kinpira, come *Sanshōdayū* o *Oguri hangan*.

Prodigi, miracoli di bodhisattva che si sostituiscono alle vittime di atroci uccisioni o in condanne o torture, epifanie di divinità, discese di bodhisattva, ascese al nirvana, il raggiungimento della buddhità dei protagonisti, apoteosi e salvazioni, si avvalevano di burattini meccanici con trucchi straordinari (*karakuri*), congegni meccanici, a fili o a movimento d'acqua, che erano tra le attrazioni del Dewaza. Ad esempio nella ripresa della leggenda del *nō Ama* e la storia della lotta di Taisokan, il trafugamento della perla da parte del dragone o il recupero da parte della pescatrice avviene con acqua vera sul palcoscenico e in parte questo si trasferirà anche sui palcoscenici di Kaganōjō o Gidayū. Al contempo si registra il recupero del ricco universo della tradizione letteraria come le storie di Takiguchi e Yokobue, di Ono no Komachi o Ki no Tsurayuki, ma sempre temperato dalla presenza di scene collocate nel quartiere di piacere o altri scenari del presente.

### Il palcoscenico

Negli anni settanta-ottanta del XVII secolo fa la sua apparizione anche l'innovazione della doppia paratia (*nidan tesuri* 二段手摺): nella rappresentazione si conferisce profondità agli scenari e alle azioni di burattini e burattinai. Si aggiunge anche un palcoscenico aggiunto (*tsukebutai*) di tavole di legno dove dovevano avvenire gli intermezzi (*aikyōgen*) e su cui anche i burattinai salivano esibendosi con burattini meccanici o *tezuma ningyō* che venivano manipolati con destrezze e giochi di prestidigitazione. Le tecniche di figura esperite in questo periodo sono le più varie: dai burattini ai pupi mosi ad acqua, dai trucchi e meccanismi più raffinati del teatro Takeda, alle marionette con fili del teatro di Kakudayū. Successivamente due saranno le tecniche di manipolazione predominanti: il burattino sostenuto e manovrato dal basso da un burattinaio celato dietro una cortina e il pupo sostenuto infilando le mani nel dorso e mosso con sistemi interni a fili.

<sup>1</sup> *Keisei* indica, nel Kamigata, il grado più elevato di cortigiana, la donna che per superba, fastosa bellezza, poteva determinare la "distruzione di un castello" (tale è il senso del termine).

### L'AVVENTO DI TAKEMOTO GIDAYŪ - I TEATRI TAKEMOTO E TOYOTAKE

Nel 1684 un allievo di Inoue Harimanojō, staccandosi dal teatro di Kaganōjō da Kyōto si trasferisce a Ōsaka e vi apre il teatro Takemoto: è Takemoto Gidayū 竹本義太夫 (poi Chikugonōjō 筑後掾) (1651-1714). Lo stile che questo cantore porta a compiutezza è chiamato *Gidayūbushi* 義太夫節 ed è nella sostanza lo stile che ancor oggi caratterizza la recitazione del teatro dei burattini: moderno e sensibile nella rappresentazione di sentimenti, stati d'animo e psicologie, altamente drammatico, accoglie tutte le tecniche vocali e espressive fino ad allora sperimentate nel *jōruri*, in esso si sposano frammenti di melodie antiche e moderne, la possanza di Harimanojō con la morbidezza melodica di Kaganōjō, con cui aveva collaborato a Kyōto.

Nel 1703 un allievo di Gidayū, Toyotake Wakatayū 豊竹若太夫 (poi Echizennohōjō 越前少掾), si rende indipendente innalzando sempre a Ōsaka il teatro Toyotake. In contrapposizione con il Takemoto, il Toyotakeza sviluppa un proprio stile e dà impulso a una competizione che contribuirà alla fioritura del teatro dei burattini. Il teatro di figura, a partire da Takemoto Gidayū, cioè dalla fine del XVII secolo, entra dunque in una fase nuova. Con il cantore Gidayū, dalla voce stentorea ma carica di emozioni e umanità collabora uno dei drammaturghi più grandi della tradizione giapponese: Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1724). Con lui il teatro dei burattini, che aveva sempre presupposto l'esistenza di un testo alla base della narrazione, anche se opportunamente adattato a discrezione del cantore, vede nascere un testo drammatico di assoluto valore.

### UN MAESTRO DELLA SCRITTURA: CHIKAMATSU MONZAEMON

In un trattato del 1738, *Naniwa miyage* 難波土産 (Ricordi di Naniwa), il confuciano Hozumi Ikan 穂積以貫 (1692-1769), studioso anche di jōruri e profondo estimatore di Chikamatsu Monzaemon<sup>2</sup>, registra un colloquio con questo maestro della scrittura teatrale. Secondo questa breve testimonianza, scopo dello scrittore di

jōruri è dar vita ai burattini, cercare di «catturare l'emozione degli spettatori trasfondendo su pupazzi di legno senza vita i diversi sentimenti». Sottolineando il valore della letteratura classica di corte, il narrare del *Genji monogatari* che «anima» di sensazioni e fa vivere anche i «rami dei pini affanti dalla neve»<sup>3</sup>, Chikamatsu afferma come tecnica e lessico della tradizione poetica e narrativa debbano divenire nel jōruri strumenti per ricercare il “sentire”, collocando il sentimento a fondamento di questa parola teatrale. Con ciò Chikamatsu spezza la forzata corrispondenza alle restrizioni imposte dalle regole di alternanza di 5-7 sillabe della prosa poetica, puri appesantimenti ritmici del verso, per fondare la sua scrittura in quanto *jōruri* (testo per recitazione) sulla “musica”, cioè sul ritmo e sulla melodia della recitazione. E infine esprime la famosa teoria secondo cui «ciò che si chiama arte risiede nel sottile intervallo tra finzione e realtà»<sup>4</sup>.

L'arte del jōruri deve essere vicina, nella rappresentazione minuta e sensibile, al reale, all'esperienza contingente, ma parimenti, per essere «consolazione dell'animo umano» (*nagusami*), per suscitare piacere, deve conoscere l'artificio della finzione. L'aderenza eccessiva al reale, ignara dell'invenzione estetica, da un lato, il desiderio di provocare commozione attraverso parole scopertamente patetiche, dall'altro, sono i pericoli di questa difficile scrittura.

In realtà fino ai primi anni del XVIII secolo Chikamatsu scrive anche per il kabuki, teatro di corpi vivi e con l'attore Sakata Tōjūrō (1647-1709) delinea e impone, attraverso trame ben congegnate, variate e piacevoli, gli episodi più emblematici dell'interpretazione di un attore in un corollario di scene mosse, che vanno dalla terribile gelosia del personaggio femminile alle apparizioni di fantasmi e di prodigi, alle uccisioni, alla vendetta o alla punizione del “malvagio”, al ristabilirsi finale del lustro familiare e dell'armonia nell'impero<sup>5</sup>.

Chikamatsu tuttavia, dopo la morte di Tōjūrō, lascia definitivamente il kabuki per comporre solo per i burattini, e quei corpi inanimati, ancora semplici e abbozzati, grazie ai suoi testi diventeranno creature di meravigliosa bellezza, sensibili e sorprendentemente vive.

### L'opera di Chikamatsu Monzaemon

Il connubio con Gidayū s'inaugura con un'opera che sviluppa il seguito della vicenda dei fratelli Soga (*Yotsugi Soga* 世継曾我, L'erede Soga), ma l'inizio del nuovo *jōruri* viene tradizionalmente riconosciuto in *Shusse Kagekiyo* 出世景清 (Kagekiyo vittorioso, 1685). Kagekiyo, eroe sconfitto, sopravvissuto alla disfatta dei Taira, tenta di compiere la sua vendetta contro Minamoto no Yoritomo, responsabile della rovina del suo clan e nuovo signore del paese. Nell'opera di Chikamatsu, però, l'eroe epico che la tradizione ha tramandato come simbolo di fedeltà irriducibile alla causa dei Taira viene posto al centro di un nodo conflittuale privato, di un confronto tra donne: la devozione e la fedeltà della moglie Ononohime (I, III atto), che giunge quasi al sacrificio, e il contrasto con la cortigiana Akoya (II, IV atto), amante e madre di due figli di Kagekiyo. Akoya, per gelosia verso Ononohime, è istigata dal fratello, acconsente al tradimento di Kagekiyo: questi, nonostante sfugga alla cattura grazie alla sua forza immane, per salvare Ononohime, che è nelle mani della giustizia, è costretto a consegnarsi. Davanti a Kagekiyo in catene, duro e sprezzante, chiuso al perdono, Akoya, lamentando le sue ragioni e il suo pentimento, uccide i propri figli e poi muore suicida. Kagekiyo susulta dallo strazio; schernito dal cognato, riesce a infrangere la prigione e ne dilania il corpo, ritornando poi tra le sbarre. L'epilogo rientra nei binari della tradizione nota: Kagekiyo, condannato a morte, viene salvato dal bodhisattva Kannon che prendendo le sue sembianze si so-

stituisce a lui (*migawari*). Di fronte al miracolo Yoritomo stesso decide di ringraziare Kagekiyo. Questi, riconoscente, per resistere all'impulso irrimediabile alla vendetta contro di lui, si acceca e, in conformità con la leggenda che lo riguarda, si ritira nell'isola di Hiuga<sup>1</sup>.

### I drammi di ambientazione storica (jidaimono)

Nel 1703 Chikamatsu compone *Sonezaki shinjū* 曾根崎心中 (Doppio suicidio d'amore a Sonezaki, con pellegrinaggio ai luoghi sacri di Kannon) che rappresenta il primo dramma per il teatro dei burattini a portare sulla scena un caso d'attualità: il suicidio di due giovani amanti, filone che conquisterà un inaspettato successo. Ma la sua ricchissima produzione (oltre un centinaio di drammi di altissimo tenore) è centrata soprattutto su drammi di ambientazione storica (*jidaimono* 時代物). Nel caso dei *jidaimono*, personaggi ed eventi dei passati letterario e teatrale, mirabilmente intinti di fantastico e sorprendente, epico e grandioso, commovente e dilettevole, trovano invenzione matura in opere come *Yōmei tennō shokunin kagami* 用明天皇職人鑑 (L'imperatore Yōmei, specchio degli artigiani, 1705), *Keisei hangonkō* 傾城反魂香 (Magico profumo evocatore dello spirito di una cortigiana, 1706)<sup>2</sup>, *Kokusen'ya kassen* 国性爺合戦 (Le battaglie di Coxinga, 1715)<sup>3</sup>, *Heike nyōgo no shima* 平家女護島 (L'isola delle donne Heike, 1719)<sup>4</sup> e molte altre. Della ricchissima produzione di Chikamatsu tuttora eseguita è una parte del grandioso *Kokusen'ya kassen*, composto per il successore di Gidayū, Takemoto Masatayū 竹本政太夫 (1691-1744), dalla voce me-

no possente ma di minuta espressività, che ebbe un successo strepitoso e che testimonia così lo stile di recitazione severo e intenso tipico del teatro Takemoto (*nishifū* 西風, stile occidentale).

Nelle trame complesse e movimentate di questa straordinaria produzione sono presenti quasi tutti i fermenti, le potenzialità del jōruri successivo, unitamente a una dovizia di effetti scenici, di artifici, di situazioni non comuni a cui gli scrittori seguenti potranno attingere a profusione. In questo mondo storico e d'invenzione è riconoscibile la rivisitazione di racconti e storie già scritte in cui divertimento, commozione e distrazione, fascino dei burattini, folklore, scene di danza e canti popolari, effetti scenografici e spettacolo si sposano a una coscienza profonda dei drammi umani, a un ideale di armonia tra sentimenti e obblighi sociali, tra essere e dover essere, tra realtà e ideale. Nei jōruri di ambientazione storica importante è la componente dell'intreccio, di fabulae intricate e complesse che vengono a inglobare diversi episodi, originali o tratti dalle fonti, storie inventate o personaggi della tradizione, citazioni dal nō o dal patrimonio letterario. L'abilità dello scrittore, mago dell'invenzione di trame, consiste nell'elaborare, secondo sintassi diverse, "variazioni sul racconto", rivisitando storie già scritte tessute assieme però con originalità e creatività. Gli effetti ottenuti tramite l'inserzione di nuove situazioni e personaggi nella trama principale realizzano intarsi molteplici, associazioni, contrasti, ribaltamenti, parodie, misteri, colpi di scena. Si ispirano sempre a un senso di novi-

tà, quasi di gioco, di trovata curiosa o imprevedibile, di fascino ingegnoso facendo muovere, accanto a personaggi storici, celebri eroi, anche personaggi fittizi. Questi sono per lo più figure di second'ordine, vassalli, inservienti, subalterni, persone umili a cui però è dedicato l'atto centrale del dramma.

#### I drammi di attualità (Sewamono): adulteri e suicidi d'amore

Con *Sonezaki shinjū*, invece, Chikamatsu dà vita a un nuovo genere: i *sewamono* 世話物, drammi di attualità che traggono la materia direttamente dall'esperienza presente. Con ciò, sotto l'influsso del kabuki, egli allarga gli orizzonti del jōruri accogliendo gli eventi quotidiani, dimessi ma ugualmente tragici, della vita comune. Due divengono così le dimensioni creative, due le categorie e i registri espressivi dell'invenzione. Da una parte i *jidaimono*, storie grandiose in cinque atti ambientate in altra epoca che rielaborano materia e personaggi della tradizione letteraria, mitologica e storica in trame nuove e originali per evidenziare nodi conflittuali e ideali umani; dall'altra drammi più semplici in tre atti, il presente non decorato, l'immediatezza e la familiarità ispirata ai problemi e avvenimenti più toccanti della cronaca, che esaltano la purezza e il fascino del sentimento denunciando turbamenti, miserie e costrizioni di un'epoca. Per la prima volta nel teatro dei burattini, egli fa assurgere all'onore delle scene le tragiche vicende di anonimi amanti, di coppie d'adulteri, di protagonisti disperati di suicidi o omicidi.

Nel caso del *sewamono* non esiste la cornice di un mondo di riferimen-

to a cui attingere per l'ispirazione entro cui sviluppare l'intreccio; esiste lo stimolo dell'urgenza dalla cronaca, anche se Chikamatsu riesce a rielaborarne i diversi elementi alla luce di una visione della società e di un suo ideale umano, di una sua concezione dell'arte e del linguaggio dei burattini.

In *Sonezaki shinjū*, il primo di una serie di drammi dedicati ai doppi suicidi d'amore, la vicenda di due giovani amanti si snoda in tre scene che si risolvono rapidamente in tragedia. L'opera si apre con il pellegrinaggio della cortigiana Ohatsu con un cliente proveniente dalla provincia attraverso i trentatre luoghi sacri del culto del *bodhisattva* Kannon nell'area di Ōsaka, città in cui si ambienta l'evento ispiratore. Tokubee, giovane commesso, rincontra dopo lungo silenzio la cortigiana Ohatsu. Il suo principale e zio ha già versato alla madre una somma per farlo sposare con la nipote. Ma Tokubee ama Ohatsu; a costo di compromettere i rapporti con lo zio rifiuta l'offerta e decide di rendere il denaro. A questo problema si sovrappone l'imprevisto: l'amico cui Tokubee ha prestato i soldi da restituire allo zio l'ha astutamente raggirato: pubblicamente infamato e irriso dall'amico, incapace di far fronte ai suoi doveri, Tokubee fuggerà con Ohatsu per morire insieme a lei nella foresta di Tenjin. Nel *michiyuki* (viaggio)<sup>5</sup>, nei versi toccanti di Chikamatsu che accompagnano il cammino dei due amanti, il loro amore si colorerà di purezza, di libertà, di sfida alla società. Stesso epilogo anche in *Shinjū Ten no Amijima* 心中天網島 (Doppio suicidio d'amore a Amijima, 1720) dove però le conflittualità interne

sono più complesse: Jihee, un giovane sposato con figli, è diviso tra l'affetto della devota moglie, Osan, e la passione per Koharu, cortigiana che, pur amandolo sinceramente, per lealtà verso Osan acconsente ad apparire indegna agli occhi di lui. Jihee, deluso, torna alla vita regolare di sempre e all'amministrazione del suo negozio, ma invano: pressato dal problema di riscattare Koharu, che finirebbe con lo sposare un pretendente che non ama, cerca, con l'aiuto della moglie, di raccogliere il denaro necessario. Ma l'intervento del suocero che trascina via con sé la figlia e i bambini lo convincerà a fuggire con Koharu e a scegliere un destino comune di morte. In *Meido no hikyaku* 冥途の飛脚 (Un corriere per l'inferno, 1711) ancora un problema di denaro, d'amore e di onore porterà il corriere Chūbee a spezzare d'impeto i sigilli di una commessa di denaro destinata a un cliente e a riscattare Umekawa, la cortigiana amata. Durante la fuga insieme, sotto una fitta pioggia, dopo aver incontrato il padre di lui nel paese natio, Chūbee e Umekawa cadranno nelle mani della giustizia e del destino di morte da "amanti colpevoli".

In questi e in altri testi, in *Onnakoroshi abura no jigoku* 女殺油地獄 (Omicidio di donna, un inferno d'olio, 1721) l'uccisione di una donna da parte di un giovane delinquente, in *Daikyōji mukashigoyomi* 大経師昔暦 (Gli antichi lunari del legatore d'almanacchi, 1715) l'adulterio involontario della moglie di un venditore di almanacchi con il giovane garzone del marito<sup>6</sup>, in *Hakata Kojorō nami makura* 博多小女郎波枕 (Kojorō di Hakata, un guanciaie d'onde, 1718) la tragica vicenda di un giovane

trovatosi coinvolto in una banda di contrabbandieri per amore della cortigiana Kojorō, e così via, le realtà conflittuali, le frustrazioni e il malessere di una società cittadina sviluppata e contraddittoria, fragilità umana e esigenze di libertà d'espressione e d'amore contro le costrizioni di un'etica severa e rigida, raffigurate soprattutto nel rapporto a due uomo-donna, emergono in un rilievo di delicata bellezza, grazie a una coscienza storica e una sensibilità acuta, attraverso preziosità della scrittura e profondità d'affetti<sup>7</sup>.

### Ki no Kaion e il Toyotakeza

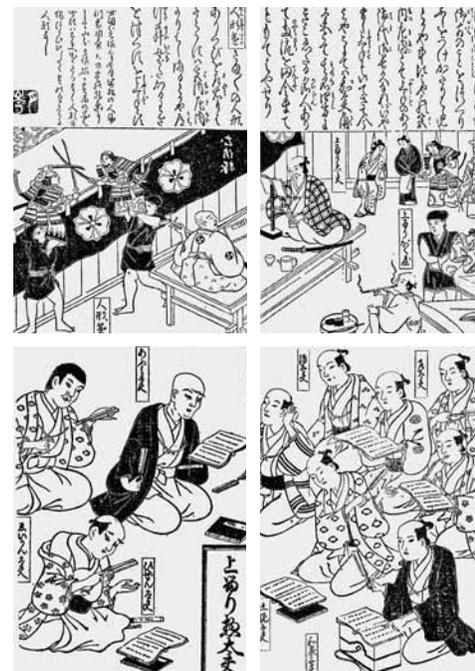
In contrapposizione con il Takemotoza, il Toyotakeza ebbe al servizio come scrittore Ki no Kaion 紀海音 (1663-1742) che si segnalò con drammi come *Wankyū Sue no Matsuyama* 腕久末松山 (Il monte dei pini, Wankyū e Matsuyama, 1710) e *Osome Hisamatsu, Tamoto no shirashibori* お染久松袂白絞 (Osome e Hisamatsu, il candido crespo delle maniche, 1710), *Yaoya Oshichi (koi no hizakura)* 八百屋お七恋緋桜 (Oshichi del negozio di verdure, ciliegio scarlatto d'amore, 1714?), *sewamono*, tragiche storie d'amore inscenate con lo stile luminoso, più brillante e melodico dei cantori del teatro Toyotake (*higashifū* 東風, stile orientale).

### Testo drammatico e struttura

Nella fase antica, il testo epico-drammatico è scritto o commissionato dal recitatore, figura portante che ne è garante rispettoso, e solo in seguito verrà composto da scrittori professionisti a servizio esclusivo dei teatri. Il testo, chiamato *maruhon*, è articolato in più atti

(*dan*) – da sei nella fase antica a cinque già prima di Chikamatsu – che a loro volta si possono scindere in scene (*ba*). Gli atti (*dan*), drammaticamente collegati e distinti a un tempo, scandiscono momenti diversi per tono, registro, temi, luoghi, in un avvicinarsi di scene ricche di variazioni di clima, passioni, affetti. Come spiega Gidayū stesso (*Jōkyō yonen Gidayū danmonoshū*, 1687), tono e atmosfera di atto in atto dovranno mutare per mantenere viva l'attenzione dello spettatore: dall'esordio augurale e l'"amore" (*koi*), nel I atto, al "combattimento" (*shura*) nel II, dal "pathos" (*shūtan*), commozione, lamento o racconto nel III, al "viaggio" (*michiyuki*) nel IV, al confronto nel "dialogo" e il finale augurale (*mondō* e *shūgen*) nel V, laddove il dramma si conclude con il recupero dell'armonia perduta. Secondo la tradizione la struttura in cinque *dan* verrebbe a corrispondere al programma di cinque *nō* di una giornata consolidatosi in epoca Edo, ma nel caso del *jōruri* i cinque (o più) atti sono congiunti da una trama generale comune<sup>8</sup>.

Nell'opera di Chikamatsu e dei suoi successori, se il I atto segna la definizione del mondo di riferimento dell'opera nella sua totalità, introducendo con solennità e auguralità di una cerimonia le premesse del dramma, è nel II, nel III e nel IV atto che queste si sviluppano, spesso disgiunte, procedendo in trama principale e secondarie. Nel III atto, in particolare, ricorre il motivo del sacrificio del personaggio subordinato o di un suo familiare: suicidio, sostituzione di persona (*migawari*)<sup>9</sup> o altro gesto esemplare, commovente e intenso che porta queste figure minori al ruolo di protagonisti



Retrosцена di uno spettacolo

Recitatori famosi  
(Izumitayū, Tosatayū)

tragici. Nel V atto, infine, la storia si conclude con la punizione dei "malvagi" e il ripristino di armonia e auspici di prosperità per il paese. La narrazione in generale si snoda in parti descrittivo-narrative (*ji* o *jiai* 地合) e in dialoghi (*kotoba* 詞) alternandosi tra due statuti: la recitazione ritmica e modulata di atmosfere, azioni e sentimenti, e le parole dei personaggi. Le parti di *ji*, di narrazione vera e propria, sono intonate e sostenute dal suono dello *shamisen* che ne scandisce pause e accompagnamento. Le parole dei personaggi (*kotoba*) invece sono più vicine al linguaggio piano, codificato per gruppo sociale e genere,

in cui per lo più lo strumento non interviene se non con pochi tocchi di interpunzione. Ai due moduli espressivi, per maggiore varietà, si alternano passaggi più liricamente modulati in forma quasi distesa in canto (*fushi* 節/フシ), spesso frammenti tratti da generi diversi dal *Gidayūbushi* vero e proprio, variazioni intermedie (*iro, jiuro* 地色 ecc.) e momenti di scansione che segnano chiusura di frasi o sezioni, apertura cambi e chiusura di scene (*oroshi* ヲロシ, *sanjū* 三重 ecc.). Vi sono anche scene di più ampio respiro in cui la narrazione e i dialoghi si ammorbidiscono in passaggi lirico-descrittivi di musicalità più cadenza-

ta e cantabile o di distensione delle tensioni nella danza (*michiyuki*). In queste, la narrazione è condotta da più narratori e suonatori di *shamisen* e l'effetto si fa più melodico e vivace. Invece le parti drammatiche, salvo scene speciali in cui si giustappongono due narratori e relativi strumentisti, vedono l'esecuzione da parte di un solo narratore affiancato da un solo suonatore di *shamisen*. La voce del narratore e il suono semplice ma espressivo dello *shamisen* riescono da soli a ricreare la magia di una storia e di un'azione in cui nodi conflittuali, turbamenti e passioni, ideali e sacrifici dei personaggi (in realtà burattini senza vita) coinvolgono in un irresistibile gorgo di emozioni.

La componente musicale diverrà sempre più ricca e lo *shamisen* raggiungerà virtuosismi finora sconosciuti. Sulle note dello strumento si appoggiano la voce, le sillabe scandite dal recitatore e i gesti minuti e stilizzati dei burattini che si muovono sul palcoscenico. Le tre componenti si legano però non in una sincronia perfetta: attraverso l'opportuna distanza e l'incontro dei diversi piani si arricchiscono gli effetti sonori e ritmici.

Al contempo, lo stile della narrazione si è venuto distinguendo tra quello dei cantori del teatro Takemoto (*nishifū*, stile occidentale), più sobrio, severo, scabro, anche monotono, ma minuto e sensibile alla resa di intense emozioni e delicate sfumature, e quello degli artisti del teatro Toyotake (*higashifū*, stile orientale), più melodico e brillante, con ricchezza di fioriture e abbellimenti anche nello *shamisen*. Tuttavia con uno scambio di recitatori tra i due teatri avvenuto in seguito a

un incidente in occasione della prima rappresentazione di *Kanadehon chūshingura*, nel 1748 vi fu una contaminazione e degli intrecci tra artisti di scuola diversa che resero più confuse le iniziali distinzioni.

<sup>1</sup> In *Shusse Kagekiyo* per ogni atto esiste un rimando intertestuale: la distruzione della prigione, la cecità e il ritiro nell'isola di Hiuga sono eventi che già nella letteratura e nelle arti dello spettacolo precedenti, dal *nō Daibutsu kuyō* nel I atto al *nō Kagekiyo* nel V a altri jōruri o narrazioni più antichi, avevano scandito la vicenda dell'eroe.

<sup>2</sup> *Hangonkō* è una sorta di incenso profumato che bruciato ha il potere di evocare l'anima o l'immagine di una persona morta (il termine trova origine in un'antica tradizione cinese).

<sup>3</sup> P. Carioti, *Le battaglie di Kuo-Hsing-Yeh (1715) di Chikamatsu Monzaemon*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993.

<sup>4</sup> Il titolo suggerisce il ruolo cruciale che giocano i personaggi femminili nella vicenda.

<sup>5</sup> Nel jōruri e nel kabuki è scena lirico-descrittiva, accompagnata da canto e musica, in cui in forma danzata due o più personaggi effettuano un viaggio. Nei "drammi storici" segna un momento di distensione degli animi dalla cupa tensione del III atto e vedrà in genere la scena di viaggio di un personaggio femminile e uno maschile spesso legati da amore. Nel caso dei drammi di suicidi d'amore di Chikamatsu, il viaggio è una fuga che li conduce alla morte: fuggendo si uccidono o vengono uccisi o catturati dalla giustizia.

<sup>6</sup> Lo stesso episodio di cronaca, ma in altra chiave, è sviluppato da un altro scrittore dell'epoca, Ihara Saikaku (1642-92) in *Kōshoku gonin onna* (Ihara Saikaku, *Cinque donne amoroze*, Milano, Adelphi, 1979).

<sup>7</sup> I suicidi di amanti conosceranno una tale diffusione in questo periodo che nel 1720 le autorità ne proibiranno la rappresentazione.

<sup>8</sup> Il parallelismo tra programma *nō* e struttura del jōruri troverebbe conferma nell'uso, soppresso solo nel 1715 con *Kokusen'ya kasen* di Chikamatsu, di alternare a ciascun atto *aikyōgen*. Questi intermezzi comici nel jōruri consistevano, come nel kabuki, in scene, danze, acrobatismo o altro di artisti ma dagli anni ottanta del XVII anche di burattini (*noroma ningyō*).

<sup>9</sup> Situazione drammatica tipica del jōruri che consiste nel sacrificio di sé o di un proprio familiare in luogo del proprio signore o di un suo congiunto in frangenti di grave crisi o pericolo.

#### DOPO CHIKAMATSU. LA COMPOSIZIONE A PIÙ MANI («GASSAKU»)

Dopo la morte di Chikamatsu e con il ritiro di Ki no Kaion, prima al Toyotakeza<sup>6</sup> e poi al Takemotoza<sup>7</sup>, le esigenze del palcoscenico e le nuove consuetudini portano all'affermarsi della pratica del *gassaku* 合作, cioè di comporre in collaborazione a più mani il testo drammatico. Ciascun atto viene affidato spesso a un autore diverso, tutti coordinati con il principale che si incarica dell'atto centrale, generalmente il III o il IV, mentre l'autore in secondo scriverà il III (o IV), il terzo autore del II atto e così via.

Tale sistema compositivo ha conseguenze sul piano scenico: la tendenza a una relativa indipendenza di ciascun atto, il segmentarsi e dilatarsi della struttura in sezioni interne a ciascun *dan* e, all'interno di esse, lo svilupparsi di differenti episodi che trovano soluzione nel climax di ciascuno. Alla proliferazione del testo si abbina un progressivo aumento dei *tayū* a disposizione dei due teatri: a livello esecutivo, la distribuzione di ciascun *dan* e sottodivisione (*kuchi*, *naka*, *kiri*) tra *tayū* diversi, anch'essi ordinati secondo gerarchia e caratteristiche vocali. Così al *tayū* di maggior picco viene affidato il *kiri* del III *dan*, al secondo *tayū* il *kiri* del IV *dan*, al cantore dalla vocalità di grande effetto melodico il *michiyuki* e via dicendo.

Nell'economia tra parti diegetiche (*ji*) e dialoghi (*kotoba*), tra recitazione di scene, azioni e sentimenti e parole dei diversi personaggi, quest'ultime acquisteranno spazio sempre maggiore mentre la descrizione di movimenti e psicologie, riducendosi, si fa più "didascalica". Ma se la tecnica vocale si muoverà in direzione di una valorizzazione del testo verbale, parimenti alla creazione di ritmi e melodie adeguati alla rappresentazione e all'affinamento della musicalità, gli sviluppi delle altre componenti (gestuale-burattini, strumentale-*shamisen*) saranno indipendenti e non sempre concordi. I burattini, in particolare, manovrati da un unico burattinaio ai tempi di Chikamatsu e Gidayū, per la prima volta saranno manovrati da tre burattinai opportunamente coordinati.

## BURATTINI MERAVIGLIOSI

Artefice di questa innovazione è Yoshida Bunzaburō 吉田文三郎 (?-1760), manovratore principale del teatro Takemoto che, contrariamente alla norma, “interpreta” sia personaggi maschili che femminili. In occasione della prima rappresentazione di *Ashiya Dōman ōuchi kagami* 蘆屋道満大内鑑 (Ashiya Dōman, specchio della grande corte imperiale, 1734) infatti alcuni personaggi (e da allora tutti i personaggi di rilievo) vengono manovrati per la prima volta da tre burattinai: il burattinaio principale (che sostiene il pupazzo e ne agisce il capo e il braccio destro), un secondo che manovra il braccio sinistro e un terzo che muove le gambe (o i lembi del kimono per i personaggi femminili).

Già all'epoca di Chikamatsu e Gidayū, quando ancora il burattinaio era solo, grande fama aveva conquistato Tatsumatsu Hachirobee 辰松八郎兵衛, manovratore specializzato nei personaggi femminili che si era esibito in vista nella manipolazione di Ohatsu, protagonista del suicidio d'amore a Sonezaki. Ma la celebrità e il prestigio di Yoshida Bunzaburō arriveranno ad adombrare quella dei recitatori, solitamente protagonisti dello spettacolo e beniamini del pubblico. Bunzaburō apporterà notevoli innovazioni e perfezionerà la struttura delle singole parti dei burattini nei più minuti particolari: uno alla volta, anche gli occhi, le falangi della mano e poi le sopracciglia dei burattini diventeranno mobili<sup>8</sup>. Il risultato di affinamenti che consentono movimenti di mani e volto conduce così a una delicatezza espressiva che pone il fantoccio in perfetta competizione con i suoi rivali umani, gli attori del kabuki. La complessità dei movimenti di questi fantocci, di grandezza quasi naturale, pur raggiungendo possibilità espressive, per perfezione e stile, vicine a quelle di un attore, viene a diluire però il ritmo dell'azione e quindi della recitazione. Questo comporta un adeguamento del testo drammatico alle nuove condizioni: rispetto ai canoni di Chikamatsu, i dialoghi si dilatano per consentire movimenti e spostamenti più complessi e laboriosi su un palcoscenico ora più ampio. Le opere di Chikamatsu stesso saranno di conseguenza riviste, riadattate o riscritte in conformità alla nuova sensibilità creativa e al gusto per l'invenzione elaborata.

## L'EPOCA D'ORO

Fino alla seconda metà del XVIII secolo i teatri di Ōsaka Takemotoza e Toyotakeza si spartiranno l'enorme popolarità del teatro dei burattini e faranno della città il centro di quest'arte. In questo periodo il *ningyō jōruri* raggiungerà il suo apogeo influenzando e competendo con il kabuki, con continue innovazioni sceniche e drammaturgiche. Così l'arte dell'animazione sollecita anche la scrittura teatrale a passare dalla dimensione epica e fantastica del vecchio *jōruri*, al fascino di un fantoccio che riproduce con grazia e minuzia la realtà dei gesti, in concorrenza con il corpo dell'attore in carne e ossa.

È in questa fase che vengono creati drammi come *Ashiya Dōman ōuchi kagami* di Takeda Izumo I (amministratore e guida del teatro Takemoto) o *Hirakana seisūiki* ひらかなな盛衰記 (Cronaca di rinascite e declini del sillabario, 1739), *Natsu matsuri Naniwa kagami* 夏祭浪花鑑 (Festa d'estate, specchio di Naniwa, 1745), *Futatsu chōchō kurūwa nikki* 双蝶々曲輪日記 (Due farfalle, diario del quartiere di piacere, 1749), per giungere ai tre capolavori tuttora più apprezzati: *Sugawara denju tenarai kagami* 菅原伝授手習鑑 (Specchio della tradizione calligrafica di Sugawara, 1746), *Yoshitsune senbonzakura* 義経千本桜 (Yoshitsune e i mille ciliegi, 1747) e *Kanadehon chūshingura* 仮名手本忠臣蔵 (Il manuale sillabico, magazzino dei vassalli fedeli, 1748).

Nel primo è affrontato, nelle vicende parallele di tre fratelli, Umeō, Matsuō e Sakuramaru, e in tre atti diversi, il tema della separazione tra genitori e figli: l'esilio del ministro della Destra Sugawara no Michizane, provocato dalle manovre dell'avversario politico Fujiwara no Shihei, e il suo commiato dalla figlia adottiva Kariyahime (II atto); il suicidio di Sakuramaru, che si sentiva responsabile indiretto dell'ingiusto esilio del suo signore, e il dolore del padre (III atto); la decisione straziante di Matsuō di sacrificare il proprio figlio in luogo del figlio di Michizane perseguitato da Shihei (IV atto)<sup>9</sup>. In *Yoshitsune senbonzakura*, sullo scenario della fuga di Minamoto no Yoshitsune, avversato dal fratello Yoritomo, shōgun del paese, e della sua storia d'amore infelice con Shizuka, si diramano in tre atti diversi le vicende di tre superstiti del clan

Taira: Taira no Tomomori che indomito prepara invano la vendetta in una battaglia in mare ma infine si getta sprofondando tragicamente tra le acque del mare (II atto); Taira no Koremori che, nonostante i sacrifici dei familiari di un venditore di *sushi*, infine si ritirerà alla vita monacale (III atto); Taira no Noritsune che lotta invano contro l'eroe ma verrà ucciso da Satō Tadanobu (V atto). A questa s'incrocia la storia di affetto profondo della volpe Genkurō verso i propri genitori con la cui pelle è stato costruito un prezioso tamburo (IV atto). A conferma del corso storico, in un ricorrere del *karma* che si riflette dai genitori ai figli, dal passato al presente affiora una visione pessimistica dell'umana caducità e della storia ma bilanciata dalla visione ideale della volpe che manifesta il suo amore filiale per i genitori.

*Kanadehon chūshingura*, quarantasette anni dopo l'evento ispiratore – con opportune modifiche dei nomi onde evitare la censura che investiva qualsiasi riferimento all'attualità relativo a importanti casate dell'aristocrazia militare, e collocandola quindi nell'epoca del *Taibeki* – porta sulla scena la storia della celebre vendetta dei quarantasette *rōnin* di Akō contro colui che ha causato la morte iniqua e nobile del loro signore<sup>10</sup>. In realtà dalla trama centrale, in undici atti imponenti, si diramano esistenze e sofferenze di alcuni tra i vassalli. Ma temi che attraversano l'intreccio come un filo rosso sono il denaro, per cui i personaggi si dibattono, nella disperata necessità di racimolare la cifra necessaria a poter partecipare alla vendetta e realizzarla, e l'amore, che si profila come motivo dominante e causa dei tormenti imposti dal malefico Moronō (Kira), infatuatosi della bellissima moglie del giovane e impulsivo En'ya hangan (Asano), determinandone la fatale reazione.

Questi capolavori, come molti altri, recano le firme di tre valenti maestri della scrittura teatrale: Takeda Izumo II 竹田出雲 (1691-1756), Namiki Senryū 並木千柳 (1695-1751) e Miyoshi Shōraku 三好松洛. Senryū, in particolare, che ha scritto anche per il teatro Toyotake sotto lo pseudonimo di Namiki Sōsuke 並木宗輔, ha lasciato un'impronta di pessimismo, una forte percezione di *mujō* (impermanenza) e relatività che investono la concezione dell'uomo e dell'universo, tipica della produzione di quel teatro, e che trova il suo culmine nell'incompiuta *Ichinotani futaba gunki*

一谷嫩軍記 (Ichinotani: storia di guerra di giovani virgulti, 1751) in cui nel III atto, nel quadro generale della guerra Genpei, viene ripreso l'episodio della morte di Atsumori, già cantato nello *Heike monogatari* e nel *nō* omonimo. Nel celebre dramma la situazione è però ribaltata: Kumagai Naozane, per ubbidienza al suo signore, in un'atmosfera soffusa d'illusione e d'inganno in cui realtà e finzione si confondono, sacrifica il proprio figlio in luogo di Atsumori, manifestando alla fine la decisione di prendere la tonsura e abbracciare la via buddhista.

Di contro a questo, Takeda Izumo II, rappresentante della scuola drammaturgica del teatro Takemoto risalente a Chikamatsu, propone una visione più luminosa, "idealizzata", in cui l'affetto naturale tra genitori e figli, lo scontro tra obbligo morale, fedeltà e coerenza con il proprio ruolo (*giri* 義理) e i sentimenti o le motivazioni personali (*jō* 情) vedono il sacrificio di questi ultimi e l'idealizzazione, commossa e comprensiva, di tali scelte "esemplari".

#### CHIKAMATSU HANJI E I MAESTRI DELLA FASE TARDA

Dopo la scomparsa di questi scrittori, con Chikamatsu Hanji 近松半二 (1725-1783) al Takemotoza, con Suga Sensuke 菅専助 al Toyotakeza e con altri, il ningyō jōruri vede, in un rapido processo di trasformazione, gli ultimi barlumi di grandezza dal punto di vista creativo.

Di grande risalto è il genio di Chikamatsu Hanji che, come testimonia anche la scelta del nome d'arte, trae ispirazione dal modello di Chikamatsu Monzaemon. Con Hanji il jōruri valorizzerà ulteriormente gli aspetti visivi e musicali, la dinamica di evoluzioni e metamorfosi sul palcoscenico, grazie all'invenzione di soluzioni di brillante impatto e sicura efficacia scenografica. Nei suoi lavori dai dialoghi sempre più estesi e dalle descrizioni fugaci, predilige personaggi maschili che si profilano come personalità potenti, ribelli che aspirano o attentano all'impero stesso, o giovani donne che amano con intensità e seguono il proprio amore a costo della vita, e i conflitti nascono dal cozzare delle volontà discordi che animano e fanno agitare i personaggi sulla scena. Mosse da intenti dissimili,

le azioni dei personaggi si avviluppano e intersecano in trame complicate d'intensa drammaticità tra enigmi e inganni. L'esito è sempre comunque di disperata, tragica frustrazione; nel ricomporsi dell'ordine stravolto, nell'annullamento finale del "male", le morti coerenti e generose dei protagonisti attirano la simpatia commossa di un pubblico che la voce del *tayū* e la tenerezza dei fragili burattini hanno irrimediabilmente coinvolto.

I suoi lavori, scritti con altri collaboratori, sono oggi tra i più eseguiti anche nel kabuki: *Ōshū Adachigahara* 奥州安達原 (La piana di Adachi nello Ōshū, 1762), *Honchō nijūshikō* 本朝廿四季 (Venticinque esempi di pietà filiale del nostro impero, 1766), *Keisei Awa no Naruto* 傾城阿波鳴門 (Cortigiana, la schiuma del vortice [Naruto di Awa], 1768), *Imoseyama onna teikin* 妹背山婦女庭訓 (I monti Imo e Se, insegnamenti per le donne, 1771)<sup>11</sup>, *Igagoe dōchū sugoroku* 伊賀越道中双六 (Un gioco a dadi lungo il cammino di Igagoe, 1783) e *Ōmi Genji senjin yakata* 近江源氏先陣館 (La residenza di battaglia degli Ōmi Genji, 1769).

Mentre a Ōsaka operano ancora drammaturghi di provato mestiere come Suga Sensuke con i suoi *sewamono* e con abili riscritture di opere del passato, o con drammi originali come *Sesshū Gappōgatsuji* 撰州合邦辻 (1773), anche a Edo emergono scrittori per il teatro dei burattini come Fukugai Kigai (Hiraga Gennai 平賀源内, 1728-1780) con *Shinrei Yaguchi no watashi* 神霊矢口渡 (Uno spirito divino, il traghetto di Yaguchi, 1770) e in fase più tarda Yōyōtai 容楊黛 con *Kagamiyama kokyō no nishikie* 加々見山旧錦絵 (Una stampa colorata del paese natale di Kagamiyama, 1782) o Matsu Kanshi 松貫四 con *Meiboku Sendai bagi* 伽羅先代萩 (Lespedeza di Sendai, celebre profumo di aloe, 1785), che però rielabora un lavoro in origine realizzato per il kabuki.

In effetti, se il teatro dei burattini nelle sue fasi di massimo fulgore aveva ispirato il kabuki, offrendo spesso testi da trasporre anche sui più vasti palcoscenici degli attori viventi, nella fase più tarda le interazioni si fanno biunivoche attingendo a opere dal kabuki o dalla narrativa (*yomibon*). È il caso di *Ehon Taikōki* 絵本太功記 (Un *Taikōki* in libro illustrato, 1799) di Chikamatsu Ryū 近松柳 e altri, tragedia di imponente gravità che, con il suo celebre x atto, segna la fine della grande stagione creativa.

La fase di declino culmina con la chiusura nel 1765 del Toyota-keza e nel 1767 del Takemotoza, mentre l'arte si tramanda in palcoscenici più piccoli e in quartieri più periferici. Nel contempo anche a Edo vi sarà un certo rigoglio nei teatri Bizenza, Satsuma-za, Yūkiza. A Ōsaka la rinascita avverrà verso la fine del secolo, quando sorge il teatro creato da un burattinaio di nome Uemura Bunrakuken, originario dell'isola di Awaji che continua l'attività fino in epoca Meiji.

È il teatro Bunraku da cui deriva il nome con cui quest'arte dei burattini oggi è nota.



Burattino di Kumagai Naozane

La protagonista di  
*Hadesugata onna maiginu*

## 8. Il Kabuki

FASCINO NELL'ARTE DELL'ATTORE: PROTAGONISTI DI UN'ESTETICA  
GRANDIOSA E FANTASTICA

Il kabuki è un genere teatrale che, dalla fine del XVI secolo a oggi, ha conosciuto una storia ricchissima, che ha visto fiorire spettacoli e danze, opere e personaggi, forme espressive e tecniche sceniche di straordinaria varietà su palcoscenici sempre più ricchi e complessi.

Meno illustre dei più antichi *nō* e *kyōgen*, il kabuki è sbocciato nel clima di euforia conseguente al lungo periodo delle guerre e della nuova pace riconquistata nei primi anni del 1600 e grazie allo sviluppo di aree urbane di considerevole rilevanza: Kyōto, la capitale, sede imperiale e cuore delle tradizioni più insigni; Ōsaka, centro commerciale di particolare vivacità; Edo, dove si installerà il governo di Tokugawa Ieyasu, che conclude il processo di pacificazione del paese e, divenuto *shōgun*, lo pone sotto il controllo forte della sua dinastia e di un'aristocrazia feudale raccolta intorno ai Tokugawa.

Giunto a un certo grado di sviluppo il kabuki troverà posto in teatri e palcoscenici stabili, siti nelle metropoli su menzionate con licenza di spettacolo concessa dalle autorità. Sotto il controllo ora tollerante ora punitivo del regime Tokugawa, i teatri cittadini, aperti a un pubblico di spettatori paganti, rappresenteranno, accanto ai quartieri di piacere, i luoghi di divertimento, di cultura e di scambio sociale più amati dalle fasce sociali urbane.

Protagonisti assoluti di questo nuovo teatro sono gli attori, individui posti al di sotto e ai margini delle classi sociali riconosciute

(guerrieri, contadini, artigiani, mercanti) che diventeranno però dominatori assoluti della scena, idoli delle platee, emarginati ma economicamente privilegiati. Per valorizzare la loro arte e il loro fascino saranno elaborati scenari, testi drammatici, spettacoli, accompagnamenti musicali o altro, accolti sui palcoscenici e adeguati a conferire massimo rilievo alle qualità degli artisti.

In tal senso, il kabuki non risponde a un progetto forte come quello di Zeami per il *nō*, con una struttura distintiva che caratterizza il genere, bensì viene evolvendosi secondo le esigenze sceniche del momento o le voghe degli attori e gli interessi del pubblico, anche se con un'identità precisa: un'estetica non costruita secondo linee essenziali, di povertà e suggestione estrema dei segni come nel *nō*, bensì di ricca espressività debordante che va dall'iperbole e magniloquenza, alla minuzie delicata, dall'esuberanza nelle espressioni, nella recitazione, nei gesti, alla ricerca di effetti visivi di grande impatto nelle pose e nelle movenze nello spazio, anche se con differenze anche sensibili a seconda delle città e degli attori. Nato dunque in origine come teatro degli attori, con sceneggiature abbozzate, danza, mimiche e canti affidati alla maestria degli interpreti, anche quando i testi drammatici si espanderanno in più atti e scene, essi rimarranno comunque soggetti alle necessità della scena, alle doti e ai capricci dei protagonisti. Teatro degli attori, fondato su una teatralità senza testo, ha fatto proprio lo statuto di irripetibilità della rappresentazione, di unicità dell'evento teatrale, allargandolo anche al testo, oltre che all'arte effimera dei suoi protagonisti, i grandi sovrani della scena. I testi drammatici del kabuki, dunque, fino a tempi relativamente recenti, sono stati esposti, con modifiche dei dialoghi, trasformazioni di scene e situazioni, alla discrezione degli attori che di volta in volta li hanno portati sul palcoscenico<sup>1</sup>.

La presenza dell'interprete e della sua arte ne ha spesso ispirato la composizione, in molti casi ne ha determinato le scelte. L'attore nel kabuki risalta per presenza scenica, maestria e destrezza, per carica sensuale e doti di tensione drammatica. Il suo fascino consiste nella sensualità derivante dall'artata esibizione del corpo, nella padronanza di tecniche e discipline dello spettacolo, nelle capacità di mimesi e di trasformismo.

Lo spettacolo che si produce sul palcoscenico è di teatro totale: il kabuki viene costruendo nel suo evolversi una tessitura scenica sempre più affinata e articolata che intreccia materie dell'espressione differenti, in cui le funzioni di rappresentazione di eventi, l'imitazione di azioni e personaggi si fondono alla spettacolarità di gesti e movimento scenico, al ricorso frequente alla danza, ma anche al canto e all'esibizione nel suono di strumenti musicali da parte degli attori stessi. Ma alla creazione dello spettacolo concorrono parimenti: assistenti di scena che li aiutano portando dentro o fuori scena oggetti, attrezzi; gruppi di acrobati che li affiancano nelle scene di combattimento; tecnici che allestiscono scenari; musicisti (narratori, cantori, suonatori di *shamisen* e altri strumenti) che eseguono esibendosi dentro o fuori scena (*geza*); coreografi che supportano gli attori nell'invenzione di danze, e ancora scenografi, costumisti, parrucchieri e altri.

Il testo dunque non è mai prevalentemente verbale ma accompagnato dai linguaggi artistici più vari, dalla parola, con i suoi diversi modi di eloquio e intonazione più o meno musicale o ritmata, fino al canto vero e proprio, dal gesto e movimento scenico più o meno stilizzato, mimetico e minuto, esagerato, ampio o essenziale, alla danza. Tutto l'insieme delle diverse partiture elaborate dagli attori sulla scena e dai loro assistenti vengono a formare un "testo spettacolare", ossia l'insieme di codici che compongono la messa in scena di un testo drammatico, che tramite una trasmissione ereditaria di padre in figlio o di maestro in allievo si è preservata in larga misura fino a oggi, grazie a un alto grado di codificazione.

Grande spicco ha l'effetto visivo individuale e d'insieme del palcoscenico, laddove l'attore disegna con la sua figura pose e movenze: ogni "istantanea" è un quadro che rivela senso dell'immagine; da qui nasce anche il legame di continuità con le stampe (*ukiyo*). Le pose statiche (*mie* 見得/見栄) assunte dall'attore nei momenti culminanti sono prodotte per imprimersi negli occhi del pubblico a formare un dipinto, spesso diretta citazione dalla scultura e dalle altre arti figurative, a creare sequenze dinamiche di immagini istantanee realizzate nello spazio, ispirate a *egokoro*, ossia a una spiccata sensibilità pittorica.

#### LE ORIGINI: EROTISMO E DEVIANZA

Alle origini il vocabolo *kabuki* かぶき sembra derivare dalla nominalizzazione del verbo *katamuku* < *katabuku* < *kabuku*<sup>2</sup>, che significa «protendere, reclinare» e quindi «deviare, uscire dalla norma o dai ranghi, comportarsi in modo stravagante e inadeguato al proprio stato» ossia designa modi e comportamenti bizzarri e inconsueti, aspetto e foggie capricciosi e vistosi, atteggiamenti al di fuori delle norme previste dal rango e dalla posizione sociale. Il termine in particolare si riferisce alla voga, diffusasi tra la fine del secolo di guerre intestine e la riconquistata pace Tokugawa, di individui ribelli e anticonformisti che sono chiamati proprio *kabukimono* 傾き者. Ma si applica anche a un genere di danze, *kabuki odori* かぶき踊, che secondo la tradizione sarebbero state eseguite da Okuni お国, forse una sacerdotessa del santuario di Izumo, e dalla sua compagnia che si sarebbe esibita nel 1603 nella capitale Kyōto presso il Kitano Tenmangū.

A questo si lega un particolare stato d'animo che contraddistingue la fine del xvi secolo: una sorta d'irrequieta euforia che spinge la gente a sfogare la propria esuberanza nella danza, a riversarsi sulle strade abbandonandosi alla festosità e al divertimento adombrando così inquietudini e turbamento. Questo spirito che la tradizione ha chiamato *furyū*<sup>3</sup> troverà respiro in varie forme di danza (*furyū odori*) suscitando lo scaturire delle manifestazioni coreutiche connesse con le prime esperienze di kabuki: i *kabuki odori*.

Il periodo di lunghe guerre tra i *daimyō* per la conquista del potere presto si concluderà con la vittoria di Tokugawa Ieyasu che conferirà alla propria famiglia il governo del paese per oltre due secoli e mezzo. Il regime Tokugawa sarà fondato su una pace duratura ma anche su un rigido controllo sociale e la storia del kabuki è anche la storia del rapporto con un potere che, per quanto accuratamente sdegnoso, ora ignora ora invece interviene pesantemente su un settore della vita sociale che per la straordinaria presa sulle masse può essere utile e pericoloso a un tempo... che è luogo del male (*akusho*) ma, come i quartieri di piacere, valvola di sfogo tollerata. È in questo periodo di transizione che affiora la moda dei *kabukimono*, giovani anche appartenenti all'aristocrazia militare che

sfoggiano gesta atteggiamenti e costumi stravaganti, ed è nei primi anni del 1600 che Okuni, indossando vesti maschili, i capelli recisi, le spade al fianco, una croce al petto su vesti di broccato intessuto d'oro, su un palcoscenico provvisorio di nō a Kyōto<sup>4</sup>, imita quei personaggi e quei costumi conquistando subito il favore del pubblico. Tali esibizioni, oltre a canti e danza (sulla scia di *furū odorī*, *nenbutsu odorī*, *yayako odorī* ecc.), inscenano i divertimenti dei *kabukimono* con le donne delle case da tè o dei bagni pubblici: rappresentati da donne travestite con fogge eccentriche e da uomini invece in abiti femminili, con sensualità, comicità, scambi dei ruoli e travestitismo, sugli stessi palcoscenici usati per il nō e con l'accompagnamento di un gruppo strumentale analogo.

Molte altre donne sembrano emularla, il fenomeno si propaga: è nato l'*onnakabuki* (kabuki delle donne). Queste donne danzano, cantano, mimano o recitano brevi scene, portano su palcoscenici una sorta di *show* i cui caratteri predominanti sembrano essere l'erotismo, la comicità, l'ambiguità, la diversità anticonformista nelle situazioni e nei linguaggi. Sulla scia di tale successo si formano anche compagnie in cui cortigiane e prostitute si esibiscono in parate e riviste danzanti che mirano anche all'adescamento, accompagnate da un nuovo strumento esotico, lo *shamisen*: nasce lo *yūjo kabuki* 遊女かぶき (kabuki delle cortigiane). In seguito a disordini e incidenti che rischiano di turbare l'ordine sociale tra le classi, con esponenti dell'aristocrazia militare che si contendono le belle, le autorità intervengono nel 1629 proibendo a donne di salire sul palcoscenico.

Nel contempo maggiore impulso ricevono gli spettacoli di giovinetti, in cui i protagonisti, per lo più dediti alla prostituzione<sup>5</sup>, si cimentano in danze, dimostrazioni di destrezza e brevi scene, esercitando altrettanta attrazione tra il pubblico. Per analoghe ragioni di turbamento dell'ordine pubblico, in quanto coinvolgono ancora membri della classe dominante, anche gli spettacoli del *wakashu kabuki* 若衆歌舞伎 (kabuki dei giovinetti) vengono proibiti nel 1652 e, in seguito, le autorità riconcederanno licenza di spettacolo a due condizioni: la rasatura della frangetta, simbolo del fascino ambiguo dei giovinetti, e la riconversione verso un "teatro di rappresentazione" fatto non più di danze e scene sensuali, bensì di

imitazione di eventi e personaggi (*monomane kyōgenzūkushi* 物真似狂言尽し), da cui nascerà il teatro di soli maschi (*yarō kabuki* 野郎歌舞伎) tutt'oggi tramandato, in cui anche i ruoli femminili sono impersonati da uomini (*onnagata* 女形).

Il processo di sviluppo della nuova arte sarà multiforme ma i caratteri originari del kabuki, nonostante la maturazione anche drammaturgica del genere, permangono: erotismo e stilizzazione dei gesti nei movimenti e nella danza, legami con la gioiosità sfrenata e luminosa delle festività popolari e con la componente ludica ed edonistica, volgarità ed esuberante travolgente sensualità, l'emozione e il fascino seducente che emana dal corpo dell'attore e dalla sua ostensione.

Nella nuova situazione politico-sociale di rigido controllo delle autorità e nei tentativi di "immobilità sociale" che il governo shōgunale cerca di imporre<sup>6</sup>, il kabuki acquisterà sempre più il valore di spazio dell'evasione e del piacere, senza mai perdere il suo incredibile potere suasio, illusionistico, di mondo alternativo (ed effimero), grazie all'esuberanza di sensazioni ed emozioni fuggevoli profuse dalla scena e dalle azioni degli attori.

Nel suo cammino verso il "teatro di rappresentazione" il kabuki, alla sua prima svolta, si appoggerà alle esperienze precedenti. Se il kabuki inaugurato da Okuni aveva rappresentato le visite degli audaci *kabukimono* alle donne delle case da tè o dei bagni pubblici, ora si presentano le scene al quartiere di piacere Shimabara di Kyōto<sup>7</sup>. Ancora sprovvisto di testi drammatici elaborati ma già con un vasto repertorio di tecniche interpretative, mimiche, gestuali e vocali raffinate, arricchito di danza, canto e musica, il kabuki privilegia la rappresentazione di una certa azione, cioè degli atti che accompagnano una certa "situazione" più che il testo drammatico che spesso è improvvisato o solo abbozzato. La costruzione dell'intreccio è subordinata ai fini della rappresentazione di quella particolare situazione ovvero delle relazioni di momento in momento diverse tra i personaggi, attribuendo massima suggestione alla maniera, incantevole o emozionante, in cui tali situazioni sono interpretate sul palco. Le scene nella città del piacere di Shimabara (Shimabara *kyōgen* 島原狂言) preludono alle gustose descrizioni dell'incontro d'amore tra il giovane di buon casato, che dilapida

le ricchezze familiari nella città senza notte, e la cortigiana amata, peculiari del kabuki successivo<sup>8</sup>.

Continuano però a essere tramandate e approfondite, se pur sotterraneamente, tutte quelle tecniche spettacolari (acrobatismo, funambolismo ecc.) che attraverso il kabuki dei giovinetti risalivano agli antichi *sangaku*, *sarugaku* e *dengaku*.

Nel 1658 i drammi ambientati a Shimabara vengono proibiti e i teatri allestiscono atti unici danzati che, pur richiamandosi al *kyōgen* di natura augurale e d'atmosfera gioviale, ancora valorizzano la grazia e l'attrattiva dei giovinetti danzanti. In questa fase la scrittura drammatica è ancora abbozzata, con scene ispirate al *nō* e al *kyōgen*, con materiali e storie attinte da altri generi o delineando brevi schegge ispirate al reale combinate alla danza.

Nel 1664 compaiono i primi esempi di drammi a più scene (*tsuzuki kyōgen* 続き狂言), e quasi congiuntamente si ha l'innovazione del sipario (*bikimaku* 引幕), accessorio sconosciuto nel *nō*<sup>9</sup> e che nel kabuki non si cala dall'alto ma si sospingerà per aprirsi e chiudersi lateralmente. Questa invenzione consente di evidenziare l'articolazione delle azioni in più scene, rispetto ai drammi ad atto singolo (*hanare kyōgen* 放れ狂言), cesure nette, l'esordio su un quadro già pronto o l'arresto su un effetto finale statico, maggiore sviluppo drammatico e complessità negli intrecci.

La drammaturgia verrà maturando stimolata dalle necessità della scena e dalle competenze degli attori. Ma l'autore del testo drammatico, agli inizi un attore o un collaboratore, faticherà ad avere pubblico riconoscimento anche se l'inevitabile sviluppo della trama, dapprima in forma di canovaccio affidato alle capacità degli interpreti, stimolerà presto la comparsa di professionisti della scrittura. Si spezza qui quell'unità dell'uomo di teatro completo – scrittore, compositore, danzatore, attore, recitatore – che Zeami, Zenchiku e altri avevano incarnato nel *nō*. Nel 1680 per la prima volta sui cartelloni del teatro appare il nome dell'autore del testo<sup>10</sup> ma non poche sono le resistenze e le accuse. La figura dello scrittore di teatro si afferma definitivamente solo con Chikamatsu Monzaemon che, con una scrittura abile e sapiente, estro e inventiva, convince dell'importanza di un valido pennello per il successo di uno spettacolo.

La scrittura teatrale, solo destinata alla rappresentazione, concepita per l'arte dell'attore e per il consumo diretto nel contatto di questi con la platea, andrà organizzando la trama su azioni sceniche (*koto* 事) singole, situazioni di intensità drammatica che, inanellate in sequenza narrativa via via sempre più articolata, vengono a formare successioni di più atti. Le trame vengono a cucire insieme i diversi eventi (*koto*) in infinite varianti e combinazioni: per il drammaturgo conta l'originalità con cui le "azioni" si congiungono e, per l'attore, conta la massima suggestione, la maniera emozionante e incantevole con cui inscenare le azioni e interpretare i personaggi. Sarà l'intreccio, non il significato ideologico del testo, né la sua qualità letteraria, ma i nessi di collegamento tra una situazione e l'altra, la "sintassi drammatica" e i suoi esiti di spettacolarità in scena, a essere al centro dell'attenzione del drammaturgo, in sintonia con i dominatori della scena.

A tale sviluppo si accompagna anche una maggiore dotazione dei palcoscenici, un ampliamento del pubblico, compagnie più folte e con maggiore specializzazione dei caratteri: protagonista (*tachiyaku* 立役) e antagonista (*katakiyaku* 敵役), *onnagata* e ruoli di giovinetti (*wakashugata*) e poi ruoli comici (*dōkegata* 道化方) e maturi di padre o della tenutaria della casa da tè ecc., registrata anche dalla comparsa di *yakusha hyōbanki* 役者評判記, ossia di pubblicazioni di critica sugli attori, inizialmente centrati sulle caratteristiche fisiche, su fascino e avvenenza, come per le cortigiane<sup>11</sup>.

#### L'ERA GENROKU: ARMONIA E VIOLENZA

L'era Genroku (1688-1704) inaugura la prima acme di fulgore del kabuki. A Kyōto si sono costituiti ben quattro teatri, quattro a Ōsaka e quattro a Edo<sup>12</sup>, teatri ufficialmente riconosciuti, e questo rivela la solidità, la consistenza sociale ed economica del fenomeno: nasce in Giappone un teatro pubblico di vaste proporzioni con biglietto d'entrata e spettatori paganti. E vengono a delinearci anche stili di rappresentazione e interpretativi, contenuti e tecniche espressive peculiari con una drammaturgia adeguata distinte tra le due aree culturali principali: Kamigata, ossia Kyōto e Ōsaka, la

prima luogo d'origine del kabuki, culla della cultura classica e sede della corte imperiale, la seconda centro economico e commerciale, luogo dei magazzini delle derrate alimentari del paese, ed Edo, la nuova metropoli in espansione prescelta dallo shōgun Tokugawa come sede del governo politico del paese.

Nel Kamigata, in particolare, i primi testi drammatici che recano la firma di Chikamatsu Monzaemon inanellano in movimentata successione e in trama unitaria eventi e situazioni che mettono in luce le qualità di un attore come Sakata Tōjūrō 坂田藤十郎. Sulla trama dei testi di Chikamatsu egli costruisce una teatralità di sottile espressività, accurata ed elegante, imperniata sul dialogo e sul valore letterario della scrittura. Tra i primi affina uno stile esecutivo morbido esplicitantesi in una sintassi drammatica di azioni armoniose (*wagoto* 和事) che ripropongono i drammi di visita ai quartieri di piacere in auge nella metà del secolo. Queste azioni vengono combinate in genere in un intreccio di *oie sōdō* お家騒動 (disordini presso un grande casato)<sup>13</sup> in cui il giovane erede di una casata di aristocrazia militare, spesso dissoluto frequentatore di quartieri di piacere, diviene vittima di una cospirazione all'interno della famiglia che mira a spodestarlo, e una volta diseredato, in abiti dimessi (*yatsushi* やつし)<sup>14</sup>, viene infine a trovare la cortigiana amata, per poi risollevarsi tramite l'intervento risolutivo di un fedele vassallo e concludere felicemente con il ripristino del prestigio del casato. Nel contesto di scene di decadenza e amore, comicità e raffinatezza, ironia e realismo, in cui alla vicenda di caduta e riscatto dell'erede s'intrecciano eventi d'amore, gelosia, fantasmi, tradimento e infine trionfo del bene, il protagonista di *wagoto* ha modo di dimostrare finezza e ironia miste a umorismo. In tal senso il kabuki del Kamigata si segnala per un'arte rappresentativa finemente stilizzata e cesellata su gesti e situazioni reali. Tale propensione alla minuzie di segni si manifesta anche nel tentativo di vivere nella pratica quotidiana i personaggi femminili da parte del famoso *onnagata* Yoshizawa Ayame 芳沢あやめ (1673-1729). È lui a propugnare i principi dell'arte dell'*onnagata* mirando a una puntuale aderenza alla superficie del reale, per esprimere nei dettagli l'animo, nell'arduo tentativo di rendere con artata naturalezza anche il fascino della cortigiana d'alto rango (*keisei*), la sensualità di un corpo che ha per

il maschio il massimo dell'attrattiva. Questa tensione verso il reale non porterà mai, però, a un teatro di parola, da cui la componente musicale-vocale e la danza siano espulse e in cui gli altri elementi risultino subordinati. Nei drammi del teatro di Ōsaka si tradurrà soprattutto in intromissione della cronaca di eventi (suicidi, omicidi, problemi di denaro, adulteri ecc.) che ritraggono (e denunciano) la vita urbana nelle sue contraddizioni e malesseri.

Da questo punto di vista il kabuki di Edo è ancora più emblematico. Per un pubblico più rozzo e brutale, con una cultura nuova e giovane, si afferma l'arte dell'*aragoto* 荒事 (azione violenta), drammi che si articolano in movimenti scenici di esplosione di furore, coraggio, valore, potenza del protagonista, eventi che incontrano il gusto forte, ingenuo, spavaldo e generoso di una città di nuova urbanizzazione sorta intorno al nucleo portante della classe dei guerrieri (*bushi*).

Tra i primi inventori e protagonisti di questi atti di impeto, irruenza e vitalità straordinaria sarà l'attore Ichikawa Danjūrō 市川團十郎 (1660-1704), idolo delle platee e capostipite di una dinastia che avrà d'ora innanzi una funzione guida nel teatro di Edo. La trama dei drammi, che per lo più arrangia e compone da sé, sarà incentrata su questi eventi, finalizzata all'esplosione di furia incontrollata, coraggio ardimentoso, ma anche di infantile ingenuità. Sul piano drammatico l'arte di Danjūrō non sarà sostenuta dalla raffinatezza e qualità dei testi di Chikamatsu, sperimenterà invece con successo una teatralità di immediato impatto e godimento visivo, non fondata sulla letterarietà ma su un'estetica in cui risaltano le componenti visiva gestuale e cromatica (costumi, trucchi, scenari), ardite e imponenti, dai colori squillanti e superbi, dalla gestualità iperbolica e debordante. I protagonisti di questa estetica grandiosa e fantastica balzano fuori dai soggetti di antiche e nuove vendette, tema prediletto del kabuki di Edo, si ispirano alla vicenda esemplare dei fratelli Soga, senza escludere i nessi con culti e credenze popolari, al mondo buddhista, ricavando spunti dalla gestualità delle pratiche esorcistiche, dai *Kinpira jōruri*, dalle arti figurative, dalle immagini scultoree di divinità o dall'*ukiyoe* ora più che mai in ascesa.

A sostegno di questi contenuti si elaborano un trucco (*kumadori* 隈取) che sottolinea i lineamenti del volto tingendoli di rosso fu-

rore (o altri colori in caso di personaggi negativi o di altra natura) e una gestualità, pose e movenze (*mie*) che sono peculiari soprattutto di questo stile e dei protagonisti di *aragoto*. Particolari anche le andature (*tanzen* 丹前 o *roppō* 六方), camminata nelle entrate e uscite di scena che si ispira all'incedere spavaldo da bravaccio o ganzo dei *kabukimono*, o al passo nelle parate di paggi e servitori (*yakko*), a cui diede particolare risalto un attore virtuoso anche di *wagoto* come Nakamura Shichisaburō 中村七三郎 (1662-1708).

I protagonisti di *aragoto*, la cui essenza è nell'animo di un adolescente ingenuo e generoso, dotato però d'una forza da eroe nemico delle ingiustizie, reincarnazione di uno spirito vindice e furioso (*goryō*), vengono ulteriormente affinati da Ichikawa Danjūrō II (1688-1758). Con le successive rielaborazioni del dramma *Sukeroku* (*yukari no Edozakura*) 助六由縁江戸桜 (1713, 1716, 1749), Danjūrō II viene a congiungere con il vigore dell'*aragoto* scene del presente (l'ambientazione raffinata e vivace nel mondo dell'erotismo del nuovo quartiere di piacere di Edo, Yoshiwara, con le sue regole, costumi ed etichette, e l'amore con le più superbe cortigiane), e il racconto del passato, tramite la connessione con la vendetta dei fratelli Soga: il protagonista Sukeroku, amante della più splendida cortigiana di Yoshiwara, Agemaki, in realtà è Soga no Gorō in cerca di una spada, tesoro di famiglia trafugata dal vecchio e malefico Hige no Ikyū. L'espedito del travestimento in mentite spoglie del personaggio in incognito – figura del mascheramento che è metafora del teatro stesso – sviluppa una duplicità espressiva che complica la recitazione e intreccia passato e presente. Il travestimento, motivato nell'immediato dalla vendetta, apre verso la dimensione della peripezia, con la ricerca di un tesoro di famiglia, intorno a cui si muove l'azione e ruotano i personaggi: artificio che, come i disordini o complotti presso un illustre casato, ritornano spesso nella costruzione dei drammi.

I quartieri di piacere e i teatri sono due significativi luoghi di fascinazione e di creazione di cultura del periodo: opportunamente circoscritti, essi costituiscono un mondo indipendente la cui estetica influenza però la società, nonostante i tentativi più o meno drastici di arginazione delle autorità. Le mode e i fenomeni di costume nascono a teatro, sul palcoscenico, lanciati dagli attori o dalle corti-

giane e l'interscambio tra questi due universi di corrotta sensualità sono ininterrotti. Dilaga il mercato delle stampe di attori e di belle donne mentre una vasta letteratura ruota intorno a questo mondo. La critica teatrale inizialmente limitata alle qualità fisiche degli attori, come per le cortigiane, in seguito si allarga a investire lo stile interpretativo e le capacità sceniche. Ogni anno agli attori viene attribuito un giudizio di valore scalare nei ruoli interpretati, un'articolata classificazione e valutazione per padronanza di mezzi scenici, doti e predisposizioni, propensione a ruoli e personaggi; l'accoglienza del pubblico e i commenti sugli spettacoli in relazione alle prestazioni degli attori vengono accuratamente registrati, mentre si diffonderanno anche scritti e testimonianze degli attori stessi sulla propria arte (*geidan* 芸談), di cui un illustre esempio sono gli *Yakushabanashi* 役者論語 (*Yakusha rongo*) pubblicati molto più tardi, nel 1776, ma che raccolgono proprio le esperienze di grandi artisti di questo periodo.

Il calendario e i contenuti delle rappresentazioni, sia a Edo sia nel Kamigata, all'inizio del XVIII secolo vengono a scandirsi secondo l'avvicinarsi delle stagioni. A Edo la stagione teatrale prevede tre appuntamenti: nell'undicesimo mese (nel Kamigata si collocherà in seguito nel dodicesimo) il *kaomise* 顔見せ (esibizione dei volti), ciclo di rappresentazioni di massima solennità che apre la stagione e che ha lo scopo di presentare al pubblico la troupe di attori scritturati dal teatro per il nuovo anno<sup>15</sup>; a gennaio lo "spettacolo d'inizio di primavera", che festeggia l'anno nuovo, è di norma incentrato sul mondo della vendetta dei fratelli Soga (nel Kamigata invece il dramma di un grande casato, legato a mondo dei quartieri di piacere e cortigiane d'alto rango, *keisei* e questa parola, come "Soga" a Edo, era richiamata nel titolo grande dello spettacolo) e si protrae fino al quarto mese; in estate si svolge la rappresentazione di minore importanza affidata ai giovani attori che, approfittando delle vacanze dei colleghi più famosi, si vedono assegnare ruoli di primo piano. Lentamente le consuetudini si evolveranno: verso la fine del XVIII secolo si aggiungerà un quarto ciclo di rappresentazioni nel terzo mese (*yayoi kyōgen*) collegato all'immagine della fioritura dei ciliegi, uno al quinto mese (*satsuki kyōgen*) e uno ancora al nono mese (*aki kyōgen*), di chiusura della stagione e com-

miato, mentre all'inizio del secolo successivo gli spettacoli estivi, fondati sull'uso dell'acqua vera in scena e sui drammi di spettri e di cruda realtà, acquisteranno sempre maggiore popolarità.

#### INFLUSSI DEL TEATRO DEI BURATTINI

Negli anni dell'era Kyōhō (1716-36) l'ottavo shōgun Yoshimune 吉宗 mette in atto una riforma che mira a una riorganizzazione del governo, austerità a corte e nella vita sociale (leggi suntuarie), restaurazione della morale e delle discipline samuraiche, misure di controllo dell'economia. La politica intrapresa dal governo coinvolge, però, anche il campo culturale con aperture progressiste verso lo studio dell'Occidente in campo tecnico o scientifico e aspetti punitivi di chiusura. Nei testi drammatici, in particolare, viene proibito il ricorso a nomi o il riferimento ad avvenimenti della cronaca e della realtà sociale del tempo<sup>16</sup>. La distanza tra attori e pubblico si fa sempre più marcata, il rapporto tra uomo di teatro, società e potere si fa sempre più problematico. La condizione stessa dell'attore è sempre più degradata e umiliante, nonostante i privilegi economici di individuo ammirato e idolatrato dal pubblico. Comincia a delinearsi in questa fase, conformemente agli assetti della classe al potere e di tutta la società, l'accentuazione della trasmissione interna e dinastica delle tecniche sceniche, l'ereditarietà dell'arte dell'attore, il sistema dei capiscuola e del cambio del nome<sup>17</sup>.

In compenso, il teatro dei burattini si avvia a un periodo di fulgida prosperità al punto che da Takemotoza e Toyotakeza di Ōsaka i successi uno dopo l'altro vengono trasposti sul palcoscenico dagli attori, sia nel Kamigata che a Edo, e rimangono tuttora tra i brani più eseguiti: dai tre capolavori *Sugawara denju tenarai kagami*, *Yoshitsune senbonzakura*, *Kanadehon chūshingura*, alle opere di Chikamatsu Hanji.

La scrittura dei drammi storici concepita per i burattini è improntata a una struttura imponente: lo scontro tra forze positive e forze negative, con trame e ribellioni per la conquista dell'impero o la rovina di una casata, l'ineluttabile sacrificio dei subalterni che assurgono a eroi, il tema dell'affetto o della separazione tra genitori

e figli, la crudeltà della storia e degli uomini nei loro giochi di potere e ragioni politiche, gli ideali di fedeltà al proprio signore e delle vendette, sono gli elementi che danno respiro alla visione di un mondo in cui gli individui scelgono di vivere fino in fondo, con una coerenza ideale e tragica, il proprio ruolo sociale e i propri doveri. Nasce dal confronto con quest'arte sorella la coscienza dell'importanza di un testo sviluppato per complessità d'intreccio e di struttura; nasce nell'ambito della tecnica interpretativa dell'attore una sensibilità più accurata per la rappresentazione di stati d'animo compositi e di pensieri reconditi, lievemente percettibili in superficie.

In concreto gli adattamenti dei testi per burattini alla recitazione di attori comportano una serie di trasformazioni e innovazioni: la presenza del narratore (*tayū*), che nel teatro di figura dà voce ai personaggi, narra la vicenda e introduce e commenta le azioni; la compresenza di parti narrate di descrizione (*ji*), affidate al narratore, con le parole dei personaggi (*kotoba*), proferite in genere dall'attore stesso; la coordinazione tra questi e gli attori scandita dallo *shamisen*, che da strumento esotico e sensuale nelle esibizioni delle cortigiane diventa strumento portante della rappresentazione; il possibile ricorso dell'attore al solo gesto lasciando la parola al recitatore o ancora l'imitazione delle movenze dei burattini; una maggiore e più approfondita resa psicologica imposta dalla drammaturgia più matura concepita per i burattini.

In ogni caso, l'attore deve confrontarsi con il burattino, macchina perfetta, docile, dotata di infinite potenzialità, soprattutto con le innovazioni del burattinaio Yoshida Bunzaburō che portano il fantoccio manovrato da tre operatori a una straordinaria capacità di finzione. Mentre gestualità e movimento del corpo degli attori, dal confronto con la grazia speciale del burattino, scopriranno nuove dimensioni, la recitazione della compagnia d'attori trova modo di sfoggiare capacità interpretative altrettanto complesse nel gioco tra realtà e apparenza e sarà chiamata a un'espressività più intensa e profonda, carica di tensione drammatica<sup>18</sup>. Ben presto, non solo i testi, la musica, la recitazione e la gestualità, ma tecnica e artifici della scrittura teatrale stessa, strutture e convenzioni compositive, vengono introdotte nel kabuki.

### Sekai e shukō

Nel teatro dei burattini con Chikamatsu s'era delineata la separazione tra i due generi: *jidaimono*, di ambientazione storica, e *sewamono*, drammi di attualità.

Nei *jidaimono* lo scrittore rielabora episodi e fonti rivisitando storie già scritte con nuovi motivi e eventi nel segno dell'originalità. La materia nota dei diversi cicli storico-letterari diventa lo sfondo, il mondo di ambientazione della/e *fabula*/e proposta/e e l'intreccio viene a inglobare situazioni molteplici, combinando personaggi storici, celebri, di nobile nascita che appartengono alla tradizione, a nuove invenzioni e personaggi fittizi, vassalli, subalterni, spesso ridotti in condizioni umili, a cui già Chikamatsu aveva assegnato il ruolo di protagonisti tragici. Su questa dimensione ma con ricerca estrosa di trovata curiosa o imprevedibile, di gusto ingegnoso d'invenzione e gioco, si collocano anche i due concetti basilari di *sekai* 世界 (mondo, materia) e *shukō* (idea originale, trovata) che divengono capisaldi della drammaturgia del kabuki, le due coordinate fondamentali per la creazione di un testo drammatico. Il *sekai* indica il mondo di riferimento appartenente ai cicli della tradizione storico-letteraria, comprendente i personaggi storici e illustri codificati, su cui si impegnerà l'ordito, la "trama verticale" che, definita nel suo sviluppo, contrassegna l'inizio e la fine dell'intreccio. *Shukō* invece è la "trama orizzontale", in cui trova spazio l'invenzione del nuovo, di una vicenda, di un'azione o di personaggi immaginari, che si intersecano con il tracciato noto

del *sekai* movimentandolo e arricchendolo in interesse e imprevedibilità<sup>1</sup>.

Come nel teatro dei burattini dopo Chikamatsu si afferma la composizione in équipe del testo (*gassaku*), analoga organizzazione di squadra è caratteristica della «stanza degli autori» (*sakushabeya* 作者部屋) dei teatri kabuki, ove, secondo gerarchia, le scene principali sono affidate al capodrammaturgo (*tatesakusha* 立作者) che sceglie il mondo di riferimento e propone gli *shukō* e distribuisce la stesura degli atti tra i coautori. Così la drammaturgia kabuki<sup>2</sup> creerà un vero e proprio repertorio codificato di *sekai* e *shukō* a cui attingere per ideare possibili combinazioni da intrecciare o giustapporre. Ma ad esempio già in *Yoshitsune senbonzakura* o negli altri testi del periodo, gli elementi base sono presenti: all'interno della materia della guerra Genpei e della vicenda storica di Yoshitsune si inseriscono orizzontalmente due trame che movimentano l'intreccio, la storia di Gonta (e della famiglia del venditore di *sushi*) e la storia della volpe Genkurō<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Kezairōku* 戯材録 (1801) in *Kinsei geidōron*, *Nihon shisō taikai* 61, Tōkyō, Iwanami, 1972, pp. 494-532.

<sup>2</sup> L'autore del *Kezairōku* è formato alla scuola drammaturgica del *jōruri*.

<sup>3</sup> Si può scorgere un legame tra queste due trame orizzontali in quanto entrambe esempi, in apparenza dissimili, di pietà filiale.

### SPLENDIDE COREOGRAFIE E ATTI DANZATI

Ma, oltre alla musica del teatro dei burattini, altri generi di accompagnamento musicale di *shamisen* e cantori, saranno via via lanciati e prontamente introdotti sul palcoscenico per scandire le gesta o le danze degli attori, in particolare i nuovi stili di recitazione e canto con *shamisen* – dai *nagauta* 長唄 al *Bungobushi* 豊後節, popolare per la sentimentalità delle melodie, ai generi da esso derivati: *Tokiwazubushi* 常磐津節 (a partire dal 1747) e poi *Tomimotobushi* 富本節 (dal 1748) e *Kiyomotobushi* 清元節 (lanciato nel 1814) – che via via si avvicendano e che trovano posto in vista sul palcoscenico kabuki, talora anche in abbinamento, per descrivere, ritmare, narrare eventi coreutici su scenari incantevoli.

L'attore si avvale della danza per esibire leggiadria e destrezza, dando vita a scene o atti danzati (*shosagoto* 所作事) che vengono eseguiti da attori come Segawa Kikunōjō 瀬川菊之丞 (1693?-1749) e II (1741-1773) e III (1751-1810), o Nakamura Tomijūrō 中村富十郎 (1721-1786), specialisti nell'interpretazione di figure femminili nel fluire della danza su testi in versi musicati con l'accompagnamento di *nagauta*: nascono così i prototipi di alcuni brani danzati tuttora eseguiti, tra cui *Kyōganoko musume Dōjōji* 京鹿子娘道成寺 (Una fanciulla in crespino maculato di Kyōto al Dōjōji, 1753)<sup>19</sup>, le varianti di *Shakkyō* 石橋 (Il ponte di pietra)<sup>20</sup> e altri.

Nuovi ritmi e melodie di accompagnamento e la recitazione di testi verbali secondo stili diversi, combinata al suono dello *shamisen*, germogliano fruttando proseliti e appassionati. Allineati sul palcoscenico, suonatori di *shamisen* e celebri cantori accompagnano i movimenti degli attori sulla scena. La componente della danza che, anche a frammenti, aveva caratterizzato il kabuki fin dalle origini, acquista piena valorizzazione in atti orchestrici di una certa estensione.

Già nella prima metà del XVIII secolo famosi *onnagata* (interpreti di ruoli femminili) avevano portato al massimo splendore la danza del kabuki. Nelle fasi centrali delle opere era divenuto comune inserire atti coreutici, innestati alla trama, in cui l'*onnagata* primeggiava. Nell'arte dell'interpretazione femminile, rinunciando all'impresa tentata da Yoshizawa Ayame di vivere da donna anche



Okuni kabuki

i gesti della quotidianità per riprodurla con naturale confidenza sul palcoscenico, di fronte all'impossibilità per l'uomo di concorrere con la bellezza femminile sul piano del reale, grazie alle sperimentazioni di alcuni nuovi *onnagata*, quali Segawa Kikunojō o Nakamura Tomijūrō, si disvelano nuove soluzioni. Il personaggio femminile, all'interno della danza, nel dinamismo fluente, con la scorrevolezza dei gesti, la bellezza dei costumi, la trasformazione di situazioni psicologiche, stati d'animo e travestimenti, acquista un fascino prima sconosciuto, suscita l'ammirazione incantata degli spettatori.

### Musica nel kabuki

Se la musica del nō, sia nell'evoluzione storica sia nella struttura, è informata a (apparente) semplicità lineare e uniformità di struttura, il kabuki invece anche nella musica ha presentato pluralità d'esperienze, spesso legate a fattori contingenti (come mode o imposizioni politiche), oltre a sperimentazioni di attori e musicisti, in un arco di tempo ampio e movimentato. Accogliendo via via esperienze artistiche eterogenee, nel kabuki la musica ha assunto un ruolo notevole ma differenziato a seconda delle fasi di sviluppo.

Al suo primo stadio il kabuki è un insieme di canti, danze e brevi scene mimate a cui si accompagnano i suoni di piccoli gong e degli strumenti che già erano appartenuti all'orchestra nō. A rivoluzionare tutta la musica del tempo, sarà l'introduzione di un nuovo strumento: lo *shamisen*. In Giappone sul modello del *biwa*, lo strumento subisce trasformazioni per adattarlo alle esigenze della narrazione epica. La pelle della cassa di risonanza, che era di serpente, viene sostituita con pelle di gatto o di cane, come nel *biwa* viene usato un grosso plectro che colpendo le corde colpisce anche la pelle acuendo le caratteristiche ritmiche dello strumento. Lo *shamisen* entra nel mondo giapponese della tradizione epica e popolare con una musicalità fatta di energia e ritmo intrecciata però con la voce. Entra nel teatro di attori (kabuki), nel teatro dei burattini, nei quartieri di piacere, arricchendo le canzoni, le melodie delle cortigiane, nelle feste popolari. Altro tratto di questo strumento sarà la sensualità e l'espressività del suo-

no, tale da abbinarsi alla vocalità, a una cultura del piacere e dell'evanescente. Attraverso successive modifiche lo strumento si differenzierà a seconda dei generi musicali per grossezza del manico, per spessore o dimensioni del plectro, delle corde, per tipo di accordatura ecc.

### I generi musicali nel kabuki

Nel kabuki attuale si possono riconoscere tre filoni principali con tre gruppi strumentali e tre luoghi di collocazione sul palcoscenico diversi: la musica per *shamisen* di accompagnamento alla danza prodotta da esecutori allineati su una pedana in vista sul palcoscenico in centro sul fondo (*nagauta*) o ai lati (*Tokiwazu*, *Kiyomoto*); la musica per *shamisen* originaria del teatro dei burattini, eseguita da un cantore e da un suonatore di *shamisen* posti in vista su un palco apposito a destra del palcoscenico (*gidayū*); l'orchestra del *geza ongaku* posta in uno spazio nascosto da una grata sul lato sinistro del palcoscenico.

### La musica per shamisen

In genere le musiche per *shamisen* si accompagnano alla voce e vengono distinte, in base all'uso dello strumento e alla tecnica vocale, in due tipi: *utaimono* e *katarimono*. La distinzione non è però netta, con varietà intermedie tra le due categorie. Se gli *utaimono* si basano sul canto e sulla melodia, sulla regolarità ritmica e si accompagnano a un testo poetico, *katarimono* è un genere che si basa sul *kataru* (raccontare, recitare, declamare), sulla narrazione in cui il testo verbale epico ha forti connotati ritmici, così come la musica dello strumento. Alla categoria *utaimono*, in cui si dà

maggior rilievo al suono delle singole sillabe modulandole, in cui il movimento melodico è morbido, la tonalità di voce e strumento più alta, in cui l'organizzazione dei suoni e la bellezza melodica sono accentuate, possono essere annoverati i generi: *jiuta*, *hauta*, *kouta*<sup>1</sup>, *nagauta* ecc. Alla categoria *katarimono*, in cui l'andamento melodico più che basarsi su una scala musicale definita e su un ritmo regolare uniforme, si fonda sull'intonazione della parola, sull'espressività del testo e sulla sua comprensione, sulla varietà ritmica senza particolare riguardo all'omogeneità della qualità vocale, possono essere inseriti i generi: *Tokiwazu*, *Tomimoto*, *Kiyomoto*, *Gidayū* ecc.

All'interno di questi sono entrati nel kabuki il *nagauta* e i generi *Tokiwazu*, *Kiyomoto* ecc. (che si accompagnano oltre che al resto verbale alla danza) e il *gidayū* ossia la musica del teatro dei burattini.

**Gidayū** Accompagnamento musicale indispensabile per i drammi tratti dal teatro dei burattini. Il narratore declama le parti descrittivo-narrative mentre i dialoghi vengono invece recitati per lo più dagli attori stessi. Sia la recitazione che i movimenti degli attori sulla scena vengono scanditi dal ritmo dello *shamisen*. Lo *shamisen* di questo genere è il più grande in assoluto per dimensioni, ha manico corde e plectro più robusti, il suono più cupo e percussivo. Dall'effusione di sentimenti e atmosfere delicate alla rappresentazione grave e tragica di situazioni e sentimenti, la vocalità del cantore e il suono dello strumento hanno una straordinaria forza espressiva carica di tensione drammatica.

**Nagauta** Nasce come forma musicale agli inizi del XVIII secolo facendo presto ingresso nel teatro soprattutto come accompagnamento alle danze acquisendo via via maggiore rilevanza, comprovata dalla ricchezza di drammi o coreografie in repertorio. È tra i più ricchi generi musicali della tradizione avendo attinto da altri, nel suo sviluppo, sia testi sia melodie. Dal punto di vista timbrico, agli *shamisen* e ai cantori (in numero uguale fino a oltre dieci) si combinano anche le percussioni dell'orchestra *nō* e strumenti a fiato (flauto del *nō*, *shinobue*<sup>2</sup> ecc.). Anche dal punto di vista compositivo la struttura dei brani è complessa e articolata in sezioni secondo un ordine abbastanza codificato. Lo *shamisen*, rispetto a quello dei *katarimono*, è di dimensioni minori, ha corde più sottili, il plectro è meno pesante; pertanto produce un suono più alto e luminoso.

**Tokiwazu, Tomimoto, Kiyomoto** Dallo stile di canto con *shamisen* chiamato *Bungobushi*, che nella prima metà del XVIII secolo conobbe straordinaria popolarità ma fu subito proibito per le conseguenze "nefaste" sui costumi, si sviluppano quasi subito altri stili tra cui *Tokiwazu*, *Tomimoto* e più tardi, agli inizi del XIX secolo, *Kiyomoto*. Essi traggono tutti il nome dai rispettivi fondatori, cantori che staccandosi dalle orme dei propri maestri hanno fondato scuole proprie. Con il passare del tempo si sono moltiplicati stili di canto e modi di accompagnamento con lo *shamisen* molto diversi per vocalità e strumentazione. Nella seconda metà del XVIII secolo, quando molti attori si cimentano in coreografie di notevole

complessità, non solo i musicisti di *nagauta* ma anche gli interpreti di *Tokiwazu* e *Tomimoto* salgono sui palcoscenici e ne accompagnano i balli. Il *Kiyomoto* viene accolto non solo come accompagnamento alla danza ma anche per arricchire l'atmosfera malinconica e struggente delle scene del kabuki più tardo. Nel *Tokiwazu* il gruppo musicale di regola si compone di tre cantori e due suonatori di *shamisen*. In tutti questi generi lo *shamisen* ha un manico di media grossezza, leggermente più sottile nel *Tokiwazu* rispetto al *Kiyomoto* ma più grosso in entrambi rispetto a quello da *nagauta*. Nel *Tokiwazu* il ritmo è regolare, adatto alla danza, anche se va in crescendo rapido nel finale; la voce si esprime in maniera naturale e sensibile, lo *shamisen* è suonato morbidamente e uno degli strumenti è accordato un'ottava più alta rispetto all'altro. Nel *Kiyomoto* invece più forte è il carattere di *utaimono*, le tecniche vocali (modulazione della voce, falsetto, tono acuto, nasalizzazione ecc.) arricchiscono le possibilità espressive, mentre il suono dello strumento si pone in secondo piano; numerose sono le variazioni di timbro e di tempo che rendono l'effetto mosso anche se melanconico. Il *Kiyomoto* ha assorbito molti brani dal *Tomimoto*.

Sono frequenti anche, nei brani di danza con metamorfosi<sup>3</sup> che risalgono al periodo della prima metà del XIX secolo, gli abbinamenti o meglio le alternanze di gruppi orchestrali diversi nel corso di un'unica danza.

**Geza ongaku** In aggiunta a questi generi, esiste anche una musica originale del kabuki che intervie-

ne in tutte le rappresentazioni: è il *geza ongaku* 下座音楽 (musica fuori scena), prodotto da un gruppo di strumentisti posto dietro una grata nera sulla sinistra del palcoscenico. L'orchestra è costituita da decine di strumenti che vanno dalle percussioni del *nō* e altre originali del kabuki (*ōdaiko*<sup>4</sup> ecc.) agli strumenti a fiato (flauto del *nō*, *shinobue* ecc.), allo *shamisen* e talora anche *koto*, *kokyū* (strumento a arco), *shakuhachi* ecc.

Il *geza ongaku* interviene: a. in apertura e in chiusura di scena; b. all'uscita o entrata dei personaggi (soprattutto attraverso lo *hanamichi* e quando da questo l'attore passa al palcoscenico vero e proprio); c. durante le parole o i gesti dei personaggi; d. in scene particolari (di combattimento, d'amore, di separazione, mimate, di uccisione ecc.). Le melodie che accompagnano l'apertura di scena, i cambi e la chiusura dell'atto si ispirano generalmente all'atmosfera o ai sentimenti che caratterizzano l'intera scena. Le melodie che accompagnano o segnalano l'uscita o l'entrata dei personaggi, i loro gesti o parole si conformano al carattere del personaggio, alla sua condizione sociale, alle qualità dell'attore, al contenuto delle parole o alla natura dei gesti. In tutti gli altri casi, melodie e ritmi sono legati al movimento scenico come la musica che accompagna la danza. Le composizioni del *geza* sono classificate in: a. *uta*, ovvero canzoni accompagnate dallo *shamisen* (in tutto circa 600); molte sono tratte da pezzi di *hauta*, *kouta*, *jiuta* o *nagauta*, altre sono state composte appositamente per il kabuki; b. *aikata* (circa 300), ovvero interludi puramente strumentali per *shami-*



Wagoto (Yoshidaya)

*sen* solo (raramente con testo verbale); anche in questo caso si distinguono quelli tratti da *nagauta*, *jiuta*, o *hauta* da quelli composti espressamente; c. *narimono*, ovvero brani eseguiti da diversi strumenti (principalmente i quattro del *nō*, l'*ōdaiko* e il *shinobue*), talvolta sono eseguiti assieme agli *uta* o agli *aikata*.

Tra i *narimono* sono comprese le melodie usate per gli effetti acustici (il canto o il verso di uccelli o animali ecc.) e per evocare fenomeni metereologici, prodotti dal rullio dell'*ōdaiko* (il cadere della neve, la pioggia, il suono delle onde, i tuoni o altro); che imitano l'orchestra *nō*, ad annunciare l'entrata di personaggi importanti o altro; che imitano i ritmi delle festività popolari evocandone le atmosfere animate;

che accompagnano l'apparizione di un fantasma, con il flauto del *nō* e l'*ōdaiko*, e così via.

<sup>1</sup> *Jiuta* è musica vocale per *shamisen* sviluppata nel periodo Tokugawa. Eseguita da artisti ciechi si è poi diffusa come musica familiare. L'esecutore canta e suona lo strumento usando un plettro particolarmente sottile. *Hauta* è genere che comprende brevi brani, sviluppati nella metà del periodo Tokugawa. Ha carattere popolare, non raffinato. All'interno di questi è sorto il genere *kouta*, che comprende brani cantati con l'accompagnamento dello *shamisen* ma suonato senza l'uso del plettro.

<sup>2</sup> Flauto traverso di bambù a sette fori. Si suona più facilmente, soffiando con minore energia rispetto al *nōkan* o al *ryūteki*, con effetto più morbido.

<sup>3</sup> Danze in cui uno stesso attore interpreta diversi brevi atti cambiando di volta in volta di costume e personaggio.

<sup>4</sup> Tamburo di grandi dimensioni sorretto da un piedestallo, viene suonato con due bacchette.

## LA SCENOTECNICA E IL TEATRO DELLA "MERAVIGLIA" - L'ERA TENMEI

Nella seconda metà del XVIII secolo, mentre il teatro dei burattini inizia la fase calante, il kabuki, arricchito sul piano della struttura drammatica, della recitazione e delle soluzioni sceniche si ritrova rinvigorito. Nuovo impulso viene impresso anche dallo sviluppo scenotecnico che, in un edificio teatrale ormai assai attrezzato, porta all'adozione di marchingegni come montacarichi e botole (*seriage* せり上げ) e il palcoscenico girevole (*mawaributai* 廻り舞台), innovazioni che consentono maggiore rapidità per i cambi di scena, entrate e uscite sorprendenti e conferiscono maggiore intensità al ritmo e alle trasformazioni del quadro scenico. L'invenzione di tali congegni risale soprattutto alla figura di Namiki Shōza 並木正三 (1730-1773), drammaturgo attivo a Ōsaka, allievo dell'autore di drammi per burattini Namiki Sōsuke, che introduce nel kabuki anche la complessa articolazione di una struttura drammatica grandiosa. Grazie all'invenzione del palcoscenico ruotante il luogo scenico si trasferisce e trasforma celermente; grazie a botole e montacarichi le prospettive sceniche e le presenze umane si avvicendano vorticosamente, edifici e personaggi si innalzano o sprofondano, la boccadopera viene quasi a concentrarsi su particolari a mo' di obiettivo fotografico.

Il colpo di scena, il ribaltamento metaforico e reale, l'imprevedibilità, la parodia sono al centro di una drammaturgia che trova il suo punto di forza nell'incastro/intarsio (*hamemono* はめ物): motivi di drammi preesistenti trasformati si incastonano in nuovi assetti imperniati sulla possente e affascinante presenza di protagonisti che complottano contro l'impero, come in Chikamatsu Hanji. La mutazione continua, la metamorfosi, la magia prefigurano le evoluzioni successive: velocità e meraviglie scenotecniche, dinamismo di figure umane e macchine, con rapidi cambi di costume e di fondali, tra mutamenti di prospettiva, apparizioni e scomparse, edifici che scendono e salgono, *coups de théâtre* rocamboleschi, combattimenti sui tetti.

Questa nuova visione presto si trasferisce a Edo contribuendo a modificare l'estetica stessa, le strutture di tempo e spazio nel testo drammatico e nella messa in scena. Possibilità fino ad allora sco-

nosciute si dischiudono per drammaturghi e attori: si aprirà la via alla tecnocrazia del palcoscenico e alla teatralità rutilante, la corsa al mirabolante e al sorprendente.

Il secondo apice glorioso del kabuki culmina nell'era Tenmei (1781-89), torno di anni che vede concentrarsi a Edo il massimo dell'energia creativa che dalla letteratura (*sharebon*, *kibyōshi*, *senryū* ecc.) si trasfonde anche sui palcoscenici.

Tra i drammaturghi si segnalano Sakurada Jisuke I 桜田治助 (1734-1806) e Kanai Sanshō 金井三笑 (1731-1797), tra gli attori Nakamura Nakazō I 中村仲蔵 (1736-1790). Il primo porta a particolare raffinatezza lo stile di Edo, con atmosfere vivaci, ricchezza di invenzioni, combinazioni imprevedibili, leggerezza nello svolgimento e scioltezza nei dialoghi<sup>21</sup>. Nakamura Nakazō I è interprete di spicco del periodo, *tachiyaku* che per primo esplora il territorio della danza, fino ad allora prerogativa degli interpreti femminili, portando in auge danze drammatiche o drammi interamente danzati con *Tokiwazu* o *Tomimoto*. Nascono così capolavori coreutici quali molteplici varianti di *Futaomote* 双面 (Doppia maschera), *Tsumoru koi yuki no seki no to* 積恋雪関扉 (Accumularsi di passione, Il portale della barriera sotto la neve, 1784), *Modorikago* (*ironiaikata*) 戻駕色相肩 (Il palanchino di ritorno, 1788) i cui testi in versi sono composti da autori come Sakurada e Kanai Sanshō. *Seki no to* in particolare rappresenta l'essenza del kabuki di epoca Tenmei. La trama s'incetra sul tentativo di cospirazione di Ōtomo no Kuro-nushi, dopo la morte dell'imperatore, per la conquista dell'impero. La scena si colloca alla barriera di Ōsaka dove il malefico Kuro-nushi risiede sotto le mentite spoglie (*yatsushi*) di guardiano della barriera. Nello scenario ammantato di neve un antico albero di ciliegio è stranamente in piena fioritura e intorno a quell'albero in un'atmosfera irrealista ruota la storia d'amore di due figure femminili. Nel primo *maki* è Komachihime, principessa che ha riportato in vita il ciliegio amato dall'imperatore grazie alle virtù della poesia, e attraverso i monti innevati giunge in viaggio per incontrare il suo amato Yoshimine Munesada, qui rifugiato. Nel secondo *maki* invece viene rappresentato l'attaccamento della *keisei* Sumizome per l'amato tragicamente morto, Yasusada, fratello di Munesada, ma la vera identità della cortigiana è lo spirito dell'albero di ci-

liegio che ha assunto sembianze femminili. Nell'ardita invenzione dell'intreccio si iscrivono le figure di poeti illustri dell'epoca Heian impersonati da tre attori tra i più fulgidi del periodo che gareggiano danzando l'uno con i gesti grandiosi e rozzi di Kuronushi, escogitati dall'attore Nakamura Nakazō I, e l'*onnagata* con quelli di magico fascino di principessa e poi cortigiana in un'estetica audace e d'estro ingegnoso.

Ma lentamente, nell'ultimo scorcio del secolo, lo stile di recitazione si orienta sempre più verso lo *shōutsushi* 正写し, ossia la «copia vera, dal vivo», un'ulteriore propulsione verso un realismo meno estetizzato e stilizzato, bensì coscientemente crudo, l'imitazione «dal vivo» di costumi e gesti che vedono protagonisti, oltre a Nakazō, attori quali Ichikawa Danzō IV 市川団蔵 (1745-1808) e Matsumoto Kōshirō V 松本幸四郎 (1764-1838), tendenza che condurrà alla crudezza dei *kizewamono* 生世話物 (drammi di attualità cruda) delle ere Bunka e Bunsei (1804-1830).

#### UNA REALTÀ SEMPRE PIÙ CRUDA

A portare una ventata di novità in tal senso è la tournée a Edo di Namiki Gohei 並木五瓶 (1747-1808), allievo di Namiki Shōza, portavoce del più tipico stile degli scrittori di Ōsaka, con aderenza sottile e vivida al reale, razionalità nella combinazione degli eventi, ritmo rapido nell'avvicinarsi delle azioni, maggiore delineazione dei personaggi, caratteristiche fino ad allora estranee alla drammaturgia di Edo.

Gohei, grazie anche alle interpretazioni di Sawamura Sōjūrō III 沢村宗十郎 (1753-1801) che lo accompagna nella visita a Edo, vede accolti con successo i suoi drammi: *Godairiki koi no fūjime* 五大力恋緘 (Cinque grandi forze, sigillo d'amore, 1794) e altri. *Godairiki* coglie la relazione uomo e donna nella consueta cornice del quartiere di piacere con realismo sottile, ponendo al centro l'incomprensione, il malinteso, ispirandosi, come nella tradizione di Ōsaka, a casi di vita urbana: vicende familiari, adulteri e uccisioni, problemi di denaro e suicidi d'amore, rimproveri, disamori, malintesi e agnizioni, anche se intrecciati ai consueti vassalli diseredati,

cortigiane e tesori di famiglia da ritrovare. Essi rivelano alla teatralità grossolana e ingenua della città la profondità psicologica, lo stile accurato e ricettivo degli spettacoli che si realizzavano a Ōsaka. Rispetto al periodo Genroku, il *sewamono* ha perduto la visione poetica del rapporto uomo-donna che aveva raggiunto dimensione ideale nelle storie di suicidi d'amore (*shinjūmono*) di Chikamatsu. *Godairiki* propone infatti il dramma del malinteso, della gelosia e dell'errore e la scena dell'uccisione, in bilico tra bellezza visiva e orrore, diviene momento culminante del dramma.

L'aspirazione a una stretta razionalità nella combinazione degli eventi, che nega propensioni al fantastico e alla finzione grandiosa e magniloquente del teatro di Edo, lo spinge a portarvi un'altra innovazione, ovvero la scissione tra i due drammi che componevano lo spettacolo di una giornata: il primo dramma, *ichibanme* che era di ambientazione storica (*jidaimono*) a più scene, e il secondo dramma, *nibanme*, che era d'ambientazione attuale (*sewamono*), di norma inframezzati da uno o più atti danzati (*shosagoto*). Se fino ad allora a Edo era consuetudine raccogliere sotto un grande titolo i due drammi che componevano lo spettacolo di una giornata congiungendoli in un'unica trama, pur con forzature che intersecavano epoche storiche con l'attualità, egli invece scinde i due momenti, con titoli distinti, secondo l'uso del Kamigata, e la svolta è rivoluzionaria, anche se non sarà abbracciata *in toto* a Edo.

Del resto, in maniera evidente con Sakurada Jisuke 1 e poi in seguito con Tsuruya Nanboku, a Edo si impone anche la consuetudine di combinare due o più "mondi di riferimento" (*sekai*), ossia di intrecciare differenti dimensioni e tradizioni storico-letterarie nella stessa opera. Come esito estremo della predilezione per il far convivere nello stesso titolo due drammi in realtà distinti, uno d'ambientazione storica con uno invece collocato nel presente, nasce infatti il *naimaze* 緋い交ぜ, intreccio-commistione di differenti *sekai* che produce effetti inconsueti, soluzioni e accostamenti imprevedibili e gustosi, in cui fili di trame diverse si intrecciano in volute e tonalità frutto di un'invenzione che persegue sempre l'originalità e un'immaginazione sorprendente al limite dell'assurdo. Metabolizzati, questi motivi si riflettono presto su drammaturgia e scenografia di Edo. Il *sewamono* si trasforma in *kizewamono*, os-



Kanadehon chūshingura

sia dramma di "cruda" attualità, in cui trova spazio infine la vita sociale più dimessa o più spiacevole ma ugualmente clamorosa e pure attraente: scene, costumi di vita, avvenimenti dei quartieri popolari o dei bassifondi della metropoli.

Lentamente la crudezza della rappresentazione, l'erotismo, l'orrido, il crudele e il truculento si fanno più spinti ed eccitanti, ai limiti del parossismo; intrisi di sensuale compiacimento essi non degenerano però mai dal punto di vista estetico, anzi danno vita a una nuova estetica di decadenza.

E mentre il mondo dell'epoca Tokugawa nel nuovo secolo volge verso un lento declino proiettando le sue ombre sulla vita e sulla scena, i palcoscenici del kabuki si coloreranno di fosco, truce, sensuale ma anche di mille colori e metamorfosi in un crescendo sempre più emozionante.

## Note al testo

nerati nei sacrari siti entro la corte e festeggiati nel secondo e undicesimo mese. Sull'origine della divinità Sono, che non compare nel *Kojiki* o nel *Nihon shoki*, non si hanno attestazioni. Kara no kami invece nel *Kojiki* viene presentato come figlio di Toshigami (Otohi no kami), divinità che giunge a visitare ogni casa all'inizio dell'anno, nume del riso/messi e spirito degli antenati che protegge la casa, e di Inohime. In quanto discendenti di Susanoo no mikoto sarebbero divinità che proteggono da pestilenze e epidemie.

<sup>5</sup> Padiglione che si trova presso il Burakuin nella corte imperiale a Kyōto, dove si svolge il *kagura* dopo il Daijōe.

<sup>6</sup> Nel corso del rito viene approntata dinanzi al sacrario una caldaia sopra un fuoco colma d'acqua bollente e la danzatrice/danzatore bagnandovi uno stelo frondoso di bambù o ritagli di carta o stoffe ne spruzza l'acqua su di sé e sugli astanti. Oltre che di purificazione-benedizione, il rito ha anche funzione di protezione dalle malattie e di propiziazione del raccolto e divinatorio per vaticinare i frutti dell'annata.

<sup>7</sup> Sarume è la famiglia che avrebbe come progenitrice Amenouzume e dunque destinata dall'antichità ad adempiere ai riti e festività presso la corte. Il termine dunque designa le donne destinate al servizio delle danze *kagura* per il Daijōsai o il Chinkonsai.

<sup>8</sup> *Yaotome mai* (danza delle otto vergini). Nell'antichità il numero otto indicava una pluralità, un alto numero.

<sup>9</sup> Particolare strumento costituito da una serie di legni/bambù allacciati insieme e fatti risuonare l'uno contro l'altro.

<sup>10</sup> Il fenomeno dei canti delle risaie *hayashi-da* si riscontra in vaste aree dell'Asia orientale o del Sudest asiatico, Giappone centrale, Corea, Cina presso varie etnie, Nepal, con strumenti musicali tipici di ciascuna area e con canzoni alternate a duetto, spesso con temi amorosi. I movimenti di trapianto in ciascuna area si adeguano al ritmo: in Corea, ove prevale il ritmo ternario, si pianta una piantina ogni tre battute, in Giappone, ove prevale il ritmo binario, una ogni due battute.

<sup>11</sup> Cerimonia buddhista celebrata nei grandi antichi templi buddhisti all'inizio di ogni anno, in cui si medita sull'anno trascorso, si correggono errori, colpe e impurità (incontri di confessione, *keka* e 悔過会, *zange no gyō*), si prega per la pace nel paese e per la prosperità delle messi nel nuovo anno. Le celebrazioni si svolgono anche nell'arco di sette giorni, combinando il ruolo del buddhismo in quanto religione a protezione del paese e i riti "pagani" antecedenti di preparazione all'avvento della primavera.

3. Dal continente all'arcipelago, dai culti locali alla corte imperiale

<sup>1</sup> Vedi paragrafo seguente.

<sup>2</sup> Luoghi d'origine sono forse India antica e Tibet, trasmigrando poi verso la Cina. Anche oggi si riscontrano esempi simili di danze mascherate in India, Nepal, Tibet, Cina e penisola coreana. In Giappone non si tramandò certamente nella forma con cui fece il suo ingresso dal regno di Kudara in Corea, ma ad esempio tracce di *Shishi* sono ereditati nelle celebrazioni (*Shōryō* e 聖盃会) con *bugaku* per l'anniversario della morte di Shōtoku Taishi (22 aprile) sul palcoscenico di pietra dello Shitennōji di Ōsaka.

<sup>3</sup> Murasaki Shikibu, *La storia di Genji*, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>4</sup> In questa fase avviene un'ulteriore cernita e riordino del repertorio all'interno dei brani tramandati e da tale operazione, completata in due fasi nel 1876 e nel 1888, scaturiscono i colofoni/spartiti selezionati dell'epoca Meiji (*Meiji sentei fu* 明治選定譜) vagliati anche alla luce delle teorie musicali della musica occidentale e questi costituiscono tuttora il repertorio eseguito.

<sup>5</sup> Il termine Kamigata designava, prima della restaurazione Meiji (1868) e del trasferimento della capitale e della sede imperiale a Tōkyō, l'area dell'antica capitale Kyōto e le regioni limitrofe.

<sup>6</sup> Danze di nani (*hikiudo* 小人) che furono in voga in epoca Heian. Figure di nani erano state sin dall'antichità presso la corte di Yamato protagoniste di numeri comici, buffi, da cui poi si sarebbero evolute queste danze.

<sup>7</sup> Traduzione italiana in A. Maurizi, *La prosa in cinese nella seconda metà del periodo Heian: lo "Shinsarugakki" di Fujiwara no Akihira* (989-1066), in *Il Giappone*, XXVIII, 1990, pp. 5-67; *Le origini del sarugaku del periodo Heian: il "sarugaku" nel Giappone dell'VIII-IX secolo*, in *Lingue e culture in contatto*, vol. 4, Roma, Carocci, 2005, pp. 197-212; *Le origini del sarugaku di epoca Heian: "il sanyue" nei banchetti e festività di corte della dinastia Han*, in *Letterature Straniere*, vol. V, Roma, Carocci, 2003, pp. 41-55.

<sup>8</sup> Danze che non corrispondono a pose, passi, brani codificati, bensì in cui si muovono braccia e gambe in libertà a ritmo con canto e musica. A cavallo tra i periodi Heian e Kamakura anche presso la nobiltà di corte nei banchetti, in presenza dell'imperatore, che seguivano le festività e ritualità ufficiali di capodanno o del *gosechi* ci si abbandonava a balli liberi/scompigliati (*ranbu*) assieme al canto di *rōei* e *imayō*, o *shirabyōshi*, *manzairaku* che vengono chiamati anche *sarugaku* (musica e divertimento delle scimmie) e il termine si sarebbe poi traslato anche sugli artisti professionisti

del *sarugaku*. Nel *nō* il termine *rappu* verrebbe a designare l'esecuzione di un singolo momento danzato di un brano.

4. Il *nō*

<sup>1</sup> Terzo shōgun della dinastia Ashikaga che con Takauji aveva preso le redini del paese installando un governo militare nella zona Muro-machi (da cui prende il nome il periodo) della capitale Kyōto. Mecenate illustre a lui si deve, tra l'altro, la costruzione del Kinkakuji (Padiglione d'oro).

<sup>2</sup> Il termine *za* indica una compagnia organizzata di attori, gruppi teatrali (gilde di artisti). Attualmente designa invece spesso anche l'edificio teatrale (Kabukiza, Bunrakuza, Asahiza ecc.).

<sup>3</sup> Il termine *yūgen* sarà reso successivamente con "grazia". Nella versione italiana dei trattati di Zeami viene tradotto come «fascino sottile».

<sup>4</sup> Ashikaga Yoshimichi 足利義持 (1386-1428). Figlio di Yoshimitsu e suo erede alla guida del paese.

<sup>5</sup> Membri della nobiltà di corte esprimono disprezzo allorché Yoshimitsu si fa affiancare dal quel figlio di attori di *sarugaku*, ossia mendicanti (*kotsujiki*), fuoricasta.

<sup>6</sup> Vedi capitoli successivi.

<sup>7</sup> Uno dei massimi maestri dell'arte poetica del tempo, teorico ed esteta dello *waka* della scuola Nijō ma soprattutto della tecnica del *renga* 連歌 (poesia a catena), genere a più mani che raggiunge in questo periodo la sua piena fioritura.

<sup>8</sup> Per il termine *nō* P. Cagnoni propone la traduzione, fedele al senso primario, di «artificio». Zeami usa in prevalenza il termine *sarugaku no nō* o *sarugaku*.

<sup>9</sup> «È detto: "La stirpe non è tale se non in quanto continua la tradizione di quella via. Il portatore di quella via non lo è per nascita ma in quanto conosce", in *Fūshikaden*, in *Nōgakuronshū*, cit., p. 297 (trad. it.: Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, cit., p. 150).

<sup>10</sup> La struttura musicale, con i suoi moduli ritmici, le scale vocali nei modi forte, *tsuyogin* ツヨ吟 (強吟) e «debole», *yowagin* ヨワ吟 (弱吟) vengono a definirsi secondo il sistema esecutivo attuale nel tardo periodo Tokugawa.

<sup>11</sup> Omote Akira, *Kita ryū no seiritsu to tenkai*, Tōkyō, Heibonsha, 1994.

<sup>12</sup> Ikenouchi Nobuyoshi, *Nōgaku seisui*, *Jōkan* (Edo no nō), Tōkyō, Tōkyō Sōgensha, (1925) 1992, pp. 179-188.

<sup>13</sup> Il termine designa i testi drammatici, il testo verbale dei drammi del *nō* e la relativa recitazione (in tal caso è più specifico il termine *uta*). Omote Akira, *Nōgakuishi shinkō* (I), Tōkyō, Wan'ya shoten, 1979, pp. 298-300.

### 1. Introduzione

<sup>1</sup> Due volte i mongoli hanno tentato per mare la conquista del favoloso Cipangu nel 1274 e nel 1281.

<sup>2</sup> L'adozione del sistema Ritsuryō (leggi penali [*ritsu*] e norme amministrative [*ryō*]), nell'organizzazione del governo centrale in ministeri e dell'amministrazione periferica, la gestione delle proprietà pubbliche tramite la burocrazia e la coltivazione dei terreni agricoli affidati ai *ryōmin* (funzionari e coltivatori delle terre dello stato), la divisione in classi (oltre al sistema *uji* dei clan o casati familiari e al popolo comune dei *ryōmin*, le classi sociali più basse dei *senmin*, sudditi non liberi distinti in cinque categorie che comprendevano i guardiani delle tombe nobiliari, servitori, domestici, servi pubblici o privati ecc.) in Giappone ha inizio nel 681 con l'imperatore Tenmu, perfezionata nel 689 e culminata nel 702 con il sistema Taihō, e poi nel 718 con la costituzione Yōrō la cui applicazione viene avviata nel 757. R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 26-29.

<sup>3</sup> Watanabe Tamotsu, *Kabuki no hyōgen*, in *Nihon no dentō geinō kōza*, Tōkyō, Tankōsha, 2009, pp. 246-48.

<sup>4</sup> M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 9-98.

### 2. Dal rito allo spettacolo

<sup>1</sup> *Kojiki*, *Un racconto di antichi eventi*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 48-49.

<sup>2</sup> M. Raveri, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 37-42.

<sup>3</sup> Uno dei diciassette palazzi della corte Heian ove trovavano alloggio le attendenti di Palazzo (*naishi no tsukasa*) che, tra gli altri servizi, avevano il compito di vigilare su di esso.

<sup>4</sup> Kara no kami e Sono no kami erano nomi protettori della corte imperiale e come tali ve-

<sup>14</sup> Omote Akira, *Kōzan bunkobon no kenkyū*, (*Utaibon no bu*), Tōkyō, Wan'ya shoten, 1965 e Omote Akira, *Nōgakushi shinkō* (I), cit., pp. 308-11.

<sup>15</sup> *Fūshikaden-Sandō*, a cura di Takemoto M., Tōkyō, Kadokawa shoten, p. 305.

## 5. Il kyōgen

<sup>1</sup> Sede della scuola buddhista Tendai diffusa in Giappone intorno al IX secolo.

<sup>2</sup> Tutte e tre le forme sono però affidate ad attori appartenenti alle scuole di kyōgen, che eseguono secondo i modi del kyōgen.

## 6. Dal medioevo all'età premoderna

<sup>1</sup> Narrazione epica dell'ascesa e della rovina della casata Taira (Heike), che la vide sconfitta dal clan Minamoto (1180-85) nella lotta per la supremazia nell'impero. Ampliata e diversificata nel tempo in varie lezioni, nella sua versione iniziale viene a formarsi nel XIII secolo. Ha esercitato per secoli grande influsso sulla letteratura e sul teatro.

<sup>2</sup> Kenkō Hōshi, *Ore d'ozio*, a cura di A. Boscaro, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 178-79. Opera narrativa composta tra il 1310 e il 1331 circa, costituita da più di 240 capitoli sparsi di annotazioni, pensieri, riflessioni estetiche e altro, trascritti così come fluiscano nella mente «seguendo il pennello».

<sup>3</sup> Il termine *kenyō*, che in origine si riferiva al ruolo più alto nell'organizzazione amministrativa buddhista o civile, nel caso dei ciechi indicava un maestro giunto al grado più alto della sua arte e in epoca Tokugawa il più alto riconosciuto all'interno del Tōdōza 当道座, corporazione a cui sotto la spinta delle autorità Tokugawa erano stati destinati i ciechi. Secondo la tradizione la figura di tali musicisti ciechi risalirebbe a Saneyasu *shinnō* 人康親王, principe imperiale figlio dell'imperatore Ninmyō 仁明天皇, che divenuto cieco si ritirò nei pressi di Yamashina e adunò intorno a sé altri non vedenti a cui trasmise il suo straordinario talento nel suonare il *biwa*, nelle composizioni strumentali (*kangen*), nella poesia. Dopo la sua morte, nel 872 ai suoi allievi verrà riconosciuto un grado come per i funzionari di corte, *kōtō* 勾当 oppure *kenyō*, che verrà a costituirsi a sistema. Con la diffusione degli *hekyoku* furono per lo più figure di ciechi (in stato monacale o con abbigliamento assimilabile a quello dei monaci buddhisti) a dedicarsi come *biwahōshi* 琵琶法師. Il Tōdōza verrà a comprendere anche i maestri di *koto*, di *shamisen*, di agopuntura e moxa, i massaggiatori, arti praticate in prevalenza da non vedenti.

## 7. Il ningyō jōruri.

<sup>1</sup> La parola *taiyū* (-dayū) posposta al nome designa il recitatore di *jōruri*: Gidayū, Wakatayū ecc.

<sup>2</sup> *Naniwa miyage*, in *Chikamatsu jōruri shū*, Nihon koten bungaku taikai 49, Tōkyō, Iwanami, 1959-1980, pp. 356-59.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 358. Nelle parole di Chikamatsu appare il termine *hiniku* («membrana», qui tradotto con «sottile intervallo») che nel giapponese attuale è usato nel significato di «ironia».

<sup>5</sup> Vedi il capitolo dedicato al kabuki.

<sup>6</sup> Nel 1723 appaiono al Toyotakeza le prime opere del connubio Nishizawa Ippū-Tanaka Senryū. Nel 1726 il *jōruri Hōjō jiraiki* è composto da Nishizawa Ippū, Namiki Sōsuke e Yasuda Abun.

<sup>7</sup> Al Takemotoza i primi *gassaku* risalgono al 1728 con il duo Takeda Izumonojō-Hasegawa Senshi. *Gidayū nenpyō kinseihen*, vol. 1, Tōkyō, Yagi shoten, 1979, p. 649.

<sup>8</sup> Nei personaggi femminili, salvo eccezioni che richiedono teste di tipo speciale, il volto non ha parti mobili (né gli occhi, né le sopracciglia). Esiste però un accorgimento particolare che consente di agganciare la manica del kimono alla bocca dando l'impressione che il personaggio la morda in segno di rabbia o di disappunto.

<sup>9</sup> E. Gerlini, *Sugawara no Michizane - Poesie scelte*, Roma, Aracne, 2015. Il dramma ha al centro la vicenda di Sugawara no Michizane 菅原道真 (845-903), famoso calligrafo e poeta nato in una famiglia che per generazioni era preposta a corte alla "scrittura" (poesia e prosa in cinese). Egli ricopre varie cariche fino a grande ministro della destra, tuttavia nel 901 a causa delle accuse del grande ministro della sinistra Fujiwara no Tokihira viene condannato all'esilio a Takaiwa, dove muore. Dopo la morte, a causa di ripetute sventure attribuite all'ingiusta condanna, per placare lo "spirito inquieto" gli viene dedicato il santuario Kitano Tenmangū dove è venerato come divinità dello studio. La sua vicenda è soggetto di molte opere letterarie e teatrali: dal nō *Raiden* 雷電 a *Tenjinki* di Chikamatsu e altre.

<sup>10</sup> Nel 1701 Asano Naganori, giovane signore di Akō, incaricato di ricevere un'ambasciata dell'imperatore al castello di Edo sotto la guida del maestro di cerimonie Kira Yoshinaka, per ragioni non note (forse l'arroganza di Kira, le umiliazioni subite da Asano, la rivalità tra i rispettivi feudi legate alla produzione nelle saline, la mancanza di attenzioni del giovane signore verso il suo "maestro"), estrasse la spada e ferì Kira. Estrasse la spada all'interno del castello di Edo e nei confronti di un superiore era un'offesa imperdonabile: Asano ricevette dalle autorità shōgunali l'ordine di commettere *seppuku*, gli furono confiscati feudo e residenza di Edo, la

casata decadde e i suoi uomini divennero *rōnin* (uomo-onda ossia samurai senza padrone). Ma guarantasei di essi, sotto la guida del vassallo Ōishi, dopo lunghi preparativi all'alba di una notte di neve nella dodicesima lunazione del 1702, assaltarono la residenza di Kira, lo uccisero e portarono la sua testa sulla tomba di Asano al Senkakujī, tempio buddhista a Edo. Ōishi e i suoi uomini furono messi agli arresti e fu loro ordinato di compiere *seppuku*. La sentenza fu oggetto di dibattito e la storia fu rielaborata in mille varianti nel teatro e nell'arte: da *Goban Taiheiki* (1706) di Chikamatsu fino a questa versione, poi trasposta nel kabuki, considerato il dramma panacea dai prodigiosi effetti per le finanze di qualsiasi teatro. Nel kabuki il sipario si apre con il consueto battito dei legni ma in questo caso avviene con quarantasette rintocchi. Poi gli attori, simulando i burattini, man mano che il narratore li nomina sembrano come animarsi.

<sup>11</sup> Il dramma ripercorre la vicenda della lotta tra Fujiwara no Kamatari e Soga no Iruka, trattata da molti drammi e in particolare in *Taishokan* (1711) di Chikamatsu e intesse molteplici leggende legate alla regione di Yamato. Nella scena centrale sullo splendido scenario solcato dal fiume Yoshino e i monti ammantati di ciliegi in fiore, laddove avviene il sacrificio dei due giovani amanti separati dall'inimicizia tra i rispettivi casati e sacrificati dalla crudeltà di Iruka, in maniera simmetrica si confrontano, come i due monti del titolo, il mondo maschile e il mondo femminile e anche la narrazione viene distinta tra due *taiyū*, con i rispettivi suonatori di *shamisen*, giustapposti a destra e a sinistra del palcoscenico con stili di recitazione secondo la tradizione del *nishitū* e dello *higashitū* che contraddistinguevano Takemotoza e Toyotakeza.

## 8. Il kabuki

<sup>1</sup> Nei testi non sono registrati i nomi dei personaggi ma i nomi degli attori che interpretano quei personaggi in quella specifica rappresentazione. Spesso così lo scenario muta di allestimento in allestimento a seconda degli attori che lo portano in scena.

<sup>2</sup> Attualmente il termine è scritto con tre ideogrammi 歌舞伎 che significano «poesia-canto», «danza» e «atto». In realtà questa è convenzione introdotta solo nel periodo Meiji, quando il sinogramma di «atto» ha sostituito il poco decoroso ideogramma di «danzatrice, prostituta» usato fino ad allora.

<sup>3</sup> Vedasi capitolo 3. Altro concetto estetico in auge in questo periodo è il gusto del *basara* 婆娑羅, spigliatezza e esuberanza, ostentazione negligente, che ben si armonizzava con l'audacia arrogante e i violenti eccessi della classe militare del periodo delle guerre.

<sup>4</sup> Tra gli attori maschi che affiancano Okuni la tradizione ha tramandato il nome di Nagoya Sanza.

<sup>5</sup> L'omosessualità, diffusa sin dal periodo Muromachi nei templi buddhisti e nell'ambito della classe militare, come dimostra il *wakashu kabuki* è presente e accettata anche nelle città.

<sup>6</sup> In realtà il controllo era più o meno intenso a seconda delle aree geografiche, delle amministrazioni e dei periodi.

<sup>7</sup> Quartiere di Kyōto in cui nel 1641 fu allestito il nuovo quartiere di piacere della capitale.

<sup>8</sup> Queste scene prendono il nome di *keiseikai* 傾城買 (la conquista/acquisto della *keisei*).

<sup>9</sup> Nel nō la membrana di separazione tra i camerini e il palcoscenico è l'*agemaku*, tenda che, sollevata, consente l'entrata e uscita di scena dello *shite* attraverso lo *hashigakari*. Cfr. illustrazione del palcoscenico nō.

<sup>10</sup> Il primo è forse Tominaga Heibei 富永平兵衛 (?-1698?), attore-scrittore attivo nel Kamigata, subito seguito da Chikamatsu Monzaemon.

<sup>11</sup> Il primo scritto di critica sugli attori risale probabilmente al 1656.

<sup>12</sup> A partire dal 1714 i teatri di Edo divennero solo tre (Nakamuraza, Ichimuraza e Moritaza), allorché il Yamamuraza sarà chiuso in seguito a uno scandalo che vide una donna dell'aristocrazia militare coinvolta in una relazione con un celebre attore. Alla fine del periodo Edo a Kyōto e Ōsaka i grandi teatri si ridurranno a due.

<sup>13</sup> I testi drammatici, talora ispirati a incidenti realmente accaduti, trattavano avvenimenti relativi a famiglie dell'aristocrazia militare: lo scontro tra uno zio infido o altro complotto, che aspirando alle ricchezze della casa tramava contro l'erede legittimo, e i subordinati fedeli alla causa, per chiudersi con il trionfo del bene e il restauro dello splendore del casato.

<sup>14</sup> La veste del giovane in segno di decadenza è di carta (*kamiko*), in realtà di seta nera con scritte simulanti i versi di lettere d'amore. Nel kabuki di oggi tracce dell'arte di *wagoto* e *yatsushi* è rintracciabile in "Yoshidaya", scena isolata di *Kuruwa bunshō*, più volte riscritta e rappresentata con questo titolo nel 1808 al Nakamuraza di Edo.

<sup>15</sup> Di regola lo spettacolo oggi noto con il titolo di *Shibaraku* e un atto di pantomima (*danmari*).

<sup>16</sup> Vicende riguardanti famiglie dell'aristocrazia militare (*oiesōdō*) anche se tratte dall'attualità vengono quindi ambientate in epoche o mondi (materie o cicli) codificati del passato diventando *jidaimono*.

<sup>17</sup> Ancor oggi si può diventare attori kabuki solo se adottati o discepoli di un attore discendente dalle famiglie del passato. Gli artisti di

primo piano sono discendenti di celebri interpreti della tradizione da cui hanno ereditato nome tecniche o modi interpretativi nei diversi personaggi del repertorio. Esistono tuttavia corsi di preparazione per attori che vogliono entrare in questo mondo.

<sup>18</sup> In particolare i *ningyōburi* (gesti del burattino); tecnica iniziata nella forma attuale a Ōsaka agli inizi del XIX secolo, secondo cui l'attore imita i movimenti del burattino a tempo con le note dello *shamisen*.

<sup>19</sup> La danza riprende il racconto di Kiyohime e del monaco Anchin, presente nei *setsuwa*, che narra la delusione della fanciulla rifiutata dal giovane monaco di cui si era innamorata, lo insegue e trasformatasi in serpente avvolge con le sue spire la campana del tempio Dōjō sotto cui lui si è nascosto incenerendolo. Nel nō *Dōjōji* se ne racconta il seguito: il ritorno dello spirito della donna sul "luogo del delitto" in occasione della cerimonia per il ripristino della campana. L'accesso alle donne è proibito ma una *shirabyōshi* (*shite*) ottiene dal monaco il permesso a patto che danzi. La danzatrice, indossato il copricapo (cambio di costume, *monogi*) danza in maniera via via più concitata (*ranbyōshi*, *kyū no mai*) e con un balzo si nasconde sotto la campana che cade. Gli inservienti del tempio, atterriti, chiamano il monaco (*waki*). Questi narra la leggenda legata al tempio. Mentre i monaci pregano, da sotto la campana appare il fantasma in forma di serpente (*nochishite*) che li affronta ma infine viene placato dalle invocazioni. Nelle numerose versioni kabuki si riprende la leggenda buddhista e quella elaborata da Tomijūrō è una summa delle rielaborazioni pregresse. Il fantasma, assunte le sembianze di *shirabyōshi* (Hanako), si reca al tempio, si offre di danzare e s'introduce nella campana, oggetto del suo risentimento, manifestandosi in forma di serpente. In realtà nello scenario del tempio ammantato da nuvole di ciliegi in fiore, con la campana sospesa sul palcoscenico, mutando via via di veste e colori, d'atmosfera e ritmi, non è più una *shirabyōshi*, né Kiyohime in preda al suo pervicace attaccamento, bensì assume l'immagine di una fanciulla di città (*musume*, come nel titolo) in visita di piacere al tempio e la consuetudine delle visite di svago ai templi della capitale si sovrappone alla leggenda.

<sup>20</sup> Nel nō *Shakkyō* un monaco (*waki*), Jakushō *hōshi*, si reca in Cina e giunge al tempio di pietra sospeso sul monte Seiryō (Qingliang). Sul posto si imbatte in un fanciullo boscaiolo (*shite*), manifestazione del bodhisattva Monju (Manjusri, bodhisattva simbolo della sapienza di buddha; assieme a Fugen affianca Sakyamuni, seduto su un leone), che gli decanta le virtù del ponte e ne racconta la leggenda (*kuse*): al di là del ponte si trova la terra pura

di Monju e gli annuncia che buddha e bodhisattva un giorno gli si manifesteranno, quindi svanisce (*nakairi*). Ben presto appare un leone che, su una piattaforma adornata di peonie bianche e scarlatte, danza arditamente e porta auspici di lunga vita. Nel kabuki ne nascono innumeri varianti coreografiche.

<sup>21</sup> Da citare è anche Horikoshi Nisōji 堀越二三治, autore di spicco a Edo tra la metà del XVIII secolo e il 1780, sia per i testi di drammi danzati di *Tokiwazu* sia per l'originale inserzione di *shukō* d'attualità (*sewa*) in un mondo d'ambientazione storica (*jidaimono*).

## Bibliografia

### I. TESTI GENERALI DI RIFERIMENTO

- Azzaroni G., Casari M., *Asia il teatro che danza*, Firenze, Le Lettere, 2011.
- Boscaro A. (a cura di), *Letteratura giapponese. I. Dalle origini alle soglie dell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2005.
- Brazell K. (ed.), *Traditional Japanese Theater*, New York, Columbia University Press, 1999.
- Cagnoni P., *Scritti teatrali*, Venezia, Cafoscarina, 2006.
- Inoura Y., Kawatake T., *The Traditional Theater of Japan*, Tōkyō, The S. Japan Foundation, 1981.
- Kikkawa Eishi (*kanshū*), *Hōgaku hyakka jiten*, Tōkyō, Ongaku no tomosha, 1984.
- Kokuritsu gekijō (*hen*), *Nihon no dentō geinō kōza*, *Buyō - Engeki*, Tōkyō, Tankōsha, 2009.
- Leiter L., *Historical dictionary of Japanese traditional theatre*, Lanham, The Scarecrow Press, 2006.
- Martzel G., *Le dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, Paris, Presses Orientalistes de France, 2002.
- Muccioli M., *Il teatro giapponese*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- Ortolani B., *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Ottaviani G., *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, Milano, Ponte alle Grazie, 1994.
- Parker H., *Progressive Traditions. An Illustrated Study of Plot repetition in Traditional Japanese Theatre*, Leiden, Brill, 2005.
- Raz J., *Audience and Actors. A Study of the Interaction in Japanese Traditional Theater*, Leiden, Brill, 1980.
- Scholz-Cionca S., Leiter S.L. (ed.), *Japanese Theatre and the International Stage*, Leiden-Boston, Brill, 2001.
- Shōyō kyōkai, Waseda daigaku Engeki hakubutsukan, *Engeki hyakka daijiten*, Tōkyō, Heibonsha, 1960 e 1983, 6 voll.
- Tschudin J.J., *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011.

## 2. DAL RITO ALLO SPETTACOLO

- Honda Yasuji, *Honda Yasuji chosakushū, Nihon no dentō* geinō, voll. 20, Tōkyō, Kinseisha, 1993-2000.
- Kamisangō Y. et al. (a cura di), *Nihon ongaku daijiten*, Tōkyō, Heibonsha, 1989.
- Sestili D., *La voce degli dei, Musica e religione nel rito giapponese del "Kagura"*, Bologna, UT Orpheus, 2000.

## 3. MITI, RITO E SPETTACOLO

- Amano F., *Ennen no furyū*, in *Nihon geinō shi*, 2, Tōkyō, Hōsei daigaku shuppankyoku, 1982.
- Endō T., Sasamoto T., Miyamaru N., *Zusetsu Gagaku nyūmon jiten*, Tōkyō, Kashiwa shobō, 1978, 2006.
- Geinōshi kenkyūkai hen, *Nihon no koten geinō*, 2, *Gagaku*, Tōkyō, Heibonsha, 1970.
- Matsuo Kōichi, *Jiin saigi to geinō - Ennen no sekai*, in F. Amano (a cura di), *Geinō denshō no sekai*, Tōkyō, Miyai shoten, 1999.
- Nishikawa Kyōtarō, *Nihon no bijutsu 67 Gagakumen*, Tōkyō, Shibundō, 1971.
- Nishikawa K., *Bugaku masks* (trad. ingl. Monica Bethe), Tōkyō, Kodansha international and Shibundō, 1978.
- Ōno Tadamaro, Hayashi Y., *Gagaku no dezain - ōchō sōzoku no biishiki*, Tōkyō, Shōgakukan, 1990.
- Sestili D., *Musica e danza del principe Genji: le arti dello spettacolo nell'antico Giappone*, Lucca, LIM, 1996.

## 4. IL NŌ

- Iwanami kōza, *Nō-kyōgen*, voll. 8, Tōkyō, Iwanami shoten, 1987.
- Nōgaku zensho*, voll. 7, Nogami Toyochirō (a cura di), Tōkyō, Sōgensha, 1979.
- AA.VV., *Nō et kyōgen. Printemps/été* (trad. René Sieffert), Paris, Publications Orientalistes de France/Unesco, 1979.
- Araki J.T., *The ballad-drama of medieval Japan*, Rutland-Tōkyō, Charles E. Tuttle, 1978.
- Bethe M. e Brazell K., *Dance in the noh Theater*, 3 voll., Ithaca, Cornell University Press, 1982.
- Brandon J. (ed.), *Nō and Kyōgen in the contemporary world*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997.
- Brazell K., *Twelve Plays of the Noh and Kyogen Theaters*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.
- Brown S.T., *The Theatricalities of Power. The Cultural Politics of Noh*, Stanford, Stanford University Press, 2001.

- Calza G.C., *Il fiore del demone. L'incanto sottile del dramma nō*, Milano, Editoriale Nuova, 1983.
- Casari M., *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi*, Bologna, Clueb, (collana Lexis. Teatro in Asia e in Africa), 2008.
- Casari M., *La verità dello specchio. Cento giorni di teatro Nō con il maestro Umewaka Makio*, Pozzuolo del Friuli, Il Principe Costante, 2001.
- De Poorter E., *Zeami's Talks on Sarugaku: An Annotated Translation of Sarugaku Dangi with an Introduction on Zeami Motokiyo*, Leiden, Brill/Hotei Publishing, 2002.
- Galliano L. (a cura di), *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, Torino, Edizioni Angelo Manzoni, 2004.
- Giroux S., *Zeami et ses entretiens sur le nō*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1991.
- Godel A., *Le maître de nō*, Paris, Albin Michel, 2004.
- Godel A., *Joyaux et fleurs du nō: Sept traités secrets de Zeami et Zenchiku* (trad. Kano Koichi), Paris, Albin Michel, 2010.
- Griffiths D., *The Training of Noh Actors and The Dove*, London, Routledge, 1998.
- Hare T.B., *Zeami's Style*, Stanford, Stanford University Press, 1986.
- Konparu K., *The Noh theater: principles and perspectives*, s.l., Floating World Editions, 2005.
- Miyamoto Keizō, *Kamigata nōgakushi no kenkyū*, Ōsaka, Izumi shoin, 2005.
- Nakanishi T., Konba K., *Noh Masks*, Ōsaka, Hoikusha Publishing Co., 1986.
- Nishino Haruo, Hata Hisashi, *Shintei zōho Nōkyōgen jiten*, Tōkyō, Heibonsha, 1999.
- Ottaviani G., *L'attore e lo sciamano. Esempi d'identità nelle tradizioni dell'Estremo Oriente*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Perzynski F., *Japanese Nō Masks: with 300 Illustrations of Authentic Historical Examples*, New York, Dover, 2005.
- Quinn S.F., *Developing Zeami: The Noh Actor's Attunement in Practice*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005.
- Rath E., *The Ethos of Noh. Actors and their Art*, Cambridge, Harvard University, 2006.
- Ruperti B., *Morte e ritorno, mito e salvezza nei "drammi di sogno" di Zeami*, in A. Maurizi, *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*, Novara, UTET, 2012, pp. 141-165.
- Ruperti B., *Musica e strumenti musicali nel teatro giapponese*, in Kishibe Shigeo, *Strumenti musicali giapponesi del Museo d'arte orientale di Venezia*, Venezia, Istituto Internazionale di Studi Musicali Comparati, 1989, pp. 35-46.
- Ruperti B., *Citazione e riscrittura nel nō*, in *Atti del Convegno del XVIII Convegno di Studi Giapponesi*, Venezia, AISTUGIA, 1995, pp. 290-311.
- Scholz-Cionca S., Balme C. (ed.), *No Theatre Transversal*, München, Iudicium, 2008.
- Sekine M., *Zeami and his Theories of Noh Drama*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1985.
- Takemoto Mikio, Hashimoto A., *Nō kyōgen hikkei*, Bessatsu Kokubungaku, Tōkyō, Gakutōsha, 1995.

- Tanba A., *La structure musicale du nō: théâtre traditionnel japonais*, Paris, Klincksieck, 1974.
- Tyler R., (ed.), *Japanese Nō Dramas*, London, Penguin, 1992.
- Udaka M., *The Secrets of Noh Masks*, Tōkyō, Kodansha International, 2010.
- Wakita Haruko, *Nōgaku kara mita chūsei*, Tōkyō, Tōkyō daigaku shuppan-kai, 2013.
- Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, a cura di R. Sieffert, Milano, Adelphi, 2002.
- Zeami Motokiyo, *On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami*, (trad. ingl. J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu), Princeton, Princeton University Press, 1984.
- Zeami Motokiyo, *La tradition secrète du nō suivì de une journée de nō*, (trad. René Sieffert), Paris, Gallimard/Unesco, 1985.
- Zeami Motokiyo, *La lande des mortifications. Vingt-cinq pièces de nō* (trad. Armen Godel, Kano Koichi), Paris, Gallimard/Unesco, 1994.
- Zeami Motokiyo, *The Flowering Spirit. Classic Teachings on the Art of Nō (Fūshikaden tr. William Scott Wilson)*, Tōkyō, Kodansha International, 2006.
- Zeami Motokiyo, *Performance Notes*, (trad. by Tom Hare), New York, Columbia University Press, 2000.

#### 5. IL KYŌGEN

- Aburatani Mitsuo, Kobayashi Seki, *Kyōgen handobukku*, Tōkyō, Sanseidō, 2000
- Kenny D., *A Guide to Kyogen*, Tōkyō, Hinoki shoten, 1986
- Yoshitoshi T., Hata H., *Kyōgen*, Ōsaka, Hoikusha Publishing Co., 1982

#### 6. DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ PREMODERNA

- Kyōto burakushi kenkyūsho, *Chūsei no minshū to geinō*, Kyōto, Aunsha, 1986.
- Kyōto burakushi kenkyūsho, *Kinsei no minshū to geinō*, Kyōto, Aunsha, 1989.
- Asahara Yoshiko, *Kōwaka bukyoku kō*, Tōkyō, Shintensha, 1980.
- Asahara Yoshiko, Kitahara Yasuo, *Mai no hon, Shin Nihon kotenbungaku tai-kei*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1994.
- Morita Yoshinori, *Chūsei senmin to zatsugeinō no kenkyū*, Tōkyō, Yūzankaku shuppan, 1974.
- Muroki Yatarō, *Katarimono (mai-sekkyō-kojōruri) no kenkyū*, Tōkyō, Kazama shobō, 1981.
- Ozawa Shōichi, *Nihon no hōrō*, Tōkyō, Iwanami, 2000.

#### 7. IL NINGYŌ JŌRURI

- Iwanami kōza, *Kabuki - Bunraku*, voll. 7-10, Tōkyō, Iwanami shoten, 1997.
- Brandon J.R. (a cura di), *Chushingura: Studies in Kabuki and Puppet Theater*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1982.
- Dunn C.J., *The Early Japanese Puppet Drama*, London, Luzac, 1966.
- Gerstle A.C., *The Tragic Hero in Japanese Traditional Popular Drama*, Venezia, Università Ca' Foscari, 1998.
- Gerstle A.C., *Circles of Fantasy: Convention in the Plays of Chikamatsu*, Cambridge, Harvard University, 1986.
- Gerstle A.C., *Chikamatsu: Five Late Plays*, Columbia University Press, 2001.
- Hironaga S., *The Bunraku Handbook: A Comprehensive Guide to Japan's Unique Puppet Theatre*, Tokyo, Maison des Arts, 1976.
- Jones S.H., *Yoshitsune and the Thousand Cherry Trees: A Masterpiece of the Eighteenth Century Japanese Puppet Theater*, New York, Columbia University Press, 1992.
- Kominsz L.R., Levenson M. (eds.), *The Language of the Puppet*, Vancouver, Pacific Puppetry Center Press, 1990.
- Law J.M., *Puppets of Nostalgia: The Life, Death, and Rebirth of the Japanese Awaji Ningyō*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- Marega M. (a cura di), *Il Ciuscingura, la vendetta dei 47 rōnin : studio sui testi originali giapponesi*, Bari, Laterza, 1948.
- Ottaviani G. (a cura di), *Bunraku. Teatro di burattini giapponesi*, Roma, Joyce & Co., 1995.
- Ruperti B. (a cura di), *Jōruri. La narrazione di un dramma con la musica dello shamisen*, Roma, Istituto Giapponese di Cultura, 2003.
- Ruperti B., *Jōruri, Racconto epico e musica antica dal Giappone*, in Istituto Giapponese di Cultura, Roma, Istituto Giapponese di Cultura, 2006.
- Ruperti B., *Passione e sacrificio delle donne del mare nei drammi di Chikamatsu Monzaemon*, in *Variazioni su temi di Fosco Maraini*, Roma, Aracne, 2014, pp. 265-279.
- Ruperti B., *Sugimoto Bunraku "Sonezaki shinju"*, *Doppio suicidio d'amore a Sonezaki*, Roma, Istituto Giapponese di Cultura, 2013, pp. 14-42, 44-62.
- Ruperti B., *Dallo Heike monogatari al nō al jōruri: "Sasaki senjin" di Chikamatsu Monzaemon*, in *I dieci colori dell'eleganza*, Roma, Aracne, 2013, pp. 453-475.
- Ruperti B., *Sacrificio morte e salvezza nei drammi di Chikamatsu Monzaemon*, in A. Maurizi (a cura di), *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*, Novara, UTET, 2012, pp. 219-236.
- Ruperti B., *Imperatore e impero: la rappresentazione del potere e del sacro nel "jōruri" di Chikamatsu Monzaemon*, in *Le Semantiche dell'Impero*, Napoli, Scriptaweb, 2009, pp. 237-258.
- Ruperti B., *Il dramma della gemma che non c'è. Citazioni dal nō e relazioni tra Cina e Giappone nel jōruri "Taishokan" (1711) di Chikamatsu Monzaemon*, in *Asiatica Venetiana*, pp. 65-68.
- Ruperti B., *Citazioni dal nō* in *"Satsuma no kami Tadanori" di Chikamatsu Monzaemon*, in *Asiatica Venetiana*, vol. III, 1998, pp. 139-167.

- Ruperti B., *La struttura del "jōruri" e il "nagusami" nella teoria di Takemoto Gidayū*, in «Annali di Ca' Foscari», vol. XXVI, 3, 1987, pp. 233-259.
- Ruperti B., *I primi jōruri di Chikamatsu Monzaemon: verso una rilettura del genere jidaimono*, in *Atti del XII Convegno Nazionale di studi giapponesi*, Roma, AISTUGIA, Roma, 1989, pp. 99-119.
- Ruperti B., "Yoshitsune senbonzakura" - *Convenzioni drammaturgiche, coerenza semantica, "mujōkan" e tradizione popolare*, in *Il Giappone*, XXVII, X, 1989, pp. 57-105.
- Ruperti B., *Alcune considerazioni sulla composizione del testo teatrale tra "nō" e "jōruri": la materia dallo "honzetsu" al "sekai"*, in «Annali di Ca' Foscari», vol. XXVIII, 3, 1989, pp. 227-246.
- Ruperti B., *Sensi, sentimento e arte nella teoria di Chikamatsu Monzaemon*, in *Giappone, Sensi e sentimenti*, Firenze, M.C.S. Edizioni, 1994, pp. 207-229.
- Sakaguchi Hiroyuki (hen), *Jōruri no sekai*, Kyōto, Sekai shisōsha, 1992.
- Scott A.C., *The Puppet Theatre of Japan*, Rutland-Tokyo, Tuttle, 1963.
- Sieffert R. (ed.), *Théâtre de l'époque Edo: Le mythe de quarante-sept rōnin*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1981.
- Torigoe Bunzō, *Chikamatsu Monzaemon, Kyōjitsu no nagusami*, Tōkyō, Shintensha, 1989.
- Uchiyama Mikiko, *Jōrurishi no jūhasseiki*, Tōkyō, Benseisha, 1989.
- Wakatsuki Yasuharu, *Kōjōruri no kenkyū*, Tōkyō, Sakurai shoten, 1943-44.

## 8. IL KABUKI

- Iwanami kōza, *Kabuki – Bunraku*, voll. 1-6, Tōkyō, Iwanami shoten, 1997.
- Azzaroni G., *Dentro il mondo del kabuki*, Bologna, Clueb, 1988.
- Azzaroni G., *L'arte del kabuki. Tredici lezioni di Ichikawa Ennosuke III*, Firenze, La casa Usher, 1994.
- Brandon J.R., *Kabuki: Five Classic Plays*, Cambridge, Harvard University, 1975.
- Brandon J.R., *Studies in Kabuki: its Acting, Music and Historical Context*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1977.
- Brandon J.R., Leiter S.L. (eds.), *Kabuki Plays on Stage. Volume 1: Brilliance and Bravado, 1697-1766*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2002.
- Brandon J.R., Leiter S.L. (eds.), *Kabuki Plays on Stage. Volume 2: Villainy and Vengeance, 1773-1799*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2002.
- Brandon J.R., Leiter S.L. (eds.), *Kabuki Plays On Stage. Volume 3: Darkness and Desire, 1804-1864*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2002.
- Cavaye R., *Kabuki: A Pocket Guide*, Rutland, VT., Tuttle, 1993.
- Faure P., *Le Kabuki et ses écrivains*, Paris, L'Asiathèque, 1977.
- Geinōshi kenkyūkai (hen), *Nihon no koten geinō 6, Buyō Kinsei no uta to odorī*, Tōkyō, Heibonsha, 1970.
- Gunji M., *Kabuki*, Tōkyō, Kodansha International, 1985.
- Gunji M., *Kabuki, Yōshiki to denshō*, Tōkyō, Chikuma, 2005.
- Gunji M., *Kabuki no hassō*, Tōkyō, Nishizawa shoten, 1978.
- Gunji Masakatsu, *Odori no bigaku*, Tōkyō, Engeki shuppansha, 1959.
- Hattori Yukio, *Hengeron*, Tōkyō, Heibonsha, 1975.

- Hattori Yukio, *Edo kabuki ron*, Tōkyō, Hōsei daigaku shuppankyoku, 1980.
- Imao Tetsuya, *Henshin no shisō*, Tōkyō, Hōsei daigaku shuppankyoku, 1970.
- Imao Tetsuya, *Kabuki no rekishi*, Tōkyō, Iwanami shoten, 2000.
- Imao Tetsuya, *Kabuki no kongen*, Tōkyō, Bensei shuppan, 2001.
- Kabuki gakkai (hen), *Kabuki no rekishi, Atarashii shiten to tenbō*, Tōkyō, Yūzankaku shuppan, 1998.
- Kamimura I., *Kabuki Today. The Art and Tradition*, Tōkyō, Kodansha International, 2001.
- Kawatake T., *Japan on Stage: Japanese Concepts of Beauty as shown in the Traditional Theater*, Tōkyō, 3A Corporation, 1990.
- Kawatake T., *Kabuki: baroque fusion of the arts*, (transl. by F. & J. Connell Hoff), Tokyo, International house of Japan, 2006.
- Kawatake T. (ed.), *Kabuki: eighteen traditional dramas*, San Francisco, Chronicle books, 1984.
- Kominz L.R., *Avatars of Vengeance: Japanese Drama and the Soga Literary Tradition*, University of Michigan, Centre for Japanese Studies, 1995.
- Leiter S.L., *The Art of Kabuki: Famous Plays in Performance*, Berkeley, University of California Press, 1979.
- Leiter S.L., *New Kabuki Encyclopedia: A Revised Adaptation of Kabuki Jiten*, Westport, Greenwood Press, 1997.
- Moriya Takeshi, *Kinsei geinō kōgyōshi no kenkyū*, Tōkyō, Kōbundō, 1985.
- Nakamura M., *Kabuki. Backstage, Onstage*, Tōkyō, Kodansha International, 1990.
- Nishiyama M., *Edo Culture (Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868)*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997.
- Ruperti B., *Kabuki to buyō: mai, odori, henge*, in K. Centonze, *Avant-gardes in Japan, Anniversary of Futurism anda Buto: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Venezia, Cafoscari-na, 2009, pp. 181-213.
- Ruperti B., *L'arte dell'attore nel teatro kabuki*, in *Ritratti d'Oriente*, Roma, Istituto giapponese di cultura, pp. 67-88.
- Ruperti B., *Il kabuki: le immagini e la scrittura*, in M. Fagioli, B.L. Petretto, *Kabuki. L'arte del teatro nel Giappone dei Tokugawa*, Cagliari, Edizioni Punto A, pp. 29-41.
- Saltzman-Li K., *Creating Kabuki Plays. Context for Kezairoku "Valuable Notes on Playwriting"*, Amsterdam, Brill Academic Pub., 2010.
- Suwa Haruo, Sugai Yukio (hen), *Kōza Nihon no engeki, Kinsei no engeki*, voll. 4, Tōkyō, Benseisha, 1995.
- Takei Kyōzō, *Wakashu kabuki yarō kabuki no kenkyū*, Tōkyō, Yagi shoten, 2000.
- Thornbury B., *Sukeroku's Double Identity: the Dramatic Structure of Edo Kabuki*, Chicago, University of Michigan Press, 1982.
- Torigoe Bunzō (a cura di), *Genroku kabuki kō*, Tōkyō, Yagi shoten, 1991.
- Torigoe B., Dunn C.J. (trad.), *The Actors Analects (Yakusha Rongo)*, Tokyo, Tokyo University Press, 1969.
- Waseda daigaku Engeki hakubutsukan (hen), *Shibai e ni miru Edo-Meiji no kabuki*, Tōkyō, Shōgakukan, 2003.
- Watanabe Tamotsu, *La danza giapponese*, Perugia, Ali&No, 2001.

## Indice analitico di artisti, attori, autori

Abe no Suehisa, 安倍季尚 49  
Akashi Kakuichi kengyō, 明石覚一檢校 105

Bimyō 微妙, 111

Chikamatsu Hanji 近松半二, 143, 158, 167  
Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門, 119, 131, 133, 138, 143, 154, 175  
Chikamatsu Ryū 近松柳, 144

Fujimura Seizen 藤村性禪, 105  
Fujiwara no Kintō 藤原公任, 47  
Fujiwara no Sadatoshi 藤原貞敏, 41

Gen'e 玄恵, 93  
Giō 祇王, 109

Hiraga Gennai 平賀源内, 144  
Horikoshi Nisōji 堀越二三治, 176  
Hotoke gozen 仏御前, 109, 110  
Hozumi Ikan 穂積以貫, 131

Ichikawa Danjūrō I, 市川團十郎 126, 155  
Ichikawa Danjūrō II ??????, 156  
Ichikawa Danzō IV 市川團藏, 169  
Inoue Harimanojō 井上播磨掾, 127, 129, 131  
Inuō 犬王, 58, 61  
Iso no zenji 磯禪師, 108, 110

Itchū 一忠, 59

Itō Dewanojō 伊藤出羽掾, 127, 130  
Izumidayū 和泉太夫, 126, 127

Kamegiku 亀菊, 111  
Kanai Sanshō 金井三笑, 168  
Kan'ami Kiyotsugu 観阿弥清次, 14, 53, 57, 58, 59, 61, 79, 80, 92, 111, 112  
Kanze Motomasa 観世元雅, 60, 79  
Kanze Motoshige (On'ami) 観世三郎元重 (音阿弥), 60, 68, 80  
Kanze (Kojirō) Nobumitsu 観世小次郎信光, 68, 80  
Kanze (Yajirō) Nagatoshi 観世弥次郎長俊, 80  
Kiami 喜阿弥, 59, 60, 79  
Kibi no Masabi 吉備真備, 41  
Ki no Kaion 紀海音, (7), 136, 139  
Kita (Shichidayū) Osayoshi 北七大夫長吉, 69  
Koma no Chikazane 狛近真, 49  
Konparu Zenchiku 金春禅竹, 60, 68, 69, 79, 80, 152  
Konparu Zempō 金春禅鳳, 80  
Kōwaka tayū 幸若太夫, 112

Matsu Kanshi 松貫四, 144  
Matsumoto Kōshirō V 松本幸四郎, 169  
Menukiya Chōzaburō 目貫屋長三郎, 124  
Mimashi 味摩之, 34  
Minamoto no Masanobu 源雅信, 47  
Miyamasu 宮増, 80  
Miyoshi Shōraku 三好松洛, 142  
Nakamura Nakazō I 中村仲藏, 168, 169  
Nakamura Shichisaburō I 中村七三郎, 156  
Nakamura Tomijūrō I 中村富十郎, 161, 162, 176  
Namiki Gohei 並木五瓶, 169

Namiki Sōsuke 並木宗輔/Senryū 並木千柳, 142, 167, 174  
Namiki Shōza 並木正三, 167, 169

Ōbe no Kiyokami 大戸清上, 41  
Ogino kengyō 荻野檢校, 105  
Oka Seibee 岡清兵衛, 127  
Okamoto Bun'ya I 岡本文弥, 130  
Ōkuni お国, 149, 150, 162, 165  
Ōkura Kiyotora 大蔵清虎, 96  
Ōkura Toraakira 大蔵虎明, 93, 96  
Ōkura Torakiyo 大蔵虎清, 96  
Otomae 乙前, 111

Sakata Tōjūrō 坂田藤十郎, 132, 154  
Sakurada Jisuke I 桜田治助, 168, 170  
Saneyasu shinnō 人康親王, 174  
Satsumadayū Jōun 薩摩太夫浄雲, 125  
Sawamura Sōjūrō III 沢村宗十郎, 169  
Segawa Kikunojō I 瀬川菊之丞, 161, 162  
Segawa Kikunojō II ??????, 161  
Segawa Kikunojō III ??????, 161  
Shima no Senzai 島の千歳, 108  
Shizuka gozen 静御前, 81, 108, 110, 141  
Shōbutsu 生仏, 105  
Suga Sensuke 菅専助, 119, 143, 144

Takeda Izumo I 竹田出雲, 141  
Takeda Izumo II ??????, 142, 143  
Takemoto Gidayū 竹本義太夫, (7), 117, 130, 131, 133, 136, 137, 139, 140, 174, (182)  
Takemoto Masatayū 竹本政太夫, 133  
Tatsumatsu Hachirobee 辰松八郎兵衛, 140  
Tominaga Heibee 富永平兵衛, 175  
Toyohara no Muneaki 豊原 統秋, 49  
Toyotake Wakatayū 豊竹若太夫, 131

Uji Kaganojō 宇治加賀掾, (7), 128, 129, 130, 131

Waka no mae 和歌の前,, 108

Yamamoto Kakudayū 山本角太夫/

Tosanojō, (7), 128, 130  
Yamashiro Sanai 山城左内, 125  
Yoshida Bunzaburō 吉田文三郎, 140, 159  
Yoshizawa Ayame 芳沢あやめ, 161  
Zeami Motokiyo 世阿弥元清, (5), (6), 14, 16, 17, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 89, 92, 93, 94, 102, 103, 147, 152, 173, (179), (180)  
Zōami 増阿弥, 59

Indice analitico  
delle opere

- Adachigahara* 安達原, 76  
*Aigonowaka* 愛護若, 118, 119  
*Ama* 海士, 76, 98, 113, 130  
*Amida no munewari* 阿弥陀胸割, 124  
*Aoinoue* 葵上, 79  
*Arashiyama* 嵐山, 80  
*Ashiya Dōman ōuchi kagami* 蘆屋道満大内鑑, 140  
*Ataka* 安宅, 55, 76, 80, 83  
*Atsumori* 敦盛, 75, 77, 79, 113, 143  
  
*Bashō* 芭蕉, 79  
  
*Chikubushima* 竹生島, 76, 106  
*Chōtekizoroe* 朝敵揃, 106  
  
*Daikyōji mukashigoyomi* 大経師昔暦, 135  
*Daitōkonryū* 大塔建立, 106  
*Dōjōji* 道成寺, 176  
  
*Eboshiori* 烏帽子折, 80  
*Eguchi* 江口, 79  
*Ehon Taikōki* 絵本太功記, 144  
*Engi no seitai* 延喜聖代, 106  
*Enoshima* 江島, 80  
*Etenraku* 越天楽, 55  
  
*Fujito* 藤戸, 78  
*Fumininai* 文荷, 100  
*Funa Benkei* 船弁慶, 76, 80, 90  
*Fūshikaden* 風姿花伝, 61, 63, 65, 67, 75, 81, 173, 174  
*Fushimi Tokiwa* 伏見常磐, 113  
*Futaomote* 双面, 168  
  
*Futatsu chōchō kuruwa nikki* 双蝶々曲輪日記, 141  
*Genbō* 還亡, 106  
*Gion shōja* 祇園精舎, 106  
*Goōnohime* 牛王の姫, 124  
*Godairiki koi no fūjime* 五大力恋緘, 169  
  
*Hachijō Kadensho* 八帖花伝書, 71  
*Hagoromo* 羽衣, 76, 81, 87  
*Hakata Kojoro nami makura* 博多小女郎波枕, 135  
*Hanjo* 班女, 76, 78  
*Hatsuyuki* 初雪, 80  
*Heike mabushi* 平家正節, 105, 106  
*Heike nyogonoshima* 平家女護島, 133  
*Higaki* 檜垣, 79  
*Hirakana seisuiki* ひらかな盛衰記, 141  
*Honchō nijū shikō* 本朝廿四季, 144  
  
*Ilgagoe dōchū sugoroku* 伊賀越道中双六, 144  
*Ikkaku sennin* 一角仙人, 80  
*Ikuta Atsumori* 生田敦盛, 80  
*Imoseyama onna teikin* 妹背山婦女庭訓, 144  
*Iruka* 入鹿, 113  
*Izutsu* 井筒, 76, 79, 80, 89, 90  
  
*Jinen koji* 自然居士, 79, 81  
*Jūnidanzōshi* 十二段草子, 124, 128  
  
*Kabu zuinōki* 歌舞髓脳記, 68  
*Kagami no maki* 鏡の巻, 106  
*Kagamiyama kokyo no nishikie* 鏡山故郷錦絵, 144  
*Kagekiyo*, 景清, 76, 81, 98, 138  
*Kakitsubata* 杜若, 79, 81  
*Kakyō* 花鏡, 61, 64, 67  
*Kamata* 鎌田, 113, 124  
*Kanadehon chūshingura* 仮名手本忠臣蔵, 138, 141, 142, 158, 171  
*Kangen ongi* 管絃音義, 49  
*Kanjinchō* 勧進帳, 55  
*Kanjō no maki* 灌頂巻, 106  
*Karukaya* 荳蔻, 118  
*Karyōbin* 迦陵頻, 44  
  
*Kayoi Komachi* 通小町, 79  
*Keisei Awa no Naruto* 傾城阿波の鳴門, 144  
*Keisei hangonko* 傾城反魂香, 133  
*Kezairoku* 戯材録, 160  
*Kinuta* 砧, 76, 78  
*Kiyotsune* 清経, 75, 79  
*Kochō* 胡蝶, 44  
*Kogō* 小督, 106  
*Koi no omoni* 恋重荷, 76, 100  
*Kokusen'ya kassen* 国性爺合戦, 133, 138  
*Koshigoe jō* 腰越状, 106  
*Kōya no maki* 高野巻, 106  
*Kurama tengu* 鞍馬天狗, 76, 78, 80  
*Kurozuka* 黒塚, 76  
*Kuruwa bunshō* 廓文章, 175  
*Kyōganoko musume Dōjōji* 京鹿子娘道成寺, 161, 176  
*Kyōgen ki* 狂言記, 96  
*Kyōgen rikugi* 狂言六義, 96  
*Kyōkunshō* 教訓抄, 35, 49  
  
*Matsukaze* 松風, 76, 77, 79  
*Meiboku Sendai hagi* 伽羅先代萩, 144  
*Meido no hikyaku* 冥途の飛脚, 135  
*Meishuku shū* 明宿集, 68  
*Miidera* 三井寺, 76, 81  
*Miidera enshō* 三井寺炎上, 106  
*Miyako utsuri* 都遷, 106  
*Modorikago (ironiaikata)* 戻駕色相肩, 168  
*Momijigari* 紅葉狩, 76  
  
*Naniwa* 難波, 76  
*Naniwa miyage* 難波土産, 131, 174  
*Nasori* 納蘇利, 44  
*Nasu no Yoichi* 那須与一, 106, 113  
*Natsu matsuri Naniwa kagami* 夏祭浪花鑑, 141  
*Nikyoku santai ningyōzu* 二曲三体人形図, 75  
*Nomori* 野守, 78  
*Nonomiya* 野宮, 76, 89  
  
*Obasute* 媵捨, 78  
*Oguri hangan* 小栗判官, 119, 130  
  
*Oimatsu* 老松, 76  
*Okina* 翁, 51, 53, 54, 58, 68, 75, 76, 83, 88, 94  
*Ōmi Genji senjin yakata* 近江源氏先陣館, 144  
*Onnakoroshi abura no jigoku* 女殺油地獄, 135  
*Ōshū Adachigahara* 奥州安達原, 144  
*Osome Hisamatsu, Tamoto no shirashibori* お染久松袂白絞, 136  
*Ōyashiro* 大社, 80  
  
*Ran Ryōō* 蘭陵王, 44  
*Rashōmon* 羅生門, 80  
*Rinzō* 輪藏, 80  
*Rokurin ichiro no ki* 六輪一露之記, 68  
*Ryūkaen* 柳花苑, 45  
  
*Sadokitsune* 佐渡狐, 99  
*Saigyō monogatari* 西行物語, 129  
*Sandō* 三 道, 61, 67, 75, 82, 174  
*Sanemori* 実盛, 75, 79  
*Sanshōdayū* 山椒大夫, 118, 130  
*Sarugaku dangi* 申楽談儀, 61, 66, 67, 89  
*Seikyoku ruisan* 声曲類纂, 116  
*Seinan no rikyū* 城南離宮, 106  
*Sekidera Komachi* 関寺小町, 76  
*Semimaru* 蟬丸, 79, 114  
*Sesshū Gappōgatsuji* 摂州合邦辻, 119, 144  
*Shakkyō* 石橋, 76, 161, 176  
*Shichinin bikuni* 七人比丘尼, 129  
*Shikadō* 至花道, 61, 64, 81  
*Shikisanban* 式三番, 53  
*Shinjū Ten no Amijima* 心中天網島, 135  
*Shinrei Yaguchi no watashi* 神靈矢口渡, 144  
*Shintokumarū* 俊徳丸, 118  
*Shōjō* 猩々, 76  
*Shūgyoku tokka* 拾玉得花, 61, 67  
*Shunkan* 俊寛, 76, 81  
*Shūron* 宗 論, 103  
*Shusse Kagekiyo* 出世景清, 133, 138  
*Sonezaki shinjū* 曾根崎心中, 133, 134, 135, 140

## Indice analitico delle opere

*Sotoba Komachi* 卒都婆小町, 79  
*Suehirogari* 末広がり, 99  
*Sugawara denju tenarai kagami* 菅原  
伝授手習鑑, 141, 158  
*Sukeroku Yukari no Edozakura* 助六由  
縁江戸桜, 156  
*Sumidagawa* 隅田川, 76, 78

*Tadanori* 忠度, 79  
*Taishokan* 大織冠, 113, 175  
*Takasago* 高砂, 76, 79  
*Teika* 定家, 79  
*Tenshō kyōgenbon* 天正狂言本, 96  
*Tomoe* 巴, 75, 127  
*Tōru* 融, 76, 79  
*Tsuchigumo* 土蜘蛛, 76  
*Tsukimi zatō* 月見座頭, 101  
*(Tsumoru koi yuki no) seki no to* 積恋雪  
関扉, 168  
*Tsurigitsune* 釣狐, 101  
*Tsurugi no maki* 剣の巻, 106

*Ugetsu* 雨月, 79  
*Ujikawa* 宇治川, 106  
*Utsuozaru* 鞆猿, 99

*Wada sakamori* 和田酒盛, 113  
*Wakikyōgen no rui* 脇狂言之類, 96  
*Wankyū Sue no Matsuyama* 椀久末松  
山, 136  
*Waranbegusa* わらんべ草, 93

*Yakushabanashi* 役者論語, 157  
*Yamanba* 山姥, 76  
*Yaoya Oshichi (koi no hizakura)* 八百屋  
お七恋緋桜, 136  
*Yashima* 八島, 75, 77, 87, 98  
*Yōkihi* 楊貴妃, 79  
*Yōmei tennō shokunin kagami* 用明天  
皇職人鑑, 133  
*Yorimasa* 頼政, 75  
*Yoroboshi* 弱法師, 118  
*Yoshitsune senbonzakura* 義経千本桜,  
141, 158, 160  
*Yotsugi Soga* 世継曾我, 133  
*Youchi Soga* 夜討曾我, 80  
*Yuriwaka daijin* 百合若大臣, 113

Stampato da

per conto di Marsilio Editori® in Venezia

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEAREDI, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail [autorizzazioni@clearedi.org](mailto:autorizzazioni@clearedi.org) e sito web [www.clearedi.org](http://www.clearedi.org)

