

LA DANZA GIAPPONESE DALLE ORIGINI AL TEATRO NŌ.
ESTETICA NELL'INTRECCIO TRA PAROLA, MUSICA E GESTO

1. I MILLE VOLTI DELLA DANZA GIAPPONESE

La danza è, assieme alla musica, l'arte più antica, avendo per strumento il corpo stesso in movimento libero o accompagnato al canto e al suono di strumenti risonanti, idiofoni, membranofoni, cordofoni, aerofoni. Celebrata (assieme a musica e poesia) nella nostra tradizione da filosofi e artisti dell'antichità – per sintonia con la cosmica armonia di musica e danza degli astri celesti secondo la visione di Pitagora (sec. VI a.C.), poi ereditata da Tolomeo (100-170 ca. d.C.)¹ e declinata da Plotino (203 o 205-270) e Porfirio (233 o 234-305 ca.), armonia come pace nel mondo e dimostrazione del logos ordinatore e regolatore dell'universo, ardita composizione tra sensazione e ragione, specchio e riflesso delle analogie tra note musicali e movimento degli astri, tra intervalli e parti dell'anima, tra altezze e luminosità delle stelle, valorizzata nel suo influsso etico educativo e terapeutico da Aristosseno di Taranto (375-322 a.C.)², ma anche nella visione ideale paideutico-pedagogica di Platone (428 o 427-348 o 347 a.C.)³ per cui danzare secondo ritmo e armonia sarebbe utile a condurre gli uomini alla virtù celebrata, o ancora assimilata alla lirica dal poeta Simonide citato da Plutarco⁴, disquisita nella sua potenza espressiva (pantomimica) da Luciano di Samosata (sec. II d.C.)⁵ – in Giappone la danza ha avuto sin dalle origini altrettanti, se non maggiori, rilevanza e riconoscimento.

Dono divino e strumento umano, linguaggio magico di comunicazione con divinità e uomini, esaltazione ed espressione dell'armonia degli umani con sacro e natura, di gruppi e individui, di shamani, artisti e personaggi,

¹ C. TOLEMEO, *Armonica*, Milano, Bompiani, 2016.

² Sulla danza nella tragedia: G.M. RISPOLI, *La danza e lo spettacolo, Ethos e pathos del movimento*, in *Idee e forme nel teatro greco: Atti del Convegno italo-spagnolo*, Napoli, M. D'Auria, 2000, pp. 395-429.

³ PLATONE, *Leggi (Nomoi)*, trad. di A. Zadro, in *Opere complete*, a cura di G. Giannantoni, Bari, Laterza, 1983, in particolare vol. VII. G. PANNO, M.M. MASSI, *Dionisiaco e alterità nelle Leggi di Platone: ordine del corpo e automovimento dell'anima nella città-tragedia*, Milano, Vita e Pensiero, 2007, p. 136.

⁴ F. CAPPARELLI, *La sapienza di Pitagora*, Roma, Ed. Mediterranee, 1988, pp. 281-282. G. FERRARIO, *Il costume antico e moderno, ...*, Milano, vol. 3, 1823, p. 754. R. GIRONI, *Le danze dei Greci*, Milano, Imperiale Regia Stamperia, 1820, p. 7.

⁵ L. DI SAMOSATA, *La danza*, Venezia, Marsilio, 1992.

l'arte coreutica è nodo vitale imprescindibile nella religiosità, a corte in santuari e in templi, nella fulgida storia dei teatri, nei mondi del piacere e dello spettacolo, sui palcoscenici o nelle sale di conviti. E tutt'oggi pullulano miriadi di manifestazioni coreutiche in mille metamorfosi che spaziano da generi e forme tradizionali fino alla danza moderna, al *butō* 舞踏, alla danza contemporanea.

Il vocabolo che in giapponese designa la danza tradizionale è *buyō* 舞踊, neologismo coniato con ogni probabilità da Fukuchi Ōchi 福地桜痴 (1841-1906) o Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859-1935) che lo adotta nel suo trattato *Shingakugekiron* 新楽劇論 (Trattato sul nuovo dramma musicale, 1904)⁶ e apre il nuovo corso alla danza giapponese in epoca moderna.

Il termine oggi impiegato di Nihon *buyō* 日本舞踊 (danza giapponese) nasce in contrapposizione rispetto ai generi coreutici occidentali a comprendere una varietà di forme molteplici che vanno dalle danze religiosoritualistiche di epoca antica, danze di corte (*bugaku* e altri generi), teatrali (*nō* e *kyōgen*) o narrative, a danze o balli popolari disseminati nel territorio, alle esibizioni spettacolari sui palcoscenici *kabuki* o altro, ma in genere, in senso più stretto, circoscrive specificamente la danza *kabuki*.

In effetti il termine *buyō* è un composto che viene ad assommare due distinti filoni nella tradizione del Giappone: *mai* 舞 e *odori* 踊. Questi due termini testimoniano anche di un uso differente tra le regioni occidentali, il Kamigata, ossia l'area dell'antica capitale Kyōto e Ōsaka, dove prevale il primo (*mai*), e le regioni orientali, Tōkyō (anticamente Edo) e il nord est dell'arcipelago, in cui prevale il secondo (*odori*), discrimine che coglie però anche l'essenza stessa del fare coreutico nel suo sviluppo storico in Giappone⁷.

In questa sede, vista la vastità della materia, mi soffermerò solo sulla fase antica e in particolare il *mai* fino al suo approdo nel teatro *nō*.

2. I PRIMORDI DELLA DANZA

Secondo la tradizione, ribadita anche nei trattati sul *nō* di Zeami 世阿弥 (1363?-1443?), la matrice originaria dello spettacolo, danza e canto, risalirebbe al mito della caverna (Ama no iwa[ya]to 天岩屋度) descritto nel *Kojiki* 古事記 (sec. VII, 712?), mito secondo cui la dea solare Amaterasu ōmikami 天照大神, offesa dagli atti sacrileghi del fratello Susanowo no

⁶ B. RUPERTI, *Dramma musicale e danza nella concezione di Tsubouchi Shōyō*, in M. MASTRANGELLO (ed.), *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, Roma, Aracne Editrice, pp. 61-87.

⁷ B. RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 70-90.

mikoto スサノオノミコト (素戔鳴尊, 建速須佐之男命), 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, 常世思金神), la dea Amenouzume アメノウズメ (天鈿女命) avrebbe eseguito una danza su di una botte di legno ribaltata, percuotendo i piedi e denudandosi:

La maestosa Amenouzume appese fresche fronde del profumato monte del cielo alla corda che le rimboccava le maniche, si acconciò la capigliatura con una bella ghirlanda, e adornò le braccia con erbe e foglioline dei bambusa del profumato monte. Sistemò poi presso la porta della rocciosa stanza del cielo un recipiente capovolto, vi batté sopra i piedi con un baccano così assordante da restarne spiritata, fece penzolare fuori le mammelle e abbassò la cintola del vestito fino a mostrare il sesso. Le pianure del sommo cielo sobbalzarono e uno scoppio di risa si levò da tutte le otto centinaia di miriadi di esseri...⁸

Tale rito di evocazione/spettacolo avrebbe suscitato le risa delle divinità presenti e richiamato 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, 天手力雄神) e costretta a uscirne ponendo fine all'eclissi.

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

Il termine *kagura* si riferisce probabilmente alla 'sede della divinità' (*kamukura/kamikura* 神座) – ma i sinogrammi 神楽 indicano in maniera altrettanto pertinente “divertimento delle divinità” – ovvero un oggetto, un luogo in cui si chiamerebbe a risiedere il dio, tramite procedimenti atti a richiamarlo, accoglierlo, intrattenerlo: il canto e la danza, movimenti circolari, il battito del piede, lo specchio, una lancia, una spada, dei sonagli, un ventaglio o altro ecc. D'altro canto, anche il termine *kamiasobi* 神遊び, che vi si accosta spesso, ha dunque la valenza di divertimento e intrattenimento per gli dei, ossia canti e danze destinati/dedicati agli dei e viene di norma identificato o assimilato al *kagura*.

L'attore (in antico *wazaogi* 俳優, oggi letto *haiyū*) è dunque il tramite con le divinità e gli spiriti, che vengono richiamati ed evocati attraverso danza, canto, musica: tramite il movimento circolare, rotatorio, gli spiriti sarebbero richiamati a posarsi sul vertice di oggetti lunghi e

⁸ *Kojiki, Un racconto di antichi eventi*, a cura di P. Villani, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 48-49.

appuntiti, sull'arco di catalpa, lance o spade, ventagli tenuti o fatti vorticare dall'attore-danzatore. Il primo sinogramma 俳, 倡 e il secondo 優 insieme avrebbero entrambi il significato di *gi* 戯 ossia gioco/scherzo/atto/azione e questi sinogrammi sarebbe stati accostati/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 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'etimo di *waza* sarebbe di sortilegio/magia/anatema per far manifestare la volontà dei numi, gli spiriti divini dotati di autorità e potenza⁹, mentre *ogi* è il sostantivo che deriva dalla voce verbale *ogu* 招く ovvero “invitare”, “richiamare”, “condurre”.

La prima apparizione del termine *wazaogi* sarebbe proprio nel *Nihon shoki* 日本書紀 (720)¹⁰, nell'età degli dei, laddove si riporta in maniera simile il mito su citato secondo cui Amenouzume compie mirabilmente atti di richiamo:

Ancora Amenouzume no mikoto, progenitrice delle *sarume no kimi*, tenendo tra le mani una lancia intrecciata di steli d'eulalia di miscanto, rizzandola dinnanzi all'ingresso della grotta celeste fece magistralmente *wazaoki* [azioni di richiamo delle divinità]. E ancora intrecciò ghirlande di sempreverdi di cleyera del profumato monte [monte Kagu] e s'adornò a tracolla di tralci di lycopodio, s'infiammò il sesso, e collocando una botte riversa, si invasò [*kamugakari*]¹¹.

Dal confronto e integrazione tra le due fonti *Kojiki* e *Nihonshoki*, emerge che la sequenza sarebbe scandita nei gesti di far risuonare con il battito dei piedi il recipiente riverso – fare *kamigakari* – esibire i seni denudandosi fino al sesso – suscitare la reazione degli astanti, gli otto milioni di divinità¹², confermando il valore di rito danzante che si accompagna a canti (*kamiuta* 神歌, inni alla divinità), risuonare del tamburo e altre musiche.

L'attore che appare sin dalle prime attestazioni è dunque sciamano-danzatore, anzi per la precisione è una figura femminile che svolge il ruolo di sciamana, come sono e tuttora rimangono le *miko* 巫女, sacerdotesse

⁹ Ma vi è anche chi lo interpreta nel significato di “divinità”, “volere della divinità”, “potenza della divinità” e quindi *wazaogi*, richiamo della divinità, della sua forza rigeneratrice: T. KUDŌ, “Genbuyō no shisō, waza no kōzō wa saguru”, *Is, Panoramic mag.*, vol. 16, 1982, Research Institute of Modern Culture, Pola, pp. 22-25.

¹⁰ Ma anche nel *Kogo shūi* 古語拾遺 (807) di Inbe no Hironari 齋部広成 o poi nel *Ryōjin hishō kuden shū* 梁塵秘抄口伝集 (I) (1169-1180 ca.) dell'imperatore Goshirakawa. WAKITA HARUKO, *Josei geinō no genryū: kairaiishi, kusemai, shirabyōshi*, Tōkyō, Kadokawa shoten, 2001, pp. 12 sgg.

¹¹ *Nihon shoki*, *Nihon koten bungaku taikei* 1, Tōkyō, Iwanami shoten, 1958, pp. 81-82.

¹² KUDŌ, *Genbuyō no shisō*, pp. 22-25.

nelle cerimonie *kagura*. E la danza è strumento precipuo per il rivelarsi del divino e per controllare e fugare le incertezze costruite e governate dalle divinità e garantirne l'energia vitale a beneficio di tutti gli astanti.

È l'energia bruciante ed elettrizzante prodotta dal dinamismo della danza della shamana che consente di attrarre gli spiriti di divinità e morti e di entrare in comunicazione/contaminazione con il divino, e con questi gesti il medium può interagire con il mondo del divino tramite la poesia oracolare, profetica e trasmetterne la volontà, nonché rigenerare le energie vitali che abbracciano e animano la comunità umana e la natura circostante.

3. SHAMANESIMO: ASCESE E DISCESE

Il mito di Amenozume insegna agli umani lo scopo e le tecniche con cui eseguire un rito per entrare in comunicazione con le divinità e gli spiriti. E manifesta anche chiaramente i caratteri distintivi dei fenomeni che si fanno rientrare nell'ambito dello shamanesimo. La danza di Amenozume è la matrice, archetipo dei riti del *kagura*¹³ per richiamare le divinità con battito dei piedi¹⁴, l'utilizzo di *torimono* (採物), l'agitare di questi, la discesa della divinità (*kamioroshi* 神降ろし), possessione (*kamigakari* 神懸かり) o invasamento e *kamifuri* 神振り, ossia agitazione al fine di preservarne e risvegliarne le energie.

Anche nei riti delle divinità ctonie in ambito greco ricorre il battito dei piedi che percuote il suolo¹⁵, mantenendone il contatto per sprigionarne le energie, e il ricorso alla trance estatica ricercata consapevolmente per entrare in comunicazione con il mondo delle divinità e degli spiriti, ottenerne oracoli o responsi, trattenerne e risvegliarne il vigore, richiamare la loro protezione carica di energie positive e favorevoli.

Dal tempo degli studi di Mircea Eliade questi gesti vengono circoscritti sotto il nome di shamanesimo, le cui svariate fenomenologie sono tradizionalmente distinte in due tipologie, anche in Giappone a cominciare dagli studi di religioni popolari di Hori Ichirō 堀一郎 (1910-74), traduttore di Eliade, o di folklore di Sakurai Tokutarō 桜井徳太郎 (1917-2007) e altri¹⁶. Si distingue tra il modello “continentale” prevalente di “distacco dello

¹³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴ C. BARONE, *Le metamorfosi del fantasma*, Palumbo, 2001, pp. 21-22.

¹⁵ N. TERAUCHI, *Nihon geinō no genryū – Gagaku – Sono tayōsei*, in *Nihon no dentō geinō kōza, Buyō-engeki*, Tōkyō, Tankōsha, 2009, p. 32. Così anche nei *tōka* 踏歌, danze di gruppo che si ritengono tramandate dalla Cina, il forte valore magico-apotropaico si manifesta in un movimento coreutico fondato sul calpestio del suolo.

¹⁶ T. SAKURAI, *Nihon no shamanizumu, Ge*, Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan, 1977, pp. 407-431; H. SAITŌ, *Shāmanizumu to wa nanika – Eliade kara neo-shāmanizumu he*, in T. OKABE – H. SAITŌ, H. TSUDA, *Shāmanizumu no bunkagaku*, Tōkyō, Shinwasha, 2009, pp. 14-31.

spirito” (*dakkongata* 脱魂型) per cui la mente si disgiunge dal corpo, vola e vaga nei mondi dell’aldilà e raggiunge così l’estasi congiungendosi con il divino o gli spiriti. Il modello classico sarebbe “il distacco dal corpo, il volo e vagare nella dimensione celeste, o invece la discesa nel mondo sotterraneo degli inferi, e lì lo scambio interscambio diretto con presenze soprannaturali come anime o spiriti morti che vi risiedono”¹⁷, una scissione dell’anima dal proprio corpo e un viaggio nella dimensione urania o ctonia dei mondi altri raggiungendo l’estasi, la perdita di coscienza, il rapimento¹⁸. Sarebbe dunque peculiarità dello shamanesimo continentale, nella sua manifestazione più tipica, questa dimensione di viaggio mistico, tramite disgiunzione e ascesa verso il divino e infine la *trance* tramite l’unione con esso¹⁹. Il rapimento estatico viene mosso da una fuga verso l’aldilà, un viaggio shamanico che si approssima a misticismo e contemplazione.

L’altro tipo (*hyōreigata* 憑霊型) si fonderebbe sul processo inverso, ossia su uno stato psichico in cui lo shamano, avendo come tramite il suo corpo, induce la discesa della divinità e attraverso l’albergare di questa nel suo corpo si mette in sintonia con il divino, viene posseduto dal dio (*kamigakari*, in termini moderni *hyōi* 憑依) e infine, facendosi da tramite della sua manifestazione, ne accoglie e sollecita le energie, ne riferisce le parole o gli oracoli.

Il processo di discesa – possessione – invasamento viene suscitato dal corpo tramite movimenti reiterati, musica (il suono di strumenti a corda, percussioni o sonagli), canto, danza, rotazioni e battito dei piedi, fino a pervenire a quello che i Greci chiamavano “entusiasmo”, ossia la condizione di chi è invaso da una forza o furore divino (ἔνθουος), raggiunti dalla pitonessa, dall’indovino, dal sacerdote, nonché del poeta ispirato da un dio.

Nei fenomeni dello shamanesimo giapponese, in contrapposizione al modello continentale, prevarrebbe per lo più questa seconda categoria scandita in tre momenti: discendere della divinità (*kamioroshi*); accogliere la divinità, che viene a invadere il corpo dello shamano danzatore o anche shamano in posizione statica; intrattenerla (con musica, canto, danza, offerte) e riavviarla verso l’altra dimensione (*kamiokuri* 神送り).

In realtà, al di là delle tendenze a rigide distinzioni, che si voglia far prevalere un modello e unica matrice universale o si voglia invece accentuare le specificità dovute a differenze culturali derivanti dall’ambiente, nella maggior parte dei casi sono presenti e spesso convivono parallelamente e contemporaneamente entrambi i sistemi, la forma dell’estasi e la forma

¹⁷ SAKURAI, *Nihon no shamanizumu*, *Ge*, cit., p. 415.

¹⁸ H. SAITŌ, “Shāmanizumu to wa nanika”, p. 21.

¹⁹ T. SAKURAI, *Nihon no shamanizumu*, *Jō*, Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan, 1977, pp. 42-48 (*Nihon miko no tokushoku*, pp. 49-83).

della possessione²⁰. E in moltissime realtà culturali o civiltà lo shamano o il vaticinatore/oracolo può essere statico e richiamare la divinità in sogno (percorso che consente il trapasso all'altra dimensione) o ancora con il suono dell'arco di catalpa (*azusa*) – in Giappone si parla di *azusa miko* 梓巫女 – o come la Pizia pitonessa a Delfi raggiungere la *trance* grazie alle esalazioni di “vapori”, ma anche la figura della *miko* danzante, quale è Amenouzume e le *sarume no kimi* 猿女/猿女君 che da lei sarebbero discese e a corte designate ereditariamente a tale servizio e funzione nei riti, in cui canto, musica e movimento coreutico favoriscono la discesa e la possessione, per poi divenire intrattenimento della divinità con offerte votive, cibarie e libagioni, ma soprattutto con musiche, canti e danze.

Muta radicalmente tuttavia il ruolo del corpo: nella prima tipologia, la mente si lancia in volo, distaccandosi dal corpo si libra in estasi; mentre nella seconda il corpo funge da strumento in cui lo spirito divino alberga, viene abitato dalla divinità e dunque, se i *torimono* sono tramite della discesa, il corpo è ricettacolo dell'azione di invasamento (*kamigakari*).

In ogni caso la danza, accompagnata da musica e canto, si profila come strumento di distruzione/scomposizione per garantire poi la riconquista dell'ordine naturale e approssima corpo e mente alle radici cosmiche nella ricongiunzione di una struttura a tre strati tra mondo celeste, mondo terreno e mondo sotterraneo, che tuttavia in Giappone non ha una verticalità bensì una sorta di contiguità orizzontale tra le due/tre dimensioni.

Ma se lo sciamanesimo in Giappone, a differenza di quello continentale meno propende verso il “viaggio estatico-mistico” di ascesa, per l'incontro con la divinità, il raggiungimento di stati di estasi, quanto piuttosto è proiettato verso il richiamo della divinità a discendere, a impadronirsi del medium 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, ri-creativa, nei rituali che garantiscono l'equilibrio del cosmo, la fertilità e la protezione della comunità²¹. E le cerimonie del *kagura* si fondano proprio su canto e danza, richiamare la divinità, calamitarne le energie, preservandole, trattenendole e rivitalizzandole tramite l'agitazione, il raggiungimento per eccitazione e incantamento della trance per giungere a vaticinio-oracolo e per risuscitare la vitalità di natura e uomini.

Affiorano così in parte le peculiarità delle *miko* giapponesi (con similitudine con quelle coreane) e le peculiarità dello sciamanesimo giapponese.

²⁰ SAITO, *Shāmanizumu to wa nanika*, p. 18 (14-31).

²¹ M. RAVERI, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 37-42.

Sembrano queste le radici speciali e privilegiate della danza nel nuovo assetto del Giappone: le arti di musica e danza, come in tutto l'oriente, sono arti create dagli dei, arti apprese dagli dei, portatrici di armonia tra dei e uomini. Uno dei riti fondanti ha al centro proprio la danza, il battito dei piedi, l'agitare di un'asta o altro oggetto lungo e affusolato, con steli di bambù, tralci, rami di *sakaki*, sonagli, strice o fasce di carta (*nusa*), archi, spade, lance, ventagli ecc. (*torimono*) al fini di far calare le divinità (*kamioroshi*), farsi impadronire da esse in rapimento (*kamigakari*) e risvegliarne le energie vitali (*kamifuri*).

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, o l'arco di catalpa, impiegati dalle sciamane, essi ricorrono all'uso della maschera, pratiche magico-ascetiche di preparazione e purificazione, formule magiche di scongiuro ma sempre con canto e danza come elementi portanti e irrinunciabili.

4. DANZA MUSICA E CANTO: *MAI* A CORTE, NELLE PROVINCE, NEL TERRITORIO

Il termine *mai* 舞/舞 trova il suo etimo nel verbo *mau*, *mawaru* 廻る, "ruotare", "girare intorno", ossia un'azione imperniata su un movimento rotatorio che ha il suo fondamento in un andamento circolare e orizzontale, non sobbalzante bensì un movimento fondato sul passo, un'andatura a contatto con il suolo (e la percussione dello stesso). Le danze che dai primordi giungono fino al periodo medievale, *Yamato mai* 倭舞²² o *gosechi no mai* 五節舞²³, danze guerriere come *Kume mai*

²² Danze d'epoca antica originarie dell'area di Yamato accolte a corte e eseguite anticamente in occasione del Daijōsai, celebrazioni dell'ascesa al trono del nuovo imperatore, o in festività presso santuari shintō. La tradizione in seguito ai disordini dell'era Ōnin (1467) è stata interrotta e poi ripristinata a partire dal Daijō del 1748 e ora eseguita ogni anno al Chinkonsai di novembre. Tra le danze tramandate nei santuari si annoverano quella al santuario di Ise, danzata da *miko*, e quella al santuario Kasuga di Nara, eseguita invece da sacerdoti. I danzatori, in numero pari, oggi in genere quattro ma un tempo fino anche a venti, in un processo di influssi del *gagaku*, si muovono recando in mano un ramo di *sakaki* accompagnati da un cantore, un flauto, un *hichiriki* e un *wagon* (cetra antica giapponese): GUNJI MASAKATSU (ed.), *Nihon buyō jiten*, Tōkyō, Tōkyōdō shuppan, 1977, p. 420.

²³ Danza femminile che si dice risalente ad allorché all'imperatore Tenmu 天武天皇 (?-686), in ritiro presso una sua villa a Yoshino, mentre suonava il *koto* sarebbe apparsa una creatura celeste che danzando fece volteggiare e rivoltare per cinque volte le maniche della veste, ma la prima attestazione risalirebbe invece all'imperatore Shōmu 聖武天皇 (701-56) nel 742 sotto la denominazione *gosechi tamai*, e in tal caso apparirebbe come danza di propiziazione del raccolto eseguita da fanciulle all'inizio del nuovo anno. Tra i molti eventi che illustrano la vita degli eventi stagionali di corte, a corte viene comunque celebrata nell'undicesimo mese, in oc-

久米舞²⁴ o gli *Hayato mai* 隼人舞²⁵, o gli antichi *Surugamai* 駿河舞²⁶, ma anche i *tamai* 田舞²⁷, che emergono e preservano le radici popolari, sono in genere designati proprio con questa voce. Sono queste manifestazioni di fenomeni coreutici autoctoni locali, regionali, che, nella fase di consolidamento di un potere centrale forte, vengono accolti, riasorbiti nella capitale e eseguiti come tributo a celebrazione degli eventi stagionali e rituali salienti che scandiscono la vita della corte imperiale e che vengono dunque inclusi quale patrimonio comune nel repertorio del

casione del Daijōe o del Niinamesai, rispettivamente da cinque e quattro fanciulle accuratamente prescelte tra la nobiltà di corte di alto rango e poi anche di ranghi minori, guidate e addestrate all'evento per esibirsi al cospetto dell'imperatore in costumi di straordinario sfarzo con un ventaglio di cipresso giapponese *hinoki* (*hiōgi* 檜扇) in genere in cinque brani. Il termine *gosechi no mai* (danza di cinque melodie) richiamerebbe i cinque ribaltamenti di maniche della creatura celeste della leggenda o meglio le cinque melodie di tonalità diverse dispiegate dall'accompagnamento di *wagon*, flauto, *hichiriki* e la reiterazione dei versi del canto (GUNJI, *Nihon buyō jiten*, p. 156).

²⁴ Danza di battaglia ma anche ricorrente e adatta ai conviti di corte e in epoca Heian eseguita da membri del casato degli Ōtomo nel Daijōsai. I versi del canto e la danza risalirebbero alla campagna verso oriente del mitico primo imperatore Jinmu 神武天皇 e sarebbe poi stata tramandata per musica e coreografia dai casati di Ōtomo 大伴 e Saeki 佐伯, che con una ventina di rappresentanti ciascuno l'avrebbero eseguita anche alla cerimonia di apertura degli occhi del grande Buddha del Tōdaiji a Nara. La tradizione si spezza in epoca medievale ma viene ripresa nel 1818 e quindi giunge fino a oggi nei riti di ascesa al trono (GUNJI, *Nihon buyō jiten*, p. 136).

²⁵ *Hayato mai* sarebbe una danza della popolazione degli Hayato, nel sud del Kyūshū. Sottomessisi al potere centrale furono destinati a fornire guarnigioni per le guardie di corte e la danza fu introdotta in occasioni della vita di corte, come la presentazione dei tributi imperiali o nel Daijōsai. Eseguita da due danzatori, due cantori, due elementi al *koto*, uno al flauto, due al battito delle mani, ecc., sembra aver avuto carattere imitativo quasi umoristico (la raffigurazione dell'annegamento del progenitore Umisachihiko nel profondo del mare), secondo altri, invece guerresco con l'uso di scudi; purtroppo la tradizione è andata perduta/s'è interrotta in epoca medievale (GUNJI, *Nihon buyō jiten*, p. 332).

²⁶ Ne risulta attestazione nel *Makura no sōshi* 枕草子 (1001 ca.) di Sei Shōnagon 清少納言 (966-1025) e nel nō *Hagoromo* 羽衣 sono accostati agli *Azuma asobi* 東遊 (Divertimenti d'oriente), ossia danze popolari originarie delle regioni d'oriente che accolte a corte hanno subito l'influsso del *gagaku*. Secondo la leggenda sarebbero state tramandate dai Michimori su imitazione della danza di una creatura celeste apparsa sulla spiaggia di Udo nella regione di Suruga (l'attuale area di Shizuoka). Ne risultano attestazioni nel 763 o nelle celebrazioni di suffragio del grande Buddha del Tōdaiji di Nara nel 861 e poi celebrate e offerte in vari santuari in genere dalle guardie o funzionari di corte. Dopo un periodo di obsolescenza sono state riprese nella tarda epoca Edo (XIX sec.). Oggi sono eseguite da quattro danzatori a corte e presso importanti santuari con accompagnamento del battito di legni (*shaku*), flauto, *hichiriki*, *wagon* e canto, in una sequenza di brani in un andamento circolare (GUNJI, *Nihon buyō jiten*, pp. 9-10).

²⁷ Danze delle risaie, danze popolari legate ai riti di coltivazione del riso. La più antica attestazione, nel *Nihon shoki*, fa riferimento a un'esecuzione nel quinto giorno del quinto mese del 671 sotto l'imperatore Tenji 天智天皇 (625-671). Danza di trapianto delle piantine di riso veniva eseguita nella corte nel Daijōe per opera di danzatori del minister del *gagaku* ma dopo una fase di interruzione viene ripristinata nel Daijōe del 1787 per poi perderne definitivamente l'usanza. Al santuario Sumiyoshi di Osaka viene tramandata in una forma eseguita da *miko* (GUNJI MASA-KATSU, *Nihon buyō jiten*, pp. 243-244).

gagaku 雅楽, la “musica cortese” dell’aristocrazia radunatasi intorno alla figura dell’imperatore²⁸.

Ma la voce *mai* (e il sinogramma) di fatto si trova impiegata anche per riferirsi a generi di musica e spettacolo di provenienza dal continente, dall’Asia centrale come il *gigaku* 伎楽, legato al buddhismo, o dai regni di Corea, Cina, o Sud Est asiatico ecc., come il repertorio del *bugaku* 舞楽, che accoglie l’insieme vario di coreografie all’interno dei generi rappresentativi nella corte imperiale del periodo Heian, così come le danze fiorite nei grandi complessi templari buddhisti, *ennen no mai* 延年の舞²⁹ o altro. O ancora con tale carattere ci si riferisce alle manifestazioni coreutiche all’interno del *sangaku* 散楽, giunto dal continente, che si riversano nel grande corso del *sarugaku* 猿楽, ove è incluso il complesso multicolore delle arti dello spettacolo più varie, fino a confluire alle sorgenti del *nō* o del *kyōgen*.

Tuttavia, come su descritto, tale movimento rotatorio è forma base che affonda le sue radici in una matrice rituale magico-religiosa, che ha l’archetipo della danza giapponese nella celebre esibizione di Ama no iwayato descritta in *Kojiki* e *Nihonshoki* e dunque del *kagura*. Inizia così dal *tamafuri* e *tamashizume*, con movimenti magico-propiziatori (il battito dei piedi) e tale pregnante valore rituale è la sorgente primordiale e originaria della danza che va diramandosi e espandendosi scandita nelle più diverse manifestazioni della vita dell’uomo. Così come vediamo nelle danze di *miko*/sciamae (*mikomai* 巫女舞), nel *miko kagura* le danze eseguite da sacerdotesse presso i santuari *shintō* delle diverse regioni, si impernano su un movimento circolare in riti di richiamo e sollecitazione delle divinità, con l’uso di *torimono*, ossia oggetti come ventagli, rami di *sakaki*, campanelli, spade e vengono eseguite come preghiera e offerta alla divinità (*hōraku* 法楽). Come detto, essendo inscenate come cerimoniali di invasamento, anche se ormai formalizzate stilizzate e estetizzate, hanno la particolarità di porre al centro un esecutore/attore/danzatore *wazaogi*, in tal senso sono danze di singoli (o singoli multipli in numero plurale), e di essere eseguite come cerimoniali dovuti a specialisti (sciamae/i, sacerdotesse/ sacerdoti) e questa si può definire la tonalità base del *mai*. Sono danze di forte valenza magico-esorcistica che, con gesti affatto diversi da quelli della quotidianità, si fondano su atti che richiamano coscientemente la divinità/spirito, cercano con il movimento del corpo una comunicazione

²⁸ Per *gagaku* si rinvia a: D. SESTILI, *Musica e danza del principe Genji: le arti dello spettacolo nell’antico Giappone*, Lucca, LIM, 1996 e B. RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all’Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 40-49; RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dall’Ottocento al Duemila*, pp. 31-37.

²⁹ Per i numeri vari che rientravano negli *ennen* si rinvia a: RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all’Ottocento*, pp. 54-56.

scambio con le divinità, perseguono l'invasamento, la possessione. Sin dai primordi canto e danza sono metodi di preghiera/rito per richiamare lo spirito della divinità, o offerte destinate a intrattenere la divinità e in questo valore si riconosce il nucleo originario dell'arte coreutica.

Sul versante popolare nel territorio e nelle realtà locali, nei villaggi, strettamente connesse con la coltura del riso sono le danze *tamai* e *taasobi* 田遊³⁰. In queste si riconoscono le origini delle prime forme autoctone di spettacolo che si accompagnano alla risicoltura, sistema agricolo-economico divenuto fondante per la sussistenza delle popolazioni nell'arcipelago già dall'epoca Yayoi 弥生時代 (III-II sec. a.C.) in risaie, o addirittura il tardo Jōmon 縄文時代 (ossia il IV sec. a.C.) ma forse su terreno asciutto. Le "danze delle risaie" 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, come su accennato, presto accolte a corte tra le cerimonie per l'incoronazione imperiale. I *taasobi* ("intrattenimenti delle risaie") sono rituali in genere eseguiti 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, approdando in seguito in forma più complessa al *dengaku* 田楽 (musica- divertimento delle risaie)³¹. Anche queste forme di spettacolo si radicano dunque sul territorio nelle celebrazioni rituali, e in particolare nelle sagre stagionali legate ai culti shintō 神道, di intrattenimento destinate alle divinità e alla comunità. Su analogo *humus* trova le sue radici il *dengaku* (musiche delle risaie) che oggi comprende in senso lato una pluralità di manifestazioni nell'ambito delle arti performative folkloriche: musiche eseguite concretamente in accompagnamento al trapianto del riso (*taue* 田植), in cui i canti di lavoro e i suoni strumentali scandiscono dunque a ritmo binario i movimenti delle donne addette a questa importante operazione; il *taasobi* in cui prevale il valore vaticinatorio; le molteplici arti dello spettacolo e coreografie note come *dengaku odori* 田楽躍 eseguite e sviluppate da artisti professionisti, i *dengakuhōshi* 田楽法師. Sia le prime sia quest'ultime, proprio attraverso la specializzazione degli artisti incaricati, si svilupperanno in forme spettacolari di sfilate ricche e addobbate per le vie cittadine (*furyū* 風流) o in forma anche di teatro di rappresentazione entrando in competizione con il *sarugaku* e dunque il nō.

³⁰ *Ibid.*, pp. 29-33. M. IIDA, *Dengaku kō, Dengaku mai no genryū*, Kyōto, Rinsen shoten, 1999, pp. 29-33.

³¹ Si noti come per il *dengaku* si impieghi anche la voce *odori*: *dengaku odori*. RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all'Ottocento*, pp. 29-33.

5. DANZA E MASCHERA, RITI APOTROPAICI E MANIFESTAZIONI DEL DIVINO

D'altro canto, in maniera distinta, si può individuare anche una corrente coreutica *mai* che, come possiamo riconoscere in *Okina* 翁³², vede la manifestazione degli spiriti di divinità, o di antenati, al centro di intensi rituali agricoli che dall'antichità sono venuti sacralizzandosi in quanto cerimoniali atti a pregare per la pace e la prosperità, impetrare e propiziare concordia e abbondanza di messi dei "cinque cereali" nell'impero, e fino a oggi si sono tramandati in maniera multiforme nelle arti dello spettacolo tradizionali. Così, come è tipico di ogni cultura agraria, anche nella cultura greca l'inno cantato, che sul piano religioso diviene una richiesta o supplica, si pone in stretta relazione con la danza: scandendone la vita religiosa ha la funzione di invocare la protezione degli dei, di allontanare spiriti o effetti maligni, di stimolare e favorire un cambiamento (caduta della pioggia in caso di siccità, propiziazione del raccolto, allontanamento di pericoli di danni o parassiti ecc.), di stringere i vincoli che uniscono gli dei ai partecipanti. In questo "brano sacro" *Okina*, eseguito dai tre ruoli di *Okina* (un tempo preceduto da *Chichinojō* 父尉, danza di vecchio oggi omessa), *Senzai* 千歳 (figura di giovane che in genere porta il baule contenente le maschere e danza la danza dei mille anni, *Senzai no mai*) e *Sanbasō* 三番叟, si manifesta il valore augurale, propiziatorio, apotropaico, che è alle origini e alle radici del rito e dello spettacolo nel *nō* e nelle arti sceniche giapponesi e, come testimonia anche Zeami nei trattati, in quanto tale occupa nel repertorio un posto e un trattamento cerimoniale affatto speciale, nel suo valore sacro, nell'uso di formule magico-incantatorie, nell'uso speciale delle maschere (che vengono portate in una scatola e indossate appositamente in scena per le danze preposte) quasi che, tramite esse, gli artisti si trasformassero in divinità, favorissero la discesa e la manifestazione della divinità, ne attirassero la protezione e la garanzia di preservazione di pace e prosperità, nella forte valenza dunque 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. Secondo le interpretazioni di alcuni studiosi, le danze dei *jushi* 呪師 (maestri di scongiuri) nei riti in ambito buddhista³³ avrebbero avuto la forma più antica e originale nella danza del vecchio con maschera nera (*Sanbasō*), segno del volto abbronzato del contadino o forse delle divinità della terra, mentre il vecchio dal volto bianco (*Okina*), comunque in quanto tale manifestazione della longevità e dunque del buon augurio, sarebbe una versione "nobilizzata" successiva, segno di una sovrapposizione del potere centrale, imperiale e aristocratico di corte, sul substrato religioso dei singoli culti locali.

³² Su *Okina*: RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all'Ottocento*, cit., pp. 53-54.

³³ *Ibid.*, p. 53.

Orikuchi Shinobu 折口信夫 (1887-1953) in *Okina no hassei* 翁の発生³⁴, affrontando anche il tema di *sarugaku* e *dengaku*, ipotizza l'esistenza, prima della formazione di uno stato nazionale, della fede o culto nei confronti della divinità *Tokoyogami* 常世神 (トコヨガミ) quale divinità che giungeva dall'aldilà, da oltre il mare, come immagine dell'abitante del mondo dell'eternità 常世人 ed egli chiama queste figure divine provenienti dal mare *marebito* マレビト. Questi all'inizio erano ritenuti figure che portavano l'avvento della primavera ma poi si credette che le loro visite avvenissero al passaggio di ciascuna stagione, essi si stanziassero nel profondo delle montagne diventando abitanti delle montagne e quindi divinità/numi della montagna. In realtà questo passaggio all'immaginazione/credenza del regno del *tokoyo* come collocato tra i monti è motivato dal progressivo trasferimento delle popolazioni delle coste verso la residenzialità nelle montagne. Sarà dunque il messaggero della divinità o la divinità stessa della montagna che scende verso il villaggio abitato dagli umani e la matrice/archetipo di questa divinità è *okina*, il vecchio. La divinità della montagna che manifestandosi e scendendo per le sue visite dai monti, in seguito diviene il dio che vive e risiede nel santuario *shintō* del villaggio. In questi passaggi si riflette anche l'arco di tempo del passaggio degli abitanti del Giappone dall'epoca della caccia all'epoca dell'agricoltura stanziale. I riti sacri che manifestano questo trapasso sarebbero le danze *Okina*. La maschera di *Okina* viene trattata come corpo divino e la danza di *Okina* viene eseguita come cerimonia della festa/culto di requiem per le anime (*chinkon* 鎮魂) e di propiziazione della prosperità delle messi dei cinque cereali. Tali rituali sacri arricchendosi del valore esorcistico magico del *jushi sarugaku* diventano poi *okina sarugaku*.

L'attore-danzatore in *Okina* dunque, indossando la maschera da vecchio, diventa manifestazione della divinità (epifania) o degli spiriti di progenitori antenati divinizzati; tramite la maschera il danzatore ne è posseduto o si trasforma nella divinità stessa, può mostrare l'invisibile, dare visibilità alla sua sembianza di vecchio, con il suo sorriso antico, e divenire messaggero e portatore di lunga vita, fortuna, prosperità e pace nel loro eterno reiterarsi nelle stagioni, vecchio che allontana i mali e benedice gli astanti con auspici, formule augurali e danza.

In controcanto, il personaggio di *Sanbasō*, prima di indossare la maschera, auspica che la gioia presente in questo momento e luogo non debba fuggire verso l'esterno, e inscena una danza movimentata (*momi no dan* 揉みの段) di purificazione dello spazio sacro del palcoscenico; quindi, indossata la maschera del vecchio nero (*kokushiki jō* 黒色尉), dopo un dialogo con il portatore del baule delle maschere *Senzai*, esegue il *suzu no*

³⁴ S. ORIKUCHI, *Orikuchi Shinobu zenshū*, vol. 2, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1995.

dan 鈴の段 (scena dei sonagli), festeggiando la continuità perenne e l'eternità augurale della fausta giornata presente, mostra e mima con i sonagli gesti di aspersione e semina, quindi, togliendosi la maschera, esce di scena.

6. IL CORPO E I SUOI STRUMENTI: UOMO, SPAZIO SACRO E NATURA

In tale contesto, canto e danza si configurano come tecniche di richiamo e comunicazione con il divino, in un dialogo con le divinità e con l'universo, o come evento di epifania del nume progenitore o divinità della montagna elargitore di benefici, in una sintonia che si celebra, consuma ed espande tra il cosmo naturale e umano, tra macrocosmo della natura (di cui le divinità sono manifestazioni) e microcosmo della comunità umana e del corpo del danzatore.

Sui legami tra danza e cosmologia, sulle correlazioni tra movimenti degli astri, nel firmamento della volta celeste, sull'armonia ricercata e riaffermata tra macrocosmo e microcosmo scrivono i filosofi delle tradizioni d'oriente e occidente e registrano gli studiosi della danza³⁵.

In un contesto religioso in cui, prima ancora della costruzione di luoghi sacri in forma di edificio architettonico, secondo il modello primordiale delle costruzioni lignee con tetto a capanna, i primi siti del sacro sono elementi naturali all'aperto nel contesto naturale, come grandi alberi (*goshinboku* 御神木 albero sacro, ad es. il *nageia nagi* di Kumano, la *cryptomeria japonica* di Miwa e molti altri), rocce imponenti, cascate, foreste, scogli marini, montagne: come accade al santuario del monte Miwa o a Kumano, sono proprio gli elementi naturali primari a essere luoghi sacri in cui si riconosce l'albergare delle divinità, degli spiriti con le loro energie vitali.

La fede e il culto autoctono riconoscono poi il risiedere della divinità in oggetti: da alberi, rocce, montagne a specchi, gemme, frecce, spade o lance, immagini o altro, designati e riconosciuti come corpo della divinità (*shintai* 神体) e tali esseri inanimati, oggetto di venerazione, con la costituzione di edifici preposti, vengono spesso riposti nel cuore inaccessibile dei santuari shintō, in maniera simile al *sancta sanctorum* o ancora a *naos* e *adyton* dei templi greci.

Nella danza-rito dinamicamente la divinità si deposita anche provvisoriamente sul *torimono*, e infine viene a ospitarla il corpo dell'attore shamano che funge da ricettacolo e strumento di comunicazione con il divino. Il corpo dell'attore che si invasa, impossessato da spiriti e divinità, ha così il dono di presentire e indovinare, ne proferisce le parole, sentenze o vaticini.

³⁵ C. SACHS, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 2015 (1966).

Anche se non il recipiente riverso di Amenouzume, lo spazio in cui si muove la danzatrice shamana è comunque uno spazio magico e limitato, circoscritto e concentrato, e tale tenderà a rimanere nella danza giapponese, come osserva con acutezza Gunji³⁶, nei *kagura* nelle manifestazioni folkloriche nella danza di sala: è nel convergere e concentrarsi centripeto di energie che si catalizzano le forze sacre e spazio sacro è dunque il palcoscenico.

Divinità e spiriti abitano dunque in luoghi e in oggetti su cui si possono sostano anche transitoriamente (*yorishiro* 依代, 憑代) ma talora, se necessario, si ricorre anche a esseri animati che vengono allora chiamati *yorimashi* (依巫, 憑巫, 尸童), medium, sacerdotesse, ma anche fanciulli o, nel caso di divinità terribili, da temere e riverire, fantocci che assorbono su di sé le componenti malefiche, spiriti maligni, malattie o altro e tali fantocci/simulacri sono poi destinati a essere abbandonati alle acque, gettati, distrutti.

Nel ritmo della danza il corpo umano, o un oggetto di fattezze umane e non, funge dunque da medium, *miko*, shamano, fanciullo o burattino ecc. Nelle tradizioni primitive, come manifesta Amenouzume, tuttavia è il corpo femminile che più di ogni altro, ricorrendo a *torimono*, tralci, fronde, oggetti allungati, danza e musica (il suono dell'arco di catalpa), sembra predisposto e incline a giungere alla possessione (*hyōi*). Il corpo femminile è dotato di speciale propensione e sensibilità, demandato alla comunicazione con le divinità e spiriti di vivi e di morti, lontani o vicini, alla congiunzione/connubio con le divinità, e dunque alle profezie, all'oracolo, ai responsi.

Eppure, come manifesta il rito di Amenouzume, anche se nel finale viene denudandosi, il corpo viene addobbato adeguatamente, con tralci, frasche, rami di bambù e dunque il costume ha speciale rilevanza. Anche se nel mito gli attributi femminili vengono palesati, suscitando tuttavia fragorose risate, non è certo la bellezza del corpo nudo della tradizione ellenica, la sua giovinezza e sensualità da esse messi in rilievo, bensì il focus è e rimane l'attrazione dello spirito vitale, speciali qualità di forza vitale, e valore magico che vengono riconosciuti e attribuiti dunque a vegetali particolarmente rigogliosi dai lunghi tralci, gli steli, i rampicanti di cui l'estendersi protendersi e il verde perenne sono segni³⁷. E questo manifesta affinità con la consuetudine delle menadi o baccanti in ambito greco di adornarsi, il capo il corpo e il tirso, con sarmenti, palmiti di viti o pampini d'uva e ghirlande d'edera o allori intrecciati, oltre che pelli di fiere, anche se in maniera o per ragioni differenti connesse con il culto di Dioniso,

³⁶ GUNJI, 'Nobiru' to 'kagamu' to, «Yasō, n. 9, Ankoku butō Dance Review 1920-80 JAPAN», 7-1983, pp. 58-61.

³⁷ KUDŌ, *Genbuyō no shisō*, p. 22.

divinità polimorfica della rinascita e del rinnovarsi del ciclo vitale di fiori e piante, con una mascherazione che marca comunque un ritorno a una naturalità istintiva, selvaggia, irrazionale, che in preda all'ebbrezza, fonte di mediazione tra uomini e divinità, persegue incessante forza vitale anche in un contatto più stretto con natura e divino, nell'unione con il frenetico fluire selvaggio e perenne che tutto pervade. E uno stelo di bambù frondoso, recato tra le mani, come accade alle *miko*, rimarrà nella tradizione scenica giapponese, dal *nō* al kabuki, come segno di una creatura, in genere donna, posseduta, invasata, o preda di turbamento e della follia.

Ma nella lunga storia del teatro giapponese il costume la foggia gli addobbi del corpo, con gli attrezzi, continueranno a essere il fulcro estetico, non certo la giovanile perfezione del corpo ludico occidentale.

Di contro, il corpo maschile per essere e mostrarsi posseduto dalla divinità, e quindi anche manifestarne la figura, ha necessità di ricorrere ad altri strumenti, dispositivi magici, quali sono le maschere, appositamente indossate, o eventualmente manifestarne le immagini e le gesta tramite fantocci.

Tuttavia, le figure femminili dotate di tali poteri e demandate a fare da intermediarie con le divinità e gli spiriti – incarnate dalla mitica figura di Himiko 卑弥呼 (prima metà del III sec.), sovrana-shamana che accentrava su di sé potere religioso e potere politico – via via perdono il ruolo centrale che era loro assegnato in origine a tali fini, anche all'interno dei culti *shintō* locali, tanto più con la crescente potenza del buddhismo (che per molti versi preclude l'accesso alle donne) e la congiunzione di questo con lo shintoismo (*ryōbu shintō* 両部神道)³⁸. Al contempo, con il sempre più intenso intreccio di cerimonie e festività dei santuari *shintō* con i templi buddhisti, le figure dei sacerdoti e dei monaci assurgono a ruolo dominante, mentre le *miko* vengono appositamente incaricate solo per danze e rituali circoscritti a singole celebrazioni, alle occasioni di possessione e vaticino. Fino a limitare la loro presenza, nei riti di corte e nei santuari, a esibizioni di giovani fanciulle in danze estetizzate in cui gesti e momenti della trance estatica sono solo stilizzati, come accade oggi. Ottengono spazio negli eventi con esibizioni loro riservate, mentre le originarie figure di *miko* che fungono da medium vivente con le divinità si trasformano/convertono spesso in *arukimiko* 歩き巫女 (sacerdotesse itineranti) disgiunte dai santuari, o afferenti ad antichi santuari (Izumo, Kumano ecc.) ma ormai di fatto slegate dal luogo di origine. A queste figure di *miko* itineranti discenderebbero danzatrici-cortigiane quali le *shirabyōshi* 白拍子³⁹.

³⁸ H. MISUMI, *Josei geinō no genryū: kairaiishi, kusemai, shirabyōshi*, Tōkyō, Kadokawa shoten, 2001, pp. 132-162.

³⁹ RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all'Ottocento*, pp. 108-111; H. WAKITA, *Josei geinō no genryū: kairaiishi, kusemai, shirabyōshi*, Tōkyō, Kadokawa shoten, 2001, pp. 132-162; Y. OKIMOTO, *Ranbu no chūsei, Shirabyōshi, ranbyōshi, sarugaku*, Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan, 2016, pp. 42-72.

Al contempo si impongono nel culto e nelle liturgie anche figure maschili di shamani/sacerdoti che si esibiscono in riti apotropaici o esorcistici, scacciando impurità e spiriti maligni, con la diffusione del buddhismo nei templi più insigni sotto la forma di *jushi*, e nei santuari sotto forma di danzatori della danza *Okina* o altri riti di purificazione. Come su esposto, in forma di canto e danza appare dunque la danza cerimoniale augurale di *Okina*, danza del vecchio-divinità portatore di longevità, garante di prosperità, abbondanza e ricchezza del raccolto. Nel caso di *Okina* la maschera si manifesta in maniera evidente essa stessa corpo su cui risiede la divinità, strumento di possessione da parte della divinità visitatrice, e quindi manifestazione stessa della figura della divinità elargitrice di fortuna e longevità, che come accennato diventa prerogativa degli attori di *sarugaku*, in una crescente professionalizzazione e specializzazione dei ruoli di esibizione in canti, musiche e danze, ossia negli eventi rituali e spettacolari che facevano da corollario alle grandi festività e celebrazioni religiose nei complessi templari più ingenti da Nara a Kyōto ai luoghi sacri del territorio. Incaricandosi via via dell'esecuzione delle danze *Okina* presso i vari luoghi di culti locali disseminati nelle province, gli attori-danzatori di *sarugaku* acquisiscono così sempre maggiore potere e autorevolezza.

In tale contesto il rito si trasfonde sempre più nella dimensione dell'arte performativa, da rito magico trascolora in spettacolo offerto agli dei e rivolto anche agli uomini. In tale processo si avvia una progressiva estetizzazione, una graduale elaborazione estetica che vede la maschera al centro, come catalizzatore di energie divine e della magia di possessione-metamorfosi, e si avvalgono anche di ventaglio, costumi, accessori, sempre più preziosi.

La precisione, l'esattezza nella successione dei gesti, la leggibilità e limpidezza visibile del rituale si fa vieppiù nitidezza e bellezza del gesto. La liturgia della figura, dei gesti, degli atti si fa coreografia; l'esatta successione di gesti e movenze di tutto il corpo, oltre che garanzia dell'esatto svolgimento e successione, dunque di efficacia delle preghiere, di adeguata rispondenza alle invocazioni, si traduce in bellezza estetica nell'esecuzione.

Se nella tradizione cristiana la danza viene spesso condannata e via via esclusa dalle liturgie⁴⁰, per le possibili compromissioni con la sensualità seducente del corpo, in Giappone invece nelle mille manifestazioni dei culti e della religiosità locali (*sato kagura* 里神楽 e mille altri) così come nei riti a corte, del potere centrale (*mikagura* 御神楽 e altri), il legame tra religione e danza si mantiene saldamente fondante e centrale.

⁴⁰ Ma si veda nel dettaglio: A. TESTA, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese Editore, 2005, pp. 24-27.

Danza e corpo non sono mai esclusi da riti e spettacoli perché tramite imprescindibili del contatto con il divino. In tal maniera e contesto, ritmo dell'universo e ritmo del corpo si congiungono, si sintonizzano, *hic et nunc* si elettrizza e ricarica lo spirito vitale che dà vita e respiro a tutte le cose, natura, stagioni, animali e uomini. La danzatrice/danzatore dà corpo e voce alla divinità e in preda al rapimento beneficia gli uomini mettendoli in comunicazione con il mondo degli spiriti divini.

Un unico respiro congiunge tramite musica e danza l'universo naturale, e in oriente musica e danza non si incardinano meccanicamente sul ritmo del battito cardiaco, come accade nella musica occidentale, bensì sul ritmo del respiro, quel respiro che con un'alternanza più lenta e distesa di inspirazione ed espirazione nella musica orientale palpita e scandisce l'intero mondo naturale e creativo, in un ritmo binario.

7. DANZA POESIA E MUSICA: DANZA E NARRAZIONE, RITMO E RACCONTO

Il legame tra canto e danza, che rimane cardine indissolubile nella tradizione coreutica e performativa giapponese si giova della poesia, linguaggio che con il suo speciale ritmo, scandito nell'alternanza di 5 e 7 more, è il linguaggio per eccellenza con cui si dialoga con i numi, un linguaggio verbale che si avvale del potere magico della parola (*kotodama* 言霊), con il suo valore apotropaico-scaramantico, formule cariche di potenza di scongiuro, sortilegio, anatema, incantesimo o altro. E canto e danza sono i fondamenti delle arti dello spettacolo fino alla modernità, così nella teoria teatrale di Zeami nel *sarugaku no nō* l'arte del teatro si incardina su due pilastri, il *monomane* 物真似 (mimesi), punto di forza delle compagnie d'attori di Yamato, e *buga nikyoku* 歌舞二曲 (i due elementi di canto e danza).

Tale legame di poesia, canto e danza anima anche le coreografie dei *shirabyōshi*. Il termine, usato per denominare sia il genere sia le danzatrici (dette anche *shirabyōshime*), designa delle danze in realtà eseguite da donne ma anche da fanciulli (*chigo* 稚児) o giovinetti, e da uomini anche dell'aristocrazia in occasioni conviviali di divertimento. Nel caso delle danzatrici, sembrano di fatto dipartirsi dal grande flusso che sin dalle origini vede la danza e il canto prerogativa delle donne come sciamane investite di poteri magici di evocazione, invasamento, vaticinio e comunicazione con le divinità e gli spiriti, rappresentate dalle *miko*. La loro sembianza riecheggia quelle figure ancestrali, una presenza capace nella danza di suggerire i movimenti dei *mikomai* di sacerdotesse invasate dalla divinità, di trasformarsi in altro da sé, anche di altro genere, di tramutarsi come in una metamorfosi. Trasformatesi in danzatrici-cortigiane itineranti, che visitano o sono invitate presso nobili residenze, che di fatto intrattengono in conviti, che si esibiscono nella danza, nel periodo di dominio dei guerrieri

le danzatrici scelgono di trasformarsi in altro da sé, di vestire abiti maschili, con veste di chiara valenza maschile come *hitatare*, *suikan*, *tateeboshi* e spada, che alla tenuta dei guerrieri richiamano, ma di colore bianco e decori bianchi argentei, come le *miko*, esercitando sul loro pubblico di guerrieri maschi un fascino speciale⁴¹. D'altro canto, in maniera analoga i fanciulli al servizio dei monaci (*chigo*) che si esibivano nei *shirabyōshi* nel corso dei numeri che coronavano gli *ennen*, momenti di divertimento e intrattenimento conviviale a chiusura di celebrazioni religiose nei templi, agghindati in abiti che richiamavano vesti femminili specularmente erano soggetti di attrazione-fascinazione e oggetti di interesse sensuale per i monaci stessi.

Le danze si sarebbero articolate in due momenti: una prima parte di danza lenta e solenne (il *shirabyōshi* vero e proprio) in cui si ammirava dunque il fascino della figura del danzatore/danzatrice nella sua fulgente bellezza e una seconda parte chiamata *seme* セメ, che costituiva il momento culminante in cui l'artista intonava all'impronta una lirica (*waka* 和歌) dei versi composti appositamente e consoni all'occasione, producendosi quindi in una danza di ritmo convulso (*ranbyōshi* 乱拍子) scandita con battito dei piedi in dialettica di violenta tensione con il tamburo a clessidra (*tsuzumi*) percosso in genere da adeguato musicista di provato virtuosismo⁴². Canto e narrazione venivano dunque 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*, lancia, arco, specchio o altro) nei rituali *kagura*, nella seconda parte oggetto di ammirazione era la voce, e il ritmo agitato di cadenza tra passi e percussioni. E tali speciali ritmi di certo confluiscono nei *kusemai* e saranno recepiti anche dal *sarugaku no nō*, o 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 brani eseguiti sono soprattutto *sōka* 早歌 (canti veloci) ossia ballate al ritmo di 7-5, più estese e sviluppate rispetto ai canti *imayō* tanto in voga in quel periodo, con melodie che riprendono quella dello *shōmyō tendai*, con enumerazioni, lunghe elencazioni di nomi, descrizioni di viaggi (*michiyuki* 道行), liste di toponimi e oggetti (*monozukushi* 物尽くし), scandite dal battito del ventaglio ma poi anche dal suono dello *shakuhachi*⁴³. Di fatto esse, pur accolte sotto la protezione di signori nobili o potenti, sono generalmente di estrazione sociale bassa, come altre figure di artisti itineranti, come le donne di genti nomadi, dedite alle arti e cortigiane, descritte nello *Shinsarugaku ki* 新猿楽記, che affollano la scena del Giappone fino all'epoca moderna, così come persone

⁴¹ J. PIGEOT, *Femmes galantes, femmes artistes dans le Japon ancien XI^e-XIII^e siècle*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, pp. 178-180.

⁴² OKIMOTO, *Ranbu no chūsei*, pp. 57-72.

⁴³ *Ibid.*, pp. 42-51. *Ibid.*, WAKITA, *Josei geinō no genryū*: pp. 143-155.

dotate di poteri speciali, religiosi, sacerdoti, attori, artisti, sciamani e non. Tuttavia, grazie alle loro arti, alcune riuscirono a raggiungere posizioni di rilievo, come Otomae 乙前, cantante di *imayō* divenuta guida e maestro in quest'arte dello stesso imperatore Goshirakawa 後白河天皇 (1127-1192), come Kamegiku 亀菊 che fu concubina dell'imperatore in ritiro Gotoba 後鳥羽 (1180-1239), o ancora Bimyō 微妙 o Iso no zenji 磯禪師 o la figlia Shizuka gozen 静御前, amata dal celebre eroe Minamoto no Yoshitsune 源義経 (1159-89)⁴⁴, o ancora Giō 妓王 e Hotoke gozen 仏御前, predilette dal potente Taira no Kiyomori 平清盛 (1118-1181) e cantate nello *Heike monogatari* 平家物語⁴⁵.

Ancora, su un versante diverso, fanno la loro comparsa anche forme coreutiche che si sviluppano all'interno di varie forme di arti della narrazione (*katarimono* 語り物), in cui grazie all'abbinamento della narrazione verbale e con il suono di strumenti a percussione si sviluppa un racconto, una storia: *kusemai* 曲舞 o *kōwakamai* 幸若舞, generi che via via distanziandosi dalla matrice magico-religiosa fioriscono in particolare in epoca medievale, e poi nel periodo del paese in guerra. Di questo genere si conservano anche numerosi testi le cui storie sono spesso comuni con il teatro *nō*, verranno spesso riprese e rielaborate nel teatro dei burattini o nel kabuki che ne svilupperanno motivi e personaggi, vicende e trame. All'epoca in cui Kan'ami 観阿弥 (1333-84), padre di Zeami e grande maestro del *nō*, assume dal *kusemai* alcuni ritmi che arricchiranno la recitazione del *nō*, questa forma è ancora danzata da singoli danzatori che scandiscono narrazioni non ancora sviluppate in testi letterariamente consolidati in maniera matura. Dopo una fase di decadenza, tuttavia, con figure di artisti di arti minori (*shōmonji* 唱聞師 o *senzumanzai* 千秋万歳), quest'arte vede una fioritura con l'apparizione di *Kōwaka tayū*, un artista che dalla regione di Echizen giunge alla capitale, rielabora e ne riscrive i fondamenti articolandola in danze a due interpreti, *tayū* e *waki*. In tal modo si avvia un'evoluzione verso rappresentazioni con più attori (due o tre), che vengono articolate in dialoghi e canti a due (corali) sulla base dei testi verbali e con gesti e danza, ma senza che gli interpreti assumessero le vesti e l'interpretazione dei personaggi, preservando dunque una natura "narrativa". Le prime attestazioni di testi risalgono alla fine del 1400 (1498) e quelli ora preservati si suppone si siano consolidati dunque nella seconda metà del XVI secolo. La leggenda, tramandata da genalogie

⁴⁴ RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all'Ottocento*, pp. 108-111.

⁴⁵ Narrazione epica dell'ascesa e della rovina della casata Taira (Heike), nella lotta per la supremazia nell'impero che li vide sconfitti dal clan Minamoto (1180-1185). Il racconto, ampliatosi e diversificatosi nel tempo in varie lezioni e tradizioni, nella sua versione iniziale viene a formarsi nel XIII secolo. Recitato da cantori ciechi con l'accompagnamento del *biwa*, sia come genere di recitazione che come materia di ispirazione ha esercitato per secoli grande influsso sulla letteratura e sul teatro (*nō*, teatro dei burattini, kabuki ecc.).

di epoca premoderna, farebbe risalire l'arte a nobili natali, con Naoaki/Naoakira 直詮 (il suo nome da fanciullo sarebbe Kōwakamaru 幸若丸), nipote di Momonoi Tadatsune/Naotsune 桃井直常 signore di Harima, settimo discendente di Minamoto no Yoshiie 源義家 (1039-1106), che avrebbe preso a modello le narrazioni epiche dello *Heike monogatari* (*heikyoku*) quando era fanciullo (*chigo*) sul monte Hiei. Ma molti brani del repertorio tuttora tramandati, in tutto più di cinquanta, sono certamente di ascendenza popolare, e spaziano da *Manjū* alle storie dei fratelli Soga, *Soga monogatari* 曾我物語⁴⁶, o da episodi del *Taiheiki* 太平記⁴⁷ e in genere vengono classificati in base alle fonti o alle materie epiche a cui si rifanno, ossia brani ambientati nell'epoca della grande corte di Heian, nel periodo Heiji, o degli Heike, o legati a singoli personaggi come la bellissima Tokiwa gozen 常盤御前, il figlio Minamoto no Yoshitsune e le sue avventure, i fratelli Soga. 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*.

In tali danze di narrazione tuttavia, come accennato, il danzatore non impersona un singolo personaggio, non ne indossa le vesti, bensì ne narra le gesta e recita le parole muovendosi ritmicamente con rotazioni e scandendo il ritmo con il battito dei piedi. L'apparente primitiva semplicità di quest'arte di declamazione e ritmo – ma non solo con la voce bensì accompagnata con il portamento e il movimento del corpo e il battito dei piedi – dalla combinazione di narrazione e danza abbozza la via che conduce a una danza che racconta. E la complessità di ritmi che congiungono, intrecciano e combinano storie, narrazioni con i battiti di strumenti a percussione e di passi, d'altro canto, danno vita a nuovi ritmi complessi e fino ad allora

⁴⁶ Storia della vendetta dei fratelli Soga, Soga no Jūrō 十郎祐成 (Sukenari, 1172-1193), il maggiore, e Soga no Gorō 五郎時致 (Tokimune, 1174-1193) il minore. Il padre Kawazu no Saburō (Sukeyasu) 河津三郎祐泰, signore di potente casato 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 shogun, Minamoto no Yoritomo, diviene potente, progetta l'uccisione dei fratelli che però vengono salvati da Hatakeyama no Shigetada e Wada Shigemori. Il minore (Hakoō il suo 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 ma invano. Finalmente, durante una battuta di caccia organizzata da Yoritomo, nel quinto mese del 1193, ai piedi del monte Fuji, individuano l'alloggio di Suketsune che vi partecipava e, durante la notte tra il vento e la pioggia, riescono a introdursi e ucciderlo compiendo la vendetta del padre. Tuttavia il fratello maggiore viene ucciso da una guardia della stazione, Nitta Tadatsune, mentre il minore, catturato, viene giustiziato il giorno seguente.

⁴⁷ Opera narrativa di argomento epico-guerresco di vasta estensione composta in più fasi 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 (Nanbokuchō).

BONAVENTURA RUPERTI

inusitati. Anche dai molteplici impulsi di queste arti sprigionerà la danza espressiva che troverà sviluppo teatrale e drammatico nel nō⁴⁸. Nel nō la danza, influenzata in maniera decisiva dall'impiego della maschera, con l'uso frequente del ventaglio e con volteggiare di maniche, con rotazioni intorno allo spazio scenico e l'avanzare e retrocedere verso e dagli spettatori, in uno scivolare sul suolo e percuoterlo, anima il movimento scenico nel suo insieme e con Zeami verrà a costituire il climax del dramma all'interno di un'arte dello spettacolo come teatro di rappresentazione di straordinaria raffinatezza.

⁴⁸ B. RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese. Caleidoscopio del nō*, Venezia, Cafoscarina, 2016, pp. 16-19.