

Caleidoscopio del nō. Gli spettacoli delle celebrazioni per i 150 anni dei rapporti diplomatici Giappone-Italia

Bonaventura Ruperti

Perché nō e kyōgen

Il teatro nō 能 rappresenta una delle più antiche e insigni forme della tradizione teatrale giapponese. Dal XIV secolo fino a oggi, in oltre **seicentocinquant'anni** di storia, questo genere di spettacolo ha costruito e affinato una tradizione di prestigio e finezza ineguagliati, evolutasi e preservatasi in Giappone, riconosciuta nel 2001 dall'UNESCO patrimonio **culturale immateriale** dell'umanità.

Proprio gli spettacoli del nō, nelle sedi di governo dello shōgun, in epoca medievale, e poi **durante lo** shogunato Tokugawa 徳川 (1603-1868), ma anche nella corte imperiale e in epoca moderna con il nuovo governo dell'epoca Meiji, dal 1868 in avanti, hanno coronato per tradizione gli eventi augurali e di rappresentanza salienti nella storia del Paese.¹ In ragione di ciò, anche le celebrazioni dei 150 anni dei rapporti tra Giappone e Italia hanno visto al centro una tournée di teatro nō nei teatri Argentina di Roma, alla Pergola di Firenze, Goldoni di Venezia e Olimpico di Vicenza.

Come da tradizione, ai drammi del nō si è affiancato uno spettacolo di *kyōgen* 狂言, ugualmente riconosciuto patrimonio dell'umanità, sintesi scenica di carattere umoristico che, sin dal periodo medievale, viene rappresentata in forma congiunta al nō e che ben si armonizza e bilancia la tensione tragica del nō con una giovialità lineare e svagata, con essenziale ma gustosa comicità.

Entrambe le forme teatrali, nō e *kyōgen*, pur distinte e dissimili, risalgono al *sarugaku* 猿楽 e, tra le molteplici manifestazioni dello spettacolo che trovavano spazio all'interno di questo (arti di destrezza, di prestidigitazione e circensi), hanno sviluppato aspetti e percorsi differenti e paralleli, il valore di teatro di rappresentazione, di canto e danza nel nō e di mimesi comica nel *kyōgen*.

Nel caso del nō, tra le molte compagnie di *sarugaku*, con attori di prestigio, che si esibiscono sui palcoscenici di templi buddhisti e santuari shintoisti in occasione di festività e spettacoli, una svolta decisiva in senso drammatico viene impressa soprattutto da Kan'ami Kiyotsugu 観阿弥清次 (1333-84), a cui risalgono alcuni brani ancora presenti nel repertorio attuale, e poi dal figlio Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (1363-1443?). Questi due artisti conquisteranno sostegno e protezione dello shōgun Ashikaga Yoshimitsu 足利義満 (1358-1408), riconoscimento e accoglienza anche alla corte shogunale e nella capitale, Kyōto. Zeami è autore di trattati sulla pratica dell'attore e su altri aspetti di questa disciplina, e compone un grande numero di drammi in cui coniuga la maestria nel *monomane* ものまね (mimesi) del padre Kan'ami allo *yūgen* 幽玄

¹ Dai *senge nō* in occasione del conferimento della carica di shōgun, agli spettacoli eseguiti in occasione delle visite periodiche (a inizio anno o in altra circostanza) dei messi imperiali, agli *shukuga nō* per festeggiare momenti augurali o quelli per propiziare la guarigione di un familiare dello shōgun. N. IKENOUCI, *Nōgaku seisuiiki, Jōkan (Edo no nō)*, Tōkyō Sōgensha Tōkyō 1992 (1a ed. 1925), pp. 179-188.

(grazia) appreso da altri maestri. La sua opera è proseguita dal genero Konparu Zenchiku 金春禪竹 (1405-70?), dal figlio Kanze Motomasa 観世元雅 (1394?-1432), il nipote Kanze Motoshige (On'ami 音阿弥) (1398-1467) e poi, nelle generazioni successive, Kanze Nobumitsu 観世信光 (1435-1516), Konparu Zenpō 金春禪鳳 (1454-1530?) e altri, consolidando dunque la posizione di forma di spettacolo dominante presso la corte shōgunale, oltre che nei luoghi di culto.²

Nel periodo delle grandi guerre intestine che portano all'unificazione del paese, il nō, apprezzato dai signori della guerra (Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 *in primis*, ma anche Oda Nobunaga 織田信長, appassionato anche di *Kōwaka mai* 幸若舞, e Tokugawa Ieyasu 徳川家康) conosce massima raffinatezza sul piano dell'apparato scenico, con maschere e costumi di fulgida preziosità.³ Alla linearità e magnificenza dei costumi, di preziosissime tessiture, si accompagna sin dalle origini l'uso della maschera, accessorio prezioso, realizzato in legno, scolpito e dipinto, firmato da artisti che verranno a costituire delle vere e proprie dinastie.⁴

In epoca Tokugawa (1600-1868), le quattro scuole principali di attori, Kanze 観世, Hōshō 宝生, Konparu 金春 e Kongō 金剛 (a cui si aggiungerà poi la scuola Kita 喜多), sono accolte a servizio presso il castello shogunale a Edo 江戸 (l'attuale Tōkyō 東京), con la garanzia di una rendita, o presso i feudi periferici delle varie casate dell'aristocrazia militare, per dare vita a spettacoli in occasioni di rappresentanza, cerimonie ufficiali o celebrazioni particolari. Ma nelle sue varie discipline il nō viene insegnato anche da attori (professionisti e non) presso altri centri urbani importanti, Kyōto 京都 (con spettacoli presso la corte imperiale o l'aristocrazia a essa connessa o nei templi) e Ōsaka 大阪, nonché nei feudi periferici, con ampia diffusione a diversi livelli sociali sotto forma di recitazione, di danza o di esecuzione con gli strumenti musicali.⁵

In questa epoca le arti vengono dunque improntate sempre più a rigore, essenzialità e minuzia esecutiva carichi di tensione. In epoca Meiji 明治時代 (1868-1912), con la definitiva caduta dello shogunato Tokugawa e in assenza della sicurezza che questo garantiva, il nō come il *kyōgen*, dopo una fase di grave crisi, riprende vitalità grazie alla maestria di attori memorabili, si riorganizza su palcoscenici gestiti dalle scuole stesse e riconquista un proprio pubblico.⁶

Il *kyōgen*, anche se per tradizione associato al teatro nō, possiede una sua precisa identità e autonomia scenica. Se nei drammi del nō prevale la combinazione di rarefatta poesia, di canto musica e danza in un profilo di alto tenore tragico, nel *kyōgen* è invece l'aspetto umoristico l'elemento chiave, anche se non mancano tratti di malinconia e tensione, ma risolti nel valore augurale della risata. Dalla comune matrice del *sarugaku*, vengono a prevalere dunque i caratteri della comicità, di teatro di rappresentazione in brevi e

² *Iwanami kōza Nō-kyōgen*, Iwanami *shoten*, Tōkyō 1987, I, pp. 121-299.

³ *Iwanami kōza Nō-kyōgen*, Iwanami *shoten*, Tōkyō 1987, I, pp. 80-89.

⁴ *Ivi*, pp. 203-206.

⁵ *Ivi*, pp. 80-156.

⁶ *Ivi*, pp. 157-166.

spiritose scene di vita, in schizzi che descrivono e imitano personaggi colti dalla realtà nei loro risvolti buffi. Ma mentre il *nō* si dota di un repertorio scritto sin da subito, nel caso del *kyōgen* i testi rimangono per lo più solo canovacci, tramandati sotto forma di abbozzi di scenari, tracce che, una volta concordate nelle linee fondamentali, venivano poi probabilmente lasciate alle capacità estemporanee di ciascun interprete. I primi testi vengono dunque trascritti e pubblicati in forma completa solo in epoca Tokugawa.

Come nel *nō*, come tutte le famiglie delle diverse discipline (*shite* シテ, *waki* ワキ, musicisti nei vari strumenti ecc.), così anche per gli attori di *kyōgen* viene garantita una rendita e si vengono a delineare in maniera netta le scuole, Ōkura 大蔵, Sagi 鷺 e Izumi 和泉, in un sistema di trasmissione ereditaria. Mentre 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 dipenderanno direttamente dall'autorità shogunale centrale, mentre la scuola Izumi sarà a servizio presso il ramo dei Tokugawa di Owari 尾張, la corte imperiale, a Kyōto, e in alcuni feudi periferici. Con le dinastie o scuole emerge la necessità di consolidare il repertorio orale che viene così trascritto e codificato registrando via via lo svolgimento delle rappresentazioni.⁷

In tale contesto, l'arte del *kyōgen* è venuta affinando una stilizzata eleganza, una semplicità e una linearità di espressione che danno vita a un umorismo nitido e senza sbavature, austero e ironico. Pur perdendo parte della carica eversiva e il duro valore di satira, presenti in epoca medievale, esso privilegia un divertimento puro e luminoso, un'umanità quasi scanzonata e ingenua e, più di rado, una poetica melanconia.

Lo spazio e l'azione scenica

⁷

Ivi, pp. 237-258.

Il *nō* è un'azione drammatica che viene rappresentata su un apposito palcoscenico di legno con un fondale dipinto a scena fissa di carattere augurale: un pino maestoso sul fondo e steli di bambù ai lati. In passato all'aperto, il palco principale è costituito da un retro palco e da un quadrato di circa 6 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* 橋掛かり), da cui entrano in scena i personaggi principali, a mo' di ponte scandito da tre piccoli pini e collegato alla stanza dello specchio (*kagami no ma* 鏡の間) e ai camerini oltre una tenda (*agemaku* 揚幕) che viene sollevata per l'entrata e l'uscita di scena. Ma anche nei teatri europei, nelle antiche sale dei teatri d'opera o da concerto, che garantiscono un'ottima acustica, lo svolgimento delle azioni sceniche di *nō* e *kyōgen* possono avvenire con altrettanta efficacia e impatto, ricavandone il dovuto rilievo. Così, al teatro Argentina di Roma, come alla Pergola di Firenze, in forma essenziale si è ricostruita la cornice scenica del palcoscenico del *nō*, mentre a Venezia, al Teatro Goldoni, si è evocata e evidenziata la superficie circoscritta del movimento scenico stendendo una sorta di moquette bianca, sovrapposta al fondo nero del *dance sheet*, e come fondale si è proiettata un'immagine dei paraventi conservati al Museo d'Arte Orientale di Venezia, che illustrano le battaglie della guerra Genpei 源平, tra Taira 平 e Minamoto 源 (1180-1185), in coerenza con il dramma *nō* prescelto.

Eseguita da due attori principali (*shite* e *waki*), a volte accompagnati da altri personaggi (*tsure* ツレ), la rappresentazione si conduce in forma dialettica con un coro (*ji*, formato da un numero pari da 4 a 8 componenti) e con un complesso strumentale (*hayashi* 囃子) composto di un flauto (*fue* 笛), due percussioni a forma di clessidra (una più piccola, *kotsuzumi* 小鼓, e una più grande, *ōtsuzumi* 大鼓, entrambe percosse a mano nuda) e da un tamburo (*taiko* 太鼓, battuto con due bacchette, che interviene solo in una parte dei brani del repertorio). Sia componenti del coro sia strumentisti dell'orchestra trovano posto sul palcoscenico e concorrono pariteticamente all'esecuzione con gli attori veri e propri.

Il *kyōgen* è di norma eseguito sul medesimo palcoscenico del *nō* in uno svolgimento lineare, agile e efficace, 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* (interlocutore, spalla). L'azione si gioca in genere nella dialettica tra 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 es. lo zio del padrone, la sposa, il truffatore, il sensale ecc.) e solo di rado appaiono gruppi più folti. Brevità e snellezza dell'intreccio si traducono in semplicità del movimento scenico: entrata in scena dei personaggi che si presentano (*nanori* 名ノリ); percorso il ponte (*hashigakari*) che conduce dai camerini al palcoscenico vero e proprio i personaggi effettuano un giro attorno al palcoscenico vero e proprio (*michiyuki* 道行); con una svolta si entra nel nucleo centrale del confronto tra i due o più; alla fine escono di scena. Numerose sono le varianti ma lo schema testimonia il processo di riduzione all'essenziale, di distillazione estetica efficace: ogni elemento superfluo è tagliato e stilizzato. Ciò è testimoniato dall'invarianza strutturale nelle posizioni sul palcoscenico, nei gesti, nei tipi, nelle situazioni, nei rapidi finali (*tome* 留め) che si distinguono in finali di "catastrofe" (il rimprovero, lo starnuto, il litigio, l'inseguimento con la formula classica: "Yarumai zo, yarumai zo!" ecc.) o quelli di ripristino dell'armonia (con musica e danza, con una risata grassa e spensierata ecc.), talora interscambiabili nello stesso testo a seconda di tradizioni e scuole.

Gli artisti e la tradizione

La scuola Konparu è la più antica tra quelle tramandate del *sarugaku* di Yamato. Secondo la genealogia risale al mitico Hata no Kawakatsu 秦河勝 (VI sec.), con le sue radici nell'antica capitale Nara, ma di fatto risalente all'epoca di Bishaō Gonnokami 毘沙王権守 e del figlio Konparu Gonnokami 金春権守 (autore di drammi come *Shōkun* e coevo di Kan'ami) e al nipote Zenchiku, genero di Zeami e effettivo depositario del suo lascito teorico, autore di una complessa trattatistica di alto tenore teoretico. Nell'ambito della scuola il ramo della famiglia Sakurama rappresenta una delle dinastie più insigni. Legati al santuario di Fujisaki Hachimangū 藤崎八幡宮, nella provincia di Kumamoto 熊本, attori al servizio del feudo e dell'illustre casato Hosokawa 細川, nel Kyūshū 九州, in epoca moderna si trasferirono a Tōkyō e si segnalano come artisti di prima grandezza contribuendo a riconquistare uno spazio di prestigio per il *nō*. Si tratta di Sakurama Sajin (Banma) 櫻間左陣(伴馬) (1836-1917), seguito dal figlio Sakurama Kyūsen 櫻間弓川 (1889-1957) che è stato anche maestro di *utai* (recitazione del *nō*) dello scrittore Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867-1916), e in seguito il tesoro nazionale vivente Sakurama Michio 櫻間道雄 (1897-1983), nonno del maestro Ujin che ha guidato la troupe di questo ciclo di spettacoli in Italia.⁸ Sakurama Ujin 櫻間右陣, XXIesimo discendente, ha studiato sin da piccolo sotto la guida del nonno Michio e dello zio Kintarō 金太郎 (1916-1991). Depositario (designazione collettiva) della preservazione del *Nō* come importante bene immateriale dell'umanità, continua la sua attività di attore tramandando la tradizione familiare. Al contempo si è dedicato alla creazione di

⁸ *Ivi*, pp. 157-166. *Nō kyōgen jiten*, a cura di H. Nishino, H. Hata, Heibonsha, Tokyo 1999.

nuovi drammi come autore di *shinsaku nō* 新作能 (nō di nuova composizione) e si è dedicato alla promozione di scambi culturali a livello internazionale esibendosi in vari spettacoli per celebrazioni o ricorrenze nel mondo.

In effetti, la compagnia di artisti è composta tutta da discendenti di dinastie d'antica tradizione per ciascuna disciplina, dagli attori di *nō* e *kyōgen* ai musicisti: Tateda Yoshihiro 館田善博, attore *waki* di scuola Shimogakari Hōshō 下掛宝生 che ha studiato sotto la guida del nonno Mori Shigeyoshi 森茂好 (tesoro nazionale, 1916-1991) e dello zio Mori Tsuneyoshi 森常好; tra i musicisti, Fujita Jirō 藤田次郎, suonatore di flauto di scuola Issō che ha studiato sotto la guida del padre Daigorō 藤田大五郎 (tesoro nazionale e membro della Accademia Giapponese delle Arti, 1915-2008), è anche maestro di flauto nel Dipartimento di musica giapponese dell'Università delle Arti di Tōkyō, e insegnante presso il Teatro Nazionale del nō; Kō Masayoshi 幸正佳, suonatore di *kotsuzumi*, XIX caposcuola della scuola Kō di *kotsuzumi* e nipote di Nobuyoshi (tesoro nazionale, 1896-1977); Kamei Hirotada 亀井廣忠, suonatore di *ōtsuzumi* di scuola Kadono e caposcuola della scuola omonima di *ōtsuzumi*, primogenito di Tadao (n. 1941, tesoro nazionale vivente) e di Tanaka Satarō suonatrice d'orchestra di *nagauta* 長唄 del kabuki, ha studiato sotto la guida del padre e di Kanze Tetsunōjō VIII e composto anche per numerosi nō di nuova creazione e brani antichi del repertorio recuperati, vincendo nel 2003 il premio della Fondazione di promozione della cultura tradizionale Victor.

Gli attori di *kyōgen* sono invece: Zenchiku Jūrō 善竹十郎, di scuola Ōkura, primogenito di Keigorō 善竹圭五郎 (1918-97), ha studiato sotto la guida del padre e del nonno Yagorō (1883-1965) e del XXIV caposcuola della scuola Ōkura, Ōkura Yaemon (1912-2004), nel 1983 ha vinto il premio esordienti di Promozione delle Arti del Ministro della Cultura Giapponese e nel 1993 il premio Festival della Cultura di Ōsaka e il figlio secondogenito Daijirō 善竹大二郎, che ha studiato sotto la guida del padre e del nonno.

Il repertorio. Spettacoli di grazia e potenza, suggestione ed essenziale linearità

Spesso in Occidente, in ragione del numero ridotto di spettacoli tenuti in teatri e sale europee o americane, si ha inevitabilmente un'immagine limitata del repertorio nō.⁹

In questa tournée la compagnia ha scelto di differenziare il programma, ovvero il dramma centrale, in considerazione della città, del teatro, del pubblico, in modo da offrire una certa varietà per chi avesse voluto seguire il giro nella sua tournée.

Dalla scelta dei brani sono rimasti esclusi i drammi del primo tipo, ossia di divinità (*waki nō*), correlati con i culti di divinità autoctone, più intimamente connessi con il territorio giapponese e spesso eseguiti in loco: azioni sceniche che illustrano e rievocano coreograficamente le leggende e le origini dei culti locali, luoghi

⁹ Un quadro abbastanza vasto del repertorio del nō, con la presentazione di circa 150 brani, è nel volume pubblicato per l'occasione: B. RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese, Caleidoscopio del nō*, Cafoscarina, Venezia 2016.

sacri intrecciati con santuari shintō, celebrando il legame di armonia che congiunge le comunità con le divinità, ovvero i fenomeni naturali di cui sono manifestazione e dunque l'armonia tra l'uomo e l'universo in cui vive, l'ambiente naturale in cui abita.

Al Teatro Goldoni di Venezia, sullo sfondo di un paravento raffigurante una scena di battaglia della guerra Genpei tra due clan rivali, il casato dei Minamoto e quello dei Taira, che si contendono la conquista del potere in Giappone negli anni tra il 1180 e il 1185,¹⁰ il maestro Sakurama Ujin, ha danzato un dramma del secondo tipo, ossia di guerrieri (*shura nō* 修羅能).

I drammi di guerrieri hanno, tra i motivi dominanti, i tormenti dello *shura*, “inferno” (anche nel Buddhismo condizione mentale più che fisica) a cui sono destinati coloro che si macchiano dell'uccisione di altri esseri umani, in un perenne stato di lotta devastante. Ma a questo tema di tempesta travolgente si fonde una più profonda coscienza dell'esistenza e un più universale senso tragico. In queste sintesi drammatiche, l'incontro con un viaggiatore/monaco itinerante spesso sui campi di guerra, nei pressi delle tombe o in luoghi di suffragio, diviene occasione per il manifestarsi di guerrieri che, nel chiedere al monaco preghiere per poter raggiungere la salvezza, rievocano gli eventi concitati e terribili delle battaglie: sul palcoscenico appaiono eroi di quei conflitti, prendono forma i memorabili accadimenti della guerra tra Taira e Minamoto cantati nell'epopea dello *Heike monogatari* 平家物語 (La storia del casato Taira, XIII secolo), nelle molteplici tradizioni con cui è stato tramandato. Ma al racconto e ai ricordi frementi degli scontri si sovrappone sovente l'afflizione dello *shura*: spesso (ma non sempre) uno dei momenti culminanti di questi eventi scenici è la descrizione dei supplizi, delle pene dello *shura*. E da questo tormento nasce anche la supplica conclusiva con cui il fantasma del guerriero morto sul campo di battaglia si accomiata prima di svanire, la richiesta (o il ringraziamento) al monaco viaggiatore di preghiere e suffragi (*ekō*) che pongano fine allo strazio e concedano requie allo spirito inquieto costretto senza posa a terrore e ostilità.

Introdotta da Bandō Mariko, prima donna console del Giappone, famosa scrittrice e rettore della Showa Women's University, lo spettacolo ha avuto inizio con un intenso brano estratto dal racconto epico *Heike monogatari* “Chikubushima mōde” (Visita a Chikubushima), eseguito secondo tradizione da un narratore accompagnato da una sorta di liuto, il *biwa* 琵琶: il maestro Suda Seishū. Ed è stata occasione imperdibile di ascoltare le melodie magnifiche di voce e interludi strumentali del *biwa* secondo la tecnica di narrazione dello stile Heike.

Il dramma *Tsunemasa* 経政 (経正), ugualmente ispirato a un episodio narrato nello *Heike monogatari* (*maki* VII), ha il tracciato consueto dei “nō di sogno” (*mugen nō* 夢幻能): Gyōkei [waki], monaco di un tempio buddhista della capitale Kyōto, il Ninnaji 仁和寺, su ordine di un principe imperiale (Shukaku *hōshinnō*), offre il prezioso *biwa* Seizan alle divinità buddhiste ed esegue un concerto in suffragio [*kangen kō*] di Taira no Tsunemasa 平経正 (?-1184), guerriero morto a Ichinotani 一ノ谷, nella guerra contro i Minamoto e celebre virtuoso dello strumento. Sul far della notte, il fantasma di Tsunemasa [*shite*] si manifesta baluginando vagamente alla luce delle torce. Se ne ode la voce che ringrazia per uffici e preghiere in suffragio, ma la sua figura non si scorge. E nel mentre dialoga con il monaco, provando nostalgia dello

¹⁰ Immagine di un paravento cortesemente offerta dal Museo d'Arte Orientale di Venezia.

strumento egli prende il *biwa* di Seizan e comincia a suonarlo [*kuse*], quindi danza [*kakeri* カケリ, *kusemai* 曲舞]. Tuttavia anche questi momenti di piacevole conforto durano solo un istante, presto Tsunemasa viene assalito dai tormenti dell'inferno dei guerrieri (*shura*) e, provando vergogna di mostrare la sua figura, cerca di spegnere i lumi per poi dileguarsi come travolto da un vento di tempesta.

Dramma interamente giocato sulla suggestione del suono, e della danza, anche qui Gyōkei e Tsunemasa sono congiunti dal comune maestro, il principe monaco Shukaku, celebre virtuoso del *biwa*, e il legame che li lega è la magia della musica, in questo caso del *biwa*, strumento di cui in qualche modo si evoca il suono tramite il preludio del flauto. Oggetti preziosi, gli strumenti musicali come il *biwa* vengono evocati anche in altri drammi: come la poesia sono segno di nobiltà ed eleganza di un guerriero, emblemi della sua raffinatezza, ed è proprio il *biwa* con il suo suono, con il suo ruolo, che consente a Tsunemasa di tornare dalla dimensione dolorosa dello *shura* e manifestarsi richiamato dal suo compagno maggiore, in un concerto celebrato in grande pompa e suggestione nella cornice di particolare lustro di un tempio buddhista quale il Ninnaji.

Al Teatro alla Pergola di Firenze si è scelto invece di portare un dramma con protagonista femminile una donna: il nō *Hashitomi* 半蔀 (La persiana con gelosia a grata), ossia un dramma del terzo tipo.

Nel prisma multicolore di figure femminili che animano i palcoscenici del nō, numerose sono quelle ritagliate dal *Genji monogatari* 源氏物語, celebre romanzo di vastissima estensione risalente all'XI secolo e attribuito alla dama di corte Murasaki Shikibu 紫式部. Tra gli esempi più illustri della narrativa mondiale, il *Genji monogatari* dipinge un quadro iridescente della vita e della raffinata sensibilità dell'aristocrazia presso la corte imperiale a Kyōto nel momento di massimo fulgore del periodo Heian (794-1185), e traccia la vicenda, tra ascese e declini, di Genji, nobile splendente di nascita imperiale, delle donne da lui amate, dei suoi familiari.

In *Hashitomi*, attribuito a un certo Naitō Kawachi no kami 内藤河内守, viene tracciata con tocchi di tenue delicatezza la fugace storia d'amore tra la dama Yūgao 夕顔 e il principe Genji, ponendo al centro la fanciulla.

Un monaco buddhista [*waki*] che abita a Murasakino nella capitale, Kyōto, sta celebrando un suffragio per i fiori quando appare una giovane donna [*maeshite*] che, tra i fiori di mille colori della sua composizione, aggiunge in offerta un fiore di “convolvolo della sera” (*yūgao*) e svanisce. Il monaco s'informa sul nome del fiore e la donna, suggerendo che il fiore richiama anche un nome femminile, lo invita a recarsi nel quinto rione e svanisce all'ombra dei fiori [*nakairi*].

Seguendo le indicazioni della donna, il monaco si dirige verso il quinto rione e da una piccola abitazione dalle persiane abbassate con gelosia a grata, su cui sono fioriti convolvoli della sera, ode una voce che recita una poesia e appare il fantasma di Yūgao [*nochishite*] nelle sembianze d'un tempo. Il fantasma racconta e rivive l'incontro e l'amore con il nobile Genji [*kuse*] e danza vagheggiandone il ricordo [*jo no mai* 序ノ舞] e, quando s'avvicinano i primi chiarori dell'alba, di nuovo svanisce dietro alle persiane a grata.

Nelle varie soluzioni sceniche, rispetto alla fragilità soffusa di poesia della seconda parte, risalta la prima parte che con la dedica di fiori, disposti in genere in composizione apposita sul palcoscenico, offre spunti di originalità. Per questi fiori il monaco celebra una cerimonia di suffragio in quanto periodicamente “sacrificati” nell'offerta al Buddha (*tatehana*, *rikka* 立花) e in questo dramma la protagonista stessa, oltre a figura

femminile, sembra così profilarsi come spirito stesso del fiore.

Tsuchigumo 土蜘蛛 (Il ragno di terra), che è stato scelto per il Teatro Argentina di Roma, appartiene invece alla quinta tipologia: drammi che vedono come protagoniste creature non umane. Il dramma coniuga le numerose avventure medievali sorte intorno alle imprese dell'eroe Minamoto no Yorimitsu 源頼光 (Raikō 頼光, 948-1021) con leggende che si collocano alle radici della storia antica giapponese. Entra in scena dunque il personaggio di Raikō, l'eroe che con i suoi fidati cavalieri al servizio della difesa del potere centrale si fa artefice di svariate imprese e in particolare dell'annientamento di numerosi "demoni" o "mostri" colpevoli di mettere in pericolo l'ordine umano e le popolazioni della capitale o di altre regioni. Ma, come spesso accade nel *nō*, la trasposizione sul palcoscenico inquadra in primo piano con spettacolare impeto proprio le figure dei "mostri", creature di natura non umana, demoni, animali immaginari o fantastici. Secondo alcune interpretazioni, il ragno di terra raffigurerebbe le popolazioni locali di aree non ancora 'civilizzate' che si opposero all'unificazione sotto il potere centrale del clan e della corte della regione di Yamato.

Nel *nō* il prode Minamoto no Raikō [*tsure*] è malato e alla sua residenza giunge una damigella [*tsure*], Kochō, recando delle medicine. Tuttavia la malattia di Raikō sembra aggravarsi sempre più. Kochō si accomiata e sul fare della notte nella stanza del malato si presenta un misterioso monaco [*maeshite*] che si informa sul suo stato di salute. Raikō, insospettito, gli chiede il nome e questi risponde con i versi di una poesia del *Kokin wakashū* 古今和歌集 che allude agli aracnidi, e man mano si avvicina. Si rivela un ragno di terra che ha assunto sembianze umane. E d'improvviso lancia contro il guerriero la trama di mille fili di una ragnatela cercando d'intrappolare l'eroe. Ma questi riesce a sfoderare la celebre spada Hizamaru 膝丸, tesoro di famiglia del casato Minamoto, che teneva nei pressi del suo capezzale e gli sferra un fendente. La misteriosa figura, ferita dalla spada di Raikō, si dilegua [*nakairi*]. Un fedele vassallo [*waki*] di Raikō, Hitorimusha, allarmato accorre seguito da altri compagni. Raikō gli riferisce l'accaduto e, cambiando il nome della spada in "Kumokiri" 蜘蛛切 (tagliatrice di ragni), gli racconta d'averlo ferito e gli ordina di seguirlo e di punire il ragno che aveva attentato alla sua vita. Hitorimusha, scortato da altri guerrieri [*wakitsure*], seguendo le abbondanti tracce di sangue lasciate dal misterioso individuo giunge sul monte Kazukagi fino a una tomba antica all'ombra di una roccia, che sembra la tana del ragno. E allorché la smantella, dall'interno appare un demone [*nochishite*] che rivela d'essere lo spirito di un ragno di terra che lancia i fili di ragnatela contro di loro. Ingaggia una lotta tormentandoli con i suoi poteri ma alla fine, circondato dai guerrieri, soccombe.

La spettacolarità delle azioni, l'originalità della struttura, i rapporti complessi tra i personaggi, per molti versi misteriosi, ne fanno un'opera di grande impatto scenico. Carico di tensione è il confronto-dialogo tra l'enigmatico monaco e l'eroe, d'impressionante efficacia è l'apparizione del ragno dall'interno della sua tana. I fili del ragno, ottenuti con carta sottile e rilucente (*ganpi* 雁皮), disegnano mille stupefacenti linee colpendo l'occhio dello spettatore.

In congiunzione al *nō*, a Roma, Firenze e Vicenza è stato rappresentato il *kyōgen* **Oba ga sake** 伯母ヶ酒 (Il sake della zia). Un nipote amante del sakè ha una zia che gestisce un negozio e mescita di sake. Ma la donna, piuttosto turchia, non gliene ha mai offerto. Il nipote si reca ripetutamente dalla zia per farsene offrire

ma non riesce mai a spillargliene. Anche oggi giunge al locale della zia e con vari espedienti elogiando abilmente il sakè della zia cerca di farselo servire ma ai suoi tentativi la zia rifiuta con la scusa che il locale non ha ancora avviato la vendita del nuovo anno o altro. Il nipote allora, escogitando un piano, prima di andarsene mette in guardia (e spaventa) la zia dicendo che negli ultimi tempi si dice che un demone si aggiri da quelle parti. E sarà lui stesso ad assumere l'aspetto di demone. Fa finta di tornare a casa e, dopo aver indossato una maschera da demone, si ripresenta. Mentre la zia trema terrorizzata, s'introduce nella cantina e beve sake a più non posso ma, quando il sakè comincia a fare effetto e si addormenta, viene infine scoperto dalla zia e costretto a fuggire.

Brano ispirato al sakè tra i più famosi, raggiunge forte incisività la disputa di eloquenza che s'ingaggia tra nipote e zia, tra lusinghe e scuse, e nella seconda parte spiccano i gesti di lui trasformatosi in demone, in particolare l'uso della maschera che, nell'intento di bere a volontà, viene impiegata con vari artifici.

L'ambasceria dei giovinetti dell'era Tenshō (*Tenshō shōnen shisetsu dan*)

Al Teatro Olimpico di Vicenza, quale anteprima del celebre ciclo di spettacoli classici e in coerenza con la magnifica cornice della più antica sala di teatro d'Europa, il maestro Sakurama Ujin ha danzato un dramma nō di nuova creazione dedicato ai protagonisti dell'Ambasceria dell'era Tenshō che nel 1585 visitarono proprio il teatro Olimpico appena costruito su progetto di Andrea Palladio: *L'ambasceria dei giovinetti dell'era Tenshō 遣欧少年使節 (Ken'ō shōnen shisetsu, L'ambasceria dei giovinetti in Europa).*

Questo dramma, appositamente composto e musicato per l'occasione e inscenato secondo i modi del nō, è dedicato alla prima missione in Europa (parte dell'Europa cattolica, Portogallo Spagna e Italia), da parte di una delegazione guidata da quattro adolescenti, Itō Sukemasa Mancio/Mansho 伊東祐益マンシヨ (1569-1612), Chijima Norikazu 千々石紀員 (Migeru ミゲル, nipote di Ōmura Sumitada 大村純忠, 1569-1633), Nakaura Jurian 中浦ジュリアン (1568-1633), Hara Maruchino 原マルチノ (Martino, 1569-1629), accompagnati da un seguito e guidati dai padri gesuiti Nunzio Rodriguez e Diego de Mesquita. I giovani sono inviati dai loro *daimyō* 大名, ossia in rappresentanza dei signori dei feudi del Kyūshū: Ōtomo Sōrin 大友宗麟 (Francisco, 1530-87), Ōmura Sumitada (Bartolomeo, 1533-87) e Arima Harunobu 有馬晴信 (1567-1612), che si erano convertiti alla religione cristiana. L'ambasceria è stata fortemente voluta da un gesuita italiano di grande spessore e considerevole lungimiranza, Alessandro Valignano (1539-1606) che, riconoscendo l'importanza e il rilievo del Giappone, nell'incontro con la civiltà giapponese cerca di attirare l'attenzione sul Paese e sulla Compagnia di Gesù lì in missione e, al contempo, far vedere ai giovani designati i paesi europei di origine della religione cattolica. Il pontefice del tempo, Gregorio XIII (Ugo Boncompagni, 1502-85), riconosce agli ospiti giunti da un paese lontano il valore di una ambasceria ufficiale e di conseguenza sia i sovrani spagnoli sia le varie sedi italiane accolgono gli ospiti con i massimi onori e l'evento, in effetti storicamente relevantissimo, degnamente segnalato, suscita vasta eco in tutta Europa.

Il viaggio, salpato dal Giappone (Nagasaki 長崎) nel 1582, approda a Lisbona nel 1584 e dopo alcune tappe in Portogallo, la missione viene accolta dalla nobiltà locale, avanza in Spagna ove viene ricevuta a Madrid dal sovrano, Filippo II. Per nave raggiunge l'Italia nel 1585 sbarcando a Livorno, visita il Granducato di Toscana (Francesco I de' Medici) e con ampio giro (Pisa, Siena, Bolsena, Viterbo) raggiunge infine il

pontefice a Roma il 22 marzo, ove si trattiene sino a giugno e in seguito alla morte di papa Boncompagni, incontra anche il nuovo, Sisto V (Felice Peretti, 1521-90). Dopo la trionfale accoglienza si dirige a Napoli e poi verso il Nord Italia, per raggiungere altre città, Ferrara (accolti dal duca Alfonso d'Este), Venezia, quindi Milano, Genova e da qui s'imbarca alla volta della Spagna e rientra infine nel 1590 in un Giappone completamente mutato, anche nei confronti del Cristianesimo.¹¹

In questo percorso, con analoga accoglienza trionfale, la delegazione viene accolta a Vicenza nel 1585 nel nuovissimo teatro progettato da Palladio e giunto ormai a compimento: il Teatro Olimpico. E a conferma della rilevanza epocale di quell'evento, la visita dei *Japonensium legatis* viene impressa nella sala dell'antioedeo con un fregio monocromo: gli ospiti sono raffigurati in prima fila mentre un rappresentante dell'Accademia Olimpica rivolge loro i saluti.

Il dramma, in prima mondiale assoluta (una breve anticipazione ha avuto luogo presso la residenza dell'Ambasciatore del Giappone in Italia a Roma), ha evocato, nella struttura speciale del "nō di sogno", con recitazione, musica e danza di suggestiva essenzialità, le vicissitudini di Itō Mansho e degli altri giovani compagni lanciati all'avventura nel loro primo incontro con il fasto e le bellezze (ma anche le miserie) dell'Europa del tempo.¹²

D'innanzi a un viaggiatore [*ai*] che ha visitato Roma appare il fantasma di Itō Mansho [*shite*], con i suoi compagni Chijima Migeru, Hara Maruchino, Nakaura Jurian [*tsure*], che un tempo lontano visitarono l'Europa. Egli rivive la traversata dei mari, guidata dal capo vascello [*ado ai*], la sua visita al Sommo pontefice nella città eterna, Roma, e ancora il suo viaggio attraverso varie città d'Italia, tra cui Venezia e Vicenza, in cui furono accolti con i più grandi onori. Ma d'un tratto, come ridestandosi da un sogno, nella fuggevolezza della visione egli torna silente all'eterna immensità del mare.

Anche qui in speciale rilievo è il contrasto tra la recitazione enfaticizzata e vividissima della traversata dei mari, inscenata dalla narrazione dell'attore di *kyōgen* che impersona il conduttore della nave, e la recitazione di suggestione degli attori del *nō*, in particolare Itō Mansho che, secondo la maniera del *nō*, rivive danzando

¹¹ A. BOSCARO, *La visita a Venezia della Prima Ambasceria Giapponese in Europa*, in «Il Giappone», V, 1965, pp. 19-32; A. BOSCARO, *Manoscritto inedito nella Biblioteca Marciana di Venezia relativo all'Ambasciata Giapponese del 1585*, in «Il Giappone», VII, 1967, pp. 9-39, tav. 2; A. BOSCARO, *The First Japanese Ambassadors to Europe - Political Background for a Religious Journey*, in «Kokusai Bunka Shinkokai Bulletin», CIII, 1970, pp. 1-20; A. BOSCARO, *La 'fortuna' della visita in Italia*, in *La Scoperta e il suo Doppio*, catalogo della Mostra Commemorativa del Quarto Centenario della Prima Missione Giapponese in Italia (Venezia, maggio 1985), **Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, Moncalieri 1985**, pp. 39-43; A. BOSCARO, *Giapponesi a Venezia nel 1585*, in *Venezia e l'Oriente*, Olschki, Firenze 1987, pp. 409-429, figg. 44-55; A. BOSCARO, *Giapponesi in Europa nel XVI secolo in Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, Diapress, Milano 1990, pp. 71-100; A. BOSCARO, *Le conoscenze geografiche dell'Europa sul Giappone alla fine del XVI secolo*, in *Ivi*, pp. 101-110; A. BOSCARO, *I primi giapponesi in Italia*, in *Il Giappone scopre l'Occidente*, a cura dell'Istituto Giapponese di Cultura di Roma, Carte Segrete, Roma 1994, pp. 59-62.

¹² B. RUPERTI, *La creazione di nuovi nō in epoca moderna. Il fascino inesauribile di un'arte*, in «Prove di drammaturgia», XVII, n. 1, 2012, pp. 12-18

le emozioni della sua fragile ma speciale esistenza ai tempi gloriosi delle grandi navigazioni per i mari. Lo spettacolo è dunque l'evento che in occasione dei 150 di rapporti tra Giappone e Italia ha rappresentato il più magnifico e naturale suggello delle manifestazioni.¹³

¹³ Proprio l'anno scorso è stato identificato come ritratto di Itō Mancio un dipinto presso la Fondazione Trivulzio di Milano attribuito a Domenico Tintoretto (1560-1635), degno figlio del celebre Jacopo Robusti detto il Tintoretto. [Vedasi il contributo di Sergio Marinelli in questo volume.](#)