

Sacrificio morte e salvezza nei drammi di Chikamatsu Monzaemon

Bonaventura Ruperti

<<Addio al mondo, addio anche alla notte,
a comparare il corpo di chi va alla morte,
brina sul sentiero nella piana di **Adashi**,¹
che va disappearing un passo dopo l'altro,
(è) sogno d'un sogno di toccante commozione.
Ecco, se all'alba si contano i sette rintocchi
il risuonar del sesto, l'unico restante, è questa vita,
e nell'udire il riverbero della campana,
riecheggia come se la fine di vita e mutamenti
fosse annuncio di **pace e beatitudine**.
Non solo alla campana, ma a erbe e piante
addio, e anche al cielo, se alto si volge lo sguardo
nuvole senza cuore, il suono delle acque,
ove le stelle dell'orsa limpide specchian le luci
le stelle d'amanti, attraverso la via lattea...>>

Accompagnati da queste parole due amanti, la cortigiana Ohatsu e il commesso Tokubei, si avviano verso la foresta di Sonezaki, per morire insieme, sorretti da un augurio

<<il voto rivolto agli dei e ai buddha,
d'unirsi in questa vita, ora e adesso
a suffragio per il futuro, anche per la vita seguente
ancor rinascere insieme, nell'unica corolla di un fiore di loto>>

la speranza di rinascere, come voleva la credenza popolare d'impronta buddhista, nell'esistenza successiva nella stessa corolla d'un fiore di loto, nel paradiso della **terra pura**.

L'ultimo pensiero dei due va ai genitori, per Ohatsu al dolore che avrebbe loro provocato e al rimpianto per l'impossibilità d'un ultimo saluto, e per Tokubei, orfano d'entrambi, la speranza di poterli rincontrare nell'aldilà.

Legando(si/la) a una pianta (**intrecciata**, simbolo dell'amore coniugale??), per dare anche dopo la morte un'immagine composta dei corpi intrecciati, congiunti per sempre dal destino, Tokubei prima trafugge Ohatsu e poi s'uccide sgozzandosi e ricadendo su di lei per diventare

<<oggetto dei suffragi delle folle, di nobiltà e plebe,
raggiungendo la buddhità futura, senz'ombra di dubbio
per diventare per sempre modello d'amore.>>

Con questo tragico epilogo, nel *michiyuki*² la storia d'amore, il legame che ha congiunto un commesso a una cortigiana, si compie con quell'unico auspicio, la rinascita insieme nel paradiso d'occidente del buddha Amida.³

1

² Scena lirico-descrittiva, accompagnata da canto e musica, in cui in forma danzata due o più personaggi effettuano un viaggio. Nel caso dei drammi di suicidi d'amore la coppia va incontro alla morte: fuggendo si uccidono o vengono uccisi o catturati dalla giustizia.

³ (Amitabha) Buddha che si ritiene sovrintenda al paradiso occidentale. Sarebbe divenuto buddha Amida per aver concepito quarantotto voti e averli poi realizzati per la salvezza di tutti gli esseri viventi in un lontano passato. Il diciottesimo voto riguarda il fatto che tutte le creature possano rinascere nel paradiso della terra pura facendo pratica del *nenbutsu*, ossia della recitazione di invocazioni rivolte al buddha,

Morte, salvezza e il culto di Kannon

Il dramma è *Sonezaki shinjū* (Doppio suicidio d'amore a Sonezaki), composto da Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) per il teatro di burattini Takemotoza e narrato dal celebre cantore Takemoto Gidayū con la maestria del burattinaio Tatsumatsu Hachirobee (?-1734). Rappresentato nel 1703 esso nasce come primo esempio di una fortunata serie dedicata a eventi della cronaca e conferma dunque la nascita di un nuovo tipo di drammi (*sewamono*, drammi sociali) che fa assurgere le tragiche storie di amanti, di adulteri, suicidi e omicidi, all'onore delle scene, della narrazione dei cantori e della rappresentazione di fragili burattini. Questo nuovo genere si affianca così a quello di maggiore prestigio costituito dai lavori d'ambientazione storica (*jidaimono*), popolati di personaggi, illustri e non, reali o inventati, della storia e della leggenda, di epoche più antiche (della vicenda (storica) nazionale).

In effetti, *Sonezaki shinjū* viene eseguito come spettacolo di chiusura (*kirikyōgen*) dopo il dramma storico *Nihon ōdaiki* (Cronaca dell'era del sovrano del Giappone??) e si apre, con un altro *michiyuki*⁴: il pellegrinaggio di Ohatsu con un cliente proveniente dalla provincia attraverso i trentatre luoghi sacri del culto del bodhisattva Kannon (Kanzeon)⁵ nell'area di Ōsaka, città in cui si ambienta la storia d'amore tra i due protagonisti e l'evento stesso a cui Chikamatsu s'era ispirato

<<Davvero dal mondo di quiete e serenità,
manifestandosi ora, in questo mondo di patimenti
per noi, Kanzeon, è altissimo, **degno d'adorazione**>>.

Il primo *sewamono* di Chikamatsu dunque si apre e chiude con l'affidarsi a una dimensione buddhista ma nel contesto più familiare al pubblico della città.⁶ Prima d'immergersi nella realtà d'infelicità dei giovani amanti che precipita rapidamente in tragedia, in effetti Chikamatsu sceglie di collocare la fugace parabola terrena in una dimensione sacra, a cui ritorneranno nel finale.

ricreando nella propria mente l'immagine del buddha e delle sue virtù e pronunciandone il nome. Il culto di Amida viene predicato soprattutto dalle scuole buddhiste *tariki*, secondo cui la salvezza (la buddhità e la rinascita nel paradiso della terra pura) può essere raggiunta non con le proprie forze ma per il soccorso di un buddha o bodhisattva votatosi alla salvezza delle creature, per es. invocandolo, come le scuole *jōdo*, fondata da Hōnen (1133-1212), o *jōdo shinshū*, fondata da Shinran (1173-1262), e correnti da queste derivate.

⁴ Nei *jōruri* d'ambientazione storica il *michiyuki* si colloca in genere alla fine del III o nel IV atto, a segnare un cambio di atmosfera tramite un viaggio con un passaggio descrittivo-lirico di canto e danza, e anche nei *jōruri* d'attualità, nati sul modello e sulla scia degli amanti suicidi di *Sonezaki*, il *michiyuki* si collocherà di norma nell'ultimo (terzo) atto a chiudere con canto, danza e morte le storie di tragici amori. Altra eccezione con *Sonezaki* è *Hijirimem uzuki no momiji* (Crespo scarlatto, aceri rossi nel mese delle deutzie, 1706) dove ugualmente un pellegrinaggio ai ventidue santuari shintō fa da preludio al viaggio di morte del finale, laddove una coppia di giovanissimi coniugi incompresi decide di morire: lui sopravvive ma raggiungerà la giovanissima sposa nel dramma che ne è la continuazione, *Uzuki no iroage* (Ritintura nel mese delle deutzie, 1707).

⁵ (Avalokitesvara) bodhisattva predicato nel Fumonbon, ovvero nella sezione "Kannon kyō" (Sūtra di Kannon) del *Myōhōrengekyō* (Sūtra del Loto della legge meravigliosa). Assieme al bodhisattva Seishi (Mahasthamaprabhata) che illumina le creature con la sua saggezza impedendone la perdizione e l'obnubilamento, affianca il buddha Amida (Amida nyorai) con il voto di salvare tutti gli esseri viventi con la sua immensa misericordia e a tal fine soccorre assumendo molteplici sembianze, le cosiddette trentatre immagini di Kannon. E' spesso raffigurato con molte teste e molte braccia a simbolizzare la sua azione premurosa di vigilanza e soccorso.

⁶ Questo pellegrinaggio è stato interpretato in molteplici maniere, da pellegrinaggio a suffragio delle anime a rito di pacificazione o ancora di evocazione delle anime dei due amanti o di propiziazione del loro unione nel futuro.

Sul modello del prototipo degli amanti di Sonezaki, anche gli altri drammi di Chikamatsu ispirati a tali eventi della cronaca presentano una realtà cruda e mediocre di denaro d'incomprensione d'inganno d'obblighi sociali, da cui solo la morte, verso cui i due vengono sospinti, potrà offrire una via di fuga, l'ultima sponda della salvezza e dell'amore per compiere l'immediato raggiungimento della buddhità nel futuro: solo la fine della vita, nel vortice di metamorfosi e mutazioni, potrà dare il vero sollievo, in una prospettiva buddhista di fuggevolezza.

Eppure la condizione in cui sviluppano le vicende, il rigido e complesso intreccio di obblighi che imbriglia e vanifica le speranze d'amore, si incastona in un contesto sociale che è quello del Giappone d'epoca Edo/**Tokugawa** (1600-1868), d'impronta rigidamente confuciana. E in tale contesto anche la morte è consentita solo a determinate condizioni (Hara, 2009, pp. 52-61; Suwa Haruo, 1968).

Ohatsu è cortigiana, prigioniera della sua condizione, allacciata da un debito difficilmente scindibile a un 'padrone'/casa a cui è stata ceduta (da genitori in condizioni di povertà o per altre circostanze), **casa** che per lei ha investito, e al cui servizio deve dedicare la sua vita senza margini di libertà e fuga (se non il riscatto da parte di un cliente facoltoso). Tokubei, che di lei si è innamorato, è commesso in un negozio di salsa di soia: orfano dei genitori, giunto dalla provincia, è a servizio nella bottega di uno zio. Questi, che ne ha apprezzato la precisione, conta su di lui per dare continuità al commercio facendogli sposare la nipote della moglie. Il dramma entra nel vivo quando Ohatsu, alla fine del pellegrinaggio dei trentatre templi di Kannon (*Kannon meguri*), accompagnata da un cliente di campagna, presso un ristoro s'imbatte dopo lunga data nell'amato. Tokubei le spiega le sue vicissitudini e l'intenzione di restituire il denaro che il **padrone-zio** ha consegnato alla matrigna per consentirne il matrimonio, e che si è fatto rendere, pur conscio che il suo gesto rappresenta un segno di sprezzo alla pietà filiale nei confronti della matrigna, e di irricoscenza verso il suo superiore che gli ha concesso fiducia offrendogli in sposa la nipote, e dunque implica la necessità di lasciare la bottega sotto la minaccia di dover allontanarsi da Ōsaka. Ma Tokubei ha momentaneamente prestatato quella somma a un amico, Kuheiji, che gli ha promesso l'immediata restituzione. Tuttavia, quando Kuheiji sopraggiunge e Tokubei chiede di rendergli la cifra, questi nega tutto e, di fronte alla presentazione dell'impegno sottoscritto con il suo sigillo, rivela di averne denunciato la scomparsa alla polizia prima di quella data e dunque lo accusa di averglielo sottratto. Ingannato, accusato di furto/inganno e pubblicamente umiliato dal falso amico, malmenato dalla compagnia di Kuheiji, Tokubei sembra non avere scampo. Nel frattempo Ohatsu viene ricondotta al quartiere di piacere. Nel secondo atto, mentre Ohatsu, udendo voci maldicenti, nella casa si angustia per la sorte dell'amato, appare Tokubei che, impotente e disperato, l'ha raggiunta. Ohatsu lo nasconde sotto la veranda, e lì si siede celandolo con la sua lunga sopravveste. Riappare Kuheiji con la sua compagnia e sparge calunnie nei riguardi di Tokubei. Mentre Ohatsu lo difende appassionatamente, Tokubei, fremente, a contatto con i piedi di lei, portandoli alla gola le promette segretamente di fuggire e morire insieme. Kuheiji, indispettito, esce e le altre cortigiane della casa si vanno a coricare al piano di sopra. Giunta la notte, i due amanti infelici – Ohatsu avvolta in candide vesti in preparazione alla morte – aprendo la porta al suono degli acciarini con cui si tenta di riaccendere le lanterne e far luce sul trambusto involontariamente provocato dai fuggitivi, scappano tenendosi per mano. Nel terzo atto, il *michiyuki*, attraversando il ponte Umeda i due giovani si dirigono verso la foresta di Sonezaki e, come si erano promessi, passo dopo passo, accompagnati dal suono dello shamisen e dal canto dei narratori, precipitano verso la morte compiendo lo *shinjū*, il doppio suicidio d'amore.

Pegni d'amore

Shinjū in origine è “dentro il cuore/la mente”, ossia i sentimenti che si provano realmente dentro di sé, ma il vocabolo viene poi ad acquisire il significato di pegno d'amore, prova d'amore, ovvero l'oggetto stesso sacrificato/offerto per dimostrare la sincerità dei propri sentimenti al compagno/partner, in molti casi da parte della cortigiana nei confronti del proprio amato tra i clienti (Hara Michio, 2009, pp. 52-54). E' soprattutto in questa fase, nell'era Genroku, che lo *shinjū* come pegno e dimostrazione d'amore, in forma di atti anche autolesionistici, si afferma e viene a culminare con la morte, ossia con la disposizione a dedicare la propria vita all'amato e dunque a condividere insieme la sorte fatale. Ed è alla fine del XVII secolo e poi negli anni seguenti fino al 1722 e 1723, quando lo *shinjū* e anche i drammi relativi saranno proibiti dalle autorità, che questo atto estremo diventa di moda e viene emulato con relativa frequenza. Introdotto prima nei drammi del kabuki sarà poi l'arte di Chikamatsu a adattarlo al teatro dei burattini per dare vita ai capolavori che ne costituiscono tutt'oggi le opere più note e rappresentate.⁷

La fuga di due amanti, in particolare di una cortigiana (al servizio permanente e totale della casa a cui appartiene) e di un giovane a servizio, e il loro suicidio sono un atto profondamente asociale, a cui le autorità porranno un freno condannandolo moralmente e perseguendolo: i due amanti, se sopravvissuti, vengono condannati a umiliazioni e degradati al rango di fuoricasta (*hinin*); se sopravvive uno solo dei due, questi viene giustiziato; in caso di morte d'entrambi i loro corpi esposti alle intemperie non hanno diritto a sepoltura.

Chikamatsu, tuttavia, lungi da un giudizio morale di condanna degli amanti, dei suicidi e delle conseguenze dei loro gesti, sceglie di farne i protagonisti della scena, di metterne in luce nell'invenzione le ragioni e i sentimenti, di sceneggiarne le vicissitudini, percorso e circostanze che li proiettano verso la tragica fine. La drammatizzazione delle loro morti, la proiezione verso una dimensione sacra e ideale non è che l'ultimo segno della simpatia che Chikamatsu dedica agli amanti infelici e senza scampo dei suoi drammi. I protagonisti degli undici drammi imperniati sugli *shinjū* godono d'una commossa adesione emotiva dell'autore, di comprensione e esaltazione della purezza del loro sentimento, di quel gesto estremo volto a dimostrare agli altri (con le parole di Tokubei) la <<limpidezza del profondo dei loro cuori>>.

La fede in Kannon e le storie buddhiste di salvezza

Va ricordato che a una profonda devozione al bodhisattva Kannon era improntato **già** il personaggio di Kagekiyo nel dramma *Shusse Kagekiyo* (Kagekiyo vittorioso, 1685) che consacra al successo la collaborazione del drammaturgo Chikamatsu con il cantore Takemoto Gidayū (Shinoda Jun'ichi, 1991), che con voce espressiva e possente narra la storia e recita i dialoghi accompagnando i gesti dei burattini sulla scena.⁸

Shusse Kagekiyo esordisce infatti tessendo le lodi di Kannon

<<Il sūtra delle meravigliose virtù del fiore di loto, il bodhisattva Kanzeon, il venticinquesimo “Fumonbon”, sono l'essenza degli otto assi⁹ del grande carro.

Il praticante dal cuore fervente di fede si affida alla luce radiosa delle [Sue] immense compassione e misericordia.

L'**autorevole** potenza di Kannon è grazia preziosa...>>

⁷ Va detto che le attuali rappresentazioni dei drammi di doppi suicidi d'amore di Chikamatsu risalgono perlopiù all'epoca moderna e che pur lungo tempo essi erano usciti dal repertorio del teatro dei burattini e sostituiti da riscritture più complesse, apprezzate e adatte ai gusti del pubblico dei secoli successivi.

⁸ Questo sodalizio, che continuerà con allievi e successori di Gidayū, contrassegna la storia del teatro di burattini a Ōsaka e la tradizione tuttora tramandata del bunraku attuale.

⁹ Il termine allude agli otto volumi del Sūtra del loto.

e della fervida fede dell'indomito eroe Kagekiyo, irriducibile guerriero votato alla causa del clan Taira, annientato dalle forze del clan rivale Minamoto nella guerra Genpei (1180-1185). Egli infatti, pressoché unico superstite, non si arrende alla disfatta e aspira alla vendetta tramite l'uccisione di Hatakeyama no Shigetada, prezioso braccio destro di Minamoto no Yoritomo (1147-1199), il nuovo dominatore del Giappone (dal 1192 shōgun). A tal fine Kagekiyo si reca a Nara e si traveste da manovale che lavora per la ricostruzione del tempio Tōdai, commissionata da Yoritomo stesso. Ma, riconosciuto da Hatakeyama, grazie alla sua forza straordinaria riesce a fuggire. Tuttavia, saranno le sue storie d'amore, diviso tra Akoya, la cortigiana da cui ha avuto due figli, e Ononohime, giovane figlia di un sacerdote shintō presso cui egli trova rifugio e a cui si lega, a decidere la sua tragedia. Denunciato dal fratello di Akoya – a sua volta fomentata dalla gelosia, dalla menzogna dell'eroe sulla relazione con Ononohime e dalle parole del fratello – Kagekiyo, ritiratosi in veglia per sette giorni presso il tempio Kiyomizu di Kyōto, dedicato a Kannon, viene circondato. Sfugge ancora una volta ma, alla cattura di Ononohime e del padre, è costretto a consegnarsi alla giustizia per evitarne la tortura. Di fronte al cuore durissimo, chiuso al perdono di Kagekiyo, imprigionato ai lacci, Akoya cercherà di spiegare le sue ragioni ma infine, a provare la purezza dei propri sentimenti, si uccide con i figli. Kagekiyo, straziato dal dolore e schernito dal cognato, infine, invocando l'aiuto di Kannon, strappa i lacci e vendica la perdita dei suoi trucidando il cognato, causa del tradimento di Akoya e della sua sventura.

Ma nell'atto finale, come da modelli analoghi della tradizione buddhista e come vuole una variante della sua leggenda legata al culto di Kannon presso il Kiyomizudera, Kagekiyo viene salvato dal bodhisattva Kannon che si sostituisce a lui (*migawari* 身替わり) nella decapitazione.¹⁰

<<Il signore [Yoritomo] versando lacrime di commozione di fede:

“Davvero avevo udito che Kagekiyo negli anni ha creduto in Kanzeon del tempio Kiyomizu e, dalla primavera dei suoi diciassette [anni] fino ai trentasette di oggi, ha praticato senza trascurarla tutti i giorni la recitazione dei trentatre volumi del Fumonbon ma ora, senza ombra di dubbio, Kanzeon ha compiuto la grazia di sostituirsi a lui risparmiando la sua vita” e congiunse le mani...>>.

Di fronte a tale prodigio Yoritomo dunque decide di ringraziare Kagekiyo che, per vincere l'impulso irrefrenabile alla vendetta che lo coglie alla sola vista del nuovo signore del Giappone, decide di accecarsi e si ritira nel feudo di Hyūga, nel sud del Kyūshū, a una vita solitaria. In tal modo la sua fede e l'immensa misericordia di Kannon producono per il protagonista la salvezza riconducendone le sorti di tragico eroe sui solchi della leggenda creata sui palcoscenici del teatro nō (*Daibutsu kuyō*, *Kagekiyo*).

Ma l'eroe, che, scampando alla morte per aiuto divino, sceglie di accecarsi per vincere l'impulso vindice di irriducibile fedeltà alla causa degli Heike, solo a fronte di un miracoloso intervento del bodhisattva e di un atto autolesionistico può interrompere la tensione verso una tenace ribellione al nuovo potere shogunale.

I drammi d'ambientazione storica

Se nel caso dei drammi di suicidi d'amore (*shinjūmono*) il nodo drammatico è il contrasto straziante tra la passione (*jō*, sentimento) che lega due amanti e la rete di obblighi (*giri*) imposti dall'organizzazione di un sistema sociale rigido fortemente improntato all'etica (neo)confuciana, che ne imbriglia le possibilità d'azione (e di felicità), analoga tensione

¹⁰ Il motivo tragico del sacrificio in luogo di altri (*migawari*) appare nei *jōruri* antichi antecedenti (*Amida no munewari* ecc.) ma con Chikamatsu si declinerà in mille varianti in cui il sacrificio di esseri umani (familiari di vassalli o soggetti al posto del signore o di suoi congiunti) viene a sostituirsi a quello della divinità, bodhisattva che manifesta compassione per un fragile umano destinato alla morte.

di conflitti ma carichi di una più eroica grandezza si sprigiona nei drammi d'ambientazione **storica**/ambientati nel passato che complicheranno sempre più trame e personaggi come quelli di Kagekiyo o di altre figure d'eroi.

In una cornice **storica** dove prodigi e eventi spettacolari trascolorano nella dimensione del fantastico del **tragico** e del magico, l'elemento religioso si manifesta attingendo ai 'miti' **eziologici**, ai luoghi di culto celebri e tramandati a essi legati, alle storie prodigiose di deità, uomini, eroi, vassalli e loro congiunti, alle leggende legate a celebri guerrieri, imperatori, personaggi temi e ambientazioni di varie epoche della **storia** nazionale.

Tra gli oltre 120 lavori composti per il teatro dei burattini – di questi ventiquattro sono i drammi sociali (*sewamono*) di suicidi, adulteri, eventi di cronaca ambientati nella contemporaneità – i drammi 'storici' sono caratterizzati da una struttura in genere di 5 atti, grandiosa e **tragica**, popolati di personaggi illustri (e meno noti) e di personaggi secondari che assurgono a protagonisti, si codificano proprio con Chikamatsu in una sequenza narrativa d'eventi consolidata (Chikaishi, 1961; Mukai, 1976). L'azione drammatica muove, nel primo atto, dall'auguralità, in quadri/scenari di dimensione religiosa solenne, rituale, augurale, che viene perturbata, per chiudersi nell'ultimo atto con il ritorno all'armonia fausta della pace nell'impero. Ma l'intreccio è sommosso dalle **vicissitudini** degli atti intermedi, caratterizzati da eventi tragici scanditi in uno scontro di forze malefiche e benigne che inizialmente soccombono, con il sacrificio doloroso di fedeli vassalli e loro familiari, esponenti che lottano per l'affermazione del bene e della giustizia, in un profondersi di commozione e pathos; con viaggi (*michiyuki*) e **peripezie** dei protagonisti, in fuga, esilio, ricongiungimento fino al chiarimento degli equivoci, lo smascheramento, la punizione del male e il ripristino dell'armonia perduta.¹¹

La dimensione religiosa così spazia dall'auguralità shintō o buddhista di riti, cerimonie, spettacoli, nella collocazione nella corte imperiale, in tempio, santuario o altro luogo d'importanza religioso-politica, alla contaminazione e prefigurarsi di segni di cattivo auspicio che aprono squarci verso disordini, la lotta, il conflitto, la **tragedia** e la morte fino alla riconquista dell'armonia.

Nel repertorio **affatto singolari sono** i drammi di matrice religioso-buddhista vicini al *sekkyō*,¹² spesso rappresentati in corrispondenza a ricorrenze e anniversari speciali: spettacoli in cui vengono rappresentate in forma agiografico-meravigliosa, nascita e opere della figura stessa del Buddha storico Sakyamuni, in *Shaka nyorai tanjōe* (Celebrazione della nascita del buddha Shaka, 1713), o figure di santi monaci del buddhismo giapponese, quali Nichizō (1269-1342)¹³ e il suo discepolo Gekkō (Daikaku Daisōjō) in *Daikaku daisōjō godenki* (Biografia del grande monaco Daikaku, ovvero *Nyonin sokushin jōbutsuki* Cronaca della buddhità immediata delle donne) (1691)¹⁴ o Kako no

¹¹ Già il narratore Takemoto Gidayū, nell'introduzione alla sua raccolta di arie *Jōkyō yonen Gidayū danmonoshū* del 1687, aveva illustrato l'andamento 'melodico' ma anche narrativo auspicabile per i cinque atti in cui si scandisce un testo destinato a una narrazione variegata: auguralità, amore, combattimento, pathos, viaggio, confronto dialettico (Gerstle, 1986; Ruperti, 1987).

¹² Forma di narrazione declamata con accompagnamento di *sasara* e poi *shamisen*, sviluppatasi dal periodo medievale su storie esemplari d'ispirazione buddhista, poi ampliate al repertorio epico-guerresco ma d'impronta religiosa dal tono tragico-lacrimevole. Dalla forma con artisti itineranti si passerà anche al legame con il teatro dei burattini ma sarà superato poi dall'avvento del teatro di Gidayū e del suo stile di narrazione.

¹³ Monaco della scuola buddhista di Nichiren (1222-1282), di cui fu allievo e massimo diffusore della dottrina nella capitale, Kyōto, dove fondò un tempio buddhista, il Myōgenji.

¹⁴ Dramma composto per la ricorrenza del 350esimo anniversario della morte del monaco Nichizō e imperniato perlopiù sulle avventure del suo successore Gekkō.

Kyōshin (?-866),¹⁵ in *Kako no Kyōshin nanahaka meguri* (Kyōshin di Kako, il pellegrinaggio delle sette tombe, 1701? o 1714) , con un vorticoso avvicinarsi di nascite, prodigi, trasformazioni in ragni malefici, miracoli, morti, discese agli inferi, resurrezioni, soccorrevoli interventi del bodhisattva Jizō,¹⁶ apparizioni di fantasmi e apoteosi finale nel raggiungimento della buddhità, così come in altre opere a Chikamatsu attribuite, dove comunque motivi di ispirazione/materia religioso-buddhista hanno naturale spicco.

In altri casi la cornice storica si focalizza sui momenti di più profonda crisi e intensa drammaticità della storia nazionale e in tale contesto un posto importante occupa senza dubbio l'introduzione del buddhismo: operazione 'politica' (che la tradizione vuole avvenuta nel 538 o nel 552) e intorno a cui si coagulano tensioni e scontri di competenze violentissimi in rapporto con il culto autoctono shintō e con i clan ad esso demandati, come nei drammi *Yōmei tennō shokunin kagami* (L'imperatore Yōmei e lo specchio degli artigiani, 1705), *Taishokan* (1711), *Shōtoku taishi edenki* (Biografia illustrata del principe Shōtoku, 1717). D'altro canto, in questi casi, la rappresentazione del male che si oppone alle forze positive e legittime propende verso l'assimilazione con culti eterodossi (*jadō*, vie eretiche), di provenienza spesso remota, d'origine continentale, indiana, contrapposti al buddhismo 'ortodosso' ormai trapiantato e legittimato nel Giappone coevo, vengono fatti risalire a figure negative – come quella di Daibadatta (Devadatta), cugino e discepolo poi traditore e nemico del buddha storico Sakyamuni (così in *Yōmei tennō shokunin kagami*) – o con propensioni magico-demoniache come Soga no Iruka in *Taishokan* (Ruperti, 2005).

Purezza e sacralità nei drammi imperiali: culto shintō e imperatore

All'interno dei 'drammi storici', un posto non trascurabile occupano i drammi in cui il filo conduttore consiste nella disputa per la conquista o la sovversione dell'impero: drammi anche di cospirazione e tradimento (*muhongeki*) che vedono al centro le vicende di imperatori e le sorti dell'arcipelago (Mukai, 1976; Moriyama, 1981), la disputa tra principi imperiali per la successione, come in *Yōmei tennō shokunin kagami*. Questa struttura portante di lotta per l'egemonia sull'impero sottende il tema della natura stessa dell'imperatore, che talora si profila come figura sacra di sovrano e sacerdote esecutore dei riti e garante dell'armonia e dunque della prosperità della nazione, fondata sulla coltura del riso (Ruperti, 2009).

In una reinterpretazione fantastica degli eventi storico-mitici tramandati dalla tradizione letteraria del paese, vivificati e stravolti da un'inventiva ardita, tipica dell'era Genroku e seguenti, si compie/inscena una rivisitazione del passato in forma drammatica ma, al contempo, si parla del presente che la storia ha legittimato, e si ripensa agli accadimenti che hanno costruito la pace e la prosperità attuali: dunque indirettamente anche allo shogunato Tokugawa, ma, per evitare le rigidissime proibizioni, dissimulandolo e proiettandolo nel passato all'epoca dei Minamoto o ad altro periodo lontano nel tempo.

Nella creazione immaginifica delle trame, la scelta che emerge tra principi imperiali rivali si misura su ragioni di ordine morale (che si chiariscono nello sviluppo dell'azione), ma

¹⁵ Fedele del culto di Amida praticante il *nenbutsu* per la rinascita nella terra pura del paradiso occidentale, diviene monaco al Kōfukuji di Nara e poi, dopo lunga itineranza, si stabilisce a Kako. Intorno alla sua vita semimonacale, fervore religioso nella recitazione del *nenbutsu* e morte, sono sorte numerose leggende.

¹⁶ (Ksitigarbha) Bodhisattva che dalla morte del buddha storico Shaka all'apparizione/nascita del buddha futuro Miroku (Maitreya) , in un mondo senza buddha, guida e salva le creature dei sei stati dell'esistenza. Il suo culto si diffonde in Giappone dall'epoca Heian. In genere rappresentato con un gioiello nella mano sinistra e uno scettro nella destra. Nella credenza/culto popolare ritenuto protettore di bambini e viaggiatori (lungo il cammino).

anche su ragioni religioso-magiche che possono costituire ostacolo all'ascensione al soglio imperiale: la nascita in una data non propizia¹⁷, o la presenza di un'impurità, requisiti che non sono compatibili con il ruolo quasi sacro che l'imperatore sembra debba ricoprire. L'impurità, sotto forma di nascita di esseri mostruosi, deformati, o della contaminazione di una malattia, cecità (come in *Semimaru*, 1693) (Rupert, 2010), l'indebolimento della vecchiaia che si riflette sul corpo stesso dell'impero o altro, escludono i principi dalla possibilità di accesso alla massima carica o fanno decadere i sovrani, e possono richiedere – in quanto segno di contaminazione, in ambito shintoista, e di una colpa risalente a vite precedenti, in prospettiva buddhista – anche l'allontanamento, l'isolamento, un processo di purificazione.

In generale, i principi che ascendono al soglio imperiale, in molti casi, si individuano come personaggi che vengono provati dalla decadenza, dall'esilio o dalla fuga, sono oggetto di commozione per la sorte e le vicissitudini alterne, ma al contempo incarnano anche l'immagine ideale del “sovrano celeste” prescelto secondo una visione di magnanimità e compassione verso il popolo predicate dal confucianesimo.

Nella visione di Chikamatsu, che pure da un lato ‘umanizza’ e non esita a rappresentare fragilità e debolezze della figura imperiale, d'altro canto talora propende, come in un ritorno alle radici della tradizione autoctona, a proiettarla in una dimensione del sacro che aleggia come un'aura intorno all'individuo per nascita e destino prescelto come erede della massima carica. Non a caso si manifestano indizi e presagi che segnalano il legittimo erede, come con una gara di prodigi in *Yōmei tennō shokunin kagami*, nel confronto tra i principi Toyohi Hanahito shinnō e Yamabiko kōshi, fratelli minori dell'imperatore Bidatsu (572-585), dove il primo si fa virtuoso portavoce della religione buddhista, da poco introdotta in Giappone, e il secondo invece di un culto eterodosso d'origine indiana.

Se nella realtà storica, l'imperatore non è stato sovrano assoluto destinato alla carica per linea patrilineare, gestore effettivo del potere – se non nella moderna reinvenzione della figura imperiale in epoca Meiji – nel mondo fittizio di Chikamatsu, egli è prima di tutto sovrano, anche donna, legato al culto divino, che nei libri mitici dell'VIII secolo (*Kojiki*, *Nihonshoki*) viene fatto discendere da stirpe divina.

La figura imperiale, in maniera emblematica in *Tenji tennō* (L'imperatore Tenji, 1689 o 1692) (Rupert, 2009), si presenta come tramite tra il popolo e le divinità, ministro officiante che porge le offerte sacre e celebra i riti che sanciscono e ritmano la vita e la sopravvivenza del popolo. Attraverso i suoi gesti e l'esatta esecuzione di riti che si ripetono a scandire i ritmi della terra e del suo culto, egli effettua la propiziazione del raccolto; con gesti dal valore apotropaico egli, in sintonia con le stagioni (ogni anno o a ogni incoronazione), offre i frutti del nuovo raccolto e impetra lo svolgersi dei cicli della natura che garantiscono l'abbondanza del raccolto del riso, al fine di assicurare alla comunità benessere e serenità, e esprime ‘simpatia’ per l'esistenza di dure fatiche del popolo. Un imperatore che appare come una sorta di divinità-spirito dei cereali (Rupert, 2009) che instaura un rapporto speciale di sintonia con il popolo, un sovrano che dà dimostrazione di compassione, capace d'uno sguardo patetico verso le sofferenze dei contadini, incarnando un ideale di armonia umana e naturale. Proprio nella celebrazione dei riti e nei gesti della purificazione si magnifica il rispetto del prodotto del lavoro dei campi, e dunque della classe degli agricoltori che con la loro attività primaria garantiscono sostentamento all'impero.

¹⁷ Così in *Jitō tennō uta gunpō* (L'imperatrice Jitō e l'arte della guerra di poesia), dove il primogenito Haruhiko no mikoto, nato in un giorno di solstizio solare, fatto senza precedenti nella tradizione di Cina e Giappone, viene escluso dalla possibilità di ascendere al trono e questo scatenerà indignità e soprismi (Rupert, 2009).

Altro requisito che l'imperatore-sacerdote sembra avere è il dono dell'arte poetica, parola che richiama la benevolenza delle divinità e realizza l'armonia tra gli uomini. La poesia (*waka*) irradia le sue virtù (*uta no toku*), celebrate dalla tradizione sia mitologica che letteraria, e il valore magico della parola poetica si fonde intimamente con il potere di creare armonia. Il nesso che congiunge il *waka* con l'armonia e prosperità del paese viene ribadito e celebrato nei finali degli atti o dei drammi nella loro interezza a confermare il legame con la costituzione e ricomposizione dell'ordine umano. La poesia e il rito sono emanatori d'energia che sostengono e proteggono l'ordine e dunque il sistema imperiale di una nazione fondata sulla coltura del riso, sull'abbondanza delle messi, sulla reciproca comprensione tra imperatore e popolo.

La compassione per la popolazione rurale e la preghiera propiziatoria si fondono nei sentimenti che formano i versi delle poesie attribuite all'imperatore Tenji o all'imperatrice Jitō. E' la poesia 'formula magica' che, con i poteri della parola, e con l'esecuzione del rito, garantisce la benevolenza delle divinità e la qualità del raccolto, nel riflettere, ad un tempo, la sintonia tra il sovrano e il suo popolo e la simpatia per le sue sofferenze.

Ma i drammi di Chikamatsu, nel celebrare le virtù ideali di colui che dovrebbe essere imperatore, si concentrano sulle vittime, sui sacrifici di individui travolti, esiliati, suicidi o assassini, che prodigano, anche invano, tutti gli sforzi di amore fedeltà e lealtà per i crudeli conflitti della politica.

Al contempo, proprio anche nella percezione del culto shintō e dell'istituzione imperiale (a fianco di quella shogunale) affiora con orgoglio la consapevolezza dell'unicità giapponese, in senso politico e culturale, che si evidenzia in maniera icastica/significativa soprattutto laddove si prospetta un confronto con la Cina (nei drammi *Taishokan*, *Tenjinki* e altri) (Rupert, 2005, 2010) in cui l'arcipelago può reggere il confronto alla pari, senza soggezioni.

Legami (obblighi) sociali e legami familiari

Nei drammi storici di Chikamatsu è dunque senza dubbio il tema politico che, accanto a quello amoroso e a quello del rapporto suddito-signore, riveste un ruolo cruciale.

A cavallo tra Cina e Giappone si colloca anche uno dei più celebri tra i drammi d'ambientazione storica risalente al pennello del drammaturgo: *Kokusen'ya kassen* (Le battaglie di Coxinga) rappresentato per la prima volta nel 1715 con straordinario successo.

Il dramma ha per protagonista Watōnai (rielaborazione in veste d'eroe generoso impulsivo e indomito del personaggio storico Kuo Xing Ye, in giapponese Kokusen'ya, ovvero Coxinga), di madre giapponese e padre cinese che lascia il natio Giappone per tentare di restaurare l'impero Ming in Cina messo in ginocchio dai "barbari" Dattan (tartari).

Nel I atto, collocato nella cornice di splendida magnificenza della corte Ming a Nanchino, tra la mollezza dell'imperatore dimentico della politica, attorniato da moltitudini di concubine, l'arrivo di un ambasciatore Dattan e il tradimento di un ministro ad essi alleato – che per dimostrare segreta fedeltà ai barbari si toglie un occhio e lo consegna al messo giunto dal Nord – si consumano la caduta dei Ming, l'uccisione dell'imperatore e della sua favorita di lui incinta (ma l'erede viene salvato dal ministro fedele Gosankei estraendolo dal corpo esanime e sostituendolo con il proprio figlio, vittima innocente),¹⁸ la fuga della sorella dell'imperatore eroicamente sostenuta da Gosankei e dalla moglie.

¹⁸ Si tratta anche qui di un *migawari* (sostituzione di persona e sacrificio).

Nel frattempo la scena di sposta in Giappone dove Watōnai e la sua sposa, abitanti delle coste, raccolgono **bivalvi** sulla spiaggia di Hirado. E, mentre i genitori sollecitati da un sogno premonitore si recano in visita al santuario di Sumiyoshi,¹⁹ assistono all'approdo della nave cinese che porta la sorella del sovrano Ming. Al rientro dei genitori, Watōnai decide di avventurarsi con loro alla volta della Cina affidando la principessa alle cure della moglie: l'intento è di chiedere l'aiuto a Kinshōjo, sorellastra, nata e rimasta da sola in Cina in seguito all'esilio del padre e alla morte della madre ma di cui il padre ha saputo che è andata in sposa a un importante generale, Kanki. Dopo lunghe vicissitudini – con i nostri eroi che procedono per strade distinte – Watōnai, smarritosi con la madre in una foresta di bambù, grazie alla protezione dell'amuleto del santuario di Ise,²⁰ consegnatogli dalla madre, riesce ad ammansire una feroce tigre che lo proteggerà contro l'assalto improvviso di forze nemiche Dattan.

Il culmine tragico dell'opera è nel III atto, quando i tre, ricongiuntisi, giungono alle porte della fortezza di Kanki, che però è assente in quanto convocato dal sovrano Dattan. In assenza del generale, le guardie non aprono il portale agli stranieri ma, alla richiesta del padre di poter incontrarne la consorte, la propria figlia Kinshōjō, questa appare sulla torre e dall'alto delle mura avviene l'incontro tra i due e il commovente riconoscimento. Tuttavia la giovane donna è impossibilitata a consentire il loro ingresso per disposizioni date dai nuovi dominatori Dattan. La madre di Watōnai, in quanto donna, riesce però a farsi introdurre proponendosi legata come ostaggio, ma in realtà facendosi latrice del messaggio del gruppo: chiedere il loro aiuto per la riscossa dei Ming. Accogliendo la matrigna, legata come un prigioniero ma circondata dell'affetto di una figlia, Kinshōjō promette al padre e al fratellastro, che fremme impaziente, di comunicare la risposta del marito facendo scorrere dal corso d'acqua che dalla fortezza si riversa all'esterno sul fiume, in caso affermativo, del bianco e in caso negativo del rosso.

Al rientro di Kanki, che informa la moglie di un importante incarico di cui è stato onorato dal sovrano dei Dattan, la matrigna di Kinshōjō rivolge la preghiera. Il valoroso generale, pur provando ancora in cuor suo fedeltà verso i Ming e desiderio di aderire all'impresa, non può però accettare perché, a fronte dell'ordine ricevuto dal sovrano dei Dattan di colpire Watōnai, teme che questo suo improvviso cambio di schieramento venga interpretato da tutti, Dattan compresi, come indotto dalla moglie, dai legami affettivi e di sangue con lei e l'onta ricadrebbe su tutta la discendenza. Kanki dunque accenna d'impulso a uccidere l'amata moglie, ma la matrigna la protegge dichiarando che non potrebbe assistere inerme all'uccisione della sua figliastro, ché sarebbe a sua volta un disonore per il proprio paese, il Giappone. Kanki dunque è costretto a rifiutare la loro richiesta e si dichiara nemico di Watōnai.

Ancora una volta è il timore dell'incomprensione, dell'essere fraintesi, e la volontà di affermare (in questo caso preventivamente) la 'purezza' della propria scelta e della propria condotta a improntare, limitare o indurre l'azione dei personaggi. Kinshōjō, dunque, tinge di rosso l'acqua che scorre verso il fiume e Watōnai che attende il segnale

¹⁹ Antico santuario sito tra Ōsaka e il suo porto, Sakai, fondato dall'imperatore Nintoku (prima metà del V secolo) e dedicato a Suminoe no kami, tre divinità protettrici del mare, che secondo il mito sarebbero nate dalla purificazione per abluzione del dio Izanagi. Oltre a proteggere la navigazione sono anche divinità della poesia.

²⁰ Uno dei tre santuari shintō più importanti del Giappone, oggetto di pellegrinaggi, in epoca Edo molto popolari e praticati soprattutto in primavera. Diviso in due santuari, uno interno e uno esterno, distanti l'uno dall'altro ma entrambi circondati da alberi secolari: il padiglione interno è dedicato alla divinità solare Amaterasu ōmikami, a cui si fa risalire la discendenza imperiale; il padiglione esterno è consacrato a Toyouke no ōkami, divinità degli alimenti. Il santuario viene ricostruito a fianco del vecchio ogni vent'anni.

da sopra un ponte, alla vista delle acque scarlatte, furente e intrepido, si lancia e irrompe nel castello per chiedere la restituzione della madre affrontando direttamente Kanki.

Tuttavia, con sorpresa dei presenti, la situazione a favore del padre e del fratello, per il legame familiare, di confuciana pietà filiale, e di fedeltà agli antichi signori Ming, viene risolta da Kinshōjō stessa che si suicida (il rosso che scorre è il suo sangue che ha imporporato l'acqua). Kanki, ammirato dal gesto della moglie, onora Watōnai con il nome di Kokusen'ya e insignendolo dell'investitura di condottiero si dichiara suo alleato. Di fronte al sacrificio ammirevole della figliastra anche la matrigna, gioendo dell'esito degli eventi, si uccide dimostrando a sua volta la sensibilità dell'agire di una madre giapponese, e trasformando dunque la lotta contro i Dattan anche in una lotta contro i nemici di madre e moglie. Solo così, a costo del sacrificio della sorella e della madre, Kokusen'ya conquista l'appoggio del cognato, il generale Kanki, per avviarsi dunque ad affrontare gli invasori (Uchiyama, 1970).

Nel IV atto la scena ancora si riporta in Giappone e riemerge il rapporto magico-divinatorio con il culto *shintō*, laddove la moglie di Watōnai, mentre si addestra al combattimento, in attesa del ritorno o di notizie del marito, al santuario di Sumiyoshi riceve un segno premonitore fausto in risposta alle sue preghiere: è il responso che è giunto il momento di raggiungerlo in Cina con la principessa imperiale. Le due donne, condotte sull'imbarcazione da un giovanetto che pesca (in realtà la stessa divinità di Sumiyoshi che ha assunto umane sembianze) fino al porto di Matsue (*michiyuki*), salpano verso la Cina??. In seguito, nella seconda parte del IV e nel V atto, con segni premonitori, grazie all'azione del ministro fedele Gosankei, di Kanki e di Kokusen'ya si prepara la riscossa dei Ming che porterà dopo lunghe vicissitudini alla punizione di nemici e traditori e al ritorno al trono del legittimo erede.

Tra spettacolarità e ricchezza di eventi ed effetti scenici, esotismo dei costumi e grandiosità degli scenari, questo capolavoro segna la fioritura del teatro dei burattini che a Ōsaka s'avvierà alla sua stagione di massimo fulgore in competizione con il kabuki.

Così, contraddistinto dalle imprese di un eroe giapponese in Cina e dal sacrificio di Kanki, Kinshōjō e i suoi familiari, il dramma non manca al contempo di esaltare il potere, anche fuori del territorio nazionale, sede naturale dei *kami*, dei culti autoctoni *shintō* di Ise e Sumiyoshi, riprendendo il mito già cantato nel *nō Hakurakuten* della fantastica visita del poeta cinese in Giappone.

Al centro ideale del meccanismo drammaturgico è una visione (non solo neoconfuciana) di rettitudine e **coerenza** ideale, in un equilibrio fragilissimo/quasi impossibile tra la fedeltà al proprio sovrano/signore/gruppo/nazione e il rispetto dei rapporti umani e familiari tra genitori e figli, marito e moglie, maestro e allievo, ponendo a cardine dell'agire la necessità di manifestare la purezza dei propri sentimenti, di devozione, lealtà, fedeltà, pietà filiale in una prospettiva politica e sociale ad un tempo, Ma, nelle situazioni di crisi gravissime, in cui entra in gioco l'onore familiare e personale, questo equilibrio si raggiunge/attinge, in forma ideale, spesso con il doloroso sacrificio dei più deboli, schiacciati da cause di forza maggiore, e soprattutto si rivolge contro figure 'marginali', vassalli fedeli, personaggi femminili, bambini, vittime innocenti che per il bene comune si immolano, tramite suicidi, scambi di persona: tramite il sacrificio, a costi elevatissimi/straziante, dei propri familiari, degli affetti più cari e talvolta, in una prospettiva più pessimistica nelle opere tarde, talora invano. Sono proprio questi personaggi e i loro destini a realizzare sul palcoscenico con una morte tragica l'intensa commozione con cui il dramma trova il suo vertice d'emozioni laddove la salvezza religiosa, chissà, forse non soccorre più.

BIBLIOGRAFIA

- *Bessatsu rekishi yomihon tokubetsu zōkan Edo no shinjū*, Tōkyō, n. 46, 20, Ōraisha?, Shinjinmono 1995.
- Chikaishi Yasuaki, *Ayatsuri jōruri no kenkyū, Sono gikyoku kōsei ni tsuite*, Kazama shobō, Tōkyō, 1961, pp. 574
- C. Andrew Gerstle, *Circles of fantasy: convention in the plays of Chikamatsu*, Harvard University Press, Cambridge, 1986, pp. 248
- Hara Michio, “Shi ga yurusareru jōken”, *Kokubungaku Kaishaku to kanshō*, 8, 2009, pp. 52-61
- *Iwanami kōza Kabuki-Bunraku*, vol. 8, Iwanami, Tōkyō, 1998, pp. 264.
- Matsuzaki Hitoshi, *Genroku engeki kenkyū*, Tōkyō daigaku shuppankai, Tōkyō, 1979
- Moriyama Shigeo, *Chikamatsu no tennōgeki*, San’ichi shobō, Tōkyō, 1981, pp. 302
- Mukai Yoshiki, *Chikamatsu no hōhō*, Ōfūsha, Tōkyō, 1976, pp. 5-106
- B. Ruperti, “La struttura del jōruri e il *nagusami* nella teoria di Takemoto Gidayū”, *Annali di Ca’ Foscari*, Venezia, XXVI, 3, 1987, Serie Orientale, pp. 233-259
- B. Ruperti, “La voce narrante nel teatro di burattini giapponese”, *Phoenix in domo Foscari*, 1, 2008, pp. 315-333
- B. Ruperti, “Citazioni dal *nō* in *Satsuma no kami Tadanori* di Chikamatsu Monzaemon”, *Asiatica Venetiana*, III, Venezia, 1998, pp. 139-167
- B. Ruperti, “Il dramma della gemma che non c’è. Citazioni dal *nō* e relazioni tra Cina e Giappone nel jōruri *Taishokan* (1711) di Chikamatsu Monzaemon”, *Quaderno di Asiatica Venetiana*, Venezia, Cafoscarina, 2005, pp. 65-88
- B. Ruperti, “Imperatore e impero: la rappresentazione del potere e del sacro nel Giappone Tokugawa - Il teatro di Chikamatsu Monzaemon (1653-1724)”, in *Le Semantiche dell’Impero* (Atti del Convegno di studi, Venezia 14-16 maggio 2008), Scriptaweb, Napoli, 2009, pp. 237-258.
- B. Ruperti, “Poesia (*waka*) e poeti nei drammi storici di Chikamatsu Monzaemon”, *Phoenix in domo Foscari*, Napoli, Scriptaweb, 2010 (in corso di pubblicazione)
- Shinoda Jun’ichi, *Chikamatsu no sekai*, Heibonsha, Tōkyō, 1991, pp. 427-454.
- Shirakata Masaru, *Chikamatsu jidai jōruri no tokushoku*, in *Genroku bungaku no kaika III*, Benseisha, Tōkyō, 1993, pp. 102-112.
- Suwa Haruo, *Ai to shi no denshō*, Tōkyō, Kadokawa, 1968
- Uchiyama Mikiko, “Jōruri no gikyoku sakuho”, in *Nihon no koten geinō*, 7, *Jōruri*, Heibonsha, Tōkyō, 1970, pp. 191-207
- Uchiyama Mikiko, *Jōruri no jūhasseiki*, Benseisha?, Tōkyō, 19??, pp.

Traduzioni

Traduzioni in italiano di drammi d’attualità in: M. Muccioli, *Storia del teatro giapponese*, Feltrinelli, Milano, 1962, pp. 451-476; in francese *Les Tragedies bourgeoises*, traduit par René Sieffert, POF, Paris 1991, vol. 1; in inglese D. Keene, *Four Major Plays of Chikamatsu*, Columbia University Press, New York 1997, pp. 220

Traduzioni di opere d’ambiente storico: *Goban Taiheiki* 碁盤太平記 e *Kenkōhōshi monomiguruma* 兼好法師物見車, in René Sieffert, *Le Mythe des quarante-sept rōnin*, POF, Paris 1957; in inglese C. A. Gerstle, *Chikamatsu: 5 late plays*, Columbia University Press, New York 2001, pp. 534.

Traduzione italiana di *Kokusen’ya kassen* in P. Carioti, *Le battaglie di Kuo-Hsing-Yeh (1715) di Chikamatsu Monzaemon*, Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi Asiatici, Napoli, 1993, pp. 171 e in inglese in D. Keene, *The battles of Coxinga, Its background and importance*, Taylor’s Foreign Press, London, 1951, pp. 205.

