

17.06.2016 PRIMA BOZZA

annotazioni:

p. 81: correggere le virgolette
evidenziate

p. 91: confermare testo evidenziato in
giallo

p.152: aggiungere nota esplicativa

Bonaventura Ruperti

Scenari del teatro giapponese

Caleidoscopio del nō

C A F O
S C A R
I N A _

Bonaventura Ruperti, *Scenari del teatro giapponese. Caleidoscopio del nō*

© 2016 Libreria Editrice Cafoscarina

ISBN 978-88-7543-410-6

Il presente volume è stato completato grazie a un soggiorno di un anno presso l'International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken) di Kyōto, a cui l'autore desidera esprimere i più sentiti ringraziamenti.

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in alcuna forma, meccanica, elettronica, fotocopiata, o altro, senza il preventivo permesso scritto dell'editore.

Libreria Editrice Cafoscarina srl
Dorsoduro 3259, 30123 Venezia
www.cafoscarina.it

Prima edizione *luglio* 2016

INDICE

Avvertenze	7
Cronologia essenziale	8

SUONI E IMMAGINI NEL PRESENTE

L'apparato esteriore

<i>La magia del palcoscenico</i>	9
<i>Poesia, musica e danza</i>	12
<i>La musica: policromie di ritmi</i>	12
<i>La danza: sottrazione e suggestione</i>	16
<i>Maschere, costumi, apparati</i>	19
<i>La scrittura e gli eventi scenici</i>	22
<i>Strutture a intarsi in divenire</i>	23
La vicenda storica	25
<i>Estetica e fortuna</i>	27
<i>Disciplina e trasmissione delle arti</i>	30

SUONI E IMMAGINI DAL PASSATO AL PRESENTE

<i>Drammi di sogno e drammi d'attualità, sintesi coreografico-folkloriche e sintesi drammatiche</i>	34
<i>I cinque tipi di nō e l'andamento jo ha kyū</i>	37
<i>La scrittura per il palcoscenico: attori, autori, artisti</i>	39

I DRAMMI DEL REPERTORIO

<i>Okina</i>	44
Miti, epifanie e luoghi del sacro: i drammi di divinità (<i>wakinō</i>)	48
<i>Pace, armonia e prosperità tra dei, uomini e natura: il sacro e la poesia</i>	52
Sogni e sofferenze di guerrieri: i drammi di lotta senza fine (<i>shuranō</i>)	56
<i>Immagini di giovani guerrieri</i>	58
<i>Figure di vecchi guerrieri</i>	64
<i>Vincitori e vinti</i>	66
<i>Altri guerrieri e altre sofferenze</i>	69
<i>Una donna guerriera</i>	72

Visioni di grazia alla specchio: i drammi di personaggi femminili (<i>kazura nō</i>)	
<i>Modelli e sembianze antiche</i>	73
<i>Amori femminili dall'Isse al Genji monogatari</i>	77
<i>Poettesse, musiciste e danzatrici</i>	83
<i>Senilità femminili</i>	87
<i>I drammi su Komachi</i>	90
<i>Creature celesti, spiriti di piante fiori e farfalle</i>	94
<i>Alberi vetusti</i>	99
<i>Figure di nobili amanti</i>	101
Separazioni, follia, incontri, prodigi e altro: i drammi del quarto tipo (<i>yobanmemono</i>)	
<i>Prodigi delle divinità e della poesia, possessioni e sacerdotesse</i>	104
<i>Le vie oscure dell'amore: sofferenze e incomprensioni tra amanti</i>	108
<i>Tormenti femminili e maschili: amori disattesi o impossibili</i>	112
<i>Demoni di gelosia e attaccamento</i>	114
<i>Drammi di follia: separazioni tra madri e figli</i>	117
<i>Follia d'amore: reincontri tra amanti</i>	122
<i>Distacchi, reincontri o perdite di consorti o familiari</i>	124
<i>Follie maschili: separazioni tra padri e figli</i>	126
<i>Giovani sventurati: malattia, discriminazione e follia</i>	128
<i>Nō di sentimento: incontri, abbandoni e solitudini</i>	132
<i>Virtuosi, strumenti musicali e musica</i>	135
<i>Drammi di soggetti attinti dalla Cina e oltre</i>	136
<i>Soccorsi, salvezze e prodigi</i>	140
<i>Yoshitsune, tragico eroe</i>	143
<i>I fratelli Soga, vendette e fedeltà</i>	147
<i>Pescatori e cacciatori</i>	150
Creature non umane, spettacolo e coreografie del fantastico: i drammi finali del quinto tipo (<i>kiri nō</i>)	
<i>Bodhisattva, myōjin, demoni e divinità</i>	155
<i>Creature del mare</i>	159
<i>Creature della luna o altri mondi</i>	161
<i>Creature di boschi e monti</i>	162
<i>Demoni, mostri soggiogati e Minamoto no Raikō</i>	164
<i>Animali reali e fantastici</i>	168
Bibliografia essenziale	173
Indice delle opere	176
Indice delle fotografie	178

Avvertenze

Il sistema di trascrizione seguito è lo Hepburn. Il macron, segno diacritico sopra le vocali, indica l'allungamento delle stesse. Tutti i termini giapponesi sono resi al maschile in italiano. Alcune parole (sempre invariabili) ormai entrate nell'uso sono usate in tondo: *nō*, *shōgun*, *sake*. Per la pronuncia, come principio generale le vocali sono pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese. In particolare:

ch è un'affricata come l'italiano «c» in *cena* (quindi «Muromachi» è letto come fosse scritto *Muromaci*)

g è sempre velare come l'italiano «g» in *gara* (Genpei si legge *Ghenpei*)

h è sempre aspirata

j è un'affricata (quindi «Genji» va letto come fosse scritto *Ghengi*)

s è sorda come nell'italiano *sasso*

sh è una fricativa come l'italiano «sc» in *scena*

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

w va pronunciata come una «u» molto rapida

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

Cronologia essenziale

Periodi

Nara	奈良	710–794
Heian	平安	794–1185
Kamakura	鎌倉	1185–1333
Muromachi	室町	1333–1568
Nanboku	南北	1336–1392
Sengoku	戦国	1467–1568
Azuchi-Momoyama	安土桃山	1568–1600
Tokugawa (o Edo)	徳川 (江戸)	1600–1867
Meiji	明治	1868–1912

SUONI E IMMAGINI NEL PRESENTE

La vita ha fine, il nō non deve avere termine.

Zeami, Kakyō

Il teatro nō è il genere di teatro di rappresentazione più illustre nella tradizione giapponese. Dal periodo medievale fino a oggi, in oltre sei secoli di storia, ha via via elaborato e affinato un itinerario di rigore e suggestiva bellezza, conquistando un ruolo di assoluto prestigio nella storia culturale giapponese, a racchiudere in sé un culmine creativo apprezzato e celebrato nella sfera delle arti e dell'estetica giapponese, fino al riconoscimento nel 2002 da parte dell'UNESCO di patrimonio universale dell'umanità.

L'apparato esteriore

La magia del palcoscenico

La tradizione segreta dice: in definitiva per le arti dello spettacolo creare armonia negli animi di persone diverse e produrre emozione tra genti di alto e basso rango è lo scopo e fonte di incremento di fortuna e prosperità, nonché strumento di promozione di longevità [del teatro]. Se praticate e condotte al massimo estremo, tutte le vie dell'arte producono come conseguenza il prolungamento di vita e fortuna...

Zeami, Fūshikaden

Gli eventi del nō oggi di norma si svolgono su un apposito palcoscenico di legno sormontato da un tetto concepito secondo l'architettura tradizionale,¹

¹ Fino alla fine del periodo Muromachi le rappresentazioni avvenivano nei templi o nei santuari, all'interno di edifici ma anche nei cortili, sull'erba o su palchi o ripiani in tavolati di legno talora anche sormontati da coperture. Dall'epoca Tokugawa in poi sui palcoscenici appositamente concepiti per il nō come copertura prevale l'*irimoyazukuri* 入母屋造り, con presenza di una sezione parziale a forma di timpano triangolare, ma nel periodo Momoyama fino agli inizi Edo era più comune il *kirizumazukuri* 切り妻造り, ossia un classico tetto a capanna.

contro un fondale dipinto a scena fissa, di “tavole- specchio” (*kagami ita* 鏡板) su cui troneggia un antico pino maestoso affiancato sulla parete laterale da steli di bambù, entrambe piante sempreverdi che per rigoglio e longevità recano segni di intenso valore augurale.²

In passato questi palcoscenici erano collocati all’aperto, come edifici a sé stanti, e tuttora ne rimangono numerosi esemplari presso santuari shintoisti o templi buddhisti – il più antico preservato è quello settentrionale dello Nishi Honganji di Kyōto e risalirebbe al 1581 – disseminati sul territorio, e solo in epoca moderna sono stati riinstallati, ricostruiti o riprodotti in identica forma all’interno di edifici teatrali appositi. Interamente in legno, montato a incastro alla maniera dei santuari shintō da artigiani specializzati, il palco è costituito di tavole di *hinoki* (cipresso giapponese) al naturale e articolato in un retro palco e il palcoscenico vero e proprio: un quadrato di circa 6 metri proteso verso la platea, sovrastato da un tetto spiovente sostenuto da quattro colonne e svilluppato sulla sinistra (rispetto al pubblico) in una lunga passerella (*hashigakari* 橋掛り), a mo’ di ponte scandito da tre piccoli pini e collegato alla stanza dello specchio (*kagami no ma* 鏡の間)³ e ai camerini oltre una tenda pentacolare (*agemaku* 揚幕).⁴ Quest’ultima viene sollevata verso l’interno per l’entrata e l’uscita di scena di attori e scostata per i musicisti, mentre il coro (o gli assistenti di scena) entrano da una porticina (*kiridoguchi* 切戸口) sul lato destro, laddove sono dipinti gli steli di bambù. Dal palco principale sul fondo si espande un retro palco, su cui stanno allineati i musicisti, e un’estensione laterale (a destra) su cui si colloca seduto il coro. Il palcoscenico, rialzato rispetto al livello della platea e solo lievissimamente inclinato, è circondato da una corte di pietruzze o ghiaino bianco (*shirasu* 白州) che separa quasi fosse un’area sacra e, pur protendendosi, tiene le distanze rispetto ai posti destinati al pubblico. Una scaletta centrale (*kizahashi* 階), ora non più usata, consen-

² Sul fondale sarebbe specchiato il pino chiamato *yōgō no matsu* 影向の松, ossia il pino che fa da ricettacolo (*yorishiro*) per la manifestazione/epifania di divinità e buddha (è questo il significato di *yōgō*). L’uso del fondale dipinto con il pino risale all’epoca Tokugawa, mentre prima i palcoscenici che erano all’aperto, senza chiusure sul fondo e ai lati, lasciavano intravedere/contemplare sullo sfondo lo scenario d’intorno. La presenza del fondale tuttavia migliora senz’altro l’acustica.

³ La stanza in cui, prima di entrare in scena, l’attore (*shite*), già pronto con il costume di scena, davanti a uno specchio indossa la maschera. Qui, prima dell’entrata in scena, anche i musicisti “accordano” gli strumenti (*shirabe* 調べ).

⁴ I cinque colori richiamerebbero i “cinque elementi” secondo la teoria filosofico-religiosa della Cina antica dei due poli, *yin* e *yang*, e cinque elementi primari, a cui corrispondono i colori: legno-fuoco-terra-metallo-acqua → verde, giallo, rosso, bianco e nero (viola nel caso dell’*agemaku*).

te dalla platea di salire sul palco: un tempo, l'organizzatore promotore dello spettacolo nei santuari o nei templi salendo da lì richiamava gli attori e dava l'avvio allo spettacolo o, in epoca Tokugawa, era usata per porgere agli attori i doni offerti dai signori in apprezzamento dello spettacolo.

Sotto il palco e sotto lo *hashigakari* sono in genere collocate delle grandi giare che hanno la funzione di amplificare e/o ammorbidire il suono dei battiti dei piedi che di tanto in tanto vengono eseguiti nella danza percuotendo le tavole del palco.

Ma la magia degli eventi del *nō* si esplica appieno anche sui palcoscenici più disparati, in una chiesa medievale, come sul sagrato di una basilica o nella corte di un castello, in un parco, su un palco all'aperto, sotto i ciliegi in fiore, in pieno giorno o la notte alla luce dei falò, in un teatro d'opera all'italiana (dalla splendida acustica), così come sui palcoscenici multifunzionali contemporanei più aggiornati e all'avanguardia.

Lo *hashigakari*, quella passerella che si estende a congiungere i camerini con il palcoscenico vero e proprio, rappresenta così il ponte che dal mondo di là (ri)conduce verso questo mondo i personaggi che gli attori vanno impersonando: divinità o demoni, spiriti o fantasmi, esseri umani, animali o vegetali, creature che rivisitano i luoghi della loro vita/esistenza; è il ponte con cui ritornano nel nostro mondo e si palesano ai nostri occhi.

La più nuda essenzialità anima l'estetica del *nō*, un'estetica della sottrazione in cui la riduzione dei segni, la soppressione e riduzione all'essenza, lo sfrondamento sono mezzo e senso per valorizzarne al massimo ciascuno.

La semplicità raffinatissima di ciascun suono valorizzato nella sua piena ricchezza, si dischiude alla più ricca suggestione, all'infinita risonanza, alla più pura finezza e squisitezza. Eppure la semplicità di ciascun segno prodotto dalle materie dell'espressione o di ciascuna disciplina nelle successioni di suoni e gesti, nell'intrecciarsi molteplice dei linguaggi, nel congiungersi e disgiungersi dei suoni, produce e amplifica una complessità che si riverbera in suggestività infinita, in essenza estrema o sublimazione assoluta.

Nessun decorativismo, ma sfrondamento e essenzialità, nessuna anaforicità né ridondanza, bensì magnificenza che nasce da tensione e ricercata sobrietà nella dovizia di emozioni e riverberi. Nel ricercare la massima suggestione con il minimo di tratti si persegue l'infinità di emozioni nella finitezza estrema dei tratti, nella ristrettezza delle dimensioni di spazio e tempo, nella fuggevolezza d'istanti di un sogno, nell'effimero svanire di una visione.

Nell'accumularsi e disperdersi di energia, nell'alternarsi di dinamismo alla stasi, nell'impeto improvviso che si slancia e poi si attenua o smorza, che sommuove e poi si sospende, negli impulsi di violento furore, di improvvisa e progressiva irruenza che viene però frenata si intensifica e sfuma via via a

ondate successive, l'evento palpita in un crescendo via via emozionante che infine si spegne per tornare al silenzio.

Poesia, musica e danza

La grazia [yūgen] si riconosce dall'invariabile bellezza di tutti gli aspetti visivi e di tutti gli aspetti uditivi dell'interpretazione.

Zeami, Kakyō

L'azione scenica si dispiega nell'interazione tra due attori principali (*shite* シテ e *waki* ワキ), talora accompagnati da altri personaggi che li duplicano (*tsure* ツレ, *wakitsure* ワキツレ), e si costruisce e conduce in intensa dialettica con un coro (*jiutai* 地謡, formato da un numero pari da 4 a 8 componenti) e con un complesso strumentale (*hayashi* 囃子) costituito da un flauto traverso di legno di bambù a sette fori (*fue* 笛), due percussioni a forma di clessidra (una più piccola, *kotsuzumi* 小鼓, e una più grande, *ōtsuzumi* 大鼓, entrambe in legno di ciliegio e pelli equine, con lacci di canapa per regolarne la tensione), percosse a mano nuda, e da un tamburo (*taiko* 太鼓, in legno di zelkova giapponese e pelli bovine, con lacci, posto su un sostegno), battuto invece con due bacchette, che interviene solo in una parte e in momenti specifici (in genere nella seconda parte) di alcuni brani del repertorio, ossia nei frangenti in cui si manifesta un personaggio di natura non (più) umana, ossia divinità, creatura celeste o spirito di flora, demone o animale.

Sia i componenti del coro sia gli strumentisti dell'orchestra trovano posto allineati sul palcoscenico (sul retropalco e sull'estensione laterale) e concorrono pariteticamente all'esecuzione della sintesi scenica con gli attori veri e propri. Tutti sono attori di quell'evento-visione che si produce e consuma sul palcoscenico e, così come l'entrata in scena in ordine prestabilito degli artisti, così pure solo l'uscita di scena lenta e silente in ordine inverso di tutti gli artisti, attori, coristi (dal *kiridoguchi*), musicisti, pone fine all'accadimento scenico.

L'azione teatrale si conduce grazie a musica e danza che sono i due elementi portanti delle arti dello spettacolo.

La musica: policromie di ritmi

La componente musicale si scinde in due dimensioni, la musica vocale e la musica strumentale.

La parte vocale è distribuita tra *waki* e *shite*, che a sua volta interagisce con il coro (*jiutai*) che, oltre a intonare parti narrative, si fa a tratti portavoce dello *shite* stesso. Mentre il *waki* si esibisce per lo più in passaggi di dialoghi, recitazione e narrazione, lo *shite* invece si produce anche in momenti di canto disteso, in più complesse melodie, e quindi anche nella danza.

In effetti, nelle sequenza dei cosiddetti *shōdan*, a sezioni di narrazione intonata si alternano segmenti di dialogo puro (*kotoba*), scandito secondo un particolare ritmo e intonazione ma senza elevarsi in melodia/canto, con momenti dunque non sostenuti dall'accompagnamento strumentale.

Il ritmo che sta alla base della tradizione musicale giapponese ai primordi non è il ritmo del battito cardiaco, le pulsazioni che ispirano la nostra tradizione musicale, bensì il ritmo più ampio e disteso d'ispirazione ed espirazione del respiro. In ogni caso l'emissione vocale di base si fonda su un respiro diaframmatico, amplificato nella gola e nel ventre, e nella successione di una melodia cerca di infondere nei suoni vibrazioni e profondità, una voce sviluppata in "orizzontale" e "verticale" (come sembra descrivere Zeami stesso), ricca di variazioni nel timbro e nelle modulazioni, con differenze anche consistenti a seconda della scuola. La modulazione vocale si basa nel *nō* attuale su due modi, *tsuyogin* ツヨ吟 (canto forte) e *yowagin* ヨワ吟 (canto debole) venuti a delinearci in maniera netta nel periodo Tokugawa, verso la fine del XVII secolo per poi accentuarsi e differenziarsi ulteriormente fino a oggi. I due modi differiscono non solo per scala di base su cui si fondano ma anche per tipo di emissione vocale, in modo tale che il vibrato caratteristico (*nabiki*) si presenta morbido e regolare nel caso del "modo debole", mentre si produce in violente oscillazioni e notazione instabile nel caso del "modo forte". I due modi si sviluppano in un disegno melodico tra suoni bassi, medi, alti e tesi, in maniera più delicata e regolare con abbellimenti e trapassi morbidi e codificati nel "modo debole", mentre con minore varietà di altezze e sfumature, con prevalenza di toni bassi e medi nel caso del "modo forte", e si alternano e talora intrecciano e intersecano all'interno delle sezioni che compongono un brano.

Sul piano del ritmo e della velocità, si distinguono due tipologie: momenti a ritmo irregolare (*hyōshiawazu*) in cui il ritmo del canto e le battute dell'accompagnamento delle percussioni non si conformano e incastrano in una combinazione regolare, così che il canto si può espandere o restringere con elasticità, mentre le percussioni nella successione di moduli ritmici cercano di armonizzarsi alla velocità del canto; e sezioni invece organizzate secondo un ritmo regolare, in cui la scansione delle sillabe del canto segue tre possibili modalità: *ōnori* 大ノリ, cadenzato con una sillaba per ogni battuta, *chūnori* 中ノリ con due per ogni battuta, e *hiranori* 平ノリ, che invece dis-

tribuisce le 12 sillabe dei versi (formate dall'alternanza di versi da 7+5 more) nelle 8 battute tipiche del ritmo della narrazione del *nō* ottenendo dovizia di effetti e variazioni ritmiche anche per la presenza di versi a metro irregolare. *Ōnori* prevale nei momenti coreutici, dal ritmo più intenso, prima delle danze con accompagnamento strumentale, nelle azioni di personaggi fantastici come divinità demoni o spiriti; *chūnori*, producendo un ritmo dinamico e cadenzato a un tempo, sembra ricorrere nei passi di afflizione dei guerrieri dello *shura* o negli inferi, nel risentimento di spiriti vindici o nelle frementi scene di combattimento. *Hiranori* infine, nelle parti restanti, costituisce il tessuto ritmico di base del *nō* e, grazie alle molteplici varianti e combinazioni, ne arricchisce la complessità e il fascino.

La velocità di svolgimento di un intero brano e delle singole sezioni che lo compongono, poi, come per le esecuzioni di musica classica nella nostra tradizione, varia a seconda del brano, della sua tipologia e genere, della scuola di appartenenza dell'interprete, delle scelte individuali di ciascun artista.

La partitura strumentale del *nō* si può scindere in due tipi principali: i moduli in cui la musica strumentale si accompagna al canto-recitazione (che si possono chiamare *utaigoto*) e le parti strumentali pure (*hayashigoto*). Quest'ultime si distinguono in: passaggi di entrata e uscita di scena degli attori; momenti di accompagnamento ad atti coreutici veri e propri di danza (*maigoto* 舞事); e momenti invece di azioni complesse non orchestriche (*hatarakigoto* 働事); frangenti di interludio per cambio di costume in scena (*monogi* 物着) o altro.

Tra gli strumenti musicali su citati, l'unico melodico, il flauto, essendo unico e non avendo necessità di adeguarsi al canto vocale, può presentare differenze nella lunghezza, nella distanza e posizione dei fori, e dunque nella tonalità a seconda degli esemplari. L'obiettivo non è comunque garantire purezza stabilità regolarità e uniformità di altezza e colore del suono, bensì di valorizzarne invece la ricchezza cangiante di timbri e effetti acustici nel librarsi ricco, teso e mutevole dei suoni, talora verso toni altissimi, sovracuti. Così il suono del flauto, senza sintonizzarsi al canto degli attori, si accompagna alle percussioni in passaggi a ritmo regolare e congiunto (*awasebuki* 合セ吹き) incardinato allo stesso ritmo, ad es. nei momenti di danza (*maigoto*), e in sezioni invece in cui i suoni procedono a ritmo libero senza una scansione regolare concorde (*ashiraibuki* アシライ吹き), ad es. nelle azioni non danzate (*hatarakigoto*), mentre l'una e l'altro tipo di esecuzione può accompagnare invece le entrate e uscite di scena dei personaggi. Successioni di melodie del flauto a ritmo libero (*ashiraibuki*), secondo una ventina di moduli possibili, si dipanano anche nel corso del canto-narrazione, quasi a costituirne gli abbellimenti ma in maniera autonoma dal disegno melodico in *tsuyogin* o *yowagin* del canto.

La musica degli strumenti a pelle tesa è costituita dall'alternanza di battiti (*tsubu* 粒) – sovente preceduti da grida (*kakegoe*) che enfatizzano il singolo frangente o segnalano la posizione della battuta nella sequenza consentendo anche di regolare i tempi espandendo o restringendo – e silenzi, in successione secondo moduli ritmici (*tegumi* 手組) che giocano tra innumeri varianti possibili per ciascuna delle percussioni (oltre 100 per *ōtsuzumi*, 170 circa per *kotsuzumi* e circa 200 per *taiko*), che sovrapponendosi, ossia procedendo in parallelo e intersecandosi, creano il disegno ritmico d'insieme. Mentre i battiti del *kotsuzumi*, percosso a mano nuda dalla mano destra, tramite la maggiore o minore tensione delle corde che tendono o allentano la pelle (tenuta umida col fiato o umettata), possono produrre almeno quattro tipi di suono/timbri, con maggiore varietà di sfumature di suoni morbidi, l'*ōtsuzumi* e il *taiko* invece hanno la pelle tesa fortemente, emettendo un suono secco, e possono sfumare solo tra due tipi diversi di battito, forte o debole, tenendo o meno la mano posata sulla pelle tesa. Mentre le due percussioni a clessidra, *kotsuzumi* e *ōtsuzumi*, in genere prevedono un battito per battuta (con battute d'arresto, pause di silenzio qua e là), il *taiko* invece, percosso con le due bacchette, in genere scandisce due battiti per battuta musicale.

Anche per i membranofoni, due sono le modalità di esecuzione, *awaseuchi* 合せ打ち, ossia accompagnamento a passi in cui le percussioni si coordinano in ritmo concorde con il canto (*utai*) di attori e coro o con il suono del flauto, e *ashiraiuchi* アシライ打ち, che invece si accompagna in maniera indipendente e disgiunta dal canto in *hyōshiawazu* e dal flauto in *ashiraifuki*, anche se a differenza di vocalità e flauto le percussioni seguono una scansione ritmica in battute. Mentre il *taiko* ha in sostanza una sola tipologia di ritmo (*noribyōshi* ノリ拍子), i ritmi di *ōtsuzumi* e *kotsuzumi* possono distinguersi in tre categorie (*noribyōshi*, *namibyōshi* 並拍子 o *sashibyōshi* サシ拍子), a loro volta declinate in un grande numero di sequenze ritmiche (*tegumi*), tre tipologie che si abbinano rispettivamente: *noribyōshi* al ritmo *ōnori* del canto e a tempo con il flauto; *namibyōshi* in accompagnamento a *chūnori* e *hiranori* del canto, comprimendo o espandendo i tempi in molteplici giochi e effetti; e infine *sashibyōshi* in cui la ritmicità si diluisce e scioglie in *ashiraiuchi* abbinandosi all'irregolarità del canto (*hyōshiawazu*) e alla libertà instabile dell'*ashiraibuki* del flauto.

Così le percussioni, in una policronia e ricchissima varietà di ritmi, sembrano tracciare le infinite sfumature di un dipinto a inchiostro, con le moltissime gradazioni dal nero al grigio sul bianco, mentre il solo flauto e la voce con tocchi di colore tratteggiano disegni screziati di altre svariate cromie, in un crescendo che si fa via via più intenso vibrante e emozionante per spegnersi nel silenzio come con lo svanire d'un sogno o di una visione.

Ma tra voci e musica, tra i vari strumenti tra loro, tra le voci che compongono il coro, non avviene mai una fusione totale, perseguendo l'unisono, bensì ciascuna delle componenti mantiene la propria individualità e distinzione, ciascuna per parte sua valorizzata nel suo affiorare nel tempo e nello spazio, ciascuna individuata in un'armonia di diversi.

La danza: sottrazione e suggestione

La danza (*mai*)⁵ che troviamo nel *nō* si colloca al culmine tra le ricchissime e varie manifestazioni coreutiche del Giappone antico: dalla matrice rituale magico-religiosa delle danze autoctone a fine di richiamo, evocazione della divinità e invasamento (*kami oroshi* 神降し, *kamigakari* 神懸かり) nei riti *shintō* (*kagura* 神楽 e altro), alle coreografie di corte (*bugaku*) di derivazione continentale; dalle danze fiorite nei grandi templi buddhisti (*ennen* 延年) o nell'ambito del *sarugaku*; dalla corrente coreutica di *Okina* e *Sanbasō*, manifestazioni degli spiriti di divinità, numi e antenati, con l'uso della maschera, in rituali cerimoniali che impetrano e propiziano pace e abbondanza di messi dei “cinque cereali” nell'impero; alle forme coreutiche che si sviluppano all'interno di varie forme di arti epico-narrative (*katarimono* 語り物), generi che distanziandosi dalla matrice magico-religiosa fioriscono in particolare in epoca medievale e poi nel periodo del paese in guerra, in cui grazie all'abbinamento con la narrazione verbale e con il suono scandito di strumenti a percussione si sviluppa un racconto, una storia (*kusemai* 曲舞, *kōwakamai* 幸若舞 o le danze delle *shirabyōshi* 白拍子).

Nel *nō* la danza, influenzata in maniera decisiva dall'impiego della maschera, con l'uso frequente del ventaglio (a mo' di *torimono*) e con volteggiare di maniche, anima il movimento scenico nel suo insieme e viene a costituirne il

⁵ L'etimo risale al verbo *mau* (*mawaru*), “ruotare”, “girare intorno”, ossia un'azione imperniata su un movimento rotatorio che ha il suo fulcro in un andamento orizzontale circolare. L'archetipo è la celebre esibizione di Amenouzume nel mito di evocazione della dea Amaterasu ōmikami e i riti del *kagura*. Sin dai primordi canto e danza sono strumenti per attirare/calamitare e intrattenere lo spirito della divinità, con movimenti magico-propiziatori (il battito dei piedi). Danze di singoli (o singoli in numero plurale), eseguite da specialisti (sciamane/i, sacerdotesse/sacerdoti), in particolare sacerdotesse (*mikomai* 巫女舞) presso i santuari *shintō* delle diverse regioni con l'uso di *torimono*, ossia oggetti come ventagli, rami di *sakaki*, campanelli, spade, danze destinate anche come preghiera e offerta alla divinità (*hōraku* 法楽). Hanno forte valenza magico-esorcistica e pregnante valore rituale che coscientemente richiama la divinità/spirito, cercando con il movimento del corpo una comunicazione-scambio con le divinità, perseguendo la possessione a fini propiziatori, divinatori, scaramantici o altro.

climax all'interno di un'arte dello spettacolo come teatro di rappresentazione. Così, assieme al *kuse* che è l'acme drammatica del testo verbale e del canto, nei momenti di danza pura (*maigoto*), rappresenta l'apice della sintesi drammatica. Il culmine è raggiunto nel passaggio dalla danza accompagnata dal canto-recitazione, laddove lo *shite* danza lasciando la parola al coro (*jiutai*), per giungere ai frangenti in cui anche la vocalità si interrompe e lascia librare la danza pura accompagnata dalla sola musica.

Alle radici delle danze nel *nō* si collocano dunque le danze di vecchi (divinità elargitrici di longevità), come in *Okina*, le danze dei fanciulli (*chigo*) sviluppatasi nella coreutica di corte (*bugaku*) ma anche nel cuore dei templi buddhisti, le danze femminili e di creature celesti (risalenti a quelle di sacerdotesse, danzatrici erranti come *shirabyōshi* o *kusemai*) e le danze di demoni diffuse in tutto il territorio con valore apotropaico di allontanamento di spiriti maligni e di impressionante potenza religiosa.

Nel repertorio attuale si spazia dunque dalle danze più rappresentative dei personaggi femminili, danzatrici e di creature celesti, da quelle in leggiadro e sereno "adagio" in 5 movimenti o, abbreviate, in 3 (*jo no mai* 序の舞), a una via intermedia eseguita da figure reali (*chū no mai* 中の舞), con eventuale aggiunta in coda (*ha no mai* 破の舞), di creature celesti nei *wakinō* (*tennyo no mai* 天女の舞), o ancora nelle danze maschili augurali più spedite e a volto scoperto (*otoko mai* 男舞), o di divinità di vivace nitidezza (*kami mai* 神舞), più animate e movimentate di demoni o numi (*kyū no mai* 急の舞), o ancora di sacerdotesse (*miko*) o deità femminili (*kagura* 神楽), in crescendo sul modello delle più antiche danze di corte (*gagaku*) di numi, geni, spiriti (*gaku* 楽), ballata suonando il tamburello (*kakko* 羯鼓) etc. fino alle forme più ritmate (*hayamai* 早舞) o spettacolari di folle divertimento come danzate sul fiore delle onde (*Shōjō midare* 猩々乱), di dinamica possanza sul modello delle danze di leoni senza l'uso del ventaglio (*shishi* 獅子), e con *ashiraibuki* ruotando sul palcoscenico in preda alla follia (*iroe* イロエ) o intensa tensione tra grida, silenzi e frangenti in dialettica con il *kotsuzumi* (*ranbyōshi* 乱拍子 in *Dōjōji*).

Si tratta di momenti estremamente rarefatti e condensati, in cui il profluvio della tensione e delle passioni deborda, in cui si dispiega un'espressione di estrema suggestione, dall'eleganza di grazia sopraffina e astratta fino a irruenta violenza. A questi momenti di "danza pura", da cui scaturisce un dinamismo di estetica dal puro valore emozionale, senza un riferimento a gesti o azioni reali, si giustappungono moduli coreutici di azione (*hatarakigoto*), come dimostrazioni di potenza e autorevolezza di numi, demoni, *tengu* o animali fantastici (*maibataraki* 舞働), o l'eccitazione di follia e patimenti di uomini o guerrieri tormentati negli inferi (*kakeri* カケリ), violento volteggiare di per-

sonaggi maschili o femminili (*tachimawari* 立回り), o ancora *kirikumi* 斬り組ミ o *inori* 祈り che inscenano azioni concrete come combattimenti, lotte, esorcismi con strusciare di rosari e confronti con demoni spiriti o altro.

D'altro canto il vocabolario gestuale sfuma da quei pochi gesti più mimetici che si approssimano ai movimenti della realtà (la mano portata all'altezza del volto per nascondere o asciugare le lacrime: *shiori* シオリ), a gesti che si presentano più astrattamente in sublimata forma estetica, entrambi condensati e stilizzati tramite una sottrazione di tratti.

La danza pura nel *nō* si struttura in sequenze di unità gestuali, figure e pose di numero estremamente limitato ma congiunte in moltitudini di combinazioni, che proprio per questo, nella loro essenzialità, lasciano trapelare una espressività ricca di infinite suggestioni. Pur apparendo semplice, si sviluppa artisticamente lasciando effondere rifrazioni che si susseguono all'infinito. Così, i movimenti dotati in origine di una natura da ritualità shamanica, nella loro riproduzione e spettacolarizzazione, in quanto segni limitati al massimo, si dotano di una capacità suggestiva di massima amplificazione, e tramite il combinarsi con la parola/canto/recitazione e con la musica diventano danza sul palcoscenico atta ad esprimere azioni e passioni dei personaggi di particolare pregnanza.

La danza del *nō*, che viene affinandosi dal periodo Muromachi via via nel periodo Tokugawa fino a oggi, è dunque un caleidoscopio di immagini plastiche a cui i costumi disegnati, indossati e combinati in maniera speciale, conferiscono volume pluridimensionale con tagli morbidi ma netti. Figure, azioni, gesti, carichi di tensione, sono tracciati con assoluta linearità, un prisma di pose e figure del corpo improntate a un rigore rettilineo levigato nel segno della fluidità sostenuta da canto e musica. In un processo di severa stilizzazione vi palpita una bellezza coreografica consona a un dramma in cui gli affetti fioriscono e sgorgano proprio nella tensione tra stasi e movimento, tra staticità e dinamismo, tra trattenimento e liberazione di tensioni e impulsi. Il *nō* tenta di esprimere la psiche dei personaggi proprio arginando parte dell'energia nel corpo, la veemenza della passione che prorompe dai personaggi, concentrando al massimo i sentimenti in movimenti e gesti condensati, frenati, che lasciano percepire però intensità e tensione formidabili in un fluire che nei personaggi femminili diventa, pur se solidamente radicato al suolo, come un volteggiare e scivolare leggiadro di fantasmi, fino a balzi di prorompente potenza nei demoni. In una fluidità che scivola morbida sulle tavole del palco, con un sottile gioco di passi struscianti, di tanto in tanto accentati con battiti ritmici, ruotando e mutando con frequenza orientamento e direzioni, ruotando braccia e facendo volteggiare le maniche, dischiudendo o muovendo il ventaglio (una spada, un falciante o altro oggetto), indietreggiando e avanzando verso il

pubblico, l'attore traccia linee di un dinamismo che si trattiene, si sospende e poi avanza d'impeto, disegna onde che, ritraendosi e avanzando, sono le onde stesse animate da emozioni, intermittenze, respiri.

Maschere, costumi, apparati

Tutti gli esecutori sono “attori” che concorrono alla creazione dello spettacolo, ma mentre musicisti (*hayashikata* 囃子方) e coristi (*jiutai* 地謡) indossano vesti formali da cerimonia, gli attori veri e propri (*tachikata* 立方) invece – tranne in casi di esecuzioni in forma parziale o ridotta o semplificata, di danza dei momenti centrali [*shimai* 仕舞] senza accompagnamento strumentale bensì solo del coro, o con accompagnamento [*maibayashi* 舞囃子], o di recitazione pura [*suutai*] o altro – indossano costumi di scena.

Gli attori del *nō* nel raffigurare molteplici personaggi, figure umane e non, entrano in scena indossando costumi e in genere, nel caso dello *shite*, anche la maschera, per esseri non umani (divinità, demoni, fantasmi, spiriti di piante ecc.) ma anche per esseri umani (vecchi, donne, ciechi, giovani artisti ecc.) ad eccezione dei normali personaggi maschili viventi. Mentre invece il *waki*, che recita proprio nei panni di personaggi maschili viventi, non ricorre alla maschera. La scelta di costume, maschera, accessori, anche se in parte codificata per tradizione, è entro certi limiti a discrezione dello *shite*: essa conferisce così al personaggio speciale valenza e manifesta dunque l'interpretazione che di questo vuole dare l'artista in quell'occasione optando tra le possibili varianti.

La maschera in particolare ricopre un posto di primaria rilevanza: realizzata in legno di *hinoki* opportunamente trattato e stagionato, laccato con polvere di conchiglie (*gofun*) e dipinto, talora con peli e barba trapiantati, diviene accessorio prezioso, scolpita e firmata da artisti eccelsi e apprezzati che, dal tardo periodo Muromachi, verranno a costituire delle vere e proprie dinastie. Già delineate nelle forme base probabilmente sin dall'epoca di Zeami, le maschere vanno via via differenziandosi per fogge ed espressioni a seconda delle tipologie di personaggi portati sulla scena dagli attori. Se gli esemplari di maschere oggi tramandati e preservati dall'antichità superano oltre i duecentocinquanta modelli differenti, quelle impiegate in genere nel repertorio attuale si possono individuare e classificare in una sessantina di tipologie fondamentali:

- maschere di tipo *okina* 翁: si distinguono dalle maschere di vecchio per il particolare “sorriso antico”, la parte inferiore del volto (il mento o mandibola) disgiunta dalla parte superiore ma ad essa allacciata e mobile, le sopracciglia costituite con un ciuffo di peli.
- maschere di tipo *jō* 尉 (vecchio), indossate con frequenza per i personaggi di

uomini anziani nella prima parte dei drammi di divinità (Koushijō 子牛尉, usato in *Takasago*, *Yumiyawata* etc., Sekiōjō 石王尉 in *Oimatsu* o *Saigyōzakura* etc.), o di guerrieri (Sankōjō 三光尉 in *Yashima* o in *Yūgyō yanagi* etc.) o di personaggi maschili (Akobujō 阿瘤尉 in *Tokusa*, *Tenko* o altri)

- maschere di demoni e divinità: Kotobide 小飛出 (nella seconda parte di *Kokaji*, *Sesshōseki* etc.), Ōbeshimi 大癡見 (nella seconda parte di *Kurama tengu*, *Zekai*, *Daie* etc.), Tenjin 天神 (nella seconda parte di *Raiden*)
- maschere di uomo: Chūjō 中将 (in *Kenjō*, *Tōru*, *Unrin'in*, *Kiyotsune*, *Tadanori* etc.), Heida 平太 (in *Yashima*, *Tamura*, *Kanehira*, *Ebira* etc.), Atsumori 敦盛 (Jūroku十六, nella seconda parte di *Atsumori*, *Tsunemasa*, *Tomonaga* etc.), Kagekiyo 景清 (di cui esistono molte varianti) o Yoroboshi 弱法師, o Yorimasa 頼政 nei drammi omonimi, o ancora Kantan okoto 邯鄲男, Shunkan 俊寛 etc.

di fanciulli o giovanetti: Dōji 童子 (in *Tenko*, *Kikujidō* etc.), o artisti: Kashiki 喝食 (*Kagetsu*, *Jinen koji* etc.)

- maschere di donna:

donna giovane: Komote 小面 (usata dalle scuole Konparu e Kita), Wakaonna 若女 (scuola Kanze), Magojirō 孫次郎 (scuola Kongō), Fushikizō 節木増 (scuola Hōshō), o un po' più mature, Zōonna 増女 (*Yuya*, *Eguchi* etc.) o Ōmi onna 近江女 (*Dōjōji*, *Ama* etc.), Masugami 増髪 (*Makiginu* etc.)
 donna matura: Fukai 深井, Shakumi 曲見 (usate in alternativa in *Miidera*, *Sumidagawa*, *Hyakuman* etc.)

vecchia: Uba 姥 (*Obasute*, *Sekidera Komachi*), Rōjo 老女 (*Sekidera Komachi*, *Sotoba Komachi*)

- maschere di spiriti vendicativi:

maschili: Yaseotoko 瘦男 (*nochishite* in *Utou*, *Akogi*, etc.), Kawazu 河津/蛙 (*nochishite* in *Fujito*), Ayakashi 怪士 (condottieri come Tomomori *nochishite* di *Funa Benkei*, ma anche in *Matsumushi* o *Nishikigi*)

femminili: Ryōnoonna 靈女 (*nochishite* di *Teika*, *Motomezuka*, *Kinuta* etc.), Deigan 泥眼 (*maeshite* di *Aoi no ue*, *Kanawa* etc., *nochishite* di *Taema*, *Ama* etc.)

- maschere di creature fatate: Yamanba 山姥 (seconda parte), Shōjō e altre nei drammi eponimi etc., la celebre Hannya 般若 (*nochishite* di *Aoi no ue*, *Dōjōji*, *Kurozuka*), Shishi in *Shakkyō* etc.

Gli *waki*, come anche lo *shite* nel caso di personaggi maschili adulti viventi, non indossano la maschera e si manifestano a volto scoperto (*hitamen* 直面), che risulta la maschera più difficile da usare.

I costumi, in antico probabilmente assai vicini e simili all'abbigliamento usato nella vita comune dell'epoca Muromachi, sono stati via via impreziositi

ed elaborati e nella forma attuale testimoniano in maniera inequivocabile e superba il rimarchevole sviluppo acquisito dalle arti di filatura, tintura, tessitura, fissaggio, ricamo, applicazione, pittura, finissaggio, di stoffe e tessuti, disegni e decori, nelle epoche da Momoyama a Edo, giungendo a un livello di elaborazione, operazione e affinamento senza eguali.

I costumi spaziano dai vari tipi di parrucche (capigliature femminili, allacciate a coda; da vecchio; a capelli sciolti di guerriero nelle scene di lotta strenua; le chime con folta criniera leonina di pelo bianco, nero o rosso etc.), i copricapi (gli *eboshi*, le varianti di corone tiare e diademi, i copricapi alla cinese etc.), le sopravesti di corte a forma di casacche o giubbe amplissime (*nōshi*, *mizugoromo*, *suō*, *chōken*, *maiginu* etc.), le vesti lunghe (*surihaku*, *nuihaku*, *noshime* etc.), le sopravesti lunghe, ossia *kosode* che si indossano direttamente sopra le sottovesti (*karaori*, *atsuita* etc.), i pantaloni ampi (*ōkuchi*, *nagabakama* etc.), e gli svariati accessori per colletto, lacci, fascie in fronte, cinte, *obi*, spade e così via.

Ad es. nel caso di *Hagoromo* (si veda la parte relativa nella sezione dedicata al repertorio) il pescatore trova su un ramo di pino una “veste di piume” di una creatura celeste, in realtà una sopraveste da danza (*maiginu*) di organza di seta. La creatura, che chiede la restituzione della “veste di piume” per poter volare e tornare in cielo, si presenta “seminuda”, perché si stava bagnando, ma in realtà indossa una veste lunga (*nuihaku*, con disegni a foglie d’oro e ricami), allacciata intorno alla vita, e una corona in capo con fiori di loto, fenici e la luna, mentre la “veste di piume” ha disegni di ramage piangenti di ciliegi che richiamano la stagione, su tonalità rosee a sfondo viola, bianco o scarlatto, e motivi di fenici o coreografici di strumenti musicali del *gagaku*, che alludono alla danza (*azuma asobi*) che la creatura eseguirà ascendendo in cielo.

In linea generale i costumi del *nō*, nelle loro differenti tipologie di modelli e forme, sono comunque caratterizzati da tagli, sagome e modi di indossare che enfatizzano una nitida linearità, tramite tagli e linee rette, e la voluminosità: senza l’uso di strascichi, in modo di consentire all’artista di muoversi con eleganza sui piedi, che nel sistema esecutivo attuale calzano i *tabi* bianchi, e al pubblico di apprezzare così la morbidezza e la forza, la leggiadria e la stabilità di passi e movenze, disegnando nello spazio volumi di bellezza plastica da poter essere ammirati da qualsiasi versante, posizione o angolazione.

Un ruolo irrinunciabile nella danza hanno i ventagli che nel *nō* si distinguono in tre tipologie fondamentali: *chūkei* 中啓 (ventaglio pieghevole, in cui le stecche anche quando il ventaglio è ripiegato si allargano verso l’esterno) usato dallo *shite*; *shizumeōgi* 鎮扇, un ventaglio pieghevole di forma comune usato dagli altri personaggi, e i *dansen* 団扇, che comprendono i ventagli rigidi alla cinese, usati nei drammi di soggetto e ambientazione cinese (*Kantan*,

Yōkihi etc.) o il ventaglio di piume del *tengu* in *Kurama tengu* e altri. Il *chūkei* usato dagli *shite* varia per decori e tipologie di dramma (come vedremo) tra *Okina*, vecchi, divinità, guerrieri, personaggi femminili, personaggi di donne anziane, personaggi femminili di follia, personaggi maschili, demoni etc. Nell'immagine dipinta sulle due facce del ventaglio si evita accuratamente la ridondanza e la riproposizione di decori già presenti nel costume, scegliendo anche decori di ardita modernità e sicuro impatto sulla scena.

Anche gli apparati scenici sono ridotti all'essenziale e si riconducono ai seguenti tipi: *tsukurimono* 作り物 (pedane, capanne, tombe, imbarcazioni, santuari, carri, alberi etc.), visualizzati solo nella loro esilissima struttura costruita con steli di bambù talvolta rivestiti con stoffa bianca o avvolta in drappi di seta; i piccoli attrezzi (*kodōgu* 小道具), dai ventagli (immancabili nella danza) a strumenti musicali, attrezzi di lavoro o agricoli (rastrelli o altro, arcolai, reti per la pesca etc.).

Nel *nō* la scena, come abbiamo visto, rimane invariata ed è sufficiente suggerire senza gravare il palcoscenico con sovrabbondanza di arredi o orpelli: il restante è lasciato ai disegni dell'immaginazione dello spettatore.

Il *nō* rende visibile l'invisibile, ma senza appesantirsi: quanto è immaginabile dallo spettatore attraverso la sua mente è sufficiente evocarlo tramite la parola poetica, ricchissima di figure naturali e stagionali del paesaggio, volta a rendere tramite immagini atmosfere emozioni sentimenti dei personaggi e degli scenari.

La scrittura e gli eventi scenici

Il testo drammatico proprio in quanto destinato a una rappresentazione di poesia, musica e danza, a un certo grado prevede sin dalla sua stesura l'intrecciarsi dei linguaggi verbale e melodico, il tono e i ritmi di modulazione della voce, gli statuti di combinazione di testo e musica. Si presenta dunque nella forma attuale, con dissimiglianze a seconda della scuola, come una sorta di partitura composita dove, accanto o intervallati al testo verbale vero e proprio, si accompagnano diacritici e notazioni, che indicano la scansione ritmica delle sillabe o l'altezza e modulazione dei suoni (tramite sorta di neumi), segni di abbreviazione o abbellimenti, indicazioni dinamiche e agogiche, mentre disegni di figure dei personaggi sulla pagina mostrano anche le pose dell'attore (*waki* e *shite*) nei diversi momenti del dramma.

Nessun eccesso di parola, la fastidiosa logorrea o l'urtante retorica di alcuni nostri spettacoli teatrali, bensì una trama rada fatta anche di silenzi, suoni, rumori, grida, battiti, oltre alle parole, dialoghi narrazioni o versi poetici, che

vibrano in ritmica intonazione e canto. Ma poi dialogo e azione levitano e si sciogliono lentamente con serena magnificenza nel canto e nella coreutica, per farsi via via più fitti, intrecciati, decorati nel culmine per stemperarsi poi nei disegni stilizzati della danza e, via via con un ritmo crescente, scorrere rapidi e intensi, al suono sempre più vorticoso e vibrante come cascata nel finale.

Il culmine emozionale è costituito dalla danza, che in genere viene a coronare l'espressione del personaggio, anche se vi sono brani privi di momenti coreutici, in cui prevale il dialogo, la narrazione e il racconto statico o dinamico, la lotta e il combattimento.

Alla fine la visione sbiadisce, si scioglie, svanisce come sogno e torna il silenzio: con i riverberi, gli strascichi, le scie di sensazioni e emozioni che permangono sospesi nell'aria e nella mente, negli occhi e nelle orecchie dello spettatore, incede lenta la solenne e sommessa la sfilata/teoria di uscita di tutti gli artisti, nel commiato austero di un rito, la lenta processione di una cerimonia.

Il *nō* concede spazio alla dimensione creativa, all'immaginazione e dunque all'arricchimento spirituale e mentale dello spettatore, lasciato libero di colmare con pensieri e immagini suoi, associazioni ricordi e memorie, i vuoti ricchissimi di suggestione del palcoscenico.

Il pubblico deve dunque acclimatarsi a una fruizione che non sia passiva, bensì mentalmente e spiritualmente creativa.

Strutture a intarsi in divenire

I drammi sono per lo più strutturati in due parti (*maeba* 前場, prima parte e *nochiba* 後場, seconda parte), ciascuna in genere scandita in cinque *dan* 段, ma anche in numero maggiore o minore, ossia i momenti fondamentali in cui si snoda l'azione scenica. A tal fine si veda a mo' di es. la struttura dei drammi *Tadanori* o *Fujito*, più avanti nella sezione dedicata ai brani del repertorio.

A loro volta i *dan* vengono a essere composti di una sequenza di moduli (in genere chiamati *shōdan* 小段), di cui esistono una quarantina di varianti, che definiscono un tipo di assetto verbale-stilistico, ritmico e melodico, e dunque drammatico, e che si susseguono a formare in successione la struttura portante del dramma.

Ad es. nel *nō Izutsu* si può individuare la seguente sequenza di *shōdan*:
 [maeba] *nanori* 名ノリ - *sashi* サシ - *sageuta* 下歌 - *shidai* 次第 - *sashi* サシ - *sageuta* 下歌 - *ageuta* 上歌 - *mondō* 問答 - *ageuta* - *kuri* クリ - *sashi* - *kuse* クセ - *rongi* ロンギ; [nochiba] *ageuta* - *sashi* - *issei* イッセイ - *waka* ワカ - *noriji* ノリ地 - *uta*.

Alcuni tipi di *shōdan* sono in linguaggio poetico scandito secondo la canonica alternanza di 7 e 5 sillabe (*shidai*, *ageuta*, *sageuta*, *issei* etc.), altri sono in forma di dialogo in alternanza tra *shite* e coro (*rongi*), alcuni sono in forma piana di presentazione (*nanori*), di descrizione del trascorrere di un viaggio (*michiyuki* 道行) o di racconto-rievocazione di un evento passato (*katari* 語), di preghiera invocazione alle divinità (*notto* ノット), altri seguono un particolare assetto a ritmo libero (*kuri* クリ), con una recitazione in tono alto, ispirata al *kuse mai* 曲舞 (che precede *sashi* サシ e *kuse* クセ), altri sono scanditi secondo un ritmo regolare (*chūnoriji* 中ノリ地, *noriji* ノリ地) nella rievocazione di momenti di battaglia o di danza.

A tali frammenti relativi all'organizzazione verbale-musicale, si affiancano, costeggiando punteggiando e alternandosi in parallelo, le sequenze di moduli musicali strumentali, nelle partiture di ciascuno strumento, a fiato o a pelle tesa, e sul piano gestuale si abbinano e intrecciano il susseguirsi di movenze riconducibili a un centinaio di *shosa* 所作, ossia di moduli gestuali, di sequenze di passi, pose e movenze la cui successione, in morbido fluire, viene a costituire il tessuto gestuale-coreutico della danza del *nō*.

Nel flusso si distinguono passaggi a carattere più mimetico, imitazioni di gesti o azioni reali (*hatarakigoto*), da momenti intessuti con una gestualità di valore puramente estetico (*maigoto*) il cui senso suggestivo si effonde nell'abbinamento con parole e stati d'animo e si affida all'immaginazione, ai disegni della sensibilità dello spettatore.

Al culmine lirico-verbale della sequenza *kuri* – *sashi* – *kuse*, in un climax emotivo la parola del protagonista e poi i versi del coro – che si alterna o sostituisce all'attore (*shite*) impegnato nelle movenze – si interrompono per lasciare spazio alla danza pura che sostenuta dal reiterarsi delle melodie del flauto, dai ritmi delle percussioni vede roteare con leggiadra e solenne eleganza il personaggio sulla scena lasciando dietro di sé o lanciando verso lo spettatore onde incessanti di sensazioni, strie di echi e risonanze che suggestive si effondono verso di lui e delicatamente o possentemente lo investono.

Così lo spettatore, disegnandosi nella mente quei paesaggi, incantevoli lidi o sfumate plaghe poetiche che fluiscono drammatiche o librano lievi da parole e gesti, segue con lo sguardo le vaghe sembianze sulla scena fino al silenzio finale.

La vicenda storica

Sarugaku: L'inizio risale all'era degli dei, quando la grande dea Amaterasu si rinchiusse nella grotta celeste e l'universo sotto il cielo si trasformò in mondo di tenebra eterna, e gli otto milioni di dei si radunarono sul monte Amanokagu e, cercando di catturare l'animo delle dea, eseguirono un kagura, danzarono un seinoo.⁶ Tra questi in particolare la dea Amenouzume si fece avanti e, allacciando delle fasce di carta a un ramo di sakaki, levò la voce, s'infiammò il sesso, percosse con i piedi e, andando in trance [kamigakari], canzò danzò e suonò. Udendo di nascosto la sua voce, la grande dea socchiuse l'ingresso della grotta. Il suolo del paese si rischiarò. I volti degli dei s'illuminarono. Quel "divertimento/intrattenimento" si dice fu l'inizio del sarugaku.

Zeami, Fūshikaden

Il nō, come il kyōgen, risale a un'identica matrice, il grande universo del *sarugaku* 猿楽, termine che in Giappone designa un complesso di arti dello spettacolo sviluppatosi in epoca Heian e diffusesi nel versante del teatro popolare in maniera distinta rispetto alle forme accolte a corte. Il *sarugaku* (*sarugō*) a sua volta deriva dal *sangaku* 散楽 (*sanyue*), che entra in Giappone dal continente in epoca Nara.

Da questo ampio alveo, insieme di arti di destrezza, di prestidigitazione e circensi, di animazione o manipolazione di burattini, di mimesi comica di personaggi e azioni, di canto e danza, di elocuzione, già in epoca Kamakura si delinearono due corsi paralleli: quello di un dramma danzato e cantato nel nō e di un teatro di dialoghi dal tono umoristico, d'imitazione di tipi umani azioni e personaggi con un'impronta comica, nel kyōgen. D'altronde, la manipolazione di burattini convergerà in epoca Tokugawa in molteplici sperimentazioni di teatro di figura fino al teatro dei burattini (*ningyōjōruri bunraku*), e i numeri di danza, destrezza e imitazione di tipi umani azioni e personaggi, anche tramite nō e kyōgen, confluiranno nel kabuki.

La più antica attestazione di spettacolo pervenutaci risale al 1349, per una festività d'occasione straordinaria presso il santuario Kasuga di Nara, in cui convergono artisti sia di *okina sarugaku* che di *dengaku*.⁷ Al tem-

⁶ Genere di danza eseguita al suono di tamburo e flauto da danzatori maschi in vesti bianche, nascondendo il volto con una manica, eseguita presso i santuari shintoisti in particolare in santuario per spiriti vindici. La danza si richiamerebbe a leggende legate alla divinità del mare Isora. Oggi è tramandata ed eseguita alla festività del santuario Kasuga Wakamiya di Nara [n.d.t.].

⁷ Forma di spettacolo, nata in epoca Heian, che in origine accompagnava, con canti musica e danza, le cerimonie e le operazioni di trapianto del riso. Ben presto praticata da individui professionisti che si esibivano in danze con strumenti musicali e in numeri anche di acrobazia o altro, in epoca Kamakura venne sviluppandosi in forma di rappresentazione che fiorì parallela, anche in competizione, con il *sarugaku* e il nō, fino al declino. Itchū 一忠 (di una formazione a

po, prima di una progressiva specializzazione, con ogni probabilità artisti versatili di varie formazioni riuscivano a esibirsi sia in danze e canti dei diversi generi, sia in spettacoli a carattere magico-propiziatorio, in generi di rappresentazione a carattere tragico così come a forte impronta mimico-umoristica. Ben presto, in effetti, gruppi di artisti di *sarugaku* assumono la forma di *za* 座, corporazioni di attori professionisti, e conquistando via via l'esclusiva nell'esecuzione delle danze *Okina* presso i diversi luoghi di culto disseminati nel territorio intrecciano legami stabili e forti con i grandi complessi templari presso l'antica capitale Nara e in altre aree. In competizione con le compagnie di artisti di *dengaku* e altre arti, ne stimolano lo sviluppo e intessono influssi reciproci. Nell'epoca delle corti del Nord e del Sud (Nanboku), sia il *sarugaku* che il *dengaku* danno vita a spettacoli di una certa complessità, assumendo la forma di teatro di rappresentazione, mentre si riscontrano presenze di compagnie di *sarugaku* attive in varie aree, tra cui spiccano in particolare quattro "compagnie" di Yamato (l'area di Nara), e sei a Ōmi (l'area circostante il lago Biwa). Nella regione di Yamato le quattro compagnie, che si appoggiano a luoghi sacri di ingente rilievo come il Kōfukuji e il santuario Kasuga,⁸ sono lo Enman'iza e il Sakatoza da cui sarebbero derivate le compagnie Konparu 金春 e Kongō 金剛, a cui si agguincerà il Tobiza, che poi diventerà Hōshō 宝生, e lo Yūzakiza, che poi assumerà il nome di Kanze 観世.

Da quest'ultimo emerge la figura di Kan'ami Kiyotsugu 観阿弥清次 (1333-84),⁹ artista che risalta per prestanta e talento, via via conquistando posizioni e occasioni di spettacolo nella capitale Kyōto finché viene apprezzato e riconosciuto dallo shōgun Ashikaga Yoshimitsu 足利義満 (1358-1408), assieme al figlio Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (1363-1443?). Il *sarugaku* fino ad

Kyōto), assieme a Kiami 喜阿弥 e poi Zōami 増阿弥 (prediletto dallo shōgun Yoshimochi) a Nara, fu tra gli attori di maggiore rinomanza.

⁸ Sono questi tempio e santuario fondati e sostenuti dal ramo principale del potente casato Fujiwara, dinastia di reggenti nella corte imperiale da cui in genere discendevano le consorti dell'imperatore.

⁹ Il nome -ami – che sembra contraddistinguere gli attori delle compagnie di *sarugaku* o *dengaku* in qualche modo riconosciuti dallo shōgun: Kan'ami, Inuō che prende il nome di Dōami, il maestro del *dengaku* Zōami, On'ami nipote di Zeami e preferito dallo shōgun Yoshinori, ma anche altri uomini di arte legati alla corte shogunale – viene assunto al momento del ritiro dalla vita secolare da appartenenti al jishū (come altri attori delle compagnie di *sarugaku* di Yamato), corrente dello amidismo ("ami" richiama il nome stesso di Amida) risalente a Ippen shōnin o anche nel caso di fedeli della corrente zen, come Zeami che intrattiene contatti nella sua giovinezza con gli esponenti di cultura, poesia, arte e pensiero che ruotavano intorno alla corte shogunale, e poi nella maturità con maestri dello zen.

allora si era focalizzato su rappresentazioni di ruoli di potenza come i demoni, anche con terrificanti visioni infernali, e sulla mimesi (*monomane*) 物真似 dei differenti personaggi o tipi umani, di contro allo stile delle compagnie di Ōmi che avevano elaborato uno stile specializzato nell'espressione dello *yūgen* 幽玄 (grazia) anche in personaggi femminili. Kan'ami combina vari elementi provenienti dalle varie pratiche e generi di spettacolo, dall'eleganza di Ōmi alle peculiarità pregevoli del *dengaku* con le impressionanti esibizioni di demoni. A questi coniuga anche i complessi ritmi di canto e danza con percussioni del *kusemai* 曲舞 (narrazioni e danza a carattere epico accompagnate da percussioni), e di altri generi epico-narrativi, accentuando gli aspetti spettacolari di danza e canto che si uniscono alla drammaticità della rappresentazione. Il riconoscimento e accoglienza anche alla corte shogunale e nella capitale, dalla nobiltà e dal grande pubblico imprimono nuovo impulso all'arte.

Estetica e fortuna

Per i diecimila alberi e le mille erbe, benché i colori dei fiori siano tutti diversi fra loro, il principio che fa sì che gli uomini trovino in essi interesse è sempre il fiore.

Zeami, *Fūshikaden*

Zeami, riconosciuto nel suo talento sin dalla fanciullezza da Yoshimitsu e dall'ambiente della corte del tempo, nei suoi contatti con gli esponenti di cultura, poesia, arte e pensiero che ruotavano intorno alla cerchia shogunale, e poi nella sua maturità con maestri dello zen, erede della maestria del padre imprime un'ulteriore svolta originale al suo teatro, enfatizzando sul piano creativo nella composizione di drammi la centralità irrinunciabile di canto e danza e la forma dei "nō di sogno". Dopo la morte di Yoshimitsu, con il prevalere nel gusto estetico del suo successore Yoshimochi (足利)義持 (1386-1428), che pregiava in particolare l'arte di Zōami 増阿弥, maestro della compagnia di *dengaku*, viene poi approfondendo un'estetica algida, uno stile e dimensione artistica di nō spoglio, senza disegni, di piana quiete ma profondo sentore. Sotto lo shōgun Yoshinori (足利)義教 (1393-1441) Zeami viene probabilmente condannato all'esilio nell'isola di Sado ma, senza perdere la dedizione per la sua arte, tramite i suoi venti e più trattati ha condensato e consolidato le basi della trasmissione di questa disciplina alle generazioni successive: *Fūshikaden* 風姿花伝 (Della trasmissione del fiore dell'interpretazione, 1400, 1402), *Shikadō* 至花道 (La via che conduce al fiore, 1423), *Sandō* 三道 (Le tre vie, 1423), *Kakyō* 花鏡 (Lo specchio del fiore, 1424), *Shūgyoku tokka*

拾玉得花 (Raccogliere gemme e acquisire il fiore, 1428), *Sarugaku dangi* 申樂談儀 (Lezioni sul *sarugaku*, 1429)¹⁰ etc.

L'eredità di Zeami viene raccolta dal genero Konparu Zenchiku 金春禪竹 (1405-70?), *in primis*, che compone oltre a drammi sofisticati anche trattati di ricercata profondità speculativa, dal nipote (figlio del fratello minore) On'ami 音阿弥 (Kanze Motoshige 觀世元重, 1398-1467), celebrato soprattutto come attore. In ogni caso, il *nō* ha conquistato la posizione di forma di spettacolo dominante, concentrata nelle quattro compagnie del *sarugaku* di Yamato, e praticata anche presso la corte e dallo *shōgun* stesso, mentre le altre aree e il *dengaku* via via sbiadiscono senza ulteriori svolte.

Dopo i disordini dell'era Ōnin 応仁 (1467-77), in seguito ai quali il governo shogunale si indebolisce e anche i centri religiosi, santuari e templi decadono, le compagnie di Yamato vivono una fase di ristrettezze ma si rileva anche la diffusione di artisti semiprofessionisti o dilettanti (esponenti del cosiddetto *tesarugaku* 手猿樂), e l'emergere di compagnie di rilievo come Kō 幸 a Uji o Umewaka 梅若 a Tanba e grazie al figlio di On'ami, Kanze (Kojirō) Nobumitsu 觀世(小次郎)信光 (1435-1516), e ad altri autori, vive un'ulteriore evoluzione sul piano scenico. Ma tali fermenti contribuiscono comunque ad arricchirne il repertorio con il sostegno di un pubblico più vario e vasto. Tra le fila dei non professionisti, sorti con la diffusione della recitazione (*utai*), famiglie come Shibuya 渋谷, al servizio nei *nō* eseguiti nella corte degli imperatori in ritiro, o anche Toraya 虎屋 e Horike 堀池, o personaggi come Shimotsuma Shōshin 下間少進 (1551-1616),¹¹ figure di artisti che poi verranno riassorbiti tra le fila delle compagnie principali sia tra gli attori che tra i musicisti.

Anche nel periodo Sengoku (1467-1590), i signori della guerra come Oda Nobunaga 織田信長 (1534-82) e poi Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1537-98), condottieri che avvieranno il doloroso processo di lotte e conquista, anientamento e selezione dei feudi e di unificazione del paese, dimostrano particolare ammirazione e attrazione per il *nō*, che sembra incarnare la filosofia e l'estetica, la fuggevole tragicità delle esistenze e la visione buddhista zen del mondo.

¹⁰ *Zeshi rokujū igo Sarugaku dangi* (Lezioni sul *sarugaku* del maestro Ze[ami] dopo il suo sessantesimo anno, 1430) è scritto in cui Motoyoshi 觀世元能, secondogenito di Zeami, ha raccolto le parole e gli insegnamenti del padre. Intorno agli stessi anni Motoyoshi abbandona il mondo per scegliere la via buddhista.

¹¹ Funzionario di un tempio buddhista, lo Honganji 本願寺, ebbe rapporti con personaggi di assoluto rilievo, da Oda Nobunaga a Toyotomi Hideyoshi a Tokugawa Ieyasu, e, tramite contatti con maestri delle compagnie Kanze e Konparu, si avviò alla pratica di attore dilettante (pare abbia eseguito quasi 1200 brani).

Quest'arte, oltre a essere eseguita sui palcoscenici da professionisti, entra di diritto a far parte dell'educazione e formazione di un uomo di cultura e di un guerriero. È in questo periodo (Momoyama) che il *nō* vede la sua stagione di massima elaborazione estetica, con sfarzo superbo e rutilante sul piano dell'apparato scenico, con maschere e costumi della più fulgida preziosità e stupefacente lusso, che è dei nobili guerrieri del tempo.

Toyotomi Hideyoshi, che apprende e pratica il *nō* sotto una guida di scuola Konparu, si esibisce anche dinnanzi all'imperatore e fa comporre drammi che ne celebrano la fulgente carriera e le gesta, garantisce agli artisti delle quattro scuole, Konparu per prima, una rendita. Ma a tal fine fa convergere i diversi attori e compagnie liberamente presenti in varie sedi urbane e religiose entro le compagini delle quattro scuole, Kanze, Hōshō, Konparu e Kongō. Il sistema viene ereditato dallo shōgun Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543-1616), nuovo signore del paese dagli inizi del XVII sec., e dalla sua dinastia, che determina a turnazione gli impegni di ciascuna scuola ma tenderà a privilegiare la scuola Kanze, con alcune concessioni alla scuola Hōshō, accogliendo le quattro scuole, a cui si aggiungerà poi, nell'epoca dello shōgun Hidetada 秀忠 (1579-1632), la scuola Kita fondata dal virtuoso Kita (Shichidayū) Osayoshi 喜多(七太夫)長義 (1586-1653).

La dinastia Tokugawa, accogliendo a servizio presso il castello shogunale a Edo le compagnie, elegge così il *nō* a forma di spettacolo prediletta di prammatica in occasioni di rappresentanza, cerimonie ufficiali o celebrazioni particolari dello shogunato e dei signori dei vari feudi. In tal modo, mentre le piccole formazioni di artisti furono costrette a trovare posto sotto l'egida delle scuole canoniche, secondo il sistema gerarchico del 'caposcuola' *tayū* 太夫 (*iemoto* 家元), il *nō* si trasforma in arte teatrale classica, codificata nel suo repertorio e via via minutamente perfezionata sul piano esecutivo.

È in questa fase che si sussegue via via l'ideazione di varianti (*kogaki*) coreografiche, sceniche, esecutive, con recupero di brani perduti, nell'epoca di Tsunayoshi 綱吉 (1646-1709). Fruito in prevalenza dalla classe aristocratico-militare al potere, precipuamente a Edo ma anche presso i *daimyō* nelle province, solo in poche occasioni il *nō* è offerto in spettacoli aperti al grande pubblico, alla cittadinanza in particolari ricorrenze (*machiiri nō* 町入能, *kanjin nō* 勧進能), ma, accanto alla moda anche di forme abbreviate come *shimai* e *maibayashi*, insegnato nelle sue varie discipline da attori (professionisti e non) presso altri centri urbani importanti, oltre a Edo, a Kyōto (con spettacoli presso la corte imperiale o l'aristocrazia a essa connessa), Ōsaka, nei vari feudi periferici. Sono soprattutto i testi drammatici (*yōkyoku* 謡曲) a conoscere, nella prima parte del periodo Tokugawa, straordinaria diffusione a

diversi livelli sociali sotto forma di *utai* 謡 (*suutai* 素謡, recitazione pura), ossia se ne pratica la declamazione a livello dilettantistico: i testi pubblicati in un numero straordinario nelle varianti di scuola, per un pubblico (cittadino e non) di amatori sempre più vasto, e i passi più celebri vengono citati con frequenza nella poesia (*haikai* 俳諧), nella narrativa, negli altri generi teatrali.

La produzione creativa di nuovi drammi è per lo più amatoriale e destinata alla recitazione più che alla messa in scena, ma sul piano dell'esecuzione si segnala anche la riforma, in gran parte rientrata con i suoi successori, voluta dal quindicesimo caposcuola Kanze, Motoakira 観世元章 (1722-74), che riguarda i testi e le scelte esecutive del repertorio della scuola.

Eseguito solo da attori maschi, per lo più per una classe di stirpe guerriera, temprata a severità, disciplina e austerità, in epoca Tokugawa il *nō* viene ispirandosi a rigore, essenzialità e minuzia carichi di tensione.

In epoca Meiji, con la definitiva caduta dello shogunato e in assenza della sicurezza che questo garantiva, il *nō*, come il *kyōgen*, precipita in una fase di grave declino con l'estinzione di alcune scuole e dinastie, ma si riprende grazie al sostegno della casa imperiale, dell'aristocrazia militare degli antichi signori feudali, della nuova classe dirigente e imprenditoriale, e grazie alla maestria di attori memorabili – Umewaka Minoru 梅若実 (1828-1909), Hōshō Kurō XVI 宝生九郎 (1837-1917), Sakurama Banma 櫻間伴馬 (poi Sijin, 1836-1917), Kongō Tadaichi 金剛唯一 (1815-84) e altri – che ne segnano la storia, riorganizzandosi su palcoscenici gestiti dalle scuole stesse.

Disciplina e trasmissione delle arti

Proprio perché è segreto, è il fiore; se non ne viene preservata la segretezza, non sarà più il fiore.

Zeami, Fūshikaden

Sin dal periodo medievale, con la distinzione tra attori e musicisti, e poi in maniera più codificata dal periodo Tokugawa si sono via via delineate le scuole a cui fanno capo gli esponenti delle diverse discipline e si è consolidata una progressiva specializzazione dei ruoli: attualmente, per lo *shite* si contano le già citate scuole Kanze, Hōshō (*kamigakari* 上掛^り),¹² ossia scuole che, pur mantenendo i legami con luoghi di culto dell'area di Yamato, si vengono poi a gravitare più nell'area di Kyōto) e Konparu, Kongō e Kita (*shimogakari* 下掛^り), che hanno invece legami con l'area di origine di Nara e i templi relativi),

¹² Sul significato della distinzione tra *kamigakari* e *shimogakari* vi sono in realtà varie teorie.

per lo *waki* Fukuō 福王, Takayasu 高安 e Shimogakari Hōshō, per l'*aikyōgen* e l'*ai* le scuole di kyōgen Ōkura 大蔵 e Izumi 和泉, per il flauto traverso Issō 一噌, Morita 森田 e Fujita 藤田, per il *kotsuzumi* Kanze 観世, Kō 幸, Kōsei 幸清, Ōkura 大倉, per l'*ōtsuzumi* Ōkura 大倉, Kadono 葛野, Takayasu 高安, Ishii 石井, Hōshō, per il *taiko* Kanze e Konparu.

Il divario tra le scuole, via via accentuatosi, va dalle numerose discrepanze, in genere minime, sul piano testuale, alle più ingenti difformità inevitabili sul piano dell'esecuzione, delle tecniche, dei procedimenti o artifici per ciascuna disciplina o strumento, ma soprattutto delle innumeri soluzioni interpretative, oltre a differenze a seconda del brano anche all'interno della stessa scuola. Le possibili varianti di esecuzione di uno stesso brano all'interno di una stessa scuola vengono chiamate *kogaki* 小書 e possono riguardare tutte le componenti espressive da singoli momenti, soluzioni sceniche interpretative, coreografiche delle danza, musicali dei singoli strumenti etc.

In realtà, pur in una dimensione in cui viene enfatizzata anche la segretezza come dimostrano i trattati di Zeami, e poi in una situazione di controllo rigido di scuola, dinastie e genealogie, ereditarietà e trasmissione di maestro in allievo, affermatasi in maniera preponderante soprattutto a partire dall'epoca Tokugawa, le sue arti, nei mille rivoli di ciascuna disciplina che concorre alla creazione dell'evento scenico, si sono mosse perennemente in una sempre più minuziosa specializzazione, codificazione e elaborazione, un affinamento, mutamento e evoluzione continui che hanno accompagnato gli artisti, i numerosi praticanti e il pubblico e che le hanno condotte fino a oggi. Così che se i testi verbali, pur nelle varianti e lievi discordanze per ciascuna scuola, sono rimasti nella sostanza per lo più invariati, i sistemi di esecuzione, le soluzioni sceniche e coreografiche, le partiture e esecuzioni musicali e strumentali, invece sono stati via via rielaborati e modificati a costruire la dovizia che fa di ogni brano del repertorio, pur classificabile e accomunabile per similitudini e ricorrenze strutturali in gruppi e categorie, in realtà l'uno affatto diverso dall'altro e assolutamente unico e irripetibile. E pur essendo gran parte dei brani di repertorio, soprattutto per i più celebri, comuni a tutte le cinque scuole di *shite* – in alcuni casi almeno a quattro, solo in alcuni speciali e esclusivi di una sola scuola – in realtà lo stesso brano si presenta individuato e originale e assai differente per impostazione, scelte stilistiche e coreografiche o registiche, musicali e vocali, da una scuola all'altra, con la presenza poi di possibili varianti mutazioni a discrezione dell'interprete (*shite* o musicista), i già citati *kogaki*.

SUONI E IMMAGINI DAL PASSATO AL PRESENTE

Nel caso del repertorio *nō*, come testimoniato da una larga maggioranza di drammi, la materia è attinta da fonti letterarie e storiche, testimonianze, racconti, poesie tramandate dal passato.

L'universo dei drammi spazia da storie di culti e divinità risalenti alle cronache storico-mitiche di *Nihonshoki* 日本書紀 o *Kojiki* 古事記 a racconti e leggende popolari o miti eziologici (*engi* 縁起) relativi a luoghi sacri o personaggi; dalle liriche in giapponese (*waka*) delle raccolte poetiche più antiche (*Man'yōshū* 万葉集) e alle antologie imperiali successive (*Kokinwakashū* 古今和歌集, *Shūiwakashū* 拾遺和歌集, *Senzaiwakashū* 千載和歌集, *Gosenwakashū* 後選和歌集, *Shinkokinwakashū* 新古今和歌集 etc.), ai versi in cinese (*Wakan rōeishū* 和漢朗詠集 etc.) o attinti da antologie personali individuali (*Henjōshū* 遍昭集, *Tsurayukishū* 貫之集, *Sankashū* 山家集, etc.) ai riferimenti a episodi o altro in trattati poetici (*Toshiyori zuinō* 俊賴髓腦, *Kiyosuke ōgishō* 清輔奥義抄, *Fukuro no sōshi* 袋の草紙, *Mumyōshō* 無名抄 etc.); da personaggi o vissuti tratti dalla narrativa (*monogatari*) della corte di Heian (*Ise monogatari* 伊勢物語, *Yamato monogatari* 大和物語, *Genji monogatari* 源氏物語 etc.) alle raccolte di *exempla* (*setsuwa* 說話) di ispirazione buddhista (*Konjaku monogatari shū* 今昔物語集, *Ujishūi monogatari* 宇治拾遺物語, *Shasekishū* 沙石集 etc.); da materie tratte da opere di argomento storico annalistico come *Azuma kagami* 吾妻鏡, *Masukagami* 増鏡 o *Gukanshō* 愚管抄 alle grandi epopee guerresche: dallo *Heiji monogatari* 平治物語 allo *Heike monogatari* 平家物語, narrazione epica dell'ascesa e della rovina della casata Taira (Heike), nella lotta per la supremazia nell'impero che la vide sconfitta dal clan Minamoto (1180-1185), o al *Genpei jōsuiki/seisuiki* 源平盛衰記, dal *Soga monogatari* 曾我物語 a *Gikeiki* 義経記 o *Taiheiki* 太平記 etc.

Tutto il «thesaurus» letterario che la tradizione ha consegnato, anche quello non meno pregnante acquisito dal continente, costituisce sorgente inesauribile

dell'«invenzione» fornendo in particolare le figure umane e le relative vicende – che Zeami denomina *honzetsu* 本説 “storia base/versione modello” – che il testo volutamente richiama e che l'attore farà rivivere sulla scena. In realtà gli studi recenti, sempre più ricchi e minuziosamente incisivi, hanno evidenziato come il contatto con i testi del passato fosse mediato da versioni abbreviate, da edizioni «vulgate» o spurie, da «digesti» e florilegi dei passi più celebri, e infine da quel ricchissimo apparato di commentari sulle opere classiche (in particolare poetiche) che il cosiddetto periodo medievale giapponese ha profusamente prodotto.

Quello che emerge da un accurato raffronto tra i testi degli *yōkyoku* e le diverse lezioni delle probabili fonti è il ruolo ingente della reinterpretazione del testo classico mediata dalla coscienza del tempo. Se i commentari di epoca medievale sorti intorno ai classici hanno operato spesso travisamenti e le forzature della lente deformante della lettura del pubblico nel presente storico, il dramma *nō* che di quelli si avvale a sua volta ricrea e reinterpreta personaggi e versi famosi, ma con la peculiare «prospettiva critica» che è della scena, consentendone sovente una chiave di lettura di straordinaria modernità: la chiave della rivitalizzante ricreazione del «testo classico» che, tramite una lettura che vive di presente, quel testo eternamente rinnova.

La letteratura trasposta sul palcoscenico del *nō* supera le distanze di tempo e di luogo per trasformare personaggi e parole, sensi e vicende, in un complesso ricamo di associazioni e intrecci lirici, di gesti e suoni che richiamandosi e rinviandosi non conoscono posa né fine.

Il *tszure nishiki* 綴れ錦, il prezioso broccato operato a mille disegni a rilievo, il mosaico di stupendi disegni e *collage* di citazioni poetiche della parola del *nō* non tradisce una povertà di inventiva ma si rivela invece tecnica retorica cosciente che, tramite l'uccisione di un continuità e coerenza semantica, persegue gli effetti imprevedibili e infinitamente suggestivi dell'associazione d'immagini.

Drammi di sogno e drammi d'attualità, sintesi coreografico-folkloriche e sintesi drammatiche

I brani tuttora rappresentati dalle diverse scuole (con leggere varianti) sono circa 250, su un totale di oltre 2500 titoli, e possono essere classificati secondo due tipi fondamentali: *mugen nō* 夢幻能 (*nō* di sogno) e *genzai nō* 現在能 (*nō* dell'attualità) con esempi anche di forme intermedie tra i due.

Il percorso narrativo del *mugen nō* è lineare e si reitera con piccole (eppure continue) variazioni: un personaggio vivente (di solito un viaggiatore, un

pellegrino, un monaco, che non indossa dunque la maschera) [*waki*], spesso accompagnato da un compagno di viaggio, giunge in una località a cui in qualche modo è legata una storia, un evento, il vissuto di un personaggio famoso, la leggenda o vicenda di un personaggio della storia letteraria; entra in scena un personaggio che ha assunto le spoglie mortali di un abitante del luogo [*maeshite* 前シテ, con maschera al volto]; tra i due avviene l'incontro e si svolge un dialogo, alla fine del quale l'indigeno racconta una storia legata a quel luogo e quindi scompare lasciando immaginare o dichiarando la sua vera identità: d'essere lui stesso al centro del racconto evocato. Uscita di scena del *maeshite* [*nakairi* 中入り]. Mentre lo *waki* attende (in preghiera o assopito), ricompare (spesso a mo' di sogno o visione) lo *shite* nelle sue vere sembianze di un tempo [*nochishite* 後シテ], spirito che attraverso il racconto e la danza rivive la sua storia: la rievocazione, tramite canto, gesto, danza, di emozioni e sentimenti che hanno determinato la sua sorte, i momenti salienti della sua vita e della sua morte; per poi dileguarsi come visione di sogno apparsa al viaggiatore.

Tra la prima e la seconda parte, si inserisce un *aikyōgen* 間狂言, ossia un attore di *kyōgen* ripercorre con linguaggio piano la storia che il dramma sta facendo rivivere sulla scena (*katari ai* 語り間), oppure si svolge una scena d'intermezzo senza rapporto con il dramma che si sta compiendo (*ashirai ai* アシライ間).

Il viaggiatore è dunque spesso un monaco itinerante e il fantasma che si manifesta è uno spirito tormentato, perennemente fluttuante tra il mondo di là e il mondo di qua, tra morte e vita, rimasto imbrigliato a questo mondo per l'attaccamento a passioni perturbanti. Egli chiede al monaco preghiere o cerimonie di suffragio che consentano la liberazione dai lacci che lo incatenano a questo mondo, per poter fugare affezioni e ricordi del suo vissuto, rievocati sulla scena, e poter finalmente raggiungere la buddhità, tramite il distacco da questa dimensione effimera d'illusione.

I *nō* di sogno dunque, nel ritracciare le apparizioni di divinità raffigurate già negli *ennen no furyū* 延年の風流,¹ inscenano il dramma in forma di "riviviscenza". Il nucleo drammatico non si dipana dinnanzi allo sguardo dello spettatore, bensì nel presente sulla scena accade un incontro: un essere vivente recandosi in un luogo s'imbatte in un fantasma, apparsogli dapprima in sembianze dissimulate, e grazie all'incontro lo spettro rivive la sua storia dinnanzi

¹ Ennen è forma di spettacolo con musiche e danze eseguita presso i templi buddhisti da monaci di basso rango, giovani inservienti, novizi, fanciulli, in occasione o in chiusura di celebrazioni e festività religiose importanti. Tra i vari numeri del programma, il *furyū* ne costituiva la parte più drammatica rappresentando sovente l'apparizione della divinità legata a quel luogo di culto.

al viaggiatore e agli spettatori. Il viaggio fa da ponte tra presente e passato e consente la visione di sogno che si palesa ai nostri sguardi e al contempo preziosa occasione di purificazione sia per lo spirito sia, a mo' di catarsi, per il pubblico. Tramite il ripercorrere quegli eventi e il rivivere quei sentimenti, il fantasma ha modo – ma non sempre vi riesce – di raggiungere la *buddhità*, ossia l'allontanamento definitivo da attaccamenti, perdizioni che lo turbano e avvinghiano pericolosamente all'apparenza delle esistenze.

A differenza dei cosiddetti 'nō del presente' (*genzai nō*), il nucleo drammatico della storia, nella cornice del fatidico incontro, non si presenta in divenire sul palcoscenico, in un processo *in fieri* davanti agli occhi dello spettatore, viene bensì incastonato nella visione di un sogno, di un fantasma che rimembra con parole e gesti, canto e danza quegli eventi. E tramite questo artificio lo spettro in pena, che oscilla tra l'aldilà e questo mondo, in preda alle pulsioni che l'hanno perduto, rivivendole ancora una volta tenta di liberarsene chiedendo al monaco-viaggiatore, testimone e stimolatore di rivelazione, aiuto, suffragi per sottrarsi alle affezioni che ne impediscono il distacco verso la salvezza della buddhità. In un intreccio con il substrato religioso buddhista, la fugace manifestazione dello spettro e, al contempo, le domande e i richiami del viaggiatore-sciamano-monaco, che ne sollecitano l'apparizione, allestiscono una sorta di *séance* sciamanica, in cui lo spirito viene evocato, si disvela, o le preghiere, recitazione di *sūtra* o *nenbutsu*, concerti o cerimonie di suffragio stimolano le invocazioni, le richieste di aiuto del fantasma.

Nella prima parte il fantasma si palesa in vesti del presente come manifestazione provvisoria (*keshin* 化身, corpo metamorfizzato), sotto le apparenze di individuo comune, di umili condizioni, vecchio pescatore, tagliatore d'erbe o altro, ma ricompare poi nelle sembianze di un tempo, quale protagonista della storia o personaggio della memoria letteraria.

Mentre negli *ennen no furyū*, alla cui struttura narrativa i *mugen nō* sembrerebbero risalire, gli accadimenti erano per lo più teofanie o epifanie, apparizioni di divinità legate alla sacralità di un luogo, di un santuario, e dunque sulla scena si offriva la ricreazione di un mito, le origini di un culto, nel nō, oltre a demoni e deità via via si faranno strada anche drammi di personaggi umani, spettri di guerrieri, donne, spiriti di piante, animali, creature non umane, amplificandone sempre più la varietà.

Nei *genzai nō*, invece, non è riconoscibile una struttura fissa, accomunabile a tutti: si caratterizzano per l'agire in scena di personaggi viventi rappresentato nel suo svolgersi al presente. La struttura può essere in due parti, come anche in un'unica scena e solo nei "drammi di follia", nell'entrata in scena dei personaggi, nel racconto di un evento, nella danza, si ritrovano schemi comuni e analogie anche con i nō di sogno.

Affiora qui dunque un secondo statuto di classificazione che distingue tra *furyū nō* 風流能, ossia sintesi coreografico-drammatiche che ripercorrono leggende e culti della comunità, collocando al centro i miti in cui la comunità si riconosce e riconfronta con le storie dei luoghi di culto, in occasione delle solennità, ricorrenze di celebrazione di un santuario shintō o di un tempio buddhista, mirando al valore di ‘spettacolo’ offerto agli uomini o agli dei, rito evocazione di epifanie e al contempo divertimento e bellezza di gesti e esecuzione al fine di intrattenere dei e uomini, e *geki nō* 劇能, ossia sintesi drammatiche vere e proprie che pongono al centro il personaggio, i suoi sentimenti, emozioni, passioni e conflitti a lui interni o in rapporto ad altri. In quest’ultimi si compie dunque il dramma di un personaggio, o il confronto tra personaggi, che si coagula intorno a un nodo conflittuale di sentimenti e pulsioni incancellabili che riemergono senza requie e, in prospettiva buddhista, impediscono l’affrancamento.

I cinque tipi di nō e l’andamento jo ha kyū

Verso la seconda metà del XVII sec., in epoca Tokugawa, viene a delinearsi e codificarsi anche il programma di una giornata di spettacoli, organizzato secondo la classificazione dei drammi del repertorio in cinque tipologie fondamentali: *nō* di divinità (*wakinō mono* 脇能物), in cui fa la sua apparizione una divinità (nella prima parte in genere in forma di vecchio) propiziatrice di prosperità e felicità, e viene rievocato il senso eziologico, l’origine di un luogo sacro, di un culto, tramite la rappresentazione del mito relativo, ad es. *Takasago*, *Oimatsu*, *Chikubushima*, *Naniwa* etc.; *nō* di guerrieri (*shuramono* 修羅能物), drammi in cui un guerriero rivive i momenti cruciali sul campo di battaglia, le proprie gesta o la propria fine e le sofferenze dello *shura* (l’inferno dei guerrieri), ricavando la materia dai capolavori epici, lo *Heike monogatari* nelle moltelici lezioni o altre fonti: è questo il caso di *Yashima*, *Kiyotsune*, *Atsumori*, *Tadanori*, *Sanemori*, *Tomoe*, *Yorimasa* etc.; i *nō* di personaggi femminili (*kazuranōmono* 鬘能物), che ruotano in prevalenza intorno a figure femminili in cui massimo rilievo ha la grazia (*yūgen*), riprendendo spesso personaggi della letteratura d’epoca Heian e successive (*Genji monogatari*, *Ise monogatari*, *Heike monogatari* etc.): *Izutsu*, *Nonomiya*, *Hagoromo*, *Matsukaze*, *Sekidera Komachi* etc., ma anche creature celesti, spiriti di piante o fiori, figure maschili di nobili e leggiadri amanti; *nō* del quarto tipo (*yonbanmemo* 四番目物 o *zatsunō* 雑能), che includono i drammi non compresi nelle altre categorie e quindi un’ampia varietà di tipologie con presenza consistente di *nō* di attualità, dai “drammi di follia” (femminile o maschile) come *Hanjo*,

Sumidagawa, ad altri tra i più vari, *Aoi no ue*, *Kinuta*, *Dōjōji*, *Koi no omoni*, *Kagekiyo*, *Shunkan*, *Ataka* etc.; *nō* conclusivi (*kirinō mono* 切能物), del quinto tipo, in cui entrano in scena con spettacolare impeto creature di natura non umana, demoni, animali immaginari o fantastici: *Yamanba*, *Momijigari*, *Kurozuka* (*Adachigahara* presso la scuola Kanze), *Kurama tengu*, *Shakkyō*, *Funa Benkei*, *Tōru*, *Tsuchigumo*, *Shōjō* etc., e chiudono lo spettacolo in maniera coreografica imprimendo un ritmo rapido e concitato di danza.²

L'ordine del programma prevede la successione di un *nō* di ciascun tipo dal primo al quinto, preceduti dalla danza dal profondo valore augurale e propiziatorio *Okina* (*Shikisanba*) e a cui si alternano via via dei drammi *kyōgen*.

Oggi, invece, in genere il programma prevede uno o due *nō* inframezzati da un *kyōgen*, preceduti talora da stralci di pura danza (*shimai*).

Sul modello delle musiche e danze più antiche della corte imperiale, il *gagaku* (in particolare i brani coreutici del repertorio attinti dal continente, *bugaku*), ogni singolo dramma *nō* viene sviluppato secondo l'andamento di *jo ha kyū* 序破急, introduzione, rottura/sviluppo e rapido finale. Tale principio compositivo dell'andamento d'insieme, oltre a attraversare ogni singolo brano, al contempo animerebbe in maniera dinamica il programma di una giornata di spettacoli venutosi a codificare in epoca Tokugawa: i cinque brani, uno per ciascuna categoria, verrebbero a dipanarsi secondo il *jo* (il dramma di divinità), lo *ha* (i drammi di guerrieri, di donne e del IV tipo) per concludersi con il *kyū* rappresentato dai *kirinō*. In tal senso anche sul piano dinamico e agogico, il *nō* di divinità andrebbe condotto in maniera scorrevole, con serena solennità ma senza allentamenti o soffermarsi troppo nei dettagli; il *nō* di guerrieri va svolto con prestanza e vigore, impulso gagliardo e anche irruenza; il *nō* femminile con delicata e minuta leggiadria, con finezza e garbo elegante; i *nō* più vari, del quarto tipo, ad es. nei drammi di follia femminile in maniera intensa, fremente e drammatica, con minuzia nei dettagli ma senza esitazioni e con ricchezza di mezzi; le sintesi spettacolari del quinto tipo con veemenza e brillantezza, un ritmo mosso e rapido, via via più animato, vivace e celere, in accelerazione, della chiusura degli spettacoli. Lo stesso riguarda in parte l'agogica del singolo brano, cadenzato secondo i tre movimenti, di inizio lento, parte centrale più diffusa ma carica d'intensità emotiva e rapido finale con slancio.

² *Ennen* è forma di spettacolo con musiche e danze eseguita presso i templi buddhisti da monaci di basso rango, giovani inservienti, novizi, fanciulli, in occasione o in chiusura di celebrazioni e festività religiose importanti. Tra i vari numeri del programma, il *furyū* ne costituiva la parte più drammatica rappresentando sovente l'apparizione della divinità legata a quel luogo di culto.

La scrittura per il palcoscenico: attori, autori, artisti

Scrivere i testi per il nō è vitale per la nostra via... A comporre in conformità con i lineamenti di questa via deve essere uno scrittore che conosce la via del nō.

Zeami, *Sandō*

Nel trattato *Sandō* Zeami individua tre operazioni nella composizione di un dramma: la scelta del personaggio e il suo vissuto da portare sulla scena (*shu* 種, materia o soggetto); l'organizzazione secondo la struttura del nō (*saku* 作, creazione), ossia la scansione in sezioni (*dan*) del soggetto prescelto; la scrittura verbale (e musicale) (*sho* 書 scrittura) del testo drammatico vero e proprio. Egli enfatizza l'importanza che il soggetto sia consono alla trasposizione sulla scena, ovvero si incentri su un personaggio e una vicenda che consentano l'espressione nelle due arti portanti "danza e canto" e, a tal fine, ricorda come sia opportuno che sia l'attore stesso a scrivere e comporre i propri testi drammatici. In terzo luogo, ribadisce come, piuttosto che inventare una storia da zero, sia più semplice ed efficace rielaborare, in una struttura peculiare al linguaggio teatrale e che valorizzi l'espressione in danza e canto, una materia preesistente già nota al pubblico, rievocata ricorrendo a opportune citazioni, arricchendo il tessuto scenico di risonanze liriche e suscitando all'ascolto vaga familiarità nel pubblico.

I drammi più antichi risalenti a Inuō e ad altri maestri sono stati per lo più rivisti o ritoccati certamente negli anni seguenti, da Zeami *in primis*.³ Al padre Kan'ami sono attribuiti *genzai nō* dai dialoghi serrati (*Sotoba Komachi*), dal linguaggio piano ma teso e diretto, con uno sviluppo dinamico intensamente drammatico e non ancora stereotipato nella struttura (*Jinen koji*), per giungere a *Kayoi Komachi*, forse anche ai prototipi di *Eguchi*, *Motomezuka*, *Matsukaze* e altri, che sembrano aver subito però ritocchi e rimaneggiamenti successivi, del figlio Zeami o altri. I drammi risalenti a Kan'ami menzionati da Zeami sono in numero limitato ma nell'epoca pre-Zeami dovettero essere assai più numerosi e incentrarsi soprattutto sulla mimesi anche più schietta e immediata dei personaggi, anche nel parlato, nei dialoghi, come anche sulle interpretazioni di spaventevole possanza di demoni o divinità, ma anche in drammi di follia o possessione, in esibizioni comunque fondate sulla centralità e supremazia dello *shite*, incarnate da attori di assoluta prestantza come Kan'ami, ma anche con l'avvicinarsi in numeri specifici anche di altri artisti.

³ Alcuni drammi possono essere collocati e rappresentati in alternativa anche in categorie diverse: ad es. *Dōjōji*, *Aoinoue*, *Kanawa*, *Kurozuka*, *Yamanba*, ma anche *Kokaji*, *Tanikō* o *Sagi* possono essere considerati sia nel quarto sia nel quinto gruppo.

Con Zeami avviene dunque una svolta ingente: dalla netta contrapposizione tra lo stile “forte” delle coreografie di divinità e demoni che incutono timore, o le scene impressionanti di possessione di spiriti, e lo stile di “grazia” nel canto e nella danza dello *yūgen*, che convivevano nei diversi gruppi di *sarugaku* senza fondersi, viene a sancirsi gradualmente il prevalere di quest’ultimo che viene a permeare con drammatica umanità anche le figure di demoni, o le scene di possessione. I temi delle rappresentazioni si focalizzano via via anche su figure di “spettri” umani, figure femminili, uomini di corte o guerrieri, codificandosi in una struttura in *dan* secondo l’andamento *jo ha kyū*, e culminando spesso con le danze di creature celesti che diventano emblema massimo dello *yūgen*. La linea di questa evoluzione impressa da Zeami, in cui si fonde la figura di uomo di teatro completo (attore, compositore, autore dei testi drammatici), anche se con resistenze e il permanere di altri stili, prende il sopravvento degnamente ereditata da Zenchiku e dal figlio Kanze (Jūrō) Motomasa 観世(十郎)元雅 (1394?-1432). Così nel repertorio attuale, i drammi di Zeami sono tra gli esempi più rilevanti del repertorio. In essi trova perfetto compimento la forma del *mugen nō*, laddove il *monomane* della tradizione di Yamato ereditata dal padre Kan’ami si congiunge con l’eleganza raffinata dello *yūgen* di Ōmi, in un equilibrio tra dramma e canto e danza, con una scrittura prodiga di elaborati riferimenti culturali poetici e letterari: *Takasago*, *Kiyotsune*, *Atsumori*, *Tadanori*, *Sanemori*, *Yorimasa*, *Izutsu*, *Higaki*, *Kinuta*, *Koi no omoni*, *Tōru*, ma anche *Hanjo* e *Hanagatami*, *Nomori*, *Nue* e anche probabili rielaborazioni di drammi già preesistenti: da *Matsukaze* a *Aoi no ue*.

Così le immagini tremende di demoni e deità, o di terrificanti possessioni di spiriti, in cui l’attore si produce in una duplicità tra invasato e spirito che lo abita, via via si diradano cedendo il passo ai “drammi di follia” per la perdita di una persona cara e quindi ai “*nō* di sogno” di divinità danzanti, guerrieri, figure femminili, creature celesti o altro. Retrocedono ma non dispaiono le storie di combattimenti o vendetta, ma anche drammi di altri autori coevi o antecedenti in molti casi riassorbiti da Zeami vengono rimaneggiati e ritratteggiati secondo il suo stile sensibile di più sottile minuzia. D’altro canto la presenza dei lavori di Zeami anche nei repertori delle altre scuole di *shite*, testimoniano ch’essi erano stati assunti e fatti propri anche da altri attori e artisti già al tempo, come attestano i brani in programma in spettacoli di *sarugaku* anche di altre aree.

Più affine allo stile di Kan’ami, con un indubbio impulso originale, è la scrittura drammatica del figlio di Zeami, Kanze Motomasa, a cui sono attribuiti *genzai nō* carichi di tensione come *Sumidagawa*, *Yoroboshi*, *Morihisa*, *Utaura* e altri, in cui la forte aderenza al reale del nonno si tinge di un’aura di originale poeticità, di disincantata tragicità, con efficace valorizzazione della

dimensione sonora del canto a discapito della danza, con il tratteggiare più a fondo la psiche dei personaggi e ulteriori innovazioni di forte modernità.

In Konparu Zenchiku, invece, la vicinanza allo stile di Zeami, anche sul piano della riflessione in trattati di forte ispirazione e impronta buddhista, si manifesta in drammi in cui più intensa è la riflessione, anche filosofica sul teatro, come in *Bashō*, *Ugetsu*, *Teika*, *Yōkihi*, *Senju*, *Tamakazura*, in cui trova spazio una visione centrata su canto e danza ma rivisitate da un'estetica secca e disadorna, fine e desolata, in sofisticate elaborazioni speculative e liriche e una scrittura di vago e sfumato fascino. Con un'espansione e amplificazione della grazia dello *yūgen* a investire dimensioni e soggetti via via nuovi e impensabili al tempo di Zeami, varcandone i limiti, traendo spunto dallo *Heike monogatari* anche per drammi non più di guerrieri ma del presente (*Yuya*, *Senju* ecc.), Zenchiku, suo erede più diretto, e Motomasa segnano una nuova epoca e rivestono tuttora una presenza ingente nel repertorio.

Di antica ascendenza sono gruppi di opere comprendenti i drammi di possessione, che Zeami in qualche modo rifiuta e tende a estromettere per l'indubbia difficoltà di far convivere in difficilissimo equilibrio l'interpretazione del personaggio posseduto e al contempo lo spirito di altro carattere e natura che lo possiede, determinando inevitabili forzature. Permangono tuttavia alcuni casi, come *Sotoba Komachi*, e analoghi che ne conservano traccia anche se la possessione non ne costituisce il contenuto centrale quali *Aridōshi*, *Makiginu*, *Utaura*, *Koi no omoni* etc. o che assumono la forma di rito di evocazione come *Aoi no ue* o *Kinuta*. Rimangono invece ingenti le presenze di scene di "follia" per la perdita di un familiare, a cui Zeami riconosce una rilevanza di antica tradizione e che coniuga efficacemente con il *climax* in canto e danza.

Se molti di queste tendenze vengono a confluire nella struttura dei "nō di sogno", si preservano anche esempi di spettacoli centrati sul ruolo salvifico e risolutore delle divinità, coronati con prodigi o miracoli come *Tanikō* e in origine forse anche *Yōrō* o *Shōkun*.

Coevo a Zeami è un autore e celebre attore *waki* di cui non si hanno dati precisi, Miyamasu 宮増, ma a cui sono attribuiti drammi sui fratelli Soga o con protagonisti *tengu* (*Kurama tengu*, *Youchi Soga*, *Eboshiori*, *Settai* etc.) tuttora eseguiti, dallo stile più arcaico e diretto, con molteplicità nell'intreccio e nello svolgimento e con protagonisti maschili di presa più immediata. Questi testimoniano della varietà e assortimento di un altro versante del repertorio costituito dagli eventi di combattimento o vendetta, *Hokazō*, *Mochizuki* e altri, che si affiancano alle imprese dei fratelli Soga o di Minamoto no Yoshitsune, oltre a brani meno noti delle compagnie di *sarugaku* di altre regioni.

La produzione successiva, per mano di Kanze Nobumitsu, attore e rinomato percussionista di *ōtsuzumi*, si orienta verso una maggiore resa spettacolo-

lare, con brani non a caso ripresi poi dal più esuberante kabuki: *Funa Benkei*, *Momijigari* (*Koremochi*), *Rashōmon*, anche *Tamanoi*, *Kochō*, forse *Kanemaki* (*Dōjōji*) e *Ataka*, in cui la fulgidezza vistosa di effetti scenici e danze si congiunge a un maggior numero di presenze in scena, con effetti più movimentati, elaborati, addirittura con cambi di personaggio interpretati dallo *shite*, espediente forse anticipato già da altri. *Funa Benkei*, ad es., culminante nella danza di Shizuka nella prima parte e invece la lotta (*hataraki*) di Tomomori nella seconda, viene a compendiare i due “stili”, di grazia e forza, della tradizione di Yamato. Non mancano drammi d’azione e combattimenti, con soluzioni sceniche tradizionali ma elaborati nella ricchezza di accadimenti e nella scansione delle scene. E nella vecchiaia spiccano anche lavori più meditati e riflessivi che brillanti, come *Yūgyō yanagi*.

Konparu Zenpō 金春禪鳳 (1454-1530?), nipote di Zenchiku, è autore di un numero non rilevante di lavori come *Arashiyama*, *Ikuta Atsumori* 生田敦盛, *Ikkaku sennin*, *Hatsuyuki* 初雪 etc., forse più tradizionali come concezione delle opere di Nobumitsu, tuttavia elaborati nelle soluzioni sceniche e di delicata leggerezza, in risposta al gusto della nuova epoca, ma è anche autore di trattati teorici in cui palesa il suo rifarsi al modello di Zeami di un ideale di grazia.

Il figlio di Nobumitsu, Kanze (Yajirō) Nagatoshi 観世(弥次郎)長俊 (1488-1541), eredita dal padre il gusto per lo sfarzo dei costumi di divinità, demoni ed esseri non umani (*Ōyashiro* 大社, *Enoshima* 江島), con attenzione ai colori locali e agli effetti di forte impatto spettacolare, con grande movimento di personaggi nei combattimenti (*Shōzon* 正尊), con la ricchezza e l’originalità degli apparati scenici (*Rinzō* 輪藏), e, come il padre, si segnala per il superamento della centralità dello *shite* con una distribuzione di azione e prestazioni tra una molteplicità di personaggi. Ma anche in queste fasi i principi infusi da Zeami nel *nō* e i suoi lavori non sbiadiscono e permangono saldamente nei programmi di spettacoli.

Anche nel periodo Tokugawa e in epoca moderna si ha la creazione di nuovi testi drammatici, ma la stagione creativa del *nō* si chiude in effetti con i drammaturghi-attori della fase classica.⁴

Molti sono gli esempi di drammi composti in epoca Tokugawa, ad opera di amatori, per lo più destinati alla recitazione più che alla messa in scena. Nella modernità in questa speciale scrittura si cimentano soprattutto poeti, da Masaoka Shiki 正岡子規 (1867-1902) a Takahama Kyoshi 高浜虚子 (1874-

⁴ L’ultima produzione creativa di un dramma d’occasione viene in genere individuata nello spettacolo tenuto nel 1604 dalle quattro scuole al santuario Toyokuni di Kyōto in commemorazione del settimo anniversario della morte di Toyotomi Hideyoshi.

1959), a Toki Zenmaro 土岐善麿 (1885-1980), ma anche studiosi del genere, da Yamazaki Gakudō 山崎樂堂 (1885-1944), Kobayashi Shizuo 小林 静雄 (1909-1945), a Yokomichi Mario 横道萬里雄 (1916-2012) o Konishi Jin'ichi 小西甚一 (1915-2007), etc., e anche scrittori celebrati ne inventano attualizzazioni come Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970), drammaturghi come Yamazaki Shikō (1875-1939), Dōmoto Masaki 堂本正樹 (n. 1933), e fini artisti, attori come Asami Masatake 浅見真健 (1889-1966), Katayama Hiromichi 片山博通 (1907-1963) e anche una donna come Tsumura Kimiko 津村紀三子 (1902-74).⁵ Altri invece si cimentano in sperimentazioni, come Takechi Tetsuji 武智鉄二 (1912-1988),⁶ o Kanze Hisao 観世寿夫 (1925-78), interprete di spiccato talento, che con altri giovani attori si sforza di misurarsi anche in adattamenti dalla tragedia greca e esibizioni in esecuzioni di musica contemporanea.

Tutt'oggi in molte occasioni, di celebrazioni o anniversari, a *requiem* o a ricordo, vengono composti nō di nuova creazione.

⁵ B. Ruperti, "La creazione di nuovi nō in epoca moderna. Il fascino inesauribile di un'arte", *Prove di drammaturgia*, vol. Anno XVII - numero 1 - febbraio 2012, pp. 12-18.

⁶ Takechi Tetsuji, *Mishima Yukio – Shi to sono kabuki kan*, Tōkyō, Miotsukushi Shobō, 1971.

I DRAMMI DEL REPERTORIO

In generale di decori augurali di lunga vita di vento e luna, di motivi degli scenari di fiori e uccelli, ve ne sono molte varietà. A seconda dei momenti che s'avvicinano di volta in volta nelle quattro stagioni, fiori e foglie, neve e luna, monti e mari, erbe e arbusti, fino a giungere a esseri senzienti e non senzienti: strumenti che danno vita a tutti i fenomeni, sono l'universo intero che sta sotto il cielo. Bisogna considerare di fare di tutti questi fenomeni le forme e figure del "divertimento dello spettacolo", e fare della propria mente lo strumento dell'universo [che tutti i fenomeni genera], assicurando la propria mente sulla via del "vuoto" di un'arte del "non stile" sterminata, per giungere ad attingere al fiore meraviglioso delle arti dello spettacolo.

Zeami, *Yūgaku shudō kenpū*

Il teatro che dal *sarugaku*, accogliendo anche stimoli e fermenti del *dengaku*, si svilupperà nel *nō* è forma di spettacolo intimamente legata all'alveo dei riti di evocazione, invasamento e oracolo e di intrattenimento delle divinità del *kagura* 神楽,⁷ delle danze di propiziazione scongiuro o possessione dei *jushi* 呪師, radicata dunque nei culti autoctoni (*shintō*) e alimentata dalla visione buddhista, così come lo sono le compagnie di *sarugaku* che, ai luoghi di culto e agli antichi complessi religiosi e relative festività, devono in una prima fase protezione e sostentamento e che via via conquistano anche il ruolo decisivo e vitale di esecuzione della danza *Okina*.

Okina 翁

Okina oggi è un brano cerimoniale danzato grave e solenne che viene eseguito in tutte le occasioni augurali, a capodanno o in celebrazioni speciali di particolare valore inaugurale o commemorativo. Storicamente, sin dal periodo Edo apriva una giornata di spettacoli, o il calendario di una serie di rappresentazioni, di *nō* e *kyōgen*.

Viene oggi eseguito da attori sia di *nō* sia di *kyōgen* ma non appartiene a nessuno dei due, in quanto ha struttura, testo, modo di recitazione, complesso strumentale (flauto, tre *kotsuzumi*, *ōtsuzumi*), danza, maschere e costumi peculiari a testimonianza di un genere più antico. Risale infatti a una forma scenica antecedente e tramanda anche l'arte dei *jushi* dal forte valore esorcistico o magico-propiziatore.

⁷ B. Ruperti, "La creazione di nuovi *nō* in epoca moderna. Il fascino inesauribile di un'arte", *Prove di drammaturgia*, vol. Anno XVII - numero 1 - febbraio 2012, pp. 12-18.

Le più antiche attestazioni risalgono al 1283, nel *Kōan rokunen Kasuga rinji sairei ki* 弘安六年春日臨時祭礼記 (Cronaca delle cerimonie straordinarie di Kasuga del sesto anno dell'era Kōan), organizzato da monaci del Kōfukuji, in cui nel programma di *sarugaku* sono annoverate cinque parti: fanciullo (*chigo*), Okina, Sanbasō, Enmeikaja (giovane di lunga vita), Chichinojō, struttura che in seguito ha subito delle trasformazioni nel numero e nell'ordine. Gli artisti che vi si esibivano, dai documenti storici, vedono un passaggio progressivo da gruppi di *sarugaku* specializzati proprio nella danza Okina ad attori che, come Kan'ami, oltre a eseguirsi in rappresentazioni teatrali si incaricano anche della danza augurale. Anche nei trattati di Zeami, la quarta sezione "Shingi" 神儀 del *Fūshikaden*, annota le origini dello *Shikisanban* 式三番 (Cerimonia in tre turni) e testimonia che al tempo veniva danzata con il seguente ordine: Chichinojō 父尉, Tsuyuharai 露払 (dispensatore di rugiada), che probabilmente ha sostituito il fanciullo, Okina e Sanbasō 三番叟, che di fatto rispecchia già la struttura attuale, mentre Chichinojō e Enmeikaja oggi sono per lo più soppressi.

Il testo verbale sembra apparire per la prima volta nello *Hachijō Kadensho* 八帖花伝書 (Scritto sulla trasmissione del fiore in otto fascicoli), pubblicato in era Keichō (1596-1815), a compendio delle tradizioni del testo di epoca Muromachi: in questa lezione, e anche nella messa in scena secondo cui oggi è eseguito, Tsuyuharai viene chiamato Senzai 千歳.

Si struttura in tre momenti (come testimonia anche il nome di *Shikisanban*), in origine *Chichinojō*, *Okina* e *Sanbasarugaku/Sanbasō*, momenti distinti ma sempre congiunti, che vedono al centro tre (oggi due, Okina e Sanbasō, dal momento che Chichinojō non viene eseguito) divinità differenti dall'aspetto di vecchio (più il giovane Senzai), che eseguono gesti e danza e proferiscono parole dal profondo e antico significato auspicale. Oggi il personaggio Okina viene ricoperto da un attore *shite* del *nō*, Sanbasō da un attore *kyōgen*, mentre Senzai a seconda delle scuole da uno *shite* o da un attore *kyōgen*. Ne esistono molteplici varianti a testimonianza del fatto che le occasioni e i luoghi di rappresentazione erano un tempo i più vari, mentre oggi è riservato solo a preludio di rappresentazioni di *nō* ufficiali, cerimoniali, eseguite in occasioni fauste e in preparazione a tali eventi gli artisti preposti si sottopongono a rituali di astinenza.

In esso prevale dunque una componente di sacralità, di cerimonia rituale, comprovata dai preparativi di purificazione, dai modi nell'entrata in scena di personaggi e assistenti, dall'uso di recare in una scatola la maschera. Quest'ultima, quale oggetto in cui alberga la divinità, viene portata in scena per prima, poi fanno il loro ingresso i due vecchi numi: il vecchio bianco (*okina* impersonato dallo *shite* del *nō*) e il vecchio nero (*kurokijō*, ovvero *sanbasō*, inter-

pretato da un attore di *kyōgen*) che, nell'ordine, pronunciano parole augurali e eseguono una danza, ciascuna di queste introdotte o intervallate da una breve danza di preludio eseguita dal giovane.

In dettaglio, lo svolgimento oggi segue la seguente sequenza: l'interprete del vecchio, l'officiante (*tayū*, interpretato da uno *shite* del *nō*), senza ancora indossare la maschera, esordisce con il pronunciamento di una sorta di formula esorcistica di ardua decifrazione che si apre con "Dōdō tarari..." (Tōtō tarari..." nel caso della scuola Kanze), intonata in alternanza con il coro (*ji*), quindi fa da guida al posto, promette i suoi servizi, profetizza prosperità e felicità per poi intonare di nuovo in chiusura la formula magica "Dōdō tarari" (I *dan*); Senzai, esordendo con le parole "A risuonare è l'acqua della cascata..." si congratula per l'eterno fluire e il rombo dell'acqua delle cascate e danza, preconizzando lunga vita e fortuna per il signore, esprime le sue felicitazioni per il suono delle cascate e danza ancora (II *dan*); Okina, che ha indossato la maschera del vecchio bianco (*hakushiki jō* 白色尉), udendo il fausto verso delle gru, riconoscendo gli auspici propizi nelle tartarughe, prendendo a esempio il sole e la luna che albergano nella sabbia delle onde o nelle acque delle cascate, prega e auspica la quiete e la serenità sotto il cielo (nell'impero) e pace e benessere sul suolo nazionale; poi dà inizio alla danza del "divertimento divino" (*kami gaku* 神楽); terminata la preghiera, si felicita per i mille autunni e le miriadi di anni danzando il *Banzairaku* 万歳楽 (Divertimento di miriadi di anni), quindi, togliendo la maschera esce di scena (III *dan*); si fa avanti per danzare Sanbasō, senza indossare la maschera, raccomandando che la gioia che è in questo luogo non debba fuggire verso l'esterno, e si esibisce in una danza movimentata, il *momino dan* 揉みの段 (IV *dan*); Sanbasō, che ha indossato la maschera del vecchio nero (*kokushiki jō* 黒色尉), dopo un dialogo con il portatore del baule delle maschere, esegue la danza del *suzuno dan* 鈴の段 (scena dei sonagli), festeggiando la continuità perenne, l'eternità augurale della fausta giornata presente, quindi, togliendosi la maschera, esce di scena (V *dan*).

In questo brano eseguito dai tre ruoli si manifesta dunque 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 *Okina* occupa nel repertorio un posto e un trattamento affatto speciale per il suo valore sacro: nel ricorso a formule magico-incantatorie; nell'uso speciale delle maschere (portate in una scatola e indossate appositamente in scena per le danze preposte), quasi 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. Se il vecchio bianco esegue la versione ufficiale propiziatoria, il vecchio nero gli fa il verso, lo "scimmiotta", imitando i gesti della semina. Secondo le interpretazioni di alcuni studiosi, le danze dei *jushi* avrebbero avuto la forma più antica e originale nella danza del vecchio con maschera nera, segno del volto abbronzato del contadino o forse delle divinità della terra, mentre il vecchio dal volto bianco, comunque in quanto tale manifestazione della longevità e dunque di fausti auspici, sarebbe una versione "nobilitata" successiva, segno di una sovrapposizione del potere centrale, nobiliare di corte, imperiale, nazionale, sul substrato religioso dei singoli culti locali.

Orikuchi Shinobu 折口信夫 (1887-1953) in *Okina no hassei* 翁の発生 affrontando anche il tema di *sarugaku* e *dengaku*, ipotizza l'esistenza, prima della formazione di uno stato nazionale, della fede o culto nei confronti dei Tokoyogami 常世神 (トコヨガミ) quali divinità/spiriti di antenati che giungevano dall'aldilà, da oltre il mare, come immagine di "abitanti del mondo dell'eternità (*tokoyo*)" ed egli chiama queste figure divine provenienti dal mare *marebito* マレビト. Questi all'inizio erano ritenuti figure che recavano l'avvento della primavera, ma poi si credette che le loro visite avvenissero al passaggio di ciascuna stagione, che essi si stanziassero nel profondo dei monti diventando abitanti e quindi numi della montagna. In realtà questo passaggio alla credenza di un regno dell'eternità (*tokoyo*) collocato tra i monti sarebbe motivato dal progressivo trasferimento delle popolazioni dalle coste verso la residenzialità nelle zone collinari e montuose. Sarà dunque la divinità 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, con il culto dell'interazione naturale tra i rilievi montuosi e le risaie a valle. Le danze *Okina* sarebbero dunque i riti sacri che manifestano questo trapasso. In tale contesto, la maschera *Okina* viene trattata come corpo divino e la danza viene eseguita come cerimonia della festa di culto a 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* sarebbero diventate poi *okina sarugaku*.

Miti, epifanie e luoghi del sacro: i drammi di divinità (*wakinō*)

Nei drammi del repertorio vero e proprio del *nō*, gli attori possono impersonare svariati personaggi: divinità, guerrieri, donne, creature celesti, fiori, incanti, follia, solitudini, demoni, mostri, animali fantastici e creature di altri mondi e dimensioni.

Tramite la maschera l'attore (*shite*) si trasforma e interpreta quei personaggi, ma non incarnandoli bensì quasi come se la maschera stessa fosse strumento non di metamorfosi ma di possessione, di invasamento. Se nei riti *kagura* la sciamana si lascia possedere dallo spirito, dalla divinità, la richiama e tramite la propria bocca parla, ne esprime oracoli o vaticini, ne attira l'energia, la intrattiene con musica, canti e danza, il *nō* ne racconta e visualizza le storie, miti, leggende, vicende. Dalle divinità agli esseri inanimati, da uomini donne giovani maturi e vecchi, a creature di flora e fauna, da demoni a animali fantastici, di fatto ogni singolo dramma si focalizza su uno o due personaggi e sul loro vissuto, di ciascuno cerca di cogliere ed evocare emozioni e pensieri dominanti, passioni cruciali o affetti indimenticabili, farne rivivere gli eventi decisivi e le sorti fatali.

Se nell'ambito buddhista o indiano gli dei possono decidere di scendere ("discese" ossia *avatāra* in sanscrito) nel tempo-spazio fenomenico, di incarnarsi per intervenire a difesa dell'integrità religiosa, cosmica, etica, in Giappone nello *shintō* le divinità, come nell'antica Grecia, non discendono bensì animano, popolano, abitano monti, boschi, rocce, alberi, cascate. La rappresentazione si configura dunque come manifestarsi della divinità, rendersi visibile in epifania nei luoghi sacri ove questa alberga.

E il *nō* ha il potere di rendere visibile sul palcoscenico l'invisibile, mentre il visibile, ciò che ciascuno di noi ha avuto modo di vedere, per lo più lo suggerisce appena o lo lascia immaginare allo spettatore tramite le descrizioni presenti nel testo, richiamandosi all'esperienza di ciascuno di noi o alla potenza dell'evocazione o della descrizione poetica tramite la parola. E ha il potere di renderci percepibile e visibile anche il tempo, con un movimento lentissimo, quasi *en ralenti*, con incessanti rallentamenti e accelerazioni: magicamente ce lo fa vedere valorizzando con gravità e minuzia ogni singolo istante, nel suo scorrere. E al contempo è come se il tempo si fermasse, e come se noi non ne vedessimo che ogni singolo istante, ogni attimo sgranato e immobile, ogni fotogramma, che per un momento lì si offre al nostro sguardo nella sua fuggevolezza e questa percezione della fugacità rende prezioso e irripetibile tutto, come sogno.

In effetti, i drammi di divinità (detti *wakinō*, secondo alcuni, in quanto si "affiancherebbero" a *Okina*) inscenano i miti e le leggende eziologiche, di

origine di un culto e della divinità di cui si celebra quel culto, e nell'illustrare i contenuti del mito, di fatto impetrano la prosperità e riaffermano il potere apotropaico propiziatorio e augurale della rappresentazione.

Particolare rilievo rivestono dunque i luoghi istoriati, i siti a cui si allacciano e in cui si ambientano i miti e le leggende, le divinità o le storie rievocate. Lì si colloca uno "spazio sacro", circoscritto, protetto da contaminazioni e contrassegnato da un elemento naturale, un "albero sacro" (*goshinboku*), una montagna, una roccia, una cascata o altro, che fanno da ricettacolo della divinità del luogo.

I drammi di divinità, oggi meno eseguiti di un tempo, sono quelli che per tradizione aprivano le giornate di spettacolo e con profondo significato apotropaico introducevano i pubblici più vari all'universo della rappresentazione e alla sacralità dei luoghi e dei culti autoctoni *shintō*, facendo dunque da preludio alla drammaticità delle azioni sceniche che venivano rappresentate poi.

In essi più nitidamente viene riaffermato il valore propiziatorio di intrattenimento della divinità e della comunità con danza, musica e canto offerti in forma rituale, accogliendo una corrente risalente a *kagura*, *kami asobi* (divertimento degli dei) e alle matrici più arcaiche del rito-spettacolo.

Essi testimoniano anche il legame delle compagnie di *sarugaku* con i luoghi religiosi, santuari *shintō* o grandi complessi buddhisti, che via via si vengono a combinare, a cui gli attori sia nella regione di Yamato che in altre aree, erano legati e da cui erano incaricati proprio nelle occasioni di festività e celebrazioni in cui rito e spettacolo teatrale si integravano e componevano armonicamente in sinergia. In tali eventi scenici, che dovevano dischiudere frangenti di maggiore solennità e intenso contenuto religioso, la compagnia di *sarugaku* manifestava la sua relazione profonda con santuari e templi dell'antica capitale di Nara e con le miriadi di luoghi sacri disseminati nel territorio a magica protezione delle comunità rurali che ne garantivano sostentamento e ricchezza. Ma via via gli attori di *sarugaku* e la loro arte, il *nō*, vengono riconosciuti e apprezzati anche dalla corte shogunale conquistando la protezione e il mecenatismo della nobiltà aristocratica e guerriera della capitale Kyōto.

In questi accadimenti spettacolari vengono evocati i luoghi sacri, manifestate in aspetto antropomorfo le deità shintoiste profondamente interrelate ai culti autoctoni, che di volta in volta riappaiono sulla scena e con musica, canto e danza, vengono proferite parole di forte intensità poetica e formule propiziatriche. Così, grazie alla magia di immagini e figure di profondo significato augurale, la danza e la poesia riaffermano il loro potere di ricomporre l'armonia che congiunge la terra, il *genius loci*, e i ritmi della vita e delle stagioni (sue manifestazioni), con la popolazione, con l'umanità in una rivisitazione dei miti e dei valori di condivisione della comunità.

Così in molti casi, con l'entrata in scena di un vecchio (spesso affiancato da un giovane o da una figura femminile) nella prima parte si allude alla leggenda, mentre nella seconda parte si manifestano invece le divinità stesse che possono assumere aspetti i più vari: divinità maschili, femminili, creature celesti, con aspetto di vegliardi, numi protettori, dragoni o altro.

Takasago 高砂

È il caso di *Takasago*, capolavoro del genere, in cui un sacerdote shintō [*waki*], Tomonari, e un suo compagno [*wakitsure*] dalle regioni del sud (Asō) diretti verso la capitale Kyōto giungono alla baia di Takasago e si imbattono in un'anziana coppia [*maeshite* e *tsure*] che pulisce e purifica l'area ai piedi di un pino sulla spiaggia. Il viaggiatore chiede informazioni sui pini di Takasago e Suminoe che, pur distanti, la leggenda vuole legati e i due vecchi gli spiegano come, pur disgiunti, i due pini, simbolo dell'amore coniugale, siano congiunti e in sintonia tra loro. I due anziani si dileguano in alto mare verso Sumiyoshi con una barca [*nakairi*]. E anche il sacerdote, su una barca offertagli da un uomo del luogo, si dirige al santuario.

*A Takasago, levando le vele sulla barca nella baia,
a Takasago, levando le vele sulla barca nella baia,
anche la luna assieme appare, mentre s'alza la marea
sull'onde affiora la sagoma dell'isola d'Awaji,
e trascorrendo a largo di Naruo, che in lontananza risuona,
ben presto approdano a Suminoe
ben presto approdano a Suminoe...*

Nella seconda parte, annunciata da musica di flauto e percussioni, è la divinità stessa di Sumiyoshi⁸ [*nochishite*] che, nello scenario d'una giornata serena di primavera, sulla riva del mare al chiarore della luna si manifesta e danza con impeto e autorevolezza, suggellando l'armonia della coppia con il motivo della consonanza tra creato uomo e luoghi in cui vive, e la fede nella potenza di magica euritmia della parola poetica.

Con l'atmosfera solenne di limpida e fausta serenità nella prima parte e l'imponente, carismatica e fantasmatica presenza della divinità, con la sua

⁸ 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 Izanaki. Oltre a proteggere la navigazione sono anche divinità della poesia.

danza di potenza che incute timore e reverenza, nella seconda parte, Takasago è capolavoro nel suo genere.

Ancora il pino, abbinato ai susini, troneggia in *Oimatsu*.

Oimatsu 老松 (*Il pino antico*)

Un fedele di Kitano Tenjin, indotto da sogno premonitore, si reca in viaggio all'Anrakuji di Tsukushi (Kyūshū)⁹ e, nel pieno della fioritura dei susini, incontra un vecchio [*maeshite*] e un giovane [*tsure*] che purificano l'area intorno all'albero sacro, rendono omaggio ai fiori di susino e richiamano l'auguralità del pino, per poi svanire. Mentre il viaggiatore dorme all'ombra del pino, lo spirito del pino antico [*nochishite*] si manifesta danzando [*shin no jo no mai*] per lui e rievocando la leggenda del susino volante e del pino legati alla figura del poeta Sugawara no Michizane 菅原道真 (845-903),¹⁰ simboli di lunga vita auspicanti la sempre rinnovata primavera dell'impero, e esprimendo auspici di protezione per il visitatore.

Alla figura divinizzata di Sugawara no Michizane si allaccia anche il dramma del quinto tipo *Raiden* e *Dōmyōji* 道明寺 (*Il tempio Dōmyō*), che invece si conta tra i *waki nō*.

Al sant'uomo Sonjō [*waki*], diretto al Zenkōji, assieme ad altri [*wakitsure*], giunto in visita al Dōmyōji, si manifestano un vecchio [*maeshite*] e un giovane [*tsure*] che puliscono la corte intorno a una pianta (*Koelreuteria paniculata*), sorta sulla tomba in cui è stato sepolto il sūtra scritto dal pennello di Sugawara no Michizane. Il sant'uomo spiega d'essere giunto in seguito a un sogno premonitore di Amida secondo cui con i frutti/semi della pianta fare le 108 perle di un rosario che conduce alla salvezza. Il vecchio rievoca invece l'esilio di Michizane e dichiarandosi un messaggero di Tenjin dispare [*nakairi*]. Quindi si manifesta una creatura celeste che danza [*tennyo no mai*] e la divinità

⁹ Oggi il santuario Tenmangu di Dazaifu.

¹⁰ Uomo di cultura e poeta del primo periodo Heian. Nato in una famiglia che per generazioni soprintende all'insegnamento a corte della "scrittura" (poesia e prosa in cinese e storia), al servizio dell'imperatore Uda ricopre varie cariche oltre a quella di tradizione familiare e viene incaricato dell'ambasceria in Cina del 894. Ma le ambascerie verso la Cina Tang vengono sospese e viene nominato ministro della destra dall'imperatore Daigo. Tuttavia nel 901, a causa delle accuse di Fujiwara no Tokihira, viene condannato all'esilio a Dazaifu dove muore. Famoso calligrafo, poeta illustre di poesia in cinese ma anche di *waka*, dopo la morte, a causa di ripetuti incidenti e disgrazie attribuite all'ingiusta condanna, per placare lo "spirito inquieto" gli viene dedicato il santuario Kitano Tenmangu dove viene venerato come divinità (Kitano Tenjin). La sua vicenda e la sua figura sono soggetto di molte opere letterarie e teatrali. E. Gerlini, *Sugawara no Michizane - Poesie scelte*, Roma, Aracne, 2015.

Shiratayū [*nochishite*] che danzando [*gaku*] scuote l'albero e offre a Sonjō i frutti/semi per il rosario, fino a che si ridesta dal sogno.

Se in *Takasago* è il pino a preconizzare lunga vita, in *Naniwa* è il susino a troneggiare, con l'apparizione di Wani, che lo celebrò con una poesia, e la dea Konohanasakuya *hime*.

Naniwa 難波

Un ministro con il suo seguito [*waki* e *wakitsure*], che ha trascorso il nuovo anno a Kumano, nel rientrare alla capitale transita lungo la baia di Naniwa, ove ritrova due uomini, un vecchio [*maeshite*] e un giovane [*tsure*], che puliscono l'area intorno a una pianta di susino. Il vecchio celebra la rievocazione dell'epoca in cui l'imperatore Nintoku fece sorgere la capitale a Naniwa. Dopo essersi rivelati l'uno, una manifestazione di Wani [*nochishite*], indovino (*sōnin*) di Kudara che sostenne l'ascesa al soglio imperiale di Nintoku e cantò con una poesia il susino, e l'altro (il giovane) lo spirito del susino stesso, sotto la luna si manifesta anche la divinità femminile, Konohanasakuya *hime* [*tsure*], che muove una danza di creatura celeste [*tennyo no mai*] a cui poi Wani aggiunge la sua danza divina [*kamimai* o *gaku*].

Konosakuya *hime* appare per altro come spirito del ciliegio anche in *Sakuragawa*, dramma di follia.

Pace, armonia e prosperità tra dei, uomini e natura: il sacro e la poesia

Le divinità di Sumiyoshi e il valore di protezione magica della poesia vengono magnificati anche in *Hakurakuten*.

Hakurakuten 白樂天 (*Bai Ju Yi*)

Su ordine dell'imperatore della Cina, per misurare la "sapienza" del Giappone, il poeta Bai Ju Yi [*waki*] con un seguace in nave approda alla laguna di Matsura e incontra due pescatori, un vecchio [*maeshite*] e un giovane [*tsure*], che già avevano avuto notizia del suo arrivo e che, quasi ignorandolo, continuano intenti nella pesca con la canna di bambù e il filo calato verso la ghiaia bianca che attornia il palcoscenico. Ai versi del poeta cinese che dipinge lo splendore dello scenario – le rocce dei monti ammantate di verde muschio, i monti attornati dalla seta di candide nubi – che si dispiega ai suoi occhi, i pescatori ne ritraducono i versi nella forma del *waka*. Il vecchio pescatore spiega che è la via della poesia che dall'antichità realizza lo spirito degli dei e si rivela manifestazione del nume di Sumiyoshi, divinità protettrice della

poesia, annunciando la sua epifania [*nakairi*]. Ben presto mostra la sua figura [*nochishite*] danzando [*shin no jo no mai*] e inneggia al potere magico della poesia che diletta miriadi di spiriti (come nella prefazione del *Kokinwakashū*), elencando i luoghi dei santuari più illustri del paese (Ise, Iwashimizu, Kamo, Kasuga, Kashima, Mishima, Suwa, Atsuta) magnificandone in solennità il valore apotropaico di magico incantesimo. Il poeta Bai Ju Yi con la sua nave infine, sospinto dal vento divino suscitato dagli otto milioni di dei (*kami*), viene così rispedito verso il suolo cinese.

L'episodio immaginario dello scambio di versi tra il maestro cinese e i pescatori, di una sua ipotetica visita in Giappone appare in varie testimonianze letterarie e trova le sue radici nella lirica più celebre del poeta cinese stesso, *Chang gen ge* 長恨歌 (Il canto dell'eterno lamento), secondo cui un maestro taoista sarebbe stato incaricato dall'imperatore di ricercare l'anima della prediletta Yang Gui Fei, come anche nel dramma *nō Yōkihi*.

I drammi di divinità ugualmente riecheggiano e visualizzano varie altre leggende: i riti legati a Hachiman, il magico arco di gelso (*kuwa*) e le frecce di artemisia (*yomogi*), la potenza della divinità e l'origine dei santuari ad esso consacrati (*hachimangu*) e di Kawara (Kōra tamatare no) kami¹¹ in *Yūmiyawata* 弓八幡 (*Yawata dell'arco*); la figura di Takenouchi no sukune¹² con la danza delle quattro stagioni e l'esaltazione delle virtù della poesia in *Hōjōgawa* 放生川 (*Il fiume Hōjō*); o ancora la divinità della montagna e il potere magico di eterna giovinezza d'una fonte presso una cascata in *Yōrō* 養老 (*Curare la vecchiaia*); la trasposizione in scena dei versi poetici di Ōtomo no Kuronushi,¹³ dapprima apparso sotto le sembianze di un boscaiolo (con un giovane compagno) che sotto il fardello di una fascina riposa all'ombra dei ciliegi di montagna in fiore, e poi come divinità Shiga myōjin,¹⁴ in *Shiga* 志賀, a magnificare ancora le virtù della poesia; le figure divinizzate delle maestre benefattrici dell'arte mirabile della tessitura in *Kureha* 呉羽, o infine il dio del sacro monte con Kaguya hime in *Fujisan* 富士山 (*Il monte Fuji*).

Il motivo della freccia, della divinità di Yawata, riaffiora invece in Kamo.

¹¹ Nume protettore dei guerrieri e delle imprese militari, e dunque associato a Hachiman. Secondo alcuni identificabile con Takenouchi no sukune (vedi nota seguente).

¹² Divinizzazione del nipote dell'imperatore Keikō, nella leggenda rappresentato come pluricentenario e dunque divenuto dio della longevità, dotato di poteri e forza straordinaria e protettore anche dei guerrieri e della dinastia imperiale.

¹³ Poeta considerato tra i maestri dell'epoca del *Kokinwakashū*.

¹⁴ Si definiscono myōjin le divinità shintoiste e i relativi santuari riconosciuti come illustri, di più antica e rinomata tradizione sul territorio nazionale, nello *Engishiki* (Cerimoniale dell'era Engi, 905-27), santuari a cui dunque erano destinate offerte ufficiali nelle occasioni prestabilite o anche straordinarie.

Kamo 加茂/賀茂 (*Il santuario/fiume Kamo*)

Un sacerdote [*waki*] del santuario di Muro no myōjin, nella regione di Harima, si reca in visita al Shimogamo *jinja* nella capitale Kyōto. Si presentano due donne [*maeshite*] che attingono acqua al Tarashigawa, il fiume che scorre nell'area sacra del santuario e fonte d'origine del fiume. Sull'altare vi è una freccia bianca e le donne spiegano la leggenda secondo cui a una donna del clan degli Hata, attingendo acqua dal fiume, una freccia bianca trasportata dalla corrente sarebbe entrata nel secchio. Tornata a casa, dopo breve tempo la donna sarebbe rimasta incinta e il bimbo nato, raggiunta l'età di tre anni, indicando la freccia come proprio padre si sarebbe trasformato in divinità e asceso in cielo. Il figlio è Kamo Wake ikazuchi no kami e la madre Kamo Mioya no kami, che con il padre formano i tre numi venerati nel santuario. Dopo aver attinguto quell'acqua purissima, citando vari siti celebri per i nessi con il prezioso elemento, le donne si rivelano divinità e svaniscono [*nakairi*]. Nella seconda parte mentre la dea fondatrice [*nochitsure*] danza in tutto il suo magnifico splendore [*tennyo no mai*], appare anche Wake ikazuchi no kami [*nochishite*] che facendo sprigionare e risuonare tuoni e fulmini profonde promesse di prosperità dei cinque cereali [*maibataraki*] finché le due divinità, tornando verso la foresta di Tadasu o ascendendo verso il cielo, dispaiono.

La manifestazione delle due donne, nella prima scena, riecheggia le figure delle due tessitrici di *Kureha*, e visualizza il principio femminile, mentre le due figure divine richiamano il principio maschile, con freccia e fulmini che fecondano la terra, la risaia e le piante di riso.

Le divinità raffigurate nel dramma di *Zenchiku*, con profusione di retorica in versi di alta eleganza, nella tarda estate, prima dell'arrivo dell'autunno con i suoi raccolti, promettono dunque tramite pioggia e fulmini la necessaria ricchezza e i benefici derivanti dalle acque. Con purezza e umore garantiscono prosperità e abbondanza del raccolto, in particolare nella coltivazione delle risaie.

Chikubushima 竹生島 (*L'isola di Chikubu*)

Un nobile di corte [*waki*] al servizio dell'imperatore Daigo (885-930), diretto in pellegrinaggio al santuario di Chikubushima, giunge sulle rive del lago Biwa. Apparendo una barca con sopra una giovane donna [*tsure*] guidata da un vecchio pescatore [*maeshite*], ottiene di poter essere traghettato sull'isola che s'erge in mezzo al lago. Mentre godono dello scenario incantevole del lago a primavera, giungono sull'isola.

*...dalle verdi piante le ombre s'immergono nell'acque:
 impressione che i pesci salgano sugli alberi,
 la luna galleggia a fiore sul mare,
 quasi anche il coniglietto corresse sull'onde,
 che scenario incantevole quest'isola!...*¹⁵

Il nobile, avendo udito della proibizione di accesso alle donne sull'isola del santuario, si dimostra dubbioso per la presenza della donna, ma il vecchio gli spiega che in realtà la stessa divinità venerata nel santuario, Benzaiten, è divinità dal corpo muliebre e spiegategli le origini dell'isola, dopo avergli rivelato la loro natura non umana, svaniscono l'una nell'altare, l'altro tra le onde [*nakairi*]. Mentre il nobile rimane in attesa il sacrario trema, le porte si spalancano e appare ammantata di luce Ben(zai)ten [*nochitsure*] che danza [*tennyo no mai*] agitando le maniche, mentre sul lago appare la divinità del dragone [*nochishite*] che ballando [*maibataraki*], donandogli gemme scintillanti d'oro e d'argento gli conferma la sua protezione sulla pace dell'impero, per svanire tra le acque del lago.

Piccolo gioiello tra i *nō* del primo tipo, come *Shirahige* 白髭/白鬚 si ambienta nel lago Biwa e nella stagione di primavera. Il culto di Ben(zai)ten si diffonde in tardo periodo Heian e forse perché venerata dal clan shogunale degli Hōjō si estende tra i ranghi dell'aristocrazia militare, come manifestato anche dall'immagine scolpita di Ragyō Benten in *Enoshima* di Kanze Nagatoshi. Il padiglione della divinità è manifestato nel *nō* con un altarino su una pedana e anche la barca è raffigurata nella sua sagoma essenziale (come in *Jinen koji* o *Funa Benkei*): su questa prende posto la donna con il vecchio pescatore in piedi al remo/palo, e si dipana una descrizione del lago fatato di fascinoso incanto. Nella seconda parte l'apparizione della divinità dragone e della creatura celeste rientra negli abbinamenti consueti ma di speciale fattura è l'*aikyōgen*, in cui si mostrano i tesori del santuario con tuffo finale nel lago.

Arashiyama 嵐山

Nella capitale adorna di ciliegi in fiore, a Arashiyama, ove sono stati trapian-tati ciliegi dei monti di Yoshino, giungono un messaggero imperiale e un vas-sallo [*waki* e *tsure*] che si imbattono in una coppia d'anziani guardiani dei fiori [*maeshite* e *tsure*] che puliscono alle radici degli alberi e narrano la storia

¹⁵ Descrizione idillica di Chikubushima, apparsa alla vista tra la foschia di primavera sul lago Biwa, da parte del vecchio pescatore (*shite*) che traghetta il ministro (*waki*) e il suo accompa-gnatore verso il santuario di Benzaiten, nella prima parte del dramma.

di quelle piante. I due in realtà sono manifestazioni delle divinità Komori e Katte dei monti di Yoshino. E mentre questi [*tsure*] danzano [*tennyo no mai*] facendo volteggiare le maniche, giunge in volo sull'onda del vento odoroso di meridione Zaō Gongen [*nochishite*].¹⁶ Librandosi tra i rami fioriti dei ciliegi, spandendo fiori d'oro, le tre divinità spargono auspici di pace e primavera di prosperità sull'impero.

Dramma fastoso di primavera opera di Konparu Zenpō, celebra lo splendore dei *furyū nō* d'epoca Momoyama. Nei due luoghi più rinomati per la fioritura dei fuggevoli petali rosati, l'uno sito naturale e sacro e l'altro sito ameno di ciliegi ricostruito a sua somiglianza nel cuore della capitale imperiale, accorrono in volo le divinità di Yoshino in triade ed eseguono tra i ciliegi un *kamiasobi* dinnanzi a un messaggero a celebrare non solo un inno alla beltà degli scenari fioriti di primavera ma anche il valore di pace della figura imperiale in un'epoca di massima decadenza. Alle due divinità, una maschile e l'altra femminile, legate al suolo di Yoshino si aggiunge lo *shite* Zaō Gongen, sovrano di quel luogo sacro, centro del culto delle montagne, raffigurato in forma di vecchio con parrucca leonina rossa o anche bianca, in cui con assoluta prestantza si sovrappongono nella tradizione giapponese Shaka, e i bodhisattva Kannon e Miroku.

Sogni e sofferenze di guerrieri: i drammi di lotta senza fine (*shuranō*)

Con lo sviluppo in senso teatrale del *nō*, la cornice dell'apparizione delle divinità o demoni terrificanti, di spiriti inquieti di vivi o morti, evocati tramite preghiere, soggiogati con esorcismi o liberati tramite preghiere di suffragio, spiriti che nella cornice del sogno rivivono i turbamenti, chiedono aiuto e infine scompaiono, diviene sempre più artificio per ritrarre, dar voce e mettere a nudo sul palcoscenico personaggi noti e non, per far riemergere dal passato storie antiche della letteratura più raffinata ma anche storie più vicine nel tempo assunte dalla cronaca o dalla tradizione orale (*genzainō*, i drammi di follia del quarto tipo etc.). Lo spettacolo, in forma di sogno e non, è procedimento per far palpitare, con la forza della rivisitazione multiprospettica sul palcoscenico, il vissuto, gli affetti decisivi e fatali, i sentimenti che fanno di ciascun

¹⁶ Si chiamano Gongen le manifestazioni di buddha o bodhisattva che assumono svariate sembianze per salvare le moltitudini e in particolare, nel processo di combinazione tra buddhismo e shintoismo, il loro manifestarsi assumendo l'aspetto delle divinità shintoiste già presenti e venerate sul territorio giapponese.

personaggio, di ciascuna esistenza, ben più dei vaghi contorni di un personaggio letterario indimenticato, ben più del suono suggestivo di versi lucenti e pagine eleganti di letteratura, ben più di eroi guerrieri protagonisti di storiche imprese, o di uomini di umile condizione provati dalle loro occupazioni quotidiane, bensì dei drammi universali indimenticabili che, nella fuggevolezza toccante del sogno, palpitano e poi svaniscono.

I drammi di guerrieri vengono denominati *shuranō* in quanto uno dei motivi fondanti è quello dei tormenti dello *shura*,¹⁷ 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 infinita e devastante. Ma a questo tema di tempesta travolgente si fonde una più profonda coscienza dell'esistenza e un più universale senso tragico.

In questi atti scenici non si celebra alcun Valhalla, nessuna esaltazione della pugna e della gloria d'eroi sui campi di battaglia, bensì riconoscimento e attenzione umana per le sofferenze e le sorti dei guerrieri messi perennemente in gioco, in bilico tra la vita e la morte, proiettati nel confronto con la morte e il distacco dalla vita, con i suoi "affetti", e infine travolti da un dolore senza fine.

In queste sintesi drammatiche, l'incontro con il viaggiatore spesso sui campi di guerra, nei pressi delle tombe, diviene occasione per il manifestarsi di guerrieri che, nel chiedere al monaco preghiere, suffragi per poter raggiungere la salvezza, rievocano gli eventi concitati e terribili delle battaglie: sul palcoscenico incedono gli eroi di quei conflitti, prendono forma i memorabili accadimenti della guerra tra Taira e Minamoto cantati nell'epopea dello *Heike monogatari*, nelle molteplici tradizioni con cui è stato tramandato fino al *Genpei jōsuiki*.

Ma, accanto al racconto e ai ricordi frementi e palpitanti di scontri e duelli 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 e bellicoso costretto senza posa a odio e ostilità.

¹⁷ Si chiamano Gongen le manifestazioni di buddha o bodhisattva che assumono svariate sembianze per salvare le moltitudini e in particolare, nel processo di combinazione tra buddhismo e shintoismo, il loro manifestarsi assumendo l'aspetto delle divinità shintoiste già presenti e venerate sul territorio giapponese.

Immagini di giovani guerrieri

Ma l'interesse creativo di Zeami, e di altri maestri del *nō* prima e dopo di lui, è soprattutto proiettato verso i sentimenti che inquietano, fanno straziare e palpitare gli animi di questi guerrieri, combattenti maturi e giovanissimi, avvinchiati con molteplici nodi ai ricordi delle turbinose vicende belliche, e anche allo stato d'animo sensibile e raffinato che li animava nei momenti di pace.

Particolarmente affascinanti, e toccanti a un tempo, sono le figure di giovani guerrieri in cui le allucinazioni terrificanti dello *shura*, che dovevano forse essere il motivo dominante nella tradizione, passano in secondo piano.

Atsumori 敦盛

*...sulla laguna di Awaji,
udendo il verso del piviere migrante in volo,
anche il guardiano di Suma si ridesta, ma chi sarà?...¹⁸*

Nō che rielabora un episodio narrato nello *Heike monogatari* ("La fine di Atsumori", libro IX) e in altre versioni epiche della guerra tra Heike e Minamoto.

Il guerriero Kumagae no Naozane [*waki*] (1141-1207), divenuto monaco, visita di nuovo la spiaggia di Suma per pregare per l'anima del giovane guerriero Taira no Atsumori (1169-1184), da lui ucciso nella battaglia di Ichinotani. Al suono di un flauto appaiono dei giovani tagliatori d'erbe [*maeshite* e *tsure*] che scambiano con lui parole richiamando episodi relativi a celebri flauti del passato. Uno dei tagliatori d'erbe rivela di essere lo spirito del guerriero da lui evocato ogni giorno e ogni notte nelle preghiere e svanisce [*nakairi*]. Mentre Kumagae, calata la sera, prega e officia in suffragio del giovane, appare lo spirito di Atsumori [*nochishite*] nelle sue vere sembianze di splendido e raffinato guerriero, racconta e danza i sentimenti della fuga dalla capitale [*otokomai* o *chū no mai*], i ricordi della notte prima della battaglia e gli istanti prima del fremente combattimento e la sua morte sulla battaglia. Ma ora, gioendo per le preghiere di Kumagai, non più nemico, rigettando ogni risentimento svanisce.

Il nodo centrale è nel reincontro tra il carnefice, un guerriero ora "pentitosi" e divenuto monaco buddhista che prega officia e pratica disciplina per gli spiriti dei morti di quelle battaglie, e la sua vittima, un sedicenne di delicata gioventù e bellezza. Fatali per entrambi sono stati l'incontro e ora il reincontro: Atsumori è morto per mano di Kumagae e questi è divenuto monaco

¹⁸ Entrata in scena di Atsumori (*shite*) nella seconda parte.

con il nome di Renshō/Rensei proprio per la sofferta percezione delle colpe conseguenti alla condizione di guerriero, che dà la morte a un giovane dell'età di sedici anni. Da commozione e orrore per il proprio gesto, è nata la spinta decisiva a farsi monaco e a dedicare la propria vita a itineranza e suffragio per le morti delle sue vittime. E il reincontro, annunciato dal suono toccante del flauto, è occasione per entrambi di rivivere un momento di dolore straziante e cruciale delle loro esistenze. Ma nel dramma un ruolo centrale riveste il suono del flauto, sembianza dello stesso Atsumori, quel suono che con speciale melodia ne annuncia l'apparizione, quel suono splendido e limpido che nei ricordi di Kumagae s'era impresso nella sua mente la notte prima della battaglia, quello strumento che Kumagae aveva trovato sul corpo della sua bellissima e sventurata vittima. E al fascino di questo personaggio Zeami dedica un momento di danza elegante ricco, di particolare rilievo come accade per i drammi con protagoniste femminili. Qui il supplizio dello *shura* non viene accennato, mentre emerge in rilievo la riconoscenza e l'efficacia delle preghiere del proprio assassino, di chi sta ora dedicando la propria vita a conforto delle vittime.

Kiyotsune 清経

*...Assurdo! Se comunque son corpo di rugiada evanescente
ancor posata sul volto, all'erbe fluttuanti
attratto dalle onde, perché galleggiare su una nave chissà fin quando?
E se, senza più vedere dolori, uccello d'acqua,
finissi immerso? Così mi risolsi,
e senza dirlo ad alcuno, pino sulla roccia attesi,
fino all'alba, come sussurrassi versi alla luna,
mi drizzai sulla prora della nave
e dal fianco estrassi il flauto traverso
il suono risuonò limpido, cantai ballate, intonai versi
riflettendo sul tragitto percorso e sul mio destino:
alla fine un giorno saremo onde fuggenti
a non tornare è il passato, a non fermarsi sono i pensieri
e questo mondo comunque è viaggio!
Senza lasciar rimpianti dietro di me...
a sguardo esterno, forse altri mi crederanno pazzo
ebbene, comunque gli uomini mi guardino...
tra le alghe, nel mutevole cielo notturno
quando guardai la luna che volge a ponente:
'Su portami via con te', pregai e
'Sia lode al buddha Amida,¹⁹ Mida nyorai, vienimi a prendere'*

¹⁹ (Amitabha) Buddha che si ritiene sovrintenda al paradiso occidentale. Sarebbe divenuto

*con quella sola voce com'ultimo commiato
dalla nave mi gettai e precipitai nella marea calante
tra i detriti sul fondo andai sprofondando
e la fine del fuggevole corpo fu triste...*

Ispirato allo *Heike monogatari* (“Fuga da Dazaifu”, VIII), nel dramma dapprima fa il suo ingresso la moglie [*tsure*] di Taira no Kiyotsune (1163-83) che prende posto in scena nella posizione dello *waki* (*wakiza*). Dal canto suo, lo scudiero del marito Awazu no Saburō [*waki*], spiegando che il suo signore è morto gettandosi tra le acque di Yanagigaura, nella regione di Buzen, si accinge a portare nella sua residenza a Kyōto alla consorte il ricordo di una ciocca di capelli da lui lasciato. Saburō, giunto alla residenza di Kiyotsune, riferisce alla consorte gli eventi e le consegna la ciocca di capelli da lui lasciata sulla nave. La moglie, sconvolta e risentita, si dispera e esprime il suo dolente rammarico.

Nel profondo della notte, quando la moglie, assillata dal pensiero del marito, confidando che il guancialetto trasmetta il suo amore e lui si manifesti in sogno, il fantasma di Kiyotsune [*shite*] si presenta. Appare al capezzale della moglie che ha manifestato afflizione e sconforto per il suo gesto, rifiutando i capelli da lui lasciati come ricordo perché dimentico delle promesse fattele di tornare vivo. Egli sussurra la sua convinzione che l'esistenza presente non sia che sogno, che l'illuminazione non può che condurre a questo gesto; in un toccante dialogo con lei pronunzia le sue ragioni e le chiede di fugare il suo risentimento. Il dramma di Zeami si incentra dunque su questo dialogo, il lucido amaro e straziante confronto della coppia, nel dolore di lei vedova, che gli rimprovera d'aver dimenticato l'affetto per lei (di non esser tornato non perché vittima in battaglia di mano altrui, ma per propria mano, incurante anche della sorte del clan Taira), e le ragioni di lui. Egli descrive il suo stato d'animo perturbato, fluttuante, perduto in una vertigine, nello sconforto: la gloria di un tempo e la disperazione dei Taira in fuga, la sensazione d'essere

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, ricreando nella propria mente l'immagine del buddha e delle sue virtù e pronunziandone il nome. Il culto di Amida viene predicato soprattutto dalle scuole buddhiste *tariki* 他力, 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 浄土宗, fondata da Hōnen 法然 (1133-1212), o jōdo shinshū 浄土真宗, fondata da Shinran 親鸞 (1173-1262), e correnti da queste derivate.

stati abbandonati anche dagli dei, dopo l'oracolo infausto di Hachiman²⁰ nel santuario di Usa. Attratto dall'impulso di spezzare il filo della vita perdendosi nelle acque, nell'inquietudine e desolazione e pur lucidissima percezione di un guerriero su una nave prima delle battaglia, che, suona il suo flauto, canta e infine, invocando il buddha Amida prefigurato dalla limpidezza della luna di ponente che appare, si getta nel mare tra le onde. Ma, nella riflessione sul percorso che l'ha condotto fin qui e sul destino che lo attende, si rispecchia la consapevolezza che la condizione esistenziale è viaggio, in perenne cangiante transitorietà. È la percezione della fuggevolezza (“alla fine un giorno saremo onde fuggenti”) nel divenire di un flusso irreversibile e inarrestabile, di un tragitto che non torna e mai si arresta (“a non tornare è il passato, a non fermarsi sono i pensieri”): lo scorrere dell'esistenza presente può essere interrotto dagli eventi, per mano d'altri in battaglia e non, ma anche da un gesto volontario che spezza, recide infine quel transito provvisorio. La donna lamenta la sorte del loro amore, ma Kiyotsune le rammenta che la vita o gli inferi sono lo stesso, che questa esistenza in nulla differisce dall'inferno a cui è precipitato con la morte. E nel finale illustra i tormenti dello *shura* travolto anche lui, che pure ha scelto di porre fine alla propria vita proprio da una sorta di illuminazione, dalla percezione vivida ora rinsaldata del dolore che è l'esistenza umana. Ma in chiusura del dramma, grazie all'effetto della recitazione del *nenbutsu* riesce a imbarcarsi sulla nave della legge (“buddhista”) e purificato nella mente, senza più turbamenti si avvia alla salvezza.

Tadanori 忠度²¹

Ryoshuku no hana 旅宿の花 (*Riparo tra i fiori*)

行暮 (れ) て	<i>Yukikurete</i>	Se all'imbrunire
木の下影を	<i>ko no shitakage wo</i>	all'ombra d'un albero
宿とせば	<i>yado to seba</i>	trovo riparo
花や今宵の	<i>hana ya koyoi no</i>	dei fiori io sarò
主ならまし	<i>aruji naramashi</i>	l'ospite di una sera

²⁰ Yawata no kami. Dio delle armi e protettore dei guerrieri, ispirato alla figura semimitica dell'imperatore Ōjin (V sec.). Il santuario di Usa, nel Kyūshū, è oggi il principale degli oltre quarantamila Hachimangu distribuiti nel Giappone.

²¹ Altri drammi trattano questo personaggio: *Shunzei Tadanori* 俊成忠度, tuttora in repertorio, più legato al solco dei drammi di guerrieri e al lamento delle sofferenze dello *shura*, e altri, ora fuori repertorio, come *Genzai Tadanori* 現在忠度, che enfatizza le virtù della poesia, *Meisho Tadanori* 名所忠度, *Ikuta Tadanori* 生田忠度, *Shiga Tadanori* 志賀忠度 etc.

Composto da Zeami, assieme a *Atsumori*, *Tadanori* è considerato tra i più alti esempi di *shuragakari* 修羅ガカリ, ossia di drammi di guerrieri.²²

[*Maeba*] (Primo *dan*) Entrata in scena dello *waki*: un monaco, un tempo appartenente alla “famiglia” del celebre maestro poeta Fujiwara no Shunzei (1114-1204), accompagnato da un altro monaco [*wakizure*], nel corso di un viaggio dalla capitale verso le regioni occidentali giunge alla spiaggia di Suma [*michiyuki*].

(Secondo *dan*) Entrata in scena dello *shite*: un vecchio di un villaggio di pescatori, lamentando la condizione di *ama* (abitante della costa) a Suma, si dirige verso un ciliegio che contrassegna una tomba.

(Terzo *dan*) Dialogo tra lo *waki* e lo *shite*: il vecchio descrive la sua esistenza a Suma, dove la duplice attività di *ama* e di *yamagatsu* (abitante dei monti) comporta inevitabili pene a causa delle necessarie ascese e discese tra i monti, per cogliere la legna, e la spiaggia, per l'estrazione del sale, e lo scenario di Suma.

(Quarto *dan*) Uscita di scena dello *shite*: al monaco che chiede un alloggio per la notte il vecchio, citando la poesia di Tadanori, consiglia di prendere riparo sotto i fiori di ciliegio e di pregare sulla tomba. Lasciando quindi intendere la propria identità e preannunciando la propria apparizione in sogno, svanisce all'ombra dei fiori [*nakairi*].

[*Aikyōgen*] Il racconto della vicenda di Tadanori da parte dello *ai*: un uomo del posto racconta al monaco gli episodi riguardanti la morte in battaglia di Taira no Tadanori (1144-1184) a Ichinotani.

[*Nochiba* 後場] (Primo *dan*) L'attesa dello *waki*: i due monaci si riposano dal viaggio all'ombra del ciliegio in fiore.

(Secondo *dan*) Entrata in scena del *nochishite*: Satsuma no kami Tadanori, apparso nelle sue vere fattezze, lamenta l'esclusione del suo nome dal *Senzai wakashū*.

(Terzo *dan*) Il racconto dello *shite*: Tadanori rievoca il momento della fuga dalla capitale e la sua visita a Shunzei a cui affida le sue poesie. (Quarto *dan*) Il seguito del racconto: Tadanori narra le circostanze della sua morte in battaglia e il ritrovamento del *tanzaku* con la poesia sui fiori di ciliegio (“*Ryoshuku no hana*”).

(Quinto *dan*) Conclusione: lo *shite* scompare all'ombra dei fiori, identificando il compositore della lirica con questi ultimi.

²² Con *shuragakari* si intende l'interpretazione da parte dello *shite* della figura di un guerriero. In *Sarugaku dangi*, assieme a *Izutsu*, *Tadanori* viene citato come uno dei drammi di guerrieri tra i più eccelsi, con l'attributo di *jōka* 上花 (fiore supremo).

Ambientato nei pressi del celebre “giovane ciliegio” (*wakaki no sakura*) in piena fioritura sulla spiaggia di Suma, il dramma, scostandosi da altri *nō* di guerrieri, non descrive le pene della “via dei guerrieri” (*shura*), bensì il turbamento che deriva dall’attaccamento alla via poetica, l’incancellabile rammarico di Tadanori per l’esclusione del suo nome e la disillusione delle sue aspirazioni poetiche. Questa scelta si armonizza con una scrittura che vede dunque al centro l’immagine del ciliegio, tramite cui, dalla frase d’esordio al finale e attraverso variazioni sui versi di Tadanori, si elabora e svolge il testo verbale. Il *nō*, come auspicato da Zeami stesso, è costruito in maniera coerente e aderente rispetto alla fonte epica.²³ La materia si rifà ai capitoli VII e IX dello *Heike monogatari* ma con tratti di rielaborazione drammatica: la località da cui Tadanori decide di ritornare alla capitale; il suo aspetto, l’età, la foggia delle vesti nel corso del combattimento che ha deciso la sua vita; il medium su cui era trascritta la poesia; e ancora l’appartenenza del monaco alla famiglia di Shunzei e la richiesta di Tadanori che il monaco rivolga la sua preghiera a Teika affinché il suo nome venga ripristinato. e riscrive il fascino della figura cantata dalla letteratura privilegiando il valore dell’attaccamento di Tadanori alla via dell’arte. Nel dramma i motivi ispiratori, l’esclusione del nome menzionata nelle diverse versioni dello *Heike monogatari*, le circostanze della morte in battaglia e la poesia “*Ryoshuku no hana*”, si congiungono muovendo dall’identificazione del “giovane ciliegio” di Suma con la tomba stessa dell’eroe, per culminare con la sovrapposizione dell’elegante sembianza di Tadanori alla fragile immagine dei fiori di ciliegio. Attraverso l’assimilazione del guerriero al “giovane ciliegio” e la descrizione della sua veste di broccato a macchie d’aceri rossi, ne accentua l’affascinante raffigurazione di giovane nobile, confermata anche dalla scelta di maschera e costume nella rappresentazione. Ne enfatizza così il doloroso destino di morte e l’attaccamento alla via dell’arte, di contro a una tradizione epica che lo vedeva uomo più maturo e sobrio. Grazie a tali scelte, pur senza stravolgere le coordinate del preesistente scenario epico, con originalità viene a profilarsi sul palcoscenico, tra parola gesto e musica, l’immagine di Tadanori “signore dei fiori”, prode nelle armi ma anche elegante e colto esponente del clan Taira, esemplare per la raffinatezza nella pratica di poesia, come Atsumori e anche Kiyotsune dimostrano nella musica. Ma il cruccio soprattutto che la sua poesia, scelta da Shunzei per l’antologia imperiale *Senzai wakashū*, sia stata accolta come anonima in

²³ “La forma dei *nō* con personaggi di guerrieri. In genere, se la fonte originale ha per protagonisti dei celebri condottieri dei Genji e degli Heike, si deve scrivere con particolare cura in conformità con le narrazioni dei *biwahōshi*” (*Sandō* 三道 in Omote Akira, Katō Shūichi (a cura di), *Zeami Zenchiku*, Tōkyō, Iwanami, 1974, pp. 138-139.

quanto considerato, come gli altri Taira, nemico dell'impero, significa anche l'attaccamento alla vita, l'unica speranza di lasciare traccia di sé e solo il nō di Zeami gli rende pienamente giustizia.

Figure di vecchi guerrieri

Particolare atmosfera, con minimi cenni alla via dello *shura*, ammantata poi i drammi di guerrieri anziani e sconfitti: in *Yorimasa* dove si rievoca la morte del guerriero omonimo (Minamoto no Yorimasa, 1104-1180), personaggio reale di rilevante grandezza, sia come guerriero che come poeta, alleato del principe Takakura e accusato dunque di complotto contro i Taira. Asserragliatosi nel famoso padiglione della fenice (Byōdōin) di Uji, viene infine costretto al suicidio lasciando celebri versi e il ventaglio la cui forma viene richiamata dall'aiuola preservata in ricordo sul luogo del suo *seppuku*.

Yorimasa 頼政

*Ecco, il villaggio di Uji,
la cui la fama invero è giunta fino a regioni lontane:
il profilo dei monti, il corso del fiume... lo scenario del villaggio
e del ponte in lontananza, è luogo rinomato ricco di attrattive.*

Il dramma porta sulla scena un episodio narrato nel libro IV dello *Heike monogatari*. Un monaco [*waki*] in viaggio diretto al villaggio di Uji mentre s'incanta ad ammirare il paesaggio di tarda primavera, inizio d'estate, lungo il fiume Uji, sopraggiunge un vecchio [*maeshite*] che gli illustra le località amene dei dintorni e lo accompagna al Byōdōin, il Padiglione della fenice. Vedendo un'aiuola a forma di ventaglio il monaco lo interroga sulla ragione e il vecchio spiega che rievoca il luogo della morte di Genzanmi Yorimasa, che prima di uccidersi stese a terra il suo ventaglio. Poi, ricordando che proprio quel giorno è l'anniversario della battaglia (*miya ikusa*) rivela di essere lui stesso Yorimasa e svanisce [*nakairi*]. Al sopraggiungere della notte, appare Yorimasa [*nochishite*] con l'armatura allacciata sopra la veste da monaco e raccomandando al monaco la recitazione del sūtra, racconta la storia che l'ha condotto alla sconfitta e al suicidio. L'esercito di Yorimasa, sconfitto dai Taira, in fuga verso Nara, a causa della stanchezza del principe imperiale, Takakura no miya, accusato di complotto contro i Taira, si accampa presso il Byōdōin e per impedire l'assalto degli inseguitori vengono divelte le tavole dal ponte di Uji [*kuse*]. Ben presto s'ingaggia un combattimento tra le due sponde del fiu-

me ma un guerriero dei Taira, Tahara Matatarō Tadatsuna, riesce a guardare il fiume a cavallo e guidando i compagni riesce a raggiungere l'opposta sponda. Grazie a quest'impresa gli alleati di Yorimasa vengono sconfitti e il vecchio guerriero Yorimasa, perdendo i due figli, compone una poesia di commiato

埋もれ木の	<i>Umoregi no</i>	Per un "legno fossile" [come me]
花咲くことも	<i>hana saku koto mo</i>	anche lo sbocciare di fiori
なかりしに	<i>nakarishi ni</i>	non avrebbe dovuto accadere
みのなる果てぞ	<i>mi no naru hate zo</i>	eppure questa è,
哀れなりける	<i>aware narikeru</i>	dolorosa, la mia fine

e si suicida stendendo il suo ventaglio. E con quella rievocazione il fantasma si dilegua all'ombra dell'aiuola a ventaglio.

Pur se in larga parte recitato in posizione statica, fissa in piedi o poggiata allo scranno da guerriero, laddove l'interprete abbia adeguata presenza scenica, il dramma, con la magnifica descrizione delle bellezze del paesaggio nella prima parte e con la rovente e altisonante narrazione epica, ampiamente attinta dallo *Heike monogatari*, nella seconda, si libra su di un profilo né di commiserazione, né di cupezza della sconfitta di un vecchio, bensì s'elewa a tragica grandezza del protagonista.

Di contro a Yorimasa, con la descrizione delle bellezze di Uji, in *Sanemori* la prima parte è certamente singolare, mentre celebre è, nella seconda, la rievocazione dell'episodio del suo capo mozzo, trofeo di battaglia che, lavato nell'acqua dello stagno di Shinohara, rivela il bianco dei capelli tinti di nero per affrontare onorevolmente come un giovane e valente guerriero l'ultima battaglia della propria vita.

Sanemori 実盛

Il dramma rielabora un celebre episodio tratto dallo *Heike monogatari* (VII) e un evento di cronaca registrato in un diario, il *Mansai jugō nikki*, sull'apparizione del fantasma di Sanemori (Saitō Sanemori, 1111-1183) al monaco Yūgyō 遊行上人.

Un abitante [*ai*] dei pressi di Shinohara, nella regione di Kaga, si reca alle lezioni-sermoni del monaco errante Taami, Yūgyō shōnin [*waki*], giunto qui con un suo compagno [*wakitsure*] a predicare, e chiede la ragione per cui ogni tanto il sant'uomo sembri parlare da solo. In realtà alla prediche ogni giorno si presenta per ascoltare a mani giunte anche un vecchio [*maeshite*], che però è visibile solo al sant'uomo. Il vecchio, in risposta agli interrogativi del monaco predicatore, accenna al guerriero Saitō Bettō Sanemori, morto sul campo di

battaglia proprio in quei luoghi, rivela di essere il suo fantasma e svanisce [*nakairi*]. Mentre il sant'uomo celebra una funzione di suffragio appare lo spettro di Sanemori [*nochishite*] nelle sembianze d'un tempo, in tenuta da guerriero, sul campo di battaglia di Shinohara e rievoca il momento in cui, tra la commozione di tutti i guerrieri, i capelli del suo capo mozzo lavati dal nero dell'inchiostro sono apparsi nella loro reale bianchezza, il momento in cui ha indossato il giovanile *hitatare* (giubba) di broccato vivace, e rivive infine il combattimento fatale in cui rimane ucciso in battaglia combattendo contro Tezuka Tarō e gli altri nemici. Quindi chiedendo suffragi per la sua salvezza esce di scena.

In realtà agli inizi Sanemori apparteneva al seguito di Minamoto no Yoshitomo e solo successivamente entra tra le file dei Taira, al servizio di Shigemori e Koremori. Muore in battaglia a 73 anni, con indosso lo *hitatare* di broccato, come un condottiero, e con i capelli tinti: alla vista di ciò, comprendendo il suo stato d'animo, di fronte alla dignità di vecchio guerriero che vuole morire con aspetto di giovane, anche cavalieri o condottieri nemici, come Kiso Yoshinaka, rimangono commossi. E Zeami, gli dedica un nō di splendida fattura, dosato con gravità in una danza gagliarda di fresca arditezza.

Vincitori e vinti

Se in molte di queste figure tragiche si rievocano le gesta di guerrieri Heike, dunque per lo più sconfitti, una dimensione differente caratterizza invece le figure di combattenti vincitori, come in *Yashima*, che ha per protagonista proprio Minamoto no Yoshitsune (1159-1189),²⁴ l'artefice della vittoria dei Minamoto.

Yashima 八島/屋島

Sulla spiaggia di Yashima, nella regione di Sanuki, nello Shikoku, in primavera due monaci [*waki* e *wakitsure*] giunti dalla capitale chiedono alloggio per la

²⁴ Condottiero del clan Minamoto. Figlio di Yoshitomo e fratello minore di Minamoto no Yoritomo (1147-1199), dopo essere stato cresciuto in un tempio buddhista a Kurama nel 1180 si ricongiunge a Yoritomo e alla sua casata e agli ordini di questi ha un ruolo determinante nella guerra Genpei riducendo alla sconfitta e all'annientamento la casata rivale dei Taira (Heike). Attirando però la gelosia del fratello maggiore, poi divenuto il primo shōgun della storia giapponese, viene da questi perseguitato; in fuga per il paese trova rifugio presso l'amico di un tempo Fujiwara no Hidehira ma dopo la sua morte, tradito dal figlio di questi, circondato dalle forze di Yoritomo è indotto al suicidio. Diviene così un eroe indimenticato di numerose opere letterarie e teatrali dedicate alla sue imprese e al suo fuggevole destino.

notte a dei pescatori [*maeshite* e *tsure*] nella loro capanna per preparare il sale. Il pescatore più anziano dapprima rifiuta, per l'umiltà del suo alloggio, ma poi udendo che giungono dalla capitale, quasi con un tocco di nostalgia li accoglie. Sollecitato dai monaci, il vecchio rievoca episodi della battaglia svoltasi su quelle acque, il combattimento tra Kagekiyo e Mionoya, le morti di guerrieri valorosi come Satō Tsuginobu e Kikuō e altri eventi concitati e dolenti. Il suo racconto è tratteggiato in maniera sì vivida che i monaci gli chiedono il nome. Egli, solo alludendo al suo nome, d'un tratto dispare [*nakairi*]. Nel pieno della notte in sogno si presenta la figura fulgente, con armatura e elmo, del valoroso Minamoto no Yoshitsune [*nochishite*]. Egli rievoca ancora altri palpitanti frangenti della battaglia che l'hanno visto protagonista: la vergogna d'aver lasciato cadere in acqua l'arco e l'aver messo a repentaglio senza timori la sua vita per recuperarlo e salvare il suo onore di guerriero [*kakeri*], le gesta degli altri combattenti. Ma poi, al suono del tamburo di battaglia, irrompe lancinante il travaglio dello *shura* nel reiterarsi del violentissimo e disperato combattimento con Taira no Noritsune (1160-84). E nel vacillare tra il mare della vita e della morte, finché quasi albeggia, i nemici si trasformano in gabbiani, il tamburo nel vento sulla costa tramuta in una tempesta mattutina tra i pini e rimane la solitudine del vincitore:

*E quella battaglia su navi ormai
 e quella battaglia su navi ormai è passato
 ma ritorna a questo mondo fluttuante, di vita e morte
 i mari e i monti insieme tremano
 dalle navi il suono dei tamburi di battaglia
 sulla terraferma gli scudi delle onde
 a biancheggiare alla luna i lampi delle spade
 a rispecchiarsi silla marea luci di stelle sugli elmi
 le acque e il cielo si confondono,
 a percorrere il cielo di nuovo onde di nubi
 s'incrociano le armi o si trafiggono
 gli assalti e le difese della battaglia navale
 e man mano che affiorano e s'immergono
 dalle onde della notte di primavera rischiarata:
 quelli che sembrano nemici son stormi di gabbiani
 quello che risuonava come tamburo di battaglia
 si tramuta in brezza sulla baia, sugli alti pini di Takamatsu
 è brezza sulla baia, sugli alti pini di Takamatsu
 e ora si tramuta in tempesta mattutina...*

Nonostante il protagonista sia l'eroe vittorioso, e non invece la figura commovente di una vittima della disfatta, tuttavia, oltre all'alto tenore epico delle gesta di guerrieri, la forza e l'onore, vi aleggia anche un tono cupo, l'atmosfera di profondo dolore e commozione dei momenti di strenua lotta, un patimento lacerante che risuona nel finale senza risparmiare né vincitori né vinti.

Più lieve l'atmosfera di *Ebira 箎 (La faretra)*, dramma di datazione posteriore rispetto a quelli di Zeami, dove il guerriero Kajiwarano Genta Kagesue appare a un monaco itinerante e rivivendo i furiosi combattimenti della battaglia nella foresta di Ikuta [*kakeri*] si segnala per la finezza di cogliere un ramo di susino fiorito nella corte del santuario di Ikuta e infilarlo nella faretra.

Ma tra queste figure vittoriose la più fulgida è l'immagine del giovane Tamuramaro.

Tamura 田村

*...Luce serena della luna all'alba,
anche il cielo s'inebria dei fiori,
che primavera deliziosa!
Ah che incanto di primavera!...
Davvero alla vista della sua figura,
appare semblante di persona non comune,
quale mai sarà il suo nome?...²⁵*

Il testo rielabora le leggende intorno alla nascita del tempio Kiyomizu. Un monaco [*waki*] in viaggio, giunto al tempio Kiyomizu di Kyōto, nel pieno della fioritura dei ciliegi scorge un giovane [*maeshite*] elegante di singolare aspetto, Hanamori no Dōji (il giovane guardiano dei fiori), che ripulisce e purifica l'area sacra dai petali caduti. Questi gli narra la storia dell'origine del tempio buddhista: fu eretto un tempo da un monaco su ispirazione del bodhisattva Kannon, grazie all'aiuto dell'eroe Sakanoue Tamuramaro. Il giovane, contemplando la moltitudine di ciliegi in fiore che risplendono al tramonto, si mostra rapito dallo spettacolo ma d'un tratto, indicandogli i monti a oriente e il Tamuradō (Padiglione dedicato a Tamura) rischiarato dalla luna scompare all'interno [*nakairi*]. Mentre il monaco sta pregando, nel pieno della notte appare il fantasma di Tamuramaro [*nochishite*] nel suo aspetto di prode guerriero d'un tempo, con la sua armatura rifulgente e rievoca l'impresa quando, su ordine imperiale, si è accinto ad affrontare il demone del monte Suzuka

²⁵ Passaggio che, inneggiando all'incanto del paesaggio di primavera, precede la scomparsa del giovane guardiano dei fiori nella prima parte del dramma.

e con la protezione del bodhisattva Kannon dalle mille braccia è riuscito ad annientarlo [*kakeri*].

Esempio con *Ebira* e *Yashima* di *nō* di guerrieri vittoriosi, più che offrire l'immagine dei *nō* di battaglia, il mitico eroe e condottiero dei tempi dell'imperatore Kanmu (737-806), venerato come protettore dei guerrieri, impresozioso tra ciliegi in fiore e chiarore lunare, offre un'immagine sacralizzata e un'atmosfera che l'approssima ai *nō* di divinità.

Nella prima parte il fanciullo rievoca l'origine del tempio, nel legame confermato dal nome (*kiyomizu*=acqua pura) con l'acqua ritrovata dal monaco risalendo alla fonte del fiume Kitsu, e la creazione del tempio nei pressi di una cascata inesauribile, *Otowa no taki*, tuttora esistente.

Il *nō* ha un secondo *kuse*, con il racconto dell'impresa bellica di sconfitta di un demone malefico, concludendo in tono luccicante e solenne, con Kannon trionfante che prodigiosamente protegge l'eroe e annienta il nemico.

Altri guerrieri e altre sofferenze

A differenza di alcuni lavori di Zeami, in cui il tema dei tormenti dello *shura* non viene neppure adombrato, nei drammi che l'avevano preceduto (*Michimori*) e anche di alcuni che seguiranno, si stagliano atterriti personaggi travolti dai supplizi (anche *Tomoakira*).

Michimori 通盛

Composto da Jōami, figura vicina allo shōgun Ashikaga Yoshimitsu, e probabilmente rivisto da Zeami, trasfonde l'immagine dei *nō* di guerrieri più antichi.

Sul mare di Naruto, nella regione di Awa, di fronte a due monaci [*waki* e *wakitsure*] che officiano in suffragio delle vittime dei Taira, annientati su quelle acque, si avvicina una barca illuminata da un falò con un vecchio [*maeshite*] e una giovane donna [*tsure*] per ascoltare la recitazione del sūtra. I due raccontano la tragica sorte di Michimori morto in battaglia a Ichinotani e la moglie di lui, Kozaishō, accorsa per incontrarlo e poi suicidatasi gettandosi tra quelle acque e d'un tratto si tuffano in mare e scompaiono [*nakairi*]. I due [*nochishite* e *tsure*], attratti dalla recitazione delle preghiere dei monaci, riappaiono nelle loro sembianze e rammentano il loro doloroso addio fin prima dello scontro e il fratello Noritsune che lo sollecita a salire sulla nave per avviarsi alla battaglia, la forza del loro amore [*kakeri*]. Ma infine grazie alle preghiere dei monaci i due coniugi raggiungono la buddhità.

Incantevole è l'atmosfera della barca illuminata dal falò sul mare in una notte d'estate, una luce che serve ai monaci nella loro recitazione ma che è

anche segno della luce della fede nella legge buddhista che dalle tenebre conduce i fedeli verso la salvezza. L'attaccamento e perdizione è qui l'amore tra i due coniugi, quell'amore toccante che dapprima Kozaishō aveva rifiutato e che poi invece li lega, la fa accorrere per l'addio prima della battaglia e quindi, dopo la morte dell'amato, la fa suicidare gettandosi tra le acque del mare per raggiungerlo.

Tsunemasa 経正/経政

Il dramma è ispirato a un episodio narrato nello *Heike monogatari* (*maki* VII).

Gyōkei [*waki*], monaco di un tempio buddhista della capitale Kyōto, il Ninnaji, su ordine di un principe imperiale (Shukaku *hōshinnō*), offre il prezioso *biwa* (una sorta di liuto) di Seizan alle divinità buddhiste e esegue un concerto in suffragio [*kangen kō*] del fantasma di Taira no Tsunemasa (?-1184), guerriero morto a Ichinotani, 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 strumento egli prende il *biwa* di Seizan e comincia a suonarlo [*kuse*], quindi danza [*kakeri, kusemai*]. 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, ma anche la danza, anche qui tra Gyōkei e Tsunemasa vi è un legame del comune maestro, il principe monaco Shukaku, celebre virtuoso del *biwa*, e il laccio che li congiunge anche qui 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 nel dramma *Genjō*, o in *Semimaru*: come la poesia sono segno di nobiltà e eleganza di un guerriero, emblemi della sua raffinatezza, e 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 del tempio buddhista, il Ninnaji.

Allucinati da visioni terrifiche, sono anche i protagonisti di *Ebira* e di *Tomonaga*, riconducibile forse alla mano del figlio di Zeami, Motomasa.

Tomonaga 朝長

...Mio padre Yoshitomo, quindi
fuggì verso Utsumi di Noma, e si affidò a Osada ma,
come dall'albero sotto cui trovar riparo pioggia trapela,
senza pietà fu ucciso...²⁶

Il dramma sviluppa materia tratta dagli eventi narrati nello *Heiji monogatari*.

Un monaco [*waki*] del Seiryōji, fratello di latte del secondogenito di Minamoto no Yoshitomo, Tomonaga, con un compagno si reca a Mino per pregare e officiare per la salvezza di Tomonaga suicidatosi nei pressi della locanda di Aohaka. Dinnanzi alla tomba egli incontra una donna [*maeshite*] (in alcune scuole con un seguito). La donna è la proprietaria della locanda di Aohaka ed è lì anch'essa per pregare per Tomonaga di cui commemora ogni sette giorni la fine con commozione. Nel momento della sconfitta dei disordini di Heiji, Yoshitomo in fuga con i suoi verso le regioni orientali aveva trovato alloggio nella locanda della donna ma il giovane Tomonaga, ferito gravemente, per non essere d'intralcio nella fuga al padre e agli altri si era suicidato durante la notte. La donna conduce il monaco presso di lei [*nakairi*]. Mentre il monaco celebra una cerimonia di suffragio, nel cuore della notte appare lo spirito di Tomonaga [*nochishite*] nelle sembianze di un tempo. Nel rievocare il tragico destino della sua famiglia, la cattura dei fratelli Yoshihira e Yoritomo da parte dei nemici Taira, l'uccisione del padre Yoshitomo per mano del suo stesso vassallo Osada, esprime il suo ringraziamento e la riconoscenza alla proprietaria della locanda che allora li accolse e che dopo la morte continua a pregare per loro, e al monaco. Quindi, nel descrivere i travagli della via dei guerrieri (*shura*) rivive il dolore della grave ferita in battaglia causa della sua scelta di morire.

È proprio un sentimento di devozione e misericordia che coinvolge persone non direttamente congiunte da legami familiari, il monaco e la donna, che rende l'umanità toccante di questo dramma di Kanze Motomasa: il sacrificio vano di un guerriero giovanissimo, che non riesce a scongiurare la tragedia del padre Yoshitomo e dei suoi, a sua volta tradito proprio dagli alleati su cui più contava.

²⁶ Frangente in cui, nella seconda parte del dramma, il fantasma di Minamoto no Tomonaga (*shite*), dopo aver narrato la sorte dei fratelli, rievoca l'uccisione per tradimento del padre (Minamoto no Yoshitomo) da parte di Osada no Tadamune.

Una donna guerriera

In questo gruppo di tragedie di guerrieri brilla per la sua unicità il dramma di una donna in arme, Tomoe, legata a Kiso (Minamoto no) Yoshinaka 源義仲 (1154-1184), condottiero che disputa per la supremazia nel clan dei Minamoto con Yoritomo ma alla fine viene sconfitto. *Tomoe* si focalizza sulla figura femminile della sua amata, personaggio che appare nello *Heike monogatari* (“La fine di Kiso”, IX).

Tomoe 巴

Due monaci [*waki* e *wakitsure*] dal profondo dei monti della regione di Kiso si mettono in viaggio per rendere omaggio a Minamoto no Yoshinaka, morto nella battaglia di Awazu che l’ha visto fronteggiare le forze del cugino Minamoto no Yoritomo, capeggiate da Minamoto no Noriyori, e tragicamente soccombere. La comitiva giunge infine alla pineta di Awazu, lungo le rive del lago Biwa. Il giorno volge al tramonto e una donna [*maeshite*] appare dinnanzi al tempietto per rendere omaggio allo spirito di Yoshinaka. La donna spiega che egli è venerato come nume del posto e rivelando che lei stessa è un fantasma svanisce [*nakairi*]. Ecco che appare nelle sue sembianze di un tempo, l’intrepida Tomoe *gozen* [*nochishite*], guerriera che, con forza e bellezza, lotta a fianco dell’amato. Racconta e rivive la sua vicenda: fino all’ultimo combatte senza mai staccarsi da lui ma infine, assistendo alla sua morte, trafitto da una freccia, tra le lacrime fugge in incognito verso Kiso e chiedendo preghiere per la sua salvezza di nuovo svanisce.

Come una sorta di *miko*, sacerdotessa che celebra il culto del suo amato, sorta di spirito vindice che fallisce nel suo tentativo di conquista della capitale sconfitto dal clan dei suoi cugini, pur sopravvivendo a lui Tomoe vive nella leggenda e nel *nō*.

Il culmine nella rappresentazione è forse la sua trasformazione in scena, il mutare della sua figura dallo splendido *karaori*, prezioso broccato multicolore operato e intessuto in mille disegni, al candore del bianco e lo scarlato dello *hakama*, trasformazione che lascia nello spettatore la vivida impressione della travolgente metamorfosi della sua esistenza.

Nel dramma *Kanehira* 兼平, invece, sempre risalente allo *Heike monogatari* (“La battaglia di Kawara”, “La fine di Kiso”, IX), fa la sua entrata in scena, dopo una delicata raffigurazione del paesaggio sul lago Biwa, il fantasma del guerriero omonimo, fratello di latte di Kiso Yoshinaka, che, leale amico, lo segue nella battaglia fino alla fine, suicidandosi alla sua morte.

Dramma di robusta schiettezza, che come *Michimori* testimonia dei brani più antichi, antecedenti all’avvento di Zeami.

Visioni di grazia alla specchio:
i drammi di personaggi femminili (*kazura nō*)

È nei *nō* con protagoniste figure femminili che, secondo tradizione, si incarna l'essenza dello *yūgen*, ideale di grazia, maniera evocativa di fascino e bellezza ravvisabili nel naturale portamento di fanciulli, danzatrici o dame. Ma *yūgen* è anche trasposizione in figure/ suoni/immagini, sul palcoscenico e nell'interpretazione dell'attore, dell'estetica di suggestione e vaga risonanza che Zeami sembra aver attinto dagli ideali poetici del tempo e applicato all'arte scenica sotto l'impulso anche della maestria nei personaggi femminili interpretati dall'attore Inuō, maestro del *sarugaku* di Ōmi. Dunque la "grazia" è anche nel canto e soprattutto nella danza, che rappresenta l'apice lirico delle emozioni, è estetica suggestiva che si trasfonde in tutti gli aspetti visivi e uditivi dello spettacolo, e sorprende per il suo sbocciare come fiore in un ciliegio antico, tra le rocce, così dunque in figure di vecchi e anche demoni.

Modelli e sembianze antiche

In questo ambito molti lavori più antichi risalenti a Inuō, a Kan'ami o ad altri artisti sono stati probabilmente ritoccati o rimodellati da Zeami o altri. Ma, nonostante i ritocchi, in questi si percepiscono ancora palpabilmente tracce e sentori del passato, laddove più carica è la coloritura degli influssi religioso-buddhisti o delle radici arcaiche sciamanico-animistiche, non ancora rarefatte o appannate.

Eguchi 江口

*Nelle mattine di primavera di fiori vermigli,
i monti scarlatti di broccati e ricami
appaiono adorni, ma eccoli sedotti dal vento della sera;
nelle sere d'autunno di purpuree foglie e gialle,
i boschi di cespito scarlatto s'intingon di colori,
ma eccoli sbiadire alla brina del mattino.
Al trapelar del vento tra i pini, della luna tra i rampicanti,
anche i gitanti si scambian saluti, per mai più tornare.
Nell'alcova dalle cortine di giada e coltri vermiglie,
anche gli amanti che allineano i guanciali,
un giorno s'allontaneranno, per non rivedersi più.
Così piante e alberi senza sensibilità e uomini con sentimenti,
come potranno sottrarsi mai alla pena...*

Due monaci [*waki*] in viaggio diretti verso la regione di Settsu in visita all'antica tomba della dama di Eguchi, villaggio alla foce del fiume Yodo animato da numerose locande, vengono fermati da una giovane donna [*maeshite*]. La donna richiama alla mente un celebre scambio di versi tra il monaco Saigyō (1118-1190)²⁷ che qui chiese alloggio per una notte e la cortigiana di Eguchi che rifiutò. Quindi rivelando di essere il fantasma di quella cortigiana dispare [*nakairi*]. Mentre i monaci all'imbrunire recitano sūtra, al chiaro della luna riflessa sulla superficie delle acque del fiume appare una barca a felze su cui siedono figure leggiadre di cortigiane [*tsure*]. Tra queste, il fantasma della dama [*nochishite*] ricordando la percezione della fuggevolezza del reale, prefigurata in quell'ambiente di smarrimento delle umane esistenze, danza [*jo no mai*] e d'un tratto la barca a felze si trasforma in un candido elefante, mentre la cortigiana di Eguchi si trasfigura in Fugen *bosatsu* (bodhisattva) per svanire verso il paradiso d'occidente.

Il testo di *Eguchi*, come accade in *Sotoba Komachi* o in *Jinen koji* opere ugualmente attribuite a Kan'ami, è intessuto di intensa speculazione buddhista, ma secondo alcuni è stato rivisto da Zeami e altri l'attribuiscono a Zenchiku.²⁸ Incastonata nella cornice dei *nō* di sogno, l'apparizione su una barca con felze della comitiva di dame, al rilucere fuggevole della luna e al baluginare di luci sulle acque, è occasione per assimilare la loro sorte caduca di cortigiane al riflettersi dei principi della fugacità nella visione buddhista: nel perenne scorrere del vortice delle reincarnazioni (*rinne ruten*) gli umani si smarriscono nelle illusioni delle sei polveri (*rokujin*, colore, voce, profumo, gusto, tatto, legge), trascinati dalle sensazioni delle sei radici (*rokkon*: occhio, orecchio, naso, lingua, corpo, pensiero), e vengono travolti senza scampo verso il reiterarsi di colpe e illusioni.

Dopo il canto, la dama, danzando un *jo no mai* di altissime ascese e cadute nella melodia del flauto, richiama il proprio e l'umano destino di perdizione ed esorta alla necessità di abbandonare ogni attaccamento, seguendo la via della buddhità: trasfigurandosi, rifulgente e ammantata di luce, nel bodhisattva Fugen²⁹ a cavallo di un elefante bianco svanisce verso il paradiso d'occidente.

²⁷ Frangente in cui, nella seconda parte del dramma, il fantasma di Minamoto no Tomonaga (*shite*), dopo aver narrato la sorte dei fratelli, rievoca l'uccisione per tradimento del padre (Minamoto no Yoshitomo) da parte di Osada no Tadamune.

²⁸ Nome da monaco buddhista di Satō Norikiyo, guerriero che abbandonò il mondo in giovane età, ritirandosi presso il monte Kōya e poi spesso errante in viaggio. Uno dei massimi poeti dell'epoca dell'antologia imperiale *Shinkokinwakashū*.

²⁹ Se ne conserva una versione autografa di Zeami.

Matsukaze 松風 (*Vento tra i pini*)

*Onde che lambiscono la costa e tornano,
 onde che lambiscono la costa e tornano,
 le gru tra i canneti librandosi s'agitano in volo,
 anche la tempesta che imperversa ai quattro venti
 s'unisce al suono: come trascorrere il gelo della notte?
 Solo la luna, che avanza nella notte, è limpida.
 Attingere l'acqua marina è coglierne l'immagine.
 Fa' attenzione al fumo del sale che asciuga!
 Per quanto siam genti di mare,
 perché dover passare autunni sì tristi...
 A Matsushima, i pescatori dell'isola [di Ojima], verso la luna,
 nell'attingerne l'immagine dimostrano sensibilità,
 nell'attingerne l'immagine dimostrano cuore...
 Attingendo il salso portato dalle correnti,
 se guardo: ecco la luna nel secchio...
 Toh, anche nel mio vi è dentro la luna!
 Che gioia! Anche qui, ecco la luna!
 Una è la luna, due son le immagini, tre trasale la marea,
 trasporta la luna sul carro della notte,
 senza provare amarezza e pena,
 seguiamo le vie della marea...*

Un monaco [*waki*] in viaggio visita la baia di Suma, luogo di esilio del protagonista del *Genji monogatari* ma anche, secondo una leggenda, di Ariwara no Yukihira (818-893).³⁰ Mentre in preghiera contempla un pino, vestigia o tomba di Matsukaze e Murasame, appare un uomo del luogo [*ai*] che racconta la storia di amore tra il nobile Yukihira e due giovani *ama* (pescatrici) richiamandone i versi poetici. Il monaco decide di trascorrere la notte qui sulla spiaggia sotto la rugiada. È una notte di luna d'autunno e il monaco attende per chiedere rifugio per la notte davanti a una capanna. Ed ecco due giovani pescatrici (*ama*) [*shite* e *tsure*] avanzano sulla battigia, come fugace visio-

³⁰ Poeta di corte di epoca Heian. Fratello maggiore di Ariwara no Narihira, figlio del principe imperiale Abo shinnō (792-842) e padre della consorte dell'imperatore Seiwa (850-880), ha una importante carriera come dignitario di corte ma, in base a quanto annotato nel *Kokinwakashū*, negli anni tra il 850-858 sarebbe stato costretto a un periodo di ritiro a Suma. Da questo viene ritenuto un possibile modello del protagonista del *Genji monogatari*, esiliato nello stesso luogo, e secondo una leggenda, confluita nel nō *Matsukaze*, qui avrebbe avuto una relazione con due donne, Matsukaze e Murasame. Le sue liriche, ispiratrici della vicenda di *Matsukaze*, sono nel *Kokinshū*, ma i suoi versi sono accolti anche in altre antologie imperiali e nell'*Ise monogatari*, e viene ricordato anche come promotore da uno dei più antichi agoni poetici (*utawase*) fino a oggi preservato.

ne al chiaro di luna. Trainando un carretto si attardano ad attingere l'acqua di mare: con secchi per ricavarne il sale, secchi su cui si riflette l'immagine della luna e ammirando lo scenario notturno della spiaggia rientrano verso la capanna per preparare il sale. Il monaco, che ha chiesto alloggio per una notte accenna al pino legato alla permanenza a Suma del nobile Ariwara no Yukihiro. A quelle parole le due donne piangono e rivelano di essere le due pescatrici, Matsukaze e Murasame, amate da Yukihiro: Yukihiro dopo tre anni di ritiro viene richiamato alla capitale, Kyōto, e poi muore; anche Matsukaze non sopravvive al dolore. Esse ravvivano il ricordo del nobile amante e la sempre rinnovata commozione alla vista della preziosa veste e del copricapo da lui lasciati come pegno d'amore e ricordo di sé. Matsukaze estrae le vesti e stringendole a sé si abbandona ai ricordi. In preda alla follia, indossa la veste e danza [*chū no mai*, *ha no mai*]. Nel dolore delle rimembranze, Matsukaze confonde il pino con l'immagine di lui, invocando il nome dell'amato si volge al pino. Infine chiedono suffragi per la loro morte ma quando il monaco prega, mentre il cielo volge all'alba, le visioni svaniscono all'alba lasciando dietro di loro solo lo scroscio d'una pioggia passeggera e poi il suono del vento tra i pini sulla spiaggia.

Il dramma è rielaborato da Zeami dal precedente *Shiokumi* 汐汲 di Kiami, maestro di *dengaku*, e *Matsukaze Murasame* 松風村雨 del padre Kan'ami, e non ha una cesura netta tra una prima e seconda parte come i *nō* di sogno successivi. L'entrata in scena culmina con i gesti di attingere l'acqua di mare con i ventagli, nelle loro candide vesti, come visione notturna sotto la luna, con il carrettino rivestito di damasco di seta scarlatta, i secchi decorati con pini sulla spiaggia. Il secondo *climax* è la danza con la veste ricordo di lui tra le mani, per poi indossarla, scivolando via verso lo *hashigakari* per poi tornare e danzare [*ha no mai*] un'altra acme emotiva.

Sulla scia di questi e altri modelli, molte sono le trasposizioni drammatiche che si concentrano nel ricavare suggestione massima dalle emozioni e dai drammi d'amore di personaggi femminili attinti da opere della letteratura, eroine della storia letteraria declinati in mille sfumature di riverberi poetici. Queste trasposizioni fanno dunque di quelle vaghe immagini di fantasime, figure femminili indimenticate in cui si ritrova distillata in suprema essenza grazia fugace.

Tragica risonanza declinante verso la disperazione emana in *Uneme*, fanciulla che la leggenda vuole gettata nello stagno di Sarusawa nell'antica capitale di Nara perché trascurata e dimenticata dall'imperatore.

Uneme 采女

*...La stagione volge alla seconda decade/verso la fine del mese delle gemme,
partendo in viaggio dalla capitale in fiore,
ancor la notte è fonda, quando le nubi dell'aurora,
con le luci del giorno, dalla capitale caliamo la luna e noi...³¹*

Due monaci [*waki*, *wakitsure*] in viaggio, in una notte di luna in primavera, visitano il villaggio di Kasuga, presso l'antica capitale Nara, e il santuario di Kasuga Myōjin. Giunge una giovane donna [*maeshite*] che pianta un arbusto e il monaco ne chiede la ragione. La donna spiega che, quando era stato creato il santuario, l'area era spoglia senza alberi e, grazie ai membri del casato Fujiwara che vi piantarono uno dopo l'altro arbusti e virgulti intorno, era nata quella folta vegetazione: dunque anche quella era una piantagione di alberi sacri. La donna conduce poi il monaco verso il laghetto di Sarusawa e racconta come qui vi si fosse gettata e morta una giovane inserviente [*uneme*], per aver perduto l'affetto dell'imperatore. La donna rivela di essere lei stessa Uneme e svanisce inabissandosi nel fondo del laghetto [*nakairi*]. Mentre i monaci pregano a suffragio, il fantasma di Uneme [*nochishite*] nella sua delicata sembianza d'un tempo narrando la sua storia, richiamando alla mente le feste e i conviti eleganti di corte, danza [*jo no mai*] e infine, gioendo per le preghiere per la sua salvezza, glorificando la pace dell'impero di nuovo s'inabissa nel fondo del laghetto.

Dramma rivisto forse da Zeami che ne ha arricchito il testo, tra i più estesi dei drammi femminili. La tragica morte della fanciulla di palazzo (*uneme* in realtà è nome comune delle fanciulle di nobiltà di provincia scelte per l'avvenenza e accolte al servizio di corte) nelle acque dello stagno, attraversa il testo celebrando l'incanto della primavera dal disperdersi dei fiori di ciliegio al fiorire dei glicini (fiore della famiglia Fujiwara), la bellezza e l'origine del villaggio e del santuario di Kasuga, l'attingimento del prodigio della buddhità da parte delle donne (predicata dallo *Hokkekyō* 法華經, *Sūtra del Loto*), la danza di gioia e ringraziamento alla grazia dei buddha della fanciulla.

Amori femminili dall'Ise al Genji monogatari

Con Zeami più che mai alcune delle presenze femminili più affascinanti vengono ritagliate dai capolavori della letteratura del periodo Heian, la fase aurea della corte imperiale a cui l'epoca medievale, sia in ambito poetico sia nella

³¹ Parole del monaco (*waki*) che con un compagno, lasciata la capitale, si dirige verso il villaggio di Kasuga.

narrativa, continuava a guardare con ammirazione e un tocco di nostalgia. Trasposte sul palcoscenico, con echi di liriche e passi tra i più eleganti e ricercati, queste immagini si animano, diventano figure vive e tridimensionali, acquistano nuove coloriture e spessore tragico, rinnovando e amplificando le emozioni di memoria, udito e vista.

Izutsu 井筒 (*La vera da pozzo*)

*...In questa notte d'autunno in sé si triste,
in quest'antico tempio, lontano a sguardi umani,
sui pini del giardino il vento scorre e la notte,
la luna calante sullo spiovente erboso,
nel volto che in segreto rimembra
il tempo lontano, trascorso e dimenticato,
chissà fin quando mai trascorrere senza attese.
Davvero, di tutto agli uomini solo il ricordo
rimane, in questo mondo...*

Nō che ricuce insieme alcuni episodi dell'*Ise monogatari* (XVII, XXIII e XXIV) intessendone liriche in esso contenute.³²

Un monaco in viaggio [*waki*] viene in visita all'Ariwaradera, tempio buddhista sito a Hatsune nella regione di Yamato. Qui scorge una donna [*ma-eshite*] che giunge e liba acqua su un'antica stele. La donna spiega al monaco che si tratta della tomba di Ariwara no Narihira (825-880)³³ e racconta la storia d'amore tra il poeta e la "donna del pozzo", la figlia del poeta Ki no Arisune. Ma ben presto lascia intendere che lei stessa è quella donna e svanisce all'ombra della vera da pozzo [*nakairi*]. Quando cala la sera, in una notte di luna d'autunno, al monaco in preghiera appare la visione dello spirito della donna [*nochishite*] che richiamando la sua vita trascorsa in attesa dell'amato, indossando la veste ricordo di lui, nel vagheggiarne l'immagine, danza [*jo no mai*]. Scorgendo la propria immagine riflessa sull'acqua del pozzo, quasi avvolta dalla vertigine di precipitarvisi, crede di riconoscere la sembianza del poeta stesso, nel profondo dell'aldilà, ma ecco che allo schiarire del giorno svanisce.

³² Una raccolta di brevi racconti coronati da componimenti poetici, interpretati anche come una sorta di narrazione di episodi della vita di un personaggio che la tradizione identificava con il poeta Ariwara no Narihira, nobile di corte, eroe galante che nelle sue avventure amorose rappresenta la figura di amante ideale e modello di raffinatezza.

³³ Poeta di corte di epoca Heian. Uno dei sei maestri del periodo del *Kokinwakashū*, si segnala per liriche d'amore appassionate. Confuso con il protagonista (o addirittura autore) dell'*Ise monogatari*, se ne tramanda la bellezza d'aspetto, la maestria poetica, l'immagine di eroe galante e raffinato tanto da farne il protagonista di opere della letteratura e del teatro.

In *Izutsu*, ritenuto emblema massimo dello *yūgen* tra i lavori di Zeami, torna il motivo della figura femminile che indossando le vesti dell'amato ne vagheggia il sembiante riflesso sull'acqua del pozzo. Focalizzandosi su temi estetici della percezione, su un sottile gioco di rifrazioni, di riflessi della visione fugace della luna sulle acque e sul dramma di una donna, la figlia di Ki no Arisune e la sua storia d'amore con il poeta Ariwara no Narihira, Zeami lo dissemina di ricami di versi ed echi dallo *Ise monogatari* in un procedimento delicato di rarefazione. Nelle parole della donna che asperge sulla tomba del poeta nel tempio desolato, nella danza della fantasima, l'amore si intinge di sfumature di nostalgia, dai ricordi dell'infanzia trascorsa insieme, ma anche si adombra nelle delusioni della dimenticanza e dell'attesa di lui, fino alla tragica fine.

Nel prisma multicolore di figure femminili che animano i palcoscenici del *nō* numerose sono quelle ispirate e ritagliate dal *Genji monogatari*.³⁴

A cominciare dalla leggenda intorno alla composizione del mirabile romanzo da parte di Murasaki Shikibu.

Genji kuyō 源氏供養 (*In suffragio di Genji*)

Il grande abate di Agui, Agui no hōin, [*waki*], assecondando la richiesta di una donna misteriosa [*maeshite*] incontrata lungo le rive del lago Biwa, si reca all'Ishiyamadera, per officiare in suffragio di Genji. Dinnanzi al monaco appare l'autrice del romanzo stessa, Murasaki Shikibu [*nochishite*], che danzando [*iroe* e poi *maiguse*] ringrazia per le preghiere di suffragio. E si rivela essere manifestazione del bodhisattva Kanzeon (Kannon), effigie principale del tempio.

In epoca medievale si pensava che proprio qui, al tempio dei monti di pietra, la scrittrice avesse ricevuto magica ispirazione per avviare la scrittura del romanzo, dal *maki* di Suma, ma proprio per questo – ritenendo da una prospettiva il romanzo [*monogatari*] come un genere privo della dignità del genere poetico, lo *waka*, bensì frutto di finzione e dunque fonte di illusione e perdizione – condannando dunque l'autrice e i personaggi stessi in quanto anime perdute, portatrici di gravi colpe. L'abate di Agui, Chōken, figlio di Shinzei, di casato Fujiwara, è celebrato predicatore e maestro di omelie e sermoni attivo tra il periodo Heian e Kamakura. È autore anche di un commentario sul celebre monumento letterario, e nel *kuse* del dramma *nō* vengono enumerati i titoli dei capitoli del capolavoro.

³⁴ Murasaki Shikibu, *La storia di Genji*, a cura di M. T. Orsi, Torino, Einaudi, pp. 1440.

Al personaggio di Rokujō no Miyasudokoro, la dama del sesto rione, personaggio di altissimo lignaggio che con Genji intreccia una storia d'amore mai recisa – i cui strascichi si riverberano anche quando la dama si reca al santuario di purificazione (è questo Nonomiya) della figlia destinata al servizio presso il santuario di Ise – a essa e all'amore mai sopito è dedicato il dramma *Nonomiya* e in *Aoi no ue* (dramma del quarto tipo) la sua gelosia verso la consorte di Genji, Aoi no ue, si materializza in uno spirito che tormenta e ne causa sofferenza.

Nonomiya 野宮

*È questa la stagione: triste l'autunno avanza,
via via sulle maniche di lacrime la rugiada bagna,
il corpo macera la tristezza del crepuscolo,
vividi i colori della mia mente spontaneamente
appassiscono come i fiori di mille erbe,
decadere è forse la legge del corpo...*
[...] *Sulla selva di Nonomiya,
soffia aquilone, autunno avanza,
sulla selva di Nonomiya,
soffia aquilone, autunno avanza,
penetrando nella pelle sbiadiscono i colori,
a ripensarci, come vagheggiare il passato,
la veste d'erba della dimenticanza
In questo mondo fuggevole tornar che vale,
andare e tornare è solo risentimento,
andare e venire è solo risentimento...*

L'incontro tra un monaco errante [*waki*] e una donna [*maeshite*] alle antiche vestigia del santuario, come spiega la donna rievocando la storia d'amore, avviene esattamente nella ricorrenza della visita di Genji alla dama Rokujō. Poi la donna si dissimula dietro il *torii*, portale di legno nero circondato da recinzione di fascine di legni raffigurato sulla scena [*nakairi*]. E l'immagine del *sakaki*, albero sacro segno del culto a cui la figlia come "vestale" imperiale viene destinata, accostato al larice (*sugi*), come nella leggenda di Miwa segno del legame o promessa d'amore, con le immagini dei carri, baluginano brillanti nei versi, che richiamano lo scambio d'amore tra Genji e la dama. In effetti, la visione della dama del sesto rione [*nochishite*], all'incanto del chiaro di luna, rimembra il risentimento per l'umiliazione subita allorché, alla festa del fiume Kamo, nel tentativo di rivedere Genji, il suo carro viene a forza messo da parte per lasciar passare quello della consorte di Genji, Aoi no ue.

E rimpiangendo tra i ricordi danza [*jo no mai, ha no mai*], per poi risalire sul carro verso le tenebre degli inferi.

L'immagine del carro dunque (che invece sul palcoscenico in genere non viene usato come accessorio) – che nella disputa, da un lato, è segno di perdizione nel gorgo delle passioni, ma nel buddhismo, dall'altro, è veicolo che conduce alla salvezza – è segno d'un passo verso la salvezza, l'attraversare la soglia per lasciare la casa in fiamme, l'abbandono del mondo di affezioni vertigini e perdizioni, l'accesso verso la liberazione.

Ma nel romanzo la dama non riesce a recidere il legame di questa passione d'amore per il più giovane amante e nel *nō* questo suo oscillare si materializza nella sua danza che, da serena danza elegante [*jo no mai*], nel trapasso in *ha no mai*, sembra precipitare quasi verso la follia del turbamento.

Se in *Nonomiya*, forse di Zenchiku, l'amore s'irradia di nostalgia e risentimento, ma anche di desiderio di distacco e dimenticanza, in *Yūgao* (forse di Zeami) e in *Hashitomi*, attribuito a un certo Katō, viene trattata materia affine intorno al personaggio eponimo con tocchi di tenue delicatezza.

Hashitomi/Hajitomi 半部 (*La persiana con gelosia a grata*)

*E mi sovviene
 ch'egli mi rivolse la parola
 Ecco: se io il nome di quel fiore
 non avessi risposto alfine,
 mai ci saremmo conosciuti...
 Nel felice incontro il ventaglio
 la sua mano sfiorò...
 Qual fu la felicità
 del nostro patto d'amore!
 Se più e più volte
 incontrarci potremo...
 Di questa dimora
 chi ne è la signora
 instabile "figlia di gente di mare"?
 Pur non conoscendo
 come candide onde
 alfine in cerca di sostegno
 andare e tornare vorrei..."
 Questi versi egli compose...*

Il dramma riprende la figura della dama *Yūgao* e la sua fugace storia d'amore con il principe *Genji*.

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” e svanisce. Il monaco s’informa sul nome del fiore e la donna, suggerendo che il fiore (*yūgao*, calonyction aculeatus) richiama anche un nome femminile, lo invita a recarsi nel quinto rione e svanisce all’ombra dei fiori [*nakairi*]. Seguendo le indicazioni della donna, 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*] e, quando s’avvicinano i primi chiarori dell’alba, di nuovo svanisce dietro le persiane a grata.

Nelle varie soluzioni sceniche, rispetto alla seppur superficiale fragilità soffusa di poesia della seconda parte, spicca la prima parte che con la dedica di fiori, disposti in genere in composizione apposita sul palcoscenico, offre spunti di originalità. Fiori di cui il monaco offre una cerimonia di suffragio in quanto periodicamente sacrificati nell’offerta al buddha (*tatehana*, *rikka*) e in questo dramma la protagonista, oltre a figura femminile, si profila come una sorta di spirito stesso del fiore.

A molti fiori, come vedremo, sono dedicate azioni scenico-coreografie del *nō* intorno al tema del raggiungimento della buddhità anche per esemplari della flora.

Analoga materia, con ancor più fine e semplice bellezza, come il personaggio a cui è dedicato, è il *nō* *Yūgao* 夕顔 in cui con i versi

山の端の	<i>Yama no ha no</i>	Ai lembi dei monti
心も知らで	<i>kokoro mo shirade</i>	volge ignara la luna
行く月は	<i>yuku tsuki wa</i>	senza conoscere animo
上の空にて	<i>uwa no sora nite</i>	e sopra il cielo
影や絶えなむ	<i>kage ya taenamu</i>	le sue tracce si perdono

la protagonista richiama dei monaci di passaggio per il quinto rione e, accennando alla storia d’amore intrecciata per caso con Genji – l’incontro lungo il percorso che lo conduceva verso l’amante di allora, la dama di altissimo lignaggio del sesto rione, Rokujō – infine sparisce. Alle preghiere dei monaci il fantasma di Yūgao riappare, rammentando la residenza desolata e decaduta e l’amore di un tempo, danza e poi raggiunge la buddhità grazie alle virtù del *Sūtra del loto*.

Tra le figure femminili del *Genji monogatari* si annovera anche *Ukifune* 浮舟, l'ultima eroina del romanzo, nel suo dibattersi tra due amanti nella cornice di Uji, con lo scorrere fragoroso del fiume, la seduzione delle sue acque e il fluttuare senza sostegni di una barca, o *Tamakazura* 玉葛 (per la scuola Kanze 玉鬘), dedicato da Zenchiku al personaggio eponimo, che vengono però risolti quasi come drammi di follia e si contano dunque nel quarto tipo.

Poetesse, musiciste e danzatrici

Innumeri sono le figure di poetesse, cantate con echi dei loro versi, e le danzatrici, che Zeami nel *Sandō* considera soggetti tra i più consoni a essere proiettati sulla ribalta grazie alle arti dello spettacolo per eccellenza, ossia la danza e il canto.

Seiganji 誓願寺 (*Il tempio Seigan*)

Il monaco Ippen shōnin [*waki*], ricevuto al Kumano Gongen, nella regione di Kii, un sogno premonitore che l'avvia alla diffusione della dottrina e proselitismo, si reca al Seiganji, tempio buddhista nella capitale, Kyōto, ove distribuisce e offre ai fedeli un'insegna di devozione con scritto il voto "illuminazione e rinascita sicure per seicentomila fedeli", stringendo con i fedeli un legame di rinascita nel paradiso. Anche una donna [*maeshite*] si presenta per ricevere il voto ma chiede al maestro come mai, se per la salvezza non vi sono limiti, in questo caso vi sia indicato il numero di 600.000. Il sant'uomo le spiega che il numero di 600.000 indicato nel voto in realtà riprende semplicemente i caratteri iniziali di ciascun versetto dei testi sacri e dunque non vi sarà alcuno escluso dalla salvezza. La donna d'un tratto, dichiarando d'essere ispirata dal Buddha stesso, suggerisce al sant'uomo di sostituire all'insegna del tempio i caratteri "Namu Amida Butsu" tracciati da lui stesso con il pennello, quindi rivelando d'essere la poetessa Izumi Shikibu si dissimula all'ombra delle stele di pietra [*nakairi*]. Quando il maestro Ippen traccia i caratteri e li sostituisce all'insegna, nell'aria comincia ad aleggiare un profumo meraviglioso. Appare dunque lo spirito della poetessa Izumi Shikibu [*nochishite*], trasformatasi in tutto il suo splendore in bodhisattva Benten, divinità protettrice di musica e danza, e inneggiando alle bellezze del paradiso danza [*taiko jo no mai*] e assieme a tutti i fedeli presenti rende omaggio e venera la nuova insegna.

La poetessa celebrata per il suo immenso talento nei versi del genere letterario più illustre, la poesia giapponese (*waka*), nonostante la cattiva fama per i suoi amori in vita, assurge così nel nō a divinità protettrice delle arti, con tratti che l'avvicinano al nō *Taema*. E viene affiancata a Ippen shōnin,

figura carismatica del buddhismo di epoca Kamakura, religioso che rifiutando di fondare templi o lasciare scritti con la sua predicazione riesce a radunare folle di fedeli e a creare una sua nuova corrente che predica la salvezza per tutti senza distinzione, in qualsiasi momento, scuola che ha i suoi discepoli anche tra artisti e attori del *nō*, e la cui influenza si riflette anche in *Sanemori* o in *Yūgyō yanagi*. La poetessa Izumi Shikibu è protagonista anche di altri dramma femminile, tra cui *Tōboku* 東北, in cui è invece accostata ai fiori di susino del *Tōbokuin* di Kyōto.

Di sofisticata fattura è il dramma *Teika* di Zenchiku, sempre incentrato sulla poesia e la storia d'amore (immaginaria) tra Shokushi *naishinnō* (1153-1201), principessa imperiale autrice dei versi tra i più eccelsi dell'epoca medievale e il poeta e esteta più illustre e influente del periodo, Fujiwara no Teika (1162-1241), autore di liriche d'amore indimenticate che riecheggiano nel testo e nel canto del dramma. Personaggio di altissimo rango, figlia dell'imperatore in ritiro Goshirakawa (1127-92), sorta di sacerdotessa dedicata al santuario Kamo, è di ardua esecuzione: raffigurata da giovane ma anche donna matura con possibilità di giostrare tra più varianti di maschera, è come oppressa avvinghiata intralciata dall'amore di lui, prefigurato dalle edere che ne avvolgono la stele, eppure felice di quell'affezione.

Teika 定家

Nella capitale, Kyō, nei pressi di Senbon, due monaci [*waki* e *wakitsure*] sorpresi da una gelida pioggia di fine autunno e inizio d'inverno trovano riparo in una casa abbandonata: è il Shiguretei (capanna dei piovasco d'inizio inverno), l'antico romitaggio del poeta Fujiwara no Teika. Una donna [*maeshite*] susurrando versi del poeta narra la storia di quel luogo e fa loro da guida verso l'antica tomba della poetessa Shokushi *naishinnō*. La donna rievoca anche la storia d'amore segreta che li unì e come l'amore di Teika, in forma di tralci d'edera rampicante, si avvinghi alla tomba e non permetta alla donna tuttora di liberarsi impedendole la serenità e affrancamento dalle afflizioni. La donna rivelando d'essere lei lo spirito di Shokushi sparisce all'ombra dell'antica stele di pietra [*nakairi*]. Alle preghiere dei monaci che recitano il *Sūtra del loto*, giunge una voce che mormora versi di Shokushi. La poetessa [*nochishite*] appare e danza la sua riconoscenza per la liberazione e salvezza [*jo no mai*], ma ecco che i tralci d'edera di Teika di nuovo si riavvinghiano alla tomba e lei sparisce ancora ricoperta dalle foglie che avviluppano il sepolcro.

Come spesso nelle opere di Zenchiku, lo spirito femminile, qui dibattuta tra la gioia d'essere avvinta dai tralci d'amore di lui e la sofferenza che le impedisce di liberarsene verso la salvezza, è sfumato e quasi sovrapposto allo

spirito dell'edera e ancora una volta, come alle donne, anche alla flora viene riconosciuta la possibilità di salvezza tramite l'immediato raggiungimento della buddhità senza passaggi intermedi.

Tra le figure che ruotano intorno a figure femminili, oltre a nō di sogno, alcuni pregevoli esempi si dispiegano in forma di "nō del presente".

Senju 千手

*...E congiungendovi le lacrime, fa volteggiare
la neve piove dai rami antichi, e anche se secchi,
fanno sbocciare i fiori,
se son le maniche di Senju...*³⁵

Dramma basato su un episodio del primo volume dello *Heike monogatari* ("Senju no mae", X).

Minamoto no Yoritomo, come gesto nobile per consolare il guerriero nemico Taira no Shigehira (1158-85) [*tsure*], catturato vivo a Ichinotani nel corso delle battaglie tra Taira e Minamoto, e condotto a Kamakura, lo affida sotto la custodia di Kanonosuke Munemochi [*waki*] con l'ordine di trattarlo con cura e invia anche una sua ancella, la danzatrice Senju, figlia del proprietario della stazione di Tegoshi. In una notte di pioggia di primavera, Senju [*shite*] si presenta, con *biwa* e *koto*, al cospetto di Shigehira che si mostra restio e, al desiderio di Shigehira di farsi monaco (non per sottrarsi alla condanna ma per sincera devozione, per la propria salvezza futura), gli comunica l'impossibilità in quanto considerato, come gli altri Taira, nemico dell'impero. Munemori, incaricato di far la guardia, giunge e serve il sake. Senju canta *imayō* e danza [*jo no mai, chū no mai*], quindi anche Shigehira suona il *biwa* e Senju il *koto*. Così trascorrono la notte fino all'alba, tra nostalgia del passato e inquietudine. La mattina seguente i due si separano in lacrime: secondo l'ordine imperiale, Shigehira viene ricondotto alla capitale, lei lo segue con lo sguardo.

Attribuita a Zenchiku (o a Motomasa), la sintesi drammatica scorre con lentezza a far percepire palpabilmente allo spettatore il trascorrere del tempo di quell'ultimo momento di conforto di Shigehira, che si avvia alla condanna a morte. Il giovane non ha alcuna speranza di salvezza che affidarsi alla fede, farsi monaco ma, una volta negatagli questa speranza, l'unica luce e consola-

³⁵ Parole che accompagnano la danza di Senju, prima che Shigehira all'alba si accomiati e si avvii alla capitale per morire. Soprapposizione di Senju, e il bodhisattva Senju Kannon (Kannon dalle mille braccia), e da qui l'immagine meravigliosa del dono di far sbocciare fiori anche da rami secchi.

zione è il sake offertogli da Munemochi e gli strumenti musicali: musica, canto e danza di Senju e la musica che eseguono insieme, e poi la notte d'amore tra i due giovanissimi che hanno dinnanzi la morte. Questa parte centellina in musica, canto e danza, quegli ultimi istanti del destino di un uomo.

Secondo l'*Azuma kagami*, Shigehira fu affidato ai monaci di Nara e subì l'esecuzione capitale e Senju celebrò suffragi per lui fino alla sua morte, al Zenkōji.

Yuya 熊野

Anche questa sintesi scenica si ispira allo *Heike monogatari* ("Kaidō kudari", X) in forma di *nō* del presente (*genzai nō*).

Yuya [*shite*], la figlia della proprietaria della locanda di Ikeda, nella regione di Tōtōmi (l'attuale Shizuoka), vive presso una residenza della capitale amata dal nobile Taira no Munemori [*waki*]. La madre di Yuya è malata e attende un giorno dopo l'altro il ritorno della figlia, ma Munemori non consente il suo rientro a casa. La damigella Asagao [*tsure*] giunge alla capitale recando a Yuya una lettera della madre. La scrittura è incerta: la madre chiede di poter rivedere per l'ultima volta la figlia. Yuya supplica ancora una volta Munemori di poter accorrere al capezzale della madre ma questi non acconsente e la invita a recarsi insieme ad ammirare i ciliegi in fiore a Higashiyama dal Kiyomizudera. Attraversando la capitale sui carri, i due giungono al tempio Kiyomizu. Yuya prega per la salute della madre e risollecata si volge al convito e danza [*chū no mai*] contemplando lo scenario della capitale in fiore. Al precipitare di una lieve pioggia passeggera i petali di ciliegio si disperdono e Yuya compone una poesia

いかにせん	<i>Ika ni sen</i>	Che fare dunque...?
都の春も	<i>miyako no haru mo</i>	Anche la primavera della capitale
惜しけれど	<i>oshikeredo</i>	è un peccato perderla
馴れし東の	<i>nareshi azuma no</i>	ma ad'oriente i fiori
花や散るらん	<i>hana ya chiruran</i>	diletti si disperdono

Alfine commosso da quei versi Munemori consente che lei accorra a oriente e Yuya, con il cuore trepidante, si precipita verso il suo paese natale al capezzale della madre.

Futari Shizuka 二人静 (*Due Shizuka*)

...se anche la stagione è primavera, e il luogo il sacro Yoshino,
 pur coricandosi al riparo dei fiori,
 in balia d'una tempesta notturna affatto quieta,
 i sogni di una notte insonne e i fiori fugaci si disperdono...

Una donna [*tsure*], su incarico del sacerdote [*waki*] del santuario Katte di Yoshino, si reca nella campagna nei dintorni, ancora spruzzati di neve nei primi giorni di primavera, per cogliere erbe da offrire alla divinità, secondo l'usanza per il settimo giorno del nuovo anno. D'un tratto appare una donna del villaggio [*maeshite*] che la prega di rivolgere al sacerdote del santuario di Yoshino la richiesta affinché, affiancato da altri per un'intera giornata, ricopi *sūtra* (*shakyō*) in suo suffragio. La raccoglitrice d'erbe le chiede il suo nome, ma la misteriosa donna risponde che per fugare eventuali dubbi o incredulità, se necessario, il suo spirito s'impadronirà di lei e allora rivelerà la propria identità. E subito svanisce [*nakairi*]. Mentre la donna, tornata al villaggio, semiincredula, riferisce l'accaduto al sacerdote del santuario, d'improvviso viene posseduta dallo spirito della donna apparsale che parla attraverso la sua bocca. Lo spirito rivela di essere Shizuka *gozen*, e rivela che nel magazzino dei tesori del santuario è conservata la veste da lei un tempo indossata per danzare. Aperto il magazzino dei tesori del santuario si ritrova effettivamente la veste menzionata. Non appena la donna posseduta indossa la veste, su invito dei presenti, la donna comincia a danzare. In quel momento anche lo spirito di Shizuka *gozen* [*nochishite*] appare con la stessa veste e affianca la donna, nella danza. Rivive così la fuga di Minamoto no Yoshitsune dal monte Yoshino, il doloroso commiato tra i due amanti, e la danza un tempo eseguita dinnanzi a Minamoto no Yoritomo su sua richiesta. Alfine, prima di svanire, chiede preghiere in suo suffragio.

Di splendida fattura, nell'incanto dei primi accenni di primavera, al disciogliersi delle nevi, nell'inscenare una possessione, come in altri drammi del repertorio (ad es. da parte di divinità in *Makiginu*), lo spettacolo si presta a diverse soluzioni sceniche: il controllo e possessione, tramite la semplice presenza scenica dominante di Shizuka, che manovra a distanza la sua medium, o in forma più spettacolare in un duetto danzato che abbina le due figure femminili, come duplicate in un gioco di specchi, o come l'una ombra dell'altra.

Senilità femminili

A un fascino di desolata solitudine si ispirano i drammi di donne di età avanzata, come *Obasute* (La vecchia abbandonata), *Higaki* (Higaki, La siepe di

hinoki) o *Sekidera Komachi* (Komachi al Sekidera), attribuiti a Zeami e ritenuti brani di assai ardua interpretazione e affrontati dunque solo da attori di provata e annale esperienza.

Obasute 姨捨/伯母捨 (*L'abbandono della vecchia*)

*Come fior di donzella, ch'a superato il culmine
come fior di kerria che di freschezza ha superato il culmine
la veste strusciata d'erbe ormai appassita
ignara del suo corpo già un tempo abbandonato,
riapparire qui sul monte della vecchia,
mostrare il proprio volto, qui a Sarashina
al chiarore della luna, che vergogna!
Ebbene sì, tutto a questo mondo è sogno
nulla posso dire, nulla pensare...
solo rendo omaggio ai fiori del ricordo
solo mi diverto intingendomi di luna...*

Due uomini della capitale [*waki, wakitsure*] si dirigono alla volta dell'*Obasuteyama*, monte nella regione di Shinano, per ammirare la luna più bella (della quindicesima notte dell'ottavo mese) nel cuore dell'autunno. E lungo il cammino viene loro rivolta la parola da una donna di mezza età del villaggio [*maeshite*]. Questa racconta che quello è il luogo, presso un albero di *katsura* (*zelkova*), in cui, secondo la leggenda, su quel monte sarebbe stata abbandonata una vecchia evocata nella poesia:

わが心	<i>Wagakokoro</i>	Al mio cuore
慰めかねつ	<i>nagusamekanetsu</i>	non posso dar sollievo
更級や	<i>Sarashina ya</i>	a Sarashina sul monte
姨捨山に	<i>Obasuteyama ni</i>	della vecchia abbandonata
照る月を見て	<i>teru tsuki wo mite</i>	guardando la luna

La donna rivela d'essere lei stessa la protagonista del racconto e svanisce [*nakairi*]. Un abitante del villaggio narra la tragedia di una vecchia lì abbandonata dal nipote da lei cresciuto.

Al giungere della notte, rischiarata da una luna piena di straordinaria limpidezza, appare una vecchia [*nochishite*] dai capelli d'argento. La vecchia spiega che il celeste signore della luna (divinità della luna Gattenshi) non è che manifestazione di Seishi bosatsu (*bodhisattva* Seishi, Mahāsthāmaprāpta), compagno assiso a fianco del buddha Amida (Amitābha), di cui descrive il Paradiso e danza secondo il movimento degli astri celesti, vagheggiando il

passato. Ma ben presto la notte albeggia e i viaggiatori se ne vanno, mentre la vecchia in candide vesti rimane sola immobile sotto la luna, come un tempo.

Il brano, il più lungo e impegnativo del repertorio attuale, riecheggia la leggenda della vecchia abbandonata sul monte,³⁶ tramite l'apparizione del suo fantasma in vesti bianche sotto la luce della luna, astro ritenuto immagine del bodhisattva Seishi.³⁷ Nel magnificare il rifulgere della luce lunare e tratteggiare le beatitudini del paradiso, proietta sulla scena con limpidezza una visione buddhista ma anche e soprattutto la sua umana solitudine, confortata solo dal chiarore dell'astro, in una danza durante cui anche i gitanti che l'hanno incontrata infine l'abbandonano, cristallizzata ancora una volta nel finale in figura solitaria.

In *Higaki* 檜垣, la vecchia [*maeshite*] che ogni giorno viene a attingere acqua presso un monaco [*waki*], ritirato in un luogo sacro a Kannon, a Iwadoyama, mormorando i versi

年経れば	<i>Toshi fureba</i>	Invecchiando
わが黒髪も	<i>waga kurokami mo</i>	anche i miei neri capelli
白川の	<i>Shirakawa no</i>	ora son candidi come il Fiume Bianco
みづはぐむまで	<i>mizuhagumu made</i>	e forse, nell'attingerne l'acqua,
なりにけるかな	<i>nari ni keru kana</i>	anche i denti cadranno

lascia intendere la sua identità: si rivela il fantasma di una danzatrice la *shirabyōshi* Higaki, legata da una storia d'amore con un poeta, che viveva nei pressi del fiume bianco, Shirakawa, e svanisce [*nakairi*]. Il monaco vi si reca e tra una sottilissima nebbia e lo spumeggiare di spruzzi delle acque scorge affiorare la luce di una capanna, devastata dalla decadenza come la sua padrona, con la siepe di *hinoki* stracciata. La fantasima [*nochishite*], al candido chiarore della luna, lamenta il dolore dell'inferno, i patimenti conseguenti all'alterigia della sua beltà, il contrappasso di dover attingere non acque ma fiamme con un secchio di metallo incandescente, la pena di attingere col secchio all'infinito in un pozzo senza fondo, ripiombando tra i ricordi del passato, provando vergogna del declino della vecchiaia. Ripen-

³⁶ Narrata nello *Yamato monogatari* (156), la leggenda è stata ripresa in epoca moderna anche da un famoso romanzo, *Le ballate di Narayama* (*Narayama bushikō*, 1957) di Fukazawa Shichirō 深沢七郎 (1914-87), e rivisitata da almeno due film famosi, dei registi Imamura Shōhei e Kinoshita Keisuke.

³⁷ Bodhisattva che affianca Amida nyorai e sulla cui corona risiede il paradiso della terra pura. Assimilato all'immagine della luna, con la luce della sapienza illumina tutte le creature distogliendole dalle perdizioni.

sando al tempo in cui aveva offerto l'acqua a Fujiwara no Okinori, rispecchiata nell'acqua, danza come *shirabyōshi* d'un tempo [*omoki jo no mai*] e chiedendo preghiere per raggiungere la buddhità grazie proprio al suo incessante attingere l'acqua, dispare.

In un raffinatissimo specchiarsi e rifrangersi di parole e immagini opposte e interrelate, d'acqua segno di salvezza, che dà ristoro a tutte le creature, e di fuoco segno delle pene, di versi dal *Gosen wakashū*, la vecchia che, sottoposta al lavoro umiliante e incessante di attingere l'acqua, porta sia nella prima parte che nella seconda sempre il suo secchio, è ruolo di difficoltà eccelsa.

I drammi su Komachi

Ben sette sono i drammi ispirati alle leggende nate intorno alla sorte della celebre poetessa del periodo Heian Ono no Komachi,³⁸ riconosciuta in gioventù per la superba bellezza e il talento lirico ma soggetta a decadenza e inesorabile declino nella vecchiaia. Al suo legame con l'arte in versi si ispira *Sōshi arai Komachi* 草子洗小町 (*Komachi che lava lo scritto*), in cui la poetessa [*shite*] riesce a smascherare l'inganno di Kuronushi [*waki*], suo rivale in un agone poetico, cancellando le finte interpolazioni di lui volte a metterla in cattiva luce, e alla fine lo perdona, in quanto macchiatosi dell'inganno per amore, come lei, della poesia.

Ma preponderanti sono quelli sulla sua vecchiaia: di questi due si annoverano nel terzo tipo, *Sekidera* e *Ōmu*, mentre *Sotoba* e *Kayoi* rientrano nel quarto gruppo.

Ōmu Komachi 鸚鵡小町 (*Komachi pappagallo*)

Lo Shindainagon (Fujiwara no) Yukiie [*waki*] viene inviato dall'imperatore a portare una poesia di solidarietà indirizzata a Ono no Komachi, dama e poetessa di grande spicco a corte un tempo, che l'imperatore ha udito essere ormai vecchia e decaduta in miseria nei pressi del Sekidera, tempio buddhista nelle vicinanze del lago Biwa, a nord della capitale. Yukiie, ricevuto l'ordine, si aggira nelle vicinanze del tempio e infine incontra Komachi [*shite*], che non ha nessun segno delle magnifiche fattezze d'un tempo. Egli le consegna la

³⁸ Poetessa considerata tra i grandi maestri dell'epoca del *Kokinwakashū*. Autrice di poesie di raffinato fascino ed eleganza è descritta dalla tradizione medievale come donna bellissima e altera. Da questa immagine, a cui farebbe da contraltare una vecchiaia di miseria e decadimento, si sono sviluppate varie opere letterarie e teatrali che la vedono protagonista.

poesia affidatagli dall'imperatore. Ma dal momento che anche la vista le si è ormai offuscata le legge i versi:

雲の上は	<i>Kumo no ue wa</i>	Sopra le nuvole
ありし昔に	<i>arishi mukashi ni</i>	al tempo che fu
変らねど	<i>kawaranedo</i>	tornare non puoi, ma
見し玉簾の	<i>mishi tamadare no</i>	dentro la cortina di gemme
内やゆかしき	<i>uchi ya yukashiki</i>	che scorsi, quale fascino!

Komachi, in risposta a quei versi, decide di modificare solo un carattere, il segno *zo* in luogo di *ya*, e risponde con i versi:

雲の上は	<i>Kumo no ue wa</i>	Sopra le nuvole
ありし昔に	<i>arishi mukashi ni</i>	al tempo che fu
変らねど	<i>kaeranedo</i>	tornare non puoi, ma
見し玉簾の	<i>mishi tamadare no</i>	è dentro la cortina di gemme,
内ぞゆかしき	<i>uchi zo yukashiki</i>	che scorsi, il suo fascino!

A Yukiie, che rimane perplesso, Komachi spiega che, pur con quella minima trasformazione, quella è la sua poesia di risposta, secondo la consuetudine di poter replicare a dei versi in maniera immutata (*ōmugaeshi*, risposta a pappagallo). Come i pappagalli rispondono agli esseri umani con lo stesso verso, con gli stessi suoni, la poetessa spiega che è procedimento di antica tradizione nella poesia.

Quindi, in risposta alla richiesta di Yukiie, cambiandosi in vesti maschili con casacca da caccia e copricapo, gli mostra la danza offerta (*Hōraku no mai* 法楽の舞) da Ariwara no Narihira in occasione della visita a Tamatsushima [*jo no mai*]. Mentre il sole volge al tramonto Yukiie si dirige sulla via di ritorno verso la capitale e, dopo averlo seguito con un saluto, Komachi, che per un momento aveva rivissuto con rinnovato spirito i suoi giorni passati, con tratti di follia, ritorna alla sua condizione e ripensando ai ricordi d'un tempo si ripiega in lacrime.

La bellezza dei versi poetici e peculiarità della danza di "follia", in vesti maschili, della vecchia poetessa che fanno palpitare in contrasto il fulgore d'un tempo e la tragicità del presente, fanno del brano un pezzo di recondita suggestione.

Sekidera Komachi 関寺小町 (*Komachi al Sekidera*)

*...Invero cerco di nasconderle
candide gemme che non posano sulle maniche
pioggia di lacrime d'occhi che non vedono altri
erbe di ricordi soltanto del passato
persino alla fine d'un corpo di fiori appassiti
chissà mai perché di bianca rugiada provo il rimpianto....*

Nel settimo giorno del settimo mese un monaco [*waki*] del Sekidera, tempio buddhista sito nella regione di Ōmi, si reca con una comitiva di fanciulli [*kokata*] del tempio in visita presso una vecchia [*shite*] che vive nelle vicinanze ai piedi dei monti. Avendo saputo che la donna è particolarmente versata nella via della poesia, pensa che possa essere utile per l'apprendimento e la pratica dell'arte poetica dei fanciulli. Quando nel dialogo tra la donna e i visitatori si affronta il tema dell'origine di antiche liriche, viene menzionata anche una celebre lirica della poetessa Ono no Komachi e si disvela che la donna, ultracentenaria, è la stessa Komachi. La donna, richiamando alla mente la propria condizione d'un tempo, al massimo fulgore della sua fama, si lascia abbandonare ai ricordi e al rimpianto ma, ora che l'unico scopo della sua vita è rimasto l'amata via della poesia, fa scorrere il suo pennello su un *tanzaku* [*kuse*]. Quando cala la sera, il monaco invita Komachi alla festa del Tanabata. Mentre Komachi assiste alla freschezza della danza dei fanciulli, anch'essa, ispirata, rimembrando le danze di corte (*gosechi no mai*) si lascia andare alla danza, pur con passo malfermo [*omoki jo no mai*]. All'alba Komachi ritorna mestamente alla sua capanna.

Ridotta a vecchia centenaria devastata dall'età, derelitta in una misera capanna, aggrappata solo alle nostalgie d'un tempo e al conforto della poesia, e dunque con appesi sette (o più) *tanzaku* per i desideri del Tanabata, solo per un momento intenerita dai giovani fanciulli che danzano, si abbandona alla danza di ricordi e versi poetici. Ma è ora questa l'occasione unica e irripetibile dell'incontro in un anno tra le stelle disgiunte, della tessitrice (Vega) e il mandriano (Altair), e nella vita dell'incontro tra la centenaria Komachi e i fanciulli, congiunti dal comune amore per la poesia, e per la danza. Prima si svolgono dunque le danze dei fanciulli [*chū no mai*] o [*iroe*] e poi il *jo no mai*, lento e solenne della poetessa che rivolge il suo sguardo anche alle stelle, in un brano tra i più impervi del repertorio.

Sotoba Komachi 卒都婆小町 (*Komachi sullo stupa*)

Due monaci [*waki*] del monte Kōya vedendo una vecchia [*shite*] dall'aspetto di mendicante sedersi per un momento su un *sotoba* (in questo caso una sorta

di pietra miliare di legno) marcito su un bordo di una strada, la rimproverano invitandola a riposarsi appoggiandosi su qualcos'altro e le spiegano le virtù del *sotoba* in quarto corpo stesso del buddha. Tuttavia, la vecchia, ingaggiando una polemica, replica una a una alle argomentazioni esposte dai monaci e spiega come lo smarrimento sia un problema di mente e se ci si è accorti che il mondo in realtà sia privo di realtà, il nulla, allora in questa dimensione sia il buddha sia gli esseri viventi tutti non hanno distinzione. Il monaco rimane colpito e, colto da timore reverenziale nei confronti della donna, le chiede chi ella sia. La donna rivela di essere Ono no Komachi. Anche Komachi, che ha incantato con la sua bellezza e il talento poetico gli uomini del mondo, ora è ridotta a chiedere l'elemosina, i capelli bianchi scompigliati, un copricapo stracciato sul capo, una bisaccia sporca appesa al collo. [*Seconda parte*] Ma d'un tratto il suo aspetto muta e grida le parole di uno spettro che sembra essersi impadronito di lei. È lo spirito di Shii no Shōshō, suo spasimante costretto, con la promessa di concederglisi, a visitare per cento notti la sua residenza senza trovare accoglienza e morto per i rigori del freddo e la sofferenza dell'attesa proprio nella novantanovesima notte. Lo spirito carico di risentimento verso l'altera poetessa, impossessatosi di lei, rivive i travagli delle sue "visite di cento notti" prima della sua morte. Così Komachi subisce il tormento della crudeltà riservata all'animo di quell'uomo nella sua giovinezza: costretta a vivere, per contrappasso, cent'anni, la decadenza e umiliazione della bellezza e le pene di questo mondo. Alla fine, superato il momento dell'invasamento, la vecchia giungendo le mani si risollewa e riprende il cammino lentamente verso l'illuminazione.

Nella vecchia Komachi rifulge nel portamento, in contrasto con il decadimento della vecchiaia, un sentore di bellezza e alterigia, l'orgoglio e la lucidità del genio intellettuale e poetico d'un tempo. Il personaggio dunque sin dalla sua lentissima e dolente entrata in scena, con il copricapo intrecciato e il bastone, richiede provata e matura maestria che ne fanno uno dei tre ruoli di vecchia più ardui. Nel passo della possessione, anche se non indicato nel testo, si usa cambiare d'abito [*monogi*] indossando le vesti maschili di Fukakusa no shōshō, copricapo e casacca da caccia.

Kayoi Komachi 通小町 (*Visite a Komachi*)

Rifacimento di Kan'ami, forse anche Zeami, di un dramma preesistente di Yamato Shōdō.

Presso un monaco [*waki*] che vive nel villaggio di Yase c'è una donna [*tsure*] che ogni giorno viene a recare frutti e legna da ardere. Un giorno il monaco le chiede il nome e la donna risponde di essere un'abitante di Ichiharano e si

dilegua [*nakairi*]. Ma dalle sue parole il monaco si sovviene i versi d'autunno di Ono no Komachi e intuisce che si tratta del fantasma di lei. Il monaco si dirige dunque a Ichiharano e celebra una cerimonia di suffragio, quando appare il fantasma della poetessa Ono no Komachi [*nochitsure*] che gioisce delle preghiere offertele. Ma c'è un'ombra dietro di lei: è lo spirito di Fukakusa no shōshō [*shite*], di aspetto emaciato e consunto, che la ferma e cerca di impedirle il raggiungimento della buddhità. Fukakusa no shōshō, in lamento, ricorda con risentimento le cento notti trascorse davanti alla soglia di Komachi – impostegli dalla crudele amata prima di accettare il suo amore – e la sua morte ingloriosa alla novantanovesima notte dinnanzi agli stenti, ai rigori del tempo senza poter coronare il suo amore. Ma grazie alle preghiere e agli uffici del monaco e per avere rispettato il voto di astensione dal sake, anch'egli riesce a superare il suo sentimento di rancore e a raggiungere la buddhità.

Come *Sotoba Komachi* il brano conserva un sentore antico, della mano di Kan'ami, e la figura di Fukakusa no shōshō, immersa nella tenebre e la pioggia di un amore cieco, oscilla tra l'immagine di demone vendicativo e irriducibile e quella di nobile di corte di raffinata sensibilità e eleganza. L'immagine di amante che si reca in vesti umili dall'amata, con copricapo e mantello di paglia per la pioggia si reitera e tramanderà in molte scene di teatro e narrativa, fino al kabuki e oltre.

Creature celesti, spiriti di piante fiori e farfalle

Tra i nō del terzo tipo, uno spazio di rilievo e immutato fascino occupano gli eventi scenici in cui in forme femminili appaiono creature celesti o spiriti di farfalle fiori e piante o della neve.

Tra i più famosi nella categoria di creature celesti è *Hagoromo*.

Hagoromo 羽衣 (*La veste di piume*)

Primavera sulla pineta di Miho. Nella regione di Suruga un pescatore [*waki*], Hakuryō, assieme a altri [*wakitsure*] venuti per la pesca, giunge alla pineta sulla spiaggia di Miho e trova sospesa sui rami di un pino una magnifica veste di piume. Hakuryō la raccoglie ma viene fermato da una voce: una creatura celeste [*shite*] di straordinaria bellezza ne chiede la restituzione. Il pescatore, pensando di farne un tesoro unico nell'impero, tuttavia non intende restituirla. La creatura celeste lamenta che senza la veste di piume non potrà tornare in cielo e si abbandona alla disperazione. Il pescatore, commosso, promette di restituirla a patto che esegua per lui la danza [*bugaku*] delle creature celesti. La splendida creatura richiede la restituzione in modo di poter ballare.

Di fronte al pescatore che teme che dopo la restituzione la creatura celeste se ne vada senza esaudire il suo desiderio la creatura risponde: “No, il sospetto è negli esseri umani. Nel cielo non v’è menzogna.” Provando vergogna del proprio dubitare, il pescatore restituisce la veste e la creatura celeste l’indossa (una leggiadra sopravveste da danza di sottilissima seta) [*monogi*]. Quindi esordisce enumerando le meraviglie della capitale sulla luna, osannando il panorama che s’estende sotto il suo sguardo:

*...Foschia di primavera,
che s’estende sull’infinito immenso,
sulla luna i fiori di siliquastro saran in boccio?
Davvero il mio diadema fiorito, di fascino soffuso, è segno di primavera?
Che bello! Non è il cielo eppure
anche qui è meraviglioso. Vento celeste,
soffia sulle scie delle nuvole, e chiudile!
In sembianza di celeste fanciulla,
per un po’, si sofferma, su questa pineta
a mirare i colori della primavera, la penisola di Miho,
la luna pura [d’autunno] sulla laguna di Shiomi,
le nevi del Fuji [d’inverno],
quale scenario più bello? L’alba di primavera,
senz’eguali e l’onde e il vento tra i pini,
che sereno incanto lo scenario della costa!
Lassù anche cielo e terra
senza confini! La siepe celeste di gemma,
degli dei esterni e interni la stirpe,
nessun ombra sulla luna, l’origine del sole [Giappone]. [...]
Per quanto la si carezzi mai si consuma roccia,
al solo ascolto mirabile il canto d’oriente,
unendo le voci, innumeri suoni,
di flauti arpe legni,
oltre le nubi si empiono e raggrumano,
il vermiglio del sol che cade, riflette i colori intinti del Monte Someiro,
il verde affiora sull’onde, isola di Ukishima,
allo spazzar di tempesta si spandono fiori,
davvero fan mulinar la neve, le maniche mirabili di candide nubi....*

e facendo volteggiare e rivoltare le maniche [*taiko jo no mai, ha no mai*] lentamente si libra alta nel cielo e contemplando la vista:

*Ora la veste di verde nel sacro cielo,
ora veste di foschia al levarsi di primavera,
colori e profumi [fascino] dei lembi della vergine,*

*a sinistra, e destra, e sinistra, sventola
 volteggiano, le maniche della veste di piume, vanno e vengono le maniche.
 A innumeri danze d'oriente, alle innumeri, danze e musiche d'oriente,
 la creatura celeste del nome della luna, nel cielo della quindicesima notte
 ancora in cielo, divenuta luce della luna piena
 che dal mondo celeste manifesta la verità, illumina la terra...
 spandendo delizie e tesori tra musiche meravigliose dispare in cielo.*

Lo spettacolo si dispiega sulla traccia di svariate leggende intorno alla veste di piume, che sul palcoscenico viene collocata prima dell'entrata in scena dei personaggi su un pino lungo lo *hashigakari* o sulla ringhiera di legno che lo delimita. In perfetto equilibrio e calibrata astrazione nelle parole e movimenti, la creatura celeste, incoronata da un diadema sormontato da graziosi decori, in una dimensione di limpida purezza non offuscata da alcuna nube o ombra di sentimenti umani, si libra nel tripudio palpitante di una danza di grazia sublime lentissima e serena, in mille varianti e soluzioni sceniche a seconda delle scuole.

Kochō 胡蝶 (*La farfalla*)

Un monaco [*waki*] che vive sul monte Yoshino giunge in visita a un grande santuario della capitale, Ichijō taisha. Nell'antico santuario vi sono fiori di susino ed ecco che d'un tratto si presenta una donna della capitale [*maeshite*] che racconta l'origine del santuario, il legame con il fiore di susino, citando versi celebri sui fiori dallo *Shinkokin wakashū*, ma anche leggende sul sogno della farfalla, le danze di farfalle [*bugaku*] nel *Genji monogatari* e altro. Al calare della sera sotto la luce della luna, la donna che è lo spirito di una farfalla svanisce [*nakairi*]. Ma, attratto dalla recitazione del *sūtra* da parte del monaco, ecco che si manifesta lo spirito della farfalla [*nochishite*]. La farfalla, gioiando per le virtù del *Sūtra del loto* che hanno consentito la sua apparizione e per la prima volta le hanno offerto l'opportunità così di stringere un legame con i fiori di susino, gli unici che nelle quattro stagioni mai aveva potuto conoscere, si produce volteggiando giocosa in una danza di giubilo [*taiko chūnomai* e *hanomai*]. Quindi, raggiunta la buddhità, lo spirito della farfalla si lancia in volo svanendo oltre le nuvole dell'alba, lasciando la visione del bodhisattva di danza e musica.

Il legame tra fiori di susino e farfalle è frequente nelle liriche della letteratura cinese, da cui si trasferiscono poi nelle liriche giapponesi. Anche nel pensiero di Laozi la farfalla è figura del sogno, e le immagini volteggianti tra i fiori sono segno di impermanenza. D'altro canto, nella produzione lettera-

ria dei cinque templi zen di scuola Rinzai che contorniano la capitale Kyōto appare il motivo dell'assenza di contatti e dunque legami tra i lepidotteri e i fiori di susino, che sbocciano precoci ad annunciare l'inizio della primavera. Il dramma invece qui coscientemente li congiunge, anche tramite il richiamo al *Genji monogatari*, in quanto il santuario di Ichijō è il luogo del giardino di peschi ove viveva Asagao saiin, a lungo agognata dal nobile Genji. Luogo descritto nel romanzo nella sua desolazione come santuario antico, consono alla solitaria e altera esistenza della dama Asagao, era al tempo ancora luogo di residenze dell'alta aristocrazia imperiale nella capitale. Ma all'epoca di Nobumitsu, a cui il dramma è attribuito, questa e altre aree della capitale e della corte erano cadute in abbandono e emanavano un fascino di devastazione e rovina, l'estetica di desolazione che il nō e l'estetica medievale portano, quasi romanticamente, al centro della riflessione e di una rielaborazione lirica ricca di risonanze. Il brano richiama anche il volume "Kochō" (Farfalle) del *Genji monogatari* ove è descritto il concerto del brano omonimo (*Kochō*), danzato da fanciulli del *bugaku*.³⁹

Ma nel nō fanno la loro apparizione anche figure floreali, spiriti di piante o fiori come *Mutsura* 六浦, con l'incarnazione della pianta d'acero, o *Fuji* 藤, il glicine, o *Ume* 梅, il fiore di susino, *Kakitsubata* (Il giaggiolo) e altri.

Kakitsubata 杜若 (Il giaggiolo)

*...Fissando il nome dell'uomo di un tempo,
dei fiori di mandarino, trasfondono profumi,
delle iris i rampicanti, i colori comunque,
sembianze somiglianti, iridi e giaggioli,
a cantar sui rami, le cicale nella veste cinese...*

Il dramma, attribuibile a Konparu Zenchiku, trae spunto da passi e versi dell'*I-se monogatari*.

Un monaco itinerante [*waki*] in viaggio per il paese giunge a Yatsunashi, nella regione di Mikawa. Mentre contempla incantato lo spettacolo di iris e giaggioli fioriti sull'acquitrino, appare una donna del villaggio [*shite*] che, sorpresa che il monaco non conosca l'evento legato a quei fiori, richiama i versi dell'*I-se monogatari* e spiega che l'autore è il poeta Ariwara no Narihira, ispirato dallo spettacolo dei fiori. Quindi la donna accompagna il monaco verso il suo romitaggio.

³⁹ Per il *bugaku*: B. Ruperti, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 40-49 e *Storia del teatro giapponese, Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 31-37.

Ben presto, con un cambio d'abito [*monogi*], riappare dapprima nelle vesti di splendidi colori cantate nella poesia, dichiarando d'essere la principessa imperiale del secondo rione, Nijō no kisaki Takako, che scambiò promesse d'amore con Ariwara no Narihira. Ma poi si rivela come lo spirito stesso dei fiori dal viola intenso e confessa che i versi richiamano la leggenda di una donna trasformatasi in giaggiolo. Quindi danzando una dopo l'altra le avventure d'amore del capolavoro (*Ise monogatari*), celebrando nel poeta Narihira la divinità dei principi femminile e maschile (*yin* e *yang*) o le molteplici manifestazioni e metamorfosi del bodhisattva Kannon, che unisce in sé le due nature femminile e maschile, dichiara trionfante la gioia di rinascere da fiore alla buddhità per svanisce all'imporporarsi dell'aurora.

Bashō 芭蕉 (*Foglie di banano*)

Altro capolavoro di Konparu Zenchiku dall'intenso contenuto religioso buddhista ambientato in Cina.

Un monaco [*waki*] che pratica la recitazione del *Sūtra del loto* in un romitaggio tra i monti, nella regione di Chu sulle rive del fiume Shōsui. Ogni sera quando salmodia il sūtra, ode rumori di una presenza umana intorno alla sua capanna. Ad ascoltare fervidamente nell'ombra la recitazione delle sue preghiere è una donna [*maeshite*]. Invitata dal monaco nella sua capanna, la donna dimostra una sorprendente conoscenza delle letture sacre e al monaco che le chiede il nome, la donna allude in maniera enigmatica al manifestarsi nelle sue vere sembianze di un banano tra la neve e subito dispare al suono della campana della sera [*nakairi*]. Il monaco si informa con un abitante del villaggio [*ai*] che gli narra la leggenda relativa al banano nella neve.

Lo spirito del banano [*nochishite*] appare in sembianze femminili e dipingendo le mille manifestazioni dell'impermanenza nel mutare delle stagioni, danza al chiarore della luna [*jo no mai*], ma al vento freddo d'autunno viene dispersa e sospinta via assieme alla rugiada, lasciando solo le sue foglie via via stracciate.

Pianta importata e trapiantata spesso nell'area sacra dei templi buddhisti, il banano al freddo dell'inverno appassisce, nella tarda primavera di nuovo gemma e in estate rigoglia con le sue foglie splendenti ma facilmente stracciate dal vento, segno di fugacità. Dipinto dal celebre poeta e pittore cinese Wang Wei (699-759), fervido buddhista, su espressa richiesta dell'imperatore, in un paesaggio d'inverno con le foglie ricoperte di neve, la figura è invenzione immaginaria, metafora di uno scenario impossibile. Il richiamo a questo e altre leggende viene esplicitato nell'*aikyōgen* e altre fonti rare sono state individuate come possibili temi di ispirazione del *nō*. Da un lato, la storia

(d'ispirazione originale) della visione dello spirito di un banano in sembianze femminili (seducenti) nella cella di un monaco non manca di sentori di sensualità. Dall'altro, al fondo, come ricorrente nell'opera di Zenchiku e nel buddhismo del tempo, è l'interpretazione del *Sūtra del loto* affatto originale del buddhismo giapponese, secondo cui tutte le creature, anche le donne (in genere discriminate nella visione buddhista) e i vegetali, possano raggiungere la buddhità senza dover attraversare ulteriori reincarnazioni.

Sumizomezakura 墨染桜 (*Il ciliegio intinto d'inchiostro*)

*...Io tra l'erbe e sulla terra,
colori e profumi sfoggio, il nome del mio fiore
è ciliegio intinto d'inchiostro, nella piana di Fukakusa...*

Il dramma intesse citazioni da celebri versi del *Kokin wakashū*. Kamutsuke no Mineo, fattosi monaco in seguito alla morte dell'imperatore Ninmyō (810-850), presso cui era stato a servizio, viene in visita al tumulo dell'imperatore che si trova nel villaggio sul colle di Fukakusa. Quando, di fronte ai ciliegi nel pieno della fioritura, compone i versi

深草の	<i>Fukakusa no</i>	Fiore di ciliegio
野辺の桜し	<i>nobe no sakura shi</i>	nei campi di Folt'erba
心あらば	<i>kokoro araba</i>	se hai un cuore,
この春ばかり	<i>kono haru bakari</i>	almeno quest'anno
墨染に咲け	<i>sumizome ni sake</i>	sboccia in cinerea veste di lutto!

e si avvia sulla strada del ritorno, appare una donna del villaggio che chiede di mutare il verso *kono haru bakari* in *kono haru yoriwa* (da questa primavera) e poi svanisce. Mentre Mineo, chiedendosi se la donna non fosse lo spirito del ciliegio, è intento alla recitazione del sūtra, appare davvero in sembianza di monaca lo spirito del ciliegio e rievocando l'affetto che l'imperatore ebbe per l'albero cantato nella poesia, danza [*jo no mai*]. Poi, recitando tra sé i versi se ne va svanendo tra la foschia di primavera che s'intinge delle luci dell'alba.

Alberi vetusti

Ma gli spiriti di piante possono anche assumere sembianze maschili, di vecchi onusti di anni, come *Saigyōzakura** (Il ciliegio di Saigyō) o *Yugyō yanagi* (Il salice di Yugyō).

Saigyōzakura 西行桜 (Il ciliegio di Saigyō)

Che peccato! Che peccato!

Prezioso è il tempo, preziosi gli incontri con gli amici

Attendi un momento, attendi un momento

La notte è ancora fonda...

Ad ammirare il maestoso ciliegio in piena fioritura che si trova presso il romitaggio del monaco poeta Saigyō [*waki*], sui colli a ponente di Kyōto, giungono molti giovani visitatori [*wakitsure*] dalla capitale. Saigyō, pur infastidito e dando ordine al servitore [*ai*] di limitare il passaggio, non potendo opporre un rifiuto a viaggiatori giunti anche da lontano, li lascia accedere al giardino ed esprime il suo disappunto sussurrando i versi:

花見んと	<i>Hana min to</i>	A rimirare i fiori
群れつつ人の	<i>muretsutsu hito no</i>	non fanno ch'adunarsi
来るのみぞ	<i>kuru nomi zo</i>	le genti: ahimè,
あたら桜の	<i>atara sakura no</i>	sarà la punizione
咎にはありける	<i>toga ni wa arikeru</i>	del ciliegio.

Nella notte, in sogno dall'ombra dell'albero s'ode una voce che sussurra quei versi e appare lo spirito del ciliegio [*shite*] in forma di nobile vecchio. Questi esprime il proprio disappunto e rimostranze per l'espressione "la punizione del ciliegio" usata nei versi: ché la colpa non è del ciliegio: quiete e silenzio, o rumori e confusione, ogni cosa dipendono dalla mente. Al contempo però il ciliegio gioisce d'aver attratto l'attenzione e la salacia di Saigyō. Enumerando i luoghi più ameni e rinomati per la fioritura dei ciliegi, dalla capitale ai monti a oriente e ponente che l'attorniano, inneggiando alla bellezza dei paesaggi, esegue una danza [*taiko jo no mai*] di essenziale sobrietà ma alle prime luci dell'alba sparisce lasciando nel giardino i petali di fiori sparsi.

Nel dramma lirico, intessuto dei versi del *Sankashū* (Raccolta della casa di montagna) di Saigyō, palpita il senso del tempo che trascorre, la bellezza pregevole di quegli istanti, la sensibilità di chi accorre tra i monti attratto dalla bellezza del ciliegio e della stagione, e nell'aspirazione alla bellezza, nella percezione del tempo che scorre prezioso e il valore di quegli istanti, di quegli incontri umani, che la vecchiaia ancor più fa percepire come irripetibili. In questo il *nō*, con la sua inimitabile dimensione di sogno, offre una lezione, una percezione di più splendida magnificenza.

Anche in tal caso il dramma anima sulla scena il principio, caratteristico del buddhismo di scuola Tendai o Shingon, che vuole, anche per gli esseri non

senzienti, ovvero per piante e arbusti, la possibilità di raggiungere la buddhità (*sōmoku jōbutsu* 草木成佛).

Yūgyō yanagi 遊行柳 (*Il salice di Yūgyō*)

Il santuomo Yūgyō e un suo discepolo [*waki* e *wakitsure*] diretti per proselitismo verso le regioni più interne del Nord Est, lo Ōshū, passata la barriera di Shirakawa, mentre si accingono a procedere verso la nuova via più ampia, un vecchio [*maeshite*] li richiama e induce a seguirlo per l'antico sentiero lungo il fiume. A lato della via ormai abbandonata, presso l'indicazione miliare s'erge un grande albero semimarcito: il vecchio alla loro domanda spiega che è il celebre salice consunto dei versi del poeta Saigyō. I monaci rivolgono dieci invocazioni a Buddha e il vecchio gioendo svanisce [*nakairi*]. Mentre i monaci recitano il *nenbutsu* e si assopiscono, lo spirito del grande albero [*nochishite*] riappare: i lunghi capelli bianchi, il copricapo (*eboshi*) e la veste da caccia dei nobili di corte (*kariginu*), e rivelando d'essere colui che li ha guidati esalta le virtù del *nenbutsu* che consente la salvezza anche agli spiriti di piante o erbe. Nel menzionare leggende, esempi poetici o racconti legati ai salici nella storia e nelle tradizioni letterarie di Cina e Giappone, egli danza con solenne vaghezza [*taiko jo no mai*] in ringraziamento del legame buddhista ora intrecciato e della grazia della salvezza. Ma, al ridestarsi alla brezza dell'alba, di fronte agli occhi dei religiosi anche le foglie son cadute e rimane solo il tronco secco del vecchio albero.

Rivivendo i versi di Saigyō:

道の辺に	<i>Michinobe ni</i>	Lungo la via
清水流るる	<i>shimizu nagaruru</i>	all'ombra di un salice
柳陰	<i>yanagi kage</i>	ove scorre pura acqua sorgiva
しばしとてこそ	<i>shibashi tote koso</i>	solo un momento pensavo,
立ち止まりつれ	<i>tachidomaritsure</i>	ma a lungo trovai ristoro

il dramma toccante del salice ormai consunto dal tempo e prossimo alla morte intreccia un legame con gli uomini, con la visione buddhista e la sua salvezza universale.

Figure di nobili amanti

Affine raffinatezza cortese, che li approssima ai drammi femminili, aleggia anche in drammi con protagonisti maschili come *Unrin'in* 雲林院 o *Oshio* 小塩 di Zenchiku con il fantasma di Ariwara no Narihira, in *Sumiyoshi mōde* con il

personaggio di Genji, o ancora *Sanekata* 実方 apparso prima come vecchio e poi nel suo aspetto di un tempo al monaco Saigyō, anche lui sensibile poeta di rinomata avvenenza, ora invece rispecchiandosi, come in *Higaki*, nello specchio d'acqua che diventa strumento per scorgere nella profondità inquietante e vertiginosa degli abissi degli inferi, prova vergogna dei suoi bianchi capelli.

Oshio 小塩

...Fin nel profondo d'un cuore che ama
chi può conoscer, chi sa ove sarà della luna calante
sotto candide nubi, ecco la capitale,
Higashiyama [i monti d'oriente]...⁴⁰

Dalla capitale gitanti [*waki*, *wakitsure*] si dirigono verso i monti di Ohara, dove sulla piana e sul monte Oshio, a ponente di Kyōto, si trova una delle aree più famose per la fioritura dei ciliegi. D'un tratto si accosta un vecchio [*maeshite*], recando sulle spalle un ramo di ciliegio fiorito. La comitiva gli rivolge la parola. Il vecchio, alludendo a una celebre poesia sul colore, fascino e profumo dei fiori, richiama un famoso episodio dell'*Ise monogatari* ambientato proprio a Ohara e ne illustra i versi. Il vecchio, commosso, rimpiange con nostalgia il passato ma poi, rasserenandosi, si allontana tra l'imbrunire con il ramo di fiori sulle spalle e svanisce [*nakairi*]. I viandanti si riposano all'ombra dei fiori ed ecco che in sogno appare la figura fulgente di un tempo che fu del poeta e uomo di corte Ariwara no Narihira [*nochishite*] che recitando la poesia dell'*Ise monogatari*, rammenta le avventure amorose e fa volteggiare le maniche nella danza [*jo no mai*] e così come nei versi evocati, senza distinguere tra sogno o realtà, tra sonno o veglia, svanisce lasciando solo i fiori alla luce dell'alba.

Così in forma di *nō* del presente fa la sua comparsa anche il principe splendente Genji in

Sumiyoshi mōde 住吉詣 (*Visita a Sumiyoshi*)

che sviluppa un episodio del *Genji monogatari*. Il sacerdote del santuario di Sumiyoshi [*waki*], avendo udito l'arrivo preannunciatogli del principe Genji, pulisce l'area sacra del santuario. Genji [*tsure*], nel suo ritiro a Suma, giunge in visita in carro, con il suo seguito [*tsure*], per compiere un voto rivolto alla

⁴⁰ Stralcio del *kuse*, laddove verso il finale il fantasma del poeta Ariwara no Narihira, apparso in sogno nel suo splendore, danza rievocando le donne da lui amate e i versi per esse composti.

divinità e assiste alla danza di fanciulli. Nel contempo giunge al santuario anche la dama di Akashi [*shite*] che a Suma si era legata in una storia d'amore con Genji. La dama di Akashi, che lo riconosce, per pudore esegue la cerimonia di purificazione nella baia di Sumiyoshi. Genji, scorgendo la presenza di una dama, le rivolge la parola e avviene l'incontro tra i due. Inizia un con-vito, la danza dei due [*jo no mai*], lo scambio di poesie tra gli amanti. I due, inteneritisi al ricordo dell'amore di un tempo, vorrebbero intrattenersi ma il tempo passa e, pur con rimpianto, lui con il suo carro, lei sulla barca partono separandosi.

Pur nello splendore raffinatissimo di questo incontro tra figure nobilissime di corte, che distilla l'eleganza e l'essenza del fulgore brillante della corte imperiale d'un tempo, l'atmosfera è soffusa di una dolce ma profonda malinconia.

Altro ancor più commovente incontro palpita in

Ohara gokō 大原御幸 (*Visita imperiale a Ohara*)

Il dramma rielabora, attraverso il racconto (narrazione) di una protagonista, gli eventi salienti narrati dallo *Heike monogatari*, in particolare il volume "Kanjō" (La cerimonia di abluzione) e l'XI libro.

L'anno seguente alla disfatta dei Taira, tra la tarda primavera e i primi giorni dell'estate, l'imperatore in ritiro Goshirakawa si reca a visitare Kenrei-mon'in, figlia di Taira no Kiyomori nuora di Goshirakawa e madre dell'imperatore Antoku, sopravvissuta alla sconfitta del suo clan e alla scomparsa del piccolo Antoku e ritiratasi come monaca in un tempio, lo Jakkōin di Ohara, tra i monti presso la capitale Kyōto. Kenrei mon'in [*shite*], sempre in preghiera per il figlio e per le vittime del suo clan, assistita da Awa no naishi (ex nutrice di Goshirakawa) e Dainagon no tsubone (che nella battaglia finale s'era gettata con le altre in mare per perire recando con sé lo specchio, tesoro imperiale) [*tsure*] fattesi anch'esse monache, dalla capanna con tetto di paglia è uscita nei dintorni per cercare *shikimi* piante sacre da offrire al buddha accompagnata da Dainagon no tsubone. L'imperatore in ritiro [*tsure*], con il suo seguito [*waki*], attende il suo rientro e avviene il toccante incontro. Goshirakawa le chiede di rievocare gli ultimi momenti fatali della caduta dei Taira nelle battaglie contro i Minamoto. La nobile donna, confessando d'aver provato ancora in vita i tormenti dei sei passaggi degli stadi dell'esistenza, rievoca con strazio la morte e gli ultimi momenti dei protagonisti dell'epopea, dai guerrieri alla scomparsa del piccolo imperatore. Infine, l'imperatore in ritiro si accomiata mentre la monaca lo segue mestamente con lo sguardo.

Il brano, senza danza, grazie alla bellezza del canto e dei silenzi è percorso da un brivido di struggente dolore.

Separazioni, follia, incontri e prodigi:
i drammi del quarto tipo (*yobanmemono*)

I drammi del quarto tipo, nel confluire di molteplici innervature e filoni della tradizione del *sarugaku*, spaziano tra una amplissima varietà strutturale, di soggetti, materia e motivi, e tra essi vi si annoverano i brani di maggiore tensione tragica.

Prodigi delle divinità e della poesia, possessioni e sacerdotesse

Il valore della poesia, non solo in quanto mezzo di semplice comunicazione d'affetti tra amanti o amici, bensì nella sua antichissima e riconosciuta dimensione sacra e magica, di mezzo per comunicare con gli dei, di canto o preghiera da questi apprezzato e prediletto, congiunto a temi di prodigi divini, affiora in molti drammi del repertorio. In questi spesso le divinità sembrano manifestarsi tramite l'invasamento di propri officianti, sacerdotesse o guardiani, che ne divengono il tramite.

Aridōshi 蟻通

Il poeta Ki no Tsurayuki (868?-945)⁴¹ [*waki*], accompagnato [*tsure*], parte per visitare Tamatsushima, dove si trova il santuario di Sumiyoshi, divinità protettrice dello *waka*. Lungo il cammino, cala la sera e sopraggiunge una pioggia violenta tanto che il suo cavallo si accascia. Appare un vecchio guardiano del santuario [*shite*] con un ombrello e una torcia che gli spiega di trovarsi nell'area sacra di Aridōshi Myōjin. Essendo entrato nell'area sacra senza la dovuta riverenza, senza scendere da cavallo, è stato punito dalla divinità. Il vecchio, illuminando le tenebre, gli mostra il luogo dell'altare e lo invita a dedicare una poesia per placare la divinità. Allorché Tsurayuki compone dei versi, anche il cavallo si risollewa e riprende a camminare. Il vecchio custode del santuario recita anche lui una preghiera [*notto*] e ammira il contenuto della poesia di Tsurayuki e le virtù di quest'arte. Quindi, dopo aver spiegato d'essere manifestazione del Myōjin stesso, apparsa per magnificare la bellezza delle poesie di Tsurayuki, svanisce all'ombra del portale del santuario e il poeta, all'alba, riprende il cammino.

⁴¹ Uno dei massimi poeti del periodo Heian e dei compilatori della prima antologia poetica imperiale, *Kokinwakashū*, di cui scrive anche l'introduzione in *kana* (*Kanajo*) in cui si affermano ragion d'essere, principi, estetica e valutazione artistica dello *waka*, poesia giapponese per eccellenza.

In *Aridōshi*, che per certi tratti si avvicina ai *nō* di divinità, viene esaltato il valore magico dell'arte poetica: composto da Zeami a imitazione di Kiami, maestro attore di *dengaku* suo coevo che suscitava la sua ammirazione, è un omaggio al maestro di un'arte brunita, dal fascino scabro ma intenso e di difficile esecuzione, sia nell'uso della torcia o lanterna, sia dell'ombrello (come in *Kantan*).

Ugetsu 雨月 (*Pioggia e luna*)

Nō, attribuito a Zenchiku, che esalta la potenza della poesia (*waka*) e le virtù della divinità di Sumiyoshi intessendo citazioni da celebri liriche, con richiami a *Aridōshi*.

Verso la metà dell'autunno il monaco poeta Saigyō [*waki*] giunge in pellegrinaggio al santuario di Sumiyoshi e chiede alloggio per una notte presso un'abitazione. Gli anziani coniugi [*maeshite* e *tsure*] che vi abitano disputano tra loro perché il vecchio vorrebbe ricoprire il tetto per poter sentire il suono della pioggia, mentre la vecchia non vorrebbe, per poter contemplare la luna, particolarmente incantevole in questa stagione. Essi compongono il secondo emistichio di una lirica e chiedono a Saigyō di comporne il primo. Saigyō completa i versi:

月は漏れ	<i>Tsuki wa more</i>	Che la luna trapeli
雨はたまれと	<i>ame wa tamare to</i>	che la pioggia ristagni
とにかくに	<i>tonikakuni</i>	comunque la copertura
賤が軒端を	<i>shizu ga nokiba wo</i>	d'un misero spiovente
葺きぞ煩ふ	<i>fuki zo wazurau</i>	è fonte d'affanno.

La coppia gioisce del componimento, gli accorda l'alloggio per una notte e, menzionando storie relative a poesie del passato, va a riposare [*nakairi*]. Durante la notte appare la divinità del santuario di Sumiyoshi [*ai*] che spiega che la coppia di vecchi della sera precedente erano manifestazioni di Sumiyoshi Myōjin, le divinità venerate nel santuario. Ben presto le divinità si manifestano prendendo possesso del vecchio sacerdote guardiano del santuario [*nochi-shite*] che elogiando i versi di Saigyō esegue una danza (*shin no jo no mai*).

Miwa 三輪

Al romitaggio del monaco Genpin [*waki*], ai piedi del monte Miwa, giunge, come ogni giorno, una donna [*maeshite*] che offre rami di skimmia (*shikimi*) e acqua. Questa volta, poiché le notti d'autunno si fanno più fredde, chiede

al monaco una veste in dono. Il monaco le offre una veste e le chiede il luogo ove ella abiti. La donna risponde di risiedere presso la pianta di tasso giapponese (*cryptomeria japonica*) a doppio tronco ai piedi del monte Miwa e svanisce [*nakairi*]. Un uomo del villaggio [*ai*] recatosi in visita al santuario Miwa Myōjin trova una veste posata sui rami della pianta di *cryptomeria* a doppio tronco e riferisce l'evento misterioso al monaco. Il monaco, lasciato il suo romitaggio, si reca al santuario e trova in effetti la veste appesa ai rami, vi si avvicina e vi trova trascritta in caratteri d'oro una poesia divina.

三つの輪は	<i>Mitsu no wa wa</i>	I tre anelli [di passato, presente, futuro]
清く清きぞ	<i>kiyoku kiyoki zo</i>	son tutti limpidi e puri!
唐衣	<i>karakoromo</i>	La sopravveste
くると思ふな	<i>kuru to omou na</i>	non pensare che ti sia donata
取ると思はじ	<i>toru to omowaji</i>	né di averla ricevuta

In breve all'ombra dalla *cryptomeria* contrassegnata appare la divinità di Miwa Myōjin [*nochishite*] in sembianze femminili di sacerdotessa (*miko*) che racconta la leggenda legata a quel luogo di culto, ossia la storia dello spozalizio di Miwa,⁴² e facendo rivivere la scena della leggenda dell'eclissi nella grotta della divinità solare Amaterasu Ōmikami, e il *kagura* inscenato dagli altri numi per indurne la riapparizione. Alfine rivela che la dea Amaterasu di Ise e la divinità di Miwa non sarebbero che duplice manifestazione di un corpo unico.

L'apparato in scena mostra la *cryptomeria* sacra del santuario di Miwa tramite un ramo e la corda intrecciata che la circonda. E la rievocazione del *kagura* della leggenda dell'eclisse di Amaterasu avviene tramite la manifestazione dello spirito divino in forma di *miko* posseduta dalla divinità, una divinità in genere rappresentata con corpo di serpente, nella prima parte con natura maschile, nella seconda con natura femminile.

Il *kagura* del mito della caverna non è che prototipo dei molti riti o cerimonie di invasamento, di possessione perseguita tramite la danza e il canto, via via roteante, vorticoso, con l'uso di oggetti come ventagli, spade, sonagli o altro, da parte di donne (*miko*), dotate di particolare sensibilità sacerdotesse medium shamane che si lasciano invasare dagli dei e ne testimoniano e manifestano la volontà.

⁴² La leggenda narra la storia d'amore tra un uomo che ogni notte si reca in segreto presso una fanciulla, senza mai rivelare la propria identità e senza mai manifestarsi di giorno. La fanciulla, incuriosita, prima di separarsi allaccia un filo alla sua veste e seguendo il filo riesce a risalire alla sua reale identità raggiungendo il santuario presso la *cryptomeria* e scoprendo dunque essere la divinità stessa.

Il mito dell'eclissi nella caverna di Amaterasu, delle poesie cantate dalle divinità, è ripreso anche in *Kazuraki* 葛城, ambientato sul monte omonimo ammantato di neve e di trine di quest'argentea immagine di candore è ricamato il testo. Mentre in *Tatsuta* è lo scarlato delle foglie d'acero la tonalità dominante.

Tatsuta 龍田/立田

A dei monaci [*waki*, *wakitsure*] che stanno valicando i monti della regione di Kawachi, mentre si accingono ad attraversare il fiume Tatsuta, nella regione di Yamato, vengono fermati da una sacerdotessa (*miko*) [*maeshite*]. La sacerdotessa li mette in guardia dal recare offesa alla divinità Tatsuta Myōjin – la cui pianta sacra è l'acero e predilige dunque il colore scarlato – attraversando il fiume su cui scorrono le foglie imporporate. Preceduti dalla donna, i monaci fanno l'ingresso nell'area sacra ma la donna svanisce dietro il portale del santuario [*nakairi*]. Appare dunque lo spirito del Tatsuta myōjin in effigie di figura femminile (forse riflesso dell'immagine della sacerdotessa posseduta dalle divinità di vento e pioggia) venerata nel santuario, rifulgente nella notte di tenebre, danza in omaggio agli aceri vermigli [*kagura*] nel pieno del mese delle brine e al soffiare del vento ascende verso il cielo.

Il dramma di intenso lirismo quasi certamente di Zenchiku si presenta come trasposizione sulla scena delle liriche e dell'estetica dello *Shinkokin wakashū*.

竜田河	<i>Tatsutagawa</i>	Sul fiume Tatsuta
紅葉乱れて	<i>momiji midarete</i>	foglie fiammanti
流るめり	<i>watarumeri</i>	scompigliandosi fluttuano
渡らば錦	<i>wataraba nishiki</i>	Se l'attraverso, il drappo
中や絶えなむ	<i>naka ya taenamu</i>	di broccato si straccerà

(anonimo, *Kokin wakashū*, V, autunno)

龍田川	<i>Tatsutagawa</i>	Sul fiume Tatsuta
紅葉を閉づる	<i>momiji wo tozuru</i>	foglie fiammanti intrappola
薄氷	<i>usukoori</i>	un velo di ghiaccio
渡らじそれも	<i>wataraji sore mo</i>	Anche ora se l'attraversi,
中や絶えなむ	<i>naka ya taenamu</i>	il broccato si infrangerà?

(Fujiwara no Ietaka, *Shinkokinwakashū*)

Makiginu 卷絹 (*Rotoli di seta*)

Su ordine dell'imperatore, che ha ricevuto un oracolo in sogno, vengono raccolti dalle varie regioni e recati in offerta ai tre santuari di Kumano Gongen mille rotoli di tessuti di seta. Il messaggero imperiale [*waki*] incaricato di raccolta e offerta attende: solo il messaggero incaricato di recare le offerte dalla capitale non giunge. Questi [*shitetsure*] lungo il cammino ha visitato il santuario di Otonashi Tenjin e, rimasto incantato dal profumo dei fiori di susino invernali appena sbocciati, si è soffermato a comporre dei versi da offrire al nume. Quando finalmente giunge, viene duramente rimproverato per il ritardo e legato con una fune. Appare allora una sacerdotessa (*miko*) [*shite*] posseduta dallo spirito di Tenjin che, intervenendo in sua difesa, elogia la poesia composta e offerta dall'uomo e leggendone i versi, a cui congiunge il secondo emistichio, fa sciogliere la fune.

音無に	<i>Oto nashi ni</i>	Se senza suoni così
かつ咲き初むる	<i>katsu sakisomuru</i>	sbocciano a Otonashi
梅の花	<i>ume no hana</i>	i fiori di susino
匂はざりせば	<i>niowazariseba</i>	se non odorassero
誰か知るべき	<i>tare ka shirubeki</i>	chi mai potrebbe percepirli.

Quindi intonando una preghiera [*notto*] narra e danza il magico potere della poesia e delle divinità di Kumano [*kagura*], via via più infervorata nella stato di invasamento, finché infine la divinità la abbandona e torna al suo stato normale di coscienza.

Il dramma, nello scenario magico dell'area sacra di Kumano, con i suoi santuari sulla costa, nei pressi della mirabile cascata di Nachi tra i boschi secolari e nel profondo dei monti, mostra la scena di possessione di una sacerdotessa da parte della divinità di Tenjin. Al magico invasamento si legano le immagini dei fiori di susino prediletti da Sugawara no Michizane e al contempo il valore magico della poesia, dei sentimenti che vengono espressi al dio tramite i versi e la sensibilità del messaggero che, attratto dal profumo, decide di dedicarli al nume.

Le vie oscure dell'amore: sofferenze e incomprensioni tra amanti

Gli umani tormenti dell'amore si dispiegano in molteplici sfaccettature, tonalità e timbri, di volta in volta focalizzati attraverso gli sguardi della coppia, dell'uomo o della donna.

In doppia versione, quasi reciproca, con la presenza di una giovane coppia,

il tema si presenta in *Funabashi* (Il ponte di barche), risalente probabilmente a Kan'ami, in cui permangono tracce di cupa sofferenza di anime negli inferi.

Funabashi 船橋 (Il ponte di barche)

*...Il ponte di barche,
costruito come sentiero secondo la legge,
è forse sostegno per la vita che verrà?...
Sul ponte fluttuante dei sogni che restano da sognare...⁴³*

Due anacoreti delle montagne (*yamabushi*) itineranti [*waki* e *wakitsure*] si affrettano diretti verso Matsushima e Heizei.?? Giungono al villaggio di Sano. Si presentano un uomo e una donna [*maeshite* e *tsure*] che raccolgono fondi per la costruzione di un ponte. Alle domande dell'anacoreta i due citano la poesia sul ponte di barche di Sano, tratta dal *Man'yōshū*, e raccontano la storia di due amanti, separati dal fiume, che si incontravano grazie al ponte di barche ma, avversati dai genitori che sabotarono le tavole del ponte, precipitarono tra le acque e sprofondarono nel fiume Sanzu degli inferi. Rivelando di essere i protagonisti di quella tragica vicenda svaniscono al crepuscolo chiedendo preghiere di suffragio [*nakairi*]. Agli anacoreti immersi in preghiera appaiono gli spiriti dei due amanti [*nochishite* e *tsure*]: l'uomo, in maniera che tradisce la matrice antica, mostra in una fosca descrizione i tormenti degli inferi e, sollecitato dagli asceti a confessare gli eventi passati, rievoca le circostanze delle sue visite notturne attraverso il ponte e la caduta tra le acque. Alfine, annunciando la raggiunta salvezza grazie alle preghiere dell'anacoreta, i due amanti dispaiono.

Travagli d'amore conclusisi in tragedia si respirano in *Motomezuka*, in cui gli strazi, conseguenze di sue azione e (non) scelte, investono in particolare la protagonista femminile, dibattuta tra due giovani pretendenti.

Motomezuka 求塚 (La tomba di Motome)

Un monaco [*waki*] in viaggio, diretto al villaggio di Ikuta, nella regione di Settsu, si imbatte in un gruppo di donne [*tsure*] che raccolgono erbe sui campi di primavera ancora qui e là coperti di neve. Il monaco chiede dove si trovi la tomba di Motome ma le donne, dicendo di non saperlo, continuano intente nella raccolta delle erbe e poi si avviano sulla via di ritorno. Solo una [*maeshi-*

⁴³ Parole d'esordio all'entrata in scena della giovane coppia di protagonisti (*shite* e *tsure*), un uomo e una donna del villaggio di Sano, che raccolgono fondi per la costruzione di un ponte.

te] si sofferma e lo guida alla tomba di Motome raccontandogli la leggenda legata a quel luogo. Un tempo, due giovani, Sasada Otoko e Chinu no Masurao, innamoratisi entrambi della stessa fanciulla, Unai *otome*, le inviano una lettera d'amore. Unai, incerta tra i due, promette il suo amore a colui che riuscirà a trafiggere con una freccia l'*oshidori* (anatra mandarina) sul fiume Ikuta. Ma entrambi i pretendenti riescono a colpire simultaneamente l'anatra. Alfine la giovane, non sapendo risolversi, dibattuta, si getta nel fiume e il suo corpo viene sepolto in quella tomba. In seguito anche i due pretendenti, trafiggendosi l'un l'altro, la seguono e queste tragiche morti si rivoltano contro la sua sorte. Così, chiedendo aiuto, la donna svanisce all'interno della tomba [*nakairi*]. Mentre, nel cuore della notte, il monaco officia suffragi in preghiera, lo spettro di Unai *otome* [*nochishite*] appare. Emaciata in volto, lamenta lo strazio, tormentata dai fantasmi dei due uomini e dall'anatra mandarina trasformatasi in un mostruoso uccello fatato, e mostra le pene degli otto inferni, in una sorta di trasposizione sul palcoscenico dei dipinti sui supplizi infernali. Ma poi, grazie alle preghiere di suffragio, le fiamme dell'inferno si smorzano e di nuovo il fantasma svanisce nella tomba.

Nō antico risalente alla matrice di Kan'ami a cui si sono certamente ispirati *Higaki* di Zeami e *Teika* di Zenchiku, mantiene il sapore antico del medioevo giapponese e il senso terribile e doloroso, tenebroso e inquietante degli inferi: di grande efficacia il canto dolente del fantasma che proviene dall'interno della tomba quasi fosse un'eco proveniente dagli inferi.

La leggenda di Unai *otome* risale ai versi del *Man'yōshū* e viene rielaborata anche in epoca moderna da Mori Ōgai (1862-1922) ma, nella visione buddhista medievale del dramma, la fanciulla è responsabile con la sua bellezza della perdizione di sé e dei due giovani e la terribile descrizione delle sofferenze dell'uccello fatato degli inferi che la ghermisce e colpisce con un becco e artigli d'acciaio, riflesso di un mondo medievale, non viene resa tramite una danza, bensì con una descrizione mimata con gesti. L'entrata in scena delle fanciulle in abiti candidi, che richiamano la neve, e il finale con densità di accenti del canto ne fanno un brano di forte gravità.

Altri esempi invece sembrano concentrarsi più sulle figure maschili, vittime di un affezione a lungo coltivata e disattesa.

Nishikigi 錦木 (*Il legno broccato*)

Nel villaggio di Kyou si presenta una coppia di mercanti [*maeshite* e *tsure*] che vendono i prodotti rinomati del territorio, lui il *nishikigi* (legno broccato) e lei il *saiфу* (tessuto di piume). I due conducono due monaci [*waki* e *wakitsure*], presso una tomba antica, la tomba del broccato. I due raccontano la

vicenda della coppia che vi è sepolta e se ne rivelano gli spettri disparendo all'ombra del tumulo [*nakairi*]. La tomba, avvolta da tralci, si trasforma nella rievocazione nella casa di lei: sulla scena domina il legno rivestito di broccato striato scarlatto, lì posato davanti all'uscio di lei, destinato a marcire per anni e solo alla fine essere accolto. I due [*nochishite* e *tsure*] quindi riappaiono e lui rievoca i tre anni di profferte d'amore, ponendo come consuetudine il legno broccato davanti all'uscio dell'amata e solo dopo tre anni questa accoglie il legno in casa in segno di accettazione. L'uomo rivive dunque la cupa sofferenza di quegli anni di delusione, ma infine esprime la gioia di quel momento in una danza di giubilo fino a che alla brezza mattutina d'autunno dispare.

La storia è costruita da Zeami sulla scorta di tre antiche liriche presenti nel *Kokin wakashū*: la sofferenza di non poter incontrare l'amato, la disperazione d'un amore non corrisposto e disatteso, il sobbalzare del cuore alla gioia del coronamento di anni d'attesa. Il dramma si gioca in questo dibattersi tra il rimprovero per i ripetuti rifiuti delle profferte d'amore per tre lunghi anni e la gioia fugace del suo desiderio accolto. Ma prevale il trasparire del dolore, la torbida buia sofferenza di una passione che non trova conforto, come travolta dalle tenebre e dal vento d'autunno sugli aceri tra i monti.

Ominameshi 女郎花 (*Il fiore di bella donzella*)

Un monaco [*waki*] di Matsura, nel Kyūshū, giunto a Iwashimizu Hachiman-gu, nella capitale, fa il gesto di cogliere dei fiori di *ominaeshi* (bella donzella, *Patrinia scabiosifolia*), sbocciati ai piedi del monte, ma un vecchio [*maeshite*] che si dichiara guardiano dei fiori lo ferma. I due si scambiano un dialogo intorno al tema, tanto cantato in poesia, del fiore di patrinia (*ominaeshi*) e il vecchio guida il monaco all'interno del santuario fino a due tumuli antichi, una maschile e una femminile, che il vecchio spiega di una coppia legata ai fiori di bella donzella e poi dispare come visione di sogno.

Appaiono gli spiriti della coppia: la donna [*tsure*] che abita nella capitale, sospettando che l'uomo [*nochishite*], Norikaze, che vive nel villaggio di Yawata, non l'ami più, si è gettata nel fiume, Hōjōgawa, e la sua anima è rinata in fiore di *ominaeshi*. Anche l'uomo quasi seguendola è annegato ma, dopo la morte, negli inferi viene tormentato [*kakeri*]. Alla fine, in ragione di quei fiori, chiedono al monaco di pregare in loro suffragio.

Rifacendosi a racconti ispirati a composizione di versi poetici, congiungendo due figure, una della capitale e l'altra della campagna, con moltelici richiami lirici che costellano il testo, attraverso l'immagine dei fiori di patrinia, il dramma, forse di Zenchiku per il ricorso all'immagine floreale che si sovrappone al personaggio femminile, oscilla tra una storia d'amore di dimen-

sione lirica ma tragicamente conclusa e le sofferenze degli inferi del finale in una ridondanza di risonanze e suggestioni.

Tormenti femminili e maschili: amori disattesi o impossibili

A mirabile bellezza, sommessata e intensa, di profondo scandaglio poetico o di folate interiori nel magma delle emozioni, in un tempo sospeso, pervengono due testi composti da Zeami.

Kinuta 碓占 (La mazzuola di legno per ammorbidire le stoffe)

*Il lamento del cervo mi strugge il cuore,
da monti che non scorgo il vento incombe,
da ogni ramo si disperde una foglia,
il chiaro della luna di un cielo fosco,
trascolora sulle erbe d'oblio dello spiovente,
come cortina sul corpo calan gemme di rugiada:
notte di confessione d'affetti e pensieri afflitti.
Alta si leva la freccia della clessidra ad acqua:
il vento volge a tramontana
il suono del kinuta vicino or si fa lento or fitto:
la luna volge a ponente. [...]
Anche tu pino, sullo spiovente del natio villaggio, veglia.
Tra i tuoi rami non trattenere il suono della tempesta!
E tu vento, unendoti ora al suono del kinuta, soffia verso colui.
Ma se soffiando troppo, vento tra i pini, il mio cuore a lui comunicando,
dovessi in sogno apparire...quel sogno non stracciare! [...]
Sotto la luna non riesco a dormire, su, colpisci, colpisci la stoffa [...]
Ottavo e nono mese: lunghe davvero son le notti d'autunno,
a mille, a miriadi di voci, vorrei comunicargli la mia tristezza.
I colori della luna, i paesaggi del vento,
persino la brina su cui posano i raggi,
in questo frangente di desolazione del cuore,
il suono dei kinuta, tempesta notturna,
sussurri di tristezza, bisbigli d'insetti,
confondendosi calano rugiada e lacrime,
ticchiettando, fruscando, quale è dunque il suono del kinuta?!*

Un uomo [*waki*], tale Ashiya di Chikuzen (Kyūshū), che risiede nella capitale, Kyōto, per una causa legale da ormai tre anni, preoccupatosi di informare la moglie che l'attende al paese che tornerà entro la fine dell'anno, invia l'ancella Yūgiri [*tsure*]. Yūgiri arriva recando finalmente notizie. La donna [*ma-*

eshite], nell'autunno del terzo anno di attesa, ormai stremata e silente lamenta la fragilità del legame, l'afflizione stremante dell'attesa e, sul fare della sera, ode il suono del *kinuta* battuto dagli abitanti del villaggio. Anche la donna, richiamando un analogo precedente letterario in Cina, batte le stoffe con il *kinuta* e affida a questo suono i suoi sentimenti, confidando che il suono possa raggiungere il marito fino alla capitale verso settentrione. Tuttavia, alla notizia che anche quest'anno non potrà tornare, la donna, credutasi abbandonata, s'ammala di struggimento e infine muore [*nakairi*]. Un servitore [*ai*] racconta gli accadimenti. Il marito, tornato con il suo seguito [*wakitsure*], appresa la notizia della morte della moglie, sta celebrando gli uffici di suffragio dinnanzi al *kinuta* quando appare lo spirito della moglie [*nochishite*] dall'aspetto consunto e turbato. Per essere morta in uno stato d'animo di attaccamento d'amore al suo uomo, la donna è precipitata agli inferi e ora, non potendo dimenticarlo, lamenta al marito con passione e rabbia l'indifferenza e crudeltà, il suo strazio. Infine, grazie all'effetto delle letture dei *Sūtra del loto* trova la pace della buddhità.

Gioiello di Zeami di indubbia pregevolezza poetica e tragica, con echi anche dalla poesia di Li Bao e altri scritti cinesi, si colloca in una via di mezzo tra *nō* del presente, nella prima parte, e *nō* di sogno, nella seconda parte. In un'atmosfera di desolante malinconia d'autunno, i sentimenti della donna sono affidati al suono e al canto, il battito del *kinuta* che scandisce la sua solitudine. Il nucleo di questo raffinatissimo intarsio poetico e drammatico che palpita dalle parole della donna è l'affezione, causa di legame con il mondo, che le fa percepire il suo amore tradito, disatteso e ferito, il dolore e l'umiliazione dell'attesa interminabile, la delusione e la miseria del proprio 'attaccamento', patimenti che trovano infine requie nel potere delle preghiere.

Koi no omoni 恋重荷 (Il peso dell'amore)

Adattamento da parte di Zeami di un testo preesistente, sul modello dell'analogo *Aya no tsuzumi* 綾鼓 (Il tamburo di damasco).

Un vecchio giardiniere di crisantemi, Yamashina no shōji [*maeshite*], a servizio a corte dell'imperatore in ritiro, s'invaghisce di una dama [*tsure*] bellissima appena intravista per un attimo. Alla promessa, trasmessa tramite un dignitario [*waki*] a un servitore [*ai*], che lei si manifesterà alla sua vista di nuovo a patto che egli riesca a portare intorno allo stagno per qualche giro un peso, splendidamente confezionato/adornato. Il vecchio gioisce ma il peso, dopo più tentativi, si rivela insostenibile e il vecchio, oppresso dal dolore, muore [*nakairi*]. Il servitore riferisce alla dama l'accaduto e questa, provati compassione e timore del suo risentimento, si mo-

stra ma il suo corpo si immobilizza. Trasformatosi in demone il fantasma di lui [*nochishite*] appare e denuncia il suo amore umiliato, rimprovera il disprezzo dei suoi sentimenti, ma infine, alle preghiere officiate per lui, si lascia placare, abbandona il suo tormento per dichiararsi infine nume protettore della dama.

In *Aya no tsuzumi* (Il tamburo di damasco) analoga trama vede un vecchio, ugualmente innamoratosi di una dama irraggiungibile di altissimo lignaggio, messo alla prova impossibile di far emettere il suono colpendo un tamburo rivestito di damasco anziché pelle e ne muore straziato ma il dramma si chiude e esaurisce con il suo livore incancellabile senza soluzioni. In *Koi no omoni* invece il demone non viene placato tramite la salvezza buddhista e il raggiungimento della buddhità, bensì come spirito vindice diventa una sorta di nume che ha piena vittoria e potere di proteggere, come di rivoltarsi contro o vendicarsi.

Demoni di gelosia e attaccamento

Di impressionante impatto, tanto da poter essere eseguiti anche come esempi di finale tra il quinto gruppo, sono le sintesi sceniche che mettono in rilievo con intensità e violenza i pericoli e le “malattie dei sentimenti”, la gelosia, l’attaccamento, il risentimento femminili.

Aoi no ue 葵上 (*La dama Aoi*)

Nō che riprende un celebre episodio del *Genji monogatari*.

Entra in scena un vassallo della villa imperiale Suzakuin [*wakitsure*] che spiega come nella residenza del Ministro della Sinistra, a Kyōto, la dama Aoi, consorte del principe Genji, sia malata, posseduta da uno spirito senza che esorcismi e cure abbiano effetto e a tal fine viene convocata la sciamana Teruhi [*tsure*]. Evocato dalla sciamana, con formule di scongiuro e il suono dell’arco di catalpa, lo spirito si manifesta su un carro devastato: è la dama *Rokujō* [*maeshite*], donna di altissimo lignaggio un tempo amata da Genji, che lamentando l’incostanza di Genji riversa i suoi sentimenti di gelosia e rancore contro Aoi. *Rokujō* cerca di condurre con sé su di un carro in fiamme la posseduta [*makura no dan*].

Mentre lo *shite* cambia di costume [*monogi*], con urgenza viene chiesto tramite un messaggero [*ai*] l’intervento del monaco di Yokawa [*waki*], che pur impegnato risponde all’ordine del Ministro e accorre dal santuario sul monte Hiei. Grazie alle preghiere, lo spirito vivente della dama *Rokujō* [*nochishite*] appare inizialmente nascosto da una veste, poi scopre il volto manifestando le

sue più temibili sembianze di demone (con la maschera *hannya* 般若 e armato di un bastone) e affronta il monaco. Dopo lunga lotta, di fronte alla forza di formule e recitazione di *sūtra*, infine lo spirito si placa e recede gioendo per la liberazione raggiunta.

La sintesi, forse rielaborata da Zeami sul solco di un dramma di Inuō, inscena una sorta di *séance* in cui lo spirito misterioso e inquietante che tormenta il corpo di Aoi no ue, consorte del nobile Genji, viene richiamato a manifestarsi da una sciamana ma, di fronte al pervicace livore con cui assale il corpo malato, viene fatto recedere solo attraverso gli esorcismi del sant'uomo di Yokawa. Il demone – manifestatosi nella seconda parte con il volto stravolto nel ghigno di demone (della maschera *hannya*) – è uno spirito vivo, proiezione psichica della dama Rokujō, gelosa e offesa dall'indifferenza di Genji e inorridita dai suoi stessi sentimenti, ma al momento di soccombere, alla fine, nel congiungere le mani in preghiera e ringraziamento, d'innanzi alla recitazione del sacro salmo buddhista sembra placarsi, abbandonare la vittima e lasciar balenare la speranza di trovare sollievo, di rinascere a nuova serenità.

Kanawa 鉄輪 (*La corona ferrea*)

Una donna [*maeshite*] si reca in piena notte, nell'ora del bue, al santuario di Kibune, tra i monti a Nord della capitale, per lamentare il tradimento del marito. Appreso dall'oracolo del santuario trasmessogli dal sacerdote [*ai*] che, se indossando una veste scarlatta, recando in capo una corona di ferro con cinque candele accese e tingendo il volto di rosso, mantenendo saldo lo stato d'animo di indignazione/furore potrà trasformarsi in un terribile demone vivente, la donna come una furia si dilegua rinsaldata nei suoi propositi, tra il rimbombare di tuoni, il baluginare di lampi, l'imperversare di pioggia e vento [*nakairi*].

Il marito [*wakitsure*], che si è separato dalla moglie e ha accolto la sua nuova consorte, continua di recente a essere tormentato da incubi e sogni funesti. Consulta dunque il divinatore Abe no Seimei [*waki*] e questi alla prima occhiata gli predice che la sua vita avrà termine il giorno stesso a causa dell'aspro rancore di una donna.

Seimei, supplicato dall'uomo di ribaltare con le sue preghiere e incantesimi l'infausto vaticino, non appena si accinge alla recitazione di scongiuri e sortilegi approntando *hitokata* (amuleti a forma umana raffigurazione della coppia, con un copricapo per l'uomo e un ciuffo di capelli per la donna) su cui scaricare il malocchio/malevolenza della donna, si vede apparire dinnanzi lo spettro vivente della gelosia della donna [*nochishite*]. Lo spettro, abbigliato come prescritto dall'oracolo, si scatena, colpisce e infierisce contro il *kamoji* (ciuffo di capelli) che in scena manifesta la presenza della rivale, ma non rie-

sce ad avvicinarsi al capezzale del marito, manifestato dall'*eboshi*, in quanto protetto dalle divinità protettrici del *Sūtra del loto* invocate da Seimei. Lo spettro si dilegua tra le tenebre promettendo di ritornare.

Il dramma si rifà allo *Heike monogatari* ("Il libro della spada"), e si segnala per la stupenda efficacia della fosca narrazione del percorso dalla capitale a Kibune, della donna, presenza tenebrosa e inquietante dissimulata da un copricapo intrecciato lanciato via al momento della sua uscita di scena tra i lampi dopo l'oracolo. E altrettanto spaventosi e impressionanti sono l'aspetto e le gesta dello spettro vivente proiezione della sua psiche, spettro che indossa la maschera Hashihime, un tempo usata solo per il dramma omonimo, la cui protagonista in preda alla gelosia si tuffa nel fiume Uji e si trasforma ancora in vita in demone.

Dōjōji 道成寺 (*Il tempio Dōjō*)

Oltre ai fiori di ciliegio, soltanto pini

Oltre ai fiori di ciliegio, soltanto pini [...]

All'inizio dell'imbrunire

riverbera il suono della campana ...

La luna cala, degli uccelli il lamento

Brina e neve empiono il cielo, a breve s'alza l'alta marea

Dal tempio di Hidaka, luci di lampare in cale e villaggi

Alla malinconia struggente la gente s'addormenta:

ecco è il momento, muovendo la sua danza

puntandola s'avvicina e s'accinge a colpirla ma,

a pensarci, questa campana è risentimento

e toccando la testa di dragone da cui pende, sembra volare...

ma si lascia sovrastare e sotto d'essa svanisce.

L'abate [*waki*] del Dōjōji, tempio buddhista nella regione del Kii, annuncia agli altri monaci [*wakitsure*] la celebrazione della cerimonia di ricostruzione della campana del tempio. Quindi dà istruzioni al guardiano del portale di accesso [*ai*] che, essendo l'accesso alle donne proibito, di non consentirlo ad alcuna. Ma giunge una danzatrice (*shirabyōshi*) [*maeshite*] che prega di poter vedere la campana. Il custode dapprima rifiuta ma poi si lascia convincere e concede il permesso porgendole il copricapo e chiedendole di danzare. La danzatrice, indossato il copricapo [cambio di costume, *monogī*], danza in maniera via via più concitata [*ranbyōshi*, *kyū no mai*] e, manifestando il suo risentimento verso la campana, con un balzo si nasconde sotto di questa che cade [*nakairi*]. L'inserviente, colto di sorpresa, chiama il monaco abate. Questi narra ai confratelli la leggenda legata al tempio: un tempo, una fanciulla,

figlia di un fattore, si era innamorata, senza essere ricambiata, di un anacoreta delle montagne (*yamabushi*)⁴⁴ in pellegrinaggio verso il santuario di Kumano e, rifiutata, per la passione lo aveva inseguito fino a che, trasformatasi in serpente, avvolgendo tra le sue spire la campana del tempio dove questi si era nascosto, lo aveva bruciato distruggendola e spirando. Mentre i monaci pregano fervidamente, da sotto la campana appare lo spirito in forma di serpente [*nochishite*] che li affronta, ma infine viene placato dalle invocazioni [*inori*] e sprofonda nelle acque del fiume Hidaka.

Il dramma rielabora il più antico *Kanemaki* 鐘巻 (L'avvolgimento della campana). In quest'ultimo la donna serpente nella seconda parte dava voce al suo rancore, mentre in *Dōjōji* lo spirito non si esprime tramite la parola: solo con i movimenti, la sua azione terrificante dà forma e corpo orrendi al suo risentimento e attaccamento in una superba astrazione. La preparazione della campana, avvolta da un damasco (*donsu*) di seta viola, sospesa sul palcoscenico da un attore di *kyōgen*, avviene prima dello spettacolo per le scuole *kamigakari* (Kanze e Hōshō), mentre in corso del dramma per le scuole *shimogakari* (Konparu, Kongō e Kita).

La danza in un concentrato di tensione sbalorditiva viene giocata in una drammatica lotta e dialettica tra la percussione, il *kotsuzumi* e i passi dell'attore. Mirabile e perigliosa è la caduta della campana (favorita da un peso all'interno che la rende però pericolosa) e il balzo sotto di essa da parte dell'attore è dunque impresa giocata sul millimetro, su una manciata di pochi secondi, in sincronia perfetta con l'assistente che molla la fune che la tiene sospesa. L'attore, balzatovi sotto, dopo aver suonato il cembalo che segnala la sua "sopravvivenza", vi si cambia maschera e costume per l'impressionante apparizione finale. Brano principe del repertorio della scuola Konparu, con la parrucca rossa, rappresenta un banco di prova arduo per gli attori di tutte le scuole che vi si cimentano.

Drammi di follia: separazioni tra madri e figli

Tra i drammi del quarto tipo, un folto gruppo è costituito dai drammi di separazioni, di follia e di reincontri, per lo più "drammi al presente" (*genzai nō*) in cui la separazione per qualche motivo da una persona cara (genitore o amante o figlio) porta a sconvolgimento, sconforto, smarrimento, alla disperazione errante, alla ricerca dolorosa del congiunto.

⁴⁴ Sorta di monaci dediti alla pratica di discipline ascetiche e erranza tra i monti.

In questi il personaggio, in preda alla “follia”, in genere, manifesta visivamente il suo turbamento recando in mano un ramo di bambù (*kuruizasa* 狂竹), un segno che richiama le figure di sciamana possedute da un qualche spirito, e ha una manica della veste superiore abbassata, semi spogliata, che mostra la veste interna.

Numerosi sono gli esempi di madri la cui mente è smarrita per la perdita del figlio.

Hyakuman 百萬

Un uomo [*waki*] che ha raccolto un bimbo smarritosi [*kokata*] a Nara, viene in visita al padiglione di Shaka del Seiryōji, tempio buddhista a Sagano, nei pressi della capitale Kyōto, ove si raduna e accorre molta gente, giunta in partircolare per il grande *nenbutsu* di primavera. Da un uomo [*ai*] dinnanzi al portale vengo informati della presenza di una donna in preda alla follia. In effetti, a guidare le invocazioni a gran voce del nome di Shaka è una celebre maestra di *kusemai*, Hyakuman [*shite*]. Hyakuman, che è sconvolta per aver perduto il proprio figlio, rammenta il piccolo e invoca i buddha [*sasa no dan*], danza il suo lungo vagare alla ricerca del piccolo, sua unica speranza dopo la morte del marito, danza [*hōraku no mai*] e rievoca l’origine del famoso padiglione e l’immagine sacra di Shaka nyorai ivi conservata, via via più inferiorita, in preda alla follia [*tachimawari*]. Alfine scopre che il bimbo condotto da quell’uomo è il proprio piccolo smarrito e gioendo di poterlo riabbracciare rende grazie all’infinita misericordia di Shaka nyorai.

Il dramma è rielaborazione dell’originale di Kan’ami, *Saga monogurui* 嵯峨物狂 (Follia a Saga), e colloca questa follia e il felice incontro tra madre e figlio nella cornice di fervore e eccitazione collettiva che travolge la folla di nobili e umili raccolti in preghiera per la recitazione di salmodie e giaculatorie del grande *nenbutsu*, accogliendo forse in origine anche le descrizioni degli inferi.

La scena della “follia”, con il susseguirsi di momenti in crescendo, la celebrazione della grandezza di Amida, l’invocazione del suo desiderio di riabbracciare il proprio piccolo, il suo vorticare alla ricerca disperata intorno al palcoscenico, fino al finale fausto, danno vita a una “scena madre” di intensità giocata sulla maestria in canto e danza dell’interprete, e anche degli strumentisti.

L’arte del *kusemai*, canto danzato intonato con particolari variazioni di ritmi e toni da artiste donne, viene introdotta con successo nel nō da Kan’ami che l’avrebbe appresa da una danzatrice, Otozuru di Nara, la quale a sua volta risalirebbe alla scuola di Hyakuman. Oggi nel nō si manifesta forse articolata

nei quattro “movimenti” generalmente in successione *shidai – kuri – sashi – kuse*, con scansione di ritmi, toni alti, crescenti, che rappresentano il culmine emozionale o l’acme tragico-drammatica di un *nō*.

Miidera 三井寺 (*Il tempio Mii*)

山里の	<i>Yamazato no</i>	Nel villaggio tra i monti
春の夕暮	<i>haru no yūgure</i>	al crepuscolo di primavera
着てみれば	<i>kite mireba</i>	in visita giungo: ed ecco
入相の鐘に	<i>iriai no kane ni</i>	alla campana del vespero
花ぞ散りける	<i>hana zo chirikeru</i>	volteggiare di fiori

(*Shinkokinwakashū*, II, 116, primavera)

Una madre [*shite*] giunge in visita a Kannon del tempio Kiyomizu, a Kyōto, per impetrare il ritrovamento del figlio Senmitsu e riceve dalla divinità in sogno l’invito a recarsi al Miidera. Dal momento che anche il responso dell’indovino interprete dei sogni [*ai*] presso il tempio è positivo, gioisce e, affidandosi all’oracolo, si avvia verso la regione di Ōmi [*nakairi*].

Al Miidera l’abate [*waki*] con i giovani monaci e fanciulli stanno contemplando la luna della quindicesima notte, d’autunno. Attratto dalla luna un inserviente [*ai*] danza. Saputo dell’arrivo di una donna in preda alla follia, chiede al monaco di poterla introdurre nel tempio e, nonostante il rifiuto del monaco, decide comunque di introdurla. La donna [*nochishite*], superati i monti di Shiga, è giunta al Miidera che si specchia sul lago Biwa rilucente sotto il chiaro di luna [*kakeri*]. Attratta dal suono della campana percossa dall’inserviente, che risuona sulla superficie del lago, la donna si avvicina alla campana per percuoterla ma viene fermata.

Ella cerca allora di ottenere l’assenso citando esempi di antichi cinesi, e suona dunque la campana richiamando versi di poesie cinesi e giapponesi che ne celebrano il suono e rimane incantata al paesaggio notturno sotto la luna in silenzio [*kane no dan*]. Su richiesta del ragazzo [*kokata*], il monaco chiede alla donna il suo paese di origine; la donna riferisce di venire dalla barriera di Shiomi nella regione di Suruga e il ragazzo comprende che la donna è sua madre e la donna, dalle sue parole, riconosce il proprio figlio rapito. I due gioiscono del loro incontro e partono per raggiungere il luogo natio dove li attende un futuro di prosperità.

L’incanto dello scenario, del lago e della luna, i sentimenti della donna, la torretta con la campana suonata con un lungo nastro di damasco scarlatto, lo splendore del canto, la danza che invece di intensificarsi si fa viepiù immota

al silente incanto dello scenario d'intorno, nel gelido calare della notte d'autunno, fanno del brano un gioiello.

Sakuragawa 桜川 (*Il fiume Sakura, il fiume dei ciliegi*)

Un mercante di uomini [*wakitsure*] delle regioni orientali, giunto nella regione di Hiuga, ha acquistato un fanciullo. La madre [*maeshite*], venuta a sapere della sorte del figlio scomparso, attonita si mette in cammino alla ricerca del piccolo [*nakairi*]. A Sakuragawa, nella regione di Hitachi, i monaci [*waki* e *wakitsure*] dell'Isobedera si recano ad ammirare la fioritura conducendo un giovane novizio [*kokata*] di recente divenuto discepolo. Vi è una donna [*nochishite*] in preda alla follia che con una bella rete si trastulla a raccogliere dal fiume i petali dei fiori caduti travolti nella corrente. Le rivolgono la parola e le chiedono di danzare [*kakeri*]. Questa donna che vaga smarrita senza meta alla ricerca del proprio figlio affida i suoi sentimenti, il dolore del suo vagare e della perdita, alla danza in cui enumera i ciliegi di ogni sorta e luogo [*iroe – kuse - ami no dan*]. Il fanciullo divenuto novizio presso il tempio è proprio il figlio che lei cercava, Sakurago. I due, ricongiuntisi, partono alla volta del loro paese natale e scelgono di abbandonare entrambi il mondo per la via del Buddha.

Il fanciullo, che reca nel nome il carattere di ciliegio, è certamente un figlio donato dalla divinità, la dea Konohanasakuya *hime*: dea a cui la tradizione attribuisce la valenza di spirito dei susini (come manifestato in *Naniwa*) ma, nelle leggende antiche, anche dei ciliegi, consorte del dio Ninigi no mikoto giunto a Hiuga sulla vetta di Takachiho, nonché avendo dato alla luce al figlio nel fuoco, è considerata anche divinità del monte Fuji. Il monte Fuji fa coppia con il monte Tsukuba, nella regione di Hitachi, e da qui deriverebbe l'associazione dei due luoghi in questo dramma. Composto da Zeami, il testo combina una grande copia di citazioni di versi della ricchissima tradizione lirica giapponese e cinese intorno all'immagine dei ciliegi, e d'altro canto si alimenta e arricchisce dei richiami al significato magico religioso che dai primordi si lega a questa pianta in Giappone. Il dramma di madre e figlio dunque, a tratti, sembra passare in secondo piano, avvolto in punti oscuri nello svolgimento della vicenda (quale sia la ragione per cui Sakurago si sarebbe venduto al mercante di uomini, quali siano gli eventi che l'hanno fatto diventare novizio nel tempio), ma pur avendo per protagonista una madre comune, non certo una divinità o una dama di altissimo lignaggio ammantata in preziosissime vesti, nella scena della pesca con la rete, con i mille richiami ai ciliegi e al volteggiare dei petali in particolare, riesce a ricreare un fascino di profondo incanto.

Tra questi, a concludersi in tragico finale con uno straziante incontro con il vuoto è invece *Sumidagawa*.

Sumidagawa 隅田川/角田川 (*Il fiume Sumida*)

Il testo trae qua e là prestiti dallo *Ise monogatari* (sezione IX).

Presso un traghettatore [*waki*] sul fiume Sumida, al confine tra le regioni di Musashi e Shimōsa, giunge un mercante in viaggio [*wakitsure*] che preannuncia l'arrivo di una donna in preda alla follia. La donna [*shite*], alla disperata ricerca del figlio, rapito da mercanti di uomini, dalla capitale è giunta fino a quelle remote regioni [*kakeri*]. Vedendo uccelli acquatici sulle acque del fiume ne chiede il nome al traghettatore e apprendendo che sono “uccelli della capitale” la donna richiama alla mente il viaggio verso Oriente di Ariwara no Narihira e, nel paragonarlo alla propria esperienza, descrive le fatiche e lo stato d'animo del lungo viaggio. Dalla barca su cui la donna è salita con altri, s'ode giungere dall'altra sponda la recitazione di salmodie [*nenbutsu*] e il traghettatore racconta la tragica vicenda, accaduta la primavera precedente, di un fanciullo malato abbandonato da mercanti di uomini. La donna ne chiede il nome e il traghettatore risponde che si chiamava Umewakamaru e doveva essere figlio di una certa famiglia Yoshida: dopo la sua morte, era stato seppellito dalla gente del posto in una tomba nelle vicinanze. La donna a quel racconto, tra le lacrime, rivela di essere proprio lei la madre del fanciullo e il traghettatore, commosso, la conduce al tumulo, all'ombra di un salice, come da suo desiderio. La donna di fronte alla tomba rimane impietrita, affranta dall'impermanenza del mondo. Alle invocazioni di suffragio dei presenti (*nenbutsu*), che la incoraggiano a unirsi alle preghiere, facendo tintinnare lo *shōko* le sembra di udire la voce del bimbo e che la sua immagine [*kokata*] dalla tomba si sia manifestata. La donna cerca di avvicinarglisi, di stringerlo a sé ma subito svanisce. Ormai la notte sfuma alle prime luci dell'alba e quella che le era parsa l'ombra del figlio sono solo le erbe sul tumulo:

... “Quello è forse il mio bambino?”

“Siete mia madre?”

*Cercano di afferrarsi, l'uno le mani dell'altro
ma fragile la sembianza va via via sfumando
e il suo amore sempre più s'accresce
e l'immagine nello specchio del ricordo e la visione
man mano che appaiono e dispaiono,
anche il cielo al chiarore dell'alba vago
va rischiarando, e le tracce svaniscono...*

*Quello ch'era apparso il proprio figlio, sul cumulo
è ora solo rigoglio confuso d'erbe,
a segno della tomba, sulla piana desolata
di miscanti, e quello sfumare è solo pena
e quello svanire è solo pena ...*

Motomasa, infrangendo il legame religioso che faceva allacciare le dolorose separazioni tra congiunti con un finale di fausto ricongiungimento, dà vita a una tragedia, l'unico esempio tra quelli pervenuti che si chiuda senza riabbracciarsi dei familiari perduti. La follia e il dolore raggelato della donna, prostrata da stanchezza e immensa mestizia, e la narrazione e dignitosa sollecitudine del traghettatore rendono entrambi i ruoli particolarmente ardui. Sul piano scenico, l'apparizione (miracolosa) del fanciullo può essere manifestata sulla scena, interpretato da un bambino [*kokata*] con parrucca nera e vesti bianche, o scegliere invece di non renderlo visibile (soluzione per cui propende Zeami stesso): il miracolo si limita dunque alla voce che odono tuttavia anche i presenti.

Follia d'amore: reincontri tra amanti

Tra i drammi di follia si riscontrano anche esempi di separazioni tra amanti, che, come in due capolavori del genere risalenti a Zeami, si concludono in maniera fausta con il ritrovamento e il riabbracciarsi tra i due. *Hanjo* in particolare si iscrive in una dimensione intermedia tra dramma femminile e dramma di follia: il voto d'amore, lo scambio dei ventagli, tra due amanti sperduti disperati e infine ricongiunti, tuttavia diventa infine segno e strumento di riconoscimento della giovane amante, una cortigiana scacciata e impazzita.

Hanjo 班女

*Se almeno con le mani
potessi toccare il ventaglio suo ricordo...
Se almeno dal vento potessi udire sue notizie...
l'estate ormai volge alla fine, sulle finestre di larice,
e il vento d'autunno soffia calando gelido,
anche il "ventaglio di neve" tondo, "neve": solo
ad udirne il nome, raggela di desolazione
e il vento d'autunno suscita risentimento.
Ebbene sì, a ben pensarci ancora
ogni incontro è inizio di un addio...*

Hanago [*maeshite*], cortigiana presso una locanda di Nogami, nella regione di Mino, da quando si è innamorata e ha giurato amore al giovane Yoshida no shōshō [*waki*], fermatosi presso la locanda, non fa che fissare il ventaglio che si sono scambiati come pegno d'amore e, soprannominata Hanjo in richiamo a un episodio della letteratura cinese, non si presenta a intrattenere altri clienti. Pertanto viene scacciata dalla padrona [*ai*] [*nakairi*]. Shōshō,

al ritorno dalla capitale, presentatosi di nuovo a Nogami con il compagno [*wakitsure*], viene a sapere della sua scomparsa ma non sa dove Hanago possa essere andata. Tornato alla capitale (Kyōto), il giovane va subito in visita al santuario di Kamo e qui appare una giovane donna [*nochishite*] in preda alla follia. La giovane donna, stringendo il ventaglio pegno d'amore al petto, esprime i suoi sentimenti [*kakeri*] e, pregando e sognando di poter rincontrare l'amato, danza fuori di sé [*chūnomai* o *jonomai*]. Shōshō, facendola chiamare dal suo servitore, esamina il ventaglio e riconoscendolo comprende che si tratta di Hanago e le mostra il proprio. La fanciulla riprende coscienza di sé e i due gioiscono del ricongiungimento e del compimento della loro promessa d'amore.

La storia, oltre all'antico esempio cinese di una concubina chiamata Hanjo, ormai dimenticata dall'imperatore come un ventaglio d'autunno, non più necessario, riecheggia l'episodio del fiore di *yūgao* posato su un candido ventaglio della storia d'amore tra Genji e Yūgao del *Genji monogatari*. Il ventaglio di lui reca infatti, come nel testo, raffigurato un fiore di *yūgao*, sul ventaglio di lei invece è dipinta la luna. La fanciulla, in vece del ramo di bambù in genere impiegato per le scene di follia, utilizza il ventaglio che non è solo pegno d'amore ma le serve anche come sacerdotessa (*miko*) per danzare e rivolgere le sue preghiere e calamitare la divinità.

Hanagatami 花筐 (Il cesto di fiori)

Un principe imperiale, Ōatobe no ōji, che risiedeva a Ajimano, nella regione di Echizen, viene richiamato alla capitale per ascendere come erede al soglio imperiale. Un messaggero [*wakitsure*] giunge alla dimora della dama Teruhi no mae [*maeshite*], amata dal principe, per consegnare una missiva e un cesto di fiori da parte del principe che non ha avuto tempo e modo di accomiarsi da lei. La damigella [*tsure*] consegna i doni a Teruhi no mae e questa, pur gioendo per il principe, torna mesta al suo paese stringendo al petto il ricordo di lui e la lettera con cui le comunica il fausto motivo della sua improvvisa partenza [*nakairi*]. Il nuovo imperatore [*kokata*], Keitai *tennō*, colloca la nuova capitale a Tamaho, nella regione di Yamato. Quindi, in palanchino e seguito di dignitario [*waki*] e altri, si reca sui monti per ammirare gli aceri imporporatisi al freddo dell'autunno. Dal canto suo, Teruhi no mae, sconvolta, accomagnata dalla damigella, con cesto e missiva, si precipita verso la capitale per incontrarlo. Seguendo le oche selvatiche migranti in volo, attraversando il lago di Ōmi, il lago Biwa, le due donne giungono alla capitale e s'imbattono nel seguito imperiale [*kakeri*]. La dama, che viene considerata una donna in preda alla follia, viene allontanata e il cesto di fiori recato dalla damigella viene ribaltato dal dignitario, suscitando la

reazione alterata della dama [*kurui*]. Questa dimostrando l'affezione per il prezioso ricordo, rimpiangendo l'amato e l'impossibilità di rincontrarlo, si dispera e scioglie in pianto. Sollecitata a danzare dall'imperatore nel suo palanchino, Teruhi no mae danza [*iroe, sashi, kuse*] la storia d'amore tra l'imperatore Bu (Wu) degli Han (156 a. C.-85 d.C.) e la bellissima e indimenticabile Rifujin (Li Furen), di cui egli cercò di evocare lo spirito con un magico incenso (*hangonkō*). Alfine l'imperatore chiede di vedere il cesto di fiori e riconoscendo quello che lui recava per offerte al santuario di Ise e a lei donato, ravvisa l'amata e decide di ricondurla con sé alla corte nella capitale.

Distacchi, reincontri o perdite di consorti e familiari

Analogo lieto fine si festeggia tra moglie e marito in *Ashikari*.

Ashikari 芦刈 (*Il tagliatore di canne*)

津の国の	<i>Tsu no kuni no</i>	La primavera di Naniwa
難波の春は	<i>Naniwa no haru wa</i>	nella regione di Tsu
夢なれや	<i>yume nareya</i>	è sogno,
芦の枯葉に	<i>ashi no kareha ni</i>	sulle secche foglie di canneti
風渡るなり	<i>kaze wataru nari</i>	il vento trascorre

(Saigyō)

Nō che rielabora un episodio narrato nello *Yamato monogatari* 大和物語, con versi tratti dall'antologia poetica dello *Shūi waka shū* e poi ripreso nel *Genpei jōsuiki*. Esiste una matrice originale antecedente rappresentata da Kiami, ma il brano attuale è stato rivisto da Zeami.

Un uomo al servizio presso una casa importante della capitale [*waki*] accompagna la nutrice [*wakitsure*] a servizio presso la stessa famiglia, un tempo moglie di un certo Saemon, nel suo ritorno dopo lungo tempo al villaggio natale di Kusaka di Naniwa. L'uomo chiede a un uomo del villaggio [*ai*] notizie del marito e apprende che, caduto in miseria, se ne sono perse le tracce. Su quello giunge un tagliatore di canne [*maeshite*] che intonando una piacevole melodia vende canne [*kakeri*] e mostra la danza dei copricapi di canne intrecciate [*kasa no dan* 笠の段]. La donna richiama il venditore di canne e riconosce in lui il marito. L'uomo, vergognandosi della sua condizione, si rifugia in una capanna ma la donna, scambiando dei versi, lo invita a uscire e lo riveste in abiti preziosi [*monogi*]. Il marito [*nochishite*] felice interpreta un passo che esalta le virtù della poesia e

dell'amore coniugale [*kusemai*], danza [*otokomai*] e con la moglie parte alla volta della capitale.

Famosa è la trasposizione e riscrittura moderna nel racconto lungo *Ashikari* di Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965).

Una elaborazione più complessa e tragica si riconosce invece in *Kashiwazaki*, risalente a Enami Saemon Gorō.

Kashiwazaki 柏崎

A Kashiwazaki, nella regione di Echigo, una donna [*maeshite*] attende il ritorno del marito recatosi a Kamakura per una causa legale. Un giorno, il servitore Kotarō [*waki*] giunge e reca la notizia che il marito d'improvviso, ammalatosi, è morto e il figlio, Hanawaka, che si trovava a Kamakura, disperato per la morte del padre, si è fatto monaco (ed è partito in pellegrinaggio). La donna, ricevendo le vesti ricordo del marito e una lettera di Hanawaka, in preda a smarrimento, d'impulso prova risentimento per il figlio che, abbandonando il mondo, ha abbandonato anche lei, ma poi leggendo la lettera si acquieta e prega per la sua incolumità [*nakairi*]. Nel frattempo Hanawaka [*kokata*] viene accolto dal monaco priore [*wakitsure*] del Zenkōji, tempio buddhista nella regione di Shinano. La madre [*nochishite*], impazzita dal dolore delle due perdite, parte in viaggio da Kashiwazaki e per caso giunge al Zenkōji. Il monaco priore rifiuta l'accesso all'interno del tempio alla donna in preda alla follia ma la donna, invocando il nome di Amida, secondo il suo voto recita il *nenbutsu* per accedere al paradiso di Amida. Quindi, riproponendosi di donare l'*eboshi* (copricapo) e lo *hitatare* (veste) del marito nel padiglione di Nyorai, li indossa e, nei panni del marito, danza [*maiguse*] una danza di fede invocando Amida che la conduca con il marito al paradiso. Alla fine, con l'intercessione del monaco priore, riesce a incontrare il figlio Hanawaka.

In qualche modo simile è la follia dolente che colpisce anche la donna protagonista di *Fujitaiko* 富士太鼓 (Il tamburo di Fuji), donna [*shite*] ignara del fatto che il marito, Fuji, un musico di Sumiyoshi è rimasto ucciso da un rivale, Asama del Tennōji, in seguito a una disputa per un concerto a corte: non vedendone il ritorno con la figlia [*kokata*] si reca alla capitale e, appresa la sventura da un ministro [*waki*], indossandone le vesti, quasi a vendicarsi contro il colpevole, colpisce il tamburo e danza [*gaku*] in balia della disperazione. Ma infine, tornando in sé, non le resta che tornare in lacrime e affranta a Sumiyoshi recando con sé i ricordi di lui.

Follie maschili: separazioni tra padri e figli

Non minore smarrimento riguarda anche alcune figure maschili, padri che hanno subito il dolore della perdita di un figlio. Anche qui spesso gli accadimenti sono risolti in finale fausto, a comprova del legame profondamente religioso e devozionale che sembra attraversare e congiungere questo filone di drammi sin dalle loro origini.

Tokusa 木賊 (*Equiseti*)

Due monaci [*waki* e *wakitsure*] sul monte Sonohara, nella regione di Shinano, si imbattono in tagliatori di equiseti [*tsure*] e vengono accolti presso l'abitazione di un vecchio tagliatore [*shite*]. Il vecchio, che ha smarrito l'amato figlio, offre ospitalità ai viaggiatori di passaggio proprio per raccogliere informazioni nella ricerca e vive sempre turbato al ricordo della dolorosa perdita. Accoglie dunque i monaci servendo pietanze e sake e si esibisce in una danza [*jo no mai*]. Ma proprio nella comitiva di monaci vi è un novizio [*kokata*] che si rivela Wakamatsu, il figlio scomparso. Avviene così il commovente reincontro tra il padre e il giovane perduto. Il vecchio decide di trasformare la sua casa in un tempio buddhista e questa antica storia conclusasi felicemente viene così diffusa e tramandata.

La follia di un vecchio espressa in una danza in genere usata nei drammi con personaggi femminili, in un *genzai nō*, rende questo brano speciale. L'immagine di Sonohara come monte che appare in lontananza ma quando ci si appressa dispare, come miraggio, è figura della condizione del vecchio alla ricerca vana, estenuante del figlio smarrito. Il turbamento del vecchio si manifesta, nella soluzioni sceniche di alcune scuole, anche indossando le vesti e il copricapo ricordo del figlio perduto, e il riconoscimento viene manifestato anche nella danza, quando per un istante il vecchio si sofferma a fissare il ragazzo, per poi riprenderla al ritmo più movimentato della musica.

Caso speciale è in *Utaura* 歌占 (*Vaticinio in versilpoetico*) di Motomasa, ove è il figlio, Kōgikumarū [*kokata*], che si mette in cammino alla ricerca del padre, un sacerdote shintō partito dal santuario di Okidama, a Futami no ura, nei pressi di Ise. Si imbatte in un uomo [*shite*] che, nonostante sia ancora giovane, ha i capelli bianchi. Si narra che sia rimasto senza vita per tre giorni e poi sia tornato in vita dopo aver visitato gli inferi. L'uomo, che vive facendo oracoli in versi, consegna al ragazzo un vaticinio che gli rivela che ha ritrovato suo padre. Avviene così il reincontro tra i due. L'uomo come posseduto in preda alla follia danza vorticosamente e descrive il suo viaggio agli inferi "Kusemai dell'inferno" (forse danzata in antico all'interno di *Hyakuman*), con

descrizioni terribili, [*kakeri* o *tachimawari*], ma poi, tornato in sé, ritorna a Ise con il ragazzo.

Kagetsu 花月

*Io all'età di sette anni ascesi al monte Hiko ma
fui rapito da un tengu e così attraversai vari paesi...
Ora dunque ricordare i monti che attraversai,
quando io ascesi il monte Hiko di Tsukushi
e all'età di sette anni fui rapito da un tengu, mi è doloroso...*

Un uomo [*waki*], fattosi monaco in seguito alla scomparsa del figlioletto di sette anni, giunge alla capitale Kyōto e decide di visitare il Kiyomizudera, per ammirare i ciliegi, nel pieno della fioritura. Da un uomo [*ai*] che abita nei pressi del tempio apprende dell'esistenza di un giovane inserviente del tempio,⁴⁵ di bell'aspetto, di nome Kagetsu che si esibisce in canto e danza. Qui, tra la folla, appare il ragazzo [*shite*], che dopo aver narrato le ragioni del suo nome (fiori e luna) intona canzoni d'amore assieme all'*ai* e mirando con l'arco agli usignoli che fanno disperdere i petali tra i rami fioriti, danza il *kusemai* sull'origine del tempio Kiyomizu. Il monaco, guardandolo con attenzione, riconosce nel giovane il proprio figlio e si rivela. Kagetsu, dapprima incerto su come egli possa essere figlio di un monaco, alla spiegazione del padre gioisce dell'incontro. Su richiesta del padre, per accomiarsi dal pubblico, Kagetsu danza suonando i tamburelli e racconta i ricordi del suo rapimento tra i monti a opera di *tengu* e le sue peripezie tra le montagne, per avviarsi infine con il padre in pellegrinaggio come monaco itinerante.

In questi legami tra genitori e figli, talora l'evento scenico pone l'accento e ruota intorno ai temi della fedeltà di figure di subordinati, nutrici, servitori o vassalli.

Con un finale fausto, in *Hibariyama*, si corona il dolore di una nutrice per l'ingiusta punizione che subisce la figlia del suo signore e si adopra per farli ricongiungere.

Hibariyama 雲雀山 (Il monte Hibari)

Il ministro della sinistra Toyonari, credendo a delle calunnie, dà ordine a un suo subordinato [*wakitsure*] di uccidere sua figlia Chūjōhime [*kokata*], ma il

⁴⁵ *Kasshiki* in origine indicava gli inservienti del refettorio dei templi buddhisti, ma viene poi a indicare artisti itineranti mendicanti/questuanti in stato semireligioso e nel *nō* dunque anche la varietà di maschera relativa.

servitore non ha il coraggio di eseguire l'ordine e l'abbandona, assieme alla nutrice Jijū [*maeshite*], nel profondo del monte Hibari. La nutrice esce per andare a vendere fiori al villaggio [*nakairi*]. Toyonari [*waki*] si reca con il seguito [*wakitsure*] per una battuta di caccia sullo Hibariyama e tre battitori [*ai*] con cani e falconi catturano fagiani. Su quello sopraggiunge la nutrice [*nochishite*], turbata e in pena per la principessa Chūjō. La nutrice, che vende fiori, prega la comitiva di caccia di acquistarli e racconta la situazione di abbandono della principessa, paragonandola a fiori e uccelli, e danzando [*chū no mai*]. Toyonari riconosce la nutrice e, pentendosi della propria decisione, chiede di riabbracciare la figlia. La nutrice dapprima mente dicendo che è morta ma poi, intenerita dalle lacrime del signore, lo conduce in un romitag-gio nel profondo dei monti. Così il ministro incontra di nuovo la figlia e i tre rientrano alla capitale.

In *Kōya monogurui* 高野物狂 (Follia sul monte Kōya) è un vassallo che, dopo lunghe vicissitudini, rincontra il giovane signore fattosi monaco sul monte Kōya e decide di dividerne fino in fondo con dedizione la scelta di vita, risolvendosi anche lui alla tonsura e al ritiro dal mondo.

In taluni casi, viene posto in maniera problematica il contrasto tra la condizionale della scelta di vita di abbandono del mondo con la naturale coesistenza degli affetti e dei doveri familiari. Ad es. in *Tsuchiguruma* 土車 (*Il carretto*), la determinazione della fede di un padre che, per la perdita della moglie, sceglie di farsi monaco abbandonando anche il figlio, si piega di fronte alla prontezza al sacrificio del figlio e del vassallo sulle sue tracce e infine li riabbraccia.

Giovani sventurati: malattia, discriminazione e follia

Intorno a giovani allontanati e emarginati, per calunnie, diversità o malattia, ruotano due indubbi capolavori: questi compiono discese non nel turbinio di ricordi e affetti del passato, bensì sprofondano in inermi solitudini del presente, inermi di fronte al tempo agli eventi e agli umani, eppure con una poetica purezza di sguardi, con stellare limpidezza e fragilità, intatti di fronte alla fosca quotidianità di dolore o disperazione.

Yoroboshi 弱法師

Saemonnojō Michitoshi [*waki*], che abita nella regione di Kawachi, sulla base di voci calunniose scaccia dalla propria casa il figlio Shuntokumarū ma poi, pentendosi e in pena per la sorte del figlio finito tra i mendicanti che vivono nei pressi del Tennōji, tempio buddhista presso Ōsaka, nel secondo mese

dell'anno decide di recarvisi con un servitore [*ai*] e farvi offerte per sette giorni. Nel giorno centrale dei sette giorni intorno all'equinozio di primavera, sul luogo delle donazioni, giunge un giovane cieco [*shite*], di nome Yoroboshi, che si poggia sul suo bastone, anche lui per ricevere l'elemosina. Yoroboshi, nonostante l'aspetto di mendicante, ha un cuore puro e sensibilità d'animo da commuoversi al profumo dei fiori di susino, che cerca con lo sguardo smarrito nel buio, ed esegue una narrazione danzata [*kusemai*] sull'origine del tempio [*kuse*]. Al tramontar del sole, Yoroboshi danzando si prostra in venerazione in direzione del sole calante, oltre il portale di ponente del tempio, verso il paradiso della terra pura d'Occidente e, fissando negli occhi della mente l'incanto del paesaggio della spiaggia di Naniwa, sembra aver raggiunto l'illuminazione [*tachimawari*].

*“Se contemplo,
oltre gli spazi tra i pini
di Sumiyoshi,
ecco la luna sta calando
sull'isola di Awaji e i monti”.*
Cantata nella lirica è l'immagine della luna,
celebrata è l'immagine lucente della luna...
ora invece a calare è l'astro solare
e nel contemplarlo con la mente non nuvole né onde
l'offuscano: Awaji, Eshima, Suma, Akashi...
persino il mare di Ki, si scorge, si scorge laggiù...
qualsiasi scenario riempra lo sguardo,
il verde dei monti, sono nel cuore.
Io vedo, sì io li vedo...

Ma, nell'esaltazione/eccitazione della sua visione, egli si scontra con un passante e cade, riprendendo dolorosa coscienza della realtà della sua cecità, e si abbandona allo sconforto nella follia. Michitoshi riconosce in Yoroboshi la figura decaduta del figlio Shuntokumarū ma fino ad allora aveva evitato di attirare gli sguardi dei presenti. Alfine, approfittando dell'oscurità, all'ombra della sera si dichiara suo padre e lo riconduce con sé a casa al villaggio di Takayasu.

Giocando sul contrasto tra una realtà esterna di crudele decadenza e abbandono, invisibile allo sguardo di Shuntokumarū, e la purezza interiore dell'animo del protagonista, si ambienta nel tempio fondato da Shōtoku taishi e divenuto luogo di raduno di persone derelitte, sventurate abbandonate e emarginate. Le elargizioni di elemosine in genere affidate e conferite tramite i monaci del tempio nel nō avvengono, tramite il ventaglio, da parte di Michitoshi stesso e il suo servitore. Nel contrasto tra Michitoshi, personaggio di rango,

che dunque si fa riguardo agli occhi dei presenti, e il giovane erede di nobile nascita ridotto alla stregua di mendicante cieco, la sua tragica realtà, e sventurata, è il cuore del dramma.

Nella sezione della danza denominata *kurui*, egli descrive lo scenario con lo sguardo della mente, si disegna gli scenari delle località, Awaji, Eshima, Suma, Akashi, usando il ventaglio e il bastone, e con l'immaginazione delle sue visioni riesce a evocarle dinnanzi agli occhi degli spettatori. Ma l'incantesimo si infrange poi dinanzi alla realtà nel cozzare contro un passante e cadere a terra: abbandonandosi allo sconforto non danza più e riaffiora la ferita del suo spirito. Ma al suo sguardo che riesce a scorgere il tramonto del sole a ponente si dischiude la luce del paradiso, come se la bellezza di qualsiasi mondo fosse solo illusione, solo visione miraggio e la sua bellezza affiorasse laddove viene proprio negata.

Semimaru 蟬丸

La materia attinge alle leggende sorte intorno alla figura leggendaria di Semimaru presenti nel *Konjaku monogatari shū*, nello *Heike monogatari* (X volume "Kaidō kudari", 6), laddove si descrive il viaggio di Taira no Shigehira 平重衡 che, sconfitto a Ichinotani e fatto prigioniero, su ordine di Minamoto no Yoritomo viene condotto da Kyōto a Kamakura, e in altre fonti.

Il funzionario di corte Kiyotsura [*waki*] riceve dall'imperatore stesso l'ordine di condurre il principe Semimaru [*tsure*], quartogenito dell'imperatore dell'era Engi (Toba, 901-923), cieco sin dall'infanzia, sul monte Ōsaka e abbandonarlo. L'imperatore ha compiuto questa scelta per aiutare nelle vite future il principe che ha perso la vista. Kiyotsura non riesce a comprendere l'intenzione dell'imperatore ma Semimaru gli spiega che si tratta di un'azione compassionevole che serve a fargli acquisire meriti e kārma positivo per la vita seguente, facendo cancellare il kārma negativo della presente esistenza frutto di azioni negative e colpe accumulate nelle precedenti. Kiyotsura, secondo il comando imperiale, gli raso i capelli, facendogli così abbandonare il mondo e assumere la condizione di monaco. Il principe viene accompagnato sul monte con il suo *biwa*. Quindi lasciandogli un mantellino di paglia (*mino*), un copricapo di rami intrecciati (*kasa*) e un bastone (*tsue*), Kiyotsura si accomiata e torna alla capitale. Semimaru, rimasto solo tra i monti, stringendo al petto l'amato *biwa*, e il bastone, si abbandona al pianto. Giunge il nobile di terzo rango Hakuga no sanmi [*ai*] che, commosso, prepara per lui una capanna per proteggerlo dalle intemperie e, riparatovi il giovane cieco, si accomiata.

Semimaru, rimasto solo tra i monti, trova unico conforto nel suonare l'amato *biwa*. La sorella maggiore di Semimaru, la principessa Sakagami [*shite*],

terza principessa dell'imperatore Daigo, anche lei forse vittima di un qualche kārma delle vite precedenti, colpita da una malattia che le fa crescere i capelli ritti sul capo, e in preda alla follia, vagando tra i monti (*michiyuki*) giunge al monte Ōsaka. Dalla capanna proviene il suono del *biwa* suonato dal fratello. Sakagami, udendolo, si avvicina e dalla capanna le giunge la voce del fratello che la richiama. I due fratelli si riabbracciano, prendendosi per mano, e insieme piangono la triste sorte e le sventure della loro condizione [*kuse*]. Ma Sakagami non può più sostare oltre: rivolge il suo addio al fratello e si allontana diretta in altri luoghi senza una meta. Semimaru, pur con gli occhi spenti, la segue con lo sguardo tra le lacrime fin quando non ne ode più la voce.

Da alcuni attribuito a Zeami, in quanto presente nel *Sarugaku dangi* tra le riflessioni registrate dal figlio Motoyoshi,⁴⁶ secondo altri è invece forse riferibile al figlio primogenito Motomasa,⁴⁷ il dramma pone al centro due solitudini, il principe Semimaru, colpito da completa cecità, costretto alla tonsura allontanato da corte per ordine del padre stesso, preoccupato per le conseguenze di un karma negativo accumulato in una vita precedente e per fargli acquisire meriti per il futuro, e la sorella Sakagami, in preda alla follia, anche lei allontanata dalla corte perché colpita da una 'malattia' per cui i suoi capelli stanno ritti sul capo, e condannata a un perenne vagare senza meta. Gli incontri sono congiunti dalla musica, il *biwa* consolazione di Semimaru, il legame con Hakuga no sanmi, celebre musicista che secondo la tradizione da Semimaru avrebbe appreso le melodie di tre brani segreti, e tramite la musica dal suono del *biwa* e dalla voce avviene il riconoscimento: il commovente incontro e poi la dolorosa separazione dei due fratelli ugualmente discriminati e abbandonati per la loro 'diversità' a un destino di solitudine, trovano espressione nella vivace ricchezza nel canto⁴⁸ e nella presenza scenica delle protagoniste di drammi di follia. Nell'incontro casuale, tra il trascorrere di persone in continuo flusso nella "montagna/barriera degli incontri", un dolore incancellabile attraversa il dramma e il destino dei protagonisti, pervaso di una ricchezza di risonanze e emozioni poetiche in tre climax di cui ogni istante si fissa negli occhi e si iscrive nel cuore: il taglio dei capelli, la follia di Sakagami, l'incontro e il rimpianto dei due fratelli, la desolazione, l'impotenza, la tenerezza dell'incontro e dell'addio.

⁴⁶ "Il nō di Sakagami, nella follia della principessa, importante è la sua figura".

⁴⁷ *Nō-kyōgen hikkei, Bessatsu Kokubungaku*, n. 48, 1995, p. 87.

⁴⁸ Il brano è stato tramandato soprattutto per l'intensità e dovizia del canto-recitazione e poi soprattutto dall'epoca Tokugawa sarebbe stato portato con frequenza sulla scena. Hata Hisashi, "Semimaru", *Nōkyōgen jiten, Shinteizōho*, Tōkyō, Heibonsha, 1999, p. 85.

Semimaru, artista cieco, infine diviene una sorta di nume protettore dei musicisti di *biwa* (ciechi) che hanno tramandato la tradizione delle narrazioni epiche dello *Heike monogatari*.

Nō di sentimento: incontri, abbandoni, solitudini

“Nō di sentimento” è il termine con cui taluni definiscono alcuni drammi di altissimo tenore con al centro figure maschili mature di forte spessore tragico, quali *Kagekiyo* o *Shunkan* a cui si affianca anche *Hachinoki*.

Kagekiyo 景清

Hitomaru [*tsure*], cortigiana di Kamegayatsu, presso Kamakura, figlia di Akushichibyōe Kagekiyo, valoroso guerriero degli Heike, ha udito che il padre, dopo la sconfitta del suo clan ad opera dei Minamoto, è finito in esilio a Miyazaki, nella regione di Hiuga, nell'estremo sud del Kyūshū. Accompagnata da un servitore [*tomo*], da Kamakura intraprende il lunghissimo viaggio per venire a cercarlo. Giunta a Miyazaki, udita la voce suggestiva di un canto epico proveniente da un romitaggio, la ragazza chiede al narratore cieco [*shite*] informazioni del padre. Il cantastorie, che è Kagekiyo stesso emaciato e conduce un'esistenza da mendicante cieco, riconosce la figlia che dopo la nascita aveva affidata alla tenutaria di una casa, ma preferisce allontanarla fingendosi un estraneo e, senza rivelare la propria identità, nega di conoscere l'uomo che cerca. Quando il servitore chiede notizie a un abitante del villaggio [*waki*], gli viene risposto che quel *biwahōshi* (monaco narratore di opere epiche) è proprio Kagekiyo. Il servitore rivela che la ragazza è la figlia del celebre guerriero e lo prega di aiutarli a farla incontrare con il padre. L'abitante del luogo, che ha compreso lo stato d'animo di Kagekiyo, li accompagna al rifugio e lo chiama a gran voce con il nome di un tempo. Il cantore, chiamato con il suo antico nome, si stizzisce ma poi chiedendo scusa accetta l'incontro con la figlia. Hitomaru rimprovera l'indifferenza e crudeltà del padre. Kagekiyo, infine intenerito, spiega la vergogna per la sua attuale condizione di decadenza. Su invito dell'uomo del villaggio, Kagekiyo rievoca il racconto delle sue imprese alla battaglia di Yashima, gli episodi della disputa con tiro del sottoelmo con Mionoya, lasciando balenare la gloria di un tempo e, per contrasto, la buia condizione del presente. Dopo aver affidato al paesano la figlia per il suo viaggio di ritorno, raccomandandole preghiere e offizi per la propria morte, Kagekiyo si accomiata per sempre da Hitomaru in lacrime e la segue con lo sguardo che non vede.

Nel *nō Daibutsu kuyō* 大仏供養 (*Nara mōde* 奈良詣) Kagekiyo viene

raffigurato, come nella tradizione, quale guerriero del clan Heike irriducibile e indomito, che tenta la vendetta attentando alla vita del nuovo signore trionfatore Minamoto no Yoritomo in occasione della ricostruzione del grande tempio buddhista di Nara, il Tōdaiji, e anche se l'impresa fallisce dà prova di straordinaria possanza. In questo dramma, invece, il canto toccante che proviene dalla capanna, talora preceduto dall'assolo originale del flauto, il racconto rievocazione con gesti delle sue imprese, la robusta e indomita tempra di combattente che balugina, la maschera speciale indossata da questo solitario eroe d'un tempo, scolpiscono un momento commovente della sua esistenza. Ma proprio in quanto feroce guerriero, anche se anche qui come padre, con dignitosa maestosa durezza, non versa una lacrima, l'incontro unico e irripetibile con la figlia risulta di struggente intensità.

Shunkan 俊寛

*Percepindo il trascorrere del tempo
anche i fiori riversano lacrime,
soffrendo alle separazioni
anche gli augelli si commuovono.
In effetti dal momento che quest'isola,
ho udito, reca il nome d'"isola del mondo dei demoni"
è luogo in cui vivono i demoni:
è un inferno già in questa vita!
Ma anche i demoni, forse che non provano
compassione per questo dolore?
A sommuovere il cielo e la terra,
a far commuovere anche demoni e divinità
è proprio la commozione di noi umani.
Anche augelli e animali di quest'isola
col loro pianto cercano di consolarmi...*

Il dramma, di attribuzione che oscilla tra Motomasa e Zenchiku, si rifà allo *Heike monogatari* (II, III) e il *Genpei seisuiiki* (IX, X).

Una congiura contro lo strapotere di Taira no Kiyomori (1118-81) presso la corte imperiale a Kyōto viene scoperta e i partecipanti principali, il monaco Shunkan, con Heihangan Yasuyori e Tanba no shōshō Naritsune, catturati, sono condannati all'esilio in un'isola solitaria in mezzo al mare, Kikaigashima (L'isola del mondo dei demoni). Tuttavia, grazie alla grande amnistia straordinaria che accompagna l'annuncio della maternità dell'imperatrice (figlia di Kiyomori, che dà alla luce il futuro piccolo imperatore Antoku), viene inviato un messaggero [*waki*] per comunicare ai pregiudicati esiliati l'indulto. Yasuyori e Naritsune [*tsure*], che hanno ricostruito sull'isola desolata un percorso dei lu-

ghi sacri di Kumano, svolgono un pellegrinaggio invocando sull'isola lo spirito della divinità Kumano Gongen. Shunkan [*shite*] si presenta loro annunciando d'aver portato il sake per accogliere i pellegrini. I due si sorprendono e in effetti il sake di Shunkan è acqua sorgiva attinta sul monte. I tre brindano commossi ai ricordi. Giunge il messo imperiale dell'ammnistia [*waki*] ma l'indulto riguarda solo Yasuyori e Naritsune, il nome di Shunkan non compare. Sconvolto, Shunkan febbrilmente guarda, rilegge, rivolta la missiva d'ammnistia, fino la carta che l'avvolge, ma non c'è nulla da fare. Shunkan supplica d'essere almeno condotto fino al Kyūshū ma invano. Si aggrappa alla fune ma i marinai non hanno pietà. La nave si allontana dalla costa. Lasciando le sole impotenti parole di conforto dei due compagni d'esilio, la nave svanisce all'orizzonte.

Di contro alla fede fervida dei due esiliati, Shunkan, nonostante sia monaco, non mostra tratti di fervore religioso ma la sua sorte tragica, dopo la caduta da una posizione di prestigio a quella di esiliato, e infine la sua condanna definitiva a rimanere sull'isola, mentre gli altri vengono condonati, è una condanna senza fine a "un inferno in vita". Gettata via la lettera di amnistia, Shunkan disperato si aggrappa alla nave, alla gomina (che a seconda delle soluzioni sceniche possono essere palesate con attrezzi o lasciate solo immaginare) e alla fine crolla: *nō* drammatico senza danza.

Di particolare suggestione e melanconico fascino dell'autunno, nella dimensione dei *nō* di sogno, tra canti d'insetti, sake e l'amicizia tra giovani, si ritrae l'umanità di un incontro in

Matsumushi 松虫 (*Insetti tra i pini*)

Un uomo [*waki*] che vende del sake al mercato di Abeno, nella regione di Settsu, ricevendo ogni giorno la visita di una comitiva di giovani che convivano, decide di chiedere loro chi siano. È una giornata nel pieno dell'autunno e come ogni giorno si presenta un giovane [*maeshite*], con i suoi compagni [*tsure*], e in maniera animata libano piacevolmente con il sake che l'uomo serve loro recitando poesie di Hakurakuten (Bai JuYi) e altri versi. L'uomo sente che il giovane esprime la sua nostalgia d'un amico quando ode il canto degli insetti e l'uomo gliene chiede la ragione. Il giovane racconta che un tempo attraversando proprio qui, la piana di Abeno, con tre amici, uno di questi attratto dal canto degli insetti si è inoltrato tra le erbe e non è più tornato. Un altro amico, preoccupatosi, s'inoltra tra le erbe e, chissà per quale ragione, lo trova morto. Il giovane, raccontando che lui era uno di quelli, si accomiata [*nakairi*]. Il venditore di sake apprende da un uomo del mercato [*ai*] delle parti del Tennōji, che l'altro amico, sconvolto, si è subito suicidato e i due giovani sono stati sepolti nella stessa tomba.

Mentre il venditore di sake rivolge delle preghiere in suffragio di quei due giovani sconosciuti sulla piana d'Abeno attraversata da folate di vento gelido tra i pini, come attratto da quelle invocazioni, appare un fantasma [*nochishite*] che canta la dolcezza dei sentimenti d'amicizia tra compagni di sake, e incantato dal frinire degli insetti d'autunno si abbandona alla danza [*otokomai*]. Ben presto risuonano i rintocchi della campana del Tennōji, e quando si intravedono palpitare le prime luci dell'alba a levante il fantasma, rimpiangendo il momento dell'addio, svanisce. Rimane solo il canto degli insetti che friniscono tra l'erbe e la macchia sulla piana di Abeno.

Virtuosi, strumenti musicali e musica

Come la poesia, anche il tema magico della musica appare con frequenza nel mondo del *nō*, come visto in *Fuji taiko* in *Munemasa* o in *Semimaru*. Ma alcuni drammi in particolare s'improntano proprio nel portare sulla scena i suoni mirabili di strumenti e virtuosi, unitamente a azioni coreutiche di indubbia suggestione.

Tenko 天鼓 (Il tamburo celeste)

All'epoca degli Han posteriori in Cina, una coppia, Ōhaku e Ōbo, ha un figlio tramite un prodigio: la donna vede in sogno un tamburo scendere dal cielo e entrarle in grembo e dà alla luce un bimbo che chiamano Tenko. Nel momento in cui gli assegnano questo nome dal cielo discende un tamburo dal suono mirabile. L'imperatore chiede che il tamburo gli sia donato ma il fanciullo, Tenko, non volendo cederlo, stringendo a sé il magico tamburo fugge tra i monti. Catturato, per essersi opposto al volere dell'imperatore, viene immerso vivo nel profondo delle acque del fiume Rosui. Il tamburo viene portato a corte ma non emette più suono. Viene dunque convocato il padre [*maeshite*] con l'ordine di provare a suonarlo. Un messaggero imperiale [*waki*] viene a prenderlo e il padre, rassegnato a fare la fine del figlio, si dirige al palazzo imperiale. Il tamburo percosso dal vecchio padre, in preda alle più intense emozioni, emette un suono mirabile. Il padre torna a casa [*nakairi*]. L'imperatore, commosso dai sentimenti che uniscono padre e figlio, oltre a donargli oro argento e tesori, si reca nei pressi dell'abisso in cui era stato annegato il ragazzo e fa eseguire un concerto in suo suffragio [*kangen kō*]. Il fantasma del ragazzo [*nochishite*], al dispiegarsi del cielo stellato d'estate, danza una danza di giubilo [*gaku*] e giocando con il tamburo collocato sulle rive del fiume allo schiarire dell'alba, sparisce in cielo tra le stelle.

Meravigliosa è la danza finale di cui il fanciullo, come creatura celeste, ac-

compagnato da una musica mirabile, festeggia, gioisce, esprime il suo gaudio, in un apogeo tra nuvole e i fiumi d'argento della via lattea.

Kenjō 絃上 / *Genjō* 玄象

Il gran ministro Fujiwara no Moronaga [*tsure*] parte dalla capitale, Kyōto, per recarsi in Cina, approfondire il suo studio e carpire i segreti della via della musica, e giunto sulla spiaggia di Suma chiede alloggio per una notte in una capanna di pescatori dove preparano il sale. La coppia d'anziani [*maeshite*, *maetsure*] che l'ospitano si dimostrano sensibilissimi anche ai suoni della pioggia che picchia sulle tavole del tetto della misera capanna. E nonostante le umili origini si rivelano dei mirabilissimi virtuosi di *biwa* e *koto*. Quindi rivelano d'essere manifestazioni dell'imperatore Murakami e della dama Nashitsubo e dispaiono [*nakairi*].

Al risuonare di una musica meravigliosa in sinfonia tra cielo e terra, appare l'imperatore stesso [*nochishite*] che danzando [*hayamai*] conduce con sé una divinità Dragone recante il celebre *biwa* Shishimaru perduto nelle profondità marine. Alfine lo spirito dell'imperatore su un carro del Dragone ritorna negli abissi marini e Moronaga, beneficiato di nuova sapienza, rinuncia al suo viaggio in mare alla volta della Cina per ritornare alla capitale.

Grandioso e imponente nō del V tipo che esalta il sublime valore della musica. Anche il titolo richiama un rinomato *biwa*, che nel dramma non appare, preservato a corte fino all'epoca medievale come oggetto tra i più preziosi dell'impero: forse nella versione originaria del dramma, Moronaga, tra i più rinomati virtuosi della musica del suo tempo, intendeva portarlo con sé in Cina e viene dissuaso da Murakami, tramandato come imperatore di saggezza e raffinatezza (*Heike monogatari*, "Sul *biwa* Seizan", VII). La dama Nashitsubo invece si riferisce forse a una celebre virtuosa di arpa o cetra orizzontale a sette corde, Nyōgo Hōshi, menzionata anche nella letteratura di epoca Heian (*Makura no sōshi*, *Okagami*).

Drammi di soggetti attinti dalla Cina e oltre

Molti drammi di soggetto cinese si collocano per lo più, come *Tenko*, nel quarto tipo. Tuttavia *Yōkihi* di Zenchiku, magnifico esempio rientra per atmosfera ed elevatissima raffinatezza a pieno titolo tra i drammi femminili del terzo.

Yōkihi 楊貴妃 (*Yang Gui Fei*)

Un eremita (Hōji, Fang shi) [*waki*] riceve dall'imperatore Gensō (Xuan Zong, 685-762) l'ordine di ricercare lo spirito di Yang Gui Fei (719-756), la sua

amata consorte morta (nella realtà storica e nella fonte poetica cinese, a cui il *nō* fa solo un vago accenno, la consorte viene strangolata dai soldati stessi dell'imperatore quand'egli fugge dalla capitale durante una rivolta). L'asceta daoista, dopo averla cercata a ogni capo della terra, finalmente trova il luogo di accesso al mondo immutabile (Tokoyo). All'interno di un magnifico palazzo, che reca l'insegna Taishinden, appare una beltà [*shite*] senza eguali. È lei Yang Gui Fei che è rinata. *Hōji* le riferisce le parole dell'imperatore e dopo aver ricevuto un pettine per capelli a ricordo di lei le chiede di rivelargli le promesse d'amore che si sono scambiati e solo loro possono conoscere, a prova di averla infine raggiunta.

Yang Gui Fei rivela allora le loro parole segrete: "In cielo, se possibile, divenire uccelli dalle ali congiunte, in terra, se possibile, virgulti dai rami intrecciati..." e muove i passi di una danza di rimembranza e d'eterno addio [*jo no mai*]. Rimpiangendo l'impossibile ritorno e reincontro tra i due amanti, l'imperatore e la beltà, Yang Gui Fei infine segue con lo sguardo e infinita nostalgia l'eremita che ritorna alla realtà del mondo presente.

Capolavoro che ritrae passione desiderio, struggimento e mestizia di un amore estremo, in una scrittura di Zenchiku che lascia traslucere gioielli sotto un corso di purissima acqua, riprende la celeberrima ballata *Chang hen ge* di Bai Ju Yi, ma accostandovi nel pericoloso viaggio verso il mondo eterno versi indimenticati attinti dal *Genji monogatari* ("Yūgao" e "Kiritsubo"). Il mondo dell'eterna primavera, Tokoyo, è il mondo degli spiriti delle vite eterne e nella *Ballata dell'eterno rimpianto* collocato a Hōraijima, l'isola mitica che affiora all'estremità del mare d'oriente, che nell'antichità dalla prospettiva della Cina era ritenuto fosse il Giappone. Nel celebre poema cinese l'eremita (*Hōji*), a comprova d'aver raggiunto l'isola di Hōrai, reca con sé uno spillone d'oro, la scatola intarsiata di madreperla e il coperchio. Nel *nō* riporta invece solo lo spillone che è una fenice che adorna la tiara o la tiara stessa. *Yōkihi* si profila qui come fata del mondo celeste, come beltà che in maniera simile a *Kaguyahime*, la protagonista del *Taketori monogatari*, non ha fatto che ritornare al mondo fatato a cui apparteneva. Ma mentre *Kaguyahime* nell'istante stesso in cui indossa la veste di piume che le consente di librarsi verso il cielo dimentica tutti i sentimenti umani, *Yōkihi* invece non ha perso il suo animo umano, vive un'infinita lontananza e isolamento nel suo magico palazzo fatato, in un inferno/paradiso di immensa solitudine e nostalgia, che il *nō* di Zenchiku dipinge di magnificente splendore in versi raggelati di tristezza. E la sua danza, di addio e languida mestizia, è danza di creatura celeste mai dimentica del mondo umano.

Kantan 邯鄲

*La candida rugiada di crisantemi, nella mia casa,
giorno dopo giorno accumulandosi forma un abisso
e mai si consuma e mai si esaurisce
anche l'acqua d'elisir zampillando da una fonte
per quanto la si attinga, per quanto la si attinga
continua ancora, ancora a scaturire, acqua di crisantemi...
e se la bevi, ti sembra come dolcissima ambrosia,
anche il cuore si rasserena quasi sobbalzasse in cielo
e senza notti e giorni, di nuove albe si rinnova il diletto
e nella gloria di fioriture e onori davvero nulla può sovrastrarlo.*

Nel villaggio di Kantan, in Cina, presso la locanda gestita da una donna [*ai*] si tramanda un guanciale magico lasciato da un saggio anacoreta (*sennin*). Si narra che avrebbe il dono di far cogliere, a chi vi posa il capo per riposare, la visione di passato e futuro e di attingere all'illuminazione. Il giovane Rosei [*shite*], messosi in cammino per raggiungere un alto monaco sul monte Yōhi nella regione di So (Chu), per chiedergli lumi sulle verità dell'esistenza umana, sorpreso da una pioggia passeggera trova rifugio nella locanda e si appisola posando il capo sul magico guanciale.

Al suo capezzale si presenta ad accoglierlo un messaggero [*waki*] per condurlo a So (Chu) per essere incoronato imperatore essendo stato prescelto per le sue virtù, al di là del sistema ereditario. Di colpo la scena si trasforma nella fulgida corte del sovrano, con l'ingresso di dignitari e un fanciullo [*kokata*] che danza. Il regno di Rosei, asceso per merito e virtù al soglio imperiale, dura 50 anni: un dignitario gli annuncia che gli sarà servito un sake che gli conferisce longevità di mille anni e il fanciullo danzatore glielo versa e Rosei danza la "danza del sogno" al culmine di piaceri e benessere [*gaku*]...ma d'un tratto fanciullo coreuta e dignitario svaniscono e risuona la voce della padrona della locanda che lo risveglia avvisandolo che le focacce di avena sono pronte: era stato tutto un sogno. Davvero tutto è solo sogno. Rosei, che ha raggiunto la percezione lucida dell'impermanenza del mondo, si prostra in ringraziamento dinnanzi al guanciale e torna al suo paese.

Attribuito a Zenchiku o forse a Motomasa, il congegno mirabile del dramma si gioca nella sua interezza nel sogno, che inizia con il messaggero che batte il ventaglio sul guanciale mentre Rosei riposa su una pedana di un *tatami*, che da stuoia o giaciglio di una povera locanda si trasformerà in trono alla reggia di So, culmina con la difficilissima danza con ventaglio, sul filo del rasoio entro lo spazio limitato della pedana, fino a che egli non posa un piede giù dalla pedana, come "precipitasse dal cielo" e ...il sogno s'infran-

ge. E si chiude con il battito del ventaglio della padrona che l'avvisa che il pasto è pronto. Solo in questo dramma tutti i personaggi *waki*, messaggero e ministro, a eccezione della padrona della locanda [*ai*] e del protagonista (che indossa una maschera appositamente concepita per questo personaggio), sono personaggi del sogno. Rosei torna dunque al suo paese come se avesse esaudito il suo desiderio, d'aver colto la verità del mondo... A cominciare dall'uso dell'ombrello per ripararsi dalla pioggia, al sogno, alla danza, alla caduta e al finale in cui s'incammina sulla strada di ritorno, la sintesi si presta a molteplici varianti a seconda della scuola e dell'artista. Riprende una storia menzionata nel *Taiheiki*, XXV.

Altri drammi ambientati in Cina o a soggetto cinese sono *Makura jidō* 枕慈童/*Kiku jidō* 菊慈童 (Il fanciullo del guanciale/dei crisantemi), che ugualmente si richiama a una leggenda riportata anche nel *Taiheiki* (XIII). All'epoca del sovrano dei Gi (Wei) un messo imperiale [*waki*] viene inviato alla ricerca di una magica fonte prodigiosa, dell'eterna giovinezza e immortalità, sul monte Rekikenzan/Tekkenzan: appare un bellissimo fanciullo [*shite*] che fu il prediletto del re Boku (Mu) della dinastia Zhou, punito per essere passato sul guanciale del sovrano e esiliato più di 700 anni prima. Avendo trascritto sulle foglie di crisantemi i versi del *Sūtra del loto*, che era congiunto al guanciale ricordo del suo sovrano, e avendo bevuto un'acqua, elisir di lunga vita, che scorreva dalle radici di quei crisantemi, il fanciullo fu esentato da vecchiaia e morte. Il fanciullo dunque danza esaltando le prodigiose virtù del *Sūtra del loto* e dell'elisir di lunga vita dei crisantemi.

Vi sono anche *Chōryō* 張良 o ancora *Kanyōkyū* 咸陽宮 (La reggia di ShenYang) in cui viene inscenato un episodio dagli Annali cinesi menzionato nello *Heike monogatari* ("La reggia di Xianyang", V), con il tentativo di attentato contro l'imperatore, sovrano assoluto della dinastia degli Shin (Qin), da parte di due attentatori che riescono a introdursi al suo cospetto e lo minacciano con la spada: la bellissima imperatrice favorita intona un canto di consolazione accompagnandosi all'arpa orizzontale, ultimo desiderio del sovrano, canto che consente di cogliere un attimo di distrazione nei sicari che falliscono, il complotto viene sventato e vengono trucidati.

Nel gruppo si contano anche *Tōsen* 唐船 (*La nave cinese*) o ancora *Shōkun* che si colloca però tra i *nō* del quinto tipo avendo a protagonista un demone.

Shōkun 昭君 (*Wang Zhaojun*)

Descrive la parabola discendente dell'eroina omonima, beltà che da imperatrice degli Han viene prescelta a consorte dal sovrano dei Kyōdo (Xiongnu) degli altopiani della Mongolia e inviata dunque al Nord: lasciando i genitori

predice che quando vedranno il salice del suo paese appassire sarà presagio della sua morte. I vecchi genitori [*maeshite* e *tsure*], che lo accudiscono e puliscono d'intorno, vedendo i rami del salice rinsecchirsi, guardano entro uno specchio e scorgono l'immagine dello spirito della figlia [*kokata* o *tsure*], quindi quello dei sovrano dei Xiongnu, Kan'Yashō (Hu Hanye) [*nochishite*], anche lui morto, che divenuto demone rimpiange la sua sorte. Ma subito di sparisce e sullo specchio rimane riflessa la sembianza bellissima di lei.

All'India risale invece la leggenda di *Ikkaku sennin* 一角仙人 (*L'eremita Ikkaku*).

Un ministro della regione di Harana in India [*waki*] spiega come un eremita, Ikkaku (Unicorno) [*shite*], abbia rinchiuso in una grotta tra le rocce le divinità dei dragoni, portatori di pioggia, e dunque tutto l'impero sia colpito da una grave siccità. L'imperatore escogita un piano e invia a incontrarlo la più grande e seducente beltà dell'impero, Senda Bunin [*tsure*]. Condotta nel profondo dei monti Senda lo raggiunge, fingendo di essersi smarrita. Dapprima l'asceta tratta con grande sospetto colei che potrebbe condurlo a perdizione ma poi si abbandona a un convito e danzano insieme [*gaku*] finché si addormenta. Dopo che la dama in fretta è fuggita, s'odono di colpo rombare i tuoni. L'asceta sedotto dal sake e dalla sensualità femminile è decaduto e ha perso i suoi poteri magici. I dragoni [*tsure* o *kokata*] balzano fuori in volo dalla grotta [*maibataraki*], si aprono le cataratte e diluvia fino a inondare la terra. Mentre l'asceta si dibatte i draghi spiccano il volo e fuggono.

Composto da Konparu Zempō sulla traccia di un *exemplum* (*setsuwa*) buddhista (episodio simile in *Konjaku monogatari*, IV), in una dimensione fiabesca, la figura dell'asceta, nato da uomo e cervo, è dotata di natura sacra, con un unico corno raffigurato nella maschera speciale creata per questo personaggio. Dalla grotta, raffigurata aprirsi in due come in *Sesshōseki*, fuoriescono i due dragoni rappresentati anche da due bambini [*kokata*].

Soccorsi, salvezze e prodigi

Alcune azioni sceniche, come *Jinen koji*, o *Tōgan koji* 東岸居士 o anche *Kagetsu*, trovano il loro culmine nell'esibizione di giovani artisti in una successione di numeri d'arte, danza e musica, esibizioni che sono motivate dalla trama stessa delle vicende, in una sorta di spettacolo nello spettacolo. Situazioni affini ricorrono, come vedremo, anche in drammi di vendette quali *Mochizuki* o *Hōkazō*, in cui l'esibizione quali artisti itineranti diventa strumento per ingannare, distrarre e portare a compimento la vendetta.

Jinen koji 自然居士 (*Il monaco laico Jinen*)

All'Unkoji, tempio buddhista di Kyōto, si svolge una lezione tenuta da un monaco laico, Jinen [*shite*], al fine di raccogliere fondi per lavori di restauro. Sopraggiunge una fanciulla [*kokata*] che, in suffragio per i propri genitori, viene a offrire una veste di seta [*kosode*] e tutti i presenti, compreso Jinen, rimangono toccati dalla dedica di devozione che accompagna l'offerta e la dimostrazione di pietà filiale. Ma ecco giungere degli uomini [*waki*] dai modi violenti che, senza rispettare gli inviti o i richiami all'ordine della funzione, conducono via la fanciulla. Il giovane monaco, che viene informato dell'accaduto dal guardiano del tempio, comprendendo che la ragazza si era venduta in cambio del *kosode* da offrire, interrompe le lezioni e si affretta all'inseguimento dei mercanti di uomini. Jinen raggiunge la barca che sta per salpare da Ōtsu, sul lago Biwa, e restituendo il *kosode* chiede in cambio la liberazione della fanciulla. I mercanti di uomini, all'inizio riluttanti, cedono alle parole di Jinen e, conoscendone le doti di danzatore per dilettere gli ascoltatori, promettono che restituiranno la ragazza se Jinen danzerà per loro. Il monaco acconsente e dopo essersi esibito in varie arti [*chūnomai*, *kakko*], torna riconducendo con sé la ragazza.

Alla prima parte centrata sulla "parola", con il vertice nel confronto carico di tensione dello scontro dialettico con i mercanti di uomini, si giustappone la seconda che culminerà con le danze. Senza uscite di scena o grandi cambi di scenario, con il semplice passaggio dal palcoscenico in corsa verso lo *hashigakari*, la scena già si tramuta dal tempio alle rive del lago Biwa. Jinen, in realtà, non è in stato monacale tale da poter tenere omelie o lezioni di insegnamenti buddhisti (*seppō*), bensì è un giovane dedito alle arti, di canto e danza al servizio dei templi buddhisti, come molti altri personaggi di giovinetti nel *nō*, ed è in ragione di queste sue doti rinomate che anche i mercanti probabilmente gli rivolgono la richiesta di esibirsi per loro. Insuperabile in questo ruolo, nella prestanza fisica e freschezza, sarebbe stato, secondo le fonti, Kan'ami stesso.

L'azione di Jinen, e anche la sua esibizione in danze e musica, è comunque destinata a salvare la fanciulla, in rapporto dunque con un tema religioso buddhista.

Un folto gruppo di drammi nel *sarugaku* antico, in parte tramandatisi anche nel repertorio attuale, vede invece l'intervento diretto di divinità, in una sorta di *deus ex machina*, che accorre in soccorso di fedeli ferventi, di chi crede fervidamente nel loro aiuto e nella salvezza.

Morihisa 盛久

*Invero senza neppure conoscerli
 ho valicato monti e attraversato acque
 e son giunto infine a oriente della barriera.
 La gloria di cent'anni è un sogno nella polvere
 la luce fulgente d'un istante è oro tra granelli di sabbia.
 Davvero il paese natio ora è lontano, oltre le nuvole,
 e anche con amici legati da promesse di mille anni
 in un mondo sempre in mutamento ora son solo:
 foschia e nuvole sui monti di Kamakura
 aleggiano, sospesi sull'instabilità delle nostre vite...*

Il guerriero degli Heike Morihisa [*shite*], catturato vivo nelle battaglie del suo clan contro i Minamoto, viene caricato su un palanchino sotto la scorta di un tale Tsuchiya Saburō, vassallo e portatori [*waki* e *wakitsure*] verso Kamakura. Lungo il percorso, sapendo la sorte che lo attende, Morihisa chiede a Tsuchiya di poter rivolgere la sua preghiera di commiato al bodhisattva Kannon del tempio Kiyomizu. Terminata la visita, concessa da Tsuchiya, il palanchino prosegue lungo il Tōkaidō, attraverso varie località, superando Hakone per giungere a Kamakura. Mentre Morihisa, immerso nei pensieri sulla fugacità del mondo, dichiara il suo desiderio di morire piuttosto che essere esposto alla vergogna, Tsuchiya, commosso, gli comunica che il giorno seguente sarà giustiziato. Morihisa si immerge in preghiera e nella recitazione dei sūtra e nel sonno riceve un sogno premonitore. All'alba, accompagnato da Tsuchiya viene condotto a Yuigahama ma, quando sta per essere decapitato, il boia con la spada ha un momento di offuscamento, abbagliato dalla luce che irradia dai sūtra di Morihisa, e la spada gli cade spezzandosi in due. In seguito al miracolo, Morihisa viene condotto al cospetto di Minamoto no Yoritomo che lo interroga a proposito del sogno premonitore. Morihisa racconta che gli era apparso un vecchio monaco che lo rassicurava annunciandogli il suo arrivo a Kamakura dal Kiyomizudera della capitale. Yoritomo rivela di aver visto lo stesso sogno e decide di graziarlo. Vengono portate delle coppe per brindare e Morihisa, su richiesta di Yoritomo, esegue una danza [*otoko mai*] per poi ritirarsi.

Dramma di Kanze Motomasa in cui si celebra la vittoria della fede fervida su ogni altra cosa, in contrasto con un'altra opera forse di Motomasa, *Shigehira* 重衡, opera di profonda desolazione e disperata sofferenza, in cui invece il giovane e affascinante rampollo dei Taira, suo malgrado, costretto a dar fuoco e distruggere vari templi nell'antica capitale Nara, si macchia della colpa della distruzione del padiglione del Grande Buddha (Daibutsu) e del Kōfukuji, e nello *shura* ne soffre duramente le conseguenze.

Tanikō 谷行 (*Il gettito nella valle*)

Un maestro anacoreta delle montagne, Sochi no Ajari [*waki*], si appresta a entrare con altri asceti nell'area sacra dei monti di Ōmine, banco di prova di disciplina ritiro e ascetismo per gli accoliti, e si reca a salutare un suo giovane allievo, Matsuwaka. Questi lo supplica di poter partecipare alla spedizione ottenendo il consenso del maestro e della madre [*maeshite*]. Ma durante il tragitto Matsuwaka si ammala. Secondo la regola degli asceti delle montagne, chi, come Matsuwaka, lungo l'ascesa tra i monti si ammala, non avendo superato la prova e essendo segnato dall'impurità della malattia deve essere gettato a valle. Il maestro, nel pieno della disperazione, straziato si accomiata dal ragazzo e si compie il gettito. Anche gli altri asceti, commossi, assieme al maestro si prostrano in fervida preghiera e appare En no Gyōja [*tsure*], il fondatore stesso della scuola di ascetismo, che invia il demone Gigaku [*shite*] a raccogliere il fanciullo gettato tra le rocce a fondo valle [*maibataraki*] e lo riportano in vita.

Nel dramma, che si colloca tra il quarto o anche il quinto tipo, tenerissimo è il commiato tra il maestro e il fanciullo che deve essere sacrificato, e altrettanto il momento in cui il demone, tagliando rami e piante che decorano la pedana su cui è steso il ragazzo, lo abbraccia e lo salva.

Esiste un dramma educativo di B. Brecht da questo ispirato proposto in duplice versione, *Der Jasager/Der Neinsager* (1930).

Yoshitsune, tragico eroe

Oltre al già citato *Yashima*, numerosi e disparati sono i drammi che trattano la vicenda di Minamoto no Yoshitsune 源義経 (1159-89), nei diversi momenti della sua fulgida e travagliata esistenza. Si tratta per lo più drammi di attualità che si rifanno alle fonti storico-letterarie che ne hanno costruito la leggenda, segnatamente il *Gikeiki* 義経紀 (Cronaca di Yoshitsune), ma anche lo *Heike monogatari* e altri lavori epico-guerreschi.

Kurama tengu 鞍馬天狗 (*Il tengu di Kurama*)

*Se i fiori sono sbocciati,
disse di avvisarlo, nel villaggio di montagna
disse di avvisarlo, nel villaggio di montagna
il messaggero è giunto, la sella sul cavallo!
Fiori di ciliegio a nuvole sui monti di Kurama,
segnando il percorso con rami spezzati,*

*anche nel profondo non ci si smarrisce,
continuano a fiorire...⁴⁹*

Un monaco [*waki*] del tempio sul monte Kurama conduce i fanciulli novizi del tempio in uscita per ammirare i ciliegi in fiore sul monte Hiei. Mentre fanciulli e monaci si divertono in canti e danze, appare un anacoreta delle montagne (*yamabushi*) [*maeshite*] dai modi ruvidi che prende posto tra gli astanti. I monaci si dileguano e rimane solo un fanciullo [*kokata*] che rivolge la parola all'anacoreta con tono familiare. Si tratta di Ushiwaka (Minamoto no Yoshitsune) figlio orfano di Minamoto no Yoshitomo. Isolato tra i vari fanciulli del clan Heike (Taira), lo *yamabushi* lo prende in simpatia e per consolarlo lo conduce ad ammirare i ciliegi in fiore sui vari monti, non solo lo Hiei ma magicamente anche Atago, Takao, Yoshino. Quindi rivela di essere il grande *tengu*⁵⁰ di quel monte e, promettendo di tornare a incontrarlo per insegnargli l'arte dei guerrieri anche il giorno seguente, si dilegua nella valle, Sōjōgadani [*nakairi*]. Ushiwaka è in attesa brandendo un falcone quando appare il grande *tengu* [*nochishite*] attorniato dai *tengu* di tutte le regioni del Giappone. Il grande *tengu* racconta un noto episodio della storia cinese, secondo cui il sire Kōsekikō (Huang ShiGong) degli Han donò a Chōryō (Zhang Liang) delle staffe e gli insegnò i segreti dell'arte del combattimento (episodio rappresentato nel dramma nō *Chōryō*), dà al giovane Ushiwaka il dono della prodezza e giura di proteggerlo in futuro.

L'incontro tra due solitudini del giovane Ushiwakamaru con il *tengu*, il prodigio delle splendide descrizioni dei luoghi ameni di ciliegi in fiore, l'impressionante presenza scenica del grande *tengu*, con la maschera *ōbeshimi* e la sua parrucca a chioma rossa o bianca, il toccante commiato tra i due, costituiscono i picchi emozionali dello spettacolo, che si colloca tra le opere del quinto tipo.

Eboshiori 烏帽子折 (*Il venditore di copricapi*)

Si rifà a *Gikeiki*, *Heiji monogatari* e al *kōwaka* omonimo.

Un mercante, Sanjō no Kichiji [*waki*] e il fratello Kichiroku [*wakitsure*], dalla capitale stanno dirigendosi verso lo Ōshū, nel nord del paese, quando un giovinetto [*kokata*] chiede di poterli accompagnare. Il giovane è Ushiwa-

⁴⁹ Parole del monaco (*waki*) che accompagnano la comitiva di monaci, inservienti, novizi e fanciulli che si recano ad ammirare la fioritura dei ciliegi tra i monti.

⁵⁰ Il *tengu* è creatura fantastica dall'aspetto umano, il volto è però rosso, il naso lungo, è dotato di ali e di poteri sovrumani, porta un ventaglio di piume e vive solo nel profondo dei monti.

ka (Minamoto no Yoshitsune) che è fuggito dal tempio sul monte Kurama e, allorché giungono a una locanda di Ōmi, trovano degli inseguitori che intendono catturare Ushiwaka. Il giovane, per dissimularsi, decide di compiere il *genbuku* (cerimonia di passaggio all'età adulta) facendosi preparare un copricapo (*eboshi*) presso un artigiano cappellaio. Il venditore di *eboshi* [*maeshite*], così come la moglie, sin dal passato legato alla casata dei Minamoto, comprendendo che il giovane (che gli ordina un copricapo con la piega a sinistra come tradizione dei Minamoto) è discendente della casata, accetta di buon grado e viene celebrata la cerimonia. E la coppia gli restituisce la famosa spada *Konnendō* usata dal giovane per pagare la sua ordinazione. Il giovane riprende così il suo cammino verso le regioni d'oriente.

Dopo che la comitiva ha preso alloggio presso la locanda a Akasaka di Mino, durante la notte il bandito *Kumasaka Chōhan* [*nochishite*] assale la locanda con la sua banda [*kirikumi*]. Il giovane Ushiwaka affronta da solo i banditi [*tsure*] mettendoli in fuga e uccidendo il loro capo *Kumasaka*.

Nel dramma *Kumasaka* 熊坂, lo stesso episodio è trattato in forma di *mugen nō*, inscenato con spettacolare dinamismo. Il fantasma del vecchio bandito *Kumasaka* appare a un monaco [*waki*] in visita alla locanda di Akasaka prima in forma di monaco [*maeshite*] che lo guida alla tomba e al suo romitaggio, stranamente fornito di armi (a sua detta per difendersi da banditi) e poi, alle preghiere del monaco, nel suo reale aspetto imponente rivive le sue imprese di furti fino all'incontro fatale con *Ushiwakamaru* che lo uccide all'ombra dei pini, dopo aver pugnato ruotando il suo falcione, ove ora è la sua tomba, e chiedendo ancora suffragi svanisce. Nel *Gikeiki*, l'episodio e il nome del bandito non appaiono, bensì viene menzionato uno scontro con i banditi di *Fujisawa nyudō* alla locanda di Kagami. Nel *nō* il combattimento viene rivissuto tramite la narrazione del protagonista con grande efficacia e imponenza, roteando il falcione accompagnato dal battito del *taiko*, fino allo scemare delle forze e il finale commovente del possente bandito dalle lunghe braccia.

Al suo primo incontro con *Benkei*, che diverrà suo fedele servitore, si ispira *Hashi Benkei* 橋弁慶 (*Benkei sul ponte*). Mentre alla sua vana fuga, perseguitato dal fratello *Yoritomo*, si ispirano alcuni brani eseguiti con frequenza. Tra questi, oltre a *Funa Benkei* e *Ataka*, va menzionato anche *Settai* 撰待 (L'accoglienza), che inscena l'incontro commovente tra *Yoshitsune* e i suoi compagni in fuga, mascherati da *yamabushi*, e la madre e il figlio di *Satō Tsuginobu*/*Tsuginobu* 佐藤継信 (1158-85), fedele vassallo di *Yoshitsune* morto salvandolo nella battaglia di *Yashima*.

Funa Benkei 船弁慶 (*Benkei sulla barca*)

Il dramma di Kanze Nobumitsu si colloca nel quinto tipo, per la resa spettacolare dello spettro vindice di Tomomori che irrompe in scena nella seconda parte tra le onde.

Yoshitsune [*kokata*], che è in rotta con il fratello maggiore Yoritomo, giunto alla baia di Daimotsu, nella regione di Settsu, perseguitato e inseguito fugge verso le regioni orientali accompagnato da Benkei [*waki*] e dai suoi fidi [*wakitsure*]. Su suggerimento di Benkei, Yoshitsune decide di rinviare verso la capitale l'amata danzatrice Shizuka *gozen* [*maeshite*] che non può più seguirli in quel viaggio periglioso. Shizuka, tra le lacrime, è restia a separarsi dal suo amato e nel banchetto di commiato esegue una danza [*jo no mai o chū no mai*]. Alfine, in pianto, si separa dai fuggitivi [*nakairi*]. La comitiva, in barca, con un rematore [*ai*], si dirige in alto mare. Sotto i loro occhi il mare di colpo via via si trasforma in tempesta che soffia e imperversa. Sulle onde irrompe il fantasma vindice di Taira no Tomomori [*nochishite*] che li assale [*maibataraki*] ma alla fine con le preghiere e gli esorcismi di Benkei viene fatto recedere e svanisce tra le onde.

Vertiginoso è lo stacco tra la prima parte, in cui lo *shite* inscena con delicata e sensuale grazia il personaggio di Shizuka e la toccante separazione tra lei e Yoshitsune, e la seconda parte laddove si tramuta nel fantasma terribile di Tomomori di terrificante irruenza. Per la danza di *shirabyōshi* indossa il copricapo [*monogi*], con varianti tra le scuole, una danza toccante con l'allontanarsi e l'avvicinarsi, una danza augurale che prega il riappacificamento tra i fratelli: al termine della danza Shizuka lascia cadere il copricapo e esce di scena così lasciando una scia di soffusa nostalgia e emozione. Il fantasma di Tomomori, maschera terribile e parrucca di chioma leonina, agita il suo falciante fremente di furore, impeto e veemenza, di maestosa e grandiosa possanza. Il barcaiolo con il suo bastone conduce la barca nel mare in tempesta, mentre l'accompagnamento delle percussioni, *ōtsuzumi* e *kotsuzumi*, scolpisce l'agitarsi del mare mosso e quindi il placarsi delle onde, facendo ricorso a molteplici accorgimenti per ciascuna scuola nell'esecuzione di un brano tra i più spettacolari e intensi del repertorio.

Ataka 安宅

Dramma *nō* tradizionalmente attribuito a Kanze Nobumitsu, presente nel repertorio attuale di tutte le scuole, riprende da varie fonti (*Gikeiki*, VII) un leggendario episodio della storia dell'eroe.

Entra in scena un tale Togashi [*waki*] che narra come Minamoto no Yo-

shitsune e i suoi compagni, ricercati dal fratello di questi, Yoritomo, si siano forse travestiti da *yamabushi* (eremiti delle montagne) per fuggire verso le regioni del nord, e che è giunto l'ordine di creare innumerevoli posti di blocco nel paese per catturarli: una di queste nuove barriere è Ataka. Investito di tale incarico egli chiama le guardie [*ai*], dà loro le opportune istruzioni e prende posto. Giunge il gruppo di Yoshitsune con il monaco guerriero Benkei [*shite*] e gli altri compagni [*tsure*]. Benkei propone, per nascondere Yoshitsune [impersonato da un bimbo, *kokata*], di mascherarlo da portatore. Al posto di blocco, Benkei si dichiara uno *yamabushi* in pellegrinaggio al fine di raccogliere sottoscrizioni per la ricostruzione del Tōdaiji di Nara, ma Togashi, in dubbio se siano veri anacoreti, decide di metterli alla prova e chiede a Benkei la lettura della lista di sottoscrizione. Benkei, spacciando un rotolo qualsiasi per la lista di sottoscrizione, finge di leggere il proclama con tale intensità da incutere soggezione al corpo di guardia che decide di lasciar passare la comitiva. Ma, al passaggio del gruppo, nel portatore vengono riconosciute le sembianze di Yoshitsune che viene bloccato. Benkei inveisce contro il portatore e lo colpisce con il suo bastone, rimproverandolo per la sua lentezza e gli ingiunge di procedere. Tensione della comitiva che sta per ricorrere alle armi, resistenza di Benkei che riesce a trattenerli, nel pieno di tanto impeto: pur non convinto, alla fine Togashi acconsente a lasciarli passare. Mentre la comitiva, allontanatasi dal posto di blocco, sosta, Benkei, amaramente pentito, chiede perdono al suo signore per averlo colpito ma questi elogia la sua prontezza di spirito. Mentre Yoshitsune lamenta la sua sorte, sopraggiunge Togashi che, scusandosi per la rudezza dimostrata al posto di blocco, reca loro del sake. Dopo aver brindato insieme, Benkei danza con solennità e vigore un *ennen no mai* 延年之舞 [*otoko mai*]. Non appena termina la danza, però, sollecita la comitiva a riprendere il cammino verso il nord.

Famoso esempio di *genzai nō*, *Akata* coinvolge insolitamente un numero elevato di attori, gestiti in maniera abile nello spazio assai limitato del palcoscenico del *nō*. Il dramma è stato trasposto con successo anche nel teatro kabuki 歌舞伎 sotto il titolo di *Kanjinchō* 勧進帳 (La lista di sottoscrizione, 1840).

I fratelli Soga, vendette e fedeltà

Nel repertorio si contano anche alcuni drammi che trattano il tema della vendetta, in forma in genere di *genzai nō*, e per lo più ruotano anche intorno al tema della fedeltà nel legame familiare e di signore e vassallo, motivi che faranno il successo di questi brani in epoca Tokugawa anche trasposti o riscritti in kabuki e teatro dei burattini. Tra questi è *Mochizuki* 望月, giocato in perfet-

to equilibrio tra dialoghi, canto e danza: la vendetta di madre e giovane figlio [*tsure e kokata*] che s'imbattano per fatale combinazione dapprima nel gestore di una locanda, un tempo loro vassallo che promettendo loro fedeltà dichiara di aiutarli nell'intento, e quindi fortuitamente nell'uomo, Mochizuki, che ha ucciso il padre/marito. Dissimulati da artisti, con l'aiuto del vassallo [*shite*] di un tempo, esibendosi prima il ragazzo e poi l'antico vassallo danzando una danza del leone [*shishimai*] riescono a portare a compimento la vendetta.

Analogo meccanismo in *Hōkazō* 放下僧, dove due fratelli [*shite e tsure*] riescono a realizzare la vendetta fingendosi artisti monaci che si esibiscono in canto e destrezza (*hōkazō* come nel titolo) che s'imbattano nel nemico paterno recatosi al santuario di Mishima Myōjin per fugare gli incubi che l'assillano e, approfittando della sua distrazione nell'assistere alle loro esibizioni, con un dialogo zen, alla fine riescono ad avere la meglio su di lui.

O ancora in *Danpū* 壇風 in cui la fuga del ragazzo che vendica il padre giustiziato, raggiungendolo con il maestro fino all'isola di Sado, si compie con la magica protezione di Kumano Gongen.

In *Shun'ei* 春栄, da alcuni attribuito a Zeami, il tema del reincontro si declina tra due fratelli uniti da lealtà reciproca e di cui uno condannato ma poi alla fine graziato.

Ma la vendetta più celebre dell'epoca medievale è quella compiutasi nel 1193, per mano dei fratelli Soga, protagonisti di svariati brani del *nō* e anche della tradizione teatrale successiva.

Il compimento della vendetta, è inscenato in *Youchi Soga* 夜討曾我 (*L'assalto notturno dei Soga*).

I due fratelli Jūrō [*tsure*] e Gorō [*shite*] decidono di compiere la vendetta del loro padre approfittando di una battuta di caccia sulle falde del Monte Fuji, caccia organizzata dallo shōgun Yoritomo e a cui partecipa anche il nemico Kudō Suketsune, causa della morte del padre. I due fratelli affidano ai loro fedeli servitori, i fratelli Danzaburō e Oniō [*tsure*], un proprio ricordo da consegnare alla madre e, rimproverando i servitori che insistono a dissuaderli, si separano tra le lacrime. L'assalto notturno coglie l'obiettivo, il nemico viene finalmente ucciso ma anche Jūrō muore nel corso dell'assalto e Gorō, il minore, viene catturato da Gosho no Gorōmaru [*tachimawari*] e viene consegnato legato al cospetto di Yoritomo.

Due sono i culmini emotivi: la separazione commovente dai fedeli servitori con il ricordo per la madre e la scena della lotta mortale dei due fratelli, anche se (come spesso nel *nō*) il nemico Kudō Suketsune non appare in scena.

Non vendette familiari ma altri motivi di fedeltà e dedizione e virtù militari e umane ispirano altri drammi toccanti di sacrificio che altrettanta fortuna avranno in epoca Tokugawa.

Hachinoki 鉢木 (*Le piante in vaso*)

In difficoltà nel cammino in un paesaggio ammantato di neve, nel villaggio di Sano, nella regione di Kōzuke, un monaco [*waki*] scorge una umile dimora e chiede riparo per la notte. La moglie [*tsure*], in assenza del marito, dapprima rifiuta ma sopraggiunge il proprietario [*maeshite*], Sano Genzaemonnojō Tsuneyo, che, anche lui dapprima rifiuta per l'umiltà della sua casa ma poi, vedendo il monaco allontanarsi arrancando sulla neve, lo richiama. Gli offre del povero riso d'avena e, non avendo neppure la legna da ardere sul focolare per dare ristoro e calore al monaco, Tsuneyo sacrifica i suoi bonsai, tre grandi bonsai di susino, ciliegio e pino, tesori tramandati e conservati in segreto, che taglia e arde sul fuoco. Alle domande del monaco spiega che è stato depredato del suo feudo da parenti e vive in totale decadenza. Ma al calore della sua ospitalità e alla sua affermazione che, nonostante tutto, in caso di necessità è pronto a correre per primo in soccorso dello shōgun a Kamakura con il suo ronzino (magro cavallo), il monaco rimane commosso e gli promette che nel caso di una sua visita a Kamakura gli sarà di aiuto. Con queste parole di saluto il monaco riprende il suo viaggio [*nakairi*]. Un messaggero [*ai*] del reggente (*shikken*) Shōmyōji Tokiyori annuncia a tutti i cavalieri/guerrieri delle otto regioni del Nord (Kanhasshū) l'ordine dello shōgunato di radunarsi a Kamakura. Tsuneyo [*nochishite*], accorso tra i primi nella sua misera tenuta, viene condotto alla presenza dello *shikken* (reggente): il monaco in viaggio sotto la neve delle regioni del Nord era Saimyōji *nyūdō* Tokiyori, reggente dello shogunato di Kamakura. Per riconoscenza dell'accoglienza, dell'ospitalità per una notte, egli riassume a Tsuneyo il suo feudo originario e, in simbolico cambio delle tre piante preziose sacrificate sul fuoco per riscaldarlo, gli assegna anche tre nuovi feudi. Tsuneyo torna rincuorato al suo villaggio di Sano.

A entrambi gli attori *shite* e *waki* sono richieste particolari doti interpretative e presenza scenica consone ai due grandi personaggi, doti più vicine a un dramma comune che a un dramma danzato come il *nō*. Il viaggio arduo del monaco, sotto la neve, il calore e il limpido distacco dai beni mondani, il coraggio e la dignità di Tsuneyo, la sua fedeltà di spirito guerriero ne hanno fatto uno dei drammi prediletti in epoca Tokugawa.

Manjū 満仲 / *Nakamitsu* 仲光

Il figlio di Tada no Manjū [*tsure*], Bijomaru [*kokata*], è stato affidato per la sua formazione come fanciullo (*chigo*) presso un tempio buddhista, Nakayamadera, ma trascura i suoi studi e si dedica solo alle arti marziali. Il padre richiama il figlio e lo mette alla prova in lettura dei sūtra, poesia, musica, riscontrando

la totale incapacità/insufficienza del fanciullo. Il padre, adirato oltre misura, dà ordine al fedele vassallo Nakamitsu [*shite*], tutore del ragazzo, di ucciderlo. Il figlio di Nakamitsu, Kōjumarū [*kokata*], cresciuto insieme a Bijomaru, si offre di morire al posto del figlio del suo signore. Nakamitsu uccide il proprio figlio e fa fuggire di nascosto Bijomaru. Di fronte all'offerta del signore Manjū di adottare come proprio figlio Kōjumarū, Nakamitsu, non rivelando il segreto, dice che il figlio è fuggito e chiede al signore licenza/commiato per farsi monaco. A quel punto si presenta in visita l'abate del monte Hiei, Eshin [*waki*]. Il monaco mostra Bijomaru, che aveva tenuto nascosto, e anche per riconoscenza del sacrificio di Kōjumarū, chiede a Manjū di perdonare il figlio. Manjū, che si era adirato con il figlio al punto di ordinarne la morte, infine si piega e fa preparare un convito di riconciliazione e riconoscenza. Nakamitsu danza [*otoko mai* o *chūnomai*] e seguendo con lo sguardo Bijomaru che ascende verso il monte Hiei con il maestro abate, da solo si abbandona alle lacrime.

Tada no Manjū è tra i capostipiti di un casato, i Minamoto, che da nobili discendenti di nascita imperiale si trasforma in casato militare di arditi e rudi guerrieri, ma al figlio richiede e non rinuncia alla formazione che è della nobiltà di sangue e di rango originaria, né transige sulla finezza culturale di conoscenza dei sūtra, di composizione poetica, di abilità e sensibilità musicale. Arduo è il ruolo durissimo e irriducibile di Manjū, che come gli altri non usa la maschera, ma protagonisti di questo dramma così toccante, sono Nakamitsu, fedele vassallo, e il figlio, ruolo particolarmente impegnativo per un piccolo attore. Nella danza di Nakamitsu, alla gioia e l'augurio per la salvezza del fanciullo del signore fa da sfondo il dolore straziante della perdita del propri.

Pescatori e cacciatori

Come detto, nel *sarugaku* antico un ruolo preponderante erano le danze posenti di demoni, che Zeami cerca di temperare e affinare levigando: da sculture in legno scolpite con i tagli netti e potenti di una spada, cerca di modelarne e ritagliarne con sottigliezza i dettagli, facendone sculture delicatamente levigate a tutto tondo. A demoni di pura violenza risale il *nochishite* di *Ukai* di Enami Saemon Gorō 榎並左衛門五郎 che viene però rivisto da Zeami. Questo è ascrivibile a un gruppo di drammi con personaggi maschili legati al tema dell'uccisione, non di esseri umani come negli *shura nō* bensì di altri esseri senzienti in maniera sacrilega: pescatori o cacciatori che si sono macchiati dell'uccisione di esseri viventi in luoghi sacri proibiti e, per questo, condannati a morte o che comunque dopo la morte lamentano le sofferenze conseguenti alle proprie colpe, le afflizioni degli inferi e chiedendo infine sollievo tramite la preghiera. Ma *Ukai*, proprio per l'apparizione di un demone degli inferi, a differenza degli altri viene collocato nel gruppo del V tipo.

Ukai 鵜飼 (*La pesca con il cormorano*)

*Invero se questo mondo reputi misero,
dovresti rigettarlo, eppure quest'animo
non hai e sul fiume d'estate,
qual piacere guidare i cormorani nella pesca,
e quale fugace miseria nell'uccidere esseri viventi...
Le lampare accese sulle barche dei cormorani
ora svaniscono e le tenebre sono tristezza!*

Due monaci [*waki* e *tsure*] di Kiyozumi giungono al fiume Isawa, nella regione del Kai, e chiedono alloggio per la notte ma viene loro rifiutato. Trovano dunque riparo in un piccolo padiglione in riva al fiume. Nel pieno della notte giunge un vecchio [*maeshite*] dedito alla pesca con il cormorano. Uno dei monaci rammenta che alcuni anni prima nei pressi, nel villaggio di Iwauchi, un pescatore l'aveva accolto e ospitato. Il vecchio lo informa che quel pescatore era stato punito con la morte (gettato nelle acque interamente legato con una fune) per aver pescato nell'area proibita a monte e a valle da lì del fiume Isawa e rivela d'essere lui stesso quel pescatore. Il vecchio mostra i gesti della pesca con i cormorani [*u no dan*]. Intento nella suggestiva bellezza del canto e dei gesti della pesca con i cormorani tratti con funi alla luce delle torce, il vecchio per un momento dimentica colpe e pene delle sue azioni fino che all'apparire della luna, e alla luce salvifica del Buddha, la sua pesca di frodo non può più continuare e, quasi temendo il chiarore dell'astro e della fede, ripiomba tra le tenebre dell'inferno: accomiatandosi con rimpianto, la sua figura si allontana carica di mestizia [*nakairi*].

I monaci trascrivono versi del *sūtra* su una pietra e la gettano nel fiume per rendere uffici per lui. Ed ecco che entra in scena un demone degli inferi [*nochi-shite*], che spiega le ragioni della perdizione e caduta agli inferi del pescatore: solo azioni a suo sfavore incise su una lastra di ferro, solo una buona azione (l'aver accolto il monaco) incisa in una lastra d'oro. Ma infine, esaltando potenza e virtù del *Sūtra del loto*, annuncia la raggiunta salvezza del pescatore.

Akogi 阿漕

*...le vie della marea, d'onde sovrapposte, in lontananza,
la laguna di Awaji tra le onde di spuma traversate,
del piviere migrante la voce udendo,
ridestarsi in viaggio, alla baia di Suma...⁵¹*

⁵¹ Paesaggio descritto dal pellegrino (*waki*) lungo il cammino prima di giungere alla baia di Akogi.

Il dramma trae ispirazione dai versi e dalle leggende relative presenti nell'ottavo libro del *Genpei jōsuiki*.

Un uomo di Hiuga [*waki*] diretto al santuario di Ise giunge alla baia di Ako-gi. Si imbatte in un vecchio del posto [*maeshite*] e i due dialogano rievocando antiche poesie legate a quei luoghi. Il vecchio racconta inoltre la storia di un pescatore di nome Akogi che, nonostante la zona fosse considerata sacra e vi fosse dunque proibita l'uccisione di creature viventi (caccia e pesca), durante la notte calava di nascosto le sue reti. Ma fu scoperto e punito con la morte, annegato in quelle acque. Il vecchio rivela di essere egli stesso manifestazione dello spirito di quel pescatore. Intanto il mare comincia ad agitarsi, i fuochi d'intorno si spengono e il vecchio svanisce nell'oscurità [*nakairi*]. Mentre il monaco prega, appare la figura dal volto emaciato del pescatore [*nochishite*] che mostra i gesti della pesca con la rete, costretto a ripetere anche dopo la morte, lamentando le sofferenze degli inferi. Chiedendo le preghiere e gli uffici del monaco, il pescatore svanisce nel profondo del mare.

Utou 善知鳥 (*Alca minore rinoceront/Cerorhinca monocerata*)

Un monaco [*waki*] che temprava il suo corpo in asceti e pellegrinaggi tra i monti di Tateyama, nella sua discesa a valle incontra un misterioso vecchio [*maeshite*] che lo prega, una volta giunto dalle parti di Soto no hama, regione di Mutsu, di visitare la famiglia di un cacciatore morto lo scorso anno e consegnare una manica della sua veste [*nakairi*]. Il monaco, come lui richiesto, si reca presso la famiglia e apprende così che quella era la manica della veste del cacciatore padre di quella famiglia. Alle sue preghiere di suffragio presso i famigliari compare lo spettro del cacciatore [*nochishite*] che cerca di avvicinarsi al proprio figlio, Chiyodō, ma viene d'istante separato da una grossa nube: per le colpe d'aver a lungo ucciso predando i nidi degli uccelli, negli inferi è tormentato incessantemente da uccelli mostruosi che piombano dal cielo e lo affliggono/suppliziano con i loro becchi d'acciaio. Il cacciatore mostra i gesti con cui, visti allontanarsi i genitori di alca, s'avvicina ai nidi e colpisce con il bastone i piccoli [*kakeri*], mentre i genitori volteggiando d'intorno non possono salvarli e versano lacrime di sangue da cui il cacciatore si protegge con il suo copricapo intrecciato. Ma, al contempo, ora al fantasma non consentono più d'avvicinare il proprio figlio... e ugualmente toccanti sono i gesti e il canto di addio tra l'alca e i suoi piccoli, raffigurati dal fantasma stesso sulla scena gettando il suo copricapo e ruotandovi intorno. Infine il fantasma, chiedendo preghiere di suffragio per la propria salvezza, svanisce.

La straziante e desolante mestizia del dramma traspare a Soto no hama l'atmosfera liminale dei monti di Tateyama, con vapori sulfurei e terme, de-

solazione e aridità, asprezza del paesaggio considerato luogo sacro di pellegrinaggio e asceti, confine tra gli inferi e la dimensione sacra del paradiso di Amida.

Un posto speciale a sé stante occupa invece

Fujito 藤戸

Nō che sviluppa un episodio dello *Heike monogatari* (*maki IX??*). *Maeba*. (I *dan*) In una giornata di tarda primavera il nobile Sasaki Moritsuna (*waki*), accompagnato da un dignitario (*wakizure*), prende possesso del feudo di Kojima, isola nella regione di Bizen, assegnatogli grazie ai meriti acquisiti lanciando per primo tra i Genji l'assalto alla conquista di Fujito, dove erano accampati gli Heike nella stessa isola. (II *dan*) Il nuovo signore concede udienza a chiunque della popolazione del luogo la chieda e, introdotta da un dignitario, al suo cospetto si presenta una donna (*maeshite*) in lacrime.

(III *dan*) La donna lamenta l'uccisione del figlio innocente, pescatore appena ventenne, che è stato immerso tra le onde, il cui corpo non è neppure stato ritrovato. Moritsuna, sbalordito, si mostra incredulo. Ma via via la donna rivela che colui che l'ha guidato era il figlio che, senza colpa alcuna, sarebbe stato sprofondato nelle acque del mare e lo accusa dell'omicidio. Moritsuna la invita ad abbassare la voce ma la donna, affermando che la verità non può essere nascosta, chiede che almeno sian eseguiti suffragi e sia data così una qualche consolazione alla morte e al suo risentimento, lamentando la sofferenza della separazione, il dolore della perdita.

(IV *dan*) Sotto la pressione delle accuse, Moritsuna, incapace di negare la verità, è costretto ad ammettere la sua colpa: racconta le circostanze del gesto commesso, le circostanze per cui egli, dopo aver ricevuto informazioni da un giovane pescatore su dove poter raggiungere a guado l'isola a cavallo, per paura che questi rivelasse ad altri il segreto togliendogli il merito esclusivo dell'impresa, l'aveva ucciso la notte del venticinquesimo giorno del terzo mese dell'anno precedente, trafiggendolo con due colpi di spada e immergendolo in mare per timore che rivelasse ad altri (in quanto le persone di basso rango sono *suji nashi*),⁵² e le chiede di placare la sua rabbia in quanto conseguenza dell'esistenza precedente.

⁵² *Suji* indica modo, procedimento, ma anche le ragioni, la logica, o la stirpe o discendenza di sangue. Qui sarebbe la mancanza di considerazione, riflessione, la comprensione della logica di lealtà e fedeltà, e dunque affidabilità che caratterizzerebbe invece gli appartenenti alle classi militari.

(V *dan*) La donna chiede dove sia stato nascosto il corpo del figlio e Moritsuna conferma le voci, rivelando che essendo notte non credeva d'essere scoperto. La donna, esprimendo la disperazione d'aver perso il giovane figlio e ogni speranza per la sua vecchiaia, si prostra in lacrime chiedendo di poterlo seguire, supplicandone la restituzione.

(VI *dan*) Moritsuna la invita a tornare a casa rinnovando la promessa che provvederà a lei, alla moglie e ai figli della vittima e a compiere uffici per la salvezza della sua anima e la donna esce di scena. Egli dà ordine a un servitore di effettuare i preparativi per la cerimonia di suffragio e gli affida il sostentamento della donna e la fa ricondurre a casa [*nakairi*]. (*Aikyōgen*) Il servitore, nell'esprimere la sua compassione, prepara il rito con musica [*kangenkō*].

Nochiba (I *dan*) Moritsuna sulla spiaggia celebra suffragi con recitazione dei *sūtra* per l'anima della vittima e l'esecuzione di musiche [*kangenkō*]. (II *dan*) Il fantasma del pescatore (*nochishite*) appare con aspetto emaciato, turbato dal ricordo della sua morte senza colpe. (III *dan*) Moritsuna lo scorge avanzare sulle acque della sera. Il pescatore ringrazia delle preghiere ma lamenta di essere stato proditoriamente ucciso, invece della riconoscenza per la preziosa informazione fornita. Il pescatore rievoca con il racconto e i gesti la sua uccisione, la spada di ghiaccio che lo trafigge, l'immersione nel profondo delle acque tra gli scogli e l'impresa di Moritsuna. Divenuto divinità delle acque, ritornata per risentimento verso il suo uccisore, tenta di scagliarsi contro di lui ma, grazie ai suffragi di Moritsuna, egli raggiunge la buddhità e scompare.

Come spesso accade per altri episodi della gloriosa (e dolorosa) epopea dello *Heike monogatari*, laddove la versione epica si limita a annotare l'episodio, il *nō* proietta l'anonimo personaggio alla luce della ribalta, facendo levitare la sventurata sorte di un semplice pescatore a dramma di grande spessore. Il protagonista di una tragica morte non è qui infatti un guerriero dei Taira, né un condottiero vincitore, bensì un umile pescatore accompagnato dallo strazio di una madre per la perdita del figlio.

Il testo è di attribuzione incerta, ma si colloca probabilmente in epoca post-Zeami⁵³ e ripercorre nella sostanza la struttura dei *nō* di sogno (*mugen nō*) ma con *shite* differente tra la prima e la seconda parte.

Il dramma *nō* si presenta dunque come il seguito di quanto narrato nel X libro dello *Heike monogatari* nelle versioni di famiglia *kataribon*, chiaramente richiamate, ma si focalizza sui "retroscena" di quella gloriosa impresa: la

⁵³ Nishino avanza la possibilità che, per affinità di stile, l'autore sia il figlio Motomasa, evidenziando per altro similarità stilistiche anche con *Tenko. Yōkyoku hyakuban, Shin Nihon koten bungaku taikai*, Iwanami, 1998, pp. 392-397.

morte della vittima senza nome e lo strazio della madre , le accuse di questa contro Moritsuna e la logica di guerra e dei guerrieri, l'ammissione di questi che celebra suffragi per la vittima favorendone la salvezza. Di grande tensione con lo *shite* nella prima parte, per cui si può ricorrere a una maschera da vecchia per evidenziarne l'età avanzata o una maschera di donna emaciata a sottolineare la forza e sofferenza, in un crescendo. Nella seconda parte il pescatore, quasi creatura del mare, usa la maschera Kawazu e reca il bastone dei morti, che l'accompagna nel viaggio di ritorno verso l'al di qua, ma che nella rievocazione dei momenti cruciali si trasforma nella lama acuminata che lo trafigge.

Creature non umane e spettacolarità: i drammi finali del quinto tipo (*kiri nō*)

I drammi del quinto tipo comprendono le azioni drammatiche più coreograficamente spettacolari in cui il ritmo intenso e vorticoso della danza, l'imponenza scenografica di aspetti, fogge e costumi di creature non appartenenti al mondo umano, provenienti da mondi liminali e distanti, da lontananze e abissi marini, dal profondo dei monti, dalla luna, spaziando nella dimensione del 'fantastico', sorprende, atterrisce e attrae lo spirito dello spettatore e lo conduce verso il finale emozionante e convulso del programma degli spettacoli.

Bodhisattva, Myōjin, demoni divinità

Nei culti autoctoni, lo *shintō* – a cui si viene poi a combinare e sovrapporre anche una sovrastruttura buddhista come religione promossa dal potere politico centrale a protezione dell'impero, dando vita a una forma sincretica tra i due credi – le divinità di volta in volta a seconda delle situazioni, di culto e riti con cui vengono venerate, possono assumere valenza positiva e benefica, così come invece trasformarsi in demoni con conseguenze negative terrificanti per l'uomo. Poliedriche e polivalenti, dalle molte sfaccettature, possono presentarsi come manifestazioni di buddha o bodhisattva del pantheon buddhista, in sembianti maschili o femminili, e anche gli esseri umani, come narrato in tradizioni e leggende, possono "rinascere" come bodhisattva che si prodigano per condurre alla salvezza le altre creature, come Chūjōhime, o tramutarsi in divinità o demoni di temibile potenza, come Sugawara no Michizane.

Taema 當麻

Monaci asceti [*waki*] praticanti il *nenbutsu*, al ritorno dai luoghi sacri di Kumano, si recano in visita al Taimadera nella regione di Yamato. Si manifestano una vecchia monaca [*maeshite*] e una giovane donna [*tsure*] che esaltano le virtù di Amida Nyorai. Quindi mostrano un pozzo e una pianta di ciliegio legati al famoso *mandara* tesoro del tempio e ne illustrano la storia. La monaca narra in maniera solenne che all'epoca dell'imperatore decaduto (Jun'in *tennō*, 733-765) alla principessa Chūjō, figlia di Fujiwara no Toyonari (704-66), presi i voti e ritiratasi qui tra i monti per recitare i sūtra della terra pura, in una notte d'estate si sarebbe manifestato Amida sotto le sembianze di un'anziana monaca e rivela che lei stessa è manifestazione di Amida Nyorai apparso esattamente in quella data, il sedicesimo giorno del secondo mese, e quindi svanisce, assieme all'altra figura, alta nel cielo assisa tra nubi viola sul monte dalle due vette, Futakami yama/Nijōsan [*nakairi*]. Ai monaci in preghiera appare Chūjōhime [*nochishite*] stessa, divenuta bodhisattva, e inneggiando alla potenza dei sūtra, squaderna davanti ai loro occhi il mandala raffigurante i mondi del paradiso, ispirato da Amida stesso e da lei intessuto con steli di loto purificato, e muove una danza di gioia [*hayamai*] fino al vago schiarire dell'alba.

La figura di Chūjōhime divenuta bodhisattva, con una corona sormontata da un candido loto, in duetto con il coro recita il sūtra, tenendo dischiuso il rotolo, come in *Ama*, e il suo canto riecheggia le salmodie della musica liturgica buddhista.

Kokaji 小鍛冶

In seguito a un sogno dell'imperatore in ritiro Ichijōin (980-1011), un artigiano fabbro spadaio, Sanjō no Kokaji Munechika [*waki*] riceve l'ordine imperiale tramite un messo [*wakitsure*], Tachibana no Michinari, di forgiare una spada. Munechika, in difficoltà nel trovare un artigiano di provata maestria che l'affianchi nel realizzare l'opera, rivolge le sue preghiere alla potenza del suo nume protettore, Inari myōjin. In quel momento appare un fanciullo [*maeshite*] che enumerando le più celebri spade realizzate nella storia in Cina e in Giappone, esegue i preparativi per la forgiatura e invitandolo ad attendere svanisce [*nakairi*]. Munechika, rivestendosi in tenuta adeguata da cerimonia, si immerge fervidamente in preghiera. Appare dunque lo spirito del Myōjin di Inari [*nochishite*] che danzando [*maibataraki*] per l'occasione, facendogli da secondo lo assiste nella forgiatura, facendo rimbombare il battito del martello tra cielo e terra, e realizza la mirabile spada Kogitsunemaru, con il sigillo di

“Munehika” nel retto e di “Kogitsune” (piccola volpe) nel verso. Viene infine affidata la spada al messo imperiale Tachibana e, festeggiando la mirabile creazione, il Myōjin torna sul monte Inari.

Nella prima parte lo *shite*, che può anche apparire, in alternativa, con aspetto di vecchio, elogia le virtù delle spade non in battaglia bensì per il loro potere di preservare la pace, dal racconto di Yamato Takeru no mikoto e la sua impresa con la sua mirabile spada – Kusanagi no tsurugi (Ame no murakumo no tsurugi), uno dei tre tesori imperiali (*paraphernalia*) – descrivendone il roteare che solleva il vento e disperde fiamme e scintille che circondavano da tutti i lati l’eroe. Nella seconda invece, con l’istallazione del piano per la forgiatura su cui prende posto l’artigiano spadaio, il Myōjin di Inari, divinità del riso ma anche del fuoco, nel santuario di Inari a Fushimi, entra in scena con criniera (*akagashira*) e la maschera Tobide con una corona sormontata dalla volpe (il suo messaggero), e con danza di potenza e solennità (*maibataraki*), in alcune versioni di scuola con “passi da volpe”, interviene nella forgiatura con il martello.

Taisanpukun 泰山府君

A dimostrazione del processo di affinamento orientato verso lo *yūgen* perseguito da Zeami si pone *Taisanpukun*, laddove, attraverso la danza di un demone divinità [*shite*], *Taisanpukun*,⁵⁴ si celebra un inno alla fioritura dei ciliegi in primavera prodigiosamente prolungata da sette a ventuno giorni grazie alla magia della divinità, in una sorta di spettacolarizzazione di un rito di *tamashizume*⁵⁵ dei fiori di ciliegio, con l’accompagnamento di una creatura celeste danzante [*tennyō no mai*].

Nomori 野守

Anche in *Nomori* riemerge un soggetto antico e rilevante del *sarugaku* e nel *dengaku*: l’apparizione e interpretazione coreutica di demoni che s’impongono e atterriscono. Zeami prendendo le distanze da tale filone della tradizione, caldeggia invece non l’interpretazione di demoni della pura violenza, che con

⁵⁴ Divinità dei monti della regione Taizan in Cina venerata dal daoismo come protettore della fortuna e longevità e, integratosi con il buddhismo, divenuto anche divinità degli inferi, affiancando il sovrano degli inferi Enmaō, e in Giappone anche come manifestazione del bodhjisattva Jizō.

⁵⁵ Rito che mira a sprigionare energia, a ravvivare le forze della natura, delle divinità protettrici.

possanza intimoriscono e impressionano il grosso pubblico, bensì auspica invece una forza di minuta frammentazione e dinamismo più consona allo *yūgen*.

In effetti, a un asceta delle montagne (*yamabushi*) [*waki*] di Haguroyama che attraversa come consuetudine degli anacoreti delle montagne l'area di Yamato per raggiungere la sede di questo culto, le vette di Ōmine e Kazuraki, nei pressi della piana di Kasuga appare un vecchio [*maeshite*] che, nel cantare le bellezze del panorama, illustra la leggenda legata a uno stagno, chiamato lo "specchio di Nomori", spiegando che il vero specchio è in realtà posseduto da un demone e dileguandosi dentro una tomba lo invita a contemplare gli eventi riflessi sulla superficie dell'acqua, anche se certo ne rimarrà atterrito [*nakai-ri*]. Al calare delle tenebre appare una divinità demone [*nochishite*] recante lo specchio (in scena un legno tondo ricoperto di foglie d'argento) attraverso cui nella purezza del cristallo (*phalia*), si possono scrutare le mille dimensioni e direzioni dell'universo dal cielo alla terra, dal paradiso agli inferi, e infine danzando [*maibataraki*] percuotendo violentemente il suolo ritorna precipitando nel profondo degli inferi.

Alla dimensione poetica di mille intarsi della prima parte, con richiami alle molte leggende intorno allo specchio d'acqua, si giustappone la sfera religiosa che Zeami dispiega nella seconda parte imperniata sull'importante tempio buddhista del Kōfukuji, sede principale della scuola Hossō, che con il Tōdaiji e il santuario di Kasuga nell'antica capitale di Nara, rappresentano un vertice del culto pensiero e potere religioso a cui le compagnie di *sarugaku* erano congiunte da radicati legami di protezione. Proprio in quei luoghi secondo la visione buddhista, come in *Uneme*, si ergeva la terra del buddha, il paradiso in terra, ma per contrasto sotto di questo si sprigionavano gli inferi. Ugualmente affascinante è il motivo, come in *Shōkun* o in *Matsu(no)yama kagami* dello specchio come strumento per rincontrare una persona cara distante, perduta o irraggiungibile, ma anche corpo della divinità o ricordo dell'amato in *Matsura kagami*.

Raiden 雷電 (*Fulmini e saette*)

Nella sera del completamento delle cento offerte di fuochi rituali a protezione dell'impero, in una notte d'inizio d'autunno, qualcuno bussa alla porta del monaco Hosshō [*waki*], sul monte Hiei: è lo spirito di Kanshōjō [*maeshite*], il ministro della destra Sugawara no Michizane condannato all'esilio a Dazaifu a causa di accuse infondate e lì morto. Il fantasma nel ringraziare il suo maestro al tempo in cui fanciullo (*chigo*) era entrato per formarsi al tempio sotto la sua guida, gli predice che compirà la sua vendetta contro la corte e i suoi calunniatori e gli chiede di non intervenire per proteggerli con le sue preghiere e esorcismi. Hosshōbō gli risponde che, in caso di ripetuto ordine imperiale,

alla terza volta in cui il messo imperiale si presenterà, non potrà sottrarsi. Michizane si infuria e divorando i melograni offerti ai Buddha sull'altare ne sputa i semi infiammati, disperdendoli come scintille contro il portale, quindi tra fiamme e neri fumi lo spirito vindice sparisce [*nakairi*].

Su ordine imperiale, il monaco Hosshō viene chiamato a corte e s'immerge in fervida preghiera a protezione dello Shishinden, il padiglione principale della corte imperiale a Kyōto. Michizane [*nochishite*] tramutato in divinità del tuono si precipita come furia per annientare la nobiltà nemica che ha determinato la sua sventura, ma grazie al potere del Senju darani, le formule di scongiuro e esorcismo recitate dal monaco, il suo impeto violento va scemando finché, ricevendo la dignità di natura divina, di nume celeste, Tenman daijizai Tenjin, alfine viene placato si acquieta.

Nella prima parte Sugawara in origine deve aver avuto la natura di bimbo [*kokata*], quasi fosse ritornato fanciullo al tempo in cui era stato al tempio sotto la guida del monaco maestro, nella seconda metà invece si presenta come terrificante divinità del tuono.

Creature del mare

Alcune sintesi drammatiche portano alla ribalta figure di dragoni, impressionanti sovrani di abissi marini o del dominio delle acque tra cielo e mare, o dragonesse e tra questi popolare è la leggenda di sacrificio per il successo del proprio figlio di un'umile pescatrice, protagonista del recupero di una preziosa gemma, rinata poi sotto forma di dragonessa.

Ama 海士 (海人) (*La pescatrice*)

*Quando mi tuffai nel profondo del mare,
su tutta la volta del cielo, nuvole d'onde,
confusa tra l'ondeggiar di nubi e fumi,
mi feci largo nel mare immenso,
guardai giù a strapiombo ma non scorsi il fondo,
e nel profondo degli abissi sconosciuti,
una creatura dai poteri mirabili chissà...
ma per un umano ogni recupero è incerto.
Così giunsi alla reggia del dragone
e guardai dentro: alta s'ergeva
più di trenta jō la torre di gemma;
lì era incastonata la perla,
a cui eran offerti fiori e incensi, e otto
draghi facevan corona da nume tutelari,*

*e poi pesci venefici e fauci di squali,
quale scampo mai per la mia vita!?!...*

Il dramma di fattura antica rielabora la leggenda sul mito eziologico dello Shidoji, antico tempio buddhista nell'isola di Shikoku, e le storie intorno a Taishokan, Fujiwara no Kamatari e il nipote, e figlio dunque di Fujiwara no Fuhito (Tankai) 藤原不比等 (湛海, 659-720),⁵⁶ Fujiwara no Fusasaki 藤原房前 (681-737).⁵⁷

Il giovane ministro Fujiwara no Fusasaki [*kokata*], saputo che la madre è morta alla baia di Shido, nella regione di Sanuki, vi si reca da Nara con il suo seguito [*waki* e *wakitsure*] per celebrare una cerimonia di commemorazione presso il tempio Shido. Giunto a destino, incontra una donna del villaggio di pescatori [*maeshite*] che descrive la sua umile condizione e narra l'origine dell'isola della gemma: in seguito al matrimonio di una principessa della casa Fujiwara con un imperatore cinese della dinastia Tang, dalla Cina vengono inviati in dono tre tesori tra cui una gemma che viene però rubata dal dragone del mare proprio in quelle acque. Il nobile Fujiwara no Tankai, travestito in vesti umili, giunge sul posto per indagare e intreccia una storia d'amore con una pescatrice (*ama*) da cui nascerà un bimbo, l'attuale Fusasaki no daijin. Tankai chiede alla pescatrice di tentare il recupero della gemma dal fondo del mare, promettendole in cambio che il figlio sarà riconosciuto quale degno erede della casata. Il giovane Fusasaki rivela la sua identità e la donna rievoca con il racconto e con i gesti l'impresa della pescatrice: legata una lunghissima fune ai fianchi, l'*ama*, brandendo una spada, si getta nel profondo del mare. Scorta la reggia del drago del mare, i dragoni guardiani e le fauci temibili di pesci venefici e squali che fanno la guardia, si introduce nella torre e, impadronitasi del prezioso gioiello, guizza via subito inseguita dalle divinità guardiane. Si incide sotto il seno e vi nasconde la perla. Mentre i dragoni si trattengono atterriti dall'impurità del suo sangue e del corpo morente, la pescatrice si fa ritirare in superficie consentendo con il suo sacrificio il recupero della gemma. La donna infine rivela d'essere lei stessa il fantasma di quella pescatrice e svanisce tra le acque [*nakairi*].

Il ministro apre e legge la lettera della madre, che in assenza di preghiere in suo suffragio a distanza di anni dalla morte lamenta il suo smarrimento

⁵⁶ Secondogenito di Kamatari, fu Ministro della Destra. Dai quattro suoi figli maschi si diramarono i quattro rami della famiglia Fujiwara, mentre la figlia Kōmyō 光明 divenne consorte dell'imperatore Shōmu.

⁵⁷ Secondogenito maschio di Fuhito, capostipite del ramo Kita 北 dei Fujiwara, quello che raggiungerà massima gloria. Fu fidato Ministro Interno al servizio dell'imperatore Shōmu 聖武.

nelle tenebre. Il ministro procede dunque alla cerimonia di suffragio con la recitazione del *Sūtra del loto*. La pescatrice riappare sotto forma di dragonessa marina [*nochishite*] recando un rotolo di sūtra e, ringraziando per le preghiere, osanna l'efficacia dei sūtra con una danza [*hayamai*].

Impressionante sarebbe stata l'interpretazione dell'amore e sacrificio, nelle vesti di questa umile madre per il futuro del figlio, da parte dell'attore Konparu Gonnokami 金春権守 (), la seconda parte potrebbe essere invece un'aggiunta di Zeami. Il finale presenta similitudini con l'apparizione di dragone e dragonessa del mare in *Mekari*.

Creature della luna o altri mondi

Il dramma *Tōru* per la spettacolarità della danza viene talora collocato a chiusura della giornata di eventi, ma può anche essere collocato nel terzo tipo tra le figure di nobili affascinanti.

Tōru 融

*...Il Michinoku
chissà dove mai sarà, ma provando attaccamento per Shiogama,
trascorre il mio corpo di vecchio,
senza neppur certezza a cui affidarsi,
anche la mente sulla superficie dell'acqua limpida si terge.
Se conto le lune rilucenti, ecco stasera siamo nel cuore dell'autunno,
e invero se trascorre, anche la luna di Shiogama è nel cuore della capitale...
Invero anche il passato,
al chiaro di luna sembra vicino, Shiogama di Chika,
al chiaro di luna sembra vicino, Shiogama di mille auguri,
sulla baia anche l'autunno volge al culmine,
il vento si leva tra i pini,
dietro la cortina di nebbia l'isola di Magaki si cela.
Su, anch'io volgo alla spiaggia,
e vagheggiando i resti del passato,
la spiaggia di Chika, qui a Mutsu, contemplo,
la spiaggia dei mille auguri, qui a Mutsu contemplo...*

Dramma che rielabora la figura e la vicenda del ministro Minamoto no Tōru (822-895) tra poesie del *Kokin wakashū* e racconti del *Konjaku monogatari shū*.

Un monaco [*waki*] dalle regioni orientali, giunto nella capitale, Kyōto, visita le rovine del Kawaranoin, antica residenza del ministro Minamoto no Tōru nel sesto rione. Nel cielo appare una magnifica luna d'autunno ed entra in scena un vecchio [*maeshite*] che reca dei secchi di legno. Sollecitato dagli

interrogativi del monaco, che si chiede perché i secchi in un luogo lontano dal mare, il vecchio spiega come nella costruzione del giardino della dimora il ministro Minamoto no Tōru avesse tratto ispirazione dal suggestivo scenario della baia di Shiogama, amena località nella regione di Michinoku. Racconta inoltre come il signore facesse raccogliere il sale dalla spiaggia di Mitsu a Naniwa e lo facesse bruciare, e si dilettasse in conviti e sedute di poesia al chiaro di luna. Dopo la sua morte, tuttavia, la villa era caduta nel più completo abbandono. Dopo aver reso omaggio con canto e danza alle bellezze dei dintorni, il vecchio si reca sulla riva dello stagno come a raccogliere il sale. E intanto la sua figura svanisce [*nakairi*]. Mentre il monaco sta dormendo, in sogno appare il ministro Tōru [*nochishite*] nelle sue sembianze di gentiluomo di corte che, nel giardino della sua indimenticabile villa, al chiarore della luna, danza l'incanto e la nostalgia di un tempo [*hayamai*]. E quando albeggia, s'involava verso la capitale dell'astro lucente.

Qui è soprattutto la magica atmosfera della luna d'autunno a essere celebrata: facendo salire sulla scena un vecchio che poi si rivelerà manifestazione di un principe di ascendenza imperiale, figlio dell'imperatore Saga, decaduto ma assunto al rango di ministro di sinistra. E a questo s'accosta il motivo del fascino di desolazione delle rovine, di quel che resta della sua magnifica villa nel cui giardino, sulle acque dello stagno che ricreavano il paesaggio dell'amena spiaggia di Shiogama, con acqua marina fatta appositamente portare fino alla capitale, soleva distrarsi in conviti e divertimenti in barca. In preda alla nostalgia del fuggire del tempo, il protagonista nelle sue sembianze di raffinato cortigiano sotto la luna esegue una danza spettacolare, per tornare infine in cielo come creatura lunare. Così, con la poesia dei versi che rievocano lo splendore del microcosmo d'incanto ricreato dal principe-ministro e la fuggevolezza di quel sogno vissuto in una vita di gloria, ma assai poco potere, destinato a una sorte assai effimera, si bilancia la meraviglia, con molte varianti e rielaborazioni di scuola, della danza finale, fervida e vorticosa.

Analoga sensibilità palpita in *Suma Genji* 須磨源氏 (*Genji a Suma*), dove, forse ispirandosi a un *dengaku* di Kiami, nel suo luogo d'esilio viene evocata l'immagine di Genji stesso nel fulgore delle danze [*bugaku*] tra gli aceri, in un'atmosfera di raffinata eleganza che lo avvicina ai *nō* con personaggi femminili in un'intendersi di echi del *Genji monogatari*.

Creature dei monti

Tra gli abitanti di boschi e montagne nell'immaginario giapponese vi sono i *tengu*, che nel *nō*, come abbiamo visto in *Kurama tengu* o in *Zekai* 是界/善

界/是我意, fanno la loro impressionante apparizione in un gruppo di opere tuttora in repertorio.

Ma tra le figure di creature magiche dei monti, che incarnano lo spirito stesso della natura nel profondo di monti e vallate oscure, speciale e misterioso fascino emana dal dramma *Yamauba*.

Yamauba 山姥 (*La strega dei monti*)

*...La primavera, nella speranza che sui rami sboccino,
vagare tra i monti in cerca dei fiori,
l'autunno, alla ricerca del più limpido chiarore,
girare i monti là ove la luna appare,
l'inverno, nel gelo che avanza, alle nubi di fugaci piovvaschi
vagare tra i monti anelando alla neve
e girare, girare...*

Una cortigiana della capitale [*tsure*] divenuta famosa per la recitazione e danza [*kusemai*] del “giro dei monti” della *yamanba* e per questo soprannominata Hyakuman *yamanba*, accompagnata da alcuni uomini [*waki* e *wakitsure*], è in cammino per raggiungere lo Zenkōji, antico tempio buddhista sui monti della regione di Shinano. Quando si accingono a valicare il valico di Agero nella regione di Echigo, nonostante sia ancora giorno d’un tratto il cielo si oscura. In quel momento li richiama una donna di mezza età [*maeshite*] che offre loro alloggio assicurandoli. La donna, dichiarando di essere la vera *yamanba*, spiega d’aver fatto calare le tenebre per poter assistere alla famosa interpretazione della *yamanba*, e pregandoli di attendere il sorgere della luna per assistervi subito si dilegua promettendo di manifestarsi [*nakairi*]. Con il calare della notte, contemplando lo scenario fosco di monti e vallate riappare la *yamanba* [*nochishite*] nelle sue reali fattezze. Vincendo la paura, Hyakuman *yamanba* inizia a intonare il *kusemai* e, accompagnata da quel canto, la vera *yamanba* danza [*kuse*], quindi mostra il vero “giro dei monti” [*yamameguri*, *taiko tachimawari*] e valicando vette, attraversando valli la sua figura dispare.

Al ritmo di un particolare accompagnamento l’apparizione della “strega”, con il suo bastone, la folta chioma bianca, il suo canto hanno una gravità insostenibile. Nella consueta sequenza di *kuri* – *sashi* – *kuse*, nell’evocare il mutare delle stagioni sui monti, *Yamanba* danza e nel suo vagare senza tregua nella dimensione magica e fatata dei monti diventa epitome della sorte umana e del vorticoso fluire delle esistenze, della ruota delle metempsicosi.

Demoni, mostri soggiogati e Minamoto no Raikō

Oltre ai demoni infernali, al centro di svariate leggende, locali e non, si collocano figure di “demoni” o “mostri” che si rivelano tali per le azioni spaventose, l’aspetto esteriore terrificante, creature fonte di minaccia e pericolo per gli esseri umani, ma ripresi nel nō talora con profondità di accenti, oltre che artefici di sorprendenti colpi di scena e metamorfosi.

Kurozuka 黒塚 (La tomba nera) / Adachigahara 安達原 (La piana di Adachi)

*È solo che terra e acqua, fuoco e vento,
per caso e per un momento si combinano
e il vagare senza posa nel ciclo di vite e morti,
il ruotare attraverso le cinque o sei vie dell’esistenza
non dipendono che dallo smarrimento della mente.
A riflettere sulla fugacità dell’esistenza degli umani,
l’uomo già non è più giovane, e infine giunge alla vecchiaia,
e perché mai di un sì fuggevole mondo di sogno
perché mai non provi disprezzo, chissà!
Io da parte mia, per questo mio cuore fragile
provo risentimento, ma anche provar rancore a che vale...*

Keiyū [*waki*], un monaco anacoreta delle montagne (*yamabushi*) di Nachi nella regione di Kumano, con un compagno [*wakitsure*] e un portatore [*ai*], viene sorpreso dall’imbrunire nella piana di Adachi e chiede alloggio presso la capanna isolata di una donna [*maeshite*]. La donna, pur nell’umiltà e povertà della dimora, li accoglie e, su richiesta di Keiyū, mostra loro i gesti della filatura con l’arcolaio. La donna nel far ruotare l’arcolaio lamenta la desolazione e le pene del vivere a questo mondo e l’incombere della vecchiaia, poi, mutando registro, intona i canti della filatura per ripiombare nella mestizia delle sofferenze nel lungo corso dell’esistenza fino a che s’interrompe e si abbandona al pianto. Ma, al calare del buio e della temperatura, chiede di assentarsi a raccogliere sul monte vicino un po’ di legna per scaldarli. La donna, prima di accomiarsi, raccomanda di non guardare nella stanza del suo giaciglio. E ancora una volta sullo *hashigakari* si volge indietro con lo sguardo [*nakairi*]. Il portatore non riesce a resistere alla curiosità e, dopo essere stato più volte trattenuto dal suo padrone, finisce con lanciare uno sguardo all’interno. E vi scorge, inorridito, una montagna di resti e spoglie umane, e si rivolge, atterrito, ai due anacoreti. La comitiva si accinge a fuggire, quando riappare la donna demone [*nochishite*], con il fardello di legna, e li richiama lamentando la promessa disattesa di non guardare e si rivolta

contro di loro minacciandoli di divorarli, tra fumi e rombare di tuoni. Ma alla potenza di preghiere scongiuri e invocazioni, lo strofinare della corona da preghiera, da parte degli *yamabushi* non riesce ad opporsi e ridispare tra la tenebre della notte in tempesta.

Il *nō* trae ispirazione, come in altri casi, dai versi di una poesia dello *Shūi wakashū*, facendone levitare il dramma di una donna demone. I gesti della filatura, con arcolajo che ruota, nel canto diventano il segno del fluire di esistenze e metamorfosi e sembrano esprimere le tenebre e il destino inesorabile della psiche e delle azioni a cui il demone non riesce a sottrarsi: il suo insondabile dolore è capace di atterrire ma anche sommuovere il cuore dello spettatore.

Momijigari 紅葉狩 (*A caccia di aceri*)

Sui monti di Shinano, a Togakushi *yama*, gli aceri scarlatti sono nel pieno fulgore e delle dame [*shite* e *tsure*] giunte per ammirare gli aceri iniziano un convito, quando un cavaliere, Taira no Koremochi [*waki*] con i suoi, durante la caccia ai cervi, vi s'imbatte. Koremochi scende da cavallo e fa per procedere per il suo cammino ma viene richiamato dalla bellissima dama che appare di maggior rango, che lo invita a partecipare al convito. Koremochi non riesce a rifiutare e accetta di brindare con il sake. Lentamente l'effetto del sake si fa sentire e mentre la dama danza viene avvolto dal torpore [*chū nō mai* o *jo no mai*]. D'un tratto con il trascorrere del vento di tempesta le dame svaniscono [*nakairi*]. Accorre la divinità Takeuchi [*ai*], messaggero del santuario di Hachiman, che appare in sogno a Koremochi e lo avvisa che la bellissima dama di prima era manifestazione del demone della montagna e gli consegna una spada magica ridestandolo dal sogno.

Il demone della montagna [*nochishite*] sopraggiunge e i due si affrontano ingaggiando un terribile combattimento [*maibataraki*] ma Koremochi riesce a ucciderlo.

Richiamando, ma con originalità, leggende dei monti di Shinano, la *pièce* è di sicuro effetto spettacolare con procedimenti affini a *Funa Benkei* e sperimentazioni di Nobumitsu: nell'entrata in scena dello *shite* prima dello *waki*; con la ricchezza degli effetti coloristici; con la metamorfosi progressiva nella danza dall'eleganza di apparente e seducente serenità e finezza della prima parte e poi il passaggio vieppiù concitato [*kyū no mai*] e l'affiorare della pericolosità fatale della dama; fino al finale di feroce e terrificante intensità della lotta con il demone.

Eroe protagonista di svariate imprese, con i suoi fidati cavalieri al servizio della difesa del potere centrale, è il personaggio di Minamoto no Yorimitsu

(Raikō, 948-1021) che si fa artefice dell'annientamento di numerosi "demoni" o mostri colpevoli di mettere in pericolo l'ordine umano e le popolazioni della capitale o di altre regioni.

Ōeyama 大江山 (*Il monte Ōe*)

Riprende la leggenda narrata in vari rotoli illustrati, di cui il più antico preservato è l'*Ōeyama ekotoba*.

Il prode Minamoto no Yorimitsu (Raikō) [*waki*], accompagnato dai suoi fidi cavalieri [*wakitsure*], travestiti da monaci eremiti della montagna (*yama-bushi*) si inoltra tra i monti a Nord della capitale, alla ricerca di un mostro, chiamato Shuten dōji (il ragazzo che beve il sake), che rapisce e fa scempio di giovani donne. Facendosi strada sul monte Ōe, nella regione di Tanba, e con la guida di una donna incontrata lungo il sentiero interrogata dal loro portatore [*ai*], riescono a raggiungere la dimora di Shuten dōji, una fortezza. Il mostro, dall'aspetto di un ragazzo [*maeshite*] accoglie i (falsi) monaci: impossibilitato a mettere le mani su di loro, senza finzioni, egli racconta la sua storia (il suo vissuto) e, sospinto dagli ospiti a bere del sake da loro offerto, inebriatosi, danza per loro. E infine si assopisce, in preda ai fumi dell'alcol. [*Seconda parte*] Grazie al portatore che si consegnare le chiavi della sua stanza, i guerrieri, spogliatisi delle vesti religiose, armatisi lo assalgono nel sonno [*uchiai maibataraki*]. Shuten dōji, sorpreso e adirato per la sua ospitalità tradita, all'assalto dei nemici assume il suo terribile aspetto di demone malefico e lotta come una fiera ma alla fine soccombe.

Rashōmon 羅生門

Minamoto no Raikō e i suoi fedelissimi, dopo aver sconfitto il demone di Ōeyama nella regione di Tanba, come di consueto, si radunano alla residenza di Raikō [*mae wakitsure*] e per distrarsi dalla noia di una pioggia di primavera banchettano. Man mano che il sake si fa sentire e l'atmosfera si fa più rilassata e franca, Raikō chiede se qualcuno non abbia una qualche storia speciale da raccontare. Allora Yasumasa [*mae wakitsure*] riferisce che di recente il Rashōmon sia infestato da demoni e che la popolazione spaventata eviti di passarvi nelle ore serali. Tsuna [*waki*] ribatte che gli sembra impossibile che accadano cose simili al Rashōmon, ossia al portale meridionale della capitale, e i due si infiammano in una disputa e, nonostante i presenti cerchino di placarli e dissuaderli, Tsuna ricevendo dal suo signore, Raikō, un'insegna da portare a prova della sua impresa, si lancia subito alla volta del Rashōmon [*nakairi*]. Quando giunge al Rashōmon, la pioggia si è fatta violenta e Tsuna

sale le gradinate del portale, pensando di lasciarvi l'insegna ricevuta dal suo signore, ma quando si accinge a tornare alle sue spalle appare il demone [*shite*] che posa la mano sul suo elmo. Tsuna estrae la spada e incrociandolo con un fendente della spada gli mozza il braccio. Il demone si dilegua volando e Tsuna conquista fama di prode cavaliere.

Tsuchigumo 土蜘蛛 (*Il ragno di terra*)

Il prode Minamoto no Raikō [*tsure*] è ammalato 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* 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, 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" (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 e lancia i fili di ragnatela contro di loro. Ingaggia una lotta tormentandoli con i suoi poteri ma alla fine, circondato dai guerrieri, soccombe.

Il dramma è un *nō* che coniuga le numerose avventure medievali sorte intorno alle imprese dell'eroe Minamoto no Raikō con leggende che si collocano alle radici della storia antica giapponese. *Tsuchigumo* indicherebbero 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. Ma la piacevolezza della 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 il misterioso monaco e l'eroe, d'impressionante efficacia l'apparizione del ragno dall'interno della sua tana.

I fili del ragno, ottenuti con carta sottile e rilucente (*ganpi*), un tempo più larghi e meno numerosi, oggi invece efficacemente moltiplicati di numero e più sottili, disegnano mille stupefacenti linee e trame colpendo l'occhio dello spettatore.

Animali reali o fantastici

Le azioni sceniche che ruotano intorno a animali spaziano da drammi intensi che riescono a scrutarne tormenti e sofferenze, a sintesi di profondo valore augurale con folgoranti coreografie.

Sesshōseki 殺生石 (La pietra che uccide i viventi)

Un asceta [*waki*], Gennō dōnin, in viaggio di disciplina affronta in cammino i campi di Nasu in autunno. Uccelli in volo che trascorrono sopra una grande roccia sulla piana cadono uno dopo l'altro. D'improvviso appare una donna [*maeshite*] che spiega che quella è *sesshōseki*, una pietra con cui qualsiasi essere vivente venga in contatto muore. La donna narra la storia di Tamamo no mae, la dama più bella della corte imperiale all'epoca dell'imperatore in ritiro Toba, ma in realtà era lo spirito di una volpe malefica che una volta scoperta fuggì verso la piana di Nasu dove fu sconfitta e il suo spirito malefico alberga nella grande roccia, e poi dispare [*nakairi*].

Il monaco rivolge alla roccia preghiere e scongiuri per condurla sulla via buddhista ed ecco che di colpo si spezza in due e dall'interno appare il fantasma della volpe [*nochishite*] che, assumendo svariate sembianze, ha determinato terribili sconvolgimenti e compiuto malefici in India, come divinità della tomba del sovrano Hansoku (Kalmāṣapāda), in Cina con le sembianze della bellissima Hōshi (Bao Si), favorita dell'imperatore Yū (You) dei Zhou, e infine sotto le spoglie di Tamamo no mae in Giappone. La volpe rievoca dunque con il canto e la danza i momenti della sua sconfitta e uccisione da parte dei cacciatori guidati da Miuranosuke e Kazusanosuke ma, grazie alle preghiere di suffragio di Gennō, promette di riconvertire il suo spirito malevolo e ritornando pietra svanisce.

La leggenda della volpe protagonista di innumerevoli malvagità e portatrice di rovina in momenti ed epoche differenti in tre regni diversi, India, Cina e Giappone, oltre al nō, ha animato anche altri generi teatrali, dal teatro dei burattini al kabuki. Nel nō viene collocata la sua apparizione nel periodo di disordini dell'ex imperatore Toba laddove, prescelta come semplice dama di servizio dell'imperatore, arriva a mettere in pericolo l'impero. Varie sono le soluzioni tramandate dalle diverse scuole, nel rappresentare il personaggio con possibilità di scelta tra un'ampia gamma di maschere nella prima parte e,

nella seconda, enfatizzando il suo carattere di bellezza dalla natura perfida con vesti da dama imperiale, o invece la sua natura di vecchia volpe malefica con parrucca bianca anziché rossa. La pietra viene palesata in scena avvolta da un tessuto damascato di seta (*donsu*) dietro cui la donna sparisce e, nella seconda parte, toccata dall'asceta con un *hossu*, si apre in due conducendo all'apparizione dello spirito della volpe.

Nue 鵺

Sempre da un precedente letterario, un breve episodio dello *Heike monogatari* ("Nue", IV) e dal *Jikkishō*, con una atmosfera da *nō* di guerrieri, nasce il dramma *Nue*.

Nel villaggio di Ashiya, nella regione di Settsu, come ogni notte, preannunciata da un abitante del luogo [*ai*], a un monaco [*waki*] si presenta una misteriosa creatura nelle sembianze di un barcaiolo [*maeshite*] e racconta le circostanze della sua uccisione su incarico dall'imperatore Konoein, tormentato per sua causa da una malattia, e lanciando un grido, lasciando l'eco della sua voce svanisce tra le tenebre [*nakairi*]. Alle preghiere del monaco poi, tra le onde, si manifesta il fantasma di un animale mostruoso [*nochishite*], trafitto da una freccia dal guerriero Minamoto no Yorimasa che viene premiato per l'impresa con il dono di una spada, Shishiō, e abbandonato tra le acque del mare di Naniwa. Chiedendo preghiere per la propria salvezza lo spettro svanisce in lontananza tra le tenebre al di là del mare.

Il *nue* – con testa di scimmia, coda di serpente, arti di tigre, il verso che emette da *nue* (tordo dorato)– è un mostro, una chimera, che si oppone alla potenza di buddhismo e impero, e non ha speranza. Il suo corpo caricato su una barca è abbandonato dal fiume Yodo fino al mare di Naniwa, come altri "mostri", ma nell'invenzione mirabile di Zeami assurge a protagonista. Per due volte, nella prima parte con narrazione e gesti, nella seconda (in cui indossa una maschera inquietante) in forma di danza, con efficaci citazioni poetiche anche dai versi di protagonisti dell'impresa e altre liriche, viene rivissuta la sua sorte enfatizzando la dimensione di misteriosa cupezza e marginalità: il dramma di un mostro che come gli umani vive una vita di lotta e sofferenza, un mostro nato dalle tenebre che torna tra le tenebre, ma che come gli altri fulgidi eroi o potenti, Minamoto no Yoritsuna che l'uccide o Fujiwara no Yorinaga, ministro che gli conferisce la spada, o l'imperatore in ritiro Konoé stesso, sono destinati a una sorte avversa, a far baluginare di fronte ai nostri occhi il senso radicale di inquietudine che è nell'esistenza di tutti i viventi.

Di sicuro splendore orchestico, più elegante o più dinamico, e ricco portato augurale, sono infine alcuni brani del repertorio eseguiti spesso in forma

abbreviata che suggellano con magnifico impatto il finale grandioso di una sequenza di drammi.

Sagi 鷺 (L'airone)

L'imperatore Daigo [*tsure*] con il suo seguito [*waki* e *wakitsure*], in palanchino si reca a rinfrescarsi la sera nel giardino della sacra fonte e, nel mentre iniziano scambi di poesie, canti e musica, scorge sul vecchio pino in riva al laghetto un airone [*shite*]. All'ordine imperiale di catturarlo, il suo segretario (*kurōdo*) [*waki*] si appressa di soppiatto ma l'airone se ne accorge e spicca il volo. Tuttavia, allorché questi lo richiama rammentando che si tratta di un ordine dell'imperatore, l'airone docilmente riposa le ali e atterra nella posizione di prima, lasciandosi abbracciare. L'imperatore, favorevolmente impressionato, decide di attribuire a entrambi il rango del quinto grado di corte. L'airone, per manifestare la propria gioia, si esibisce in una danza di particolare fattura [*sagi no midare*] per poi librarsi di nuovo in volo.

Trasposizione sul palcoscenico di un episodio narrato nello *Heike monogatari* ("Rassegna di nemici dell'impero", V) il dramma presenta molteplici varianti e tradizioni segrete, a seconda delle scuole, sia nei candidi costumi, ad esprimere la purezza o l'ampio volteggiare delle ali, sia nella scelta tra il volto scoperto o maschere (tra varianti di "vecchi") dell'airone, sia nella danza, un agitarsi [*midare*] dissimile e non movimentato quanto quello di *Shōjō*, in un ruolo impegnativo, quello dell'airone, interpretato di norma da un giovaninetto o da un vecchio.

Shōjō 猩々

Dalla fine del periodo Muromachi eseguito solo nella sua seconda parte come *hannō*.

Nel villaggio di Yōzu in Cina, al negozio di Kōfū [*waki*], arricchitosi con il commercio di sake grazie a un sogno premonitore, premio per la sua pietà filiale, ogni giorno proveniente dal mare giunge una creatura, lo Shōjō, dall'aspetto di un "fanciullo" con una folta criniera di pelo rosso. Kōfū prepara una grande quantità di sake di crisantemi e lo attende. È una notte di luna d'incanto e lo Shōjō [*shite*] affiora dalle acque: attingendo e bevendo il sake si abbandona a una danza folleggiando tra le onde, al battito dei tamburi [*chūnomai*], talora con una danza accompagnata da un ritmo ricco di variazioni chiamata *midare*, che si differenzia da quella dell'airone in *Sagi*. Quindi ricompensa e festeggia Kōfū donandogli un'orcio di sake che non si esaurisce mai.

Shakkyō 石橋 (*Il ponte di pietra*)

Un monaco [*waki*], Jakujō *hosshi* (962-1034), si reca in pellegrinaggio nei luoghi sacri del buddhismo in Cina e giunge al tempio di pietra sospeso sul monte Shōryō (Qingliang). Mentre si accinge ad attraversarlo appare un fanciullo boscaiolo [*maeshite*] che lo mette in guardia: solo un grande maestro, un alto monaco può traversarlo. Gli decanta le virtù del ponte e ne racconta la leggenda [*kuse*]: ricoperto di morbido muschio ha la larghezza solo di 1 *shaku*, sorto come prodigio della natura ha la forma di un arcobaleno e dall'altra sponda proviene una musica meravigliosa, là ove si trova la terra pura di Monju. Annunciando il prodigio che sta per compiersi, predicendo che buddha e bodhisattva un giorno gli si manifesteranno, svanisce [*nakairi*]. Ben presto con prorompente impeto appare un leone [*nochishite*] che danza arditamente sulla scena fuggendo pericoli e malefici [*shishi*]; il leone danzando tra peonie bianche e scarlatte porta auspici di lunga vita, migliaia d'autunni e miriadi d'anni, e infine troneggia su una piattaforma adornata dalle peonie.

Shishi, creatura immaginaria dall'aspetto simile al leone, è messaggero e cavalcatura di Fugen, simbolo della saggezza del buddhismo, e con la sua potenza allontana malanni e malefici.

Il giovinetto (in alternativa può essere un vecchio) è manifestazione del bodhisattva Monju (Manjusri), bodhisattva che è simbolo della saggezza/sapienza di buddha e assieme a Fugen affianca Sakyamuni, alla sua sinistra, seduto su un leone. La descrizione del ponte è sostenuta da una musica maestosa, mentre dopo un preludio carico di tensione l'entrata in scena del leone, che si lascia intravedere oltre la tenda, per un momento si interrompe, nel silenzio. Poi i battiti di *kotsuzumi* e *ōtsuzumi*, come echi d'acqua [*tsuyu no te*], danno il via alla danza travolgente di un singolo leone, talora anche due o più.

Il brano originario, perduto in tarda epoca medievale e ripristinato in epoca Edo dal fondatore della scuola Kita, Kita Shichidayū Osayoshi, si è prestato all'invenzione di molte varianti a seconda della scuola.

*Son giunto talmente lontano, nel profondo dei monti
che anche le nubi, e le impronte si sono interrotte...
La direzione da cui son giunto, chissà, tra candide onde
la direzione da cui sono giunto, chissà, tra candide onde
il rombo d'un fiume laggiù nella valle, solo di pioggia
il suono s'ode, neppure il vento tra i pini...
Davvero cosa significhi "per errore entrare ospite fugace
nella residenza fatata d'un eremita"
ora con il mio corpo ho appreso,
ora con il mio corpo ho appreso...*

*Tra le corolle di peonie a grappoli, aleggia fragranza,
con impeto immane il leone danza
agitando sul capo la criniera: battete, suonate gli strumenti!
Delle peonie in fiore l'aroma, delle peonie la fragranza,
i pistilli di polvere d'oro appaiono...
tra i fiori si diletta, tra i rami sprofondando rotola.
Davvero non ha eguali la forza del re leone
e non v'è pianta o arbusto che non vi si inchini.
Di mille autunni e miriadi d'anni chiude la danza
di mille autunni e miriadi di generazioni chiude le danze
ed ecco ora prende posto sul trono di sovrano.*

Bibliografia essenziale

Fonti primarie e traduzioni

- Yōkyoku shū, Jō-Ge*, (Nihon koten bungaku taikai 40-41), a cura di Omote Akira e Yokomichi Mario, Tōkyō, Iwanami, 1960-1963
- Yōkyoku hyakuban* (Shin Nihon koten bungaku taikai 57), a cura di Nishino Haruo, Tōkyō, Iwanami, 1998
- Yōkyoku nihyakugojūban shū, sakuin*, voll. 2, a cura di Nonomura Kaizō, rev. Ōtani Tokuzō, Tōkyō, Akao shōbundō, 1978
- Yōkyoku shū, Jō-Chū-Ge*, (Shinchō Nihon koten shūsei), a cura di Itō Masayoshi, Tōkyō, Shinchōsha, 1983-1988
- Yōkyōkushū*, voll. 2, (Shinpen Nihon koten bungaku zenshū), a cura di Koyama Hiroshi e Satō Ken'ichirō, Tōkyō, Shōgakukan, 1997-1998
- Yōkyoku taikan*, voll. 6, a cura di Sanari Kentarō, Tōkyō, Meiji Shoin, 1930-31
- K. Brazell (ed.), *Twelve Plays of the Noh and Kyōgen Theaters*, Ithaca, Cornell University East Asia Papers No. 50, 1988
- K. Brazell (ed.), *Traditional Japanese Theater: An Anthology of Plays*, New York, Columbia UP, 1998
- A. Godel, Kano Koichi, *La Lande des Mortifications: Vingt-cinq pièces de nō*, Paris, Gallimard, 1994
- J. Goff, *Noh drama and The Tale of Genji*, Princeton, Princeton UP, 1991
- T. B. Hare, *Zeami's Style. The Noh Plays of Zeami Motokiyo*, Stanford, Stanford UP, 1986
- D. Keene, R. Tyler, *Twenty Plays of the Nō Theatre*, New York, Columbia UP, 1970
- Nippon Gakujutsu Shinkōkai, *Japanese Noh Drama: Ten Plays Selected and Translated from the Japanese*, vol. I, II, III, Tōkyō, Nippon Gakujutsu Shinkōkai, 1955-1959-1960
- Omote Akira, Katō Shūichi (a cura di), *Zeami Zenchiku*, (NST, 24), Tōkyō, Iwanami shoten, 1974
- G. Renondeau, *Nō*, voll. 2, Tōkyō, Maison franco-japonaise, 1953-54
- Shimazaki Chifumi, *God Noh*, Tōkyō, Hinoki Shoten, 1972

- Shimazaki Chifumi, *The Noh, Volume 2: Battle Noh in Parallel Translations with an Introduction and Running Commentaries*, Tōkyō, Hinoki Shoten, 1987
- Shimazaki Chifumi, *The Noh, Volume III: Woman Noh. Book 1-2-3*, Tōkyō, Hinoki Shoten, 1976-1977-1987
- Shimazaki Chifumi, *Restless Spirits from Japanese Noh Plays of the Fourth Group*, Ithaca, Cornell University, 1994
- Shimazaki Chifumi, *Troubled Souls from Japanese Noh Plays of the Fourth Group*, Ithaca, Cornell University, 1998
- R. Sieffert, *Nō et Kyōgen*, voll. 2, Paris, Publications Orientalistes de France, 1979
- M. J. Smethurst, *Dramatic Representations of Filial Piety: Five Noh in Translation*, Ithaca, Cornell, 1998
- Takemoto Mikio, *Zeami, Fūshikaden - Sandō*, Tōkyō, Kadokawa shoten, 2009
- R. E. Teele, N. J. Teele, H. R. Teele, *Ono no Komachi: Poems, Stories, Nō Plays*, New York & London, Garland Publishing, 1993
- R. Tyler, *Pining Wind: A Cycle of Nō Plays*, e *Granny Mountains: A Second Cycle of Nō Plays*, Cornell East Asia Series no. 17-18, Ithaca, N.Y., Cornell University, 1978
- R. Tyler (ed.), *Japanese Nō dramas*, London, Penguin, 1992
- Ueda Makoto, *The Old Pine Tree and Other Noh Plays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1962
- K. Yasuda, *Masterworks of the Nō Theater*, Indiana UP, 1989
- Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, a cura di René Sieffert, Milano, Adelphi, 2002
- Zeami Motokiyo, *On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami*, tr. J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakatsu, Princeton, Princeton University Press, 1984
- Zeami Motokiyo, *Performance Notes*, tr. Tom Hare, New York, Columbia University Press, 2008
- Zeami Motokiyo, *The Flowering Spirit. Classic Teachings on the Art of Nō (Fūshikaden* tr. William Scott Wilson), Tōkyō, Kōdansha International, 2006

Studi critici

- Iwanami kōza, Nō-kyōgen*, voll. 8, Tōkyō, Iwanami shoten, 1987-92
- Nōgaku zensho*, voll. 7, Nogami Toyochirō (a cura di), Tōkyō, Sōgensha, 1979
- Amano Fumio, Umehara Takeshi (a cura di), *Nō wo yomu*, voll. 4, Tōkyō, Kadokawa, 2013
- P. Cagnoni, *Scritti teatrali*, Cafoscarina, Venezia, 2006
- G. C. Calza, *Il fiore del demone. L'incanto sottile del dramma nō*, Milano, Editoriale Nuova, 1983
- G. C. Calza, *Stile Giappone*, Torino, Einaudi, 2002
- M. Casari, *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi*, Bologna, CLUEB, 2008

- M. Casari, *La verità dello specchio. Cento giorni di teatro Nō con il maestro Umewaka Makio*, Pozzuolo del Fiuli, Il Principe Costante, 2001
- L. Galliano (a cura di), *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, Torino, Edizioni Angelo Manzoni, 2004
- S. Giroux, *Zeami et ses entretiens sur le nō*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1991
- Kawakami Tatau, *Nō no midokoro*, Tōkyō, Tōkyō bijutsu, 2007
- Kobayashi Seki, Nishi Tetsuo, Hata Hisashi, *Nōgaku daijiten*, Tōkyō, Chikuma shobō, 2012
- C. Iazzetta, “Separazione e ricongiungimento. Storie di genitori e figli negli *oyako monogurui*” in *Giappone: storie plurali*, a cura di Matteo Casari e Paola Scrolavazza, I Libri di Emil, Bologna, 2013, pp. 149-160
- C. Iazzetta, “Pescatrici tra i flutti della passione. Figure di *ama* nel nō”, in *Variazioni su temi di Fosco Maraini*, Roma, Aracne, 2013, pp. 365-385
- Masuda Shōzō, *Nō no hyōgen*, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1971
- Matsuda Tamotsu, *Nō to kotenbungaku*, Tōkyō, Kōronsha, 1981
- Matsuoka Shinpei, *Nō no mikata*, Tōkyō, Kadokawa, 2013
- Miura Hiroko, *Nō-kyōgen no ongaku nyūmon*, Tōkyō, Ongakunotomosha, 1998
- Miyake Akiko, *Kabunō no kakuritsu to tenkai*, Tōkyō, Perikansha, 2001
- Miyamoto Keizō, *Kamigata nōgakushi no kenkyū*, Ōsaka, Izumi shoin, 2005
- Nishino Haruo, Hata Hisashi, *Shintei zōho Nō-kyōgen jiten*, Tōkyō, Heibonsha, 1999
- F. Perzynski, *Japanese Nō Masks: with 300 Illustrations of Authentic Historical Examples*, New York Dover, Stanley Appelbaum, 2005
- B. Ruperti, Voci su nō, *Aoinoue, Ataka*, in *Letteratura giapponese, Dalle origini alle soglie della modernità*, vol. 1, a cura di A. Boscaro, Torino, Einaudi, 2005
- B. Ruperti, “La creazione di nuovi nō in epoca moderna. Il fascino inesauribile di un’arte”, *Prove di drammaturgia*, vol. Anno XVII - numero 1 - febbraio 2012, pp. 12-18
- B. Ruperti, “Morte e ritorno, mito e salvezza nei ‘drammi di sogno’ di Zeami” in A. Maurizi, *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone*, Novara, UTET, 2012, pp. 141-165
- B. Ruperti, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all’Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015
- B. Ruperti, *Storia del teatro giapponese, Dall’Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2016
- S. Scholz-Cionca, C. Balme (ed.), *No Theatre Transversal*, München, Iudicium, 2008
- Seida Hiroshi, *Nō no hyōgen*, Tōkyō, Sōshisha, 2004
- Takemoto Mikio, Hashimoto A. (hen), *Nōgaku hikkei*, Bessatsu Kokubungaku, Gakutōsha, 2005
- Takemoto Mikio, *Kan’ami-Zeami jidai no nōgaku*, Tōkyō, Meiji shoin, 1999
- Toita Michizō, Kobayashi Yasuharu, *Nōgaku handobukku*, Tōkyō, Sansaidō, 1993
- Watanabe Tamotsu, *Nō nabi*, Tōkyō, Magajin hausu, 2010
- Yamanaka Reiko, *Nō no enshutsu*, Tōkyō, Wakakusa shobō, 1998
- Yokomichi Mario, *Nōgeki no kenkyū*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1986

Indice delle opere

Akogi 阿漕
Ama 海士/海人
Aoi no ue 葵上
Aridōshi 蟻通
Arashiyama 嵐山
Ashikari 芦刈
Ataka 安宅
Atsumori 敦盛
(*Aya no tsuzumi* 綾鼓)
Bashō 芭蕉
Chikubushima 竹生島
(*Daibutsu kuyō* 大仏供養)
(*Danpū* 壇風)
Dōjōji 道成寺
Dōmyōji 道明寺
(*Ebira* 箆)
Eboshiori 烏帽子折
Eguchi 江口
(*Fujisan* 富士山)
Fujitaiko 富士太鼓
Fujito 藤戸
Funabashi 船橋
Funa Benkei 船弁慶
Futari Shizuka 二人静
Genji kuyō 源氏供養
Hachinoki 鉢木
Hagoromo 羽衣
Hakurakuten 白樂天
Hanagatami 花筐
Hanjo 班女
Hashitomi/Hajitomi 半蔀

Hibariyama 雲雀山
Higaki 檜垣
Hyakuman 百萬
(*Hōjōgawa* 放生川)
(*Hōkazō* 放下僧)
Ikkaku sennin 一角仙人
Izutsu 井筒
Jinen koji 自然居士
Kagekiyo 景清
Kagetsu 花月
Kakitsubata 杜若
Kamo 加茂/賀茂
Kanawa 鉄輪
(*Kanehira* 兼平)
Kantan 邯鄲
(*Kanyōkyū* 咸陽宮)
Kashiwazaki 柏崎
Kayoi Komachi 通小町
(*Kazuraki* 葛城)
Kenjō 絃上/*Genjō* 玄象
Kinuta 砧
Kiyotsune 清経
Kochō 胡蝶
Koi no omoni 恋重荷
Kokaji 小鍛冶
(*Kōya monogurui* 高野物狂)
(*Kumasaka* 熊坂)
Kurama tengu 鞍馬天狗
(*Kureha* 呉羽)
Kurozuka 黒塚/*Adachigahara* 安達
原

Makiginu 卷絹
Makura jidō 枕慈童/*Kiku jidō* 菊慈童
Manjū 満仲/*Nakamitsu* 仲光
Matsukaze 松風
Matsumushi 松虫
Michimori 通盛
Miidera 三井寺
Miwa 三輪
 (Mochizuki 望月)
Momijigari 紅葉狩
Morihisa 盛久
Motomezuka 求塚
Naniwa 難波
Nishikigi 錦木
Nomori 野守
Nonomiya 野宮
Nue 鵜
Obasute 姨捨/伯母捨
Ōeyama 大江山
Ohara gokō 大原御幸
Oimatsu 老松
Ominameshi 女郎花
Ōmu Komachi 鸚鵡小町
Raiden 雷電
Rashōmon 羅生門
Sagi 鷺
Saigyōzakura 西行桜
Sakuragawa 桜川
 (Sanekata 実方)
Sanemori 実盛
Seiganji 誓願寺
Sekidera Komachi 関寺小町
Semimaru 蟬丸
Senju 千手
Sesshōseki 殺生石
 (Settai 撰待)
Shakkyō 石橋
 (Shiga 志賀)
Shōjō 猩々
Shōkun 昭君
 (Shun'ei 春栄)
Shunkan 俊寛

(Sōshi arai Komachi 草子洗小町)
Sotoba Komachi 卒都婆小町
Suma Genji 須磨源氏
Sumidagawa 隅田川/角田川
Sumizomezakura 墨染桜
Tadanori 忠度
Taema 當麻
Taisanpukun 泰山府君
Takasago 高砂
 (Tamakazura 玉葛/玉鬘)
Tamura 田村
Tanikō 谷行
Tatsuta 龍田/立田
Teika 定家
Tenko 天鼓
 (Tōboku 東北)
 (Tōgan koji 東岸居士)
Tokusa 木賊
Tomoe 巴
Tomonaga 朝長
Tōru 融
Tsuchigumo 土蜘蛛
 (Tsuchiguruma 土車)
Tsunemasa 経正/経政
Ugetsu 雨月
Ukai 鶺鴒
Uneme 采女
 (Unrin'in 雲林院)
Utaura 歌占
Utou 善知鳥
Yamanba 山姥
Yashima 八島/屋島
Yōkihi 楊貴妃
Yorimasa 頼政
Yoroboshi 弱法師
 (Yōrō 養老)
Youchi Soga 夜討曾我
 (Yūgao 夕顔)
Yūgyō yanagi 遊行柳
 (Yūmiyawata 弓八幡)
Yūya 熊野
 (Zekai 是界/善界/是我意)

Stampato in Italia
presso LegoDigit s.r.l.
via Galileo Galilei, 15/1
38015 Lavis (TN)
luglio 2016