

L'universo del *nō* e le opere di Hosokawa Toshio

BONAVENTURA RUPERTI
Università Ca' Foscari di Venezia

Hosokawa Toshio (n. 1955) è considerato tra i più rappresentativi compositori giapponesi della generazione successiva a Takemitsu Tōru (1930-1996). Di scuola tedesca, formatosi a Berlino alla scuola di Isang Yun e Klaus Huber a Friburgo, pur declinando un linguaggio musicale internazionale, nelle sue opere ha tratto ispirazione esplicita dal teatro *nō*, il genere più illustre della tradizione giapponese.

Dopo la prima opera *Vision of Lear*, adattamento da Shakespeare che ha debuttato alla Münchener Biennale nel 1998, le opere *Hanjo* (2004), commissionata dal Festival di Aix-en-Provence, *Matsukaze* (2011), dal Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, e *Futari Shizuka – The Maiden from the Sea* (*Futari Shizuka – Umi kara kita shōjo*, 2017), dall'*Ensemble Intercontemporain*, sono esplicitamente ispirate a brani assai celebri del *nō* e anche l'opera lirica *Stilles Meer - Umi, shizukana umi* (2015), dedicata al triplice terremoto e maremoto del Tōhoku (2011) e catastrofe nucleare di Fukushima, rievoca il *nō Sumidagawa*.

Le opere su citate si rifanno ai *mugen nō* (*nō* di sogno), sintesi drammatiche che pongono al centro il personaggio, i suoi sentimenti, passioni, emozioni e conflitti a lui interni o in rapporto ad altri in un tracciato narrativo semplice in genere racchiuso entro la cornice del sogno: un personaggio vivente (un viaggiatore, un pellegrino, un monaco, *waki*) giunge in una località (a cui in qualche

modo è legata una storia, un evento, il vissuto di un personaggio famoso); entra in scena un personaggio che ha assunto le spoglie mortali di un abitante del luogo (*shite*). Tra i due si svolge un dialogo alla fine del quale l'indigeno racconta una storia legata a quel luogo e infine scompare lasciando intuire la sua vera identità e svanisce/ esce di scena (*nakairi*). Mentre lo *waki* attende (in preghiera o assopito), ricompare lo *shite* nelle sue vere sembianze (*shite*), spirito che attraverso il racconto e la danza rivive i momenti salienti della sua vicenda in vita, per poi disappear¹.

Tra le varietà di personaggi che un attore può impersonare sulla scena del *nō*, dai *nō* con apparizioni di divinità, ai *nō* di guerrieri, ai *nō* finali in cui si scatenano creature non umane in coreografie di forte impatto scenografico, Hosokawa sembra affascinato soprattutto dai drammi *nō* di donne o, tra i *nō* del quarto tipo dai contenuti più vari, da figure femminili in preda alla follia².

Tra i *nō* del quarto tipo, infatti, un folto gruppo è costituito dai drammi di separazioni e di reincontri, per lo più “drammi al presente” (*genzai nō*) in cui il distacco per qualche motivo da una persona cara (genitore dal figlio, amanti tra loro) porta a profondo sconforto, un turbamento che culmina nella disperazione errante, nella ricerca dolorosa del congiunto o amato, personaggi in balia di una “follia” che libera da vincoli di comportamento sociale³.

HANJO (2004) OVVERO LA FOLLIA D'AMORE: ABBANDONI E INCONTRI TRA AMANTI

Questo lavoro di Hosokawa in realtà non si richiama direttamente al dramma *Hanjo* attribuito al grande maestro del *nō* Zeami (1363?-1443?), bensì si ispira alla riscrittura in termini moderni che ne fa Mishima Yukio (1925-1970)⁴, talentuoso scrittore della modernità, noto al pubblico italiano per i suoi romanzi ma anche tramite le traduzioni di alcuni testi drammatici, inclusi i *nō* moderni (*Kindai nōgaku shū*) che riscrivono otto celebri *nō*, *Kantan*, *Aya no tsuzumi*, *Sotoba Komachi*, *Aoi no ue* e *Hanjo* (1955) pubblicati insieme nel 1956, a cui si aggiungeranno *Dōjōji*, *Yuya*, *Yoroboshi* (e *Genji kuyō* che però poi Mishima escluse) nel 1968⁵.

¹ B. RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese, Caleidoscopio del nō*, Venezia, Cafoscarina, 2016, pp. 34-37.

² Ivi, pp. 37-38.

³ Ivi, pp. 117-118.

⁴ V. SICA, “Se Mishima calca ancora le scene...” in: *AsiaTeatro*, anno I (2011), <http://www.asiateatro.it/giappone/altri-generi/se-mishima-calca-ancora-le-scene/>; sito consultato il 10 dicembre 2021.

⁵ La traduzione in inglese di D. KEENE, *Five Modern Noh Plays* (1957) è stata la prima a livello internazionale a cui sono poi seguite le traduzioni in italiano (*Cinque nō moderni*, Parma, Guanda, 1984, a cura di L. Origlia) e altre lingue.

L'originale, *Hanjo* di Zeami è un esempio di separazioni tra amanti che si conclude in maniera fausta con il reincontro tra i due infine ricongiunti grazie a un voto d'amore, lo scambio dei ventagli che diventano strumento di riconoscimento⁶.

Questa la trama: la padrona [*ai*] di una locanda di Nogami, nella regione di Mino, ha deciso di convocare Hanago [*maeshite*], sin da bambina presso di lei, perché da quando si è innamorata e ha giurato amore al giovane Yoshida no shōshō [*waki*], fermatosi in primavera presso la locanda, non fa che fissare il ventaglio che si sono scambiati come pegno d'amore, non si presenta a intrattenere altri clienti e viene soprannominata Hanjo, in richiamo all'antico esempio cinese di una concubina ormai dimenticata dall'imperatore come un ventaglio d'autunno non più necessario. La padrona, lamentandosi contro la giovane cortigiana per il suo comportamento, di fronte all'assenza di reazioni, adirata, la scaccia e Hanago inizia a vagare senza meta [*nakairi*].

Yoshida no shōshō, nel percorso di ritorno dalle regioni orientali alla capitale, in autunno si presenta di nuovo alla locanda con il suo subalterno [*wakitsure*] per incontrarla ma, tramite questi, viene a conoscenza della discordia con la padrona e non sapendo dove Hanago possa essere chiede di essere informato in caso di suo ritorno.

Tornato alla capitale (Kyōto), il giovane si reca subito in visita a Shimogamo *jinja*, santuario *shintō* famoso tra gli amanti che vogliono coronare il loro legame, e qui appare in visita, come ogni giorno, una giovane donna [*nochishite*] in preda alla follia. La giovane, stringendo il ventaglio pegno d'amore al petto, esprime i suoi sentimenti [*kakeri*] e prega le divinità sognando di poter rincontrare l'amato da cui si crede abbandonata. Divenuta oggetto di spettacolo da parte dei visitatori, sollecitata Hanago danza fuori di sé [*chūnomai* o *jonomai*], piangendo la promessa e l'incontro sfumati e il trascorrere delle stagioni, comparando la propria sorte al ventaglio al sopraggiungere dell'autunno.

Yoshida no shōshō dalla portantina, facendola richiamare dal suo servitore, le chiede di mostrare il suo ventaglio e, nonostante la riluttanza di lei a esibire un ricordo così prezioso, all'udire le parole di lui infine si convince. Lui comprende con certezza che si tratta di Hanago e le svela il proprio. La fanciulla riprende coscienza di sé e i due gioiscono del compimento della loro promessa d'amore.

Nella versione "moderna" di Mishima invece, rispetto all'originale in cui la coppia d'amanti è centrale, con la tenutaria della locanda che riveste solo un ruolo marginale ma è causa della cacciata di Hanago, si complica in un triangolo: una quarantenne pittrice, Honda Jitsuko, è inquieta perché la storia d'amore

⁶ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese*, cit., pp. 122-123.

di Hanako, una bella giovane geisha che ospita a casa sua, è finita sui giornali. In passato Hanako ha amato un uomo, Yoshio, e si sono scambiati i ventagli. Continuando ad attenderlo sulla panchina della stazione, nella speranza di poterlo incontrare un giorno, è precipitata nella follia. Hanako tiene il ventaglio tra le mani e giorno dopo giorno attende Yoshio alla stazione. Jitsuko teme che la notizia sul giornale venga letta da Yoshio e che i due davvero si rincontrino. Jitsuko ama la bellezza di Hanako e intende continuare a tenerla solo per sé, perciò non ha mai reso pubblici i dipinti che la ritraggono.

Per allontanare Hanako dal mondo (ed evitare l'incontro con Yoshio), Jitsuko la invita a un viaggio ma Hanako non l'ascolta. Intende attendere quell'uomo per sempre. In effetti Yoshio ha visto l'articolo sul giornale e con il ventaglio si presenta a casa di Jitsuko. Jitsuko non gli permette di entrare e lo ostacola in tutti i modi ma Hanako esce dalla stanza e incontra Yoshio. Tuttavia Hanako, per follia o per scelta, vedendo Yoshio non lo riconosce, dice che il suo non è il viso dell'amato. Yoshio, deluso, va via. E la vita di Hanako che attende, e la vita di Jitsuko che non attende nulla, riprendono, con la speranza (come nelle parole di Jitsuko) di una "vita splendida".

Nel dramma di Zeami, come in altri del genere, i reincontri tra amanti, tra genitori e figli, si chiudono per lo più in maniera fausta (tranne *Sumidagawa*, attribuito al figlio di Zeami, Motomasa, in cui il figlio che la madre ha smarrito si scopre morto) e tali auspici sono esauditi in virtù di una forte valenza religiosa, tramite apparizioni o vaticini in sogno e preghiere: non a caso il reincontro di *Hanjo* si compie presso Shimokamo *jinja*, santuario ove la fanciulla, cortigiana scacciata, perduta per amore, discriminata accorre quasi a trovare rifugio e rivolgere i suoi voti con l'unica speranza e amore su cui confida ma da cui si sente disattesa e delusa.

In Mishima invece, non si propongono più il valore del voto esaudito dalle divinità né le conseguenze della discriminazione di una giovane cortigiana 'inutile' e folle, quanto si sviluppa un triangolo in chiave psicologica, al centro di una realtà moderna dell'era Shōwa che pulsa di vita nelle stazioni o nei giornali. Da qui affiora piuttosto la persistenza di un amore solo mentale, ingenuo, che infine tuttavia viene deluso, ostacolato o dominato dall'affezione/attaccamento torbidi di un'altra donna che sembra esprimersi nel desiderio di dominio, una donna artista la cui presenza fisica e verbale diventa centrale nel voler tenere Hanako per sempre e farne la propria musa⁷. Hanako, dal suo canto, non riconosce Yoshio, per follia o per scelta, forse per paura di cambiare questo suo orizzonte, un amore sospeso di attesa infinita...

⁷ KITANI MAKIKO, "Mishima Yukio 'Hanjo'ron", in: *Dōshisha daigaku Nihongo Nihonbunka kenkyū*, n. 17, 2020-3, pp. 1-16.

Nell'affrontare questa materia, nella versione di Mishima, Hosokawa dichiara comunque la sua distanza rispetto alle opere create da occidentali e la volontà di collegamenti con i teatri tradizionali *nō* o *kabuki*⁸.

In nome di una maggiore consonanza con i pubblici contemporanei recisamente professa la volontà di superamento delle capacità espressive di *nō* o *kabuki*, tramite uno studio dell'opera nella tradizione europea e pertanto giustifica così la scelta di ricorrere ai *nō* moderni di Mishima. «Sia la versione di Mishima sia quella mia, pur basate sulla tradizione giapponese, ne superano le limitazioni, e facendo il miglior uso dei metodi appresi dal teatro occidentale, fanno rivivere il materiale vecchio in una forma moderna»⁹.

Hosokawa non manca di segnalare l'unicità del *nō* (XIV e XV secolo), in cui parole, musica, canto, gesto (azione e danza) sono tutti unificati da uno stile forte, ma soprattutto sembra affascinato dai personaggi protagonisti che sono fantasmi, persone morte o donne in preda alla follia. «Personaggi che esistono in un mondo altro e che discendono nella realtà del nostro in cerca di salvezza e dialogano con persone viventi nel mondo reale»¹⁰.

Pur non essendo un *nō* di sogno, Hosokawa cerca di dipingere con la musica una persona che viaggia avanti e indietro ai limiti tra sogno e realtà, tra follia e sanità mentale, in una mescolanza di registri stilistici, in un laboratorio da cui emerge uno slancio verso una dinamica ambigua, simile a quella dei sogni. La protagonista Hanako vive in un mondo di follia che va oltre la realtà di ogni giorno, in una lunga attesa del ritorno dell'uomo amato. Ma quando arriva, per lei non è più l'uomo che amava. L'immagine nella sua fantasia è diventata più reale dell'uomo di fronte a lei. E anche il tessuto musicale vuole farsi trapunto di «voci che possono essere udite solo nella dimensione del sogno, più profondamente nella musica che nel dramma»¹¹.

L'orchestra sullo sfondo lentamente muta il suo aspetto come un rotolo dipinto in cui il silenzio viene gradualmente intessuto come uno spazio bianco, un vuoto nel mezzo di un dipinto. Ma come esplicita egli stesso: «Nella mia musica non sono usati né gli strumenti né le tecniche di canto del *nō*», «non voglio creare musica che copia la forma esterna della musica tradizionale giapponese e farne un arrangiamento esotico in stile moderno. [...] Voglio invece far rivivere l'essenza della musica *nō* in una forma completamente diversa». «È musica che genera silenzio (che in giapponese può anche essere chiamato *ma*, o “pausa”); dopodiché,

⁸ T. HOSOKAWA, “Hanjo, Description” in: SCHOTT <https://en.schott-music.com/shop/hanjo-no215667.html>; sito consultato il 10 dicembre 2021.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

il suono, mentre circonda lentamente il confine del silenzio, viaggia nel regno dei sogni»¹².

Hanjo, dopo la prima al Festival di Aix-en-Provence, ha inanellato altre rappresentazioni nei Paesi Bassi, Bruxelles, Amburgo, Lisbona, Bielefeld, Lione, Tokyo e Milano.

MATSUKAZE (2011), AMORE PERDUTO TRA VENTO E PIOGGE

Con *Matsukaze* Hosokawa si immerge in un dramma femminile assai rinomato¹³: è testimonianza dei drammi più antichi, per lo più ritoccati negli anni seguenti da Zeami con una scrittura prodiga di riferimenti poetici, rifacimento di un precedente *Shiokumi* la cui musica risalirebbe a Kiami, maestro di *dengaku*, e di *Matsukaze Murasame* che Zeami stesso attribuisce al padre Kan'ami (1333-1384). Di fatto non presenta ancora la cesura netta tra una prima e seconda parte che è dei *nō* di sogno successivi: 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)¹⁴. Mentre in preghiera contempla un pino, che reca un *tanzaku* (tavoletta di carta) con dei nomi, appare un uomo del luogo [*ai*] che spiega che si tratta delle vestigia di un'antica tomba di due giovani pescatrici (*ama*) sorelle, Matsukaze e Murasame, e racconta la loro storia di amore con il nobile Yukihira, 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 [*shite* e *tsure*] avanzare sulla battigia, come fugace visione. Trainando un carretto si attardano ad attingere l'acqua di mare: con secchi per ricavarne il sale, ammirando lo scenario notturno rientrano verso la capanna. Il monaco, che ha chiesto alloggio per una notte accenna al pino legato alla permanenza a Suma del nobile Yukihira. A quelle parole le due donne piangono e rivelano di essere le due pescatrici amate da Yukihira: lui dopo tre anni di ritiro viene richiamato alla capitale, Kyōto, e poi muore; anche loro non sopravvivono 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 in particolare stringendole a sé si abbandona ai ricordi, indossa la veste e danza

¹² *Ibidem*.

¹³ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese*, cit., pp. 75-76.

¹⁴ Poeta di epoca Heian, ha un'importante carriera come dignitario di corte ma, in base a quanto annotato nel *Kokin wakashū*, negli anni tra 850-858 sarebbe stato costretto a un periodo di ritiro a Suma. Cfr. *Kokin Waka Shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, I. SAGIYAMA (a cura di), Milano, Ariete, 2000.

[*chū no mai, ha no mai*]. Nel dolore delle rimembranze, Matsukaze confonde il pino con l'immagine di lui. Infine chiedono suffragi per la loro morte ma quando il monaco prega, mentre il cielo volge all'alba, svaniscono lasciando dietro di loro solo lo scroscio d'un piovasco passeggero e poi il suono del vento tra i pini sulla spiaggia.

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; il secondo *climax* è la danza con la veste ricordo di lui tra le mani, per poi indossarla in un'altra acme emotiva. Nel dramma sono intessuti i temi della scomparsa e della perdita, e l'amore puro di due umili fanciulle per un nobile raffinato giunto dalla capitale, sentimento di attaccamento che si manifesta tutt'ora a distanza di tempo, anche qui negli oggetti/vesti ricordo, in uno scenario naturale di desolazione d'autunno, tra spiaggia, luna, onde del mare, gli umili gesti di pescatrici, indossandone le vesti e danzando intorno al pino, per svanire all'alba come i fenomeni naturali di cui recano il nome: *murasame*, pioggia fuggevole e *matsukaze*, vento tra i pini.

L'opera di Hosokawa, in tedesco, in un tono elegiaco di soppesata malinconia, si avvale di una coreografia di Sasha Waltz, molto più popolata e sin troppo movimentata rispetto alla danza tradizionale del *nō* che, se pur irruenta, di ossessione o follia d'amore, si ispira all'estetica di assoluta essenzialità, di intima e sobria atmosfera al confine tra realtà e sogno.

La scomparsa è il centro nevralgico del dramma, la travolgente avventura amorosa e passione anche angosciata tra due umili pescatrici e un aristocratico d'alto rango, laddove diversi stati d'animo di coscienza dell'amore danno respiro a temi universali e atemporalmente come la provvisorietà dell'esistenza, e in prospettiva buddhista il pericoloso l'attaccamento alle affezioni di questa vita e il necessario distacco per liberarsi tramite purificazione. Nell'opera Hosokawa ripercorre la scia del *nō* (il libretto sul capolavoro del *nō* è di Hannah Dübgen):

(...) The intimist approach that is so typical of Noh theatre sets the tone of this work, performed by just four characters and a small chorus, accompanied by a chamber orchestra. Sasha Waltz has created an enthralling performance that organically fuses music, theatre, and dance, and Barbara Hannigan and Charlotte Hellekant are both brilliant as singers and dancers¹⁵.

La musica di Hosokawa, che dipinge la natura, la danza e il canto, e la coreografia di Sasha Waltz, si fondono con le installazioni di fitte trame di fili ide-

¹⁵ LA MONNAIE/DE MUNT, "Opera *Matsukaze*, Presentation, The Dance of Wind and Rain: an Ephemeral Beauty", <https://www.lamonnaie.be/en/program/16-matsukaze>; sito consultato il 10 dicembre 2021.

ate da Shiota Chiharu (n. 1972) per dare vita a «the dance of wind and rain: an ephemeral beauty»¹⁶.

Anche l'opera *Matsukaze*, dopo la prima assoluta in Belgio, è stata riproposta in vari paesi: Varsavia, Lussemburgo, Berlino, Lille, Hong Kong e in Giappone nel 2019 allo Shinkokuritsu gekijō (Nuovo Teatro Nazionale di Tokyo)¹⁷.

FUTARI SHIZUKA – UMI KARA KITA SHŌJO, THE MAID FROM THE SEA
(2017) – DUE DONNE ALLO SPECCHIO DAL PASSATO ALL'OGGI

Futari Shizuka è ispirato direttamente al dramma eponimo che vede come protagonista Shizuka *gozen*¹⁸, danzatrice amata da Minamoto no Yoshitsune (1159-1189)¹⁹.

Nel *nō*, 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 la richiesta in modo che, 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 che parla attraverso la sua bocca. Lo spirito confessa di essere Shizuka *gozen*. Invitata dal sacerdote a danzare, da celebre danzatrice quale era, rivela che nel magazzino dei tesori del santuario sono conservate le

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ New National Theatre, Tokyo, "News, Special Talk: "Matsukaze in Noh and Opera", https://www.nntt.jac.go.jp/english/news/detail/detail_011844.html; sito consultato il 10 dicembre 2021.

¹⁸ Danzatrice *shirabyōshi* di Kyōto, diviene concubina di Minamoto no Yoshitsune (vedi nota seguente). Lo segue in fuga dagli sgherri del fratello Yoritomo da Daimotsunoura ai monti di Yoshino. Catturata dai monaci viene consegnata a Yoritomo a Kamakura. Le viene chiesto di danzare al santuario di Tsurugaoka Hachimangu dalla consorte di Yoritomo, Hōjō Masako, e nella danza intona le celebri poesie d'amore dedicate a Yoshitsune che suscitano l'irritazione di Yoritomo. Alla nascita del figlio di Yoshitsune, di cui era incinta, secondo la volontà di Yoritomo il neonato le viene strappato e ucciso nel mare di Yuigahama.

¹⁹ Figlio di Minamoto no Yoshitomo e fratello minore di Yoritomo (1147-1199), dopo essere 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 Fujiwara no Hidehira ma dopo la sua morte, circondato dalle forze di Yoritomo è indotto al suicidio. Diviene così un eroe indimenticato di numerose opere letterarie e teatrali.

vesti da lei un tempo indossate: aperto il magazzino come da lei descritto, si ritrovano ampi pantaloni (*hakama*) e una sopravveste (*suikan*), tenuta delle danzatrici *shirabyōshi*²⁰. Non appena la donna posseduta li indossa, su invito dei presenti, comincia a danzare. In quel momento anche lo spirito di Shizuka *gozen* [*nochishite*] appare con le stesse vesti e affianca la donna, nella danza. Rivive così la fuga di Yoshitsune, il mare in tempesta, il doloroso commiato tra i due amanti sul monte Yoshino per evitarle i pericoli del viaggio, il suo smarrimento e la cattura e la danza un tempo eseguita innanzi a Yoritomo, gli stati d'animo di quei frangenti, i versi da lei intonati danzando, la nostalgia e il risentimento:

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

Come da spola di lino / il filo che tesse e ritesse / i tessuti a saia, / come vorrei che il tempo / che fu, ora tornasse

a cui nella tradizione (ma non viene menzionata nel dramma *nō*) si accompagna la seguente lirica:

*Yoshino yama / mine no shirayuki / fumiwakete / irinishi hito no / ato zo koishiki
Tra la bianca neve / del monte Yoshino / inoltrandosi / la sua figura svani: / delle sue tracce
/ quanta nostalgia oggi provo*

in cui Shizuka rivive l'amore e il ricordo di Yoshitsune, suscitando la commozione dei presenti ma provocando l'indignazione di Yoritomo e solo grazie all'intercessione della consorte Masako viene risparmiata.

Alfine, prima di svanire, chiede preghiere in suo suffragio.

Nell'incanto dei primi accenni di primavera, il *nō* inscena una possessione, con una serie di eventi sorprendenti: il preannuncio di ciò che avverrà, la rievocazione del passato tramite corpo e voce della donna, il segreto svelato della veste conservata nel santuario, la danza mediata dal corpo della donna invasata e l'apparizione del fantasma che si manifesta nelle sembianze di un tempo, e infine la spettacolarità della danza a due. Ma in realtà la danza finale si presta a diverse soluzioni sceniche: il controllo e possessione, tramite la semplice presenza scenica dominante di Shizuka, visibile agli spettatori, lontana o più prossima, che manovra a distanza la sua medium; o invece, più frequente, un duetto danzato che abbina le due figure femminili come duplicate in un gioco di specchi, o come l'una ombra dell'altra.

²⁰ B. RUPERTI, *Storia del teatro del Giappone, Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 108-111.

L'operazione che il drammaturgo Hirata Oriza (n. 1962)²¹ compie con Hosokawa è un meccanismo di attualizzazione²².

(...) Oriza Hirata has written a libretto based on the Noh play *Futari Shizuka* [*The Two Shizukas*]. In this work, the departed spirit of Shizuka Gozen, ..., possesses the body and soul of a refugee woman who made it to the Mediterranean Sea, and sings her sorrow for wars and hateful disputes. Lady Shizuka's story is more than 900 years old, but it continues to move us as it is filled with timeless dramatic elements: absolute love beyond death, abandonment, bravery, fratricidal quarrels, unquenchable pain and a quest for liberation²³.

Al Paris Autumn Festival nel 2017 in forma di recital, con l'*Ensemble Intercontemporain* alla Cologne Philharmonie, nel 2019 al *Tongyeong International Music Festival* la regia è stata curata da un multi-media artist belga, Thomas Israel, che mira a

create a fluid "in-between space" space with multiple video projections that unite several technologies developed specifically for this piece, such as generative video that evolves and reacts symbiotically with the music of Toshio Hosokawa. As a result, the audience is taken into an extraordinary immersive and sensorial experience²⁴.

Altre recensioni evidenziano le origini dell'ispirazione e le circostanze che stanno dietro la scelta del soggetto, l'importanza della corrispondenza con la natura nella musica di Hosokawa e in questo caso il mare, i rifugiati, la speranza e la morte. E poi si evidenzia la collaborazione con Aoki Ryōko, attrice di *nō*, che consente di mettere in relazione dialettica in questo lavoro il canto e l'emissione vocale della tradizione europea (in inglese) con i modi di canto-narrazione che sono del *nō* (in giapponese), dando voce ai pensieri e alle sensazioni della protagonista come se fosse "une sorte de voix intérieure".

²¹ Hirata Oriza è il leader del gruppo Seinendan e gestisce un proprio teatro, il Komaba Agora gekijō. Al teatro urlato degli anni precedenti, contrappone un teatro pacato, silenzioso, un eloquio "naturale" di cui ha anche teorizzato estetica e tecnica. Negli anni più recenti ha portato sulla scena robot e androidi di sorprendente perfezione realizzati in collaborazione con il prof. Ishiguro Hiroshi. Cfr. C. CICOGLIA, "Realismo di fine millennio: Hirata Oriza e il teatro tranquillo", in: B. RUPERTI, *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2014, pp. 263-276; C. TOSCANO, *Il teatro dei robot*, Bologna, CLUEB, 2019.

²² C. HOILE, "Hosokawa's Raven and Maiden from the Sea", in: *The WholeNote*, 29 November 20018, <https://www.thewholenote.com/index.php/newsroom/beatcolumns-sp-2121861476/choral-opera2/28631-some-old-some-new-some-tried-true>; sito consultato il 10 dicembre 2021.

²³ "Futari Shizuka-Description", Schott, <https://en.schott-music.com/shop/futari-shizuka-no359471.html>; sito consultato il 10 dicembre 2021.

²⁴ T. ISRAEL, "The Maiden from the Sea – Futari Shizuka, Word from the Director", 2018, <https://www.thomasisrael.be/pf/futarishizuka/>; sito consultato il 10 dicembre 2021.

Helen, la «petite fille de la mer», se traîne jusqu’à la plage. On pense immédiatement à l’un de ces enfants venus d’Afrique du Nord et rejetés sur les plages de Grèce ou de Turquie. Elle a perdu son frère en mer. Commence pour elle une longue quête pour sa reconstruction, et la reconnaissance de son identité. Dans cet opéra, Hosokawa confie aux musiciens le soin de sonder la dimension émotionnelle du sujet, en faisant ressortir simultanément la distance extérieure de l’observateur et le bouleversement intérieur²⁵.

Se il testo di *Stilles Meer* (2015) di Hirata aveva per soggetto i pericoli dell’energia nucleare, qui invece affiora prepotente il tema dei profughi dando prova di attenzione ai problemi contemporanei e all’attualità della storia:

d’une inconnue débarquant sur les plages de la Méditerranée, fuyant un pays en guerre et ayant perdu son petit frère en chemin. Celle-ci est soudain confrontée à l’apparition de Dame Shizuka, danseuse et courtisane du 12e siècle, ayant elle aussi subi le drame de la perte d’un enfant²⁶. Une compréhension mutuelle s’installe entre les deux femmes qui finissent par ne former plus qu’un. Afin de mieux incarner ce choc entre deux êtres a priori si éloignés, le compositeur a opté pour une distribution vocale qui souligne la dichotomie Orient/Occident: pour la jeune femme, une soprane colorature, et pour la danseuse, une actrice de *nō*²⁷.

IL FASCINO DEL TRANSCULTURALE

Ma qual è l’influsso effettivo del *nō* su contenuti e forma? Nella conferenza in occasione del *The Japan Foundation Award 2018*, Hosokawa distingue tra gli influssi di forma, che riguardano ad es. i movimenti degli attori, secondo *pattern* ritualizzati, che sono distanti dalla dimensione della quotidianità, e i contenuti in cui scopo della performance è la “purificazione dell’anima”²⁸. *Vision of Lear* (1998), commissionata dalla Munich Biennale, fu realizzata in collaborazione

²⁵ “Futari Shizuka. The Maiden from the Sea” by Margarete Zander, 20.11.2017, <https://www.ensembleintercontemporain.com/en/2017/11/futari-shizuka-the-maiden-from-the-sea/>; sito consultato il 10 dicembre 2021.

²⁶ Evento nell’esistenza di Shizuka che non viene tuttavia menzionato nel dramma *nō* [n.d.t.].

²⁷ “Hosokawa: Futari Shizuka”, Paris [Cité de la Musique], par Alexandre Jamar, 01 December 2017, <https://www.forumopera.com/hosokawa-futari-shizuka-paris-cite-de-la-musique-archipels-lointains>; sito consultato il 10 dicembre 2021.

²⁸ «What especially attracts me to Noh is its basic structure; a ghost with deep sorrow and regret in its heart crosses the *hashigakari*, a bridge from the world of the dead to that of the living; this pitiable spirit then purifies its own grief through telling someone in this world its lamentable tale with song and dance. What I seek to achieve through my music is such a purification of the soul»; MORIOKA MIHO, Report on “The vibrating path toward a musical dream: From Noh-theater to a new operatic form—Opera *Erdbeben. Träume* and other works”, *Wochi kochi*, 2018. <https://www.wochikochi.jp/english/foreign/2019/06/award2018-hosokawa-repo-en.php> sito consultato il 10 dicembre 2021.

con Suzuki Tadashi (n. 1939)²⁹ che, da uomo di teatro d'avanguardia, ha elaborato un metodo di *training* degli attori che reca il suo nome noto in tutto il mondo: il suo è un metodo che, per rendere gli attori consci dei propri movimenti, si radica sul poggiare dei piedi saldamente al suolo ed è questo, di certo ispirato dal teatro *nō*, che offre a Hosokawa una soluzione al suo scontento per gli stereotipi nel movimento scenico dei cantanti lirici. In seguito approda alle collaborazioni con Anna Teresa De Keermeecker e con Sasha Waltz, che hanno coreografato le prime produzioni di *Hanjo* e *Matsukaze*, e con l'attrice di *nō* Aoki Ryōko, che sperimenta da attrice di *nō* nuove forme per introdurre la musica moderna nella dimensione del teatro tradizionale. Tali *partnerships* hanno aiutato Hosokawa ad andare oltre un movimento scenico convenzionale nei suoi lavori.

In ogni caso *Matsukaze* e le altre opere di Hosokawa pongono, tra le molte, questioni sul modernismo globale riguardanti l'ibridità culturale, appropriazione culturale, prospettive occidentali ed estetica orientali³⁰.

Così come evidenziano anche le recensioni alla rappresentazione al Lincoln Center Festival:

Toshio Hosokawa's opera *Matsukaze* is in many ways a model of modern cross-cultural creation. [...] Hosokawa's score is written for a cast of four, a small chorus, and a chamber orchestra. The scoring creates a transparent but complex wash of sound that sighs, gasps and breathes, characterizing the world of nature more than any of the characters. The climactic mad scene for the sisters in particular is a tour de force of vocal and instrumental writing. The chorus hovers in the background, largely unseen, echoing the proceedings (the function they assume in Noh). Hosokawa evokes the static pace and ghostly atmosphere of Japanese theater without its form or, indeed, many of its sounds. The vocal writing at times echoes the drone of Noh chanting, but the wide intervals, twisting counterpoint of the two sisters, and vocal production are all those of modern Western opera³¹.

Una recensione italiana su *Matsukaze*, all'*Infektion* 2015, riconosce tra *Hanjo* e *Matsukaze*

una precisa strategia drammaturgico-musicale destinata a realizzare un ciclo [...]. La pièce è definita opportunamente 'opera coreografica', dato che il ruolo delle azioni coreografiche che Sasha Waltz tesse per tutta la durata è tutt'altro che ornamentale (anche se esse parlano un linguaggio più spesso assoluto che referenziato simbolicamente alla storia), e gli stessi cantanti in scena sono chiamati a prendervi; inoltre, i corpi si dispongono spesso a

²⁹ C. CIOGNA, "Suzuki Tadashi, il linguaggio del corpo", in: B. RUPERTI, *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, cit., pp. 133-146.

³⁰ Sull'accoglienza in Giappone dell'opera di Hosokawa cfr. KAYASUGA YŪKA, *Nihon no shinbun kiji ni okeru Hosokawa Toshio no hyōka no henshen*, in: "Musashino ongaku daigaku kenkyū kijō", n. 49, 2018, pp. 63-76.

³¹ "Ethereal new opera *Matsukaze* at Lincoln Center Festival" By Zerbina, 21 July 2013, <https://bachtrack.com/review-lincoln-center-festival-2013-hosokawa-matsukaze>; sito consultato il 10 dicembre 2021.

formare o completare le essenziali scenografie, e lo stesso elemento sonoro tace o si ritrae a funzione di effetto-sfondo, per lasciare in primo piano i disegni coreografici [...] La musica di Hosokawa conferma qui il suo orientamento a una sintesi timbrica e temporale tra caratteristiche eurooccidentali e orientali, il cui luogo privilegiato è naturalmente la scrittura strumentale; sul piano vocale, le due componenti rimangono invece distinte, con lo scopo di caratterizzare diversamente la vocalità rituale del monaco, e quella più slanciata e lirica della coppia femminile. Il risultato complessivo è di indubbio fascino, tra il visionario e il meditativo, con momenti di grande magia teatrale (i corpi fluttuanti nel vuoto, la pioggia di aghi di pino...) e un'integrazione cangiante (ora illustrativa, ora contrappuntistica) tra componenti sonoro-musicali e scenico-visive (...)³².

A queste opere si sono affiancati i *requiem* per il Grande terremoto e maremoto del Nord Est del Giappone dell'11 marzo 2011 e *Stilles Meer* (2015). Per il libretto Hosokawa chiese a Hirata Oriza di descrivere il dolore di una madre che ha perduto il figlio per lo tsunami di Fukushima in sovrapposizione con il tragico personaggio della madre in *Sumidagawa*³³. La protagonista Claudia appare così come una donna in preda alla follia che non riesce ad accettare la morte, la perdita del suo marito giapponese e del figlio di un precedente matrimonio, con film clip in cui la cognata Haruko con altri abitanti del villaggio intonano insieme le preghiere buddhiste attinte dal *nō Sumidagawa*. Haruko spera che il canto richiami a Claudia una rappresentazione dello stesso *nō* udita in passato, in un'identificazione con quel dramma e quel personaggio, un'altra madre che ha perduto il figlio³⁴. Così spesso nelle sue opere sono cantanti donne al centro del dramma che fungono da *medium* spirituale che stimola gli spettatori a creare un ponte tra il mondo reale e il soprannaturale. Come in altri lavori vi è un

³² A. MASTROPIETRO, *Hanjo. Hosokawa a Berlino*, in: "Il Giornale della Musica", 14 luglio 2015, <https://www.giornaledellamusica.it/recensioni/hosokawa-berlino>; sito consultato il 10 dicembre 2021.

³³ Presso un traghettatore [*waki*] sul fiume Sumida, 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. 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 avvicinarvisi, di stringerlo a sé ma subito svanisce. Cfr. RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese*, cit., pp. 121-122.

³⁴ «What I want to achieve through my music is to create a 'tunnel of sound', a musical, aural bridge between dream and reality, madness and sanity, the world of the living and that of the dead. By going through this tunnel, people will be able to lighten their grief, or at least, to find a small light in the darkness». MORIOKA MIHO, Report on "The vibrating path toward a musical dream: From Noh-theater to a new operatic form—Opera *Erdbeben. Träume* and other works", *Wochi kochi*, 2018. <https://www.wochikochi.jp/english/foreign/2019/06/award2018-hosokawa-repo-en.php>; sito consultato il 10 dicembre 2021.

«passaggio che conduce al sogno, un immaginario *hashigakari*», in cui tremolii, riverberazioni musicali, come un terremoto, «il ritmo gentile della natura» fanno da tramite³⁵.

Come evidente da quanto sopra, Hosokawa risulta attratto dalla materia del *nō*, sul piano dei contenuti, mentre nella conferenza riconosce un influsso formale del *nō* sul piano del movimento scenico, ma che non sembra espandersi a una dimensione musicale vera e propria.

Quasi tutte le recensioni si limitano indefinitamente a citare “ponti tra Est e Ovest”. Mentre Costello evidenzia come «this compositional alignment with European modernism is molded in tandem with strong references to Japanese classical aesthetic and philosophical ideals»³⁶, Deguchi, che classifica Hosokawa come «one of the most successful and influential composers whose works are performed in Europe, the United States, and Asia... a Darmstadt product who was trained in European modernism», colloca le sue operazioni creative nell'intreccio tra *tradition*, *form* e *copy* riconcettualizzati nel contesto del *global modernism*³⁷. Rifacendosi al concetto di *copy* definito da Edmond, ne espande l'accezione a «an integral phenomenon in modern globalism that becomes a cultural dominant, in which such techniques as pastiche, stylization, cut-and-paste, collage, montage, remediation, performance, translation, and appropriation become “an artistic strategy in a technological, economic, and geopolitical context”»³⁸.

Dal canto suo Chow enfatizza una sorta di «mimetic desire as responsive and oriented toward the West's imposition of itself on the rest. This mimetic desire of non-Western, peripheral, or global modernism is “to speak in the other's language in order to be recognized by the other” that is the West». E sembrerebbe questo “mimetic desire” pervadere i prodotti culturali, in ambito musicale più che mai, del Giappone che a partire dalla modernità ha modellato l'educazione musicale di tutto il Paese sul sistema introdotto dall'Europa³⁹.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ P. COSTELLO, *Opera as Japanese Culture: Creativity, Modernity and Heterogeneous Social Expression in Japanese-Composed Opera* (Master's thesis, University of Hawai'i at Mānoa, 2016), p. 211. TOMOKO DEGUCHI, “The Appeal of the Foreign in Toshio Hosokawa's Opera Matsukaze”, 2020, <https://globalmusicalmodernisms.hcommons.org/2020/11/23/the-appeal-of-the-foreign-in-toshio-hosokawas-opera-matsukaze/>; sito consultato il 10 dicembre 2021.

³⁷ J. EDMOND, “Copy,” in: *A New Vocabulary for Global Modernism*, New York, Columbia University Press, 2016, pp. 97-98.

³⁸ T. DEGUCHI, “The Appeal of the Foreign in Toshio Hosokawa's Opera Matsukaze”, 2020, <https://globalmusicalmodernisms.hcommons.org/2020/11/23/the-appeal-of-the-foreign-in-toshio-hosokawas-opera-matsukaze/>; sito consultato il 10 dicembre 2021.

³⁹ L. GALLIANO, *Yōgaku, Percorsi della musica giapponese nel Novecento*, Venezia, Cafoscarina, 1998; Id., (a cura di), *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa*, Milano, Auditorium, 2013.

In effetti, anche nell'analisi di Deguchi riaffiorano richiami alla materia e alla forma narrative, e all'estetica, ma non evidenti punti di riferimento musicali:

The music is written for Western-trained voices and scored for traditional Western orchestra (with an array of percussion instruments including the small Japanese bell *fūrin*) [...] However, the opera clearly attempts to preserve the aesthetics of Noh theater, especially the concept of *yūgen*, which is described as “subtly profound grace.” *Yūgen* values the power to evoke rather than to state, and the principle of *yūgen* “shows that real beauty exists through its suggestiveness”⁴⁰.

Si richiama lo *yūgen*, la grazia, ideale estetico che Zeami aveva attinto dagli ideali poetici del tempo e applicato all'arte scenica, fascino e eleganza ravvisabili nel naturale portamento di fanciulli, danzatrici o dame, ma che cerca di espandere a tutta l'interpretazione dell'attore, caldeggiando una trasposizione in figure/suoni/immagini sul palcoscenico di un'estetica evocativa di suggestione e vaga risonanza e cerca di trasfondere anche in vecchi, demoni terribili e altre figure: perché la “grazia” è anche nel canto e soprattutto nella danza, che rappresenta l'apice lirico delle emozioni, è maniera suggestiva che traspira in tutti gli aspetti visivi e uditivi dello spettacolo.

Hosokawa's *Matsukaze* copies from the original Noh play *Matsukaze* the archetype of “Mugen Noh,” the characters, certain expectations of the characters' roles, plot development, and, to some extent, the chant-like singing style and the percussive sounds of Noh Theatre. However, the original Noh play is not privileged as the art form that was copied – they are simply two different art forms. Noh Theatre preserves traditional performance practice that has not changed since the 14th century⁴¹.

A ragione, Deguchi osserva:

Hosokawa was trained in a Japanese conservatory, and then in Germany, which at least in Japan, Germany is considered as the power of dispatch of information in the contemporary concert music world, that speaks of the dominance of the German tradition that is still pervasive. However, Japan went through more than 100 years of “mimetic desire” of the culture, musical styles, and techniques of the West, basically copying the European and American cultures and institutional structures into its own. I think it is no longer meaningful to talk in terms of “copy-er” and “copy-ee,” thus leaving the idea of “mimetic desire” futile. In Japan, it seems to me as if the

⁴⁰ T. DEGUCHI, “The Appeal of the Foreign in Toshio Hosokawa's Opera *Matsukaze*”, 2020, <https://globalmusicalmodernisms.hcommons.org/2020/11/23/the-appeal-of-the-foreign-in-toshio-hosokawas-opera-matsukaze/>; sito consultato il 10 dicembre 2021.

⁴¹ *Ibidem*. In realtà il *nō* anche dopo l'epoca di Zeami viene evolvendo e trasformandosi, in particolare in epoca Edo (1600-1868) e anche in seguito fino a oggi. Cfr. RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese*, cit., pp. 30-31.

notion of “foreign” has flipped; the traditional Japan has become “foreign” to the 21st century Japanese people and society”⁴².

Ramazani⁴³ si focalizza sullo schema ricorrente di «foreign form and local contents», anche se Ya-hui evidenzia che «the main issue remains in that the boundary between foreign and local aspects is hard to delimit and easy to oversimplify or mistakenly dichotomized»⁴⁴.

In the case of Japan, if we limit the notion of “local” as pre-import and pre-circulation of Western music, the “local” is no longer local but instead “foreign” to the average Japanese population, and the original “foreign” (the music from the Western) is no longer foreign⁴⁵.

Deguchi aggiunge:

The chant-like vocal style in *Matsukaze*, timbre-oriented orchestral writing, microtonal pitch bend that reminds me of the pitch bend of Japanese traditional instrument *koto*, the non-teleological temporal structure, and the opera’s sense of *ma* are distinctively Eastern-derived, which also distinguish many compositions by composers of Eastern origin. I do not characterize these attributes as the flipped “foreign,” since consciously or unconsciously, these attributes are inherent in Eastern composers’ music. The multi-faceted reading of *Matsukaze* is a prime example of a trans-national product that is an amalgam of “foreign” and “local” whether in form or content. The complexity and ambiguity of the notions of foreign and local establish a new level of cultural hybridity and contribute to de-center the West.

I believe that *Matsukaze*’s success largely owes to this cultural hybridity that appealed to the audience in Europe and America, but it might be the “foreign-ness” of traditional Japan that appealed to the Japanese audience. I imagine that in Japan, a sense of cultural pride also contributed to *Matsukaze*’s success, acknowledging that the “foreign elements” (Japanese tradition) are distinctly originated in Japan’s rich cultural tradition. But, in Europe and America, does the popularity of the opera owe to the fact that it was written by a composer who comes from a peripheral global region in a Euro-centric perspective? Toru Takemitsu wrote about how Western music is transplantable, but in contrast, Eastern traditional music is not. [...] For instance, subtle inflection and the mixing of noise on pitch productions, and the use and understanding of *ma* in the temporal flow of music, are not easily notate-able, and thus not easily transferrable. Would it be possible to consider that in the case of *Matsukaze*, the “mimetic desire” towards the East (Noh Theatre and its associated aesthetics) by Hosokawa, who was trained in the West, has acquired the power of

⁴² *Ibidem*.

⁴³ J. RAMAZANI, “Form” in: *A New Vocabulary for Global Modernism*, eds. Eric Hayot and Rebecca Walkowitz, New York, Columbia University Press, 2016, p. 114.

⁴⁴ YA-HUI CHENG, “Form”, 2016, *ibidem*.

⁴⁵ DEGUCHI, art. cit.

the non-West as the result of appropriation and creative adaptation of the form, style, and content of traditional Japan? (As reversal of the historic “mimetic desire” by Eastern composers “to speak in the other’s language in order to be recognized by the West.”)⁴⁶.

Citando le parole di Hosokawa stesso⁴⁷ viene richiamata l’immagine dello *hashigakari*, quella passerella ponte usata per l’entrata e uscita di scena dei personaggi nei teatri del *nō* che è quasi un ponte tra l’aldilà e l’aldiquà, o tra il passato e il presente, così che nel palcoscenico convivono allo stesso tempo questo mondo e quello a venire e, all’interno dei personaggi principali, vita e morte, sottolineando il fatto che il teatro *nō* gioca in una dimensione differente dal teatro occidentale moderno.

O ancora Deguchi sembra cogliere nella forma un’allusione alla forma tripartita del *jo-ha-kyū*, inizio -rottura/catastrofe-rapido finale che dal *gagaku* viene accolta nel *nō*. Così che con il dipanarsi della narrazione la musica va intensificandosi e culminare con un movimento coreutico danzato in un’estasi musicale strumentale in cui le due donne non parlano più⁴⁸.

Quanto scrisse Takemitsu Tōru, della ardua esportabilità, o non-esportabilità, della musica giapponese è tanto più vero per la musica nel *nō* ove 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: per lo *shite*, per gli attori *waki*, per l’*aikyōgen*, per i musicisti: flauto traverso (*fue*) e percussioni (*kotsuzumi*, *ōtsuzumi*, *taiko*),⁴⁹ e solo di fatto la partecipazione diretta di musicisti appartenenti o risalenti a queste scuole, con elevatissima specializzazione, potrebbe garantire un intervento concreto e sostanziale di musica del *nō* nelle sue creazioni, come è accaduto, sul piano vocale, grazie alla presenza di grande pregnanza di Aoki Ryōko nel suo lavoro operistico più recente.

⁴⁶ ID., art. cit. T. Takemitsu, *Confronting Silence: Selected Writings*. Berkeley, California, Fallen Leaf Press, 1995, pp. 59-67.

⁴⁷ T. HOSOKAWA, “Note de programme”, 2011, <http://brahms.ircam.fr/works/work/29450/>; sito consultato il 10 dicembre 2021.

⁴⁸ DEGUCHI, art. cit.

⁴⁹ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese*, cit., pp. 30-31.

BIBLIOGRAFIA

CICOGNA C.

- 2014 “Realismo di fine millennio: Hirata Oriza e il teatro tranquillo”, in: B. RUPERTI, *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, pp. 263-276.

EDMOND J.

- 2016 “Copy,” in: *A New Vocabulary for Global Modernism*, New York, Columbia University Press, pp. 97-98.

GALLIANO L.

- 1998 *Yōgaku, Percorsi della musica giapponese nel Novecento*, Venezia, Cafoscarina.
- 2013 (a cura di), *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa*, Milano, Auditorium.

KAYASUGA Y.

- 2018 *Nihon no shinbun kiji ni okeru Hosokawa Toshio no hyōka no henshen*, in : “*Musashino ongaku daigaku kenkyū kiyō*”, n. 49, pp. 63-76.

KITANI M.

- 2020 “Mishima Yukio ‘Hanjo’ron”, in: *Dōshisha daigaku Nihongo Nihonbunka kenkyū*, n. 17, 2020-3, pp. 1-16.

RAMADAN J.

- 2016 “Form,” in *A New Vocabulary for Global Modernism*, eds. Eric Hayot and Rebecca Walkowitz, New York, Columbia University Press.

RUPERTI B.

- 2014 *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Cafoscarina.
- 2015 *Storia del teatro del Giappone, Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio.
- 2016 *Scenari del teatro giapponese, Caleidoscopio del nō*, Venezia, Cafoscarina.

TOSCANO C.

- 2019 *Il teatro dei robot*, Bologna, CLUEB.

YA-HUI CHENG

- 2016 “Form”, in *A New Vocabulary for Global Modernism*, eds. Eric Hayot and Rebecca Walkowitz, New York, Columbia University Press.

SITOGRAFIA

DEGUCHI T.

- 2020 “The Appeal of the Foreign in Toshio Hosokawa’s Opera Matsukaze”, 2020, <https://globalmusicalmodernisms.hcommons.org/2020/11/23/the-appeal-of-the-foreign-in-toshio-hosokawas-opera-matsukaze/>

“FUTARI SHIZUKA- DESCRIPTION”, Schott, <https://en.schott-music.com/shop/futari-shizuka-no359471.html>

HOLE C.

- 2018 “Hosokawa’s Raven and Maiden from the Sea”, in: *The WholeNote*, 29 November 2018, <https://www.thewholenote.com/index.php/newsroom/beatcolumns-sp-2121861476/choral-opera2/28631-some-old-some-new-some-tried-true>

HOSOKAWA T.

“Hanjo, Description” in SCHOTT <https://en.schott-music.com/shop/hanjo-no215667.html>

ISRAEL T.

- 2018 “The Maiden from the Sea – Futari Shizuka, Word from the Director”, <https://www.thomasisrael.be/pf/futarishizuka/>

JAMAR A.

- 2017 “Hosokawa: Futari Shizuka”, Paris [Cité de la Musique], 01 December 2017, <https://www.forumopera.com/hosokawa-futari-shizuka-paris-cite-de-la-musique-archipels-lointains>

LA MONNAIE/DE MUNT

“Opera *Matsukaze*, Presentation, The Dance of Wind and Rain: an Ephemeral Beauty”, <https://www.lamonnaie.be/en/program/16-matsukaze>

MASTROPIETRO A.

- 2015 *Hanjo. Hosokawa a Berlino*, in: “Il Giornale della Musica”, 14 luglio 2015, <https://www.giornaledellamusica.it/recensioni/hosokawa-berlino>

MORIOKA M.

- 2018 Report on “The vibrating path toward a musical dream: From Noh-theater to a new operatic for Opera *Erdbeben. Träume* and other works”, *Wochi kochi*, 2018, <https://www.wochikochi.jp/english/foreign/2019/06/award2018-hosokawa-repo-en.php>

NEW NATIONAL THEATRE, Tokyo, “News, Special Talk: “Matsukaze in Noh and Opera”, https://www.nntt.jac.go.jp/english/news/detail/detail_011844.html

SICA V.

- 2011 “Se Mishima calca ancora le scene...” in: *AsiaTeatro*, anno I (2011) <http://www.asiateatro.it/giappone/altri-generi/se-mishima-calca-ancora-le-scene/>

ZANDER M.

- 2017 “Futari Shizuka. The Maiden from the Sea” 20.11.2017 <https://www.ensembleintercontemporain.com/en/2017/11/futari-shizuka-the-maiden-from-the-sea/>

ZERBINETTA

- 2013 “Ethereal new opera *Matsukaze* at Lincoln Center Festival” *By 21 July 2013*, <https://bachtrack.com/review-lincoln-center-festival-2013-hosokawa-matsukaze>