

prove^{di} drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

TEATRO NŌ,
ORIZZONTI POSSIBILI

*a cura di
Matteo Casari*

contributi di
Giovanni Azzaroni
Matteo Casari
Angela Grasso
Gerardo Guccini
Claudia Iazzetta
Lydia Origlia
Diego Pellecchia
Bonaventura Ruperti
Umewaka Naohiko



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO



TITIVILLUS

PROVE DI DRAMMATURGIA
Rivista di inchieste teatrali
Dedicata a Claudio Mellolesi

Direttore Responsabile: Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna),
Marco Consolini (Univ. Paris VIII), Ilona Fried (Univ. di
Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Marina
Sanfilippo (Univ. di Madrid), William Sauter (Univ. di
Stoccolma)

Assistenti di redazione: Nicoletta Lupia

CIMES, Via Azzo Gardino 65a, 40122 – Bologna
Tel. 051/2092400 – Fax. 051/2092417

Library of Congress Washington:
Codice della Rivista
ISSN 1592-6680 (stampa)
ISSN 1592-6834 (on-line)

www.muspe.unibo.it/period/pdd/index

*La realizzazione di questo numero è stata possibile anche
grazie al contributo di*



静岡文化芸術大学

S U A C

Shizuoka University of Art and Culture

Comitato di referaggio del n.1/2012
Sistema di valutazione *single blind*
(solo l'identità dei valutatori è nascosta)
Fabio Acca, Gerardo Guccini
Matteo Casari, Doi Hideyuki

Immagine di copertina: *Il ristorante italiano*: Mary
Miyagi, foto di Massimo Fioravanti
Elaborazione grafica di Cristiano Minelli.

Stampa: Tipolitografia Bongi, San Miniato (Pi)

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2012
via Zara, 58, 56024 – Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

Indice

EDITORIALE

A partire dal Teatro nō: una dinamica a doppio binario

TEATRO NŌ, UNA TRADIZIONE CONTEMPORANEA

Atti del convegno

(Bologna, Salone Marescotti, 10 novembre 2011)

Umewaka Naohiko, *La fisicità nel prendere un caffè*

Umewaka Naohiko, *Passeggiata in casa: appunti di un
attore nō sul confine tra il mondo interiore ed il mondo
esteriore*

Matteo Casari, *Il nuovo nō: continuità di discontinuità*
Bonaventura Ruperti, *La creazione di nuovi nō in epoca
moderna. Il fascino inesauribile di un'arte*

Claudia Iazzetta, *Il nō, l'arte dell'incontro*

Giovanni Azzaroni, *La tradizione resistente. Conservazione
o innovazione: qui sta il problema*

Lydia Origlia, *Yukio Mishima e l'incantevole mondo del nō*

Diego Pellicchia, *"Leoni che folleggiano fra le peonie
in fiore": spettacoli di teatro nō al XIII Festival
Internazionale 'Biennale' di Venezia (1954)*

IL RISTORANTE ITALIANO

Umewaka Naohiko, *Il ristorante italiano. Lo spettacolo più
bello del mondo*

Angela Grasso, *Teatro nō. Polarità a confronto. Recensione
dello spettacolo "Il ristorante italiano"*

Prezzo al pubblico: € 7,00 (Iva assolta)
Per abbonamento annuale (2 numeri): € 12,00 (Iva assolta)

Modalità di pagamento:

- versamento o bonifico su c/c postale n. 95117404 intestato a Associazione Culturale Teatrino dei Fondi, IBAN: IT30L0760114000000095117404
- bonifico su c/c bancario intestato a: Teatrino dei Fondi di San Donato, presso Banca Cassa di Risparmio di San Miniato, agenzia di San Miniato IBAN: IT86D0630071150CC1000006157

Inviare ricevuta di effettuato pagamento via fax allo 0571 462700



EDITORIALE

A partire dal Teatro nō: una dinamica a doppio binario

Tra i più antichi e raffinati generi di teatro tradizionale giapponese, il *nō* vanta oltre sei secoli di ininterrotta attività. Il suo linguaggio scenico è l'esito di una codificazione che ha posto l'attore-danzatore al centro di un complesso intreccio di codici espressivi che, ancora oggi, stupiscono e affasciano i pubblici di tutto il mondo per efficacia ed essenziale bellezza.

Il *nō*, però, non è un teatro avulso dalla contemporaneità, anzi: con sempre maggior frequenza i suoi interpreti si sono attivamente impegnati in percorsi sperimentali che oltrepassano la tradizione senza necessariamente negarla contribuendo così alla dilatazione delle esperienze, all'avanzamento del fronte della ricerca e al prodursi di nuove drammaturgie, che traspongono saperi forgiati da antichi codici performativi all'interno di pratiche e funzioni tipicamente occidentali, quali il testo, la regia e la scrittura scenica in progress. In Occidente, siamo abituati a pensare che i mutamenti siano irreversibili, che il nuovo si rispecchi nell'attuale e che le tradizioni facciano parte del passato. Il teatro *nō* ci mostra invece una diversa dinamica, che potremmo definire "a doppio binario". Qui, la tradizione non genera il proprio superamento, ma forma al suo interno saperi e personalità artistiche, che, da un lato, ne perpetuano le forme, dall'altro, ne sperimentano altrove le possibilità schiudendo orizzonti che appena adesso cominciano ad essere esplorati.

I codici, le culture, la vita performativa e, ancora più radicalmente, i corpi e le sottili energie psicofisiche del teatro *nō* tendono a perpetuarsi nel tempo, mentre, sul binario parallelo delle applicazioni individuali, diversi attori ed esperti cresciuti in questa tradizione ricercano teatri possibili, dove manifestarsi individualità in mutamento senza dover per forza spaccare, come il germe fa col seme, il guscio antico in cui sono nati alla conoscenza del teatro.

I testi qui pubblicati (interventi e drammaturgie) esaminano un ampio spettro di tali molteplici esperienze, che comprendono, fra l'altro, la ricollocazione registica di performance tradizionali; la formazione dell'attore; la scrittura dei testi *nō*; la dinamica coesistenza, nella storia del Giappone moderno e contemporaneo, di culture codificate e individualità creative; infine, anche l'elaborazione di pantomime operistiche (campo in cui si sono affermate le peculiari competenze di Monique Arnaud, *shihan*, istruttrice, di teatro *nō* della scuola Kongō, anch'essa presente agli incontri bolognesi). Tutti i contributi sono stati elaborati nell'ambito del progetto *Teatro nō, una tradizione contemporanea* (Bologna, Laboratori DMS, Spazio Sì – atelier di Teatrino Clandestino, 4-10 novembre 2012). Questa iniziativa, curata con eclettica perizia da Matteo Casari, si è snodata fra l'omonimo convegno e un laboratorio finalizzato alla messa in scena dello spettacolo *Il ristorante italiano*, testo e regia del maestro Umewaka Naohiko, che, non a caso, ha aperto anche l'attività convegnistica. Ci è infatti sembrato il modo migliore per sottolineare come gli "orizzonti possibili" del teatro *nō* si allarghino e delineino non tanto a

effetto d'una evoluzione di genere, ma a misura dei percorsi individualizzati degli artisti.

L'iniziativa e questa pubblicazione, che raccoglie gli apporti di alcuni fra i maggiori specialisti di arte e cultura nipponica, non sarebbero state possibili senza il contributo della Shizuoka University of Art and Culture, con sede a Hamamatsu.

Fondata nel 2000 grazie alla collaborazione della Prefettura di Shizuoka, del Comune di Hamamatsu e dell'industria locale, questa istituzione culturale è fortemente orientata a fornire ai propri studenti abilità pratiche e professionalizzanti assieme ad una preparazione culturale che ne favorisca le competenze artistiche ed estetiche.

La Shizuoka University of Art and Culture riassume così la propria filosofia:

Ogni cosa inizia con un incontro. Gli incontri producono sentimenti e questi possono portare alla fondazione di una società nuova. Dare forma a questo sentire conduce ad una creatività capace di accordarsi ai valori dei nostri tempi.

Credo che la collaborazione con il Cimes e gli incontri fra il maestro Umewaka e gli studenti dell'Università di Bologna siano stati una fucina di sentimenti, che hanno potuto esprimersi a tutto campo anche grazie alla mediazione linguistica e culturale svolta da Doi Hideyuki, docente della Shizuoka University of Art and Culture, che è stato tra gli artefici principali del progetto bolognese.

Fra i lasciti della visione de *Il ristorante italiano* c'è l'aver potuto verificare da vicino un procedimento drammaturgico che non pensa il testo come un seguito di parole da trasporre scenicamente ma in quanto traccia verbale d'una serie di icone performative che orientano le azioni degli attori e ne predeterminano l'impatto visivo dislocando maschere, abiti, movimenti (si veda, nella foto di copertina, il montaggio di elementi demoniaci e mondani). Non è un caso che la drammaturgia contemporanea giapponese ambienta i testi in ipotesi di svolgimento che ne condizionano tanto la scrittura che l'interpretazione: *La mansarda* di Sakate Yoji si svolge sotto una tettoia che schiaccia i corpi degli attori; mentre *La Conferenza di Yalta* di Hirata Oriza (rappresentata con la regia dell'autore all'ultimo Festival di Santarcangelo) prevede che Stalin e Roosevelt siano interpretati da due ragazze. I generi tradizionali – cui hanno fatto esplicito riferimento, negli anni Sessanta e Settanta, il Teatro di situazione di Kara Uno e il Teatro della trasformazione di Ōta Shōgo – si confrontano ora con intrecci di dialogo e scrittura scenica introiettata che talvolta si coniugano, come nella drammaturgia di Umewaka Naohiko, alla psiche dell'attore *nō*, e cioè, all'arte di riunire "tutte le arti in un'unica intensità di mente" (Zeami).

Gerardo Guccini

TEATRO NŌ, UNA TRADIZIONE CONTEMPORANEA

Atti del convegno (Bologna, Salone Marescotti, 10 novembre 2011)

La fisicità nel prendere un caffè¹

di Umewaka Naohiko

Quando vivevo a Londra per studio, ho posto una domanda ad un famoso regista inglese. «Un maestro del *nō* e un maestro di mimo stanno per prendere un caffè – la domanda iniziava così – che differenze troviamo tra i gesti dei due maestri in questa semplice azione?».

Ho stabilito la scena seguente: stanno per consumare un caffè, ma questi due individui non sono personaggi di una storia, non hanno nessun contesto teatrale. Il bere un caffè è l'unica azione che i due compiranno e lo faranno da persone normali. Non devono impiegare, inoltre, durante l'atto, alcun sentimento particolare come tristezza, gioia, furore, né utilizzare l'immaginazione pensando, ad esempio, ad un amore perduto. Non hanno una storia su cui basarsi, questo, però, non vuol dire che sia sufficiente fare un gesto quotidiano. In breve, a loro non è consentito utilizzare un contesto scenico né l'azione quotidiana con cui prendono il caffè ogni mattina a casa propria.

In una situazione del genere, se sappiamo soltanto recitare un ruolo basandoci su una descrizione psicologica, l'azione risulterà estremamente difficile da compiere, perché non abbiamo nessuna storia su cui appoggiarci. Non possiamo però neanche cadere nella leggerezza di eseguire il solito gesto di prendere il caffè, perché, scegliendo questa strada, appare immediatamente la banalità del quotidiano. Si tratta, in effetti, di una forma di gioco che svela una regola d'oro, ossia «la cosa più semplice è in realtà la più difficile».

Ho stabilito, inoltre, i seguenti dettagli: i due hanno il piattino nella mano sinistra e prendono il manico della tazza con la mano destra. Ora comincia il gioco. Che differenze troviamo tra il gesto del maestro del *nō* e quello del maestro di mimo?

Non intendo raccontarvi le caratteristiche espressive del *nō* attraverso il gesto di un maestro che prende un caffè sul palcoscenico, nemmeno le peculiarità della sua recitazione con costumi e maschere. Ugualmente non è mio scopo mostrarvi la rappresentazione di un maestro di mimo che compie la stessa azione sul palcoscenico davanti al pubblico. Il mimo cerca di far vedere l'invisibile come se esistesse davvero, con tecniche interpretative, ma nel nostro caso il caffè è reale. Penso, invece, che l'aspetto più interessante sia in che modo il maestro di mimo coniughi il gesto con la sua interiorità, e se tutto ciò possa attrarre il pubblico.

Se ci pensiamo ci sono infiniti modi di bere un caffè. Sembra strano ma è proprio qui che troviamo il concetto di infinito, perché sono infinite le «scelte interiori» che provocano l'azione di prendere un caffè. L'infinito non si trova nell'esteriore, ma nel nostro interiore sotto forma di opzioni inesauribili, ed è proprio questa azione che lo rivela.

L'aneddoto del caffè ci suggerisce come comprendere la fisicità del teatro *nō*. Guardando gli spettacoli del *nō* recitati da altri, io, come *nōgakushi* (maestro del *nō*), ho

provato tante volte un'emozione profonda, ma devo sottolineare che sono stati quasi sempre gesti molto semplici a regalarmi un'emozione così forte. Mi chiedo, a questo punto, perché nella rappresentazione del *nō* i gesti che ci rapiscono l'anima non sono mai complicati e vistosi? La risposta la troviamo nel concetto di *kyakurai* (ritornare all'origine, alla semplicità), ed è quello che ho voluto dimostrare utilizzando l'aneddoto del caffè, anzi, già la mia scelta di citare questo aneddoto è parte integrante del concetto di *kyakurai*. L'insegnamento di Zeami nel suo trattato intitolato *Kyakuraika* consiste nell'importanza di ritornare all'estrema semplicità, ma questo è permesso soltanto ai maestri che abbiano approfondito i segreti di questa forma teatrale.

È proprio in questo argomento che è insito un profondo collegamento con uno dei concetti portanti del *nō*, ovvero il «mondo dello *yūgen* (bellezza profonda e misteriosa)». Per raggiungerlo bisogna che «l'arte dell'interiorità» venga tramandata per generazioni, ed è necessario comprendere in quale maniera questo accada. Ma questi sono gli *hiden* (i segreti) del *nō*.

In questo mio libro vorrei raccontare gli aspetti meno conosciuti del *nō*, gli aspetti di cui fino ad ora pochi hanno parlato, per poter svelare i risvolti più sorprendenti di questa arte.

Nota dell'autore

Nell'aneddoto del caffè un semplice gesto dovrebbe corrispondere, per acquisire un valore artistico, a un altro gesto interiore. Il senso, che le poche parole qui riportate non riescono ad esprimere, risulterà più chiaro leggendo il mio articolo che segue a queste righe.

¹ Il testo proposto è la *Premessa* al volume Umewaka Naohiko, *Nōgaku e no shōtai* [Invito al teatro *nō*], Tokyo, Iwanami, 2003. La traduzione qui pubblicata è di Suzuki Mayumi.



Umewaka Naohiko.

Passeggiata in casa: appunti di un attore nō sul confine tra il mondo interiore ed il mondo esteriore.

di Umewaka Naohiko

In questo articolo racconterò esperienze del mondo interiore che ho affrontato e superato come artista mentre non accennerò ad altre esperienze interiori, quelle di ordine superiore, le quali non ho ancora avuto occasione di sperimentare.

Riflettendo ora sul passato, penso che il cardine di tutto ciò che ho ricercato a lungo come *nō gakushi* sia stato sempre ciò che riguarda il confine tra il mondo interiore ed il mondo esteriore. Questo argomento principale, a sua volta, contiene svariati temi, ma vorrei soprattutto osservare con particolare attenzione la questione sui metodi per andare oltre questo confine e farvi ritorno, e quella sull'apprendimento di questi metodi. I metodi non hanno per nulla a che fare con il cosiddetto mondo spirituale o con esperienze religiose, ma vertono solo su questioni su cui qualsiasi attore professionista, credo, abbia avuto occasione di riflettere, per cui anch'io non ho fatto eccezione.

A tale proposito vorrei citare una frase dalla mia opera teatrale *Il ristorante italiano*, la cui storia si svolge attorno a un personaggio che inizia a vivere sul confine tra i due mondi e non riesce più a uscirne. Si potrebbe ritenerla una finzione ma, prendendo in considerazione il fatto che si tratta di un'esperienza di un maestro del *nō*, artista che vive proprio su questo confine, l'opera può essere intesa come una storia basata sulla realtà; in effetti il personaggio confessa: «Ho recitato spettacoli *nō* per mezzo secolo. La cosa strana è che questa forma teatrale ha cominciato a contaminare la mia vita quotidiana... a confondere il confine tra il teatro e la vita. Sono ormai abitato dalla finzione e dalla non-finzione. La mia vita scorre ormai su questi due binari». I confini esistono dappertutto anche nella vita quotidiana, ma possono rimanere del tutto invisibili ed ignoti se uno non è un'artista, cioè uno che va ad esplorarli attivamente di persona.

Innanzitutto si può dire che il palcoscenico è uno dei confini, ed ogni azione che vi si svolge ha un doppio significato. In una situazione tale, perciò, un'artista non può essere indifferente ai metodi che riguardano gli attraversamenti del confine perché se lo fosse non potrebbe mai creare quel momento magico sul palcoscenico.

A questo punto viene da domandarsi: che tipo e che numero di metodi esistono? Personalmente penso che non siano così numerosi oltre quelli fondamentali per eccellenza. Piuttosto può darsi che ci sia soltanto un metodo, cioè quello interiore. Per ora posso identificare soltanto questo metodo e non sono ancora riuscito a trovarne di ulteriori sebbene ritengo che ve ne possano essere altre infinite varianti. Tutto dipende dalle opere, dai gesti interpretativi, dall'orientamento delle emozioni. Ma tutti gli altri metodi possibili saranno comunque solo varianti di quello interiore.

Quando cerco di spiegare gli esempi e le applicazioni di



Maschera sperimentale realizzata da Uda Michishige per l'opera *Genshigumo*

questo metodo con le parole so che i non professionisti rimangono delusi, perché il tutto è estremamente semplice e molto meno misterioso di quanto si possa pensare. Inoltre, per imparare ed acquisire il metodo ci vuole soltanto l'infinita ripetizione di esercizi semplici. Anche questo fatto deluderà la gente in quanto la ripetizione è una cosa noiosa per chiunque e ci si troverà in difficoltà cercando di illustrare come si svolge questa ripetizione.

A questo punto vorrei esaminare il discorso da un'altra angolazione. Vorrei raccontarvi come passo il mio tempo libero. Il fine settimana mi piace andare in montagna: mai una cosa troppo impegnativa, giusto una semplice passeggiata. Durante l'escursione spesso la natura mi incanta, ad esempio una cascata in cui mi imbatto. Quando mi trovo davanti a una cascata cerco di comprendere il fatto che si acquisisce la cognizione di essa unendo i risultati dell'attività della vista, dell'udito (rumori della cascata) e del tatto (gli spruzzi dell'acqua, il vento). Se l'esperienza di quel giorno mi fa venire letteralmente "la pelle d'oca", posso dire che la passeggiata è stata gratificante per me, perché ho avuto un'occasione di commuovermi.

Ora torniamo al metodo riguardante i confini. Credo di poter riassumere il tutto con queste parole: «esperienze del passato che vengono riprodotte nell'interiore». Se prendiamo l'esperienza della cascata come esempio, si tratta di riprodurre interiormente l'emozione che ho provato realmente lì, indipendentemente dal luogo. In breve potremmo definire il fenomeno come «la riproduzione dell'emozione». Il fatto importante è che non abbiamo più la cascata davanti agli occhi.

Ho menzionato prima «l'esperienze del passato»; con la parola «passato» intendevo il limite di questa esperienza nell'interiore. Perché, anche se mobilitiamo il nostro interiore, non possiamo provare fatti ignoti, perciò mi limito a trattare soltanto la riproduzione e la rappresentazione. Possiamo citare la morte come un esempio. Non avendo avuto ancora occasione di provarla di persona, non posso certo immaginarla e neppure sperimentarla nel mio interiore.

Per esercitare il metodo di riprodurre le emozioni è con-



Umewaka Naohiko in *Hyōen*, 1984.

sigliabile scegliere un luogo privo di stimoli esterni: ad esempio la propria casa. Scegliendo di riprodurre la passeggiata in montagna nel chiuso di casa propria il risultato ideale da raggiungere è imbattersi nuovamente in quella cascata. Si tratta di un'esperienza, penso, prossima al concetto di *satori* (risveglio) nel buddhismo *zen*.

Il metodo di esercizio è fondamentalmente semplice. Il luogo ideale sarebbe la *chashitsu* (stanza in cui si svolge la cerimonia del tè) di una dimensione di 4 *jō* e mezzo (circa 8mq) chiusa per bene, altrimenti va bene anche il bagno di casa. È importante capire che lo scopo di questo esercizio non sta nell'immaginare la cascata ma andare un poco al di là dell'immaginazione, cioè trasformare l'immaginazione in esperienza. Quando abbiamo avuto la cascata davanti ai nostri occhi, i sensi che abbiamo impegnato erano in funzione al massimo della loro capacità e si sono riuniti per farcela percepire. Ma a casa il procedimento è completamente diverso e possiamo considerare che l'assenza della natura costituisce un vantaggio per noi, cercando di controllare il funzionamento dei sensi, rivolgendoli verso l'interno per creare una situazione in cui possiamo procedere con la ricostruzione dei sensi.

Tornando sull'argomento del luogo di esercizio, supponiamo di esercitarci nel bagno di casa. Creiamo il buio. Non dovrebbe ovviamente esserci il vento, essendo un luogo chiuso. Cerchiamo di mantenere una posizione immobile. Perché nel silenzio non cerchiamo ora di sentire i rumori di acqua? Vi ho posto una frase interrogativa perché penso che ognuno debba scoprire il proprio

metodo e questo esercizio sia soltanto una delle possibili chiavi per raggiungere il metodo che conduce all'interno. Se uno ha un giardino giapponese con lo *shishiodoshi* (dispositivo spesso situato nel giardino giapponese, consistente in una piccola fontana di pietra con una canna di bambù appoggiata sopra, in cui scorre l'acqua; quest'ultima crea un rumore periodico con lo sbattere contro la vasca allo spostarsi del peso) avrà il piacere di sentire i rumori ideali dell'acqua. Non possedendolo, ci si può accontentare dello sgocciolamento dell'acqua del rubinetto. Abbiamo impostato il buio nella stanza perché, così facendo, riusciamo ad eliminare la vista dalla fase di ricostruzione interiore della cascata, anche se l'abbiamo coinvolta assieme agli altri sensi nel momento della sua acquisizione; questo ci induce a una ricomposizione interiore della sensazione.

Una cosa curiosa: la vista è assente nella riproduzione ma è in grado di partecipare alla creazione di una sorta di "accordo" con gli altri sensi. Allo stesso tempo il fatto di cercare di percepire i rumori dello *shishiodoshi* come se fossero quelli della cascata lo possiamo considerare come un desiderio di "traduzione" dei rumori. Tra il lavoro di traduzione e la vista, che non sta lavorando nella stanza buia, pare che ci sia una collaborazione. È in questo senso che ho utilizzato il termine "accordo", proprio come le note in un accordo musicale.

In questa maniera iniziamo, gradualmente, a riprodurre internamente la stessa emozione che abbiamo provato quando abbiamo visto la cascata con i nostri occhi. Questo stato d'animo durerà al massimo qualche decina di secondi. Credo, per esperienza personale, che sia impossibile farlo durare di più e non sono sicuro che una persona sia capace di continuare ad emozionarsi senza sosta per più di un'ora. Concludendo. Per applicare questo metodo alla rappresentazione teatrale, che può durare un'ora o più, io scelgo in genere di distribuire lungo il fluire dell'azione una decina di momenti di riproduzione dell'emozione – guidati dal metodo che conduce all'interno – ognuno mantenuto per circa quindici secondi.

Il nuovo nō: continuità di discontinuità

di Matteo Casari

Con i suoi sei secoli di vita e oltre il *nō* è spesso indicato come il teatro vivente più antico del mondo. In questa definizione è l'antichità del *nō*, piuttosto che il suo essere in vita, ad avere l'enfasi maggiore. Una asimmetria che senza mentire offusca una parte della verità: l'antica e nobile tradizione di quest'arte non avrebbe certamente conquistato l'interesse di schiere di appassionati, studiosi e uomini di scena tra Oriente e Occidente se gli attori *nō*, di generazione in generazione, non avessero mantenuto e trasmesso il sapere attorico tradizionale e se, i maestri di oggi, non fossero in grado di interpretarne l'essenza e attualizzarne il senso rispettando i codici che la tradizione ha distillato e che il tempo ha fatto stratificare e insaporire.

Al lascito tradizionale – riconsiderato alla luce della sua ineludibile contemporaneità – si affianca in modo sinergico un filone sperimentale che, seppur sempre attivo lungo la storia del *nō*, ha registrato nel corso del XX secolo un costante e progressivo incremento. A poter essere posta in questione, allora, è la relazione tra il *nō* inteso come genere tradizionale – la sua forma canonica e istituzionalizzata – e le sperimentazioni che da esso o “contro” di esso si sono attuate e che vengono raggruppate, pur nella loro eterogeneità, sotto l’etichetta di *shinsaku nō*, nuovo *nō*. Gli osservatori del fenomeno si sono interrogati, ad esempio, sulla liceità o meno di queste sperimentazioni, sul limite oltre il quale le sperimentazioni renderebbero impossibile parlare ancora di *nō*, sulla possibilità di accogliere o rigettare come spurio ogni tentativo di modifica e aggiornamento. Generalizzando: siamo di fronte a due generi totalmente altri e differenti oppure *nō* e nuovo *nō* non sono che diverse declinazioni di un’unica arte? Vi è tra loro continuità o rottura? Gli sviluppi sperimentali sporcano il modello tradizionale o, in qualche modo, lo completano e lo mantengono vitale? La retorica di queste domande non rende giustizia all’incandescenza della questione, questione alla quale è sempre più urgente dedicare una doverosa attenzione.

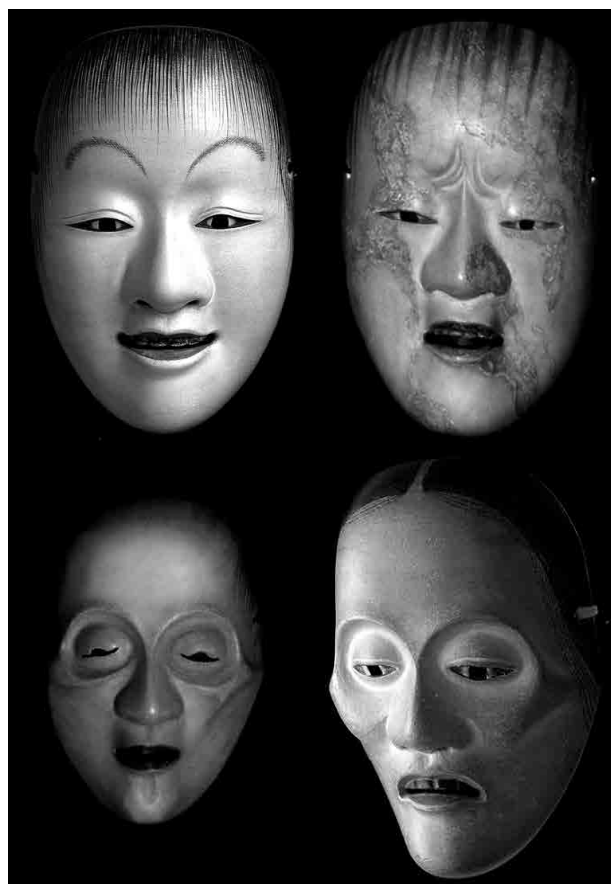
Per avvicinare questo spazio di margine – la relazione tra *nō* e nuovo *nō* – risulta funzionale applicare la griglia teorica offerta dal principio della continuità di discontinuità (*hirenzoku no renzoku*) postulato da Nishida Kitarō (1870-1945), il più rappresentativo filosofo giapponese del XX secolo. Il riferimento a Nishida Kitarō e allo *hirenzoku no renzoku* si giustifica almeno per due ragioni principali. La prima poggia sulla natura interculturale della filosofia di Nishida: l’intercultura, a mio avviso, è lo sfondo plausibile dal quale il nuovo *nō* è emerso ed emerge o, almeno, l’orizzonte sul quale si stagliano alcuni suoi elementi salienti. La seconda è legata ad una modalità di durata e di tenuta/cambiamento nel tempo che ben si attaglia al *nō*, la continuità di discontinuità appunto.

Si rende ora necessaria una breve digressione sul pensiero di Nishida finalizzata a esplicitarne la dimensione interculturale e a meglio chiarire l’operatività della continuità di discontinuità. Sponda imprescindibile sarà la ponderosa e lucida *Introduzione al pensiero di Nishida Kitarō*¹ di Giangiorgio Pasqualotto posta ad apertura della traduzione italiana dell’opera di esordio del filosofo dell’“esperienza pura”: *Uno studio sul bene (Zen no kenkyū, 1911)*.

Nishida non si è posto, *ab origine*, l’obiettivo esplicito di creare una filosofia interculturale, tale connotazione è piuttosto emersa dalla prassi, dalla costante azione volta a fornire un contributo orientale alla tradizione filosofica occidentale applicando concetti chiave buddhisti alle questioni filosofiche perenni (coscienza, storia, dialettica, contraddizione, identità, ecc.) e, al contempo, di arricchire la riflessione buddhista passandola al vaglio del rigore – logico e terminologico – della filosofia occidentale. Tale approccio non si è adagiato su di uno statico e sterile confronto tra due sistemi di pensiero posti tra loro in paralle-

lo ma, piuttosto, si è dinamicamente insinuato nei margini delle possibili intersezioni e reciproche trasformazioni. L’interculturalità soggiacente alla speculazione di Nishida si strutturerebbe, secondo Pasqualotto, su di una dinamica relazione tra tre variabili interdipendenti: «la riflessione di Nishida, infatti, non tenta di porsi in modo assolutamente originale, come se potesse costituire da sola un centro o un unico polo d’attrazione, ma si attiva, si forma e si trasforma interagendo, da un lato con alcune delle espressioni più profonde della propria tradizione e, dall’altro, con alcune delle più significative espressioni della tradizione filosofica occidentale. Questo nella consapevolezza che nessuno dei tre “termini” della relazione (se stesso come soggetto che interroga, e i due diversi ambiti assunti come punti di riferimento speculativo) esiste e funziona da solo, indipendentemente dagli altri»².

Il principio dello *hirenzoku no renzoku*, parte integrante di questo sistema, non è facilmente riassumibile poiché lo stesso Nishida vi ritorna a più riprese, lungo molti anni di riflessione, e lo applica a – o forse si potrebbe anche dire lo evince da – vari nodi problematici. In questa sede circoscriverei l’attenzione al solo caso dell’identità (in Nishida riferito all’identità personale), un caso funzionale e prossimo al tema generale in discussione: se si può parlare di “nuovo *nō*” è necessario che preliminarmente si sia definito cosa si debba intendere per “*nō*”, sia stata



Confronto tra maschere tradizionali (in alto a sinistra e in basso a destra) con maschere sperimentali realizzate da Uda Michishige per l’opera *Genshigumo*.

cioè individuata una “identità canonica” rispetto la quale rinvenire una differenza che possa essere qualificata come “nuova”, ossia altra rispetto la prima. Il rapporto tra sé e altro da sé – o tra io e non-io –, però, non può essere posto in termini così statici e manichei ma, nuovamente, di relazione: non realtà finite, autonome in se stesse e operanti in parallelo ma aperte, mutevoli e in dialogo.

Circa l'identità Nishida postula come suo statuto fondante una paradossale «unità contraddittoria» nell'ambito della quale identico e diverso si confrontano in due prospettive capitali: una esterna di carattere spaziale, e una interna di carattere temporale. La prima prospettiva porta a evidenza l'impossibilità di cogliere l'io come ente autonomo e individuale: solo il confronto con altri “io” – siano essi individui o oggetti – permette di tracciarne i limiti che contestualmente lo distinguono e lo pongono in contatto con altre individualità. La seconda prospettiva «porta a riconoscere che il nostro io di oggi deve necessariamente considerare il nostro io di ieri come un tu: per distinguere le due situazioni temporali è necessario oggettivare l'io di ieri come non-io in rapporto all'io di oggi. Dal che si evince che, al fondo dell'io, c'è un non-io; o, in altri termini, che ciò che ci costituisce è un'unità contraddittoria, una ‘continuità di discontinuità’»³.

Scendendo dal livello dell'astrazione concettuale su di un piano più pragmatico si può scorgere all'opera la continuità di discontinuità osservando a volo d'uccello la storia giapponese considerata nel suo insieme. Guardato dall'esterno, non senza le distorsioni di uno sguardo etnocentrico, il Giappone odierno può apparire una sorta di insanabile paradosso al limite della dissociazione culturale dove l'ostentazione e la difesa di una cultura autoctona, pura, tradizionale e istituzionale collide con le punte più avanzate della tecnologia futuribile, dell'ibridazione dei linguaggi della *pop culture* nipponica⁴ in una dimensione postmoderna, o liquida, che palesa i suoi legami con l'Occidente e con l'alterità in genere: «per l'immaginario dell'Occidente, il Giappone da cartolina dei *samurai* e della *geisha* [è] diventato la nazione dei microprocessori, dei computer, dei Walkman, dei robot. [...] In quasi ogni ambito dell'esperienza giapponese sembra di trovarsi in

un terreno di sperimentazione per inedite forme di convivenza tra comportamenti e mentalità differenti»⁵.

La dissociazione, ricondotto lo sguardo fuori dalle secche dell'orientalismo⁶, si ricompone quindi nell'attitudine sincretica propria della cultura giapponese in grado, da sempre, di assorbire e integrare elementi esogeni. In Giappone si osserva un'alternanza, ciclicamente riproposta, tra fasi di apertura verso l'altro – l'esterno – al fine di acquisirne conoscenze e tecniche, e fasi di chiusura nelle quali si ritiene che l'arcipelago debba e possa fare da sé: è in questo movimento a mantice che la dinamica dell'*hi-renzoku no renzoku* si manifesta. Il momento di faglia tra tali polarità più noto nella storia del Giappone è sicuramente il passaggio dal periodo Tokugawa (1603-1868) al Meiji (1868-1912) quando si chiude il lungo medioevo nipponico dei *samurai* e la restaurazione del potere imperiale muta il corso degli eventi dopo la forzata apertura del paese all'Occidente.

Le vicende del passaggio al Meiji sono troppo note per dover essere raccontate, qui è sufficiente evidenziare come al lungo isolamento voluto dallo shogunato Tokugawa – il riferimento è al *sakoku*, letteralmente chiusura del paese, che dal 1639 sancì l'impossibilità quasi totale di espatriare e per gli stranieri di entrare in Giappone – è seguito un periodo di vorace e quasi bulimica ingestione di tutto quanto provenisse dall'Occidente. Al fine di calmierare questo facile baratto del vecchio col nuovo il governo dell'epoca diffuse in ogni strato della popolazione il motto *wakon yōsai* (spirito giapponese, tecnica occidentale), coniato apposta per traghettare l'indiscriminata occidentalizzazione verso una modernizzazione più rispettosa delle istanze culturali autoctone rimarcando l'attitudine sincretistica già accennata.

Tornando al *nō*, è proprio nel periodo Tokugawa che un teatro ancora ribollente e attivo nell'invenzione dei propri statuti comincia a fissarsi in modello stabile, a raprendersi in una forma riconoscibile che non sarà più soggetta a mutazioni sensibili ma piuttosto sarà oggetto di approfondimenti minuziosi, insomma, è qui che si elabora quel *nō* che oggi definiamo tradizionale.

A facilitare tale processo hanno sicuramente contribuito diversi fattori, oltre che il clima culturale Tokugawa. Tra questi la codificazione del linguaggio scenico in *kata*, ossia in modelli fissi sui quali ogni attore era chiamato a impostare la propria formazione professionale e a basare la propria interpretazione scenica; l'istituzione del sistema *iemoto*⁷ (capo famiglia) quale garante del modo di formazione degli attori e del governo e gestione dell'arte nel rispetto della sua ortodossia tradizionale; la fissazione di un repertorio di testi per la messinscena pressoché stabile; la riduzione per editto suntuario di tutte le compagnie operanti a sole cinque scuole⁸. Un modello riconoscibile – e potenzialmente conoscibile nella sua totalità –, dunque, dal valore identitario forte che ha goduto e gode di grande stabilità senza mai giungere, è bene ribadirlo, alla stasi. In più occasioni, riferendomi a questo fenomeno, ho proposto l'idea di «immobile dinamismo della



Una scena dall'opera sperimentale *Genshiguo* di Udaka Michishige.

tradizione»⁹, idea che sento affine a quella di *hirenzoku no renzoku*.

Vale forse la pena esplicitare il senso con il quale, in queste pagine, il termine “tradizione” è utilizzato. Con Elémire Zolla lo possiamo definire «ciò che si trasmette, specie di progenie in progenie, quanto a dire la radice di quasi ogni stato o atto umano»¹⁰. Se è isolabile un gene caratterizzante la tradizione, insomma, questo è il gene del dinamismo, del movimento, della trasmissione appunto. Parlare di tradizione nel *nō* significa considerare secondo tale prospettiva la modalità con cui per secoli un sapere si è trasmesso di generazione in generazione non stupendosi di come, il *nō*, abbia saputo conciliare la salvaguardia dei propri statuti e della propria forma senza divenire autarchico rispetto il contesto socio-culturale e antropologico in cui è nato, è prosperato e prospera tutt’oggi. In breve, dobbiamo riconoscere la vitalità e la poliedricità di un genere teatrale spesso percepito, erroneamente, immutabile e monocorde.

Sul fronte del nuovo *nō*, ritengo che la possibilità di una sua emersione in qualità di percorso sperimentale e innovativo sia da ascrivere proprio all’appoggio fornito dalla solidità del modello tradizionale e alla possibilità del mutamento – del dinamismo – che il suo essere tradizione in vita naturalmente prevede e attiva. Sono questi presupposti che hanno fornito il punto di riferimento rispetto al quale ogni novità può qualificarsi tale, è quello lo sfondo sul quale può stagliarsi con accenti più o meno marcati di alterità ciò che pretende di essere, o che viene definito, nuovo: è sulla base del modello da cui si distaccano o che citano o richiamano o riattualizzano, insomma, che la novità si determina. Le due sponde di quest’unico fiume più che scorrere contrapposte sono l’emersione visibile dell’unico alveo nel quale le correnti del *nō* e nuovo *nō* scorrono: la diversa temperatura e viscosità delle due correnti, tra loro anche innegabilmente altre, produce poi effetti di maggiore o minore mescolamento.

La rinnovata temperie del periodo Meiji, che segue come già detto il periodo Tokugawa e il *sakoku*, l’improvviso espandersi degli orizzonti – fisici e simbolici –, la necessaria deriva “interculturale” frutto dell’intensità dell’incontro con l’Altro ha offerto le condizioni ambientali più adatte al manifestarsi, e al rendere accettabile e accoglibile, del nuovo anche in ambito teatrale. Sebbene sarà più tardi il periodo di maggiore volume del fenomeno il nuovo *nō* ha i suoi presupposti ben dentro il Meiji, periodo nel quale il *nō* ha rischiato di scomparire: additato quale residuo del mondo feudale, perso il sostegno e la protezione delle classi sociali orfane del vecchio potere, gli spettacoli vennero sospesi e gli attori cominciarono a vendere i beni teatrali di famiglia per sostentarsi. Primo fra tutti, ostinato a non voler cedere, l’attore Umewaka Minoru (1828-1909) ruppe gli indugi e allestito un palcoscenico di fortuna e raccolti attorno a sé alcuni artisti propose spettacoli di *nō* per un pubblico popolare. Il successo fu immediato e di enorme portata tanto che altri seguirono il suo esempio rianimando progressivamente

l’intero movimento. Il successo non salvò Umewaka Minoru dallo schermo e dalle aspre critiche dello *iemoto* della scuola Kanze – cui la famiglia Umewaka afferiva – per l’inaccettabile infrazione alle regole consuetudinarie che governavano le andate in scena degli spettacoli. La lite, che causò anche momentanee scissioni interne alla scuola, proseguì fino agli anni ’50 del Novecento¹¹. L’interesse per questa vicenda, oltre che per il ruolo avuto nel rilanciare il *nō*, risiede nella individuazione di un momento aurorale della riflessione sulla necessità – opportunità – di introdurre riforme sostanziali in un ambiente che, come visto, aveva goduto di una lunga e proficua fase di stabilità.

L’opportunità o meno di rinnovare e riformare il teatro *nō* diventerà argomento molto dibattuto e, in termini di allestimenti, produttivo negli anni ’80 del Novecento. L’occasione è offerta dal cospicuo incremento dei cosiddetti *fukkyoku*, i riallestimenti di drammi *nō* antichi usciti dal repertorio e, ovviamente, dalle produzioni di *shinsaku nō*, opere nuove scritte da autori moderni e contemporanei. Aspetto rilevante di questo fenomeno è che la sperimentazione e l’innovazione risultano orientate tanto al recupero del passato (*fukkyoku*), quanto alla creazione ex-novo (*shinsaku nō*).

Nishino Haruo, già docente alla Hosei University di Tokyo e Direttore del Nogami Memorial Institute for Noh Studies, indica tre possibili vie operative per i *fukkyoku*¹². La prima tenta una rigorosa ricostruzione filologica dell’evento spettacolare ricostruendo su basi storiche più dettagliate possibili quelle che avrebbero dovuto essere le azioni, i costumi, le maschere, le musiche e il ritmo recitativo dell’opera al tempo della sua esecuzione, prima cioè della sua uscita dal repertorio. Sull’utilità di questa modalità, che richiede enormi sforzi, Nishino si interroga e non nasconde qualche perplessità: al soddisfacimento del filologo non segue necessariamente quello del pubblico. La seconda, al fine di realizzare un allestimento tecnicamente modernizzato, agisce in modo deduttivo cercando di stabilire la forma originaria dell’opera per immaginare poi quale avrebbe potuto essere la sua evoluzione qualora non fosse stata abbandonata: la comparazione con opere simili mai uscite dal repertorio è essenziale. La terza, quella più radicale, mira a una reinterpretazione più libera, creativa, con eventuali tagli e aggiunte ex-novo ai vari livelli dell’opera (verbale, musicale, coreografico) tanto che «sarebbe il caso di parlare della creazione di una nuova opera, anziché del recupero di un classico. Gli esempi non sono ancora numerosi [...] ma, credendo che ricreare i classici con la nostra sensibilità di oggi favorisca il rinnovamento del *nō*, questo tipo di intervento ritengo andrebbe incoraggiato»¹³. Nishino, posto che ad essere centrale è portare sulla scena del *nō* vivo, attraente ed efficace per il pubblico di oggi, propende per la terza via perché più adatta a rinnovare il *nō*. Lui stesso è autore di simili scritture e protagonista di simili allestimenti e nelle sue parole questi classici che riemergono dall’antichità sono definiti nuove opere, ossia *shinsaku nō*.



Umewaka Naohiko in *Shōjō*, 1961 (debutto all'età di tre anni).

La categoria degli *shinsaku nō* è molto eterogenea inglobando in sé esperienze assai varie che possono andare dalla messa in scena in stile *nō* tradizionale di opere classiche occidentali a opere *nō* “regolari” ma su tematiche contemporanee, da riletture registiche e mise en espace non convenzionali dei grandi titoli del repertorio *nō* a tentativi di riscrittura dall'interno dei codici tradizionali ad opera di attori – a volte coadiuvati da studiosi – interessati alla possibilità di coniugare la tradizione al rinnovamento. Tra questi attori si può, seppur brevemente, ricordare Kanze Hisao, prematuramente scomparso nel 1978, protagonista assieme al fratello Hideo di varie azioni orientate in tal senso. Tra le più significative la fondazione del Mei no kai, di cui fu portavoce dal 1970, compagnia di sperimentazione nella quale confluirono attori *nō*, *kyōgen* ma anche attori e registi impegnati in altre forme di teatro contemporaneo: la prima opera allestita dal gruppo fu l'*Edipo Re*. Già protagonista della prima rappresentazione di *nō* di sempre in Occidente (Venezia, 1954) e dopo un viaggio in Francia nel 1962 durante il quale conobbe Jean-Louis Barrault, Kanze Hisao fu determinante anche per aprire verso l'esterno – teatrale e antropologico – il mondo del *nō* acquisendolo al più avanzato e comune fronte dell'avanzamento della ricerca teatrale tout court. Quello che inizialmente era nato come un flusso di nicchia – quasi un segreto commercio di scambi e prestiti artistici tra Oriente e Occidente, tra il Giappone e il mondo – si è col tempo ispessito e reso vieppiù manifesto inverandosi in tournée sempre più frequenti e, ancor più significativo, in percorsi di formazione – attraverso workshop, residenze, avvii di carriere professionali sotto la guida di maestri – più o meno lunghi che hanno reso sempre più permeabili i confini del *nō*. L'incontro osmotico tra uomini e donne di teatro ha permesso la nascita di una nuova generazione di «performer interculturali», come li hanno definiti Stanca Scholz-Cionca e Christopher Balme¹⁴, performer capaci di mediare tra differenti culture teatrali e di competere, mettendoli in questione, con i limiti stabiliti dei generi di tradizione. Performer, si badi, non avversi alla tradizione – in quanto la posseggono, ne sono maestri – ma interessati anche al teatro al di là del proprio teatro. L'intercultura, non

più come clima culturale o attitudine filosofica, ritorna come sapienza teatrale incarnata a gettare nuova luce sulla relazione tra *nō* e nuovo *nō*. Gli esempi possibili sarebbero molti, mi limiterò a citare due esperienze di altrettanti maestri cresciuti nel professionismo attorico del *nō*.

Nel 1984, a Kyoto, l'attore e scultore di maschere *nō* Udaka Michishige, maestro afferente la scuola Kongō, fonda l'International Noh Institute per formare secondo le regole dell'insegnamento tradizionale tutti gli stranieri interessati a studiare il *nō*. Gli allievi fino ad oggi seguiti provengono da ben tredici paesi diversi – dall'Australia al Brasile, dal Canada alla Francia, all'Italia dove, l'Istituto, ha una sede nazionale guidata da Monique Arnaud, allieva di Udaka Michishige e unica *shihan* (istruttrice) abilitata all'insegnamento del *nō* fuori dai confini giapponesi – e convergono annualmente in Giappone per seguire corsi privati o intensivi e, in certi casi, prendere parte ad allestimenti tradizionali.

Il maestro Udaka Michishige è impegnato inoltre sul fronte della creazione sperimentale: nel 2003 idea e allestisce un'opera originale, *Genshigumo* (*La nube atomica*), un *requiem* per commemorare le vittime dell'olocausto atomico di Hiroshima e Nagasaki e, più in generale, di ogni forma di terrorismo. *Genshigumo* si presenta, nel suo complesso, come uno spettacolo *nō* tradizionale ma, in realtà, sono molte le concessioni alla novità. In primo luogo si tratta di un'opera drammaturgica contemporanea a tematica contemporanea. L'allestimento, a prima vista, pare di impronta squisitamente tradizionale ma immediati appaiono alcuni elementi che rompono il quadro complessivo che ci si sarebbe attesi da un *nō*, come la posizione e l'abbigliamento scenico del coro i cui elementi indossano, fatto del tutto insolito, una maschera. Alla peculiarità delle maschere di *Genshigumo* va dedicato un ulteriore approfondimento. Le maschere, scolpite per l'allestimento dallo stesso Udaka Michishige, rimangono aderenti nella tecnica esecutiva ai dettami della tradizione ma conseguono esiti formali davvero innovativi e audaci: numerosi volti prendono le mosse dalle maschere classiche ma le superfici si fanno a volte deformi e dolorose, segnate in modo netto dalle bruciature del calore atomico. La sperimentazione sulla maschera, per essere compresa nella sua reale portata, deve essere commisurata al valore che la maschera ha nell'economia *nō*. È senza dubbio l'emblema più potente dell'intera arte, usata in infiniti contesti per restituire in sintesi la forza evocativa e l'eleganza estetica del *nō*. Come ogni maschera asiatica, infine, mantiene un contatto diretto con le forze superne e spiritiche che la abitano: ancora oggi l'attore, anche il più restio ad accogliere questa dimensione medianica, vi si inchina in segno di profondo rispetto prima di indossarla e non ne sottovaluta mai l'effetto sulla recitazione. Modificarla significa intervenire su un pilastro strutturale del *nō*.

Umewaka Naohiko, venendo al secondo esempio, *shite* professionista appartenente ad una delle più antiche e ri-

nomate famiglie *nō*, è da anni impegnato in una serie di sperimentazioni teatrali tra tradizione e innovazione in ambito drammaturgico e registico. La sua formazione e gli sbocchi della sua creatività ricalcano la sagoma ideale del performer interculturale: dopo la laurea in Comparative Culture alla Sophia University di Tokyo consegue un dottorato di ricerca alla Theater and Arts, Royal Holloway di Londra, oggi è docente presso la Shizuoka University of Art and Culture ed è stato nominato “Ambasciatore speciale per gli scambi culturali” dall’Agenzia Giapponese degli Affari Culturali. Frequenta continuamente l’estero e con la sua pièce *Il ristorante italiano* ha attivato, dal 2004, un interessante progetto che affianca un workshop per attori alla messa in scena dell’opera.

Circa *Il ristorante italiano* Umewaka Naohiko è lapidario nel non considerarlo uno *shinsaku nō* ma semplicemente un’opera di teatro contemporaneo, questa almeno è stata la sua intenzione nel comporlo. È lo stesso maestro Umewaka, però, a segnalare come l’attribuzione dell’etichetta di nuovo *nō* alla sua creazione sia frequente, quasi scontata, da parte del pubblico e della critica. La sua posizione in merito è comprensibile, motivata dalla necessità di operare in modo più libero possibile rispetto i canoni definiti dalla tradizione che, sebbene come visto contenga in sé l’apertura al mutamento, non è in grado di sopportare operazioni troppo drastiche e, quasi possedesse appositi anticorpi, rispetto queste si attiva prontamente per ricondurre a norma le difformità. Il sistema *iemoto*, ad esempio, può esercitare un controllo attivo inferendo su tutto quanto pertenga in modo diretto al *nō*: dichiarare di operare al di là dei confini della tradizione può valere un giogo meno stringente. Altrettanto comprensibili, però, le posizioni del pubblico e della critica sollecitati, nella loro lettura de *Il ristorante italiano*, dalla superba qualità del lavoro su corpo e presenza scenica che il workshop riesce a trasferire agli attori nonché dalla pervasiva e significativa centralità, poiché è indossata dal protagonista per la quasi totalità dell’opera, di una maschera *nō* demoniaca tradizionale.

I due casi presi in esame possono ben rappresentare altrettante opzioni di intendere la sperimentazione in relazione alla tradizione. Udaka Michishige opera dall’interno, facendo emergere la propria creazione quasi per sublimazione, dichiarando la vicinanza e la fiducia nel modello classico che cita apertamente e dalla cui lezione, pur mutandola liberamente, si fa guidare ponendosi in continuità con essa. Umewaka Naohiko, invece, lavora dall’esterno e per contrasto ma, dichiarando di non voler fare del *nō* in chiave moderna istituisce un nesso per via negativa rispetto il modello: è la discontinuità, nel suo caso, a istituire il legame. La forza e la “correttezza” di entrambe le soluzioni risiedono nella capacità dei due maestri di pervenire a quella «unità contraddittoria» che è interconnessione dinamica di polarità opposte ma interdipendenti.

Concludo provando ad applicare il modello di identità come “unità contraddittoria” di Nishida al *nō* per veri-

ficare l’ipotesi sin qui sostenuta e individuare il nesso di continuità di discontinuità tra *nō* e nuovo *nō*. Credo si possa affermare che il *nō* di oggi non è il *nō* di ieri (dinamica interna-temporale) o, in altri termini, che anche la tradizione più ferrea muti per il semplice fatto di esistere nel tempo, di appartenere alla dinamica storica. La verifica può proseguire notando come il *nō* tradizionale non è il nuovo *nō* (dinamica esterna-spaziale), ossia la dialettica tra identità e alterità è eloquente nell’esaltare la differenza emergente dal confronto tra il modello canonizzato e ciò che lo eccede o difetta. Ma le polarità in discussione (*nō* e nuovo *nō* nel nostro caso), abbiamo già visto, non possono sussistere come entità autonome e separate e si definiscono – in quanto unità contraddittoria – solo in termini di relazione, di rispecchiamenti, di intrecci centripeti e centrifughi potenzialmente infiniti: poli autonomi e simultaneamente tra loro avvinti, ontologicamente interconnessi, mantengono in vita e in salute il medesimo organismo – poiché sono lo stesso organismo – con la continuità discontinua che è propria di ogni ciclo di ispirazione e espirazione.

¹ Giangiorgio Pasqualotto, *Introduzione al pensiero di Nishida Kitarō*, in Nishida Kitarō, *Uno studio sul bene*, a cura di Enrico Fongaro, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, pp. IX-LXVI.

² Giangiorgio Pasqualotto, *Introduzione al pensiero...*, cit., p. XIX.

³ Giangiorgio Pasqualotto, *Introduzione al pensiero...*, cit., p. LVII.

⁴ Sull’argomento si veda Matteo Casari, a cura di, *Culture del Giappone contemporaneo. Manga, anime, videogiochi, arti visive, letteratura, teatro, architettura*, Tunué, Latina, 2011.

⁵ Marcello Ghilardi, *Da Sabi a Cyber: un immaginario in trasformazione*, in *Culture del Giappone contemporaneo...*, cit., p. 143.

⁶ Cfr. Edward Said in *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991. Sui fenomeni di auto-orientalismo e occidentalismo si veda Toshio Miyake, *Occidentalismi. La narrativa storica giapponese*, Cafoscarina, Venezia, 2010.

⁷ Umewaka Naohiko, *Il sistema Iemoto*, in «Mistero Giappone. Quaderno Speciale di Limes», n. 5/2007, pp. 117-128.

⁸ Le cinque scuole sono: Kanze (cui afferisce anche la famiglia Umewaka), Komparu, Kongō, Hōshō e, nata successivamente nel corso del periodo Tokugawa, Kita.

⁹ Matteo Casari, *L’immobile dinamismo della tradizione: il caso del teatro nō*, in *Cultura Italo-Giapponese* Franco Cesati Editore, Firenze, 2006, pp. 63-76.

¹⁰ Elémire Zolla, *Che cos’è la tradizione*, Adelphi, Milano, 1998, p. 133.

¹¹ Cfr. Matteo Casari, *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi*, CLUEB, Bologna, 2008, pp. 110-114.

¹² Nishino Haruo, *Ricreare i classici: nō dimenticati nuovamente sulla scena*, in *Cultura Italo-Giapponese* Franco Cesati Editore, Firenze, 2006, pp. 43-59.

¹³ Nishino Haruo, *Ricreare i classici...*, cit., p. 47.

¹⁴ Stanca Scholz-Cionca e Christopher Balme, a cura di, *Nō Theatre Transversal*, IUDICUM, Monaco, 2008.

**La creazione di nuovi nō in epoca moderna.
Il fascino inesauribile di un'arte.**

di Bonaventura Rupert

La grande stagione creativa del *nō* viene considerata senza dubbio l'epoca che dal consolidamento del *sarugaku nō* di Yamato da parte di Kan'ami Kiyotsugu (1333-84) e Zeami Motokiyo (1363-1443) – con la ripresa e il rifacimento anche di testi più antichi risalenti ad attori del *dengaku* come Kiami o Zōami, del *sarugaku* di Omi come Inuō, o di attori di altre compagnie come Enami Saemon Gorō¹ – all'opera di artisti coevi come Miyamasu, si sviluppa poi grazie a Konparu Zenchiku (1405-70?), il figlio stesso di Zeami, Kanze Motomasa (1394?-1432), fino alla fase più spettacolare di Kanze Nobumitsu (1435-1516), attore e celebre percussionista di *ōtsuzumi*, del figlio Kanze Naga-toshi (1488-1541) o di Konparu Zenpō (1454-1530?), nipote di Zenchiku, che chiudono l'epoca aurea². A questa stagione risalgono i 'classici' che vengono a costituire la stragrande maggioranza del florilegio di capolavori tuttora rappresentanti, circa 250 brani (su un totale di più di 2500 o addirittura 3000) annoverati dalle cinque scuole, con coincidenze e discrepanze di repertorio e la presenza pur limitata di brani esclusivi di ciascuna scuola.

E tuttavia, quest'arte dello spettacolo che continua a raccogliere consensi e apprezzamenti dai potenti, dai "signori della guerra" come Oda Nobunaga (1534-1582) o Toyotomi Hideyoshi (1537-1598), continua a fiorire di opere talora encomiastiche, come quelle composte per omaggiare e esaltare la figura di Hideyoshi stesso. E moltissimi testi composti per il *nō* appaiono in epoca Tokugawa, nella fase di pace avviata da Tokugawa Ieyasu (1543-1616) e la sua lunga dinastia, quando il *nō* acquista una posizione consolidata di ufficialità con le cinque compagnie di *shite* e le scuole di tutti gli operatori teatrali presso il castello shogunale di Edo, nelle sedi dei vari signori feudali, nell'antica capitale presso la cerchia imperiale o nei templi, e al contempo assurge a più ampia diffusione tramite miriadi di praticanti sotto la guida di maestri nelle metropoli (Kyoto, Osaka, Edo) e nei feudi periferici, nelle molteplici discipline che ne compongono la struttura. Ma i lavori scritti in epoca Tokugawa (1603-1868) sono per lo più destinati proprio alla sola recitazione e raramente vedranno il palcoscenico e sembrano non lasciare quasi traccia nel repertorio attuale, mentre invece si approfondisce via via l'affinamento esecutivo, musicale, coreutico, in apparati e costumi, dei drammi antichi. La stagione di creatività, nell'arricchimento del repertorio, non si esaurisce neppure in epoca moderna, se non nella primissima fase di sconcerto che, con la caduta dello shogunato Tokugawa, vede le compagnie perdere definitivamente il sostentamento garantito della massima autorità, lo *shōgun*, a Edo e ad essere costrette a perseguire una faticosa conquista di nuovi palcoscenici e pubblico.

I poeti

A uno sguardo attento ai lavori più rilevanti di nuova

composizione rappresentati dall'epoca Meiji (1868-1912) al dopoguerra³ (se ne contano oltre 180) si possono rilevare alcuni tratti comuni e tendenze trasversali. Innanzitutto, tra le figure più significative che si sono dedicate alla creazione di nuove pièces emergono in particolare alcuni poeti. Evidentemente, la varietà di statuti del testo verbale del *nō*, non ultima la sua elevatissima e raffinata qualità poetica con linguaggio dialogico alternato alla scansione ritmica di quello poetico in 7 e 5 sillabe, tra parti lirico-descrittive di scenari e immagini naturali e sezioni liriche intessute di metafore e metonimie d'espressione di emozioni e sentimenti, con la varietà di citazioni dai classici, nell'elaborata costruzione degli *shōdan* nella trama di canto, danza e musica, presenta potenzialità di fascino incancellabile e un altissimo tenore di partitura lirica a cui anche i poeti della modernità non sembrano rimanere insensibili, quasi vi scoprissero le parvenze di una sorta di poema multicodeco imperlato di musica e danza, un raro esempio di forma poetica estesa in una tradizione che ha sempre teso a prediligere le forme brevi dello *waka* (*tanka*)⁴ e dello *haikai* (*haiku*)⁵.

In effetti in epoca Meiji, dopo alcuni drammi ispirati agli eventi storici o ai temi sociali e di costume della nuova epoca, come l'arrivo delle navi americane del commodoro Perry che costringono il paese ad aprirsi e accettare trattati con le nazioni occidentali, o drammi di chiara impronta patriottica di celebrazione delle vittorie nelle guerre nippo-cinese (1894-95) o nippo-russa (1904-05), o ancora dai forti connotati nazionalistico-militaristici o di chiara



Medea, allestimento del Mei no kai con Kanze Hisao (*Medea*) e Kasai Takurō, 1975.

impronta confuciana, si segnalano soltanto alcuni lavori come *Mugen* (*Infinito*, 1888) del poeta Masaoka Shiki, che pone come viaggiatore (*waki*) uno studente ritornato dall'Occidente dove si è recato per studio, o *Fuefukigawa* (*Il fiume del flautista*, 1900) del drammaturgo Yamazaki Shikō (1875-1939), dramma in cui il protagonista, un giovane flautista che profonde la sua pietà filiale per la madre cieca, è dipinto con grazia e delicatezza.

Tra tutti spicca Takahama Kyoshi (1874-1959), allievo di Shiki e poeta tra i più significativi del frammento lirico, fondatore della rivista *Hototogisu* — che intrattiene sin dalla giovinezza un rapporto di domestichezza con l'arte del *nō* attraverso le scuole Kita (*shite*) e Shimo Hōshō (*waki*), e ha un fratello maggiore, Ikenouchi Nobuyoshi (1858-1934), che si dedicherà allo studio della storia di quest'arte (epocale è il suo *Nōgaku seisuiki* sul *nō* a Edo e nella nuova Tokyo, 1926) e sarà fondatore della rivista «Nōgaku» — autore di un testo assai significativo: *Tetsu-mon* (*Il portale di ferro*, poi modificato in *Zenkōji mōde*, ossia *Visita al tempio Zenkō*). Adattamento del dramma di Maeterlinck (1862-1949) *La Mort de Tintagiles* (1894), il testo traduce la visione simbolista tramite la struttura, i modi espressivi, la dialettica dei personaggi del *nō*: la tensione misteriosa verso l'ideale percepito come irrealizzabile, l'impossibilità di sottrarsi a un presagio di morte che incombe sul protagonista (mutato in una principessa da Kyoshi), di infrangere i limiti del portale di ferro che si frappone tra la principessa, destinata a morte da un sortilegio di una terribile monaca/strega, e gli altri personaggi che tentano di sottrarla al destino ineluttabile. Il simbolismo oscuro, racchiuso nel mistero di vita-morte-destino, si traduce assai efficacemente trascolorando da dramma di dialoghi allo stile astratto e denso suggellato nella cornice del *mugen nō* (*nō* di sogno). Rappresentato da una compagnia di professionisti e non, la pièce, secondo le direttive artistiche di Kyoshi, mette in particolare rilievo la figura dello *ai*, ossia l'attore di *kyōgen*. Se questi, nella tradizione, interviene per lo più nell'intermezzo tra la prima e la seconda parte del dramma per spiegare in linguaggio corivo i termini fondamentali della storia, qui invece entra in azione nel guidare un monaco a un tempio buddhista, Zenkōji, in cui avverrà l'apparizione dei fantasmi del vecchio e della principessa, e poi soprattutto sotto la forma della malefica monaca messaggera di morte che condurrà con sé la principessa oltre l'invalidabile portale. A questo seguiranno altre pièces, *Sanetomo* (1920), *Tokimune* (1940), *Yoshitsune* (1942) e soprattutto *Oku no hosomichi* (*Lo stretto sentiero verso l'interno*, 1943), che di fatto confermano le qualità e peculiarità dei drammi di Kyoshi: la suggestione e ricchezza di risonanze poetiche, pur nella semplicità della parola, un impiego efficace dello *ai* nell'azione e una sostanziale passività dello *waki*.

La visione del *nō* manifestata da Kyoshi si concentra in particolare nel riconoscimento dell'evento scenico come «dramma di danza» e non di sola parola, e in tal senso muove una critica alla moderna riforma della drammaturgia proposta da Tsubouchi Shōyō (1859-1935), i cui

limiti consisterebbero nel fatto che «il testo verbale porta troppa pienezza di senso e finisce con l'uccidere danza e modelli esecutivi, ossia [...] i sentimenti dell'autore sono affidati solo al testo verbale e questi dimentica di trasmetterli attraverso danza e modelli esecutivi»⁶.

Nei lavori che vedono protagonisti dei personaggi storici Kyoshi applica la struttura dei *nō* di sogno con ricchezza di elaborazioni, artifici scenici e raffinatezza poetica nel linguaggio. Tra tutti il capolavoro è forse *Oku no hosomichi*. Avendo per protagonista il poeta Bashō (1644-1694) con due cortigiane, il testo traspone sulla scena in *genzai nō* (*nō* d'attualità) i versi ispiratori del grande maestro: Sotto lo stesso tetto / dormono anche cortigiane / lespezze e la luna. Accostando l'erranza del poeta al destino fuggevole delle due donne fa rivivere la concezione d'arte lirica di Kyoshi intessendo trine di citazioni dai capolavori di Bashō.

Altro poeta che si appassiona alla scrittura per il *nō* è Toki Zenmaro (1885-1980): compositore di versi nella forma del *tanka*, amico del tragico protagonista della scena poetica di quegli anni, Ishikawa Takuboku (1886-1912), e figlio di un monaco di un tempio buddhista a Tokyo, versatile maestro di molteplici discipline, dalla poesia a catena (*renga*) alla calligrafia, al tè all'*ikebana* agli incensi. Anche Toki Zenmaro ha profonda conoscenza del *nō* e di altre arti, tanto da farne critico teatrale squisito e scrittore e artista versatile. Tuttavia evento decisivo che l'induce alla scrittura di drammi è l'incontro con l'attore Kita Minoru (1900-1986), con una conversione dalla scuola Kanze a quella Kita. I drammi composti da Toki per il *nō* si segnalano, oltre per la qualità del testo poetico, per il profondo legame a tematiche religiose buddhiste, riconoscibili come una matrice dell'arte di Kan'ami e Zeami: in *Yumedono* (*Padiglione di sogno*, 1939, rappresentato nel 1943) la figura di Shōtoku Taishi, in *Kenryo* (1942) la figura del maestro omonimo e gli insegnamenti dello *jōdo shinshū*⁷, la leggenda di una donna affetta dalla lebbra e miracolosamente risanata da un monaco e la misericordia del *bodhisattva* Kannon in *Shōe no nyonin* (*Donna in veste blu*), e ancora il tema religioso, ma di ispirazione cristiana, in *Shito Pauro* (*L'apostolo Paolo*, rappresentato nel 1960) e poi *Fukkatsu* (*Resurrezione*, 1963)⁸. A questo versante si bilanciano presenze storiche di spessore: l'inquietudine e il destino del poeta figlio del primo *shōgun* (Minamoto no Yoritomo) sulla scorta di una sua lirica attinta dal *Kinkaishū* in *Sanetomo*, la figura dell'eroe Yoshitsune in *Hidehira*, e anche un dramma di danza con un accompagnamento musicale di nuova concezione e raffinata sperimentazione in *Tsuru* (*La gru*).

Dalla profonda conoscenza del *nō* tradizionale e dei trattati di Zeami derivano nei suoi testi una sapiente riproduzione di struttura e linguaggio dei modelli antichi, tanto che si potrebbe parlare di «*nō* neoclassici» e, pur con l'introduzione di particolari innovazioni musicali e scenografiche, si può forse evidenziarne il linguaggio forbito e spesso difficile nella complessità di termini e concezioni della speculazione buddhista, che ne rendono

forse ostica la comprensione al solo ascolto. In definitiva si evidenzia un'accesa propensione alla dimensione sacra, ritenuta consona all'atmosfera solenne e ieratica del *nō*. In entrambi i casi, Kyoshi e Zenmaro, pur rispecchiando per lo più la struttura canonica del *mugen nō* portata a compimento da Zeami, si nota la tendenza generale a instaurare un diverso equilibrio tra i personaggi, con un uso assai più intenso e variegato della figura dell'*ai*, che tende a intervenire nell'azione e a giocare dunque un ruolo nello sviluppo degli eventi.

In tal modo il fascino esercitato da quest'arte scenica, colta anche nella sua complessità espressiva e estetica, non manca di irradiare suggestioni su alcuni dei maestri della scrittura poetica, grazie alla collaborazione con gli artisti stessi, attori e musicisti, depositari della tradizione e collaboratori irrinunciabili.

In anni più recenti si segnala anche la figura di Takahashi Mutsurō (n. 1937), poeta cimentatosi nelle più varie forme della tradizione e anche poesia in versi liberi all'occidentale, ma pure traduttore di tragedie greche, *Medea* o *Edipo re* per le messe in scena del celebre regista teatrale Ninagawa Yukio (n. 1935). Egli compone anche un nuovo *nō*, *Tama no utage* (*Il banchetto delle anime*), che porta sulla scena Gilles de Rais, dopo la morte di Jeanne d'Arc, nella sua orribile e cruenta dissolutezza e infine la riconversione alla fede. O ancora il poeta di *haiku* Saitō Kōson che compone *Taki no kuchi* (*La bocca della cascata*, 1952).

Gli studiosi

Tra i moderni compositori e sperimentatori di nuovi drammi per il *nō* non mancano gli studiosi che, dalla ricerca e lo studio storico di trattati e testi, dalla pratica concreta della recitazione (*utai*), della danza o dagli strumenti musicali, dalla profonda conoscenza dell'essenza del *nō* e della sua maturazione e trasformazione nel tempo, convinti della sua ricchezza e immutata modernità hanno tentato di ravvivarne e ampliarne il repertorio alla luce di una sensibilità contemporanea con temi e problematiche molteplici, sociali ed estetiche, psichiche o esistenziali. Nel periodo prebellico in particolare Yamazaki Gakudō (1885-1944), drammaturgo giornalista e critico del *nō* (ma anche poeta legato alla rivista *Hototogisu*), curatore di alcune edizioni degli *utaibon* (volumi che raccolgono testi drammaturgici) della scuola Kanze e Umewaka, è autore di un piccolo gioiello, *Oro no kagami*⁹ pubblicato nel numero di marzo del 1916 sulla rivista *Nōgaku* ma mai rappresentato: in una dimensione del fantastico o della fiaba, in forma di *mugen nō*, il dramma immagina lo spirito di un fagiano che, impadronitosi dei mille colori per agghindare le proprie piume variopinte, morto come Narciso annegato contemplando la propria immagine specchiata in uno stagno, riapparso a un viaggiatore viene infine salvato dalla magica forza della poesia.

Vi è poi uno studioso promettente quanto rimpianto per la prematura morte nella guerra del Pacifico, Kobayashi Shizuo (1906-1945), curatore di studi storici e di edizioni critiche degli *utaibon*, che si cimenta come autore di



Umewaka Naoyoshi I in *Koi no omoni*, 1965.

quattro drammi. Questi risentono della temperie prebellica ma, nella pur tipica struttura di *mugen nō*, sperimentano nuove sequenze e tensioni tra personaggi e componenti: come in *Kamayama* (*Il monte Kama*) ove aleggia un fascino terribile e inquietante o *Hizakurige* (*Ciliegie scarlatte*) che, rifacendosi ai versi di una poesia dell'imperatore Tenji (626-671), si libra infine nella danza dello spirito di un'antica pianta di ciliegio.

Da illustre studioso dell'estetica del *nō*, commentatore dei suoi trattati e dell'ideale dello *yūgen*, Nose Asaji (1894-1955)¹⁰, contro ogni chiusura tradizionalista e conservatrice, aveva aperto alle potenzialità e mai sopiti fermenti offerti dalla creazione di testi nuovi per la scena odierna, nella convinzione di una inesauribile modernità e attualità del *nō*. In particolare le sue aspettative erano rivolte agli uomini di teatro: auspicava la scrittura di nuovi drammi rispondenti alle attrattive della contemporaneità, ponendo in primo piano la drammaticità e l'attualità dei temi rispetto alla propensione verso la natura coreutica pura, ma senza perdere d'occhio la peculiare essenzialità e rarefazione di segni che sono matrici irrinunciabili dell'estetica del *nō*. Al contempo, mirando a una nuova concezione e a contenuti innovativi più che agli artifici della scrittura del *nō*, egli enfatizza però la necessità di preservarne l'originalità, quelle apparizioni di fantasmi che sono tratto distintivo di unicità nell'universo mondiale della scena e, pur richiamandosi alla classicità con la citazione di opere e antecedenti letterari, di aspirare a nuove interpretazioni senza porsi limiti nella scelta di spazi scenici e palcoscenici.

Tra gli studiosi emerge in particolare Yokomichi Mario (n. 1916) che muove la sua creatività, dall'alto della sua profonda conoscenza musicale dell'illustre genere teatrale, con *Yamamuroyama* (1953) ma soprattutto con un'operazione di reimportazione, ossia l'adattamento di un dramma straniero che ha attinto suggestioni proprio dal *nō*. Riprende in giapponese *At The Hawk's well* (*Al pozzo del falcone*, 1916) di W. B. Yeats (1865-1939), che a sua volta l'ha ideato ispirato dalle traduzioni di *nō* di Ernest Fenollosa (1853-1908)¹¹. Nel 1949 con il titolo di *Taka no izumi* (*La fonte del falcone*), con Kita Minoru, Hōshō Yoichi,

Kita Nagayo e altri, e nel 1967 con il titolo di *Takahime* (*La principessa falco*), con Kanze Hisao, Nomura Mansaku, Kanze Shizuo, Yamamoto Tōjirō e altri, due volte rivede la sua versione giapponese del dramma.

La prima 'variazione' è una composizione quasi integralmente in stile di *mugen nō*, con la struttura in *dan* ricostituita secondo un nuovo equilibrio (forse riferito all'originale di Yeats) tra *shite* e *waki* a superare la centralità e supremazia dello *shite* del passato. Il secondo adattamento invece sostituisce a *shite*, *waki*, *tsure*, *jiutai*, ossia la tradizionale denominazione e distribuzione dei ruoli tra attori e coro, con il nome dei personaggi, e un coro che, alternando recitazione, declamazione, canto come un coro della tragedia greca conduce il procedere del dramma e si alterna a lamentazioni di soprano, alto ecc. Superando così la tradizionale scissione di ruoli, attribuendo al coro nuovo impulso all'azione, tenta di riproiettare il *nō* alla fase creativa ricca di prospettive molteplici antecedente alla definizione e specializzazione dei ruoli. E al contempo anche le sezioni (*shōdan*) che costituiscono la struttura sequenziale del dramma sono tramutati in parti recitate, parti declamate, brani cantati, corali, con una variazione continua dei registri espressivi del tessuto vocale che ne acquiscono la preziosità musicale e drammatica. A questo si uniscono elaborazioni in ambito strumentale e altre felici innovazioni che l'hanno consolidato nel repertorio. Anche Konishi Jin'ichi (1915-2007), autorevole studioso di letteratura giapponese medievale, si cimenta nell'amato campo di studi componendo *Onikoji* (1952), rielaborazione dell'episodio di "Cappuccio blu" di *Ugetsu monogatari* di Ueda Akinari¹², in collaborazione con Kanze Hisao, spettacolo che per la prima volta introduce con efficacia nel *nō* la tecnologia delle luci, con un uso sapiente e di grande efficacia.

Un'altra operazione di adattamento dalla moderna drammaturgia europea è attuata dal francesista Kimura Tarō che rielabora in forma di *nō* una pièce di Paul Claudel, a sua volta poeta influenzato per molti aspetti dall'universo della scena giapponese¹³: *La femme et son ombre*, con il titolo di *Onna to kage* (*La donna e l'ombra*, 1968), con un triangolo carico di tensione psicologica tra un guerriero, la moglie morta e l'attuale amante.

Gli uomini della scena

Altri creatori e sperimentatori di nuovi testi verbali per il *nō* sono senza dubbio alcuni uomini di teatro, direttori artistici e registi, ben coscienti di quanto ogni lavoro sia destinato a fiorire e palpitare di vita solo sulla scena. Dōmoto Masaki (n. 1933), drammaturgo, studioso e critico teatrale, regista di drammi di Mishima Yukio e curatore di allestimenti scenici di molte opere moderne, con esperienze di formazione teatrale con Terayama Shūji (1935-1983), con Mishima stesso, e varie altre compagnie anche da lui fondate, in giovane età è autore di dodici drammi *nō*, composti e pubblicati in proprio. Questi spaziano da *Honoo* (*Fiamme*), una sorta di dramma antibellico che dipinge l'incontro doloroso tra militari desti-

nati al campo di battaglia e i superstiti di una famiglia abbandonati al destino e alla deriva della guerra; a drammi poetici come *Mizu* (*Acqua*), ambientato nel deserto con una comitiva in cerca d'acqua e il fantasma di una donna, laddove, con una proiezione verso l'al di là, si profila una tensione affine all'oscuro simbolismo dei drammi di Maeterlinck o a *Taka no izumi*; a un *nō* di sogno fiabesco come *Kaeru ga numa* (*La palude delle rane*) che, nel presentare lo spirito di una rana, è impregnato dell'inquietudine della metamorfosi, con tratti del teatro dell'assurdo contemporaneo; o ancora a un dramma danzato come *Yukisagi* (*Airone neve*) dove la danza dello spirito della neve è soffuso d'un fascino che si libra tra il fantastico e il meraviglioso, percorrendo con padronanza di mezzi le diverse vie di straordinaria attualità già evidenti nel *nō* antico ma riscoperte in forme di nuova suggestione.

Sperimentatore d'avanguardia, sempre sul filo dell'azzardo e della provocazione nel tentativo di infrangere le fratture createsi tra i teatri della tradizione tra loro e in rapporto con le forme sceniche della contemporaneità è Takechi Tetsuji (1912-1988), che non compone drammi di sua mano ma è senza dubbio ardito e originale ideatore di allestimenti di *nō* nuovi, o talora adotta testi non creati per il *nō* ma che a quest'arte scenica si confanno rielaborandoli secondo una sensibilità radicalmente innovativa. Innanzitutto suo è l'allestimento del *nō* ispirato a *Yūzuru* (*La gru della sera*), celebre pièce di Kinoshita Junji ispirata alla popolare fiaba che sia nella versione *shingeki*¹⁴



Umewaka Naoyoshi I in *Yōchi Soga*, anni Sessanta.

che in quella di opera musicale ritorna tuttora assai sovente sui palcoscenici giapponesi. La sua messa in scena (1954), con maestri di *nō* e *kyōgen* di varie scuole e con cantanti (soprano, alto, tenore) come coro, si avvale della musica di Dan Ikuma (1924-2001), compositore anche della versione operistica, ma qui adattatore della musica del *nō* preparata da Katayama Hiromichi e arrangiata con strumentazione all'occidentale.

Ma a più rilevanti esiti artistici conduce *Chieko shō* (*Scritto su Chieko*, 1957), il cui testo è la semplice collazione di poesie della celebre raccolta (1941) di Takamura Kōtarō (1883-1956) dedicata all'amata compagna Chieko (1886-1938) e alla sua follia. I versi sono semplicemente allineati cronologicamente in sequenza, così come appaiono nella raccolta, a superare ogni logica di successione di tempo e spazio, proiettati in una dimensione poetica assoluta, che pure si confà alla resa scenica del *nō*: di rara efficacia è l'artificio delle due Chieko (una sorta di *doppelgänger*), una l'immagine di donna ideale impressa nella mente del poeta e l'altra, reale, la sua ombra in preda alla follia. E a sostenere l'impianto drammatico vengono a collaborare i giovani di talento aperti alla sperimentazione di quegli anni, Kanze Hisao, Shizuo (Tetsunojō, 1931-2000), Katayama Keijirō (1932-2010), e i musicisti di percussioni e flauto. L'opera comprova inoltre la possibilità del *nō* di scandire secondo i suoi ritmi di recitazione modulata anche la lingua giapponese contemporanea, ossia la libertà espressiva dei versi di Takamura Kōtarō allineati in successione, senza alcun tentativo di cucitura o integrazione o ricomposizione in forma drammatica, eppure con un esito di sorprendente impressività, in un magico incontro tra poesia contemporanea e mondo del *nō*.

I drammaturghi

Nel mondo della drammaturgia moderna, che si orienta prevalentemente verso *shinpa*¹⁵ o *shingeki* su modelli occidentali, rari sono gli scrittori che si cimentano in una scrittura secondo le forme o suggestioni del *nō*, che esercita un influsso più evidente sulla narrativa da Izumi Kyōka (1873-1939) a Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), o nella scrittura femminile di Nogami Yaeko (1885-1985) o di Enchi Fumiko (1905-86), ma quasi assente sulla scrittura drammatica, richiamato talvolta in lavori che rimarranno soltanto a livello di "letteratura scritta".

Tra questi spicca tuttavia per originalità e forza la personalità di Mishima Yukio (1925-1970), che oltre ai celebri romanzi e scritti narrativi compone anche drammi neoclassici su modelli europei ma tenta pure adattamenti del *nō*, la rivisitazione personale nei *Kindai nōgaku shū* (*Nō moderni*), otto lavori composti pubblicati e rivisti nell'arco di anni tra il 1950 e il 1960¹⁶. In realtà, come egli stesso dichiara, la rivisitazione è una riproposizione dei "temi trascendentali" (universali) dell'illustre repertorio: il loro contenuto, con la lucidità del suo stile, sempre nitido e altisonante, di ricercata complessità, è totalmente affidato alla parola, inquadrato all'interno di una situazione contemporanea con libertà di tempo e di luogo, tramite l'ap-

plicazione di un'analisi psicologica affatto moderna, anche con l'ausilio della psicanalisi dei personaggi, con metodologie e strumenti della modernità. Essi sono dunque più naturalmente destinati a una messinscena da parte di una compagnia di *shingeki*, senza impiegare in alcun modo tecniche espressive, stili di recitazione, canto e danza del *nō*. E in effetti, questi lavori, tuttora spesso allestiti dalle più svariate compagnie, sembrano prestarsi assai meglio a una esecuzione realistica, se non naturalistica.

Eppure, nonostante questo, Takechi Tetsuji ne mette in scena uno, *Aya no tsuzumi* (*Il tamburo di damasco*, 1955), dispiegando tecniche e procedimenti del teatro tradizionale facendo convivere sulla scena attori *nō*, *kyōgen* e *shingeki*, la maschera del *nō* e l'abito lungo, costumi occidentali e elementi dell'illustre tradizione, accentuando contrasti e effetti stranianti che hanno il sapore della cosciente provocazione. Gli esiti sembrano quelli di un azzardo estremo, di una combinazione bizzarra che lasciano il segno.

Un altro regista che ricopre un compito meno appariscente e "scandaloso" di Takechi ma che farà con equilibrio e sobrietà da tramite tra il mondo del *nō* e il mondo più vasto e internazionale del teatro è senza dubbio Kanze Hideo (1927-2007). Egli, dopo una fase di distacco dall'ambiente rigido e conservatore della tradizione del *nō*, dopo varie esperienze come uomo di teatro, attore e regista, nell'ambito del repertorio occidentale, di avanguardia ecc., riscoprendo l'attualità dell'arte conosciuta per nascita rientra in quel mondo questa volta per scelta e cerca di portarvi fermenti e innovazioni con nuovo spirito proiettato verso le esperienze creative più varie. In tale prospettiva degno compagno d'avventura è per lui il fratello maggiore, Kanze Hisao (1925-78), uno dei più talentuosi attori di *nō* della contemporaneità e anch'egli aperto a molteplici sperimentazioni e versato anche in altri ambiti della scena.

Gli attori

In effetti in tutti questi allestimenti di nuovi drammi *nō*, così come nelle messinscena di testi drammatici di altra natura ma proposti secondo metodi espressivi mutuati dall'antica arte performativa un ruolo imprescindibile giocano gli attori, uomini di teatro che essendo cresciuti praticando per tradizione familiare o di scuola questa disciplina ne sanno padroneggiare con sapienza e maestria l'adeguata trasposizione sulla scena. E in taluni casi non disdegnano essi stessi la scrittura del testo verbale.

Katayama Hiromichi (1907-1963), fratello minore del caposcuola Kanze Sakon XXIV (1895-1939), con doti per la scrittura, collaboratore della redazione della rivista *Kanze*, nel 1962 compone un dramma *nō*, *Zea bōoku* (*Rimembranze di Zea*) in cui ispirandosi alla figura di Zeami, in esilio all'isola di Sado, lo confronta con i suoi ricordi, del padre Kan'ami, del figlio morto Motomasa, ma anche con le sue opere incarnate da tre personaggi femminili frutto della sua invenzione: Kinuta, Hyakuman e un personaggio immaginario, la donna del fiore meraviglioso (dall'aspetto della dama di Eguchi), facen-

do rivivere un'atmosfera di intensa desolazione e tristezza affine a quella che palpita nei capolavori di Zeami stesso che vedono per protagoniste donne nel declino della loro vecchiaia. E anche Asami Masatake (1889-1966) con il dramma *Menzuka* (*La tomba della maschera*, 1963) richiama il celebre maestro facendolo apparire in forma di spettro a narrare la sua via dell'arte. O ancora le opere di una pioniera delle donne attrici nel *nō*, Tsumura Kimiko (1902-74) che dedica un dramma (*Fumigara*, 1966) alla leggenda di Ono no Komachi, poetessa splendida e altera poi devastata da povertà, solitudine e vecchiaia.

A fare da *trait d'union* tra queste e altre sperimentazioni con testi di altri generi che pure introducono con efficacia molto discontinua il sistema espressivo del *nō* è prima di tutti, ancora una volta, Kanze Hisao.

Altre sperimentazioni

I fermenti creativi del *nō* non possono non investire neppure le discipline artistiche, danza, musica, canto ecc., che lo compongono e soprattutto dispiegarsi verso nuove combinazioni e accostamenti¹⁷.

In ambito musicale, oltre a composizioni di musicisti giapponesi come Takemitsu Tōru (1930-96) o Yuasa Jōji (n. 1929), Mayuzumi Toshirō (n. 1929) o Ichianagi Toshi (n. 1933), Fukushima Kazuo (n. 1930) o altri¹⁸, ancora Takechi Tetsuji nel 1955 cura la rappresentazione di *Pierrot lunaire* su musica di A. Schönberg e testo di Albert Giraud, avvalendosi di gestualità e danza di attori *nō* come Kanze Hisao e di *kyōgen* come Nomura Mansaku. E nell'ambito coreautico in *Dōjōji* (1957) Takechi Tetsuji sperimenta una rappresentazione di combinazione tra danza giapponese tradizionale (*buyō*), *mai* del *nō* e balletto.

Il gruppo Mei no kai infine, formato da attori come Kanze Hisao, Kanze Hideo, Nomura Mannnojō, Nomura Mansaku, Hōshō Kan e altri, negli anni Settanta del Novecento propone rappresentazioni di tragedie greche e romane con attori e tecniche del *nō* o del *kyōgen*, polarizzandosi in particolare sull'uso della maschera e il suo potere magico, o sull'intensità del coro nel dinamismo scenico e narrativo, in *Edipo* (1971) di Sofocle, *Agamennone* (1972) di Eschilo, *Medea* (1975) di Seneca, ma anche *Aspettando Godot* (1972) o ancora un adattamento per il palcoscenico di *Sangetsuki* di Nakajima Atsushi¹⁹ in collaborazione con Watanabe Moriaki e altri traduttori e registi.

Un balzo verso il mondo del teatro d'avanguardia, che a partire dagli anni Sessanta aveva investito l'universo della scena giapponese, viene poi compiuto da uomini di teatro come Suzuki Tadashi (n. 1939) che con il Waseda shōgekijō e poi con la compagnia SCOT a Togamura nei suoi *Torōia no onna* (*Le troiane*, 1974) o *Bakkosū no shinnyō* (*Le baccanti*, 1978) adatta le tragedie greche, il mondo di Euripide, all'arte del *nō*, avvalendosi della maestria di Kanze Hisao, o di un'attrice di talento come Shiraishi Kayoko, per suggerire anche una vivida metafora del Giappone del dopoguerra. E proprio sulla tecnica del *nō* innovata, la sua «violenza frenata»²⁰, si viene a fon-

dare il peculiare sistema di addestramento dell'attore da lui elaborato. Per giungere al teatro del silenzio di Ōta Shōgo (*Komachi fuden*, 1977) e mille altre esperienze di contaminazione che conducono all'oggi.

Ma nel tentare di innovare o rivitalizzare, arricchire o contaminare o stravolgere questa arte che porta il nome di *nō*, rimane il dubbio: cosa essa sia. Cosa fa del *nō* un teatro e un'arte tuttora attuale che sprigiona suggestioni e infiniti cimenti? La sua estetica, di rarefatta essenzialità, di suggestione minuta e distante, la grazia e il fascino sottile? O la sua struttura, la sequenza di moduli verbali-poetici, recitativi, melodici, musicali, coreutici, composti secondo una logica di successione nelle loro infinite combinazioni? O il complesso meraviglioso dei modelli esecutivi, la sapienza e maestria del sistema scenico, di quell'arte attoriale che comprende *shite*, *waki*, *ai*, coro, ma anche l'orchestra di percussioni e flauto? O quella dimensione impalpabile e inquietante dei *nō* di sogno in cui a un viaggiatore una divinità, uno spettro, lo spirito di una pianta, una creatura misteriosa appare per rivivere vissuto e emozioni della propria esistenza? Dopo oltre seicento anni, in cui molti si sono cimentati nel dare ciascuno la propria risposta, l'enigma rimane e forse non si esaurirà mai.

¹ Nishino Haruo, *Kosaku nō no sakusha to sakuhin*, in «Iwanami kōza, Nō-kyōgen, III Nō no sakusha to sakuhin», Tōkyō, Iwanami, 1980, pp. 121-164.

² Nishino Haruo, *Chūsaku nō no sakusha to sakuhin*, in «Iwanami kōza, Nō-kyōgen...», cit., pp. 165-299.

³ Trattazione pregevole e dettagliata sui drammi *nō* nuovi in epoca moderna e contemporanea, a cui si è ampiamente attinto per questo contributo, in: Hata Hisashi, *Kindainō*, in «Iwanami kōza, Nō-kyōgen», pp. 312-335 e pp. 336-362. Un elenco dettagliato dei nuovi *nō* in: *Nō no jiten*, Tōkyō, Sanseidō, 1984, pp. 184-190.

⁴ Forma poetica (in 5-7-5-7-7 sillabe) che viene a prevalere nella tradizione della lirica di corte a partire soprattutto dalle antologie imperiali.

⁵ Il termine *haiku* viene impiegato stabilmente in epoca moderna quando Masaoka Shiki (1867-1902) si distacca dallo *haikai* tradizionale, isolandone singoli frammenti (*hokku*, 5-7-5 sillabe), per esaltare la componente lirico-descrittiva puramente individuale e escludendo la dimensione ludico-creativa dei raduni e della creazione a più mani.

⁶ Takahama Kyoshi, *Shinsaku nō shien shokan*, in «Nōgaku», febbraio 1916.

⁷ Corrente della scuola buddhista delle terra pura fondata da Shinran (1173-1262).

⁸ Il tema religioso emerge anche in alcune sperimentazioni, non del tutto convincenti, della scuola Hōshō, fino ad allora alquanto tradizionalista, con *Fukkatsu no Kirisuto* (*Il Cristo risorto*, 1957) o *Jūjika* (*La croce*, 1957).

⁹ Il termine, usato nelle antiche poesie, indica lo specchiarsi dell'immagine della femmina del fagiano, pur distante nella valle accanto, sulle lucenti piume della coda del fagiano maschio.

¹⁰ Nose Asaji, *Nō no shinsaku ni tsuite*, in «Hōshō», agosto 1941.

¹⁰ Ernest Fenollosa e Ezra Pound, *Noh, or, Accomplishment: a study of the classical stage of Japan*, London, Macmillan, 1916.

¹¹ Ueda Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, Venezia, Marsilio, 1988.

¹² Paul Claudel (1868-1955) soggiorna in Giappone come ambasciatore (1921-1927). Oltre che autore di saggi sul *nō* (1926), compone drammi largamente ad esso ispirati: *Le soulier de satin* (1927), *Le livre de Christophe Colomb* (1927-1930), *Jeanne au bucher* (1934).

¹³ Letteralmente, nuovo teatro, termine usato per indicare il teatro in stile occidentale.

¹⁴ Il termine *shinpa* (nuova corrente), nato intorno alla fine del XIX secolo, rubrica i tentativi teatrali di affrancamento dal *kabuki*, il rifiuto del suo sistema ereditario-dinastico, e l'apertura a vaghe suggestioni europee.

¹⁵ Un nono lavoro, *Genji kuyō*, è stato poi escluso dall'edizione che li raccoglie insieme dall'autore stesso.

¹⁶ Una ricca cronologia di tali contaminazioni nel teatro contemporaneo in Hata Hisashi, *Nōgihō zentei no gendai engeki*, in «Iwanami kōza, Nō-kyōgen...» cit., pp. 363-381.

¹⁷ Cfr. Luciana Galliano, *Yōgaku. Percorsi della musica giapponese nel Novecento*, Venezia, Cafoscarina 1998.

¹⁸ Nakajima Atsushi, *Cronaca della luna sul monte e altri racconti*, Venezia, Marsilio, 1989.

¹⁹ Suzuki Tadashi, *Bure-ki no bōryoku*, in «Bessatsu Taiyō Nō», winter, 1978, p. 180.

Il nō, l'arte dell'incontro di Claudia Iazzetta

La nota acuta del flauto e il lento incedere dell'attore segnano l'inizio di una rappresentazione di *nō*, avvolgendoci in un'atmosfera di solenne austerità in cui risuonano antichi echi sciamanici, primordiali gesti teatrali, e una sapienza arcaica in grado di informare un'arte di oltre seicento anni e, al contempo, rispondere alle esigenze di una sensibilità moderna. La disarmante semplicità che caratterizza la scena, la trama e i personaggi, lungi dal suggerire una sterilità espressiva, o il retaggio di un genere teatrale immaturo, è il risultato di un'articolata rete di esperienza e teoria il cui unico fine è la creazione di una bellezza sottile, universale, che conquisti irreversibilmente il cuore dello spettatore.

L'attenzione maniacale all'aspetto estetico e la necessità di compiacere e assecondare i gusti del pubblico sono stati i cardini intorno a cui Kan'ami (1333-1384) e suo figlio Zeami (1363-1443) hanno creato il *nō* e, grazie a questa tensione tra un'aspirazione eterea, quasi divina, al bello assoluto e la concreta necessità di un'approvazione terrena, lo hanno affrancato dalla rozzezza del nugolo di intrattenimenti popolari dell'epoca fino a scavalcare le mura della residenza shogunale e offrirlo come emblema della raffinatezza della nuova famiglia al potere, gli Ashikaga.

Recitato da soli uomini, il *nō* presenta sul palco due ruoli, lo *shite* e il *waki*, due contenitori che ospitano sentimenti,

emozioni, rigurgiti di un passato che non rinuncia a porsi come presente, e lasciano emergere una foschia dell'animo umano che rende indistinte le linee che tratteggiano il personaggio. Lo *shite*, letteralmente 'colui che agisce', è il protagonista indiscusso della storia e della scena. La sua natura si estende oltre i confini del mondo fenomenico: può essere una donna, un guerriero, ma anche una divinità, uno spirito, una creatura soprannaturale, un demone o un fantasma. Rinunciando ad uno scambio dialettico con il *waki*, sfrutta lo spazio e il tempo concessogli per lasciar fluire la sua essenza, purificata dai gesti quotidiani e dalle contingenze. Il *waki*, spesso erroneamente identificato come deuteragonista, non solo non si oppone allo *shite*, ma costituisce il vero motore propulsore dell'azione drammatica con la sua laconica abilità nello stimolare lo *shite* a palesarsi, prima sul palco e poi nel suo vero essere. Per tutta la durata della rappresentazione resterà marginale sulla scena, coerentemente al suo nome che significa 'fianco', 'lato', come uno «spettatore non coinvolto»¹. Altri ruoli secondari, spesso privi di battute e rilevanza, possono popolare la scena ma la trama si tesse essenzialmente intorno allo *shite*, anche se priva di quegli intrecci e snodi che la renderebbero avvincente. Il *nō* mira ad un coinvolgimento più alto, ad un'attenzione meno superficiale che non si lasci irretire dal colpo di scena. Paul Claudel, non a caso, sosteneva che «il dramma è qualche cosa che avviene, il *nō* è qualcuno che viene»². È, quindi, l'essenza del protagonista a determinare la natura di un'opera e a dettarne uno svolgimento relativamente fisso.

Il repertorio attuale di *nō* conta circa 240 drammi, frutto di una selezione che risale all'epoca Tokugawa (1600-1868), durante la quale l'aristocrazia militare, animata dal desiderio di distinguersi dalla nascente classe mercantile e i suoi gusti grossolani, e da una predisposizione alla classificazione, si trincerò in una cristallizzata e affettata raffinatezza. Il *nō* fu, così, idealizzato, protetto da ogni tentativo di innovazione, congelato nella sua struttura ideale in base ai canoni dell'epoca, e le sue opere furono divise in cinque gruppi.

I *nō* di divinità, dall'atmosfera solenne e augurale e dallo scarso interesse drammatico, si incentrano sulla storia dell'origine di un tempio o sulle benedizioni elargite dalla temporanea manifestazione di un essere divino. La narrazione, più o meno concitata, dell'ultima battaglia di un valoroso uomo d'armi caratterizza i *nō* di guerrieri. L'eleganza e la grazia pacata di dame che, della struggente passione e dell'inconsolabile dolore per un amore perduto, lasciano trasparire solo un soffocato lamento, permeano i *nō* di donne. La follia, intesa come uno stato di abbandono di tutti i freni inibitori innescato da eventi di sovrumana sofferenza, si sprigiona con patetici toni di poetica bellezza nei *nō* di lunatici. I *nō* di demoni, attraverso spaventose creature soprannaturali, danno voce al male e all'orrore che talvolta possono annidarsi anche nell'animo umano.

L'ordine non è casuale ma ubbidisce al principio dello *jo ha kyū* che governa il mondo del *nō* come micro e

macro struttura, regolando la disposizione e la sequenza dei drammi in una giornata di cinque *nō* – che costituiva il programma canonico – fino ai singoli passaggi che compongono il testo. Generalmente tradotto come ‘introduzione, rottura e accelerazione’, o ‘introduzione, sviluppo e conclusione’, questo criterio esprime la predilezione della cultura giapponese per i numeri dispari, la discontinuità e l’irregolarità opposti all’equilibrio e alla simmetria. Il numero dispari, in quanto indivisibile per due, evidenzia un elemento di rottura. Così, dall’introduzione che deve essere calma, misurata (*nō* di divinità), si passa gradualmente (*nō* di guerrieri) all’esplosione dello splendore (*nō* di donne) il cui avvento infrange l’equilibrio iniziale, si sviluppa rompendo gli argini (*nō* di lunatici) fino a degenerarsi in un crescendo di movimenti e azioni prorompenti (*nō* di demoni) che restano impressi nella mente dello spettatore.

Lo scorrere del tempo è, invece, alla base di un altro metodo, più recente, di catalogazione delle opere. Il naturale fluire della narrazione in un ipotetico presente determina i *genzai nō* in cui la storia si basa su esperienze vissute nel mondo reale. Nei *mugen nō* tempo e spazio travalica-

no i confini della ragione e il passato, diversamente dalla tecnica del backward, diventa un presente alternativo. In genere, nella prima parte, un monaco itinerante (il *waki*) giunto in una località incontra una persona del luogo (lo *shite*) che, nella seconda parte, riapparirà nelle sue vere sembianze e nella sua reale natura, quella di un fantasma ritornato nel mondo dei vivi per raccontare e rivivere un’esperienza cruciale della propria esistenza passata. Il passato non si dipana come un ricordo ma viene riportato, rivissuto, nel presente, dilatato dal carico emotivo che lo accompagna. L’idea bergsoniana di durata negli stati di coscienza trova la sua esteriorizzazione in questi *nō* dove il passaggio del tempo non è lineare ma, simile a un flusso di energia, irradia gli eventi non più disposti su una retta ma collegati come sulla trama di una ragnatela.

Il mutare del tempo e dello spazio è realizzabile grazie all’assenza di scenografia su un palco spoglio che, non configurandosi con alcun luogo, diventa potenzialmente ogni luogo. Allo stesso tempo, un’azione compiuta attraverso la narrazione, più che la recitazione, si libera dalle zavorre temporali così che un attimo può durare un’eternità e un lungo viaggio svolgersi in un istante.

Il *nō* è, dunque, un genere teatrale che sfida i canoni di una rappresentazione realistica, portando sulla scena dimensioni e creature che gli uomini non possono esperire ma solo immaginare. Affida, inoltre, l’espressione emotiva dei momenti principali al canto e alla danza. Il primo, accompagnato dalla musica essenzialmente ritmica dei suonatori di tamburo e del suonatore di flauto presenti sul palco, si ispira alle preghiere salmodiate di stampo buddhista. La danza, invece, persa gradualmente la valenza mimetica del gesto si configurò sempre più con una serie di movimenti simbolici, estremamente stilizzati, il cui valore semantico può essere decodificato solo da una profonda sensibilità.

Zeami affermava alla fine del *Kakyō* (*Lo specchio del fiore*, 1424) che, se la vita è limitata, nel *nō* si abbattono i confini³ e gli opposti si uniscono generando un delicato equilibrio e una sfuggente perfezione. Il genio creativo di questo attore, teorico e drammaturgo è la linfa vitale del *nō*, circola in ogni suo aspetto e gli permette di rigenerarsi ad ogni rappresentazione. Chi vede in questo teatro un’arte del passato, le cui voci giungono oscure con un linguaggio arcaico e movenze indecifrabili è colui che, confinato nelle ristrette regole della ragione, non vi partecipa ma si limita ad assistervi a livello sensoriale. Tuttavia, per condurre anche lo spettatore ideale nella giusta dimensione di apprezzamento è necessario un attore che, attraverso un paziente e scrupoloso percorso abbia già compiuto il salto lasciandosi alle spalle ogni vincolo razionale.

I segreti di tale percorso costituiscono l’essenza dell’arte del *nō* e, conformemente alla tradizione giapponese, venivano trasmessi oralmente da maestro ad allievo preservandone, così, la purezza, in un intimo e riservato dialogo a due, e fugando ogni possibile interpretazione errata. Ma Zeami conobbe le incertezze della vita: la protezione



Umewaka Naohiko durante una dimostrazione di teatro *nō* a Bologna, 2011

e l'opportunità di formarsi in un ambiente raffinato che gli offrì lo *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu cessarono con la sua morte, gettando Zeami nell'agone della competizione più spietata per garantirsi i favori dei potenti mecenati. Perso Motomasa, in cui aveva riposto ogni speranza, e incapace di ravvisare nel diverso stile del nipote On'ami lo scrigno in cui custodire il suo sapere, Zeami affidò ad un nutrito *corpus* di trattati la *summa* della sua esperienza e delle sue intuizioni. Ciononostante è solo nel 1909 che il *Fūshikaden* (*Il segreto della trasmissione del fiore*, 1418), il più importante e completo degli scritti di Zeami, è stato reso pubblico. Sfogliandolo veniamo a conoscenza del duro training a cui deve sottoporsi un attore, di come vada intesa e realizzata l'interpretazione, della necessità di un rapporto attivo e profondo con il pubblico. Ma anche delle ansie di un uomo pratico, desideroso di rendere immortale la sua arte nobilitandola con origini divine, attento a plasmarla orientandosi con la bussola instabile dei gusti del pubblico, spesso troppo variegato. I suoi trattati sono la porta che permette di accedere dietro le quinte, percepire lo sforzo che anima l'apparente quiete sulla scena, assistere alla trasformazione dell'attore in personaggio. È un mondo per addetti ai lavori, al quale dovrebbe essere vietato l'ingresso. Ma, chi è spinto dal desiderio di entrare veramente nell'universo del *nō*, è solo sbirciandovi che riuscirà ad apprezzarlo perché insieme all'attore percorrerà mentalmente lo stesso cammino rendendosi uno spettatore migliore.

Ciò che scardina il *nō* dai binari di un'epoca, un ambiente, di una cultura, rendendolo eterno ed universale, è il concetto di imitazione (*monomane*) che lo anima. L'imitazione deve essere quanto più veritiera possibile, senza incorrere nell'errore di una riproduzione superficiale dell'esteriorità, di una ri-creazione naturalistica. Fermarsi alla forma ignorando la sostanza produce una qualcosa che, parafrasando Zeami, è simile ma non è vera, e che avrebbe fatto tuonare a Stanislavskij uno dei suoi fulminanti «Non ci credo!». L'attore deve diventare, non interpretare, il personaggio e, per farlo, deve annullare se stesso e coglierne l'essenza, lo spirito, farlo proprio in modo che si manifesti naturalmente. Deve arrivare ad un tale punto di identificazione da non percepire più lo sforzo dell'imitazione. Zeami sembra opporsi all'assunto di Parmenide e Cartesio, secondo cui un essere è tale in quanto pensante. In realtà, nessuna mente può agire in mancanza di un corpo. E quest'ultimo va esercitato, educato, forzato ad assumere forme non proprie al fine di non rappresentare più un ostacolo per la mente che gli suggerisce infinite potenzialità espressive. Mente e corpo acquistano pari dignità, e il recitare diventa una sospensione della coscienza in cui si compiono movimenti autonomi. Il pensiero spezzerebbe l'incanto sottile del fiore e renderebbe visibili i fili che muovono una marionetta.

Quando l'attore raggiunge questo stato è in grado di sviluppare il *riken no ken* (visione distaccata del sé). Al riparo dagli sguardi della platea, l'attore che interpreta il ruolo dello *shite* si ritaglia un momento di intima concentrazione

nella *kagami no ma* (stanza dello specchio) adiacente all'entrata sul palco. Indossato il costume si siederà dinanzi ad uno specchio che gli restituirà la sua immagine, percepita prima come estranea – in quanto riflessa – e poi come propria. A questo punto indossa la maschera e, con un identico processo, percepirà “l'altro” come se stesso solo in un secondo momento. Ma la prospettiva che ha di sé resta soggettiva, limitata, statica fin quando, una volta sul palco, incontra la prospettiva tutt'altro che passiva del pubblico, che è bene interiorizzare. L'attore passa dalla stanza dello specchio, dove acquisisce un'immagine soggettiva, alla sala, la stanza degli specchi, dove la somma delle soggettività – sia dell'attore sia di ogni singolo spettatore che gli rimanda la propria individuale proiezione – gli riporterà un'immagine oggettiva. Il *riken no ken* è il mutuo e dialettico atto creativo dell'attore e dello spettatore che determina una diversa concezione dello spazio teatrale: sgretola la centralità circolare dell'attore e disegna un'ellissi con due fuochi, attore e spettatore⁴. Lo spettatore può diventare un essenziale complemento per la realizzazione di un *nō* solo quando si sarà liberato dalla gabbia delle percezioni sensoriali. Nello *Shikadō* (*Il libro della via che conduce al fiore*), un trattato del 1420, Zeami sottolinea che «l'intenditore guarda il *nō* con la mente, chi non è un intenditore lo guarda con gli occhi»⁵. La simbolicità espressiva del *nō* invita lo spettatore a partecipare alla creazione della rappresentazione attivando un'individuale libera associazione, filtrando con le proprie esperienze le emozioni del personaggio. Come l'attore, lo spettatore non si adatta al personaggio, lo diventa. Con la pubblicazione nei primi anni del 1900 del *Fūshikaden*, il *nō* si aprì a studiosi e drammaturghi stranieri che furono anche i primi a liberarlo dalla spessa coltre di polvere che lo ricopriva. Questi rimasero stupiti e sconcertati nel trovare realizzato quel concetto di “moderno”, che tentavano di affermare, in una tradizione così antica e lontana. La predominante e paradossale presenza del “non qui” rilevabile nel testo e nell'azione permette di creare una prolifica fabbrica di significati suggeriti. È questo che lega il teatro classico giapponese ai moderni teatri sperimentali. La tendenza dei teatri di avanguardia ad usare palchi spogli, privi di sipario, posti sullo stesso livello della platea, risponde all'esigenza di colmare la tradizionale distanza tra attore e spettatore per la creazione di forme più dinamiche di rappresentazione. Zeami, rilevando l'importanza di questa esperienza condivisa, aveva già creato un teatro in cui ci fosse la partecipazione impalpabile del pubblico. Le sue teorie sul rapporto attore-personaggio e attore-spettatore sono così illuminanti da poter irradiare, a secoli di distanza, ogni “nuovo” concetto di teatro.

⁴ Nogami Toyochirō, *The Monodramatic Principle of the Noh Theatre*, in «The Journal of Teachers of Japanese», vol. 16, n. 1, 1981, p. 73. In realtà alcuni drammi prevedono una presenza più attiva e drammaticamente significativa del *waki* ma questa definizione inquadra bene, a mio avviso, lo stile, decisamente

diverso da quello dello *shite*, con cui anche questo ruolo afferma la propria importanza: come lo spettatore ideale del *nō*, pur non essendo direttamente coinvolto nell'azione, si rivela una figura attiva, stimolante e determinante per la realizzazione di un'opera di *nō*.

² Paul Claudel, *L'uccello nero del Sol Levante*, Il Cerchio Iniziative Editoriali, Rimini, 1996, p. 82.

³ Omote Akira e Kato Shūichi (a cura di), *Zeami, Zenchiku*, Nihon shisō taikēi 24, Iwanami shoten, Tōkyō, 1974, p. 108. In italiano si veda Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro Nō*, (a cura di René Sieffert), Adelphi, Milano, 1996, p. 191.

⁴ Cfr. Kunio Komparu, *The Noh Theater. Principles and Perspectives*, Floating World Edition, 1983, p. 18.

⁵ Omote Akira e Kato Shūichi (a cura di), *Zeami, Zenchiku...*, cit., p. 117. In italiano si veda Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro nō...*, cit., p. 203.

La tradizione resistente.

Conservazione o innovazione: qui sta il problema di Giovanni Azzaroni

Nel sesto libro del *Fūshikaden* Zeami si chiede:

[...] in generale, se non c'è *concordanza* non vi può essere *perfezione*. Se un *abile* interpreta un *nō* la cui materia sia buona e se, per giunta, lo valorizza, allora dirò che vi è *concordanza*. Detto ciò, quando un *abile* interpreta un buon *nō*, questo come potrebbe non venir valorizzato? Tale è l'opinione corrente, eppure, per quanto sia strano, succede che non venga valorizzato. Questo, un occhio esercitato lo capisce, e capisce anche che l'attore non ha colpa; tuttavia, gli spettatori comuni ritengono il *nō* cattivo e l'attore non tanto buono. Dunque, quando un *abile* interpreta un buon *nō*, perché questo non dovrebbe venir valorizzato? A ben pensarci, dipenderà forse dal fatto che lo *yin* e lo *yang* dell'ora non si equilibrano, oppure sarà dovuto all'ignoranza dei *metodi* riguardanti il *fiore*? Il dubbio rimane¹.

Zeami sottolinea questo fondamentale concetto della sua poetica varie volte, ad esempio trattando del rapporto maestro-allievo:

[I rapporti] tra maestro e allievo riguardano di solito lo studio dei principi generali; tuttavia, a proposito del *grado* in cui il maestro conferisce l'*iniziazione*, esistono delle ragioni che gli proibiscono di conferirla a meno di non aver esplorato il *fondo* e la mente dell'allievo. Se il *fondo* è insufficiente, l'*iniziazione* non raggiunge l'effetto. Eccone la ragione: supponiamo che la si conferisca a qualcuno che sia insufficiente; ora, il *grado* dell'*iniziazione* si situa molto in alto. Siccome il *fondo* dell'allievo non raggiunge [una tale altezza, l'*iniziazione*] non raggiunge il suo effetto per mancanza di *concordanza*. Poiché non raggiunge il suo effetto, l'*iniziazione* è falsa, e poiché è vana, non vi è *iniziazione*. Ora, per arrivare a questo, bisogna che siano riunite le tre condizioni [seguenti]: 1) un buon fondo e le capacità

corrispondenti; 2) l'amore della nostra *via* e la volontà di consacrarsi completamente; 3) infine, un maestro capace di insegnare questa *via*. Se queste tre condizioni non sono riunite, non si può arrivare a questo, cioè: al *grado* in cui, una volta giunto al grado dell'*abilità*, siete consacrato maestro² (Zeami, *Kakio*, in Id. 1960: 160-161).

A questo proposito mi pare indicativa l'interpretazione offerta da Matteo Casari:

Lo *iemoto* può essere immaginato quale cerniera o innesto tra il passato e il futuro. Da un lato la piramide degli avi, o dei maestri, dall'altra quella dei discendenti o degli allievi: lo *iemoto* catalizza in sé la sapienza tradizionale e la riversa nell'oggi del suo insegnamento, si trasforma in *axis mundi* che connette i piani dell'esistenza e della conoscenza, un diaframma che divide, e quindi preserva e sacralizza, e al contempo unisce, e quindi trasmette rispecchiando l'insieme in un'unica immagine di pienezza cosmica³.

Una breve digressione mi pare necessaria per meglio precisare il termine *iniziazione* (*yurusu*) che Zeami utilizza nel senso letterale di "autorizzazione", cioè come esito finale della trasmissione di saperi dal maestro all'allievo: il maestro rivelando gli ultimi segreti della *via* all'allievo dotato di doni innati, di disposizioni naturali (*shitaji*) gli riconosce il diritto di formare a sua volta degli allievi. Questo "dono" può essere analizzato per analogia mediante parametri antropologici, certamente inconsci nel pensiero zeamiano. L'insegnamento del *sensei* trasforma l'allievo in un maestro, il suo *status* muta, in un certo senso ri-nasce a nuova vita. Il periodo del training, spesso vissuto a casa del maestro, a suo stretto contatto, segna un momento liminale nella sua vita. Sono quindi presenti tutti gli elementi strutturali dell'*iniziazione* secondo i parametri individuati nel suo classico studio da Van Gennep:

[...] l'ingresso nelle professioni comportava nella nostra società cerimonie speciali comprendenti alcuni riti di carattere perlomeno religioso, soprattutto quando le corporazioni coincidevano con le confraternite religiose di un certo tipo. L'apprendistato, un tempo, se non era una separazione dal mondo precedente, terminava però con riti di aggregazione (pranzo in comune ecc.). Come è noto il reclutamento predisposto dalle corporazioni era rigorosamente regolamentato. Tuttavia non bisogna credere che attualmente siano venute meno tutte le barriere che si collocano all'interno delle professioni stesse o mestieri, o tra i diversi mestieri o professioni. Gli ostacoli che impediscono il passaggio indubbiamente non hanno nulla di rituale; è tuttavia opportuno spendere qui qualche parola, per il fatto che questa nuova forma corrisponde a tendenze di cui i riti di passaggio sono certamente un'espressione, ma su basi differenti⁴.

Qualora si riscrivano queste ipotesi inserendo la variabile maestro *nō*/allievo *nō*, l'assunto proposto potrebbe trova-



Dionysos (da *Le Baccanti*), regia di Suzuki Tadashi (prima rappresentazione con il titolo *Bakkosū no shinnyotachi* 1978, titolo modificato dal 1990).

re una conferma. L'ingresso nella professione dell'attore *nō* comporta riti religiosi e un lungo apprendistato che, come afferma Zeami, richiede esercizi che iniziano a sette anni e terminano oltre i cinquant'anni – in realtà l'attore *nō* che abbia raggiunto il *fiore* vero continua a esercitarsi per tutta la vita. Durante il lungo training con il maestro, l'allievo deve consacrarsi completamente all'apprendimento della *via* e il suo percorso termina con una cerimonia rituale. Il maestro accetta l'allievo solamente se gli riconosce qualità e non in base a calcoli economici. L'allievo deve essere grato al maestro per ciò che gli insegna, perché il maestro non gli deve nulla, gli insegna perché desidera farlo. Gli «ostacoli che impediscono il passaggio non hanno nulla di rituale», sono fattori personali e tecnici: se a quarant'anni l'attore non avesse ancora ottenuto la consacrazione pubblica dovrebbe pensare di non aver realizzato le proprie *facoltà*⁵. Risulta così immediatamente evidente come il superamento di questo ostacolo possa essere considerato come un rito di passaggio, che trasforma l'aspirante attore-maestro in un maestro-attore. Come il *brāhmaṇa*, il “nato due volte”, che superando i riti di passaggio «muore al mondo precedente e rinasce al mondo nuovo»⁶, l'attore *nō* con l'insegnamento del maestro lascia il mondo dell'apprendistato ed entra in quello dell'arte, ri-nasce attore compiuto e, in alcune fortunate e rare occasioni, diventa a sua volta un maestro.

Dopo queste considerazioni, che mi paiono consequenziali in un'ottica strutturale-analogica, ritornerò al principio della concordanza (*sōō*), la regola dell'adattamento all'ambiente che Zeami attribuisce al padre Kan'ami, nonostante domini e sia fondante in tutta la sua opera. Kan'ami l'aveva scoperta empiricamente nel *dengaku*, suo figlio la fissò nei *Trattati* come necessario principio di interrelazione tra l'autore, la sua opera e il pubblico. Nel *Kyūshidai* (*La scala dei nove gradi*) questo principio trova la sua più apodittica applicazione: nella sua carriera l'attore dovrà salire ad uno ad uno i nove gradi del percorso artistico, prima il grado della sicurezza, poi quello della maturità ed infine quello della consacrazione suprema, il

“fiore meraviglioso”. Ogni grado è illustrato da una metafora *zen* e a esso corrisponde il grado di avanzamento dell'attore nella carriera professionale connesso al tipo di opere da interpretare davanti a un pubblico capace di apprezzare quelle opere: il principio della concordanza è così esemplarmente esplicitato.

Insieme con il fiore (*hana*), la mimesi (*monomane*) e l'incanto sottile (*yūgen*), la concordanza istituisce il bagaglio teorico perfetto, l'edificio strutturale del teatro *nō*. Senza forzare il pensiero zeamiano ma interpretandolo con un respiro più ampio mi pare di poter sostenere che il *sōō* debba riferirsi anche a tutti gli altri elementi che compaiono nella rappresentazione, come peraltro è anche affermato tangenzialmente nei *Trattati*. La concordanza, infatti, deve coinvolgere tutti gli attori presenti sul palcoscenico, lo *shite* e la maschera che gli copre il volto, l'attore, il costume e la parrucca, l'attore e i musicisti, l'attore e il coro, l'attore e il suo *kōken*, l'attore e gli elementi scenici, l'attore e il grande fondale con dipinti un vecchio pino contorto, talvolta bambù e pruni in fiore, simboli di longevità e felicità e, soprattutto, l'attore e la struttura del palcoscenico sul quale agisce.

Una breve descrizione del palcoscenico (*honbutai*) mi pare necessaria per introdurre l'analisi del dramma *Sumidagawa* che proporrò qui di seguito. Il palcoscenico ha forma quadrata, il lato misura tre *ken* (1 *ken* = m. 1,80), è prolungato sul fondo da uno spazio di un *ken* per tre; il palcoscenico è unito alla camera dello specchio (*kagami no ma*), a sinistra per il pubblico che assiste, da un ponte (*hashigakari*) coperto da un tetto, di lunghezza variabile, che può essere il triplo di quella del lato del palcoscenico. All'estremità del ponte, costeggiato da una balaustra interrotta a intervalli regolari dai pilastri che sorreggono il tetto, un sipario a righe verticali di color porpora, rosso, verde, ocra e bianco lo separa dai camerini (*gakuya*). Il palcoscenico è delimitato da quattro pilastri d'angolo del tetto che servono da fondamentale punto di riferimento per lo *shite*, il quale, a causa della maschera, ha una visibilità limitata; ma i pilastri sono inderogabili punti di riferimento anche per tutti gli altri attori, i musicisti e il coro che agiscono sul palcoscenico. Partendo da sinistra e dal fondo e muovendosi in senso antiorario, troviamo il pilastro dello *shite* (*shite bashira*), ove ha inizio la danza del protagonista, il pilastro di riferimento (*metsuke bashira*), il pilastro del *waki* (*waki bashira*), davanti al quale si trova il posto del deuteragonista, e il pilastro del flauto (*fue bashira*). Dal pilastro del *waki* a quello del flauto, il palcoscenico è prolungato sulla destra da uno stretto balcone chiuso da una balaustra, sul quale siede il coro. Sul fondale siedono i musicisti, dietro i musicisti, sulla parete di fondo, stanno i *kōken*. I numerosi e splendidi dettagli della decorazione del palcoscenico, solo apparentemente minimalista,

sono finalizzati alla creazione di una struttura dall'aspetto di illusoria semplicità: in realtà, è difficile trovare un altro palcoscenico al mondo che sia oggetto di così grande cura nei dettagli, dai contorni del tetto alla pittura del pino sul

fondale di legno, dalla rifinitura delle colonne con spigoli scanalati o smussati ai ciottoli accuratamente setacciati intorno all'area del palco⁷.

I quattro pilastri che sostengono il tetto sono fondamentali nell'*acting* del *nō*, assumono una funzione drammaturgica imprescindibile, rappresentano l'architettura dei movimenti dello *shite*, del *waki*, dei musicisti del coro e di tutti gli attori che compaiono in scena. Rassicurano lo *shite* offrendogli punti di riferimento precisi, dicono al *waki* e al suonatore di flauto dove debbano posizionarsi. Le note del flauto, caratteristiche del *nō* perché lo velano di una bellezza melanconicamente poetica e arcana, paiono uscire dal *fue bashira* per irradiarsi prima in tutto lo spazio scenico e poi sugli spettatori. I *bashira* quindi sono un elemento drammaturgico fondante, recitano il testo con gli attori, lo condizionano, ne scandiscono il tempo e ne permettono il divenire. Dalla ovvia funzione architettonica diventano struttura drammaturgica.

Dopo questa introduzione, che ritengo necessaria per la comprensione delle ipotesi che formulerò, inizierò ad analizzare la messa in scena di *Sumidagawa* secondo la visione del maestro Umewaka Manzaburō III, che l'ha proposta nel 1995 nel Tokyo Space con una sua personallissima interpretazione.

Sumidagawa di Motomasa, figlio di Zeami, è un *nō* del quarto tipo, *kuriimono* o *kyōjōmono* (drammi di follia) e *onryōmono* (drammi di spiriti vendicativi), ineludibile sfida performativa per ogni grande attore *nō*. La storia di una madre che lascia la propria casa per andare a cercare il figlio è stata raccontata in numerosi *nō*, ma solamente in *Sumidagawa* la madre ritrova il figlio morto. Nel teatro *kabuki* ne esiste una versione *shosagoto*. Probabilmente l'argomento è stato inventato dall'autore, che si è ispirato a un racconto dell'*Ise Monogatari*; nelle ultime pagine si racconta del poeta Ariwara no Narihira, il quale, giunto con alcuni amici sulle rive del fiume Sumida, dopo averlo attraversato in barca e aver visto un uccello volare sulle acque, compose questi celebri versi, pubblicati nel *Kokinshū*, che sintetizzano paradigmaticamente la loro tristezza: «Se tale è il tuo nome / rispondi dunque alla mia domanda / uccello Miyako (una specie di beccaccia – la nota è di chi scrive). / Colei alla quale vanno i miei pensieri / è viva o morta?»⁸. Nel dramma di Motomasa sono presenti quattro temi che possono essere stati espunti dalla poesia: il doloroso sentimento della separazione, il fiume Sumida come luogo dell'azione, l'attraversamento del fiume in barca e la poesia che è utilizzata «come supporto all'evoluzione drammatica»⁹. Nonostante l'esile trama, *Sumidagawa* è un capolavoro che ha ispirato numerosi autori, in Giappone e in Occidente: Chikamatsu Monzaemon ha scritto *Le due gemelle sulle rive del fiume Sumida* nel 1720, e Benjamin Britten, dopo aver visto *Sumidagawa* a Tokyo, ha composto *Curlew River* nel 1964. Nella prima parte l'azione si svolge sulle rive del fiume Sumida il quindicesimo giorno della terza luna, verso la fine della primavera; nella seconda parte la trama si sviluppa sull'altra riva del

fiume, davanti alla tomba di un ragazzo. Lo *shite*, la madre folle di dolore, porta la maschera *fukai* che rappresenta il volto di una donna matura.

Nel 1995 il maestro Umewaka Manzaburō, splendido interprete della madre in molte versioni tradizionali, ha deciso di allestire uno spettacolo non convenzionale, ribaltando tutti i canoni formalizzati dalla tradizione. In Giappone le sperimentazioni sul *nō* – ma la stessa affermazione può essere sostenuta per il *kabuki* e il *bunraku* – sono state rarissime. Poco prima dell'inizio della Seconda guerra mondiale, a Tokyo, alcuni attori iniziarono «ad esaminare l'idea, fino a quel momento considerata sacrilega, di condurre qualche esperimento sul *nō* in modo da far affluire nuova linfa in una forma che, troppo perfetta, rischiava un'eccessiva cristallizzazione»¹⁰. Negli anni Cinquanta, Kanze Hideo, attore discendente dalla famiglia di Zeami, «ripudiato» dalla famiglia per le sue sperimentazioni sul *nō*, mise in scena *At the Hawk's Well* allestendolo come un *nō* tradizionale. Negli anni Sessanta suo fratello Hisao propose *Takahime*, una sua versione di *At the Hawk's Well*, versione che attualmente è entrata nel repertorio permanente della famiglia Kanze. «Alcune novità ripetute nel tempo diventano, è noto, una tradizione inventata»¹¹.

Nella versione del maestro Umewaka il dramma è ambientato su un palcoscenico all'italiana, senza sipario, vuoto, algido, un fondale incolore, un tronco di cono lattescente, illuminato, invece del tradizionale tumulto avvolto da un tessuto di damasco e da rami con foglie. Scomparsi i tradizionali punti di riferimento – i quattro pilastri – il palcoscenico appare come un luogo irreale, pronto per essere riempito dal dolore di una madre che cerca il figlio. Entra il coro, che si sistema sulla destra, e i musicisti, che siedono sulla sinistra, gli uni di fronte agli altri. Il suono del flauto spazia per tutto il palcoscenico, non si irradia dal *fue bashira* ma lateralmente, non ha direzione e riempie tutto lo spazio. Entra il *waki*, interprete del ruolo del traghettatore, che si presenta e dopo aver pronunciato le battute iniziali si sistema nel luogo ove avrebbe dovuto esserci il *waki bashira*. Questa azione merita una prima considerazione: il *waki* non ha esitazioni, si porta ove *deve* essere, come condotto da un filo invisibile. Siede davanti al coro con precisione assoluta, non ha bisogno di punti di riferimento perché quella è la posizione sulla quale è trascinato dal flusso del dramma, che le sue parole e quelle del *wakizure*, un viaggiatore venuto da Miyako, fanno scorrere.

Nelle versioni tradizionali, lo *shite* esce dalla camera dello specchio, percorre lentamente l'*hashigakari* e si arresta davanti al *shite bashira*. Il suo *acting* inizia all'uscita della camera dello specchio, il suo lento incedere prepara il suo ingresso in un mondo visibile, un mondo che gli spettatori possono vedere. Quando lo *shite* percorre l'*hashigakari*, il pubblico ne intravede i piedi e il volto coperto dalla maschera, si trova nel luogo liminale che connette il mondo dei morti (strutturato dalla *kagami no ma*) a quello dei vivi (connotato dallo *honbutai*). Il maestro Umewaka, interprete della madre, indossa il costume tra-

dizionale, porta sul capo un largo cappello realizzato con la corteccia di un fico d'India e in mano tiene un ramo di bambù, simbolo della sua follia. Pur senza punti di riferimento, lo *shite* si muove con ampi movimenti circolari, i suoi passi sono guidati dalla recitazione, non sente il bisogno di aiuti – che, lo sottolinea, non sono esterni ma interni al dramma, sono parte integrante della drammaturgia – perché le parole lo conducono dove *deve* trovarsi. Le parole, e la musica che le accompagna e le sottolinea, diventano direttrici spaziali e temporali, costruiscono gli spazi per i movimenti degli attori, ne ritmano i tempi.

L'attraversamento del fiume Sumida è rappresentato da videoproiezioni informali sul fondale, lo *shite* e il *wakizure* siedono l'uno accanto all'altro, dietro di loro, in piedi, si staglia il *waki* nella penombra che avvolge il palcoscenico. Ritorna la luce, il traghettatore conduce la madre davanti al tronco di cono illuminato, la tomba del figlio, che inizia ad animarsi. Al suo interno compaiono forme indistinte che compongono e scompongono figure non definibili, tutto si muove, sembra prendere vita, si anima, un ectoplasma vivente. Una luce bianca, irreali illumina il palcoscenico, trasformandolo in una landa desolata, arida e vuota, come il cuore della madre. Ed è proprio la mancanza delle tradizionali strutture sceniche che consentono al maestro Umewaka di rendere visibile il dolore della madre “rappresentandolo” con l'alternarsi di luci e ombre: le parole dipingono i sentimenti. Le stesse ombre dei musicisti e del coro che compaiono sui lati del palcoscenico divengono personaggi dell'aldilà e introducono la morte del figlio, la rendono, in un certo senso, tangibilmente visibile. Queste ombre assumo quindi un profondo significato drammaturgico, non sono elementi scenografici esornativi ma parte integrante del racconto perché lo rendono evidente rafforzandolo.

La presenza a vista dei musicisti e del coro seduti sul palcoscenico suggerisce una ipotesi interpretativa. Questi artisti delimitano lo spazio fisico entro il quale agiscono lo *shite*, il *waki* e il *wakizure*, come se fossero i confini all'interno dei quali si svolge la vicenda narrata. È immediatamente evidente il traslato musicisti (musica) e coro (canto, parole), sono le sorgenti che accompagnano l'*acting* degli attori, lo contrappuntano, “dialogano” con esso direttamente, senza l'intermediazione delle strutture sceniche. La loro presenza diventa musica, canto e parole immediati, si connettono più strettamente con le partiture degli attori, interagiscono, concludono uno strutturato *hic et nunc*. Va però ribadito che lo *shite*, il *waki* e il *wakizure* eseguono movimenti analoghi a quelli che avrebbero proposto in un palcoscenico con struttura tradizionale. Sottolineo *movimenti analoghi* perché non vi è dubbio che sul palcoscenico di questa versione di *Sumidagawa* si respiri una tensione diversa da quella che ci avrebbe colpiti in una lettura codificata dalla tradizione. È proprio questa analogia che mi sembra interessante notare: nella diversità degli allestimenti, pur nell'inevitabile differenza di emotività conseguente alla differente organizzazione degli spazi, l'aura del dramma rimane im-

mutata. È l'invariante che mi permette di affermare che la messa in scena del maestro Umewaka è rispettosa della tradizione perché non ne contamina l'aura, al contrario ce la restituisce in tutta la sua bellezza e purezza.

Cosciente di trovarsi davanti alla tomba del figlio, la madre prega e piange, il coro accompagna i suoi lamenti con una invocazione tratta dal *Sutra di Amida*: ogni volta che il nome di Amida viene pronunciato, la madre batte un colpo con un martelletto di legno su una piccola campana. La corrispondenza tra il nome Amida e il suono connota la partecipazione della donna alla preghiera, avverte Amida di essere presente, “sono qua, ascoltami”. Amida pare ascoltare le parole di dolore della madre, *compare* il figlio, il volto coperto da lunghi capelli neri, sembra sia uscito dal tumulo. Il fanciullo si muove descrivendo ampi cerchi, la madre cerca di afferrarlo, ma il fanciullo si sottrae a di nuovo sparisce dietro il tumulo. La sottolineatura di *compare* richiede una precisazione: il fantasma del fanciullo morto compare *veramente* oppure si tratta di una visione della madre? Ritengo sia impossibile dare una risposta a questo interrogativo, perché la figura fisica del fanciullo può simbolizzare entrambe le risposte. Nella messa in scena del maestro Umewaka, la scomparsa del fanciullo è accompagnata da proiezioni sulla parete di fondo e sul tumulo, forme che si rincorrono, si aprono e si chiudono, immateriali. Potrebbero essere una risposta: il fantasma del fanciullo è la visione del sogno della madre. A questo proposito mi pare interessante citare Motoyoshi che nel *Sarugaku dangi* riferisce il pensiero di Zeami a proposito di *Sumidagawa*: «In *Sumidagawa* non è un fanciullo che appare sulla scena. Tutto l'interesse risiede in questo, perché è uno spettro che si manifesta in questo *nō* e non un ragazzo reale. È solamente il suo spirito che conviene mostrare [*afferma Zeami*]. Motomasa, da parte sua, rispondeva che non aveva osato farlo. Affermare di farlo è un pensiero eccellente. Se non si prende questo rischio non si può sapere se l'effetto sarà buono o cattivo [*aveva aggiunto Zeami*]»¹². Zeami è esplicito, parla di un fantasma. A distanza di sei secoli, con Freud, penso si possa ipotizzare che l'apparizione del fanciullo non sia che la proiezione del desiderio della madre.

Questo concetto è paradigmaticamente esplicitato nelle ultime parole del coro: «Come in uno specchio immagini e ombre / il fantasma compare scompare / nello stesso tempo che il cielo dell'alba / poco a poco si rasseren»¹³. Lentamente la madre esce seguita dal coro e dai musicisti. Il palcoscenico, come all'inizio, rimane vuoto, nudo, algido. Con questa messa in scena, il maestro Umewaka Manzaburō III ha proposto una sua personalissima visione di rinnovamento del *nō*. Per Zeami l'essenza del *nō*, «che nel momento del massimo splendore non era riservato esclusivamente all'aristocrazia ma anche a un pubblico popolare»¹⁴, «sta nella danza e nel canto; quanto al resto che serve loro di sostegno, basta che esso sia conforme ad alcune regole elementari di composizione: elementi del *nō* sono quindi il canto (*uta*), il recitativo (*kotoba*), la danza (*mai*) e la musica (*haiashi*)»¹⁵. Le ele-

mentari regole compositive delle quali parla Zeami comportano il *sōō*, e quindi assumono una rilevanza che non può essere misconosciuta. L'eliminazione di tutti gli elementi scenici, compresa la struttura stessa del palcoscenico – l'*hashigakari*, i quattro pilastri che sostengono il tetto e la veranda del coro (*jiutai za*) –, rimangono la maschera *fukui*, gli abiti e le acconciature sanciti dalla tradizione, comporta una diversa organizzazione degli spazi, che il maestro compone con i musicisti e il coro seduti sul palcoscenico, a vista, presenze vive che contengono l'azione. Non vi è dubbio che gli attori abbiano memorizzato perfettamente i movimenti, pertanto si trovano nel punto giusto nel momento giusto: *devono* essere in un determinato punto del palcoscenico perché l'azione li ha spinti in quel posto. Indubbiamente la presenza dei *bashira* aiuta l'*acting*, lo indirizza e lo rassicura, ma il magistero degli attori è in grado di supplire a questa mancanza.

Il maestro Umewaka si sposta sul palcoscenico e danza con assoluta sicurezza, ha sicuramente memorizzato il percorso, ma è pure condotto dalle parole e dalla musica. L'eliminazione degli elementi architettonici può essere letto come il tentativo di purificare la messa in scena in senso rigidamente zeamiano, musica, parole, azione e niente altro. La messa in scena di *Sumidagawa* che il maestro Umewaka ha proposto nel 1995 può essere letta come il tentativo di rinnovare la tradizione nella tradizione. Sperimentazione da accettare non solo per gli esiti ottenuti ma anche e soprattutto perché postula la necessità di evitare la museificazione del classico *nō*. Il dibattito è aperto e non solo in Giappone: l'aporia se sia lecito tentare di rinnovare i generi classici oppure se vadano riproposti così come sono stati codificati ha sostenitori per entrambe le risposte. Personalmente ritengo che questo processo, probabilmente inevitabile e necessario, vada condotto con grande cautela evitando le facili superfetazioni, gli stravolgimenti e le violenze sui testi e sulle messe in scena. Non mi convince il troppo facile e apodittico «il mondo cambia e noi non possiamo stare fermi a vederlo cambiare, dobbiamo cambiare con esso». Il cambiamento, anche radicale se necessario, va interpretato come un utile strumento per rendere accessibili forme artistico-espressive che al loro fiorire erano antropologicamente correlate con le società che le hanno originate. Ora questo fondamentale nesso antropologico si è spezzato e di conseguenza è necessario ripristinarlo per evitare l'imbalsamazione. Creiamo nuove ipotesi performative partendo da quelle classiche, rispettandole, inventando nuove tradizioni *nelle* antiche tradizioni secondo il non transeunte *est modus in rebus*. A mio modo di vedere il maestro Umewaka ci ha regalato uno splendido *nuovo Sumidagawa* meravigliosamente analogo al *vecchio Sumidagawa*.

¹ Zeami Motokiyo, *La tradition secrète du No*, René Sieffert, a cura di, Paris, Gallimard, 1960, trad. it. *Il segreto del teatro nō*, Milano, Adelphi, 1966, p. 119.

² Zeami Motokiyo, *La tradition secrète du No...*, cit., pp. 160-161.

³ Matteo Casari, *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi*, Bologna, CLUEB, 2008, p. 126.

⁴ Van Gennep Arnold, *I riti di passaggio*, Torino, Boringhieri, 1985, pp. 88-89.

⁵ Cfr. Zeami Motokiyo, *La tradition secrète du No...*, cit., p. 70.

⁶ Van Gennep Arnold, *I riti...*, cit., pp. 89-90.

⁷ Ortolani Benito, *Il teatro giapponese – Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 173.

⁸ Ariwara no Narihira in Zeami Motokiyo et autres..., *La lande des mortifications*, Paris, Gallimard, 1994, p. 307.

⁹ Godel-Kano in Zeami Motokiyo et autres..., cit., p. 308.

¹⁰ Savarese Nicola, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 419.

¹¹ Savarese Nicola, *Teatro e spettacolo...*, cit., p. 419.

¹² Motoyoshi in Zeami Motokiyo et autres..., cit., p. 308.

¹³ Motomasa in Zeami Motokiyo et autres..., cit., p. 325.

¹⁴ Giovanni Azzaroni, *Teatro in Asia (Malaysia-Indonesia-Filippine-Giappone)*, vol. I, Bologna, CLUEB, 1998, p. 286.

¹⁵ René sieffert in Zeami Motokiyo, *La tradition secrète du No...*, cit., p. 4.

Yukio Mishima e l'incantevole mondo dei *nō* di Lydia Origlia

Forse per contrasto con il diffuso materialismo dei genitori, germoglia nei giovani giapponesi una sempre più radicale attrazione per il pensiero, l'arte e le tradizioni dell'antichità, che rifluiscono anche nel teatro *nō*.

Le continue guerre che sconvolsero l'epoca Muromachi (1338-1568) accentuarono in Zeami e nei Kanze una visione buddhista del mondo permeata dal concetto dell'impermanenza dei fenomeni: la vita è un sogno, passioni ed eventi sono irreali come gli esseri che popolano la terra, destinati a svanire come rugiada ai raggi del sole. Pertanto gli autori dei *nō* cercarono rifugio in una dimensione sovrumana, un universo parallelo. Infatti, come sottolineò Mishima, «l'arte consente all'uomo di abbandonare la "realtà" per accedere alla "possibilità"». Fosse pure per un solo istante, in quell'attimo l'uomo può credere nella propria bellezza».

In un articolo intitolato *Assurdità* Mishima confessò: «Mi vergogno a parlarne ma di tanto in tanto mi soffermo nelle librerie a sfogliare le riviste per l'infanzia con storie avventurose. Vorrei scrivere anch'io un romanzo d'avventura, per un pubblico adulto, con frasi come: 'davanti un coccodrillo, dietro una tigre. Si scansò di colpo ed ecco la tigre balzare nelle fauci spalancate del coccodrillo'. Sono convinto che sia l'infantilismo a generare l'arte: sarò eternamente affascinato da strani mondi sotterranei in cui si celebrano riti in onore di misteriose deità, da regine immortali, da grotte colme di tesori».

Da bambino Mishima fu iniziato alle delizie e ai misteri del teatro *nō* dalla nonna, colta e aristocratica, e si appassionò subito ai suoi incanti.

In *Oimatsu (Il vecchio pino)*, un susino fiorito vola da

un palazzo della capitale fino a una remota provincia del Sud, richiamato dalla nostalgia del suo proprietario, Sugawara no Michizane, un nobile ingiustamente esiliato, che si strugge nel ricordo del profumo dei fiori dell'amato albero. Per consolarlo il susino assume forme umane e canta. Viene raggiunto da un altro albero del giardino, un vecchio pino destinato a vivere mille anni, che si esibisce in una danza augurale. Per lo *shintō* (il sentiero degli dei), anche gli alberi possiedono uno spirito, sensibile ai sentimenti degli uomini.

In *Yūgyō Yanagi* (*Yūgyō e il salice*) un santo uomo che viaggia di paese in paese per diffondere la fede incontra un vecchio dal volto gentile, che lo guida attraverso un arduo passo montano. Giunti in un sentiero tra i boschi, sostano davanti a un vetusto salice marcescente. Il vecchio ne narra la storia al monaco che, impietosito, prega per lo spirito dell'albero destinato a morire. Il vecchio, che nel frattempo era scomparso, riappare, danza per ringraziare il monaco e gli rivela di essere lo spirito dimorante nell'albero, finalmente libero di rinascere in paradiso. Al sorgere dell'alba il santo monaco si desta e comprende di avere viaggiato nel mondo dei sogni, forse più reale della terra in cui immaginiamo di destarci. Non v'è ombra d'uomo, rimane soltanto un vago stormire delle foglie del salice accarezzate dal vento.

Lo *yūgen* (profondo mistero) permea anche altri *nō* prediletti da Mishima. In *Akogi* un pellegrino che cammina verso il Grande Tempio di Ise domanda a un vecchio pescatore per quale motivo la baia sulla cui spiaggia si sta riposando sia chiamata "Baia di Akogi". Il pescatore

narra la triste vicenda di un giovane guerriero, Akogi, che per nutrire la madre malata osò pescare nella baia sacra alle divinità. Per punizione fu legato e gettato in mare. Il vecchio pescatore supplica il pellegrino affinché preghi in suffragio dello sfortunato giovane. L'uomo inizia a recitare una preghiera ed ecco che il vecchio scompare e la inquietante figura di un pescatore che tira una rete, dibattendosi e urlando, emerge dalle acque illuminate dalla luna. È lo spirito di Akogi, tormentato dalle fiamme dell'inferno, simbolo dell'umanità che, sebbene per fini non sempre egoistici, toglie la vita agli animali, creature pari agli esseri umani, altrettanto sacre e inviolabili.

In *Yōrō* (*Il rimedio per la vecchiaia*) un messaggero dell'imperatore s'inerpica per un ripido sentiero montano, in cerca di una mitica cascata, le cui acque miracolose restituirebbero la giovinezza. Dall'oscurità di un bosco avanza un anziano boscaiolo che acconsente ad accompagnarlo alla cascata. D'un tratto scende dal cielo un'abbacinante luce, accompagnata da una pioggia di fiori. Infine si ode una musica paradisiaca e appare la Divinità della Montagna che benignamente inizia a danzare, tra il sibilo del vento e il fragore della cascata.

Nei *nō* lo *waki* interpreta spesso la parte del vivente e lo *shite* del fantasma tormentato da rimorsi o da rancori, e infine redento dalle preghiere del *waki*. Ezra Pound affermò:

Il teatro *nō* è affollato di spiriti, che mostrano sorprendenti caratteristiche psicologiche, analoghe a quelle studiate dallo spiritismo occidentale. In virtù di esse il *nō* può assurgere a valori universali.



Mishima Yukio, foto di Eiko Hosoe.

La notte di luna, il viandante, la solitudine sono gli elementi fissi che causano la comparsa dello spirito, dolente o iracondo, il quale, placato dalle preghiere, può finalmente attuare una miracolosa catarsi. Così in *Fujito* un furioso drago emerge impetuosamente dalle acque di un fiume e si erge minaccioso davanti al *waki*, che con affannate preghiere riesce infine a calmarlo. Il drago riassume il primitivo aspetto di pescatore e narra la sua patetica vicenda. Costretto da un generale a mostrare il guado più sicuro, ne fu ricompensato con un fendente che gli squarciò il petto: il suo ultimo ricordo fu il bagliore di una lama fredda e lucida come il ghiaccio.

All'epoca in cui furono composti i *nō* classici si erano ormai consolidate le concezioni fideistiche delle scuole buddhiste Jōdō e Shinshū, basate sulla assoluta convinzione che bastasse invocare il nome del Buddha Amida per compiere ogni sorta di miracoli. Affascinato da tali temi Mishima cedette alla tentazione di comporre *nō* moderni, liberamente tratti da antiche opere. Tra essi ebbe maggior successo *Sotoba Komachi*, (*Komachi e la stupa*), ispirato dall'omonima opera di Kan'ami. Nel *nō* originale due monaci del Monte Kōya, in viaggio verso la capitale, si addentrano in una pineta e scorgono una laida e lacera vecchia sfrontatamente seduta su una stupa. La donna rievoca la sua giovinezza. Era una poetessa famosa non solo

per i suoi versi ma anche per il suo incomparabile fascino. Bella come un candido fiore, abbigliata con profumate vesti di damasco. Ormai si vergogna del suo aspetto e non osa affrontare gli sguardi sprezzanti degli uomini, e i loro sarcastici commenti, un tempo lusinghieri. All'improvviso la voce diviene roca e con tono aspro confessa di appartenere in realtà allo spirito di un giovane disperatamente innamorato della poetessa, di cui finalmente era riuscito a possedere il corpo. L'altera e crudele Komachi aveva provocato la sua fine, promettendo di concedergli le sue grazie a patto che egli avesse atteso davanti alla sua porta per cento notti. Ma la centesima notte l'infelice, stremato, era morto nel turbinio della neve. I monaci invitano la vecchia posseduta dallo spirito a desistere dal profanare lo stupa e a sedersi altrove. Agli arguti dinieghi della donna essi si concentrano nelle preghiere. Lo spirito abbandona il corpo dell'anziana che, infine, suscita l'ammirazione dei monaci proclamando: «non v'è distinzione fra Buddha e gli esseri umani. Dalla colpa può scaturire la salvezza».

In un articolo pubblicato nel 1952, *Note su Sotoba Komachi*, Mishima sostiene che il suo interesse per il *nō* fu acuito dalla lettura di opere di moderni drammaturghi: «Con quest'opera, che si aggiunge a *Kantan* e al *Tamburo di damasco*, completo la mia trilogia sui *nō* moderni. La loro stesura mi è stata stimolata sia dalla piacevole lettura dei drammi in versi di Yeats in cui si avverte l'influenza del teatro *nō*, sia dall'interesse che suscitano in me opere come *Kanawa*, *Dojōji* e *Kiyohime*, di Torahiko Kōri (1890-1924), sia dalla predilezione che nutro fin dall'infanzia per il teatro *nō*. L'adattamento in drammi moderni di antichi *nō*, operato da Kōri, è eccellente. Andrebbe valutato più equamente, nonostante presenti alcuni difetti, come l'eccessiva influenza di Hofmannsthal, l'accentuazione di elementi del *nō* affini al decadentismo, a discapito dei suoi lati classici. La mia *Raccolta di nō moderni*¹ è un tentativo di creare una sorta di dramma in versi con una lingua priva di ritmo, qual è il giapponese: ho pensato di realizzare sul palcoscenico una dimensione poetica che, in complesso, travalichi lo spazio e il tempo, senza scadere in una tediosa e dilettesca rappresentazione. Per ora sono affatto riuscito nel mio intento. Avrei ora in mente di dedicarmi a *Hanjo* e a *Aoi no ue*, ma per ottenere un buon risultato con simili opere dovrò perfezionare il mio giapponese. *Sotoba Komachi* è un libero adattamento dell'omonimo *yōkyoku*, in cui tuttavia non sono riuscito a valorizzare nei dialoghi la tipica originalità dei versi di Kan'ami. L'aver trasformato la stupa nella panchina di un giardino è una penosa forzatura. Non dovrei confondere gli spettatori aggiungendo superflue osservazioni sul tema centrale: tuttavia, quanto a poetico disvelamento di una decisione artistica dell'autore, *Sotoba Komachi* è fondamentalmente analoga a *Kantan*. Ossia, l'autore pensa umilmente che il suo sentiero artistico consista nell'aspirare all'inflessibile, eterna gioventù della protagonista, la novantanovenne Komachi, grazie alla propria, intima soppressione di una gioventù simile a quella del personaggio del poeta».

L'anno successivo, in un commento alla sua *Raccolta di nō moderni*, Mishima scriverà:

Ero soprattutto affascinato dal libero balzo dallo spazio della scena, dalla semplicità della forma, dai temi palesemente metafisici del teatro *nō*, pur essendo fin dal principio rassegnato all'assoluta impossibilità di trasporre in un dramma moderno la cupa, magnifica bellezza di quell'arte scenica.

¹ Mishima Yukio, *Kindai Nōgakushū*, trad. it. di Lydia Orighia, *Cinque nō moderni*, Guanda, Milano, 1984.

“Leoni che folleggiano fra le peonie in fiore”: spettacoli di teatro *nō* al XIII Festival Internazionale ‘Biennale’ di Venezia (1954)¹
di Diego Pellecchia

All'indomani della Seconda guerra mondiale il teatro *nō*, la più antica tradizione teatrale del Giappone, sta subendo le catastrofiche conseguenze della disfatta militare. Sono molti i teatri andati distrutti durante i bombardamenti, e gli attori rimasti senza lavoro sono ora dispersi in varie aree del paese, costretti a vivere di espedienti. Si tratta di una situazione analoga a quella verificatasi nel periodo immediatamente successivo alla riforma Meiji (1868), quando in seguito alla restaurazione del potere imperiale e alla destituzione del sistema feudale, le famiglie di *nō* persero al contempo la protezione delle istituzioni e il supporto economico della classe aristocratica alla quale erano legate. Similmente, alla fine della Seconda guerra mondiale gli attori uniscono le forze e condividono costumi, maschere, e i pochi palcoscenici rimasti. Infatti, la crisi costringe gli attori a ignorare la tradizione che vuole una rigida divisione delle cinque scuole stilistiche di attore protagonista (*shite*), i cui membri si allenano e si esibiscono separatamente². È proprio un gruppo relativamente eterogeneo quello che s'imbarca nel lungo viaggio che portò il *nō* in Occidente per la prima volta nella sua storia secolare.

Grazie all'alleanza fra Giappone e Stati Uniti, la ripresa economica degli anni '50 avviene in un clima di internazionalizzazione delle culture. Il Giappone ha bisogno di trasformare l'immagine compromessa dalla politica militarista e imperialista, e di proporre un'identità nazionale accettabile nel nuovo panorama globale. Fra gli strumenti di produzione e proiezione di questa 'nuova' identità, le arti performative svolgono un ruolo importante. In particolare il *nō*, in quanto summa di musica, poesia, danza e scultura, si fa carico di trasmettere la tradizione artistica giapponese al di fuori del territorio nazionale. Lo slancio del *nō* verso una nuova dimensione internazionale raggiunge il suo primo apice quando, nell'estate del 1954, un gruppo di attori delle scuole Kanze e Kita segnerà la storia esibendosi per la prima volta in Occidente al Tredicesimo Festival Internazionale del Teatro Biennale di Venezia.

Per capire come il *nō* sia giunto a Venezia è necessario

tratteggiare la storia dell'organizzazione di questo storico evento. Fondata nel 1895 come festival di pittura e scultura, la Biennale, aveva inaugurato le sezioni Teatro, Musica e Cinema nel 1932, dopo essere stata trasformata in Ente Autonomo sotto il controllo del governo fascista. La guerra costringe a una chiusura forzata fra il 1942 e il 1947, ma nel 1948 il Festival riapre dando grande spazio all'arte internazionale. Nel 1951 Venezia premia il film *Rashōmon* di Akira Kurosawa con il Leone d'Oro, introducendo il cinema asiatico in Occidente. La vittoria di *Rashōmon* si deve anche agli sforzi di Giuliana Stramiglioli, una delle prime nipponiste del periodo post-bellico, rappresentante della compagnia Italiafilm a Tokyo, che si batte per presentare il film contro le tiepide recensioni che la pellicola aveva ricevuto in patria. Nel 1953 è proprio lei a condurre le trattative per portare il *nō* alla Biennale. Nonostante l'interessamento di Silvio d'Amico il budget preventivato di dieci milioni di *yen* è forse troppo alto per gli organizzatori italiani, e il tentativo naufraga per mancanza di fondi.

L'edizione del 1954 del Festival coincide con i settecento anni dalla nascita di Marco Polo, illustre veneziano, ed epitomo del collegamento fra Occidente e Oriente. Nonostante Marco Polo non abbia mai visitato il Giappone, l'occasione dell'anniversario costituisce un fattore sufficiente a convincere Angelo Spanio, sindaco di Venezia e presidente del Festival, a stanziare la somma di 5 milioni di lire al fine di «perfezionare le trattative con la compagnia di Tokio [sic]». In una lettera datata 11 dicembre 1954, il Segretario Generale del Festival Rodolfo Pallucchini spiega al sindaco come la prima intenzione degli organizzatori fosse quella di invitare una troupe di attori cinesi con base a New York, idea in seguito accantonata perché il gruppo non era sufficientemente rappresentativo del proprio paese d'origine. La scelta ricade quindi sugli attori di *nō* che non poterono venire l'anno precedente. Il budget è di otto milioni di lire, e questa volta le trattative vanno a buon fine.

Le performance di *nō* hanno luogo venerdì 6 e sabato 7 agosto 1954 fra le 21:15 e le 22:45, secondo il seguente programma: venerdì, *Sagi*, *Aoinoue*, *Shakkyō*; sabato, *Shōjō*, *Hagoromo*, *Shakkyō*. Il gruppo di attori che prende parte alle performance è stato appositamente costituito per l'occasione, e comprende alcuni fra i nomi più noti del *nō* in Giappone: Kita Minoru, Kanze Hisao e Kanze Hideo. Le performance hanno luogo nella splendida cornice del Teatro Verde sull'isola di San Giorgio: un anfiteatro con un palco di 1200mq, in grado di ospitare fino a 1168 spettatori. Lo speciale palco di *nō*, costruito in legno di cipresso giapponese, è spedito dal Giappone per nave, ed è infine montato sopra il palco dell'anfiteatro.

Fra le varie preoccupazioni del portare uno spettacolo appartenente a una sfera culturale così distante da quella locale è il rischio che il pubblico non sia nelle condizioni di capire gli spettacoli, innanzitutto a causa della barriera linguistica. Per fare fronte al problema è messo in atto un espediente tecnico di grande efficacia: la produzione

giapponese colloca alla ribalta del palcoscenico un piccolo schermo su cui sono proiettate delle didascalie riassuntive della scena e dei dialoghi in italiano e in inglese, che comunicano al pubblico informazioni sufficienti per comprendere ciò che accade sul palco. È quindi adottato un sistema simile ai più recenti sovratitoli videoproiettati, un elemento di eccezionale innovazione che dimostra quanto i performer giapponesi fossero disposti a raggiungere compromessi che deviassero dalla tradizione, al fine di trasmettere la propria arte ad un pubblico di neofiti. Oggi, sistemi analoghi di sovratitolazione sono utilizzati nei tour internazionali, ma anche in Giappone, come ad esempio i monitor installati sul retro delle poltrone nel Teatro Nazionale del *nō*, a Tokyo, o come il servizio di didascalie su consolle portatile offerto dal Teatro del *nō* di Osaka.

I sovratitoli non sono l'unica novità a caratterizzare l'evento: due dei *nō* in cartellone per la serata di venerdì (*Sagi* e *Aoinoue*) sono trasmessi in diretta televisiva dalla RAI, che aveva iniziato la sua programmazione regolare solo nel 1952. Purtroppo, la tecnologia disponibile all'epoca non permetteva di trasmettere e al contempo registrare: non ci sono rimasti filmati dell'evento, ma solo racconti dei privilegiati che poterono assistervi. La relazione conclusiva del direttore generale del Festival del teatro, Adolfo Zajotti, trasmette il senso di consapevolezza dell'importanza storica di questo evento:

Nel presentare il teatro giapponese la Biennale si renderà conto di offrire un avvenimento di eccezionale importanza nel campo della cultura e del documento teatrale, ma di compiere, in pari tempo, un esperimento pericolosissimo. I mezzi espressivi del teatro classico giapponese, i significati mimici, le continue notazioni simboliche, inserite in un complicatissimo rituale, sono tanto indecifrabili per noi che ben poco possono esserci d'aiuto data la nostra completa ignoranza della lingua giapponese. La Biennale si affidava alla sensibilità del pubblico, sperando ch'esso si lasciasse assorbire nel clima dell'allucinante vicenda drammaturgica agitata quasi per magia da attori che concepiscono il teatro come un sacerdozio. L'esito fu superiore ad ogni attesa. Il pubblico, sconcertato in principio, a poco a poco si lasciò prendere da un religioso rispetto, trascinato alla fine, dalla intensità delle vibrazioni che gli giungevano dal palcoscenico, in un mondo di sogno. Il teatro era esauritissimo in ogni ordine di posti, e gli spettatori espressero insistentemente con lunghi applausi tutta la loro ammirazione agli artisti giapponesi.

È un grande successo di botteghino – il *nō* si rivela essere l'evento più proficuo della kermesse, con un ritorno complessivo di 2.400.000 lire – ma quale sarà stata la risposta di pubblico e di critica? La Biennale del 1954 ben rappresenta il periodo d'internazionalizzazione che si svilupperà dopo la fine della Seconda guerra mondiale, aiutato dall'avanzamento tecnologico che permette spostamenti rapidi fra nazioni. Apparentemente lontana l'atmosfera da *Wunderkammer* che caratterizzava le esibizio-

ni di artisti asiatici all'inizio del secolo, ora un gruppo di attori giapponesi si può esibire in uno dei festival teatrali più importanti a livello mondiale, al fianco di prestigiose compagnie europee.

Nonostante la scena teatrale italiana prima della guerra fosse particolarmente ricca, era tuttavia meno esposta all'influenza di sfere culturali non europee se paragonata a Francia e Gran Bretagna, paesi che sfruttarono ampiamente i loro imperi coloniali per attrarre forme tradizionali provenienti da altre aree del mondo. Ad eccezione delle opere orientaliste del periodo di *Madama Butterfly*, e degli adattamenti di testi giapponesi per opera di Corrado Pavolini, l'Italia poco conosceva la tradizione teatrale nipponica. Mentre le traduzioni dei drammi e gli scritti di Zeami Motokiyo, il grande teorico e drammaturgo spesso identificato come "padre del *nō*", sono immediatamente utilizzati da entusiasti come Ezra Pound, W. B. Yeats, Jacques Copeau o Paul Claudel, in Italia gli studi sul teatro giapponese, specialmente sul *nō*, non sembrano suscitare particolare interesse nelle avanguardie.

La situazione cambia alla fine degli anni '30, quando Italia e Giappone iniziano ad allinearsi lungo la medesima prospettiva politica. Saggi e traduzioni in italiano cominciano a diffondersi, e alcuni testi di *nō* sono persino trasformati in radiodrammi³. Si tratta comunque di una conoscenza letteraria, spesso filtrata dalla fantasia di traduttori e adattatori, lontana dal *nō* come "arte totale", insieme di danza, canto e musica.



Manifesto degli spettacoli *nō* alla Biennale di Venezia, 1954.

Sebbene i timori degli organizzatori del Festival e degli artisti giapponesi fossero soprattutto concentrati su aspetti 'estetici' delle performance, che si temeva rimanessero incomprendi dal pubblico non pronto alle molte novità, l'ostacolo maggiore si rivela essere di natura politica. A meno di dieci anni dalla fine della guerra, il Giappone ex-potenza dell'Asse è ancora identificato come il paese dei *kamikaze* e del *seppuku*. È forse anche per via della risonanza politica dell'evento che la stampa di tutto il Paese segue l'evento di Venezia. È bene ricordare come, in molti casi, gli autori di questi articoli non siano specialisti di teatro, né esperti nipponisti. I giornali titolano: *Sconcertato il pubblico dagli splendidi "No" giapponesi* («La Notte», 7 Agosto), oppure *Vengono da un altro pianeta canti gridati e danze ferme dei misteriosi "No" nipponici* («Momento Sera», 8 Agosto), oltre al classico *No del pubblico ai no giapponesi* («Milano Sera», 7 Agosto). Per Ermanno Contini, l'effetto del teatro *nō* è «carico di tensione suggestiva, sollecitazione emotiva, lusinga sensuale, di terrore e di poesia, che danno a questa sorta di rito scenico uno sconcertante senso di barbarica raffinatezza» («Messaggero di Roma», 7 Agosto).

Una lettura trasversale degli articoli rivela un dato importante: le recensioni positive appartengono principalmente a giornali vicini alla linea governativa di matrice democristiana. Tali commenti, spesso riferiti con tono pomposo e didattico, insistono sull'importanza dell'evento in quanto possibilità di assistere a performance "autentiche", lontane dalle povere imitazioni alle quali il pubblico italiano si era abituato. I giornali fanno riferimento alle pièce d'ispirazione giapponese di Corrado Pavolini, allestite nel 1939 al Teatro delle Arti di Anton Giulio Bragaglia. Pavolini, insieme a Bragaglia, uno dei protagonisti del movimento futurista, è fratello di Alessandro, personaggio di spicco del trentennio e della Repubblica Sociale. Si tratta di personaggi difficilmente difendibili nell'Italia dei primi anni '50. Solo un anno prima della venuta dei *nō* si era allestito *Colui che dice sì*, adattamento del *nō Tanikō* di Bertolt Brecht, rappresentato al Teatro Olimpico di Vicenza. Non sorprende che né Pavolini, né il socialista Brecht non fossero apprezzati dalla stampa filo-governativa.

Le recensioni del centro-destra giornalistico sono caratterizzate dall'insistenza degli autori sul carattere aristocratico del *nō*, descritto come cerimonia religiosa permeata da un senso di trascendenza. Il *nō* poteva essere veicolo di spiritualità nel clima di eccessivo materialismo che accompagna gli anni del boom economico, e un mezzo autorevole, poiché legato a una tradizione secolare, per allontanarsi dall'estetica realista associata all'area socialista, o al neo-realismo cinematografico di De Sica, Visconti e Rossellini, autori fortemente criticati dalla corrente democristiana.

È interessante notare come, a controbilanciare le lodi della stampa di centro-destra, le firme di giornali come «L'Unità» e l'«Avanti!», portavoce dei partiti comunista e socialista, sfruttarono i *nō* per lanciare un'invettiva di carattere politico contro le scelte artistiche operate dalle istituzioni – la Biennale era sovvenzionata da un fondo statale. Per questi autori il *nō* è il prodotto di una società

isolata, retrograda e spiritualmente povera, le cui poche qualità sono state copiate dalla Cina. La scelta dei drammi presentati a Venezia non poteva che confermare tale pregiudizio: il *nō Sagi* racconta di come un airone che vola sul giardino dell'imperatore riesca a sfuggire ai servitori che cercano di catturarlo, ma sia poi sottomesso dal sovrano in persona, che decide di investirlo del titolo di vassallo. La morale di *Sagi* è condannata perché instilla cieca obbedienza in un monarca deificato e reminiscenze dei leader nazi-fascisti.

Probabilmente, il fatto che il *nō* fosse stato apprezzato da artisti come Yeats e Pound, spesso associati alla sfera culturale della destra reazionaria, non aiuta il *nō* ad evitare le accuse di essere un residuo del passato imperialista. Infatti, è utile notare come il gruppo di attori giapponesi a Venezia abbia evitato di mettere in scena drammi appartenenti alla seconda categoria (*nō* di guerrieri), che potevano essere associati alla recente alleanza militare italo-nipponica: bisognerà attendere dieci anni per vedere *nō* di questa categoria rappresentati all'estero.

Non solo l'estetica aliena al gusto locale, ma anche l'ambivalenza morale del *nō* nel contesto politico post-bellico è ragione di preoccupazione per gli organizzatori, e il Festival si trasforma in un teatro di scontro politico: i giornalisti dell'area di sinistra accusano la Biennale di spendere denaro pubblico in produzioni che soddisfano solo l'élite intellettuale del paese, e di ignorare altre importanti aree culturali come Cina e l'Europa dell'Est. I critici più arditi arrivano persino a sospettare che il *nō* sia stato scelto per compiacere gli Stati Uniti, paese che dalla fine della guerra ha instaurato un rapporto speciale con il Giappone. Gli stessi critici giudicano l'incontro con la tradizione giapponese "autentica" come una delusione: il *nō* ha mostrato quanto la cultura giapponese sia povera emozionalmente, e sappia solo mettere in scena il monotono ripetersi di uno sterile simbolismo coreografato. Solo i sedicenti conoscitori, gli "alti papaveri" della critica e gli snob pseudo-intellettuali che popolavano le gallerie d'arte all'avanguardia potevano fingere di apprezzare veramente il *nō*, forse perché si sarebbero vergognati di ammettere di non capirlo per nulla.



Medea, allestimento del Mei no kai.

È difficile giudicare in via definitiva quale sia stato l'esito di questo incontro di culture. Un commento illuminante a tale proposito è offerto dallo storico del teatro Giovanni Calendoli che, sulle pagine della «Fiera Letteraria» del 15 agosto 1954 scrisse:

[la] cultura del nostro vecchio mondo ha oggi più che mai bisogno di ritornare alla verità, alla sincerità, al rispetto delle varie civiltà. V'è una incomprensione che è feconda ed operante, più di ogni falsa comprensione⁴.

Una delle problematiche che caratterizzano l'incontro con l'espressione artistica di una cultura lontana dalla propria riguarda la misura per la quale i mezzi espressivi non familiari costituiscano, o meno, un limite all'apprezzamento della stessa arte. Nel periodo pre-bellico il *nō* risiedeva quasi esclusivamente in un universo immaginifico, alimentato dai racconti dei pochi che ebbero la possibilità di recarsi in Giappone. La possibilità di vedere attori esibirsi dal vivo avrebbe dovuto quindi costituire un passo avanti verso una maggiore comprensione del *nō*, eppure l'esperienza diretta pare aver messo lo spettatore di fronte alla distanza insormontabile fra ciò che è considerato 'proprio' e ciò che è percepito come 'altro'. Come Calendoli suggerisce, tale distanza non dovrebbe essere necessariamente intesa come negativa: abbandonando l'illusione di uno sguardo in grado di contenere l'interezza dell'alterità, è possibile riconoscere nello spazio fra soggetto e oggetto in un'entità continua definizione. Allo stesso modo, riflettendo sui commenti alla Biennale del 1954 è possibile rilevare come, nonostante le apparenti difficoltà di comunicazione che emergono dalle parole di critici ancora impreparati al confronto con una civiltà così distante, il *nō* abbia stimolato profonde riflessioni sullo stato della propria cultura, intesa sia in termini estetici che in termini etici.

¹ Il titolo si ispira all'articolo di Icilio Ripamonti sull'«Avanti» di Roma (20 Agosto 1954). Le informazioni sugli spettacoli *nō* alla Biennale di Venezia del 1954 contenute in questo articolo non sono pubblicate se non ove indicato. Tutti i documenti sono stati consultati presso La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Teatro, Busta 2, Busta 7 e Busta 10. La rassegna stampa si trova presso La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Serie Teatro, 1954.

² L'attore Kanze Hideo racconta questa drammatica situazione in *Kaigai kōen de kanjita koto: 1954 nen no benechia engeki matsuiri hoka* [Impressioni sulle rappresentazioni all'estero: il Festival del Teatro di Venezia del 1954 e altri], in Haruo Nishino, a cura di, *Gaikokujin no nōgaku kenkyū* [Ricerche estere sul *nō*], Hōsei Daigaku Kokusai Nihongaku Kenkyū Sentā, Tokyo, 2005, p. 141.

³ E. Robecchi-Brivio. *Tre 'Nō' giapponesi*, in «Il Dramma», 16 no. 344, 1940, pp. 32-41.

⁴ «La Fiera Letteraria» era una rivista diretta da Enrico Fulchignoni, autore di una delle prime raccolte di drammi *nō*. E. Fulchignoni. *Teatro giapponese. Sette Nō*, Edizioni Teatro dell'Università di Roma, 1942.

IL RISTORANTE ITALIANO

Lo spettacolo più bello del mondo

Scritto e diretto da Naohiko Umewaka

Questa pièce teatrale di Umewaka – scritta nel 2004 in occasione del Festival annuale di teatro *nō* all'aperto con fuochi (*takigi-nō*) alla Shizuoka University of Art and Culture – si è sviluppata fino a oggi tra paesi, culture e popoli diversi. È la seconda opera originale dell'autore (dopo *The Coffee Shop Within the Play*, del 2003) e viene allestita quasi esclusivamente nell'ambito di progetti di scambio culturale come esito e strumento di lavoro di un laboratorio, diretto dallo stesso Umewaka, per attori semi-professionisti. L'opera, quindi, subisce continue modifiche sceniche e drammaturgiche (secondo il metodo ideato insieme al prof. Amparo Umali II dell'Università delle Filippine): il testo che segue restituisce la mappa tracciata durante i sei giorni di laboratorio con gli studenti dell'Università di Bologna tenutosi dal 4 al 10 novembre 2011, nell'ambito delle iniziative CIMES, presso i Laboratori DMS-Teatro del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Ateneo bolognese e il Sì, atelier di Teatrino Clandestino. La rappresentazione è andata in scena il 10 novembre 2011 ai Laboratori DMS-Teatro, Bologna.

In questo dramma sperimentale predomina una lettura autobiografica riferita all'esperienza attoriale di Umewaka Naohiko che, nelle sue stesse parole, sente di vivere “in-between”, ovvero in una sorta di duplicità tra finzione e non-finzione.

Allestimenti de Il ristorante italiano

Shizuoka University of Art and Culture, Hamamatsu (Giappone), 2004, 2010; BankART, Yokohama (Giappone), 2008; Aldaba Hall, University of the Philippines, Diliman (Filippine), 2007, 2008; Ateneo de Naga University (Filippine), 2008; Trinity College, University of Wales (Regno Unito), 2009; Gulbenkian Theatre, Beirut (Libano), 2009; Minato UNESCO, Tokyo (Giappone), 2009; National Opera House, Ankara (Turchia), 2010; National Theater, Istanbul (Turchia), 2010; Teatro Agorà, Roma (Italia), 2010; Laboratori DMS-Teatro, Dipartimento di Musica e Spettacolo-Università di Bologna (Italia), 2011.

Personaggi e cast

TITOLARE DEL RISTORANTE (Lucia Massimino)

SAMURAI 1 (Sergio Cuccia)

SAMURAI 2 (Tommaso Monaci)

MITSUKO TESHIGAWARA (Monica Alcantar)

CAMERIERA (Marianna Martino)

KAYE, *compagna di stanza di Mitsuko Teshigawara* (Daniela Delzotti)

DIABOLO 1 (Andrea Massironi)

DIABOLO 2 (Fabio Raffo)

MARY MIYAGI, *l'uomo che si nasconde dietro alla maschera* (Luca Gadler)

POLIZIOTTO (Yuri Dini).

Cast tecnico: *Luci*, Yuri Dini; *Suono*, Cinzia Toscano.

Buio, musica. Dalle quinte una torcia illumina la scena, Entra un samurai che procede a passo lento, si ferma di scatto e si illumina dall'alto al basso il torace. Riprende a camminare dirigendosi verso il lato opposto puntando la luce verso la platea e in alto fino a che non scopre dei tavoli e la figura di una donna con una bottiglia di vino in mano. Il samurai illumina il calice davanti a lei e il vino inizia ad essere versato, poi illumina il volto e il corpo della donna. Quindi si gira verso il pubblico e illumina di nuovamente il proprio volto. Esce. Luce.

TITOLARE DEL RISTORANTE – (*accentuando la recitazione, in modo da dare l'idea di una recita fatta da attori assolutamente incapaci*) Vivo a Kyoto. Gestisco un ristorante italiano vicino al lago Nojiri a Nagano.

Che magnifica giornata, non è così? Sono quasi 20 anni che gestisco questi affari. Ho avuto la grandissima idea di servire dolci giapponesi nel mio ristorante. Piacciono a tutti. Lo posso vedere dalle loro espressioni... Un ristorante genuino a 5 stelle... hehehe (*ride*).

Lasciate che vi dica una cosa. Che ci crediate o no, sono 20 anni che il mio ristorante è senza un nome. Cosa mi impedisce da così tanto tempo di trovarne uno? Non lo so.

Un mese fa, un uomo gentile venne a mangiare nel mio ristorante. È stato così generoso da dargli un nome. Avevo sperato che fosse un nome francese... (*apre una busta*) Cosa? Ristorante Belibi yo Strasbourg.

SAMURAI 1 – Ho molta fame. Mi piacerebbe mangiare in questo ristorante.

TITOLARE DEL RISTORANTE – Oh, abbiamo un cliente! Santo cielo, sembra un samurai giapponese.

Sembri affamato. Vuoi mangiare un dolce, la nostra specialità?

SAMURAI 2 – Cosa? Ma se ancora non ho cominciato con la mia zuppa. Siete matti. Questo ristorante ha però una bella atmosfera. Il vento porta il profumo dei fiori di centocchio e il volo degli uccelli suona come il fruscio di sete preziose.



Il ristorante italiano: Samurai, foto di Massimo Fioravanti.

TITOLARE DEL RISTORANTE – Oh, che bella poesia!

SAMURAI 1 – A proposito, sei un bugiardo?

TITOLARE DEL RISTORANTE – Affatto! Non ho mai detto bugie nella mia vita.

SAMURAI 2 – È così? Se provi a ingannarmi, ti taglio a pezzettini.

TITOLARE DEL RISTORANTE – Bell'affronto!

I samurai cominciano a respirare in modo accentuato e sonoro, inalando dal naso ed espirando pronunciando un enfatico "pah".

TITOLARE DEL RISTORANTE – Mi scusi, che cosa sta facendo?

SAMURAI 1 – Silenzio. Sto cercando di meditare. Questa tecnica di respirazione ti aiuta ad ottenere l'illuminazione... *(i samurai riprendono a respirare come prima)*

SAMURAI 2 – *(si alza e corre fino in mezzo alla platea)* Papà! *(torna tristemente al posto)*

I samurai si alzano e avanzano.

SAMURAI 1, SAMURAI 2, TITOLARE DEL RISTORANTE – *(respirano come prima saltando per tre volte imitati dalla titolare)* Pah! Pah! Pah! *(si bloccano)*

MARY MIYAGI – *(si alza di scatto dal letto in proscenio su cui era sdraiato, togliendosi il lenzuolo che lo nascondeva)* Benvenuti! Quello che state vedendo adesso è il più bello spettacolo del mondo... *Il Ristorante Italiano*. Il produttore è un impostore. Siete rinchiusi in questo posto. Non provate a fuggire perché le porte sono chiuse. Dietro quella porta sono stati messi degli uomini armati per essere sicuri che nessuno scappi da questo teatro. La sola cosa che possiate fare è quella di vedere questo terribile spettacolo, che durerà per sempre.

SAMURAI 1, SAMURAI 2, TITOLARE DEL RISTORANTE – *(saltando)* Pah! *(tornano a sedersi)*

TITOLARE DEL RISTORANTE – Così il tuo respiro è il tuo segreto *(mormorando tra sé e poi parlando al pubblico)*



Il ristorante italiano: Mary Miyagi, foto di Massimo Fioravanti.

co). Che dannato samurai. Ancora non sa quello che fa. So perché non ha ancora ordinato da mangiare. Perché non ha soldi... mangia solo l'aria.

SAMURAI 2 – Hai detto qualcosa?

TITOLARE DEL RISTORANTE – Non ho detto niente, stavo ancora ammirando la tua determinazione ad auto disciplinarti qui nel ristorante. Sei così singolare.

SAMURAI 1 – Non prendermi per il culo. So a cosa stai pensando, pensi che io non abbia denaro, huh! Il fatto che io non abbia ancora ordinato da mangiare... Pensi così, huh. Pensi che io mangi aria, huh!

TITOLARE DEL RISTORANTE – Chi sono io per pensarla così, signore?

SAMURAI 2 – Posso leggere la tua mente dal tuo respiro. Sono esperto nella respirazione.

TITOLARE DEL RISTORANTE – Cosa? Esperto nella respirazione?

SAMURAI 1 – Certo! Sai come si scrive "respirazione" con gli ideogrammi giapponesi? Si scrive con la perfetta combinazione di due ideogrammi... uno significa personalità... l'altro cuore...

TITOLARE DEL RISTORANTE – Cuore e personalità...?

SAMURAI 2 – Precisamente.

TITOLARE DEL RISTORANTE – Vuoi dire che il mio respiro è il mio cuore.

SAMURAI 1 – Sì, certo.

TITOLARE DEL RISTORANTE – Ahimé! *(chiude naso e bocca)*

SAMURAI 2 – Che cosa stai facendo?

TITOLARE DEL RISTORANTE – Sto cercando di chiudere naso e bocca con le dita per non farti sentire il mio respiro. Così non leggerai nella mia mente.

SAMURAI 1 e SAMURAI 2 – *(si irrigidiscono)*

TITOLARE DEL RISTORANTE – *(si irrigidisce)*

MARY MIYAGI – *(al pubblico)* Ovviamente, non posso chiudere naso e bocca. Come potete vedere... *(indica la maschera che indossa)*. Lasciate che io mi presenti. Il mio nome è Mary Miyagi. Suona proprio come un nome di ragazza. Colpa di mio padre. Sono maestro di un teatro classico giapponese che si chiama *nō*. Ho recitato spettacoli *nō* per mezzo secolo. La cosa strana è che questa forma teatrale ha cominciato a contaminare la mia vita quotidiana... a confondere il confine tra il teatro e la vita. Sono ormai abitato dalla finzione e dalla non-finzione. La mia vita scorre ormai su questi due binari. Tecnicamente la mia esistenza è sospesa tra l'essere uomo e donna, tra vita e morte, addirittura, tra umanità e bestialità. Forse... sono diventato io stesso il confine. Ma c'è un limite a cui non posso ancora avvicinarmi... quello tra Dio e uomo... Potete immaginare cosa mi piacerebbe essere? Dopo tutto non è così male... Mi sono ritrovato più vicino all'arte. Perché adesso posso capire quelle pitture astratte... difficili... Adesso posso dire se il dipinto è un'opera d'arte o robbaccia a prima vista. Il segreto è tra la tela e il colore. Ancora il limite... il confine...

Ma ho ancora qualche problema. Non posso dormire. Negli ultimi 20 anni non ho mai dormito. Mi mancano i bei sogni... L'altra cosa che mi preoccupa è che non mi importa più di mangiare, o di bere acqua. È fisicamente impossibile mangiare e bere con questa (*indica la maschera*). "Sei a dieta!", mi dico sempre... hehehe (*ride sarcastico*). Ma ancora mi piace andare al ristorante, accompagnarvi un amico, solo perché ne adoro l'atmosfera.

Parliamo di come vivo. Gestivo un Centro per ritardati mentali dove ho fatto molti soldi. Ero praticamente benestante. Ma gli affari hanno cominciato ad andare male. Alla riunione del consiglio d'amministrazione tutti i direttori che ho nominato si sono schierati contro di me e sono stato costretto a dimettermi. Sono il fondatore del Centro. Come hanno potuto farmi questo? Per un po' di tempo sono rimasto senza casa, riuscite ad immaginarvelo? Ma l'Istituto del British Council mi voleva assumere come docente part-time. Grazie a Dio. Insegnavo Gestione Aziendale per malati terminali e poi mi sono ritrovato ad insegnare *nō*. L'istituto del British Council mi ha chiesto di fare un corso intensivo di *nō*.

Cambio luci. Sala e scena sono illuminate omogeneamente come fosse un'aula universitaria. I samurai e la titolare del ristorante si atteggiavano da studenti. Mary Miyagi si rivolge al pubblico.

MARY MIYAGI – Grazie per essere qui questo pomeriggio per partecipare al corso intensivo di *nō* sull'interpretazione filosofica del *myō* negli studi di Zeami. È proprio un vero piacere condividere ora questa lezione con tutti voi.

Zeami nacque nel 1368 e morì nel 1444. Era capo della troupe chiamata Yuzaki-za, *za* letteralmente significa gruppo. Zeami spesso parlava di *myō*. Non nei suoi primi scritti, ma in quelli più tardi come lo *Shūgyoku tokka*.

SAMURAI 1 – (*atteggiato a studente*) Professore... Professore..., ho una domanda. L'idea di *myō* che ritroviamo nella letteratura cinese, o dovrei dire principalmente negli scritti di Lao Tsu sul Taoismo, fu usata un po' diversamente nel suo contesto d'origine. Zeami tende a citare quelle parole come una metafora piuttosto che... piuttosto che...

(*ritornando a comportarsi come un samurai*) Ho proprio fame. Dovrei mangiare in questo ristorante. Cosa? Non ho ancora cominciato con la mia zuppa! Siete pazzi!

MARY MIYAGI – (*al pubblico*) Bene... ci sono altre domande?

TITOLARE DEL RISTORANTE – (*atteggiata a studentessa*) Professore, sono d'accordo con lei. L'analogia tra *yūgen* e *myō* si trovò ad essere più tesa verso... più verso... (*rivolgendosi ai samurai*) Sembra affamato. Vuoi mangiare un dolce, la nostra specialità?

SAMURAI 1 e 2 – (*in modo aggressivo*) Pah!

TITOLARE DEL RISTORANTE – (*ancora più aggressiva*) Pah!

MARY MIYAGI – (*imbarazzato corre davanti alla titolare del ristorante e ai samurai tentando di nascondersi alla vista del pubblico*) Qualche altra domanda? Mi scusi. (*indicando una persona precisa del pubblico*). Mi scusi, lei seduto in seconda fila. Sì lei con la camicetta azzurra. (*aggressivamente*) Sì, tu con la faccia da stupido! (*più pacatamente*) Potrebbe per favore coprirsi la bocca quando sbadiglia? La gente non vuole vedere all'interno della sua bocca. Il minimo che può fare... (*indicando un altro spettatore*) E lei potrebbe evitare in pubblico di mettersi le dita nel naso! Questa è un'università, istituto del British Council... (*spaventato, indicando un altro spettatore*). Non posso credere ai miei occhi. Sta facendo pipì! Anche voi state facendo pipì. Tutti stanno facendo pipì. (*ritrovando la calma, illuminandosi*) Ma lasciatemi pensare. È cosa buona che tutti stiano facendo pipì. Ciò significa che sono ritornato al Centro per Ritardati Mentali. Quindi non mi trovo all'istituto del British Council ma nel Centro. (*le luci tornano come prima*) Alla fine non mi sono dimesso. È stato solo un sogno che ho fatto venti anni fa. Andiamo nella stanza del presidente. Eccoci qui... questa è la mia stanza. All'improvviso mi è venuto un certo languorino, forse psicologico, so che non posso mangiare. Ma qui dovrebbe esserci la sala mensa del Centro. (*gira attorno ai tavoli del ristorante*)

E questa cos'è? È la mensa? Chi sono queste persone? (*vede Mitsuko*) Oh, c'è una ragazza (*si avvicina a Mitsuko*). Mi scusi... Lei come si chiama... Voglio dire... Dove si trova questo posto? Sono il Presidente di questo Centro. Lei mi conosce? È questa la sala mensa?

MITSUOKO – Spiacente. Questo è un ristorante italiano, il Belibi yo Strassburg.

MARY MIYAGI – Ristorante? Questo non è un ristorante. (*i samurai e la titolare assumono per qualche momento il ruolo di malati mentali*) Questo è un Centro accoglienza per ritardati ed è così che questo posto do-



Una scena de *Il ristorante italiano*, foto di Massimo Fioravanti.

vrebbe essere. Bene, questa è la peggior cosa che mi sia capitata. Ma è meglio così, in un caso così serio posso fare più di un trattamento. Sono confuso. Avete ordinato?

MITSUKO – Non ancora.

MARY MIYAGI – Mi ascolti. Capisco che è la prima volta che ci siamo incontrati. In realtà, se ti va bene, conosco un altro ristorante italiano qui accanto. Possiamo per favore cenare lì? Il posto ha una buona reputazione. Ma dovremo aspettare un po' per avere un tavolo.

MITSUKO – *(ride ma accetta)*

MARY MIYAGI – Andiamo via di qui. *(escono. I samurai e la titolare del ristorante escono con loro facendo linguacce e gestacci come non visti dai due)*

Mary Miyagi e Mitsuko ritornano in scena, si siedono. La nuova illuminazione indica il nuovo ristorante.

CAMERIERA – Salve signor Miyagi! È un piacere vederla di nuovo questa sera.

MARY MIYAGI – Non ho chiesto di riservarmi un tavolo ma potremmo averne uno per due vicino alla finestra per favore?

CAMERIERA – Il vostro tavolo preferito? Lo avevo tenuto apposta per voi. Prego da questa parte per favore. *(seguono la cameriera fino al tavolo e si siedono)*

MITSUKO – Grazie.

SAMURAI 2 – *(entra e urla all'orecchio di Mary Miyagi)*
Ho molta fame. Vorrei mangiare in questo ristorante *(entra l'altro samurai, i due si sfidano in un breve duello che porta alla morte del samurai 2. Il sopravvissuto esce. Il morto si rialza ed esce a sua volta)*

MARY MIYAGI – Questo ristorante è eccellente.

CAMERIERA – Mi scusi signore, ecco qui il nostro menu *(gli dà il menu)*.

MARY MIYAGI – Uhm... Che cosa ci consiglia?

CAMERIERA – *(la cameriera avanza e si rivolge al pubblico in modo ammiccante)* Come antipasto perché non provate il nostro prosciutto crudo di Parma affettato con scaglie di parmigiano reggiano, servito con rucola, aceto balsamico di Modena e olio extravergine d'oliva. Poi un assaggio di pomodorini del nostro giardino, serviti su croccante bruschetta, o gratinati, o ripieni di capperi e acciughe. Proseguiamo con la scelta dei primi. Il nostro primo piatto più famoso sono ruvide e porose tagliatelle fatte a mano, affogate in delizioso ragù alla bolognese, o se il ragù non vi piace, provatele con i funghi porcini. Oppure potete assaggiare i cannelloni con spinaci e formaggi fusi o fusilli alla montanara gratinati al forno. Abbiamo anche spaghetti trafilati al bronzo con pesto, fagiolini e patate! Dovreste assaggiarli con un vino toscano d'anata, forse un vino rosso, un Brunello di Montalcino, un Montepulciano o un Chianti classico. Per la portata successiva vi suggerisco il pollo arrosto, salsiccia e patate o il cotechino al vino con verdure grigliate. O



Il ristorante italiano: la cameriera, foto di Massimo Fioravanti.

forse preferite la pizza? Il nostro menu è ricchissimo anche di pizze: margherita, quattro stagioni, marinara, quattro formaggi, napoletana o la specialità della casa, uova e pancetta. E poi, ultimo ma non l'ultimo, abbiamo i dolci. Se volete qualcosa di fresco provate la pannacotta con vaniglia, lo zabaione o il creme caramel. Potreste anche concedervi un bel tiramisù oppure un profiteroles ricoperto di cremoso cioccolato fondente. Ma soprattutto non fatevi sfuggire il gelato. Gelato alla stracciatella, agli amaretti, al caffè, fior di latte, nocciola, fragola, cioccolato fondente, crema con pinoli caramellati o la nostra ultima creazione: gelato al biscottino della nonna.

E per finire, un bel caffè. Ahh, sì, caffè *(la cameriera ritorna dai clienti)*

MITSUKO – Io prendo salsiccia con un bicchiere di chianti per favore.

CAMERIERA – Certo, madam *(riprende il menu)*.

MARY MIYAGI – Io prendo l'ultimo

CAMERIERA – Posso suggerirle un vino, signore?

MARY MIYAGI – Oh, giusto, il vino. Prendo un Chianti Classico per favore.

CAMERIERA – Del 1942, ottima scelta come sempre *(esce)*.

MARY MIYAGI – Stai bene? Ti vedo alquanto pallida. Volevo soltanto andarmene da quell'orribile ristorante. Lo era anche per te, orribile?

MITSUKO – Sono contenta che tu mi abbia portata in questo ristorante, ma...

MARY MIYAGI – Ma...

MITSUKO – Ma quel ristorante è uno dei miei preferiti.

MARY MIYAGI – Stai scherzando?

MITSUKO – Non è così male come credi. Sai che ho sempre passato la Vigilia di Natale là da sola?

MARY MIYAGI – È tutto così poco professionale, così diletantesco. Dio solo sa che tipo di cibo servono.

MITSUKO – (*ride*)

MARY MIYAGI – (*ride*) Oh, hai un bell'anello.

MITSUKO – Grazie. Il mio nome è Mitsuko Teshigawara.

MARY MIYAGI – Io mi chiamo Mary Miyagi.

MITSUKO – Suona proprio come un nome di ragazza.

MARY MIYAGI – È stata un'idea di mio padre.

MITSUKO – Non vorrei sembrare una pazza ma... hai mai visto un fantasma?

MARY MIYAGI – Come scusa?

MITSUKO – Un fantasma.

MARY MIYAGI – Ho capito quello che hai detto, ma cosa vorresti dire? Non crederai che possano esistere... (*si ammutolisce e si guarda attorno spaventato. Urla avvicinandosi spaventosamente a Mitsuko che non ha reazioni*)

MITSUKO – Ho sempre voluto sapere dove vivono i fantasmi, intendo dire dove si trovano. Per saperlo, escludo prima tutti i luoghi dove non possono esserci... Credo che uno di loro viva dietro la mia palpebra. Prima di addormentarti chiudi gli occhi (*chiude gli occhi*), poi arriva il buio e già cominci a vedere qualcosa, qualcosa che appare come un'ameba, come luce che si trasforma in un volto umano. Non posso chiudere i miei occhi quando sono già chiusi, così apro gli occhi per far scomparire il fantasma (*apre gli occhi di scatto*)

Buio.

MITSUKO – Grazie per la bella serata. Sono stata proprio bene. Hai ragione. Il ristorante era fantastico, così anche il cibo. Ti piacciono i film? A me piace molto vederli. Ho una grande collezione di Dvd a casa mia. Bene, questo è il mio appartamento, la mia coinquilina mi ha detto che stanotte non rientra.



Il ristorante italiano: Mitsuko e il Diavolo, foto di Massimo Fioravanti.

MARY MIYAGI – Si sta facendo tardi. Adesso devo andare (*cammina come per andarsene*).

MITSUKO – Non è poi così tardi. Devi proprio andare? Voglio dire... ti devi svegliare presto domani? Non vorresti vedere un film? Ti piace il film *Il Paziente Inglese*?

Mary Miyagi, eccitata al solo sentire il nome del film, torna indietro e si avvicina a Mitsuko, entrambi escono.

MITSUKO – (*il suo appartamento, nella sua stanza. Lei e Mary Miyagi sono a letto, lui si alza e si prepara ad andare*) Te ne stai già andando?

MARY MIYAGI – Tonnellate di lavoro da fare, tante carte... Ti piacerebbe vedere *Il Paziente Inglese* sul grande schermo questo pomeriggio al Lumière?

MITSUKO – Ma l'abbiamo già visto. Però ok.

MARY MIYAGI – Ti vengo a prendere alle 6 di pomeriggio.

MITSUKO – (*rivolta al pubblico*) Mi piace (*ritorna a dormire*).

Kaye entra.

MITSUKO – (*vede Kaye e si alza*) Ciao, hai detto che non ritornavi questa notte.

Kaye la ignora.

MITSUKO – Bene, non importa. È andata bene al ricevimento nuziale? Qualche bel ragazzo?

Kaye la ignora.

MITSUKO – In questo ristorante ho conosciuto un uomo strano, ma carino. Ci siamo trovati bene insieme. Ho infranto la nostra promessa di non invitare più un uomo nel nostro appartamento. Se ne è andato pochi minuti prima che tu rientrassi. Mi dispiace.

Kaye la ignora. Squilla il telefono.

KAYE – Pronto... ciao... Christine! Da quanto tempo non ci vediamo. Come va? Io? Domani? (*Mitsuko fa cadere un bicchiere per sbaglio*) Aspetta un minuto... sì, sono libera. Mi stai invitando a un ristorante cinese? Che piacere! Che bella idea! A domani. Ciao!

Buio.

Kaye rientra e si mette sul letto a mangiare patatine.

MITSUKO – (*improvvisamente, da fuori scena*) Oh mio... Sono già le 6:30. Sarà qui sotto da mezzora. Kaye, potresti stirarmi la maglietta mentre faccio la doccia?

Suona il campanello, Mitsuko fa entrare Mary Miyagi.

MITSUKO – Lui è Mary, lei è Kaye.

Kaye li ignora come se non fossero lì.

MARY MIYAGI – La tua coinquilina sembra una brava persona. Così amichevole! Da quanto tempo vivete insieme?

MITSUKO – Ho solo lei come amica, la mia miglior amica.

MARY MIYAGI – Penso che anche noi siamo buoni amici.

Mitsuko ride, escono.

MITSUKO – *(la scena si ripete esattamente come prima: il suo appartamento, nella sua stanza. Lei e Mary Miyagi sono a letto, lui si alza e si prepara ad andare)* Tè ne stai già andando?

MARY MIYAGI – Tonnellate di lavoro da fare, tante carte...

Ti piacerebbe vedere *Il Paziente Inglese* sul grande schermo questo pomeriggio al Lumière?

MITSUKO – Ma l'abbiamo già visto. Però ok.

MARY MIYAGI – Ti vengo a prendere alle 6 di pomeriggio.

MITSUKO – *(rivoltra al pubblico)* Mi piace *(ritorna a dormire)*.

Diavolo 1 e 2 entrano nella stanza.

MITSUKO – *(si comporta come se fosse entrata Kaye, esattamente come nella scena precedente)* Ciao, hai detto che non ritornavi questa notte.

Kaye la ignora.

MITSUKO – Bene, non importa. È andata bene al ricevimento nuziale? Qualche bel ragazzo?

Kaye la ignora.

MITSUKO – In questo ristorante ho conosciuto un uomo strano, ma carino. Ci siamo trovati bene insieme. Ho infranto la nostra promessa di non invitare più un uomo nel nostro appartamento. Se ne è andato pochi minuti prima che tu rientrassi. Mi dispiace. Hey, quante volte devo ripeterlo? Perché non ci lasci soli?

DIABOLO 1 – È stato da quel piccolo incidente che il tuo amato ha cominciato a vivere dove non dovrebbe. Non permetto a nessuno di vivere sullo stesso limite. Tuttavia, povero lui, può soltanto uscire con una ragazza come te... Patetico...

MITSUKO – Ancora non lo sà. Ad ogni modo, potreste ridarmi indietro il mio passato? Una volta ero una eroina tragica!

DIABOLO 1 – Ormai non importa più, è finito.

MITSUKO – È finito ma non devi cancellare il mio passato come se io non fossi mai esistita. Io sono esistita!

DIABOLO 1 e DIABOLO 2 *(assieme)* – Sei matta? Non esse-

re nata e trovarsi dopo la morte sono la stessa cosa. Dopo la fine del mondo, è come se niente fosse mai esistito. Neanche Mozart. Sai cosa sto dicendo? I suoi spartiti spariranno *(canticchia Mozart)*...

DIABOLO 2 – Nessun genere umano. Non più animali pur senza che sia avvenuta la loro estinzione. Quindi prenditela comoda. Ti sentirai meglio dopo essere stata cancellata di come ti senti adesso.

MITSUKO – Penso che ci sia una differenza.

DIABOLO 1 – Non hai ancora capito, vero? Dopo la fine del mondo chi lo testimonierà? Pensi che Dio testimoni la fine del mondo? Nessun Dio è mai esistito dall'inizio. E per di più... non c'è mai stato un inizio. Lascia che io ti ponga una domanda. Chi è più sacro, un prete cattolico o un giocatore di scacchi?

MITSUKO – Un prete cattolico.

DIABOLO 1 – Sono la stessa cosa! Sei così ingenua. Entrambe le professioni sono state create dall'uomo. Non capisci, è il gioco...

Diavolo 1 riempie un bicchiere di vino, si alza col bicchiere in mano, ne degusta un sorso, lo sputa a terra, rovescia il bicchiere sulla testa di Mitsuko e torna a sedere. Mitsuko piange. Diavolo 2 si alza, asciuga Mitsuko, poi le rovescia addosso l'intera bottiglia di vino e torna a sedere.

DIABOLO 1 – Ok, ok, ok. Hai vinto. Puoi considerarti morta.

Mitsuko si alza lentamente ma con gioia.

DIABOLO 1 – *(alzandosi lentamente)* Da questo momento sei promossa dallo stato di inesistenza, alla morte.



Il ristorante italiano: Mitsuko e Mary Miyagi, foto di Massimo Fioravanti.

Buio, escono tutti. Luce del ristorante, entrano la cameriera, Mary Miyagi e Mitsuko.

CAMERIERA — Signor Miyagi! Tavolo per uno? (*Mary Miyagi si volta di scatto a guardare Mitsuko, del tutto ignorata dalla cameriera. Vengono accompagnati al tavolo e Mary Miyagi aiuta Mitsuko a sedersi*) Ecco qui il nostro menu.

MARY MIYAGI — Che cosa mi consiglia?

CAMERIERA — (*sorride, si avvicina al centro del palco pronta a ripetere tutto il menu*)

MARY MIYAGI — (*interrompendo la cameriera*) Aspetti! Aspetti... So cosa ordinare. Io prendo bistecca e un bicchiere di...

CAMERIERA — Chianti Classico del 1942

MARY MIYAGI — Eccellente.

CAMERIERA — Subito signore.

MARY MIYAGI — Dopo aver visto un bel film fa sempre bene cenare con del buon vino. Era proprio un bel film.

MITSUOKO — Lo è stato davvero.

MARY MIYAGI — È un po' triste quando stai cercando di salvare qualcuno dalla morte e non puoi. Sai una cosa? Da quando ti ho incontrata il mio essere non ha fatto altro che allontanarsi dalla sua natura più ferina per avvicinarsi a quella più umana. È così che mi sento.

MITSUOKO — Adesso so cosa significa lamentarsi per la morte. Significa accettare la morte non solo come triste incidente passivo ma come un qualcosa verso cui si tende in modo attivo.

UOMO — Che cosa vuoi dire?

MITSUOKO — È tutto ok. Lascia stare.

MARY MIYAGI — Ti va di ballare?

Ballano un po' e poi tornano al tavolo. Mentre ballano la cameriera apparecchia.

CAMERIERA — Il nostro primo per stasera è bistecca ai ferri con salsa di funghi portobello. Per il vostro vino abbiamo un Chianti classico della Toscana. Buon Appetito!

Mary Miyagi e Mitsuko mangiano al ritmo di musica. Mitsuko mangia veramente, mentre Mary non può a causa della maschera e ne soffre. Dopo due o tre bocconi tentati, Mary allontana da sé il piatto. Mitsuko propone di brindare: i due brindano, Mitsuko beve, Mary rimane col bicchiere pieno a pochi centimetri dalla maschera, come prima. Mary Miyagi rimane fermo sulla sedia, sconsolato, mentre Mitsuko finisce il suo piatto. Mitsuko si alza come per andare alla toilette, prima di uscire definitivamente si volta a guardare ancora una volta Mary Miyagi. In simultanea il samurai 2 e la titolare del ristorante entrano e vengono serviti dalla cameriera come due normali avventori. Consumano qualcosa ed escono. Cabio luci, la scena si sposta nell'appartamento



Il ristorante italiano: Mary Miyagi, foto di Massimo Fioravanti.

di Mitsuko e Kaye. Mary Miyagi rimane seduto come al ristorante nella semioscurità.

KAYE — (*suona il campanello*) Sì, aspetti un minuto.

POLIZIOTTO — È lei la signora Kaye Craig?

KAYE — Sì.

POLIZIOTTO — Le faccio le mie sentite condoglianze per la sua coinquilina. Ancora non abbiamo trovato il suo corpo nel luogo dell'incidente.

KAYE — Lei pensa che si possa recuperare il suo corpo?

POLIZIOTTO — Ne dubito molto perché il fuoco al ristorante italiano è stato terribilmente devastante. A questo punto non credo che l'analisi del dna possa significare qualcosa, ma abbiamo trovato un anello, è suo?

KAYE — Sì.

POLIZIOTTO — La ricontatteremo.

KAYE — Grazie agente (*ritorna indietro, piange, si guarda attorno, il telefono squilla*). Sì, Christine, è stato bello rivederti. Il cibo cinese era squisito. Sì... (*piangendo*). È appena passato un poliziotto. Ha detto che non potranno trovare il suo corpo. Ma mi ha dato il suo anello. Ce l'ho in mano adesso (*piange*). Penso che lascerò l'appartamento il mese prossimo... A volte sento come se lei fosse ancora qui, per cercare di parlarmi. A volte posso sentire la sua voce. MITSUOKO! (*si guarda intorno e piange*)

Cambio luci, la scena si sposta al ristorante dove la cameriera sta sistemando la sala. Mary Miyagi è in attesa di Mitsuko.

CAMERIERA — Mi scusi signore, questo è il suo conto. Potrebbe portarlo lei per favore alla cassa? Vede, ho

molte cose da fare prima della chiusura e a proposito, la chiamata per l'ultimo ordine era di 10 minuti fa.

Mary Miyagi è in un silenzioso imbarazzo, guarda l'orologio e continua ad aspettare Mitsuko.

CAMERIERA – (*spazientita*) Signore, paghi il conto! Signore, se non lo ha notato ho molte cose da preparare per domani. Devo finire prima di poter andare a casa e lei sta ingombrando, quindi apprezzerai se gentilmente se ne andasse. Sì, adesso per favore. Oh mio Dio è ancora qui! (*parlando prepara per quella che sarà l'ultima scena, otto sedie e otto rispettivi bicchieri pieni di vino. Al posto centrale un piatto per Mary Miyagi*). Signore, c'è qualcosa chiamato l'ultimo treno e se non lo prendo, non posso tornare a casa. È quasi l'ora dell'ultimo treno e devo proprio andare!

MARY MIYAGI – (*si alza*) Mitsuko! Mitsuko forza andiamo! Stanno chiudendo! C'è questa spaventosa cameriera che insiste. Forza andiamo! (*si rivolge alla cameriera*) C'è una ragazza. Una ragazza molto carina con un bel vestito ed è andata in bagno. Io sono rimasto qui ad aspettarla per ore e non so dove sia andata... e...

CAMERIERA – (*interrompe Mary Miyagi*) Signore! Lei è venuto qui da solo! (*esce*).

Musica. Mary si riempie di tristezza, cerca inutilmente delle tracce della presenza di Mitsuko avvicinandosi lentamente alla sedia sulla quale era seduta. Esce lentamente. Mary Miyagi rientra e si avvicina al proscenio dove è collocato un letto. Appoggia la giacca sul letto, va a prendere una maschera da sotto il mobiletto del telefono e la appoggia sul letto. Si siede sul letto spalle al pubblico e toglie la maschera che ha indossato fino a quel momento – una maschera demoniaca tradizionale del teatro nō – sostituendola con l'altra, bianca e simile a una maschera neutra. Si gira lentamente e svela al pubblico la sua nuova maschera. Ripone la prima ma-



Il ristorante italiano: Mary Miyagi, foto di Massimo Fioravanti.



Il ristorante italiano: dettaglio scena finale, foto di Massimo Fioravanti.

schera nel mobiletto sotto il telefono, si siede sul letto di profilo rispetto al pubblico e lentamente si sdraia, come morendo. Si alza e prova a chiamare qualcuno al telefono senza ottenere risposta. Si ferma la musica. Va verso il fondo della scena e, come rinvigorito da una nuova energia, scaglia un pugno sulla parete: parte un'altra musica. A ritmo, Mary si gira energicamente, si avvicina al tavolino centrale e si siede. Ripete la danza del cibo con un boccone unico, esasperando la disperazione nel momento in cui si porta il boccone alla bocca. Allontana il piatto, entrano tutti gli altri personaggi, esclusi Kaye e il poliziotto, e si siedono ai tavoli. Mary Miyagi solleva e ostende il bicchiere di vino. Lo appoggia al tavolo e, contorcendosi, un copioso rigolo di sangue scende da sotto la maschera. Mary Miyagi si accascia sul tavolino. Gli altri personaggi ostendono i loro bicchieri come ha fatto Mary e bevono il vino. La titolare del ristorante si alza e abbraccia Mary Miyagi da dietro, sollevandolo dal tavolo.

Fine.

Teatro nō. Polarità a confronto.

Recensione dello spettacolo *Il ristorante italiano* di Angela Grasso (*Voci dalla Soffitta**)

*Chi conosce sé e gli altri sa bene anche questo:
l'Oriente e l'Occidente non sono più da separare [...].*
(Goethe)

L'essenziale è una *canoa* che naviga la calma piatta di un fiume. Un confine tra Oriente e Occidente, è mezzo di trasporto di spettatori-passeggeri che diventano testimoni di una commistione di mondi diversi, ma complementari. La *canoa* è la dimostrazione pratica della collaborazione teatrale tra Oriente e Occidente, è la sintesi di due mondi.

Il laboratorio di teatro *nō* condotto a Bologna dal Mae-

stro Umewaka Naohiko è un percorso di sei giorni tra tradizione e sperimentazione che ha per finalità la messa in scena de *Il ristorante italiano*, scrittura originale per la scena di Umewaka Naohiko. Uno spettacolo che parla una sola lingua: la lingua universale del *teatro eurasiatico*. Il teatro *nô* lancia una scommessa psicologica, oltre che teatrale: prova a esercitare il dubbio su tutto, mettendo in discussione certezze e inibizioni. Un dramma, *Il ristorante italiano*, che stravolge i confini dell'azione drammatica. Buio. A bordo tutti i passeggeri. La *canoa* naviga il fiume tra le sponde della diversità.

Una sagoma manovra una torcia accesa. Gestì ponderati e furtivi. Lascia intravedere presenze inquietanti e immobili. Memorie smarrite, un valzer di tavoli, tovaglie bianche come colombe, calici da vino e tre personaggi: una donna, proprietaria del ristorante, e due samurai affamati di aria.

Una trincea: un letto, a dividere luogo dell'azione e luogo dello spettatore, mondo parallelo e vita reale, dentro e fuori. Il protagonista, Mary Miagi, e la sua maschera balzano fuori dalle coperte. Le reazioni del pubblico: curiosità, diffidenza, sorpresa, spaesamento.

Prendono posto nella *canoa* una cameriera con il suo "menu seducente" e un fantasma di donna che aspetta di ordinare il suo ultimo pasto. Ogni portata è un momento vissuto e ri-vissuto, ogni bicchiere di vino è una data. I personaggi, rinchiusi nei rispettivi drammi, bevono sorsi della loro passata esistenza, resistendo alla vita e vivendo la morte. Non hanno futuro, solo un passato infinito come *L'ultimo nastro di Krapp*. Il protagonista e il fantasma della donna si conoscono, si aspettano, rispettano i tempi l'uno dell'altro, per poi perdersi. Seduti al tavolo, ordinano: la maschera, dai lineamenti brutali, impedisce al protagonista di nutrirsi, respirare e dormire. La donna è la sua bistecca ai ferri e il suo calice di vino annata 1942: ma, non potrà saziarsi di lei perché la donna appartiene alla morte. Un incendio al ristorante italiano. La donna esce di scena e non farà mai più ritorno.

Unico segno tangibile della sua presenza passata sarà un anello, affidato da un poliziotto alla sua migliore amica. Di fronte alla morte e all'infinito c'è bisogno di un filtro drammaturgico, la maschera, che consente al performer di vivere il personaggio, tra riso e pianto, cibo e veglia, continuità e discontinuità.

Sulla scena, un gioco di ombre e luci. È il gioco della vita e della morte: spettatori vivi tra i fantasmi in scena che ri-vivono sempre gli stessi interminabili atti senza rendersene conto. Una *canoa* che si muove tra antichità e innovazione, tra Oriente e Occidente.

Il Maestro predilige il nuovo, il contemporaneo, senza però dimenticarsi di tradizioni e tecniche codificate. Quello che chiama "ruolo del corpo in scena" o "cattività fisica". Si ricomincia daccapo. I tavoli si riproducono, il protagonista cambia maschera senza cambiare scena: il nastro ritorna indietro cominciando dalla fine. Il Maestro ci propone una ultima cena rivisitata, tra *pars costruens* e *pars destruens*. La *canoa* è testimonianza-testimone dell'esistenza di un *teatro eurasiatico*, dell'affinità tra le due polarità a confronto.

Studenti-attori che hanno riempito l'aria di suggestioni e danze coinvolgenti, che hanno imparato, in poco tempo, l'arte dell'oralità e il linguaggio universale di corpo e danza. Attori di accenti e culture differenti, ma in fondo, figli della stessa patria: il teatro. Una melodia annuncia un trionfo alla morte. La maschera bianca e inespressiva sanguina inchiostro rosso: è la fine. Sciolti gli ormeggi, quando l'ultima nota muore, la fine ricomincia. La *canoa* riparte: è l'inizio della fine.

* *Voci dalla soffitta* è un blog di critica teatrale curato da alcuni studenti del Corso di Laurea in Discipline dello Spettacolo dal vivo dell'Università di Bologna. Sul blog è pubblicato il diario giorno per giorno del laboratorio condotto dal Maestro Umewaka per l'allestimento de *Il ristorante italiano* a firma di Angela Scivilla (<http://volidallasoffitta.blogspot.com/search/label/teatro%20No>).



Il ristorante italiano: scena finale, foto di Massimo Fioravanti.