

Frank Hoff

## ZEAMI DRAMMATURGO

Nell'ambito della VI Sessione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), che si è tenuta a Bologna dal 28 giugno al 18 luglio 1990, si è svolto un colloquio internazionale dell'Università del Teatro Eurasiano. Il tema del convegno, organizzato nella sede e con la collaborazione dell'Università di Bologna, è stato «Tecniche della rappresentazione e storiografia»; studiosi e uomini di teatro di campi disciplinari e nazionalità diverse hanno assunto come metodo per indagare la «presenza» dell'attore l'antropologia teatrale quale si è venuta definendo negli scritti di Eugenio Barba e dei membri dell'ISTA. Tra le relazioni presentate abbiamo scelto di pubblicare questa di Frank Hoff, che insegna all'Università di Toronto (Canada) ed è eminente specialista di teatro giapponese e in particolare di Zeami. «Teatro e Storia» intende così ricordare l'avvenuta sessione dell'ISTA a Bologna e proseguire la linea tesa alla necessaria e consapevole integrazione di cultura teatrale orientale e occidentale. Lo studio di Hoff è poi metodologicamente di rilievo nel suo partire dalle pratiche teatrali per capire gli scritti di un uomo di teatro, in una storicizzazione che sostanzia così la filologia teatrale.

Era consapevole Zeami di essere un drammaturgo? È una domanda su cui riflettere. È possibile indicare la data in cui cambia la sua idea di scrittura per il teatro. Nel suo primo trattato egli mostra di tenere in gran conto il lavoro di direzione di una compagnia. E parte di questa sua professione – procurare che gli attori fossero sempre sotto gli occhi del pubblico, attirarsi il favore – era scrivere drammi. Più tardi separò lo scrivere per la scena dalle generiche attività impresariali. Per il fatto stesso di aver potuto operare tale separazione, se guardiamo ai fatti da questo punto di vista, egli divenne consapevole, a modo suo, di essere un drammaturgo. Ma è interessante notare che anche dopo che la scrittura fu separata dalle molteplici responsabilità del governo di una compagnia, non fu mai staccata però del tutto dalla cura dell'addestramento degli attori. Questo legame continuò ad esistere in quello che per Zeami significava essere drammaturgo.

Nel suo primo trattato, *Fushi kaden* (Insegnamento sullo stile e

il fiore), a ogni passo avvertiamo l'importanza attribuita al governo della compagnia<sup>1</sup>. È esplicita in una sezione sul lavoro dello scrittore (cap. 6: *Addestramento al fiore*) e in un'altra sulla rappresentazione (cap. 3: *Domande e risposte*). Ma ciò che sta in cima ai pensieri di Zeami in questo trattato è l'addestramento degli attori, come quando, ad esempio, parla dell'attore la cui arte continua a progredire per tutta la vita (cap. 1: *Punti relativi all'esercizio del Nō in rapporto all'età dell'attore*). In Zeami, il progredire della consapevolezza dell'arte dello scrittore passa attraverso un perfezionamento della sua idea di training.

All'epoca del primo trattato, che in qualche modo riflette le idee di suo padre Kanami, il training è un esercizio da compiere ogni giorno e con perseveranza. Più tardi, con l'esperienza e forse con un certo distacco, Zeami ne parla teoricamente. A distanza di parecchi secoli dalla morte di Zeami – in molti campi e in molte arti oltre al Nō – il training potrebbe prendere una direzione diversa, in alcuni casi. La disciplina potrebbe sviluppare la capacità fisica, coordinamento, resistenza e concentrazione, ma potrebbe spesso perdere la funzione riflessiva che era parte dell'idea di Zeami. Zeami credeva infatti che all'attore fosse necessaria una visione che gli permettesse di sapere da dove provenisse e dove fosse diretto.

Zeami scrisse il suo importante trattato teorico sulla drammaturgia, il *Sando* (I tre elementi del comporre un dramma), nel 1423, all'età di sessantuno anni. Tre anni prima, nella riflessione sull'addestramento (discussa in *Shikado*, La vera via al fiore, del 1420), uno spunto importante ne anticipava la tematica. Come primo passo nell'apprendimento dell'arte del Nō (la parola *shudo*, apprendimento/

<sup>1</sup> Le traduzioni dei titoli e dei paragrafi dei trattati sul teatro di Zeami sono quelle che si trovano in *On the Art of the No Drama. The Major Treatises of Zeami*, a.c. di J.Th. Rimer e Y.Masakazu, Princeton Univ. Press, 1984. Questo trattato fu composto tra il 1400 e il 1418. [In italiano vedi *Il segreto del teatro Nō*, Milano, Adelphi, 1966, traduzione dall'ed. francese a cura di René Sieffert, che non coincide con la più ampia antologia inglese. Nell'ed. italiana il titolo del primo trattato è *Del trammettersi del fiore dell'interpretazione*; quello del cap. 6: *Dell'appropriarsi del fiore*; del cap. 3: *Osservazioni sotto forma di dialogo*; del cap. 1: *Osservazioni sugli esercizi età per età*. Nel testo tradurremo dall'inglese di Hoff dando solo in nota la traduzione Adelphi perché la diversità dei testi è non solo problema filologico ma anche di prospettiva teatrale negli studi. N.d.t.].

esercizio, è un termine operativo che compare in tutti i suoi scritti in prosa sul teatro), il bambino deve studiare due tecniche, canto e danza (è superfluo ricordare che la traduzione dei termini è fuorviante). Solo più tardi lo studente si accosta alle tre principali categorie di imitazione: il vecchio, la donna e il guerriero. Intorno a due tecniche e tre tipi di imitazione, Zeami quindi cristallizza il processo di apprendimento. È un cambiamento rispetto al metodo precedente che consisteva nell'acquisire un gran numero di modi imitativi specialistici (*monomane*), ed è formulato nel *Fushi kaden*. Il nuovo programma, detto sinteticamente *nikyoku santai* (due tecniche, tre modi), era già nella mente di Zeami, quindi, mentre scriveva il trattato sulla drammaturgia *Sando*. Un'idea embrionale di codificazione dell'addestramento, quindi, si venne a sedimentare, quasi, nel modello drammaturgico del *Sando*. Prima Zeami mise a punto la sua idea di training; poi fu in grado di capire e descrivere più compiutamente il compito dello scrittore.

Nel *Fushi kaden* scrivere per il teatro è parte di un insieme più ampio, che riguarda le capacità necessarie per garantire la sopravvivenza di una compagnia. È infatti un trattato pratico, anche se risuonano echi poetici e filosofici, soprattutto quando il lettore si imbatte nei concetti di «hana» o «yugen». Il *Sando*, invece, è un manuale specialistico che tratta la scrittura di drammi. Con esso Zeami diventa pienamente consapevole di essere un drammaturgo, per quanto era possibile esserne consapevole per uno come lui che esercitava il mestiere nelle condizioni culturali irripetibili del Giappone del XV secolo. Il *Fushi kaden*, scritto, riscritto e accresciuto durante molti anni, era un agglomerato di suggerimenti pratici per gestire una compagnia. La vocazione sinottica della sua scrittura sarebbe presto scomparsa per lasciare il posto a opere specialistiche di più breve respiro su problemi singoli, e a queste appartiene il *Sando*.

I titoli dati a certe sezioni di un altro trattato (*Kakyo*, Lo specchio del fiore, 1424), ci danno una pur vaga idea di come egli insegnasse. «Prima, fate che [gli spettatori] odano. Dopo, mostrate loro», è il titolo di un'importante discussione sul rapporto parola/gesto nel Nō. Questi titoli, composti da quattro o cinque caratteri cinesi, veri e propri aforismi che suonano come parole d'ordine, potrebbero appartenere al linguaggio delle sedute di training, un

modo efficace di codificare e promulgare un'estetica. Oltre a scrivere di teatro, nelle conversazioni in famiglia, con amici, attori, studenti e mecenati, Zeami toccava tutti gli aspetti del suo lavoro. Le sue osservazioni – che coprono una straordinaria varietà di aspetti, inclusi riferimenti ad allestimenti dei suoi drammi – facevano parte dei discorsi della vita reale, appunti stesi in un primo tempo, sembra, durante conversazioni reali, che poi furono selezionati e disposti secondo la tematica. Tre sezioni della raccolta del figlio di questi *obiter dicta*, o detti occasionali, l'essenza del discorso di Zeami sul teatro (*Regesto delle riflessioni di Zeami sull'arte*, datato 1430), trattano della scrittura per la scena.

Zeami ricopiava di propria mano i testi (il termine tecnico è *nohon*, e ne esistono una mezza dozzina) dei suoi drammi o dei drammi a cui aveva collaborato in maniera consistente. Consegnare un olografo fu forse il sistema da lui scelto per accordare a chi lo riceveva il permesso di mettere in scena il dramma. Sarebbe legittima la nostra aspettativa di poterci rivolgere a questi "copioni" per quello che Eugenio Barba, organizzatore di questo convegno, chiama lo scopo della nostra ricerca congiunta: uno studio della «successione lineare delle parole» con cui i drammaturghi fissavano per iscritto il «contesto (molteplicità simultanea di effetti sensoriali) della loro presenza scenica». Ma gli olografi, da questo punto di vista, sono abbastanza deludenti. Contengono, è vero, parole attribuibili a «parlanti» ben individuati, contengono anche indicazioni standard di certe tecniche vocali e alcuni suggerimenti su dove è previsto il movimento. Ma se ci chiedessero perché Zeami inserisse nei suoi testi teatrali così poche indicazioni sceniche, potremmo rispondere che gli attori addestrati nel suo sistema ne condividevano già l'orientamento e avevano quindi poco bisogno di ulteriori direttive. E tuttavia, è interessante studiare gli olografi – quello del dramma *Eguchi*, ad esempio, trascritto nel settembre 1424, o quello di *Unrinin*, nel novembre 1436 – e vedere le differenze tra questi drammi e i drammi dello stesso titolo, alcuni ancora presenti nel repertorio d'oggi, o indagare gli inizi della loro storia scenica prima di evolversi negli anni da quando Zeami stese per iscritto questi copioni così scarsamente annotati.

Bisogna dire ancora qualcosa dell'importanza che per Zeami aveva la tecnica vocale – il training, la terminologia e il sistema di

notazione. Dietro l'uso della voce nel Nō c'è tutta una cultura complessa di arti vocali. Ad esempio, nel periodo culminato nelle attività del padre di Zeami, testi raffinatissimi venivano composti per la recitazione da intellettuali appartenenti agli strati più bassi della classe dei samurai. Alcuni membri della classe militare potevano vantare il primato artistico, e i poeti erano inclusi tra i dilettanti che scrivevano testi del genere. Normalmente la notazione vocale era opera degli esecutori professionisti, anche se a volte erano gli stessi scrittori a fornirla. Di solito si recitavano nei banchetti; alcuni di questi testi furono incorporati nei drammi teatrali. Zeami ne conserva un certo numero, insieme a commenti sugli stili vocali e sulla notazione musicale. La raccolta include testi scritti, adattati o notati da attori professionisti come suo padre. In realtà, il linguaggio dei testi di queste canzoni diede inizio a un processo di amalgama di tecniche linguistiche che portò alla fine al maturo linguaggio scenico di Zeami. L'arrivo di Zeami sulla scena alterò comunque profondamente il modo in cui si confezionavano i testi del Nō. Gli attori cominciarono a fornire le parole oltre che la notazione vocale. E sebbene Zeami assumesse entrambe le funzioni, e cioè scrivesse le parole e contemporaneamente decidesse in che modo le si dovesse recitare o cantare, si continuò a fare distinzione tra il comporre un testo verbale e il fornirne la notazione vocale.

Fra gli scritti in prosa di Zeami sul teatro troviamo alcuni trattati specialistici sull'addestramento e la produzione della voce. Come si è visto, egli voleva che l'addestramento cominciasse con le due tecniche di *buka* (o *kabu*): apprendere come usare la voce e come muoversi. I traduttori hanno trascurato le sue trattazioni tecniche sulla voce, e cioè sulla musica vocale del Nō (*ongyoku*, nella terminologia di Zeami). Ma nei suoi scritti è costantemente presente il problema complesso e affascinante di come «orchestrare» un testo verbale perché produca un effetto. Più tardi esamineremo le sue idee sui rapporti molteplici tra il significato delle parole di un testo, il suono vocalmente ornato della voce dell'attore, il movimento e il gesto. Zeami diede importanza a questi aspetti, nella sua riflessione sulla scrittura per il teatro, dato che la complessità verbale dei testi scritti per la generazione di suo padre impediva un approfondimento che, nella sua pratica, portò alla scoperta di complessi rapporti tra movimento, suono e significato. La riconsegna della scrittura nelle

mani degli attori fu strettamente congiunta a varie innovazioni nel campo della drammaturgia.

Con questo termina la prima parte del mio discorso, un panorama documentario che può aiutarci a capire come Zeami immaginasse i drammi prima ancora che la rappresentazione li incarnasse. Della sua visione teatrale fanno di sicuro parte anche il senso del costume e della maschera. In realtà, maschere e mascherari vengono discussi nella raccolta, già ricordata, delle sue conversazioni sul teatro. E il ricordo, presente nello stesso volume, di quando da ragazzo Zeami vide recitare un vecchio attore, ci fa capire come, fra le sue primissime reazioni allo spettacolo, fosse una percezione acuta del costume.

L'abilità dei giapponesi d'oggi di prendere un'idea o un'attrazione nata e consolidatasi altrove, e adattarla in un nuovo contesto, può aiutarci a comprendere meglio in che modo si confezionassero i drammi nel periodo precedente a Zeami: un frammento originariamente creato per essere recitato a una festa poteva venire benissimo incorporato in una trama teatrale; una danza, rubata da una fonte totalmente indipendente, poteva essere inserita nella struttura drammatica unica del Nō; o un dramma più antico poteva essere smembrato per riutilizzare i suoi brani più belli e più amati, o essere riscritto a tal punto da diventare un'opera del tutto nuova.

Dal punto di vista di una drammaturgia unificata, questi arrangiamenti, per quanto certamente funzionali a una rapida ripresentazione scenica, potevano turbare l'equilibrio tra le attrazioni e il contesto narrativo in cui si inserivano. Oggi, in realtà, questo sistema per cui le attrazioni (*shuko*) vengono riproposte per la scena viene a volte criticato come riciclaggio affatto gratuito. D'altro canto, ancora oggi, nel costruire e nel rappresentare il Nō, si continua a utilizzare una doppia prospettiva: un occhio all'elemento spettacolare, pressoché autonomo, della danza o delle attrazioni vocali, un altro al loro potenziale di creare un effetto unificato. Nei casi più felici, la sfida di abbracciare entrambi i termini allo stesso tempo è stata feconda di una maggiore dinamicità nel Nō.

Zeami mira a unificare *shuko* e linea narrativa. Questa esigenza, in lui, sembra apparire di pari passo con il desiderio di scoprire modi più complessi di interrelare linguaggio e gesto/movimento scenico. Il suo insistere, fin dall'inizio, sulla stretta relazione di parola e movimento riflette l'impaccio della situazione in cui, storicamente,

venne a trovarsi. La complessa retorica dei testi di una generazione precedente non aiutava certo l'armonizzazione di parole e movimento scenico. L'istanza continua di un rapporto creativo tra parola e movimento accompagnò il tentativo di Zeami di privilegiare il ruolo dell'attore principale e l'esigenza parallela di unità di attrazioni (*shuko*) e linea narrativa. Assieme a queste innovazioni, il *mugen*, dramma di fantasmi in due parti, divenne la norma del repertorio di Zeami. Un'altra sua istanza era che il linguaggio scenico fosse una rete di corrispondenze profonde emergenti naturalmente dalla situazione narrativa base del dramma. Zeami la chiamava *honzetsu*. Un dato personaggio, preso dalla letteratura precedente e tale da poter essere naturalmente associato alla danza e alla poesia; un linguaggio, forse anche delle poesie specifiche, che fosse riferito all'eroe o all'eroina e a un luogo particolare, a un paesaggio e a una stagione dell'anno evocanti delle associazioni analoghe: richieste di questo genere, poste al mestiere dello scrittore, andarono di pari passo con la codificazione che, con lo slogan *nikyoku santai*, (due tecniche, tre modi), Zeami fece di un metodo di addestramento.

Il brano seguente, in cui Zeami tratta del linguaggio come di una tecnica per realizzare l'immaginario teatrale, getta luce sulla visione che il drammaturgo ha del suo mestiere.

Che cosa significa «gestire/muoversi in accordo con le parole»? Apprendere specifici dettagli nelle sedute di training è quanto è qui implicato. «Mojini ataru fuzei» (gestire/muoversi in accordo con le parole) si riferisce al movimento chiamato «hataraki» nel Nō. Se ne parla anche come del «modo in cui è tenuto il corpo» e del «modo in cui è usato». L'attore, ad esempio, dovrebbe porre attenzione [muoversi] in accordo con le parole mentre vengono recitate o cantate. Alla parola «vedere» [ad esempio] guarda verso qualcosa; alle parole «puntare» e «ritirare», tende la mano o la ritira. Alle parole come «ascoltare» o «sentire un rumore», dirige l'attenzione verso qualcosa. Movimento e gesto vengono naturalmente quando l'attore nel muoversi si affida a queste cose. (Settimo punto della sezione «Domanda e risposta» del *Fushi kaden*).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> [Cfr. l'ed. italiana cit., p. 104: «7. DOMANDA: Che cosa bisogna intendere per "portamento conforme alla lettera"? RISPOSTA: Questo implica minuziosi esercizi. Nel nō è il principio di ogni azione. Ed è questo ancora ciò che si chiama atteggiamento, uso del corpo. Mi spiego: bisogna disporre la propria mente in modo da seguire alla lettera il testo. Quando si tratta di "vedere", si guarda; quando si dice "avanzare" o "indietreggiare", si avanza o si indietreggia la mano; se si tratta di

Questa citazione proviene dagli strati più antichi della sezione «Domanda e risposta» del *Fushi kaden*, un'opera rielaborata e ampliata durante molti anni. Descrive il movimento imitativo, il linguaggio gestuale di una fase più antica del Nō che non era solo un precedente storico ma un idioma teatrale facente parte ancora di un repertorio vivo di stili a disposizione dello scrittore. In effetti, grazie a un processo di fusione, caratteristico del linguaggio maturo del Nō, i verbi che esprimono movimento (o «produttori di movimento», nel senso che gli attori mimano ciò che i verbi dicono loro di fare, talvolta detto in giapponese «movimento che ha un significato») rimasero uno dei tanti strati linguistici disponibili per lo scrittore: quando lo riteneva opportuno, egli poteva scrivere un brano in cui tali parole coesistevano insieme a modi linguistici che, dietro l'esempio e l'insegnamento di Zeami, esploravano in modo innovativo nuove possibilità di rapporto tra parole e gesto/movimento. Prima dell'avvento dell'uso simultaneo di diversi idiomi in un unico contesto, il linguaggio scenico misto ma pienamente integrato che è caratteristico della scrittura di Zeami, ci fu un periodo, sembra, in cui fu il linguaggio scenico operativo a dare origine, direttamente attraverso il significato dei suoi verbi, al movimento/gesto imitativo (parole «esplicative di movimento», come vengono anche dette da alcuni studiosi giapponesi).

C'è qualcosa a proposito della quale lo scrittore deve operare una distinzione mentalmente. È facile scrivere quando un tema non richiede molto movimento e il dramma è interamente *ongyoku*. D'altro canto, è facile scrivere anche quando è solo *mai* (danza) o *hataraki* senza complessità. C'è un tipo di Nō, tuttavia, in cui l'attore agisce e si muove al suono della musica vocale del Nō («*ongyoku nite hataraku*»). È molto difficile, ma è proprio ciò che fa nascere negli spettatori la sensazione di qualcosa di «Veramente molto interessante!». Capiscono il significato delle parole, ma esse sono interessanti anche di per sé. La forma e il flusso del suono del brano è notevole. Belle sono anche le concatenazioni delle sillabe, il modo in cui si passa dall'una all'altra. Inoltre lo scrittore deve fare particolare attenzione al punto culminante del brano, dove è richiesto un gesto o un movimento unico. Se si ottempererà a tutte queste condizioni,

qualche cosa come "sentire", si tende l'orecchio; in modo che, se si è usato il proprio corpo del tutto conformemente [al testo], l'azione si trova spontaneamente realizzata» (*Del trasmettersi del fiore dell'interpretazione*, libro III, punto 7). N.d.T.]

l'intero pubblico sarà colpito. (Seconda parte della sezione *Kashu ni iwaku*, Addestramento al fiore, del *Fushi kaden*)<sup>3</sup>.

Il tipo di linguaggio di cui si parla qui differisce da quello della prima citazione, dove ci si aspetta che l'attore gestisca/si muova (*hataraku*) come è indicato letteralmente dal significato delle parole, dei verbi soprattutto. Nella seconda citazione, l'attore si muove e gestisce reagendo alla totale sonorità (forse potremmo dire "alla forma") della linea vocale via via che le parole sono cantate o recitate. Lo spettatore/ascoltatore reagisce alla scelta di gesto e movimento fatta dall'attore man mano che mette in scena la musica vocale (*ongyoku*) del brano – cioè la incarna fisicamente. Oltre a fare attenzione al significato delle parole, le scelte del danzatore si basano sulla propria interpretazione della linea vocale del brano, sull'interrelazione reciproca di segmenti sonori e sul flusso, che a volte può essere un fiotto, di gruppi di parole. Ciò che l'osservatore nota al momento della rappresentazione (in modo implicito più che consapevole o analitico, com'è logico), è come la presenza scenica dell'attore (e, naturalmente, il non muoversi affatto può essere egualmente espressivo) concili aspetti che Zeami avrebbe chiamato *ongyoku*, la forma di un passaggio, il flusso sonoro della voce.

La sfida per lo scrittore qui è molto più difficile di quanto non lasciasse intuire della scrittura scenica il primo brano citato. Là infatti allo scrittore si chiede di scegliere parole esplicative di movimento e gesto – parole che sembrano dare origine naturalmente attraverso i verbi al movimento mimetico – e di collocarle nel modo più efficace nel flusso delle cose. Qui lo scrittore affronta il compito più complesso che consiste nell'includere, insieme a parole esplicative

<sup>3</sup> [Cfr. l'ed. italiana cit., p. 127: «2. *Item*, c'è una cosa che l'autore deve essere in grado di distinguere. [Un *nō*] che, a causa della sua materia, fondamentalmente serena, consiste unicamente di canti, o anche (un *nō*) che consiste esclusivamente di danza o di *hataraki*, va in una sola direzione; è dunque facile da comporre. Possono esserci dei *nō* che siano nello stesso tempo canto e azione. Qui sta la grande difficoltà. Sono questi a suscitare l'emozione che li fa ritenere veramente interessanti. Una volta che le parole siano familiari all'orecchio e interessanti, la tonalità melodica sia gradevole, il ritmo verbale sia armoniosamente collegato, si dovrà ancora, nel comporre, curare in modo particolare i punti più intensi che sostengono il *portamento*. Quando c'è *concordanza* di questi vari elementi, il pubblico trova *emozione*» (*Ibidem*, libro VI, punto 2). N.d.T.]

cative di movimento, altre parole gravide di emozione o che sono segni della sua immaginazione visiva (Le parole che descrivono un paesaggio, visto per esempio in lontananza, sono straordinariamente efficaci quando vengono rese fisicamente sulla scena del Nō)<sup>4</sup>. L'abilità dello scrittore, quindi, è di creare un testo per l'attore attraverso il quale egli possa realizzare la musica vocale (*ongyoku*) del Nō in *hataraki*, il termine più antico che sta per movimento/gesto. Nel testo originale di Zeami tutto questo è reso sinteticamente con la frase «*ongyoku nite hataraku*» oppure «*ongyoku-hataraku isshin*». C'è un'altra espressione che ne descrive il risultato, ed è «musica danzata», cioè a dire *ongyoku* che è diventato *mai* (danza). La nuova funzione del drammaturgo, quindi, è di scrivere parole per la rappresentazione la cui musica vocale (*ongyoku*) possa essere efficacemente trasformata in movimento. Oggi, a noi che guardiamo un bravo attore Nō sulla scena, spesso sembra che si tratti di una camminata elegante, una sorta di passeggiata attraverso immagini poetiche, un giretto magico, accentuato dal sempre mutevole effetto scultoreo del costume e da un gioco di luce – con la corrispondente oscurità stagnante – sulla superficie lignea di una maschera.

Il grande attore Kanze Hisao (1925-1978) conosceva molto bene il dramma di Zeami *Izutsu*. Ne ha scritto con passione, con intelligenza e con la conoscenza diretta che gli derivava dall'averlo spesso interpretato. Riportiamo la sua analisi delle tecniche vocali e strumentali accuratamente integrate di un'azione tra l'attore principale (*shite*) e il ruolo di sostegno del *waki*. Il suo assunto è che la sottile gradazione di voce che egli analizza è possibile solo grazie alla preliminare abilità del drammaturgo – in questo caso lo stesso Zeami – nello scrivere il testo.

La scrittura e partitura per la voce in questo dialogo tra i due è progettata in modo meticoloso. All'inizio lo scambio di battute è nel parlare normale. Poi diventa musicale, passando allo stile *sashi* di dizione vocale intensificata. Ora si cominciano a sentire i due tamburi, che battono insieme nel

<sup>4</sup> F. Hoff, *Looking into the Distance: Stage Presence in Noh Theatre*, in «Japan and America: A Journal of Cultural Studies», I, 1 (Spring 1984), pp. 101-151. Tradotto in danese: *At se ud i det fjerne – scenisk naervaer i No teatret*, in «Naturlighed», Stotskifte No. 17, pp. 141-151, Copenhagen 1988. F. Hoff, *Peering Within and Looking into the Distance: Examples of Place-making in Japan*, in *Fudo, An Introduction*, a c. di A. V. Liman e F. Thompson, Waterloo, Ontario, Univ. Press, 1986, pp. 59-60.

modo *ashirai*. Non è regolare accompagnamento ritmico alla voce umana, è simile piuttosto a un *obbligato*. A mano a mano che le voci degli attori diventano melodiche e ritmiche e si uniscono gli strumentisti, la recitazione tra *waki* e *shite* cambia. Il passo non è più un dialogo a due. Dilatandosi, per così dire, comincia ad abbracciare un mondo condiviso centrato sullo stato d'animo di *waki* e *shite* come un'entità singola. Finalmente subentra la recitazione del *jiutai* (coro). Con quest'ultima forma, detta *ageuta*, la recitazione si trasforma interamente in *uta* (canto). E mentre il ritmo dei due tamburi si muta in un accompagnamento ritmico chiamato *hironori*, anche il flauto, a intervalli, comincia a suonare nel modo *ashirai*. È come se, con questo passaggio del *jiutai*, lo spazio scenico si spalancasse, fino a svelare una dimensione totalmente nuova. Questo vale, naturalmente, per ognuna delle persone in scena – *shite*, *waki*, *jiutai*, strumentisti – ma anche ciascun membro del pubblico si trova ora immerso in ciò che si potrebbe chiamare un mondo drammatico. Tutto è pronto ormai perché il pubblico sia trascinato, senza la minima resistenza, nel sostenuto universo narrativo delle successive sezioni *kuri-sashi-kuse*.

La tecnica che permette all'ascoltatore di essere trasportato (senza essere pienamente cosciente di ciò che succede) da ciò che sembra un dialogo della vita reale in un territorio musicale, è una tecnica convenzionale del Nō. Ma nel dramma *Izutsu* il passaggio avviene eccezionalmente senza che si avverta il minimo salto. Limitandoci a esaminare il modo come è scritto il testo, notiamo che il numero di sillabe che ciascuno dei diversi *ku* (righe, versi) fino alla fine dell'apostrofe dello *waki* allo *shite* – «Chi sei tu» – è 9/6, 9/10, 4/7, 12/12, 9/9, 8/17. È evidente che lo stile di questa sezione è equivalente a una recitazione in prosa. Ma si noti il numero delle sillabe nei *ku* della seconda risposta dello *shite*: 7/6; 7/7, 7/6, 7/5, 7/6. In confronto con la sezione precedente, si tratta chiaramente di uno stile di recitazione più scandito. Poi, nel brano successivo, a partire dal verso dello *waki* «Ciò che tu dici è proprio vero», lo stile della recitazione, in alcuni luoghi, diventa simile al *sashi* ed entrano gli strumentisti. A iniziare dall'*ageuta* del *jiutai*, il testo risulta scritto principalmente nel normale verso prosodico 7/5.

E questo vale non solo per *Izutsu*. Anche in altri drammi di Zeami la scrittura è straordinaria per il modo in cui il drammaturgo ha disposto minimi cambiamenti nelle parole. Prendiamo, ad esempio, il dramma *Nue*. Nel dialogo tra *shite* e *waki* della prima parte, lo *shite*, un mostro che non ha aspetto umano, entra con un remo in mano come se avanzasse su una barca. Si finge che sia impegnato in uno scambio verbale con lo *waki*, al buio. Per questo motivo, l'intero dialogo è scandito. Anche oggi, nel rappresentare *Nue*, l'attore deve suscitare una comprensione del ruolo (*yakuzukuri*) che gli permetterà di realizzare nella tecnica recitativa questa caratteristica speciale delle parole<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> *Engisha kara mita Zeami no sakuhin*, in «Kanze Hisao Chosakushu», 1, Tokyo, Heibonsha, 1980, pp. 160-162.

Le caratteristiche linguistiche di un testo Nō danno origine a certi effetti della voce umana, sostenuta, nota Kanze, dagli strumentisti. E inoltre, i movimenti e i gesti che l'attore sceglie per incarnare la propria interpretazione della voce recitante (*ongyoku*) e della musica di accompagnamento, sono un effetto secondario di ciò che uno scrittore ha creato preliminarmente. Nel brano citato sopra, Kanze non si occupa di questo problema, del rapporto cioè di gesto/movimento con il testo di *Izutsu*. D'altro canto, e per nostra fortuna, la sua interpretazione, come attore che si muove sulla scena nel ruolo dello *shite* di *Izutsu*, è una delle pochissime documentazioni visive che ci siano rimaste della sua attività artistica<sup>6</sup>. (Il video è in commercio ed è accessibile: NHK Video, VTG 163). Confrontando l'interpretazione visiva di Kanze con il testo del dramma, si capisce in che modo un grande attore decide di muoversi in risposta all'*ongyoku* originato dalle parole che Zeami ha scritto come drammaturgo. La scelta di usare documenti di spettacoli a noi contemporanei implica la convinzione che quanto così si guadagna è più importante delle imprecisioni che questo comporta e di cui alcuni studiosi si preoccupano. Non si ricostruiscono in tal modo le specificità di come gli attori del tempo di Zeami realmente si muovevano e mimavano. Quel controllo dell'attore su ciò che agiva in scena e i relativi dettagli visivi e uditivi di centinaia di anni fa sono persi per sempre. Il mio discorso e la nostra indagine è proprio sui principi da cui nacque questo controllo e, di conseguenza, la risposta del pubblico.

Esamineremo l'*ageha* di *Izutsu*, già discussa da Kanze dal punto di vista vocale, per scoprire che cosa può insegnarci sul rapporto delle parole con il movimento scenico non mimetico. La situazione drammaturgica è questa: un prete (il *waki*) e una donna (la *maejite*), che egli trova presso il tempio che sta visitando, intavolano una conversazione che trabocca di ricordi del passato. Risulterà poi che essa è lo spirito dell'amata del defunto poeta Ariwara no Narihira. Ma la donna non lo ha ancora svelato. Il luogo del loro incontro è davanti la tomba del poeta, presso il tempio edificato in sua memoria. Il ricordo del poeta morto e la descrizione della realtà presente

<sup>6</sup> Lo spettacolo, nel settembre 1977, fu al teatro Nō Kita di Tokyo. Fu mostrato in televisione (NHK) il 27 novembre dello stesso anno.

della sua tomba nei pressi del tempio (così possiamo descrivere la situazione scenica) sono dilatati (o raddoppiati) in ciò che i *jiutai* cantano. La loro descrizione di un luogo abitato dal suo spirito è, allo stesso tempo, il veicolo che trasmette lo stato d'animo dell'*honzetsu* del dramma – termine, ricordiamo, che Zeami usa per designare la situazione unificante di un dramma. Nel ventitreesimo capitolo di una precedente opera letteraria giapponese, *Ise monogatari*, è descritto l'amore infantile del poeta e della ragazza il cui spirito, come risulterà, possiede la donna interpretata dalla *maejite*. In senso stretto, l'*honzetsu* di *Izutsu* è dato dalla storia narrata in quel capitolo – inclusa la descrizione di loro due insieme, nell'innocenza dell'infanzia, in piedi accanto al parapetto di un pozzo (l'accessorio scenico che è allo stesso tempo la tomba del poeta) – e dalla sua poesia. (Tralascio, in questa descrizione, diverse implicazioni). In senso lato, tuttavia, l'*honzetsu* comprende altre poesie, leggende, ecc., che, al tempo della composizione, sarebbero state naturalmente associate al poeta, alla donna e al loro amore. Torniamo al problema dell'*ageuta*, che si presenta subito nel dramma: il suo linguaggio raddoppia puntualmente, con la descrizione del paesaggio che circonda il tempio come è oggi, la nostalgia del passato che, per motivi diversi ovviamente, assale congiuntamente la *maejite* e il *waki*.

La seguente traduzione di Thomas Hare (dal suo libro *Zeami 's Style*, p. 140) dà il senso generale dell'*ageuta* (i numeri sono una nostra aggiunta):

His name alone lives on,  
Ariwara Temple has now fallen into ruin, (1)  
Ariwara Temple has now fallen into ruin,  
An ancient pine is rooted in the mound, (2)  
Grasses spread in wild profusion and  
A single stalk of plume grass stands tall, (3)  
Blades of memories, what do they recall?  
Grasses thick and overgrown, (4)  
Dewdrops fallen on the ground;  
Gazing at this ancient grave I'm filled with  
Longing for a love so long passed on  
Longing for a love so long passed on.

Solo il suo nome vive ancora,  
Il Tempio di Ariwara è ora caduto in rovina, (1)  
Il Tempio di Ariwara è ora caduto in rovina,

Un pino antico affonda le sue radici sul tumulo, (2)  
 Le erbe si propagano in profusione selvaggia e  
 Solitario si erge uno stelo di canna col pennacchio, (3)  
 Fili di ricordi, che cosa rievocano?  
 Erbe fitte e troppo cresciute, (4)  
 Gocce di rugiada cadute sul terreno;  
 Fissando questo antico sepolcro mi sento gonfio di  
 Nostalgia di un amore da lungo tempo passato  
 Nostalgia di un amore da lungo tempo passato.

Dal punto di vista dell'attore che deve scegliere come agire in risposta alla recitazione, il testo è fatto di toni linguistici distinti<sup>7</sup>. Prima ci sono diverse descrizioni visive della scena (nell'elenco che segue, la traduzione, in molti casi, è mia. I numeri sono quelli posti alla fine dei versi della traduzione riportata sopra):

1. Gli antichi resti del Tempio di Ariwara sono completamente in rovina
2. Il pino del suo giardino, pure, è antico; le erbacce e l'erba prosperano
3. [Sopra la tomba] un unico stelo di canna col pennacchio è in fiore
4. Erbe fitte e troppo cresciute / Gocce di rugiada cadute sul terreno  
 Poi c'è un'unica espressione deittica:
5. Questo qui [il tempio/tomba] è precisamente quel luogo [il luogo dove riposa il poeta].

Sebbene dal punto di vista visivo questo verso sia totalmente neutro e apparentemente privo di interesse, da un punto di vista semiotico esso è indispensabile perché attualizza una scena, altrimenti generica, come quel particolare terreno di un tempio con una tomba. (Nella misura in cui il teatro può essere considerato una sorta di deissi, con questo verso il testo dell'*ageuta* prende vita come brano teatrale. È interessante notare che Hare non lo traduce). «Rapporto strettissimo e basilare tra personaggio, spazio, tempo e punteggiatura (ad esempio tratti soprasegmentali in linguistica)»<sup>8</sup>, la deissi qui è la traduzione fisica di uno «schema mentale stabile, attraverso il

<sup>7</sup> Takemoto Mikio, *Zeami no sakushiho*, pp. 9-10.

<sup>8</sup> Dal programma del Deixis Symposium, tenutosi l'8-9 giugno 1990 alla Victoria University.

quale i giapponesi percepivano e rappresentavano il loro ambiente»<sup>9</sup>. La tendenza alla topogenesi, comune alla cultura giapponese in generale, nel Nō è strettamente associata, sembrerebbe, all'insistenza di Zeami sull'*honzeisu* come forza unificante nella scrittura di un dramma. L'*honzeisu* di *Izutstu*, che era già un agglomerato complesso di poesia e leggenda assai prima che Zeami iniziasse la sua attività di scrittore per il teatro, diventa uno schema mentale topologico espresso per mezzo della deissi. Comunque sia, per tornare all'analisi dei differenti toni linguistici nell'*ageuta*, troviamo anche due espressioni di emozione personale:

6. [... questa vecchia tomba] in verità...
7. [...è uno spettacolo] che mi fa pensare nostalgicamente al passato.

Nel video di Kanze noi non vediamo una figura che agisce e si muove in maniera diversa a ogni diversa modalità del linguaggio. Dall'inizio alla fine dell'*ageha* c'è un flusso ininterrotto di movimento – come è giusto aspettarsi da un attore raffinato (il brano dura solo pochi minuti). Il movimento che egli traccia è suggerito, molto genericamente, dall'annotazione che accompagna il testo in una classica raccolta giapponese di drammi Nō: lo *shite* si rivolge in avanti; fa un piccolo movimento in avanti; avanza fronteggiando il parapetto del pozzo (è così che viene indicato qui il sepolcro nei pressi del tempio, come lo abbiamo chiamato noi); guarda fisso lo stelo della canna col pennacchio; trasferisce lo sguardo all'erba sulla destra; china il volto, pensieroso; curvando va a sinistra e torna al posto normale dello *shite*, e assume una posa classica fronteggiando il *waki*<sup>10</sup>.

L'analisi dell'*ageha* per categorie linguistiche che abbiamo riportato è di uno studioso giapponese. Il suo tentativo è di evidenziare in che modo gli scrittori vagliavano le parole sulla base del loro rapporto con il movimento. È comunque perdonabile il suo uso arbitrario di un sistema di classificazione per spiegare un processo

<sup>9</sup> A. Berque, *The Sense of Nature and its Relation to Space in Japan*, in *Interpreting Japanese Society*, a c. di J. Hendry e J. Webber, Oxford 1986, p. 105.

<sup>10</sup> *Yokyokushu*. I (Nihon koten bungaku taikai, 40), a c. di Yokomichi Mario e Omote Akira, Tokyo, Iwanami Shoten, p. 21. La descrizione del movimento scenico è ripresa dalle regole per la rappresentazione della scuola Kanze di oggi.



critico della scrittura che nella pratica era probabilmente sottilissimo. Il suo desiderio è di dimostrare che il linguaggio usato nel comporre i Nō, oltre a seguire le stesse norme della dizione poetica classica (ne tratta esaurientemente, ad esempio, Hare in *Zeami's Style*), implicava delle ipotesi su come l'attore avrebbe scelto di muoversi e di gestire nell'interpretare ciò che il drammaturgo aveva scritto. Il linguaggio che questi scrittori padroneggiavano come professionisti che scrivevano per realizzare una visione teatrale, era più che la somma delle qualità poetiche, retoriche ed epiche delle tante tradizioni da cui attingevano. La partecipazione, per tutta la vita, all'addestramento degli attori, e la ripetuta esperienza cinestetica e visiva di un teatro in evoluzione, alimentava questa loro speciale sensibilità. Fisicità, parola, voce e suono musicale si saldavano integrandosi nella deissi della rappresentazione. Poeti educati in una tradizione non teatrale dell'uso del linguaggio non sarebbero stati in grado di generare un tale testo verbale.

Ho avvicinato Kanze, nel 1974, per chiedergli il permesso di filmare alcuni esempi della sua recitazione. Ne avevo bisogno per un esperimento che intendevo fare e che consisteva nel sovrapporre una voce fuori campo, in traduzione inglese, che potesse funzionare analogamente all'*ongyoku* dell'originale, come accompagnamento alle immagini del film (Non intendevo cantare, naturalmente, ma solo leggere nel modo più suggestivo possibile). Accettò e mi suggerì due brevi «danze indipendenti» (*shimai*), che erano caratteristiche di due diversi tipi di movimento scenico. E sebbene egli non parlasse delle loro caratteristiche distintive come ho fatto qui io, il linguaggio del primo esempio da lui scelto – lo *shimai* del dramma *Ama*, chiamato *tama no dan* (sezione del gioiello) – esemplifica un testo che genera direttamente un movimento scenico mimetico o «esplicativo», come a volte è chiamato. Per avere il tempo sufficiente per leggere la traduzione in inglese tra le pause della sua recitazione in giapponese verso per verso, ho eliminato dal testo originale tutto quello che, secondo me che avevo visto e rivisto la danza moltissime volte, non serviva per chiarire a chi guarda il «significato» dei movimenti e dei gesti dell'attore. Di conseguenza, la mia traduzione, che riporto, esagera ciò che è caratteristico della qualità dinamica del linguaggio direttamente mimetico. Dò la traduzione perché illustra il linguaggio che permette all'attore di seguire il detto di Zeami,

«gestire/muoversi in accordo con le parole». Ed è caratteristico anche della qualità dinamica di un più antico tipo di linguaggio epico che sembra essere stato la norma della dizione scenica prima che il padre di Zeami, Kanami, iniziasse, come vedremo, l'esperimento di fusione di questo linguaggio con quello degli stati emotivi.

L'altro esempio che Kanze scelse di filmare, in contrasto con il primo, fu la sua esecuzione dello *shimai* di *Hanjo*. Questo dramma di Zeami doveva servire da esempio di ciò che Kanze chiamava «movimento astratto». Ne parlava in opposizione al tipo precedente, per il quale, se ricordo bene, deve aver usato l'espressione «movimento realistico» (più comunemente è detto linguaggio narrativo, *shikata-banashi*). I numeri posti davanti a ogni verso delle due traduzioni corrispondono alle pause ritmiche naturali dell'originale. Mantenerli in inglese ha reso più facile la mia lettura della traduzione. È interessante notare che i versi 7-8 di *Hanjo* corrispondono, in certa misura, all'espressione deittica dell'*ageuta* di *Izutsu*. Il breve riassunto della situazione drammatica aggiunto al testo serviva di aiuto a chi vedeva per la prima volta la registrazione video da me fatta per inserire la voce che leggeva la traduzione inglese di ogni verso, dopo il canto di Kanze dell'originale<sup>11</sup>.

Breve danza indipendente, detta «Il gioiello», dal dramma Nō *Ama*.

Per assicurare un futuro felice al suo bambino, una madre si reca al palazzo del Drago in fondo al mare per recuperare un prezioso gioiello. Il canto descrive i preparativi della madre, la sua discesa nel mondo marino, l'ultimo ricordo della casa e della famiglia, il suo tuffo nel profondo del mare e, infine, l'arrivo al palazzo. Con l'aiuto della divinità che la protegge, prende il gioiello dal luogo dove è stato rinchiuso. Ma i draghi guardiani accorrono per impedirle la fuga. Preparata a questa eventualità, la tuffatrice rivolge contro di sé la spada e si apre il petto dentro il quale nasconde il gioiello. I draghi hanno paura di avvicinarsi a lei temendo la contaminazione della morte, e così, con le sue ultime forze, essa tira la corda che la unisce a quelli di sopra ed è il segnale perché riportino alla superficie il suo corpo e il gioiello.

1. Quando viene il tempo, tutti si uniscono
2. Tiratemi su

<sup>11</sup> Il film originale fu trasferito al Japan Victor's «Kanze Hisao, VTG 164», 1985, senza però la voce fuori campo in inglese.

3. Spada affilata
4. Si tuffa nel mare profondo
5. Cielo e mare sono una cosa sola. Onde come nuvole
6. Marosi spumeggianti come fumo. Essa si tuffa fra le onde
7. La superficie è vasta. Si immerge
8. Guarda in basso. Il mare è senza fondo
9. Illimitato è il mare
10. Forse una forza soprannaturale potrebbe
11. Ma impossibile per me rubare il Gioiello
12. Così essa raggiunge il palazzo del Drago
13. Guardando all'interno. L'altezza
14. L'ingioiellata torre è trenta *jo*
15. Che è dove essi tengono chiuso il gioiello
16. Essi offrono incenso e fiori. Gli dèi protettori
17. Sono otto draghi che stanno insieme ritti
18. E anche potenti pesci e alligatori
19. Non potrò mai fuggire. La mia vita è perduta
20. La mia casa e tutti quelli che amo
21. Ho nostalgia di loro
22. Al di là delle onde lontane
23. Mio figlio è là
24. Suo padre, il gran ministro, è anche là
25. Pure, senza un incontro di addio
26. Separarsi e mai più rivedersi è triste
27. Essa piange, là ferma
28. Poi, risoluta
29. Unendo le mani
30. Salve, Kannon. Unisci la tua forza alla mia
31. Il coltello affilato essa porta alla fronte
32. Balza nel mezzo
33. Guardiani corrono a destra e a sinistra
34. Essa ruba il prezioso gioiello
35. Si prepara a fuggire
36. Essi premono da tutti i lati. Ma essa è pronta
37. Afferra di nuovo il coltello
38. Lo immerge nella carne sotto il petto. Nasconde il gioiello. Getta da parte il coltello e cade
39. I draghi aborriscono un corpo morto
40. Nessuno si avvicina dove essa è caduta
41. Tirando la corda essa dà il segnale
42. La gente di sopra gioisce
43. Tirano su le corde
44. Non sapendo se il gioiello salirà o no
45. La tuffatrice sale galleggiando alla superficie del mare

Una sezione del *kuse* del *Nō Hanjo*.

Resa pazza dalla separazione dal suo amante, una donna attrice va in giro dando spettacoli che descrivono il proprio dolore per quella separazione. Per caso un giorno è pregata di recitare dall'uomo in questione. La danza rinnova i suoi sentimenti di solitudine nell'attesa del ritorno di lui, e culmina nell'uso del ventaglio che lui le diede come pegno d'amore quando si separarono. La danza non segue una linea narrativa, ma descrive lo stato psicologico della separazione e del desiderio, le emozioni conflittuali e irrisolte dell'amore e quella serenità che è libertà dal desiderio, promessa dal buddismo a coloro che riescono a mettere da parte le passioni.

1. Sì, sebbene mio marito abbia promesso
2. «Prima dell'autunno senza fallo»
3. Il numero delle sere d'autunno si accumula sempre di più
4. Il cuore di un uomo e le sue parole menzognere
5. Mi sono fidata di lui ma
6. Le notti che non viene si accumulano sempre di più
7. Alla cancellata essa sta tutta la notte
8. Il cielo lassù è dove egli è. Essa guarda fisso lontano
9. Sera e venti d'autunno
10. Vento dalla montagna. Tempeste. Bufere d'autunno
11. Assalgono il pino
12. Da colui che aspetto
13. Notizie da lui
14. Chissà quando le avrò
15. Almeno questo
16. Prendendo in mano il ventaglio che mi diede in ricordo
17. Mi chiedo se questa brezza porta notizie di lui
18. L'estate è già oltre il cedro alla finestra
19. Vento d'autunno
20. Freddo
21. Porta giù soffiando «Neve Tonda»
22. Il ventaglio pure è neve
23. Il solo sentirne il nome mi fa rabbrivire
24. Odio il vento d'autunno
25. Sia quel che deve essere. È vero
30. Soltanto
31. Ancora quanto io non sono amata
32. Continuo a pensare a questo
33. Tutta sola
34. Il letto di Hanjo è triste e malinconico

Takemoto classifica in tre tipi il rapporto del linguaggio (egli usa il termine «espressioni») del *Nō* con la propria funzione di motivare il movimento/gesto dell'attore<sup>12</sup>. Li ho già ricordati tutti e

<sup>12</sup> Takemoto Mikio, cit., p. 6.

tre, anche se mettendoli in risalto come potenziale linguistico accessibile contemporaneamente allo scrittore. Sono: prima, il più antico tipo epico di narrazione; poi, l'espressione che dà origine al movimento; e, in fine, la descrizione di uno scenario (come nell'*ageuta* di *Izutsu*) che è allo stesso tempo descrizione di un'emozione umana. Takemoto sostiene che la scelta di uno stile misto – uno stile cioè che dà una collocazione adeguata a ciascun tipo – fu la scelta verso cui si orientò Zeami come uomo di teatro che scriveva anche drammi.

Punto di partenza di questa analisi stilistica è stata l'innovazione di Kanami che scrisse e orchestrò testi per la pura recitazione senza preoccuparsi di aggiungere il movimento e il gesto. Imparò il contemporaneo e indipendente stile di recitazione detto *kusemai*, e poi lo modificò. In questo modo, elevò grandemente l'arte vocale del Nō e accrebbe le abilità compositive dei suoi autori. Un elemento importante di questo processo fu l'aver concepito quei pezzi di canto come descrizioni di un viaggio e l'averli scritti dal punto di vista del viandante. Si potrebbe dire che, come risultato, quei testi furono la confessione o il lamento del viaggiatore. Ci sono rimasti pochi esempi per poter formulare un giudizio, ma in uno si finge che una donna (forse una prostituta) ricordi un viaggio toccante come una giramondo senza casa, mentre in un altro, un guerriero fatto prigioniero viene mandato sotto scorta all'esecuzione capitale.

Caratteristico di entrambi è uno stile che incorpora (o reduplica) una emozione umana profondamente sentita e parole – inclusi i nomi di luoghi – che descrivono un viaggio. Fu significativo che Kanami scegliesse di sostituire con un nuovo punto di vista il contenuto puramente epico e lo stile narrativo dell'antica tradizione *kusemai*. L'analisi di Takemoto scopre nei testi alcune espressioni che descrivono azioni o movimenti (anche se, ovviamente, le canzoni non erano necessariamente destinate alla scena), altre che hanno un impatto visivo e altre ancora che descrivono un'emozione. Dice Takemoto:

Il tema stesso [dei due esempi] è pieno di pathos: una donna infelice e senza casa che va raminga, un guerriero trascinato in cattività. Lo scrittore sceglie un eroe o un'eroina di tal genere per accrescere la potenza dello stato d'animo di cui scrive. Un altro espediente è il modo di presentazione che è quasi una confessione. Con questo metodo di scrittura fu costruito un

linguaggio emotivo che unifica la descrizione del luogo e il sentimento umano<sup>13</sup>.

Per ottenere questo risultato, Kanami fece appello a un filone, o un'immagine, molto più antico, radicato nella letteratura e nell'animo giapponese, pieno, inoltre, di implicazioni religiose e rituali: l'andare in viaggio (*michiyuki*)<sup>14</sup>.

Si è tentati di mettere a confronto questa creazione con quella di Zeami che fonde insieme il luogo (topogenesi statica contrapposta alla topogenesi dinamica di chi viaggia) e l'emozione, nello stile da lui usato per una situazione teatrale che chiamò *enken*, fissare la lontananza. In un brano, scelto per essere incluso dal figlio nell'antologia delle conversazioni, Zeami è ricordato mentre parla di questo procedimento, procedimento che è strettamente legato ai discorsi che abbiamo fatto sul linguaggio della prima *ageuta* corale di *Izutsu*<sup>15</sup>.

Traduzione di Clelia Falletti

<sup>13</sup> *Idem*, pp. 6-7

<sup>14</sup> J. Pigeot, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la Littérature du Japon ancien*, Paris, Editions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982.

<sup>15</sup> *On the Art of the Nō Drama...*, cit., p. 217. [I «Discorsi sul sarugaku con il Maestro Zeami dopo il suo sessantesimo anno», raccolti da Motoyoshi secondo figlio di Zeami, 1430, non sono nell'ed. Sieffert e quindi nemmeno nella traduzione italiana. N.d.T.].