

st'aspetto del teatro che è così sopraffatto da valori sensuali che a volte è difficile concentrarsi sulla prospettiva critica che riguarda le storie di estremo sacrificio. Come dichiara sfacciatamente un personaggio, «nessuno soffre uguale dolore e tristezza di quegli umili che servono i nobili padroni a corte»¹⁸.

Nel Kabuki troviamo quella qualità che Isaiah Berlin descrive in Verdi e in Ibsen come espressione di «stati permanenti di coscienza nei termini più diretti»¹⁹. Nobili nella visione senza essere ciechi alla natura demoniaca dell'uomo, virtuosi senza mai cedere all'estetismo o alla semplice ostentazione tecnica senza sostegno emotivo, consapevoli della scena più vasta sia delle forze naturali e cosmiche che del movimento nella storia, i drammi di Ibsen, le opere di Verdi e i vari spettacoli del repertorio Kabuki ci aiutano a tenere gli occhi alle stelle e i piedi per terra.

(Traduzione di Maria Ficara)

¹⁸ *Sugawara and the Secrets of Calligraphy*, traduzione di Stanleigh H. Jones Jr., New York, Columbia University Press 1985, p. 322.

¹⁹ Isaiah Berlin, *The Naiveté of Verdi*, in William Weaver, *The Verdi Companion*, a cura di William Weaver e Martin Chusid, New York, Norton 1971, p. 12.

Ogamo Rebecca Teele LE DONNE NEL NÔ OGGI

Introduzione

Nelle discussioni sui seicento anni di storia del nô, alcuni aspetti tendono spesso ad essere sottaciuti. Uno di questi è il fatto che le donne sono state coinvolte nel nô e nel kyogen sin da un periodo molto antico della sua storia. Poiché questo fatto è stato ignorato, la mia presenza oggi nel nô o quella di ogni altra donna, è spesso accompagnata da sorpresa. Per fare un passo avanti verso una migliore comprensione della storia delle donne nel teatro nô, vorrei prima citare alcune cronache di nô in cui le donne prendevano parte e poi considerare i divieti che vennero posti alla loro partecipazione. Quindi vorrei presentare la donna che nell'era moderna ha giocato un ruolo chiave nel restituire alle donne un posto sulla scena nô e descrivere alcune delle obiezioni che continuano ad essere rivolte alle donne che partecipano al nô. Infine, sebbene le donne siano oggi attive in tutte e cinque le scuole di *shite-kata* del nô, i ruoli principali del nô, e in ogni altro ruolo di nô, vorrei concentrare l'attenzione sulla situazione di alcune donne che conosco della Scuola Kongo a cui appartengo.

Antichi resoconti delle donne nel Nô

I primi resoconti delle donne che appaiono nel nô si trovano nel *Kanmon Gyoki*, il diario del Principe Fushimi no Miya Sadafumi che Hayashi Nozomu discusse nel suo saggio *Jonô no Dento* (La Tradizione del Nô delle Donne). Egli si riferisce ad alcune annotazioni del 1432 che descrivono una serie di *kanjin nô*, o spettacoli di beneficenza, che si tennero per un periodo di quattro giorni fuori Kyoto. Un gruppo da cinque a sette belle donne dall'area del Kyushu apparvero in diversi nô con musicisti e attori di kyogen. Anche attori della scuola Kanze di *shite-kata* presero parte all'evento, ma sono proprio le donne che il principe loda per essere dotate di speciale talento nei

loro spettacoli. Non si dà nessuna notizia sui drammi rappresentati ma c'era una grande quantità di gente e le donne erano ovviamente popolari. Lo stesso gruppo di donne apparve davanti allo *shogun*, sempre con gli attori Kanze un paio di settimane dopo. Esse rappresentarono tre *nô* e furono ricompensate con doni. Possiamo presumere che apparvero assieme agli uomini sia sul palcoscenico pubblico esterno, negli spettacoli di beneficenza *kanjin*, sia sul palcoscenico esclusivo dello *shogun*¹.

Hayashi si riferisce anche allo *Inryoken Nichiryoku* di Kikei Shinzui che cita diverse rappresentazioni del 1436 in cui comparvero le donne che erano molto popolari. È interessante notare che ai sacerdoti queste rappresentazioni *nô* furono proibite e che il pubblico fu così numeroso che diversi uomini e donne del pubblico rimasero uccisi, schiacciati dalla folla che spingeva per vedere lo spettacolo. Nel 1466, donne attrici di Echizen apparvero davanti allo *shogun* in cinque *nô* e altri spettacoli sono riportati nel 1496 e nel 1590. Sia Hayashi che Kodama annotano nei loro saggi che anche nel primo periodo Edo (1603-1867), continuano ad essere ricordate le rappresentazioni di *nô* fatte dalle donne. È chiaro che a quel tempo il mondo del *nô* fosse molto allargato e che le donne o la combinazione di uomini e donne poteva apparire negli stessi spettacoli².

Alcuni però disapprovano asserendo che queste donne non fossero realmente attrici o professioniste del *nô* ma qualche forma inferiore di intrattenitrici o di cortigiane o di dilettanti. Ma le danzatrici *yūjo* e le sacerdotesse-sciamane *miko*, che costituivano la maggioranza degli attori, erano professioniste profondamente rispettate. Un'altra domanda che sorge riguarda i requisiti di purezza per gli attori (uomini) che portava ai *bekka* o ai fuochi separati. Ciò sembra implicare l'immoralità delle donne, ma come Hayashi indica, anche le donne praticavano una vita di astinenza in preparazione del loro ruolo nel rito di *kami-oroshi*, o possessione da parte degli dèi o degli spiriti³.

Quindi è possibile credere che le donne attrici fossero considerate in una posizione simile, se non uguale, al loro equivalente maschi-

¹ Hayashi Nozomu, *Jyōnō no Dento*, in *Nô wo mau onnatachi*, edito da Morita Toshiro, Tokyo, Shinjinbutsu Orai-sha 1995, pp. 7-8.

² Hayashi 1995, cit. pp. 8-9; Kodama Makoto, *Hakken eb no Kitai*, in *Nô wo mau onnatachi*, edito da Morita Toshiro, Tokyo, Shinjinbutsu Orai-sha 1995, pp. 60-61.

³ Hayashi 1995 cit., p. 12.

le. Ma ciò che mise fine alla partecipazione delle donne nel *nô* e in tutte le arti sceniche furono i divieti emessi su moltissimi aspetti della vita, emessi prima da Toyotomi Hideyoshi, poi continuati ed estesi dallo *shogunato* Togukawa. Nel 1629 lo *shogunato* proibì tutte le rappresentazioni pubbliche fatte da donne, compreso il *kabuki*, lo *jo-mai*, e lo *jo-nô*, ma continuò a sostenere ed incoraggiare le compagnie *nô* maschili⁴.

Le donne ricomparvero nel *nô* nel 1930 quando Tsumura Kimiko fu riconosciuta come attrice professionista della scuola Kanze. Ma come ho dimostrato, Hayashi Nozomu sostiene correttamente che ella non dovrebbe essere considerata la prima donna nei seicento anni di storia del «mondo maschile del *nô*» come si fa a volte, ma piuttosto come la prima che ha combattuto con successo contro le proibizioni riguardanti le donne nelle arti, decretate dallo *shogunato* trecento anni prima⁵.

Il ripristino delle donne sulla scena nô: Tsumura Kimiko (1902-1974)

Una discussione sulle donne nel *nô* dell'era moderna deve iniziare, credo, con la straordinaria attrice Kanze Tsumura Kimiko. Le note seguenti sono basate sulla biografia scritta da Kanamori Atsuko su questa donna straordinaria e su un suo saggio⁶. Nata nel 1902, Tsumura Kimiko impersona l'orgoglio fiero e l'individualismo delle donne dell'era Meiji (1868-1912). Iniziò a studiare il *nô* all'età di sette anni quando sua sorella maggiore già lo apprendeva, come una delle attività adatte ad una giovane colta; ma Kimiko era più interessata alla pittura fino a quando, all'età di 13 anni, scoprì la bellezza del linguaggio del *nô*. Ampliò i suoi studi per includere lo studio dei due tamburi *nô*, e quello dell'*utai* e dello *shimai*, il canto e la danza *nô*⁷.

Quando aveva 17 anni Kimiko si mise ad insegnare alle ricche famiglie del vicinato. Quando le vicende di famiglia la condussero in

⁴ Hayashi 1995 cit., p. 12.

⁵ Hayashi 1995 cit., p. 13.

⁶ Kanamori Atsuko, *Joryū Tanjō: Nōgakushi Tsumura Kimiko no shōgai*, Tokyo, Hoseidaigaku Shuppankyoku 1994; Kanamori Atsuko, *Kusawake no Shōjo Tsumura Kimiko no Shōden*, in *Nô wo mau onnatachi*, edito da Morita Toshiro, Tokyo, Shinjinbutsu Orai-sha 1995, pp. 52-58.

⁷ Kanamori 1994 cit., pp. 15-18 e 52.

Corea, a quell'epoca colonia del Giappone, Kimiko continuò ad insegnare anche lì. Nel 1921, all'età di 19 anni, recitò a Seul nel suo primo nō, *Hagoromo*, con i suoi studenti. Quando le notizie di ciò che stava facendo raggiunsero Tokio, Kimiko fu bandita dalla scuola Kanze⁸.

All'allontanamento da parte del suo maestro, quasi una radiazione, Kimiko reagì assumendosi la responsabilità della propria istruzione nel nō. Continuò a studiare la musica nō con i musicisti delle scuole di percussione, andò a vedere tutte le rappresentazioni nō che poteva, che comprendevano artisti di tutte le scuole. Prendeva appunti sulla coreografia di tutti gli attori, su ciò che l'ensemble rappresentava e sui pezzi codificati. Imitava ciò che vedeva, poi trasmetteva ai suoi studenti ciò che aveva imparato. Nel 1925 creò una propria compagnia di attori, la *Ryosen-kai* e cominciò a tenere spettacoli una volta l'anno. Kimiko lavorava con principianti, che lei stessa istruiva e con studenti dei maestri degli altri ruoli del nō, come i *waki*, gli attori deuteragonisti, o gli *hayashikata*, i musicisti di un ensemble nō⁹.

Secondo la cronologia di Kanamori, l'*Ongaku-gakko* di Tokyo, la scuola di musica e arti sceniche oggi *Geidai*, in quel periodo stava espandendo il suo programma di studi nō e cominciò ad includere le donne nel 1933. Nel 1935 c'erano abbastanza donne che studiavano il nō nelle scuole e con insegnanti privati per poter fare un recital a Tokio composto da donne che eseguirono musica, danze e canto nō, dalla durata di più di dieci ore. Un altro spettacolo nell'*Asahi kaikan* ad Osaka comprendeva donne in rappresentanza di tutte le cinque scuole. Nel 1939, la Scuola di Musica di Tokyo cominciò ad accettare donne nei suoi corsi professionali, aprendo la strada ad una seria preparazione delle donne¹⁰.

Quello stesso anno Kimiko cominciò a provare lo spettacolo *Ataka*, uno dei grandi classici nō, conosciuto nel kabuki come *Kanjinchō*. Questo dramma è considerato un *narai-mono*, un pezzo che richiede la trasmissione diretta della tecnica, un'iniziazione da parte di un attore più anziano per poter padroneggiare con successo il canto virtuoso e il virtuosismo scenico del protagonista Benkei, considerati estremamente difficili anche per attori uomini. L'idea di una donna

⁸ Kanamori 1994 cit., p. 52.

⁹ Kanamori 1994 cit., pp. 52-53.

¹⁰ Kanamori 1994 cit., pp. 283-286.

che recitasse questo ruolo senza maschera (*hitamen*), era completamente inaccettabile per i professionisti del nō. Quando si conobbero le intenzioni di Kimiko, fu fatta pressione affinché gli attori uomini che la sostenevano ritirassero il loro aiuto. Tre giorni prima dello spettacolo il percussionista di *kotsuzumi* lasciò la compagnia. Allora Kimiko insegnò la parte ad uno dei suoi studenti. Poco prima dello spettacolo l'attore che aveva promesso di darle in prestito i costumi rifiutò di farlo. Ad ogni modo lo spettacolo andò avanti, come un *hakeama nō*¹¹. La tenacia di Kimiko e la sua passione costrinse gli esponenti del mondo nō a capire che sarebbero dovuti venire a patti con lei. Essi chiesero allora ad uno dei suoi precedenti insegnanti, Otsuko Juzo, di riprenderla sotto la sua ala, ed in questo modo fu reintegrata nella scuola Kanze¹².

Durante tutta la sua carriera Kimiko continuò a sfidare se stessa e la resistenza alle attrici nel mondo del nō. Non solo rappresentò i vari drammi da virtuosi (*narai-mono*), opere che segnano la carriera di un attore nō, ma scrisse e rappresentò anche suoi nō originali. Ovunque andasse, altre donne la seguivano aspirando a tutti i ruoli, accese dallo stesso desiderio di immergersi nella bellezza del nō.

Guardando oggi il *Kaiin-mebo*, l'annuario dell'Associazione Nō, la corporazione di artisti che include tutte le scuole di tutti i ruoli nō, calcolo che sono registrate circa 189 donne come *shite-kata*, cioè attrici di ruoli principali, a confronto dei 1095 uomini¹³. Ma se il numero, poco più del 10% del totale può sembrare basso, si deve anche dire che la maggior parte dei principianti e degli attori semi-professionisti, qualificati come *shiban*, o istruttori autorizzati dalle scuole nō, sono donne, molte delle quali assai dotate.

La critica delle donne nel nō

La bellezza del nō può essere raggiunta da ogni attore, sia uomo che donna, attraverso dure lotte e una grande disciplina. Ma nel corso della loro formazione le donne incontrano problemi e ostacoli che gli uomini non conoscono: esse si imbattono anche in un pregiudizio critico ai loro spettacoli dovuto ad un'estetica tutta maschile del nō.

Nel 1992-93 il critico e scrittore Domoto Masaki scrisse una serie

¹¹ Cioè con un semplice abito da cerimonia (n.d.t.).

¹² Kanamori 1994 cit., pp. 137-167.

¹³ Cfr. l'appendice A.

di sette articoli sulla donne nel nô per il mensile specialistico *Nôgaku Times* intitolati *I problemi delle donne nel nô*¹⁴. Egli ribadì l'attualità di questo argomento citando il fatto che in quello stesso periodo lo storico Kodama Makoto aveva pubblicato un numero della rivista mensile *Geinô* sulle donne nella storia del nô e un altro sulla posizione storica delle donne nelle arti sceniche: tutto questo mentre un seminario tenuto da attrici nô al Teatro Nazionale Nô che egli non aveva frequentato, aveva attirato grandi folle¹⁵.

Domoto indicava tre aspetti negativi nel nô delle donne, includendo i commenti di altri critici come Yokomichi Mario e Imai Kinzaburoh. Innanzitutto, i costumi e le maschere nô, essendo proporzionati e realizzati per gli uomini, sono troppo grandi per le donne e creano figure pesanti e sbilanciate. Il fatto che i costumi siano ingombranti porta al giudizio che le donne sono goffe come attrici in costume nô, sebbene eseguendo gli stessi brani in kimono e hakama siano poi considerate artiste abili. Lo squilibrio e la mancanza di proporzioni dell'intera figura risulta nei movimenti della maschera che mancherebbero di delicatezza o di senso di controllo. Forse si dovrebbe notare qui che è una pratica generale per tutti gli attori quella di prendere in prestito costumi e maschere dai loro insegnanti o dallo *iemoto*, il direttore-capo della scuola a cui sono affiliati. E inoltre che la scelta del costume e della maschera è fatta dagli insegnanti, dallo *iemoto* o dal suo rappresentante, e non dall'attore¹⁶.

La seconda critica è la qualità delle voci femminili. Quando una donna tenta di imitare il suo maestro, o la sua insegnante donna che sta allenando gli studenti ad imitare una voce maschile, la voce è tirata e le sfumature e le coloriture vocali sono difficili da raggiungere. È interessante però notare che nei suoi commenti, Domoto loda uno spettacolo in inglese del nô *Matsukaze* fatto da donne dell'Università delle Hawaii, dicendo che si è commosso per la qualità del loro canto che lo ha colpito come un canto gregoriano¹⁷.

La terza critica è che, poiché le opere nô furono scritte per gli uomini ci sono ruoli, come quello del secondo attore (*waki*), che sono sempre maschili: e inoltre che molti ruoli maschili principali

¹⁴ Domoto Masaaki, *Josenôgakushi no sbomondai* (I Problemi delle Donne nel nô), parti 1-7, Settembre 1992 - Marzo 1993, *Nôgaku Times*, Tokyo, Nôgakushorin.

¹⁵ Domoto 1993 cit., Saggio 1, sett. 1992.

¹⁶ Domoto 1993 cit., Saggi 4-5, dic. 1992, genn. 1993.

¹⁷ Domoto 1993 cit., Saggio 5, genn. 1993.

(*sbite-kata*), in particolare quelli rappresentati senza maschera, non sarebbero appropriati alle donne¹⁸.

Quattro donne nella Scuola Kongo oggi

Nelle forme tradizionali di rappresentazione, la relazione tra il maestro e i suoi discepoli è di primaria importanza. Il rispetto per l'arte, il senso di devozione, il timore reverenziale e la disciplina rigorosa si trasmettono tutt'uno con le tecniche vocali o fisiche. Le tradizioni vivono anzi tutto nell'atto della loro trasmissione, poi nel riconoscimento del processo da parte di un pubblico, la cui memoria di attori e spettacoli conferisce loro l'immortalità. Il mio stesso *sensei* o maestro, Udaka Michishige, parla frequentemente di Kongo Iwao, il suo maestro e passato *iemoto* della Scuola Kongo: Kongo Iwao è l'ideale che egli spera di emulare, la quintessenza della dedizione al nô.

Come attore di prima generazione, Udaka-*sensei* non crede nella superiorità dei legami di sangue nel nô ma piuttosto nei risultati dello sforzo disciplinato, e allena i suoi studenti, sia uomini che donne, con uguale intensità. Al momento Udaka-*sensei*, incisore di maschere autodidatta e attore nô di prima generazione, ha tre donne, me compresa, sotto la sua guida che sono registrate come professioniste.

Essere una professionista registrata significa essere un membro dell'Associazione Nô e riconoscere il profondo impegno personale nei confronti dello spettacolo nô, il passo finale verso la padronanza di un dramma. Questo rende più facile avere consigli dagli attori più anziani e condurre trattative per invitare professionisti di tutti i ruoli per la realizzazione di uno spettacolo. Il vantaggio, del tutto pratico, è che, essendo riconosciuti come professionisti invece che come semi-professionisti o come dilettanti, i costi dello spettacolo sono ridotti almeno della metà, se non di più, e si possono poi vendere i biglietti per coprire i costi rimanenti. I membri professionisti possono anche prendere parte più facilmente alle attività professionali, come gli speciali spettacoli-studio (*kenkyu* o *kenshu-kai*), che comprendono rappresentanti della loro scuola nell'area geografica in cui sono registrati. Questa possibilità è molto importante nel processo d'apprendimento dei giovani artisti. Ancora una volta, dato che uno spet-

¹⁸ Domoto 1993 cit., Saggio 4, dic. 1992.

tacolo vero è una parte vitale per arrivare alla padronanza del nô, sia gli uomini che le donne che vogliono essere attori cercano ogni opportunità di andare in scena, preferibilmente con membri qualificati, controllati o allenati da attori superiori a loro.

Nel mio caso ho cominciato il mio allenamento in una rappresentazione nô del 1972, per meglio comprendere sia il mondo esterno della maschera, come è vista dal pubblico, che il mondo interiore, il modo cioè in cui l'attore ne fa esperienza. Dopo il mio primo spettacolo nô nel 1976, iniziai ad andare a teatro per stirare e riporre i costumi dopo gli spettacoli mensili della compagnia. Trascorrendo le mattine a teatro non solo imparai come aver cura dei costumi e dove essi sono tenuti, ma vedevo anche chi entrava e usciva dal teatro e sentivo gli attori discutere sia gli aspetti artistici che logistici del loro lavoro. Iniziai uno studio serio dei dettagli degli spettacoli quando, nel 1980, diventai una *shiban*, o istruttore autorizzato, della Scuola Kongo, dopo aver studiato canto e movimento, musica e costruzione di maschere per circa otto anni. Frequentavo il ripasso individuale (*moshiawase*) che è l'unica prova di un nô prima di fare molti spettacoli e cominciai ad aiutare con un lavoro dietro le quinte, ricevendo istruzioni dettagliate non solo dal mio insegnante ma anche da altri attori.

Nel 1997 diventai la prima donna straniera ad essere accettata nella *Nôgakukyokai*, o Associazione del Nô, che rappresenta l'insieme dei soci di tutte le scuole di attori nô professionisti. I candidati che sono stati riconosciuti come *shiban* o istruttori autorizzati nelle loro scuole, devono essere approvati dai rappresentanti di tutti i ruoli di nô e naturalmente dagli attori della loro scuola. C'era una voce dissenziente all'interno della scuola Kongo, un attore anziano che non pensava che fosse ammissibile come membro una donna straniera. L'associazione nô capì così che non poteva accettare qualcuno che non fosse raccomandato all'unanimità dalla propria scuola e così rifiutò la mia domanda. La seconda volta, dopo alcune pressioni di corridoio da parte del mio insegnante, la mia domanda fu accettata.

Adesso continuo a lavorare dietro le quinte badando ai dettagli della preparazione dei costumi o degli accessori di scena e aiuto anche nella fase in cui si indossano i costumi. Osservo come le maschere nô nel loro vero ambiente diventano un tutt'uno con l'attore nel momento in cui questi si siede davanti allo specchio nella stanza dello specchio (*kagami-no-ma*). Ogni spettacolo, in particolare quello di drammi non rappresentati di frequente, è un'opportunità per mettere in pratica le abilità apprese e per imparare nuove tecniche. Sono

anche insegnante e studio il canto, la danza e la realizzazione delle maschere.

Come *incisore di maschere* donna e come attrice sono anche molto interessata al problema della creazione di maschere adatte alle donne. È necessario ricreare le maschere tradizionali in modo tale che non siano adatte ai visi femminili solo in un modo esteticamente piacevole, con il bordo della maschera che si confonde con il mento e il profilo della guancia, ma anche che abbiano tratti che si possano vedere chiaramente a distanza, cosa impossibile se la forma della maschera è semplicemente ridotta di taglia.

La seconda donna accettata nell'associazione nô, Hatano Yoshiko, iniziò il suo allenamento nel 1978, quando era una studentessa della scuola superiore e divenne membro dell'associazione nel 1997. Costruì un proprio palcoscenico nel 1999 e dal 2000 rappresenta nô maschili e femminili continuando il suo apprendistato con *Udaka-sensei*. Prende parte alle attività con altre professioniste nô nell'area di Nagoya¹⁹. Insegna anche il nô e tiene conferenze sul nô in un centro di cultura cittadino. Yoshiko è particolarmente infastidita dall'atteggiamento di alcuni giovani attori che non capiscono la reticenza delle donne, lente a partecipare al lavoro dietro le quinte a causa della loro mancanza di esperienza. Con un po' di ironia, Yoshiko dice che a Nagoya gli uomini dicono alle donne che ci sono tre «non»: 1) non recitare i ruoli *bitamen*, i ruoli degli uomini che si rappresentano senza maschera; 2) non rappresentare ruoli forti, cioè ruoli di divinità, demoni e altri che sono fisicamente esigenti sia per il vigore e la velocità dei movimenti di danza sia a causa del fatto che i costumi per questi ruoli sono spesso molto pesanti; 3) non recitare ruoli di donne offese o gelose, come quello protagonista (*shite*) nel nô *Kanawa*, perché al pubblico potrebbe sembrare troppo realistico. La figlia di Yoshiko, Kyoko, ha ricoperto diversi ruoli per attori bambini (*kokata*), l'ultimo con sua madre nel nô *Ama*. Se Kyoko continuerà il suo studio del nô nel futuro oppure no è una questione aperta.

Kumagai Machiko è la terza donna ad essere stata accettata nell'Associazione Nô: sia lei che suo marito sono registrati come *shite-kata* della scuola Kongo. Lei è registrata a Nagoya, mentre suo marito è registrato a Tokio. Lei studia con altri insegnanti della scuola Kongo assieme a suo marito che fa parte di spettacoli professionisti a Tokio come membro del coro. Sia Machiko che suo marito insegna-

¹⁹ Una cronologia delle sue attività è data nell'Appendice B.

no ai dilettanti. Dopo aver cresciuto la famiglia, proprio Machiko volle intensificare il suo allenamento e recitare nel nō. Sia lei che suo marito divennero studenti di Udaka-sensei. Da quando è diventata membro dell'Associazione Nō nel 2000, ha rappresentato ogni anno un nō.

Una quarta donna, Hasumoto Sanae, non è ufficialmente studente di Udaka-sensei ma va da lui per fare allenamento. Oggi cinquantenne, recitò in un nō per la prima volta undici anni fa, dopo essere diventata membro dell'associazione, prendendo parte ad un recital con il suo insegnante. Da allora ha fatto i suoi spettacoli una volta ogni due anni: questa è risultata per lei la migliore organizzazione, un'organizzazione che le offre abbastanza tempo per far pratica mentre lavora. Le offre inoltre più tempo per convocare i musicisti, i membri del coro, i servi di scena e i copratagonisti (*waki-kata*) con i quali lei preferirebbe recitare. In ogni caso, gli attori iniziano generalmente un anno prima dello spettacolo la procedura per l'affitto di un teatro e la convocazione di attori e musicisti. Sanae inoltre prende parte a Tokio ai *kenshu-kai* della scuola Kongo, cioè ai saggi dei master. Negli spettacoli che lei ha personalmente prodotto ha rappresentato ruoli femminili, mentre nei saggi dei master con gli attori di Tokio ha recitato anche ruoli maschili. Dato che ha un lavoro a tempo pieno, Sanae ha scelto di non insegnare il nō.

Il futuro

Spesso il mondo o la società del nō assomiglia molto ad una grande famiglia, con i membri di ruoli diversi che lavorano assieme, si sostengono a vicenda, si esercitano assieme e sono di volta in volta antagonisti. In un sistema di trasmissione attraverso i legami familiari, per cui unirsi ad una tradizione particolare equivale ad entrare a far parte di una famiglia, i legami possono attraversare vari stadi, ma c'è sempre in piedi una relazione di fondo. Uno *iemoto*, il capo di una scuola o di una tradizione familiare, può censurare o escludere qualcuno se si accorge di un'infrazione, salvo poi riprendere tra i ranghi lo stesso attore dopo un certo periodo.

Il fattore unificante tra le famiglie e i vari ruoli è la loro dedizione al nō, e quest'amore è qualcosa, credo, che va oltre la questione del *gender*. Le donne che vogliono raggiungere l'allenamento al quale aspirano, devono stringere alleanze con gli attori nelle loro scuole

nō, specialmente con quelli disposti ad aiutarle a sviluppare il loro potenziale: è un'alleanza necessaria pari alla dedizione per raggiungere la perfezione. Il lavoro dà una posizione come questa permetterà alle donne di insistere più efficacemente sulla creazione di maschere e costumi adatti a loro e di rispondere così ad una delle critiche ai loro spettacoli.

Come in ogni altra forma d'arte, se non si vuol smarrire il senso stesso dell'azione, anche nel nō non solo la tradizione ma anche il cambiamento è necessario, un cambiamento misurato e guidato da livelli di perfezione. Sarebbe apprezzato il lavoro di nuovi drammaturghi, drammi nuovi creati da donne e da uomini su nuovi argomenti e con nuove compagnie. Nel rivolgersi ai problemi delle donne nel nō, il critico Domoto suggerisce la creazione di un nuovo genere d'arte, qualcosa che egli chiama *nō mai*, come un'arte esclusivamente rivolta alle donne. Un altro suggerimento che propone è prendere i ruoli maschili di alcune opere esistenti e cambiare il sesso dei personaggi²⁰.

Il mio maestro, andando avanti nella carriera, è interessato alla scrittura e alla produzione di drammi nō originali, estendendo la loro forma attraverso un processo di riesame delle origini, delle convenzioni e delle potenzialità. Oggi sta creando un nō originale e internazionale: *La Nuvola Atomica (Genshigumo)*, un dramma nō che coinvolge tutti i suoi studenti e dà voce prima a coloro che morirono nel bombardamento nucleare di Hiroshima e Nagasaki e poi a coloro in tutto il mondo che sono stati vittima di esperimenti e incidenti, dell'abuso inconsapevole delle armi o dell'energia nucleare. Poiché le voci di queste vittime sono troppo spesso ignorate e poiché questo è un territorio che implica l'intera famiglia umana, egli spera di coinvolgere più gente possibile. Sta creando un nuovo allestimento, nuove maschere e sta sperimentando un nuovo uso del coro (*nō jiutai*), che comprende un coro di donne e un canto che unisce cori maschili e femminili. Credo che questo sia un esempio di come, trovando temi che il nō tratta in modi non possibili per altre forme, si potrà creare qualcosa di nuovo che andrà oltre la considerazione del genere femminile come una limitazione e troverà invece il posto giusto per la propria espressione.

(Traduzione di Maria Ficara)

²⁰ Domoto 1993 cit., Saggio Saggio 1, Sett. 1993.

Bibliografia

- Domoto Masaaki, *Josenôgakushi no shomondai*, parti 1-7, Settembre 1992-Marzo 1993, *Nôgaku Times* (Tokyo, Nôgakushorin).
- Hayashi Nozomu, *Jyonô no Dento*, in *Nô wo mau onnatachi*, edito da Morita Toshiro, Tokyo, Shinjinbutsu Orai-sha, 1995, pp. 7-13.
- Kanamori Atsuko, *Joryu Tanjo: Nôgakushi Tsumura Kimiko no shôgai*, Tokyo, Hoseidaigaku Shuppankyoku 1994.
- Kanamori Atsuko, *Kusawake no Shozo Tsumura Kimiko no Shoden*, in *Nô wo mau onnatachi*, edito da Morita Toshiro, Tokyo, Shinjinbutsu Orai-sha 1995, pp. 52-58.
- Kaiin-meibo 2002, *Nôgaku Kyokai*, Tokyo, Novembre 2001.
- Kodama Makoto, *Hakken eb no Kitai*, in *Nô wo mau onnatachi*, edito da Morita Toshiro, Tokyo, Shinjinbutsu Orai-sha 1995, pp. 59-64.
- Rath, Eric C., *Challenging the Old Men: A Brief History of Women in Nô Theater*, (numero speciale: *Performing Japanese Women*) *Women and Performance: a Journal of Feminist Theory*, 12/1, numero 23, 2001.
- Interviste con gli attori della Scuola Kongo (Febbraio-Marzo 2002)*: Hasumoto Sanae (di Tokyo); Hatano Yoshiko (Nagoya); Kumagai Machiko (di Yokohama ma registrata a Nagoya); Udaka Michishige (di Kyoto).

APPENDICI

A. Donne registrate come attrici di ruoli principali (*sbite-kata*) nell'Associazione Nô

Si valuta che esistono oggi circa 180 donne registrate come attori di ruoli principali (*sbite-kata nô*). Il numero maggiore è 87 su un totale di 574 membri nella Scuola Kanze, seguita da 48 su un totale di 196 nella Scuola Hossho, 29 su un totale di 182 nella Scuola Komparu, 15 su un totale di 93 nella Scuola Kongo, e una sola donna su un totale di 61 membri nella scuola Kita. Nella lista i membri sono elencati per area geografica nel seguente ordine: Tokio, Nagoya, Hokuuriku, Kyoto, Osaka, Kobe e Kyushu. Un raggruppamento finale è quello dei membri in regioni come l'Hokkaido, il Tohoku o Shikoku che non ricadono nelle aree delle liste primarie. Alcuni membri possono non vivere realmente nel luogo in cui sono registrati ma scegliere di registrarsi e prendere parte ad attività in cui ci sono più membri dello stesso gruppo in modo da avere più opportunità di recitare.

MEMBRI DI RUOLI PRINCIPALI (*SHITE-KATA*) REGISTRATI NELL'ASSOCIAZIONE NÔ NEL 2001 ELENCATI PER SCUOLA E PER AREA GEOGRAFICA. IL NUMERO DELLE DONNE PRESENTI IN OGNUNO È INDICATO IN PARENTESI

Area Scuola	Tokyo	Nagoya	Hokuuriku	Kyoto	Osaka	Kobe	Kyushu	Altro	Totale in ogni scuola
Kanze	257(38)	29(6)	0 (0)	72(5)	112(17)	40(9)	50(10)	14(2)	574(87)
Komparu	73(12)	12(1)	59(14)	12(0)	20(2)	0(0)	6(0)	0(0)	182(29)
Hossho	104(23)	32(7)	0(0)	0(0)	23(8)	0(0)	25(7)	12(3)	196 (48)
Kongoh	37(3)	11(8)	0(0)	20(2)	13(0)	0(0)	9(0)	3(2)	93(15)
Kita	29(0)	4(0)	0(0)	0(0)	4(0)	0(0)	8(0)	16(1)	61(1)
Totale per area	500(76)	88(22)	59(14)	104(7)	172(27)	40(9)	98(17)	45(8)	Totale di tutte le scuole 1106 (180)

B. Spettacoli delle donne della Scuola Kongo registrate a Nagoya nel periodo giugno 1997 - giugno 2002

Gli attori nô recitano in numerose circostanze. Per i giovani attori in corso di formazione, i sacri eventi annuali quali il *tagiki-nô*, spettacoli illuminati dal fuoco all'aperto e i saggi dei master di studi (*kenkyu-kai* o *kenshu-kai*), come parte dei programmi di formazione finanziati dal governo o dalle compagnie (*yosei*), sono opportunità importanti per perfezionare le loro qualità. Nell'allenamento un attore segue generalmente una progressione nella rappresentazione della *shimai* (una danza scelta con accompagnamento di un piccolo coro), del *maibayashi* (le principali sezioni di danza estratte da un dramma con accompagnamento dell'ensemble dei musicisti *bayashi* e del coro), prima di rappresentare un ruolo in costume. Naturalmente, recitare in modo competente come membro del coro, e poi come capo del coro, richiede una conoscenza pratica degli strumenti dell'*bayashi* di primaria importanza per ogni attore.

Le donne registrate come *sbite-kata* della Scuola Kongoh fanno parte della lista di attori e partecipano ai due eventi estivi promossi dal tempio Atsuta a Nagoya: l'*Atsuta-sai*, o festival di Atsuta a giugno e il *tagiki-nô*, spettacolo all'aperto in agosto al lume del fuoco. Assieme ai gruppi delle altre scuole esse rappresentano *shimai*, *mayabashi* o nô come danzatrici e membri del coro con un sistema a rotazione. La città di Nagoya finanzia un *kenshu-kai* in cui attori e musicisti di tutte le scuole recitano a rotazione. Nel 1998 le donne, con Udaka-sensei come loro promotore, chiesero al superiore *bayashi-kata* di poter iniziare un *kenkyu-kai* con il denaro rimasto dall'*yosei-kai*. I musicisti anziani erano disposti a farlo perché sarebbe stata un'occasione per i giovani musicisti, a loro affidati, di suonare per gli attori Kongo, qualcosa che essi hanno raramente l'opportunità di fare a Nagoya. Alcune donne che stanno progettando di divenire professioniste e stanno

studiando con Udaka-sensei fuori Nagoya prendono parte al *kenkyu-kai* assieme alle donne Kongo registrate lì. I ruoli dei danzatori e dei membri del coro sono assegnati con un sistema a rotazione, secondo le rappresentazioni pubbliche imminenti.

Larry Trambly*

FARE E RIFARE

Molti giovani attori, all'inizio della loro formazione, hanno l'impressione che recitare sia facile. Perché? Perché il teatro assomiglia alla vita. Allora essi credono che per fare teatro sia sufficiente imitare la vita. Dopo alcuni mesi l'inizio dei loro corsi, subentra un leggero scoraggiamento: si sono accorti che il teatro, anche se sembra simile alla vita, non ne è per nulla una copia. Quello che è semplice si rivela complesso. In Oriente, la formazione classica degli attori, al primo colpo d'occhio sembra incredibilmente complessa. Tuttavia il loro apprendistato è assai semplice: si tratta di una serie molto ordinata di esercizi che bisogna ripetere e ripetere. Quello che appariva complesso si rivela semplice. L'approccio occidentale sembra tracciare un percorso che va dal semplice al complesso e l'approccio orientale, dal complesso al semplice. In altri termini, l'Occidente privilegia, all'inizio, l'intuizione creatrice della sintesi per poi ripiegare sul lavoro laborioso dell'analisi. In Oriente, tutto il contrario, all'inizio si privilegia il lavoro analitico del corpo, per poi terminare nell'apoteosi della sintesi: ossia un giovane attore che diventa un artista che diventerà un maestro. L'Occidente ama fare, l'Oriente ama rifare.

Alla cruciale domanda «la recitazione si può insegnare?», risponderci «sì». Ma rispondere così semplicemente non sistema le cose. Pertanto complicherò la risposta tornando indietro, al 1975, l'anno in cui viaggiai in India per la prima volta. Dopo qualche mese di avventure, mi ritrovai in un villaggio del Kerala, Cheruthuruthy, il cui nome mi ricorda quello del villaggio dove sono nato: Chicoutimi, nei pressi di Montreal. A Cheruthuruthy mi alzavo alle tre del mattino perché la mia classe di attore iniziava alle quattro. Attore di kathakali. All'epoca, non sapevo ancora che stavo per imbarcarmi in una

* Larry Trambly insegna al Dipartimento di Teatro dell'Università del Québec a Montreal (UQAM); è anche attore, regista e autore drammatico. Ha studiato kathakali nel corso di molti viaggi in India. Sulle sue esperienze ha scritto tra l'altro: *Le crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*, Montreal, Leméac, 1993.