

Matteo Casari

WAKI
IL *NŌ* VISTO DI LATO

Tra le definizioni di teatro *nō* in cui ci si può più frequentemente imbattere vi è quella di teatro a personaggio o protagonista unico. Tale definizione, incentrata sul ruolo interpretato dallo *shite*, regge per molti versi la prova dei fatti ma, nella semplificazione che è propria di ogni definizione sintetica, isola eccessivamente il protagonista recidendo quella vitale rete di relazione con le altre presenze sceniche – *waki*, *kyōgen*, *jiutai*, *hayashi*¹ – che a vario titolo e in varia misura ne sostengono la centralità, ne motivano e rendono possibile l'azione. Lo *shite*, insomma, può essere il centro perché attorno a lui esiste una periferia, un "lato" tutt'altro che inerte e passivo che lo convoca, lo obbliga addirittura alla centralità e all'integrazione e interazione con ciò che lo circonda in una complessa dinamica che, si cercherà di dimostrare, sfuma la contrapposizione dualistica tra centro e periferia, tra *shite* e *waki* e ogni altra opposizione binaria possibile che istituisca scale di valore esplicite o implicite².

Per superare la frontalità di questo approccio, capace primariamente di cogliere l'epidermide dello spettacolo, può risultare utile uno slittamento del punto di vista. Oltre a ridiscutere la relazione dinamica tra centro e periferia nel dispositivo teatrale del *nō*, si potrà così meglio precisare il ruolo del *waki* anche per recuperarne il valore e la "necessità" sovente celate dall'ombra incombente proiettata dallo *shite*, esporre la sua funzione di innesco drammaturgico, in quanto personaggio, nell'ampia porzione del repertorio riferita ai

¹ Per l'allestimento di un *nō*, oltre allo *shite*, sono coinvolti sul palcoscenico altri artisti: *waki*, attore che condivide sempre la scena con lo *shite* e del quale si tratterà diffusamente in queste pagine; *kyōgen*, attori afferenti alla omonima tradizione di teatro comico che possono ricoprire alcuni ruoli nell'ambito di opere *nō*; *jiutai*, il coro, composto solitamente da otto elementi appartenenti alla scuola attorica dello *shite*; *hayashi*, l'orchestra, formata a seconda dell'opera messa in scena da tre o quattro strumentisti. *Shite* e *waki* sono a volte affiancati da compagni, gli *tsure*, o assistenti, i *tomo*.

² Per economia di esposizione e al fine di evitare pesanti ridondanze i termini *shite* e *waki* saranno usati per intendere sia i ruoli tipo, sia i personaggi da loro interpretati. Il discorso stabilirà con sufficiente chiarezza il significato inteso.

*mugen nō*³ (*nō* del sogno) e indagare la forza della relazione teatrale che il *nō* sa interessare con il proprio pubblico. Del resto ogni affermazione o ipotesi di lettura che non contemplasse il ruolo giocato dal pubblico sarebbe ben meno che parziale⁴. Lo sguardo laterale rivelerà il valore positivo e attivo di un ruolo troppo spesso liquidato frettolosamente come passivo e subordinato per la limitatezza quantitativa del suo agire scenico, per la residualità drammaturgica assegnata al personaggio interpretato e per la collocazione decentrata del suo luogo deputato sul palco.

Pelle, carne, ossa: vedere, ascoltare, sentire

Nel 1420 Zeami (1364-1444) scrive lo *Shikadōsho* (*Il libro della via che conduce al fiore*) dove troviamo il paragrafo *Pelle, carne*:

Nella pratica della nostra arte, si incontrano [i tre elementi] *pelle, carne e ossa*. [...] Ora dunque, se devo localizzare, nella pratica della nostra arte, [gli elementi] *pelle, carne, ossa*, chiamerò *ossa* l'esistenza di un *patrimonio* innato e la manifestazione della potenza ispirata che dà origine spontaneamente all'*abilità*. Chiamerò *carne* l'apparire dello *stile consumato* che attinge la sua forza dallo studio della danza e del canto. Chiamerò *pelle* un'interpretazione che, sviluppando ancora questi [elementi], raggiunge il massimo della scioltezza e della bellezza. Se noi riportassimo [questi tre elementi] alle tre [facoltà della percezione], cioè alla vista, all'udito e alla mente, la vista corrisponderebbe alla *pelle*, l'udito alla *carne*, e la mente alle *ossa*⁵.

³ *Mugen nō* sarebbe un'etichetta di recente conio risalendo alla formula proposta, e subito divenuta popolare con la relativa *genzai nō* (i *nō* del presente), da Sanari Kentarō nel 1926. Cfr. Maruki Yasutaka, *A Fusion of Drama and Religion: A study of Mugen Noh in Thomas Becket*, «Studies in Theatre and Performance», vol. 30, n. 2, 2010, p. 188 (doi: 10.1386/stap.30.2.187_1).

⁴ Per una riflessione introduttiva sulla questione, allargata al più ampio contesto asiatico, cfr. Matteo Casari, *Il teatro dei codici: fissare, affermare, trasmettere il sapere*, in *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità ad oggi*, a cura di Luigi Allegri, Roma, Carocci, 2017, pp. 294-304.

⁵ Zeami Motokiyo, *La Tradition Secrète du Nō*, a cura di René Sieffert, Paris, UNESCO, 1960 (trad. it. *Il segreto del teatro nō*, Milano, Adelphi, 1966, p. 201). Per non ingenerare possibili fraintendimenti va chiarito che il termine "mente" non è riferito da Zeami all'intelletto, alla comprensione logica. Tutt'altro. Rimer e Yamazaki (cfr. Zeami Motokiyo, *On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami*, translated by J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu, Princeton, Princeton University Press, pp. 69-71) traducono l'originale con "*heart*", cuore. Il termine in questione, *kokoro*, pone non facili questioni di traduzione indicando l'unità psico-fisico-emotiva dell'individuo che potremmo chiosare nel plesso cuore-mente-spirito.

Il plesso pelle-carne-ossa è riferito in prima battuta alle abilità dell'attore ma Zeami ne moltiplica il senso associandolo, in un trattato del 1424, a facoltà percettive anche del pubblico. Nel *Kakyō* (*Lo specchio del fiore*) Zeami con uno dei suoi celeberrimi paradossi associa il binomio pelle-vista al piacere a portata di tutti suscitato dalla bellezza esteriore, formale dello spettacolo; carne-udito all'apprezzamento estetico profondo, oltre gli aspetti meramente formali, percepibile solo a un pubblico davvero esperto; ossa-mente al godimento ineffabile che appartiene a un livello che si potrebbe definire dell'"essere consonante", un livello nel quale attore e spettatore condividono lo stato sublime (*myō*) e ineffabile della comprensione ultima e reciproca: il «*nō* della non-coscienza» lo appella Zeami nelle stesse pagine. La struttura del *nō*, quindi, si regge su più piani di senso che l'attore abile deve saper attivare e che il pubblico è chiamato a cogliere in maniera partecipe in base alla propria preparazione e sensibilità in uno sprofondamento che, sfruttando l'iniziale piacere suscitato dallo stile esteriore e dalla decodifica intellettuale che ne deriva, giunga a un sentire immediato ed empatico svincolato dal filtro razionante. Zeami precisa:

L'attore che, quando interpreta, capisce quello che *interessa* il pubblico, trarrà profitto dal suo *nō*. Dal canto suo lo spettatore che, quando vede un *nō*, discerne le intenzioni dell'attore, deve essere uno spettatore che conosce il *nō*. È detto nella *Critica*: 'Dimenticando il risultato, vedete il *nō*; dimenticando il *nō*, vedete l'attore; dimenticando l'attore, vedete la mente; dimenticando la mente, comprendete il *nō*'⁶.

La stratificazione zeamiana avverte che esistono verità – possibilità di lettura e interpretazione – proprie di ogni livello, verità che possono contraddirsi senza elidersi a vicenda poiché appartenenti a piani, o mondi, governati da leggi differenti. L'adozione dello sguardo del *waki*, meno soggetto per la sua collocazione scenica alla malia esteriore prodotta dallo spettacolo, consentirà di scendere ai livelli profondi dove l'esperienza estetica trasmuta in quella etica e di salvezza dell'illuminazione, pervenendo alla risoluzione di ogni dualismo, risoluzione cui si può approdare una volta che il velo dell'illusione della realtà fenomenica – quella superficie fittizia dell'esistente che i sensi percettivi registrano inducendo l'uomo a credere nell'esistenza di un io personale, distinto e autonomo – cada. Giunti a tale profondità il pensiero logico discorsivo, sotteso all'io personale, si schianta poiché non trova più discriminazioni disponibili su cui basare le proprie categorie, comparazioni e attribuzioni di valore: la rivendicazione di una peculiare "centralità" del *waki*, allora, non potrà che essere il frutto di una ridefinizione della sua relazione

⁶ Zeami Motokiyo, *La Tradition Secrète du Nō*, cit., pp. 184-185.

con lo *shite* che faccia emergere i piani sommersi e solitamente non considerati di tale rapporto sia sul piano drammaturgico, sia sul piano dell'azione scenica.

Il nō: un teatro monodrammatico (?)

L'idea che il *nō* possa essere ridotto al ruolo e alla funzione dello *shite* si radica in una solida e storicamente datata prassi che, per brevità, si potrebbe ricondurre alla definizione di *nō* quale «teatro monodrammatico» postulata Nogami Toyochirō. Il più insigne specialista della prima metà del Novecento – a lui è titolato, visti i meriti riconosciuti nello sviluppo di nuove ricerche sul *nō*, il prestigioso Nogami Memorial Noh Theater Research Institute fondato nel 1952 presso l'Università Hosei di Tokyo – utilizza l'etichetta «monodrammatico»⁷ per definire un principio ritenuto strutturale del *nō*, la centralità, «*shite-centered*»⁸ nelle sue parole, onnipervasiva e irriducibile dello *shite*. Il titolo dell'articolo in questione, risalente al 1930, suona, in originale, *Nō no shuyaku ichinin shugi*: la resa letterale in inglese proposta da Royall Tyler⁹, *The doctrine that there is only one main role in nō*, chiarisce oltre ogni ragionevole dubbio cosa intenda Nogami con monodrammatico.

Analizzando la drammaturgia e la resa scenica di varie opere del repertorio Nogami giunge alla sua determinazione soppesando quantitativamente la presenza dell'attore protagonista rispetto a ogni altra figura coinvolta nello spettacolo. Lo fa in maniera convincente secondo un procedimento incrementale, trovando conferma alla sua ipotesi a partire da drammi che vedono in scena la sola coppia *shite* e *waki*, ad esempio *Tamura*¹⁰, fino a quelli dove il palco è maggiormente popolato come nel caso dei quattro interpreti, senza conteggiare ovviamente orchestra e coro, di *Kagekiyo*. La definizione del *nō* quale teatro monodrammatico, però, funziona ed è pienamente plausibile allorché la si applichi al piano epidermico dello spettacolo associabile alla

⁷ Nogami Toyochirō, *The Monodrammatic Principle of the Noh Theatre*, «The Journal of the Association of Teachers of Japanese», vol. 16, n. 1, April 1981, pp. 72-86.

⁸ Ivi, p. 79.

⁹ Royall Tyler, *The Waki-Shite Relationship in Nō*, in *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Brandon James R., ed, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997, pp. 65-90. L'articolo di Royall Tyler può ritenersi uno dei rari studi nei quali il rapporto tra *waki* e *shite* venga discusso sfuggendo a una preconcepita gerarchizzazione.

¹⁰ Sinossi arricchite da riferimenti critico-estetici del repertorio classico del *nō* sono disponibili in Bonaventura Ruperti, *Scenari del teatro giapponese. Caleidoscopio del nō*, Venezia, Marsilio, 2016.

coppia pelle-vista secondo la classificazione zeamiana proposta in sede di premessa: una prospettiva frontale fondata su una relazione altrettanto frontale con lo spettacolo e, per questo, atta a registrare in via privilegiata le evenienze fenomenologiche di superficie.

Nogami, per sostenere la propria teoria, chiama in causa a più riprese i trattati del fondatore, in particolare lo *Shūdōsho*¹¹ (*Learning the Way*) risalente al 1430, nel quale Zeami tratteggia la struttura e l'organizzazione della sua compagnia teatrale stabilendo la costellazione dei ruoli attorici e dei rapporti tra questi in funzione del successo di una rappresentazione. Lo studioso, commentando il trattato, asserisce che «the dominant emphasis, nevertheless, is on the assertion that the chief of *shite* actors must lead the members not only as the head of the guild in its management but also as the central force in each performance»¹². Nuovamente si può ritenere la riflessione di Nogami valida, sebbene a un ulteriore livello di lettura la gerarchia smetta di essere un dato di fatto da affermare truisticamente per divenire un presupposto, un utile mezzo per conseguire ciò che a Zeami realmente premeva: una rappresentazione armonica e unitaria. Lo sforzo per il successo è collettivo ed è l'omogeneità dei valori interpretativi, più che l'abilità del singolo – sia pur esso l'attore principale – a permetterne il conseguimento. Questa *nuance* di senso pare sfuggire a Nogami sebbene lo stesso avesse citato, quale preambolo alla sua chiosa, queste parole di Zeami: «Attainment of excellence in the guild production is impossible without harmonious cooperation of supporting members»¹³. Per quanto al vertice – organizzativo e scenico – si collochi innegabilmente lo *shite* la sua egemonia va relativizzata calandola nell'orizzonte estetico, più che formale, perseguito dal *nō*.

Lo *Shūdōsho* – trattato di particolare importanza poiché, stante la pressoché totale attenzione di Zeami verso lo *shite* nell'intero *corpus* dei suoi scritti, vi si rinviene il passo più esteso dedicato al *waki* e intitolato *Various Matters of Importance Concerning the Conduct of the Waki* – fissa altre evidenze di interesse. Essendo il *waki* il primo interprete a entrare in scena grava su di lui il compito di suscitare una prima impressione positiva dell'uditorio, di chiarire il senso generale dello spettacolo e di creare l'atmosfera con la quale

¹¹ Zeami Motokiyo, *On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami*, translated by J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu, Princeton, Princeton University Press, pp. 163-171. Il trattato in questione è l'unico, tra le pagine teoriche di Zeami, a essere stato destinato a tutti i membri della compagnia. I suoi contenuti, quindi, erano diffusamente noti favorendo una consapevolezza omogenea circa i ruoli attorici e le relazioni tra di essi. Cfr. Zeami, *Performance Notes*, translated by Tom Hare, New York, Columbia University Press, 2008, p. 417.

¹² Nogami Toyochirō, *The Monodramatic Principle*, cit., p. 79.

¹³ Zeami in *Ibidem*.

il pubblico deve intonarsi. Zeami insiste a più riprese sulla necessità che l'azione e l'intensità scenica del *waki* siano armonicamente in concordanza con quelle dello *shite*:

After this point in the performance, however, he [*waki*] must make it his principle to become part of the ensemble and so adjust himself to the rhythms established by the head of the troupe, so as to bring about a truly unified performance. [...] He is called a *waki* precisely because he is expected to perform in consonance with the leadership provided by the head of the troupe¹⁴.

La paradossale circostanza che due verità antitetiche possano coesistere, confermando la possibilità di un azzeramento delle gerarchie per mezzo di una loro esaltazione, la indica Zeami prescrivendo che sia il *waki*, nell'eventualità in cui l'interprete sia superiore in abilità a chi riveste il ruolo di *shite*, ad abbassarsi al livello di quest'ultimo:

Thus, even in a case when an insufficiency in the artistic leadership may occur and the head of the troupe is obliged to carry out his functions despite such deficiencies the *waki* must follow him all the more obediently. If the *waki*, should he be a more accomplished actor than the *shite*, tries to compensate for these deficiencies in leadership by performing in a different manner, the total theatrical effect will not be unified and the performance cannot follow its regular course. A *waki* fulfills his function insofar as he follows what is good and what is bad alike. This principle represent the first step in creating unity in performance, without which no play can be successful¹⁵.

Così inquadrato il rapporto tra *shite* e *waki* trascende le immediate dicotomie e gerarchie alle quali è stato sovente ricondotto riconfigurandole in termini di polarità complementari anziché contrapposte. Riassetamento semantico, questo, tutt'altro che anodino poiché conduce a considerare le singole identità che abitano la scena del *nō* come identità di relazione, identità che esistono solo nella mutua interdipendenza, identità i cui confini si definiscono dialogicamente togliendo rilievo a presupposte dicotomie. *Waki* e *shite* devono funzionare in modo organico e solidale divenendo, si potrebbe inferire con un afflato enoteistico, un corpo scenico unico.

¹⁴ Zeami Motokiyo, *On the Art of the Nō Drama*, cit. p. 165.

¹⁵ *Ibidem*.

Polarità complementari

Il rilievo che si sta cercando di riconoscere al *waki* e al suo punto di vista non deve far dimenticare che egli è, salvo rari casi, fisicamente relegato alla periferia della scena, pressoché immobile, e che la pregevolezza coreografica e drammaturgica di un'opera si esalta nel corpo e nella voce del protagonista. Sebbene il dire e l'agire del *waki* siano in funzione dello *shite*, però, la sua marginalità può essere letta in positivo superando la designazione di attore secondario o deuteragonista diffusamente attribuitagli. Attore secondario e deuteragonista, insieme ad altre – spettatore, ospite, spalla, *guest*, *supporting actor*, *second player*, *witness*, *assistant*, *bystander*¹⁶ –, sono le definizioni più comunemente usate per rendere il termine giapponese *waki*, tutte rese che trasmettono un senso di subalternità e acclarano un certo qual grado di passività. Così Nogami: «The word *shite* (doer) indicates “a person who does” – the actor; but *waki* (side) is literally “a person who stands aside to watch” – an uninvolved spectator rather than a second doer»¹⁷.

Alcuni degli autori appena considerati, al pari di Nogami, integrano utilmente la propria trasposizione del termine con la sua traduzione letterale: lato, il laterale, la parte laterale del corpo (fianco). Associata alla traduzione letterale di *shite*, colui che fa, agisce, la relazione tra i due ruoli si staglia in modo più chiaro sottintendendo una sorta di pariteticità – il *waki* è a lato dello *shite*, non prossemicamente sotto o dietro – e di complementarità che va oltre il mero sostegno giungendo a prefigurare una consustanzialità se consideriamo lo *shite* il centro di quel corpo scenico del quale il *waki* costituisce il lato.

Significative risultano l'uso antico delle tassonomie drammaturgiche e la funzione drammaturgica assegnata al *waki* nel repertorio classico. Negli anni aurorali del *nō* la distinzione tra *shite* e *waki* era assai più blanda di quanto

¹⁶ L'elenco, ovviamente non esaustivo, nasce da una ricognizione fatta su un numero limitato di fonti italiane e in lingua inglese scelte a campione: Anno Mariko, Judy Halbesky, *Innovation in Nō: Matsui Akira Continues a Tradition of Change*, «Asian Theatre Journal», vol. 31, n. 1, spring, 2014, pp. 126-152; Giovanni Azzaroni, *Teatro in Asia. Malaysia – Indonesia – Filippine – Giappone*, vol. I, Bologna, CLUEB, 1998; Ernst Fenollosa, Ezra Pound, *Noh or Accomplishment, a study of the classical stage of Japan*, Knopf, 1917 (trad. it *Il teatro giapponese nō*, Firenze, Vallecchi, 1966); John K. Gillespie, *The Impact of Noh on Paul Claudel's Style of Playwriting*, «Theatre Journal», vol. 35, n. 1, 1983, pp. 58-73; Thomas Immoos, *The Birth of The Japanese Theater*, «Monumenta Nipponica», vol. 24, n. 4, 1969, pp. 403-414; *Tearo nō e kabuki*, a cura di Leo Magnino, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1965; Bonaventura Ruperti, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015; René Sieffert in Zeami Motokiyo, *La Tradition Secrète du Nō*, cit.

¹⁷ Nogami Toyochirō, *The Monodramatic Principle*, cit., p. 72.

non lo sia oggi¹⁸: l'istituzionalizzazione di scuole¹⁹, e famiglie, era *in fieri* e i libretti d'opera, contrariamente all'uso contemporaneo, riportavano in capo alle battute il nome del personaggio e non quello del ruolo tipo designato a interpretarlo. La codificazione del genere, la definizione del repertorio e la specializzazione dei ruoli inizierà già durante il periodo Muromachi (1392-1573) per stabilirsi in modo rigoroso in quello Tokugawa (1603-1868). Nel medesimo lasso di tempo si compirà anche, analogamente ad altri linguaggi artistici, la fondazione del *nō* in via²⁰ (*dō*), rinsaldando il nesso necessario già posto da Zeami tra piano estetico ed etico tanto della formazione dell'attore, quanto della tensione rappresentativa.

A sostegno della proposta consustanzialità tra *waki* e *shite* si consideri, inoltre, che il personaggio interpretato dal primo non si pone mai in antagonismo a quello portato in scena dal secondo, ma operi in sinergia a esso fino a poter essere considerato addirittura colui che lo genera, che lo manifesta. Sieffert, dopo aver aderito alla vulgata che definisce passivo e secondario il *waki*, ribalta la prospettiva affermando: «eppure la sua presenza è indispensabile: egli è lo spettatore che rende possibile, o meglio, che provoca la venuta dello *shite*. Lo *shite*, nella maggior parte dei casi, non è altro, infatti, che una visione del *waki*»²¹.

Il riferimento implicito è al cospicuo insieme di opere appartenenti al gruppo dei *mugen nō* (*nō* del sogno), opere che presentano una certa omogeneità di struttura e plot e che collocano le vicende portate in scena in una parentesi di sogno a spezzare temporaneamente il *continuum* della contingenza storica. Il paradigma interpretativo del perturbante²² freudiano, usato con intento meramente euristico e non certo per ridurre banalmente il tutto ad una lettura psicanalitica²³ del *nō*, dei suoi interpreti e delle sue opere secondo i

¹⁸ Hare ricorda che nei suoi trattati Zeami utilizza il vocabolo *shite* per indicare prevalentemente l'attore in senso generico. L'uso del vocabolo *waki* negli stessi scritti, invece, trova prevalente corrispondenza col significato oggi invalso di ruolo secondario. Cfr. Zeami, *Performance Notes*, cit., p. 30.

¹⁹ Le cinque Scuole tradizionali che formano artisticamente gli *shite* sono: Kanze, Komparu, Kongō, Hōshō e Kita. Le tre Scuole tradizionali che formano artisticamente i *waki* sono: Takayasu, Fukuō e Shimogakari Hōshō.

²⁰ Sul concetto di via cfr. Aldo Tollini, *L'Ideale della Via. Samurai, poeti e monaci nel Giappone medievale*, Einaudi, Torino, 2017.

²¹ René Sieffert in Zeami Motokiyo, *La Tradition Secrète du Nō*, cit., p. 20.

²² Sigmund Freud, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati e Boringhieri, 1991 (ed. or. 1919). La categoria del perturbante ha goduto di ampia fortuna negli studi teatrali, ma è qui usata per la prima volta in riferimento al *nō*.

²³ L'inapplicabilità della psicanalisi al contesto asiatico, e giapponese, è stata varie volte sostenuta e supposta. Tuttavia la psicanalisi freudiana ha trovato in Giappone una precoce accoglienza e ha visto la nascita di prestigiosi studiosi, alcuni formati in

canoni fondativi dal padre della psicanalisi, può essere richiamato poiché agevola la comprensione del meccanismo drammaturgico che consente al *waki* di essere il centro motore della vicenda e contestualmente di abbracciare in un solo sguardo i diversi livelli di senso – pelle, carne, ossa per intenderci – attivati dal *nō*.

Amati dal pubblico, nonché uno dei lasciti più rilevanti di Zeami, i *mugen nō* rispondono ad un plot stabile, composto di due atti a sostenere una drammaturgia tanto raffinata e poetica quanto esile dal punto di vista della fabula. Nel primo atto un uomo – il *waki* – è in viaggio. Nella quasi totalità dei casi è un monaco itinerante che nel suo incedere giunge in un dato luogo. Nell'avanzare fornisce informazioni sul tragitto fatto, sui paesaggi ammirati, sui luoghi famosi attraversati. Giunto sul posto incontra qualcuno – lo *shite* – e inizia un dialogo con colui o colei che si presenta come un passante, un falcia erba, un barcaio, un semplice popolano. Questo incontro può alle volte essere preceduto da quello, in genere assai breve, con un abitante del luogo, un servitore di un tempio – il *kyōgen*. Avvenuto l'incontro si produce sulla superficie della realtà qualcosa, una sorta di increspatura, una vibrazione sottile che sulle prime il monaco coglie, senza però comprendere sino in fondo il senso della sbrecciatura avvertita: una incongruenza tra l'umile sembiante dell'interlocutore e il suo eloquio raffinato, un inatteso e singolare accadimento nello spazio circostante, una velata allusione affiorata nel racconto fatto dallo *shite* su invito del *waki*. Ciò che il *waki* – e gli spettatori con lui – riconosce di primo acchito come ordinario e familiare, manifesta improvvisamente qualcosa di strano, di insolito, di sorprendente o, in altri

Occidente, nonché il riconoscimento della prima branca giapponese, autorizzata ufficialmente da Freud, della International Psychoanalytic Association (IPA) già nel 1933. Andra Alvis (*Psychoanalysis in Japan*, «International Institute for Asian Studies News Letter», n. 30, 2003, p. 9) documenta la cospicua, e internazionalmente diffusa, produzione di teorie originali giapponesi capaci di ampliare significativamente i confini disciplinari psicanalitici complessivamente considerati.

In riferimento al perturbante, applicato alla robotica ma articolato anche a pertinenze che toccano la materia scenica giapponese come le maschere *nō* e le marionette *bunraku*, si segnala Mori Masahiro, *Bukimi no tani*, «Energy», Esso Standard Japan, vol. 7, n. 4, 1970, pp. 33-35 (trad. eng Karl F. MacDorman and Norri Kageki, *The Uncanny Valley*, «IEEE Robotics & Automation magazine», Vol. 19, n. 2, 2012, pp. 98-100). Il nesso tra “perturbante” e “uncanny” appare evidente sebbene Mori non espliciti il suo debito dalla terminologia freudiana. Vi sono in tal senso posizioni contrastanti a favore dell'indipendenza del concetto postulato da Mori o della sua derivazione freudiana. Mori, comunque, sostiene che l'uomo provi repulsione e angoscia allorché si trovi di fronte a una macchina, un robot, che replichi perfettamente l'aspetto e il comportamento umani: l'evidente artificialità delle marionette *bunraku* non producono, per questo, un sentire perturbato mentre alcune maschere *nō* possono indurlo.

termini, di perturbante. «La parola tedesca *unheimlich* [perturbante] è evidentemente l'antitesi di *heimlich* [da *Heim*, casa], *heimisch* [patrio, nativo], e quindi familiare, abituale [...]»²⁴. L'antitesi tra ciò che è familiare e ciò che non lo è, avverte lo stesso Freud, è instabile al punto da poter essere ribaltata in una sorta di *coincidentia oppositorum* che rende possibile il sincronismo di *heimliche* e *unheimliche*²⁵.

In chiave buddhista tale fenomeno esemplifica la risoluzione di un dualismo: analogamente alle proverbiali bastonate dei maestri zen sulla testa degli allievi incapaci di superare i propri schemi mentali, l'esperienza straniante conduce a cogliere intuitivamente, oltre la mendace apparenza esteriore, l'indivisa unità all'origine di tutto. Il perturbante, al di là della sua designazione freudiana, potrebbe essere assimilato con una metafora a un refolo di vento che scuotendo la superficie della realtà fenomenica – un accapponamento della pelle – ne svela la natura fittizia di fondale dipinto a *trompe-l'œil*, di schermo sul quale si agitano le proiezioni di un qualcosa che si muove invece in profondità. La folata di vento non solo appalesa la bidimensionalità epidermica di tale realtà facendone idealmente ondulare il simulacro, ma nell'ondulazione prodotta discosta leggermente il fondale dalla cornice che lo inquadra offrendo al *waki*, collocato in posizione laterale e quindi assai favorevole, uno squarcio dal quale guardare verso ciò che si colloca oltre l'illusione.

Mugen nō: la drammaturgia

Per riferire la riflessione in corso alla drammaturgia dei *mugen nō* si possono leggere le battute iniziali del primo atto di due diverse opere, *Ukifune* e *Sesshōseki*, tenendo a mente che la sola tessitura verbale non può restituire la stratificazione dei codici espressivi attivi in scena e, quindi, tutti i registri attraverso cui il passaggio di livello innescato dall'accadimento inatteso e insolito può essere colto. *Ukifune*, composta da Yoko-o Motohisa (XIV secolo), trova il suo antecedente bibliografico nel capolavoro letterario dell'XI secolo scritto dalla dama di corte Murasaki Shikibu, il *Genji monogatari*²⁶. La dama Ukifune è al centro di una problematica vicenda amorosa, con due uomini coinvolti, che la stessa proverà a risolvere tentando il suicidio:

²⁴ Sigmund Freud, *Il perturbante*, cit. p. 271.

²⁵ Ivi, p. 275.

²⁶ Murasaki Shikibu, *La storia di Genji*, a cura di Maria Teresa Orsi, Torino, Einaudi, 2012.

Waki: Sono un monaco viandante che va in giro visitando vari posti. In questi giorni dimorai ad Hatsuse e ora penso di recarmi alla capitale. Il monte Hatsuse / varcando il crepuscolo / al calar della sera / presi alloggio / al calar del buio / presi albergo; / lasciandolo ormai di là del bosco di cipressi / al monte Miwa / mi congedai dai celebri cedri / e, come vento di montagna / sibilante tra le foglie di quercia / senza sostare a Nara / affrettando i passi al guado di Koma / eccomi arrivato al borgo di Uji / ecco mi trovo al borgo di Uji. / Affrettandomi sono già arrivato al borgo di Uji. Vi sostero un po' per ammirare i luoghi famosi. [...]

Waki: Sentite, vorrei rivolgermi a Voi, signora.

Shite: Vi rivolgete a me? Che volete?

Waki: In questo borgo di Uji, nei tempi andati quali persone dimoravano? Prego, raccontatemi dettagliatamente. [...]

Le prime informazioni sulla vicenda fornite dallo *shite*, una donna del villaggio che si rivelerà successivamente essere la dama Ukifune, fanno crescere ancor di più la curiosità del monaco il quale incalza la conversazione per ottenere maggiori dettagli. Lo *shite*, in un misto di reticenza e desiderio di esternazione, si scherma dietro un diniego che, in realtà, fornisce una prima prova della sua identità travisata precludendo a un nuovo accorato racconto:

Shite: Ma sono una donna tanto umile, / come potrei rivelare / il passato cui voltai le spalle?

Il dipanarsi degli eventi, poeticamente intrisi di mestizia nell'alternanza delle parole dello *shite* e del coro – quest'ultimo può esprimersi in prima o terza persona adottando il punto di vista soggettivo del protagonista, nel primo caso, o uno sguardo esterno che descrive quanto accade, nel secondo – completano il racconto e conducono all'avvertimento del perturbante la cui eco si amplifica nel dileguamento improvviso e inspiegabile dello *shite* dopo che questi, attraverso la voce del coro, condivide la possessione della propria anima da parte di uno spirito maligno:

Waki: Vi ringrazio per la storia dettagliata della dama Ukifune. Dunque, voi dove abitate?

Shite: Frequento questo borgo solo passeggera. La mia dimora si trova a Ono. Sulla via per la capitale, venite a trovarmi.

Waki: Che cosa strana. Mi sembra che ci sia qualcosa che non quadri. Allora, a Ono, la casa di quale persona dovrò cercare?

Shite: Mai vi sarà oscura la mia dimora. / Al maestoso monte Hie, / seppure non c'è cipresso come segno, / verso Yokawa dall'acqua limpida, / la salita di Hie chiedete alla gente.

Coro: Ancora da uno spirito maligno / tormentata, soffro. / Confidandomi nella

virtù / della Legge arcana del Buddha, / Vi aspetterò laggiù. / Disse e, quale nube flutuante, / senza traccia si dileguò, / svani senza lasciar orma²⁷.

Il *waki* verbalizza, reificandola, la sua perplessità e la precipita in una domanda alla quale il secondo atto darà risposta.

Altrettanto esplicito è l'avvertimento del perturbante in *Sesshōseki* (*La pietra che uccide*) scritto da Sa-ami (prima metà XV secolo?) dove le battute iniziali sono affidate al *waki*, un monaco pellegrino, al *kyōgen*, un servitore del tempio, e allo *shite*, una contadina del luogo:

Waki: Rispondendo all'invito delle nuvole, delle acque, / rispondendo all'invito delle nuvole, delle acque, / per questo mondo inconsistente, andiamo in viaggio!

Kyōgen: Colui che vedete è il fedele della Via chiamato Gennō. Senza mai lasciare la piattaforma della conoscenza, ho ricercato, gemendo, il bene supremo; [...] Mi sono tanto affrettato che, già, alle lande di Nasuno eccomi giunto!

Shite: Kyōgen: Vi siete tanto affrettato che alle lande di Nasuno, eccovi giunto! Ah! Cade! Cade!

Waki: Che cosa volete dire?

Kyōgen: Un uccello che sorvolava quella roccia laggiù è caduto: trovo questo molto strano!

Waki: In verità, ecco una cosa sorprendente! Più da vicino andrò a vedere!

Kyōgen: Presto, andate a vedere! Che cos'è dunque, hanno parlato?

Shite: Attento! Questa pietra, guardatevi dall'avvicinarvi.

Waki: Come! C'è una ragione per la quale non ci si può avvicinare a questa pietra?

Shite: È quella che si chiama Pietra-che-uccide di Nasuno; ogni uomo, è inutile dirlo, ogni uccello, ogni quadrupede, al suo contatto cade senza vita.

Waki: Che fosse una così spaventevole Pietra-che-uccide, / non sapendo, o monaco, / rischiavate deliberatamente la vostra vita!

Shite: Allontanatevi da essa!

Waki: Ma questa pietra, perché sarebbe così micidiale?

Shite: È di una damigella d'onore di Toba no In, di colei che si chiamava Dama Tamamo, la perversa ostinazione diventata roccia.

Waki: Sorprendenti sono le vostre parole! Dama Tamamo viveva a palazzo fra i cortigiani: in queste lontane contrade, il suo spirito per quale motivo si sarebbe fissato?²⁸

Nel primo atto, dopo la presentazione dei personaggi, è il racconto che lo *shite* declama su sollecitazione del *waki* ad accumulare le tracce di ciò che

²⁷ Sagiyama Ikuko, *La figura della dama Ukifune nel teatro nō*, in *I dieci colori dell'eleganza. Saggi in onore di Maria Teresa Orsi*, a cura di Matilde Mastrangelo e Andrea Maurizi, Roma, Aracne, 2013, pp. 495-503 *passim*.

²⁸ Zeami Motokiyo, *La Tradition Secrète du Nō*, cit., pp. 427-430.

il secondo svilupperà e porterà a conclusione sciogliendone le allusioni poste in filigrana. Nella progressiva intensificazione emotiva della narrazione il personaggio incarnato dallo *shite* giunge sul finire del primo atto, poco prima di uscire di scena (*nakairi*), ad ammettere, non senza riluttanza e in risposta alle insistenze del *waki*, che il racconto fatto lo riguarda in prima persona ed egli altri non è che il fantasma di un uomo o una donna, o lo spirito di un animale o vegetale, che ha sofferto e ancora soffre per qualche torto subito o per qualche disgrazia patita in vita manifestatosi al monaco sotto mentite spoglie. Il dolore per una ingiusta sconfitta, per un abbandono o una perdita, ancora tiene avvinto quello spirito ai vincoli terreni, lo rende incapace di sciogliere i propri nodi karmici e pervenire alla grazia dell'illuminazione, del riassorbimento nell'uno originario. La Terra Pura Occidentale, sede del paradiso del Buddha Amida dove «le forme frammentarie e illusorie della storia si poss[o]no finalmente ricomporre nella luminosità e nell'armonia dell'Uno»²⁹ è una meta a lui preclusa.

Nel secondo atto di un *mugen nō* lo *shite*, stimolato dalle invocazioni e dalle fervide preghiere del monaco, rientra in scena mostrando la reale identità del protagonista. Al cospetto del *waki* rivive, danzandoli, gli episodi che lo hanno condotto allo stato in cui si trova e, giungendo a comprendere l'insensatezza dell'attaccamento dell'io alle passioni, la natura illusoria della realtà fenomenica, forte del sostegno e delle preci del monaco può finalmente uscire dal ciclo samsarico di morte e rinascita risolvendo il dualismo personale fonte del suo dolore.

L'incontro tra *shite* e *waki*, la cui osmosi produce l'effetto che si è voluto riferire in via analogica al perturbante freudiano, porta al riconoscimento di una verità in realtà già nota seppur dimenticata o, ancora, resa irriconoscibile dalla profondità in cui è stata relegata per non dovercisi confrontare. La coazione a ripetere che riconduce suo malgrado, ciclicamente, il fantasma impersonato dallo *shite* a rimuginare sui luoghi e i modi di un destino avverso, è interrotta dal monaco incarnato dal *waki* che ne spezza la reiterata catena di stimolo-risposta: il *waki* è il refolo di vento che, venendo a contatto con lo *shite*, solleva il lembo della realtà illusoria percepita da quest'ultimo permettendogli di ritornare a vedere il nodo originario del proprio soffrire e di comprenderlo, dopo che il senso si era appannato per averlo troppe volte interrogato senza riuscire a scioglierlo.

L'afflato salvifico buddhista del *nō*, assai evidente, non rimane conchiuso nelle vicende dei personaggi portati in scena ma deve, si direbbe per contagio, aprire una via percorribile anche dal pubblico. Già Zeami, nel dare corpo e

²⁹ Massimo Raveri, *Il pensiero classico giapponese*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 352-353.

sostanza alla sua visione teatrale, partecipava a un ampio dibattito sulla natura dell'arte chiedendosi se essa fosse uno strumento atto a favorire l'illuminazione o, piuttosto, a sollecitare le passioni egoiche degli uomini ancorate alla percezione dei sensi e ai meccanismi del pensiero raziocinante. Zeami è una delle autorevoli voci che anima questa diffusa inchiesta, avviata dalla metà del periodo Heian (794-1185), nell'alveo dei vari linguaggi artistici e giunge a istituire una sorta di equazione tra buddhismo e *nō*, ossia sposa la prima ipotesi ammettendo la possibilità di una via estetica all'illuminazione. La questione della relazione teatrale, emanazione della relazione tra *shite* e *waki*, la capacità di essere efficaci sul pubblico al di là del mero appagamento edonistico, è dunque fondativa: «in any case, a hidden pattern such as the interrelatedness of *waki* and *shite* is not really beyond the spectator's ken. The spectator need not see it consciously for it to have its effect, Art speaks on more levels than of reason»³⁰.

L'approccio junghiano – l'universalità dell'archetipo ben si presta a essere messo in analogia con i tipi universali che il *nō* sovrascrive ai personaggi rappresentati – intelligentemente utilizzato da Gian Carlo Calza per l'analisi del capolavoro zeamiano *Aoi no Ue* tratto dal *Genji monogatari*, può essere tangenzialmente richiamato per valorizzare ulteriormente la lateralità del *waki* sullo sfondo del valore «terapeutico» del *nō*. A partire dalla definizione dell'«ombra» quale cardine della vicenda, l'ombra corrisponde all'inconscio e al suo comportamento incontrollabile, per Calza:

il compito del dramma *nō*, il suo messaggio segreto, è di far vedere all'uomo, attraverso l'«incanto sottile» del suo linguaggio estetico, come sia possibile pervenire a trasformare in energia positiva le resistenze alla realizzazione che egli porta in sé: come sia possibile trasformare l'ombra in sorgente luminosa. [...] La grande efficacia «terapeutica» del *nō* è legata alla sua capacità di fornire immagini archetipiche. È la possibilità di riferire la singola vicenda ad avvenimenti di portata universale ed esteticamente espressi, che aiuta l'individuo nello sforzo di recupero della propria psiche dissociata. Un simile processo avviene nel *nō*, del tutto naturalmente, attraverso la fruizione del suo linguaggio, non solo perché stabilisce valori esemplari oltre le coordinate spazio-temporali del vivere quotidiano. Ma in quanto la struttura significativa dello stesso dramma *nō* riproduce, in chiave analogica, il mito, alle origini della civiltà giapponese stessa, del conflitto tra le forze oscure notturne incontrollate dell'inconscio e quelle illuminate della psiche cosciente-diurne, solari³¹.

L'analogia tra mito delle origini e *nō*, pienamente condivisibile, conduce Calza a riconoscere il rilievo del *waki* rendendo tale termine con «interme-

³⁰ Royall Tyler, *The Waki-Shite Relationship in Nō*, cit., pp. 87-88.

³¹ Gian Carlo Calza, *L'incanto sottile del dramma nō*, cit., p. 33-35, *passim*.

diario». Ne sottolinea in questo modo l'ascendente antropologico e sciamanico e, aspetto più importante, sancisce il suo essere parte attiva in sinergia con lo *shite* nel contagio positivo del pubblico. Per suo tramite l'esile ricamo drammaturgico si attiva, il palese avvicinarsi degli episodi si inabissa sollecitando l'ineffabile che le parole non possono esprimere, il personaggio può cogliere la sua opportunità di salvezza mostrandone la via a chi la voglia a sua volta imboccare. Così il coro accompagna le fasi finali della danza dello spirito ormai pacificato in *Sesshōseki*:

Coro: [...] All'istante persi la vita, ma se, rugiada delle lande di Nasuno, io scomparvi, la mia perversa ostinazione sempre vaga per queste campagne;

diventata Pietra-che-uccide, / per lunghi anni, colpì uomini; / ma oggi ho ricevuto l'Insegnamento difficile da trovare, / e ormai, tali crimini / non compirò più: a voi, o monaco, / promessa sicura! [Dura] roccia ridiventata... / promessa sicura! [Dura] roccia ridiventata, / la demoniaca apparizione è svanita³².

Se il *nō*, in specie i *mugen nō*, è il sogno o la visione del *waki* cui il pubblico è autorizzato ad assistere beneficiandone, lo *shite* è plausibilmente una proiezione del *waki*, un palesamento del suo – e del pubblico – subbuglio emotivo inconscio finalmente rischiarato dalla luce della coscienza. Due manifestazioni di una sola entità, *shite* e *waki*, alla quale appartiene pure il pubblico che viene così aggregato in una unità di relazione per mezzo di un intermediario che ne condivide la natura – tra i molti epiteti del *waki*, spettatore è tra i più ricorrenti – e che assurge al ruolo di spettatore ideale unificando nel proprio la moltitudine degli sguardi in gioco.

Un vuoto di dramma

L'esile sviluppo narrativo della maggior parte dei *nō*, confermato anche dalle drammaturgie introdotte, indica che lo spettacolo non si prefigge in prima istanza di raccontare una storia ma di muovere opportunamente i sensi del pubblico attraverso la potenza della relazione teatrale che *shite* e *waki*, sottacendo per necessità di concisione l'apporto degli altri artisti coinvolti, favoriscono. Il vuoto di dramma, in un paradosso solo apparente, produce per il pubblico un potenziale pieno di senso³³. *Shite* e *waki*, introducendo un concetto estetico-filosofico di ascendenza buddhista di primaria pregnanza nel

³² Zeami Motokiyo, *La Tradition Secrète du Nô*, cit., pp. 441-442.

³³ Il «vuoto» di mezzi si esplicita a tutti i livelli del testo spettacolare preferendo, il *nō*, un'estetica dell'essenziale: la pressoché assenza di scenografie, l'importanza delle pause, del silenzio e dell'inazione valgono da esempio.

campo delle arti, sarebbero i poli tra i quali si manifesta il *ma*, il vuoto inteso come spazio libero tra due punti o intervallo tra due momenti. Attraverso lo spazio-tempo reso disponibile dal *ma* il pubblico trova un alloggio nel flusso spettacolare, ne diviene parte integrante in quanto il *ma* «è un vuoto che separa e che contemporaneamente unisce per le implicazioni di immagini, di gesti, di parole, di suoni che sottintende. È una lettura suggerita tra le righe. È un nulla sentito positivamente come virtualità creativa per l'immaginazione. [...] è l'*intraducibile sensazione di essere all'unisono*»³⁴.

La a-drammaticità³⁵ del *nō* è stata colta da una folgorante intuizione di Paul Claudel: «il dramma è qualche cosa che avviene, il *nō* è qualcuno che viene»³⁶. Ma chi viene è il *waki* e non, come si potrebbe essere portati a pensare di primo acchito, lo *shite* il quale, piuttosto, è colui che ritorna: il venire e il ritornare convergono nel punto in cui il passato – la storia del personaggio che è già accaduta – e il presente – la riattualizzazione scenica di quella storia – si incontrano generando uno spazio-tempo liminale nel quale le opposizioni binarie – il passato e il presente, il centro e la periferia, il singolare e il molteplice, il principale e il secondario – smettono di essere tali concorrendo pariteticamente alla manifestazione del *ma*. Nella perdita di confini tra i fattori e le identità in gioco, il pubblico è direttamente coinvolto e condotto a sperimentare i benefici della risoluzione di ogni dualismo divenendo soggetto attivo e creativo della performance.

Il luogo della rappresentazione

Il luogo in cui i fatti rappresentati accadono, solitamente una località immersa nella natura dove un monaco pellegrino decide di fermarsi lungo il tragitto di un viaggio che lo ha allontanato dalla capitale, è metaforicamente liminale³⁷. La natura liminale del *nō* si appalesa anche nella struttura dello spazio scenico e nella collocazione che vi trovano i vari interpreti: «While

³⁴ Massimo Raveri, *Il pensiero classico giapponese...*, cit., p. 252. Corsivo di chi scrive.

³⁵ Doveroso ricordare che il concetto di «monodrammatic» espresso da Nogami è riferito anche all'assenza di dramma propria del *nō*: il fatto che i personaggi interpretati da *shite* e *waki* non siano mai in conflitto tra loro dà luogo, per lo studioso, a questa assenza di dramma (*gikyoku*) facendo del *nō* un «veicolo per mostrare» (*miseru mono*).

³⁶ Paul Claudel, *L'Oiseau Noir dans le Soleil Levant*, Paris, Gallimard, 1965 (trad. it. *L'uccello nero del Sol Levante*, Rimini, Il Cerchio Iniziative Editoriali, 1996, p. 82).

³⁷ Maruki Yasutaka, *A Fusion of Drama and Religion: A Study of Mugen Noh* in Thomas Becket, «Studies in Theatre and Performance», vol. 30, n. 2, p. 7 (doi: 10.1386/stap.30.2.187_1).

shite dominates the center of the stage, *waki* sits at its corner, the latter indicating the border between this world and the other world which is also the border between stage and audience»³⁸.

Il luogo deputato della rappresentazione, dunque, non è neutro e inerte, come non sono neutre e inerti le ubicazioni sceniche dei personaggi. Jadwiga Rodowicz attribuisce al *butai* (letteralmente luogo della danza, per estensione palcoscenico) una funzione attiva nell'istituire un «ordine esterno dello spazio» che vincolerebbe un «ordine interno dell'azione» proposta dai performer³⁹. La studiosa limita le sue osservazioni al palcoscenico fissatosi nelle dimensioni e articolazioni strutturali in periodo Tokugawa e tutt'oggi in uso. Al tempo di Zeami, infatti, la scena non era uno spazio teatrale fisso come lo è oggi: le rappresentazioni potevano avvenire direttamente sul suolo o, ancora, sfruttando i padiglioni dei templi tenendosi prevalentemente all'aperto e il pubblico assisteva accerchiando l'intero spazio performativo.

La struttura attuale⁴⁰ (figura 1) si compone di tre aree principali: *honbutai* [1], *hashigakari* [2] e *gakuya* [3]. Pur essendo oramai familiari ai più si ritiene opportuno ricapitolarne sinteticamente alcuni dettagli perché funzionali all'analisi in corso. Lo *honbutai* è l'area performativa principale: ha forma quadrata ed è sormontata da un tetto che la ricopre integralmente. Sulla sinistra dello *honbutai* si innesta obliquamente, anch'esso coperto da un tetto, l'*hashigakari*⁴¹ (ponte), una passerella che connette quest'ultimo a una articolazione specifica della *gakuya* (camerini) chiamata *kagami no ma* [7] (camera dello specchio) dove lo *shite*, prima di entrare in scena, indossa la maschera del personaggio cui presterà corpo e voce.

Il tetto dello *honbutai* è sorretto da quattro pilastri denominati, in senso orario a partire dal punto di incontro con l'*hashigakari*: *shite-bashira* (pilastro dello *shite*) [8], *fue-bashira* (pilastro del suonatore di flauto) [9], *waki-bashira* (pilastro del *waki*) [10] e *metsuke-bashira* (pilastro di riferimento) [11]. Il pubblico si dispone a ventaglio nell'area compresa tra lo *hashigakari* e il lato anteriore dello *honbutai* abbracciando idealmente tutta l'area scenica. Sala e scena sono divise e al contempo unite da una vera e propria zona di margine,

³⁸ Hori Mariko, *Aspects of Noh Theatre in Three Late O'Neill Plays*, «Eugene O'Neill Review», vol. 18, n. 1/2, Spring/Fall 1994, p. 144.

³⁹ Jadwiga Rodowicz, *Nō – the Art of Space Arrangement*, «Contemporary Theatre Review», vol. 1-2, 1994, pp. 39-45.

⁴⁰ Per una descrizione dettagliata dello spazio scenico, completa della nomenclatura di ogni luogo deputato, cfr. Matteo Casari, *La verità dello specchio. Cento giorni di teatro nō con il maestro Umewaka Makio*, Pozzuolo del Friuli, Il principe costante edizioni, 2001, pp. 101-107.

⁴¹ Esistono teatri dove il ponte è collocato dal lato opposto e altri che ne possiedono due (*ryō-gamae*) o che lo prevedono sul lato posteriore dell'*honbutai* (*ushiro-gamae*).

una striscia di ghiaia bianchissima, detta *shirasu* [12] la quale, oltre ad avere un effetto fotoriflettente, rinvia simbolicamente – come nei *karesansui*, i giardini secchi della tradizione *zen* – all’acqua: non un confine rigido e stabilito ma motile e plasmabile dai fronti che vi si affacciano.

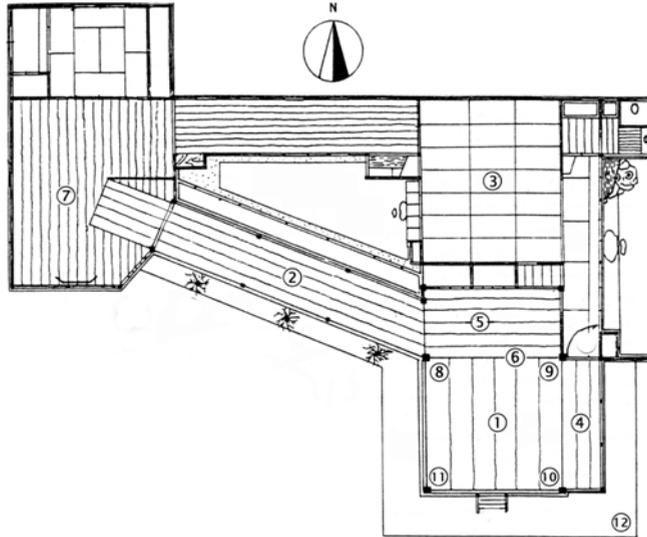


Figura 1: Pianta del *butai*, spazio scenico codificato del *nō*.

Shite e *waki* fanno entrambi il loro ingresso in scena percorrendo lo *hashigakari*. Si fermano, per presentarsi al pubblico dichiarando il proprio nome, nelle immediate vicinanze dello *shite-bashira*, appena dentro allo *honbutai*. Significativamente la porzione di *butai* in questione è denominata *nanoriza* (letteralmente luogo da cui si dice il nome). I personaggi che vi pronunciano il nome nella prima parte del *nō* saranno oggetto di una trasformazione rivelatrice che si compirà nella seconda: la coppia «terrena» formata dallo *shite* nei panni di un uomo o di una donna ordinari e da un dato monaco, si rivelerà alla fine essere composta da una presenza fantasmatica che esiste al di là delle coordinate spazio-temporali mondane e da un monaco che persa ogni connotazione personale incarna la forza salvifica del Buddha. Questo passaggio dal piano dell’immanenza a quello della trascendenza è manifestato nell’azione scenica dal dislocamento spaziale di *shite* e *waki* e dalle tensioni di forza frutto della geometria del loro posizionarsi sul *butai*. L’ordine interno dell’azione sviluppata da *shite* e *waki* si avvantaggia dell’ordine esterno

dell'architettura teatrale sfruttando la distanza variabile che può intercorrere tra i due, in particolare lungo la diagonale che dallo *shite-bashira* giunge al *waki-bashira*. Il punto medio della diagonale, che corrisponde pure al centro dell'*honbutai* e al punto di maggior visibilità scenica per l'intero uditorio, è definito da Rodowicz il luogo della rivelazione:

at the climax of the play the *shite*, already transformed externally, reveals the full power of either his passion, divinity, rage or love. This usually takes place somewhere close to the center of the stage (*shōnaka*), be it slightly to the left, right or behind, and close to *daishōmae* [spazio tra *shōnaka* e orchestra, NdA]. We can say that the central act happens at the center [...]⁴².

Il centro dello spazio fisico della scena coincide con lo snodo drammaturgico centrale in una fusione di piani appartenenti a ordini diversi o, secondo la terminologia di Rodowicz, in un sincronismo di ordine esterno ed interno. La densità, in termini di forze eterogenee convergenti, del luogo della rivelazione si nutre pure della dimensione acustica della performance provvista dall'orchestra [6], posizionata orizzontalmente sulla linea ideale che corre dallo *shite-bashira* al *fue-bashira*, e dal coro [4], posizionato alle spalle della linea ideale che corre dal *fue-bashira* al *waki-bashira*. Entrambi i flussi acustici si direzionano verso lo *shōnaka* con direttrici tra loro ortogonali convogliandovi un'ulteriore pressione che, nota la studiosa, è il prodotto di una musica trascendentale (orchestra) e di una musica dell'immanenza (coro).

L'azione scenica e le sue dimensioni drammatica e sonora si danno in quanto dinamica, movimento e centralità assoluta. Trovano stabilità e radicamento bilanciandosi con il punto fermo, silenzioso e periferico del *waki*: il *waki*, nel suo ruolo di intermediario, è l'elemento cardine che attrae dal lato, è colui che magneticamente obbliga lo *shite* a transitare – un transitare che ha tutta la pregnanza trasformativa di un rito di passaggio – dal luogo in cui dichiara la propria identità fittizia a quello in cui può rivelare la sua vera natura e, contestualmente, orienta verso il medesimo punto il sentire del pubblico. Il *waki*, ancorato al punto di cesura tra questo e l'altro mondo, tra la sala e la scena, esercita un'attrazione tale da obbligare questi estremi ad avvicinarsi fino a conseguire un allineamento nodale come nel fenomeno celeste dell'eclissi. Si determinano così i presupposti affinché la tensione trasformatrice e liberatrice appena descritta si inneschi e perché i molteplici e profondi livelli di senso insiti nel *nō* – la carne e le ossa al di sotto della pelle – possano essere colti in un unico, unificante, sguardo dal respiro cosmico. Giunto al *nanoriza* il *waki* dei *mūgen nō* introduce se stesso utilizzando soventemente la formula

⁴² Jadwiga Maria Rodowicz, *Nō – the Art of Space Arrangement*, cit., p. 43.

«*kore wa shokoku ikken no sō nite sōrō*» che può essere resa come «sono un monaco che guarda tutte le terre». *Shokoku ikken*, però, può significare anche «tutte le terre, uno sguardo», ossia vedere tutte le terre in un colpo solo come se le si potesse osservare da molto in alto, dal punto di vista di uno sguardo ormai trasceso o, in termini buddhisti, illuminato⁴³. Alcune ulteriori precisazioni sullo spazio scenico del *nō* permetteranno di dare maggiore fondatezza alla lettura proposta osservando come la spazializzazione orizzontale della scena, delimitata dai tre punti definiti da *shite*, *waki* e pubblico, ammettano la verticalità appena richiamata come ulteriore fattore unificante.

L'orientamento del *butai* è solitamente istituito sull'asse Nord-Sud. In primo luogo per sfruttare l'intero arco solare evitando di abbagliare quanto più possibile gli spettatori qualora si tratti di un teatro all'aperto, poi per prescrizioni del *fudo* – geomanzia di ascendenza cinese – che considera beneaugurante volgere lo sguardo a Nord e, da ultimo, per questioni religiose: lo *hashigakari* corre da Occidente a Oriente connettendo simbolicamente la Terra Pura Occidentale a questo mondo: «La Terra pura è un luogo sacro, il paradiso, l'altro modo. Il ponte del palco *nō*, situato a Occidente del palco principale, può essere inteso come il ponte dei sogni che collega questo mondo (il palco) all'altro mondo (la camera dello specchio)»⁴⁴.

Il nō è un cosmo

L'ipotesi che il *nō* possa essere una superficie specchiante il cosmo la fonda già Zeami nel momento in cui pone le basi strutturali di quella che, in periodo Tokugawa, sarà canonizzata come giornata *nō*: cinque opere di *nō*, intervallate da quattro opere (comiche o farsesche) di *kyōgen*, connotate dalla tipologia di personaggio che le abita. Alla possibile suddivisione del repertorio in *mugen nō* e *genzai nō* se ne affianca un'altra che lo ripartisce in cinque gruppi in base al tipo di personaggio protagonista. Si hanno allora i *nō* del primo gruppo, detto anche *waki nō* o *kami no nō*, di divinità; del secondo gruppo, *shura nō* o di guerrieri; del terzo gruppo, *kazura nō* o *onna no mono*, di donne; del quarto gruppo o *kyōjomonō*, gruppo assai eterogeneo ma che trova in personaggi umani sofferenti fino alla follia un nucleo forte; *kichiku-*

⁴³ Cfr. Royall Tyler, *The Waki-Shite Relationship in Nō*, cit., p. 72.

⁴⁴ Komparu Kunio, *The Noh Theater*, cit., p. 120. Per un approfondimento sulla cosmologia dell'aldilà postulata dallo shintoismo e dal buddhismo, dove si ritrovano le direttrici verticale e orizzontale qui richiamate in merito allo spazio scenico e alla drammaturgia cfr. Massimo Raveri, *Il pensiero classico giapponese*, cit., pp. 48-51 e 352-364. In entrambe le cosmologie i piani dell'esistenza sono permeabili, quindi attraversabili.

mono o *nō* di demoni. I cinque gruppi possono essere letti alla stregua di una stratigrafia dei piani dell'esistenza dove la porzione centrale, quella degli uomini (*shura nō*), delle donne (*onna no mono*) e delle sofferenze (*kyōjomonō*) legate all'umano consorzio è ricompresa tra un livello supero delle divinità e ctonio dei demoni.

Sul piano teatrale l'unità complessiva della proposta scenica di una giornata *nō* è garantita dal principio di progressione ritmico formale chiamato *jo ha kyū* (preludio, sviluppo, finale) in simbiosi con il *sōō*, concordanza. Ogni elemento della rappresentazione, dagli oggetti scenici alle maschere, dallo stile interpretativo al testo, deve essere concordante, deve cioè formare una ideale ghirlanda con tutti gli altri al fine di creare un effetto di unità armonica. Il *jo ha kyū* si applica, a sua volta, dal più piccolo gesto portato in scena fino alla macrostruttura formata dai cinque *nō* e i quattro *kyōgen* per ottenere un aumento lento e progressivo della tensione drammatica dal primo al terzo *nō* – gli intermezzi *kyōgen* servono ad abbattere la tensione riportandola ciclicamente al grado zero – per poi farlo più repentinamente scemare attraverso la quarta e quinta opera. Quello del *jo ha kyū* è un incedere che portato dal livello pratico dell'azione, dove anche il *sōō* opera, a quello mistico, assume il ritmo del mantice cosmico o, con altra metafora, del suo cuore pulsante. Il corrispettivo del *sōō* su questo piano è proprio il *kokoro*, cuore, altro principio zeamiano volto a raccordare i vari elementi poetici, simbolici e tecnici del *nō* che innescano l'esperienza estetica dello spettatore rendendolo parte integrante del flusso spettacolare. A proposito dell'attore *nō* Benito Ortolani afferma che «Il grande maestro in sincronia con il *kokoro* della natura di Buddha diventa letteralmente la sua manifestazione in scena, toccando il *kokoro* del pubblico in un modo indescrivibile»⁴⁵ ribadendo che necessario all'unità d'insieme dell'esperienza teatrale – altro palesamento della riduzione all'unità del molteplice – è a tutti gli effetti anche il pubblico.

Rafforza questa lettura del *nō* in guisa di ecosistema cosmogonico il noto passaggio zeamiano, contenuto nel quarto libro del *Fūshi-kaden (Del trasmettersi del fiore dell'interpretazione)*⁴⁶, il più esteso dei trattati zeamiani scritto tra il 1400 e il 1418 in sette libri, intitolato *Origini rituali*⁴⁷. L'*incipit* rinarra un episodio nodale della mitologia nipponica che vede coincidere la nascita del teatro con la salvezza del creato, un creato precipitato in una crisi profonda prossima ormai a risolversi in un entropico ritorno al caos: Amaterasu,

⁴⁵ Benito Ortolani, *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Brill, 1990 (trad. it. *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 151).

⁴⁶ Zeami Motokiyo, *La Tradition Secrète du Nō* ..., cit., pp. 71-151.

⁴⁷ Ivi, pp. 109-110.

la dea solare all'apice del *pantheon* shintoista, dopo aver subito l'ennesima offesa da parte dell'irrequieto fratello Susano-o, inorridita e spaventata si rinchioda in una caverna precipitando le sacre pianure del cielo nell'oscurità. Amaterasu uscirà solo dopo la danza e il canto, «in stato di possessione divina» della dea Uzume, la cui azione performativa avrebbe coinciso, per Zeami, con il primo *nō* mai rappresentato.

Se Amaterasu è la progenitrice ancestrale della stirpe imperiale giapponese, Uzume lo è della stirpe attorica dotando gli attori di attributi che li rendono prossimi allo sciamano capace di convocare gli spiriti e, quando necessario, pacificarli ristabilendo un equilibrio armonico fungendo da tramite tra questo e l'altro mondo⁴⁸. Abitatori del margine potrebbe essere una buona definizione per avvicinare, almeno un po', il senso dell'essere attore. Una definizione che nella sua genericità intrinsecamente sfumata – il margine per sua natura è poroso, mai definitivo, mobile – potrebbe attagliarsi a ogni attore senza distinzione geografica o temporale. Nella sua esplicitazione propriamente antropologica, abitatore del margine richiama però in via più diretta la funzione evocatrice, se non propriamente sciamanico-rituale, che costituisce un retaggio primigenio dell'attorialità nipponica e segnatamente del *nō*.

Nel medesimo trattato Zeami radica le origini del *nō* nei primi sermoni del Buddha in India. Nuovamente ribadisce la funzione pacificatrice del teatro che riconduce all'attenzione un gruppo di eterodossi intenti a impedire con i loro schiamazzi la predicazione di Buddha: un'esaltazione, si potrebbe chiosare, dell'estetica intesa come opportunità di comprensione al di là della logica discorsiva:

[...] allora il Buddha lanciò un'occhiata a Shariotsu, e questi, penetrato della potenza del Buddha, andò a disporre nella stanza in fondo tamburelli e gong, e facendo collaborare il genio di Annan, la saggezza di Shariotsu e l'eloquenza di Furuna, fece eseguire sessantasei opere mimate; allora gli eterodossi, udendo il suono dei flauti, e dei tamburelli, si riunirono in fondo, e assistendo a questo spettacolo, si calmarono. Approfittando della tregua, il Nyorai pronunciò la sua predica. Questo fatto segna, in India, l'inizio della *via*⁴⁹.

Si ridiscende, così, dal piano cosmogonico a quello propriamente teatrale rinvenendo un nesso forte tra la visione intuitiva privilegiata dal buddhismo e la capacità di toccare l'animo – il *kokoro* – dello spettatore per accompagnarlo nel buio del proprio io illusorio al fine di giungere, per simmetria, alla luce scaturente dalla percezione interiore dell'unità primigenia. Il pubblico,

⁴⁸ Non può sfuggire, a questo punto, l'evidente parallelo tra la coppia Amaterasu-Uzume e *shite-waki*.

⁴⁹ Zeami Motokiyo, *La Tradition Secrète du Nō*, cit., p. 110.

per mezzo del *waki* che ne è l'intermediario, può esperire in prima persona la trasformazione che lo *shite*, nuovamente per mezzo del *waki*, compie in scena. L'esperienza estetica fa fibrillare l'ordinario modificandone i confini, ne scolla i lembi dal telaio che lo regge rendendoli fluttuanti, trasforma di fatto i limiti in margini – il margine è quello spazio-tempo poroso e dinamico che, suggerisce l'antropologia, è *topos* elettivo di ogni trasformazione – permettendo il loro attraversamento dopo che il *waki* ne ha mostrato l'inconsistenza, la vacuità.

Il «mondo come vacuità» è definizione rinvenibile nel Canone buddhista e guarda al concetto di vuoto (*mu*) nella sua estensione spaziale e temporale. L'estensione temporale si connette all'impermanenza (*anicca*), ossia al processo di perpetua trasformazione; quella spaziale all'impossibilità di ogni oggetto o pensiero di vivere in sé, di essere isolato da tutto ciò che lo circonda (*anattā*)⁵⁰. Dissolte le barriere (*anattā*) che separano *waki* e *shite* – centro e lato di un unico corpo – la fissità patologica della coazione a ripetere dello *shite* – e del pubblico che vi si riconosce – arresta la propria inerzia rendendo possibile la benefica trasformazione (*anicca*) che prelude alla meta finale, l'illuminazione.

L'illuminazione, per il personaggio incarnato dalla *shite*, si compie il più delle volte dopo la recitazione di *sutra* buddhisti della tradizione mahayanicca⁵¹ – con maggior frequenza il *Sutra del loto* – proferita dal *waki*. La doppia natura del personaggio interpretato dal *waki* – monaco e manifestazione impersonale della Legge buddhista – e di quello interpretato dallo *shite* – prima in scena sotto mentite spoglie umane, poi nelle reali sembianze dell'essere ultramondano incarnato – rinvia alla duplice natura umana che il *nō* vuole unificare creando le condizioni affinché si riconosca la possibilità dell'illuminazione quale fattore già presente, in quanto consustanziale ad esso, nel piano ordinario dell'esistenza.

⁵⁰ Giangiorgio Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 37-47.

⁵¹ I *sutra*, oltre a essere direttamente o indirettamente inseriti nella drammaturgia *nō*, trovano ampio spazio nella riflessione teorica di Zeami. Il *Sutra del cuore*, testo della tradizione mahayanicca che stabilisce la dottrina della vacuità, è ad esempio fonte diretta del trattato *Yūgaku shūdō kempū sho* (*Libro dello studio e dell'effetto visivo dei divertimenti musicali*) del 1423 (cfr. Zeami Motokiyo, *La Tradition Secrète du Nō*, cit., pp. 221-232). Zeami affronta una densa riflessione sulla recitazione a partire dalla celeberrima formula «La materia è identica al vuoto, il vuoto è identico alla materia» che condensa il senso del *sutra*. Quello *Mahāyāna* è il buddhismo che, interessando principalmente l'area centro settentrionale dell'Asia, si è diffuso anche in Giappone.

Mahayana Buddhism teaches that human nature is twofold, having both ‘ordinary’ and ‘enlightened’ levels. On the ordinary level, a man is limited by his body and his senses. In this sense is an ‘ordinary man’ (*bonpu*), inevitably deluded by the passion, who can only have a fragmented, misleading view of the world. He has no choice but to see one land at a time. The other level of human nature is that of ‘original enlightenment’. [...] This view holds that even an ‘ordinary man’ is already and has always been enlightened. Such a being, for instance a wandering monk, is not different from a Buddha. Therefore, he certainly be able to see ‘all lands at once glance’⁵².

Il *waki*, concludendo, è innegabilmente relegato per la maggior parte del tempo nel silenzio e nel lembo più periferico del palcoscenico all’ombra del *waki-bashira* e dello *shite*. Conosce però, si potrebbe dire, una lingua che può essere compresa dagli abitanti dei diversi mondi che mette in relazione e, essendo l’intermediario tra questi, è suo il punto medio dal quale cogliere in un solo sguardo l’intera geografia del cosmo e la sua verità ultima. Il dispositivo teatrale del *nō*, attivato dall’alchemica relazione tra *waki* e *shite*, può così riflettere l’indivisa natura del creato – ove centro e periferia cessano di avere senso in quanto entità distinte – e per simmetria condurre alla possibile riconciliazione di ogni umano, e teatrale, dualismo.

⁵² Royall Tyler, *The Waki-Shite Relationship in Nō* ..., cit., p. 72.

Alessandra Cristiani
UNA MAESTRA INVISIBILE
LETTERA SULLA SCOMPARSА DI YOKO MURONOI

[Yoko Muronoi (1959?-2017) una danzatrice giapponese¹ è stata una maestra importante e sconosciuta. Aveva iniziato a danzare dopo aver visto uno spettacolo di Akira Kasai. Nel 1985 aveva iniziato il suo percorso da solista, attraversando gli ambienti della danza butō senza lasciare che la sua ricerca sul movimento venisse cristallizzata in un'estetica lavorando sui meccanismi profondi del corpo attraverso la pratica del Seitai, la ginnastica di guarigione e di auto-rigenerazione del corpo. Era arrivata in Europa nel 1997, quando Masaki Iwana l'aveva coinvolta, insieme a Silvia Rampelli, nello spettacolo Misogi, e con loro aveva fondato la compagnia Habillé d'eau. Danzatrice radicale, vicina agli ambienti della sperimentazione musicale, ha proseguito il suo percorso in Giappone. Esterna ai circuiti ufficiali della danza, estranea alla fascinazione europea verso la stilizzazione del butō, Muronoi è stata un punto di riferimento silenzioso e determinante per i danzatori, anche italiani, che in lei hanno riconosciuto una maestra.

Il contesto a cui la danzatrice e performer Alessandra Cristiani si riferisce in questa lettera, è la rassegna di danza butō Trasform'azioni, organizzata dalla compagnia Lios al, e in collaborazione col, Teatro Furio Camillo di Roma dal 2001 al 2011. Il Gianni che ha divelto una tavola del palco per illuminare dal basso Yoko è Gianni Staropoli, disegnatore luci, una delle anime del festival insieme ai danzatori della compagnia Lios: Flavio Arcangeli, Alessandra Cristiani, Maddalena Gana, Manuela Giovagnetti, Samantha Marenzi, Marie-Thérèse Sitzia, Stefano Taiuti]. S.M.

Cara Samantha,
il 3 luglio è scomparsa Yoko Muronoi. Mi accorgo solo ora di averla profondamente amata. Con lei si era di fronte a un fenomeno delicato, oscuro,

¹ Una biografia artistica di Yoko Muronoi è tracciata da Maria Pia D'Orazi nel saggio *Il demone di mezzogiorno*, in *Trasform'azioni – rassegna internazionale di danza butō. Fotografia di un'esperienza*, a cura di Samantha Marenzi, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010, pp. 31-35.