

HARUO NISHINO

RICREARE I CLASSICI:
NÔ DIMENTICATI NUOVAMENE SULLA SCENA

1. Repertorio del teatro *nô*

Il teatro *nô* – nato e maturato nel medioevo giapponese, raffinatosi nel periodo pre-moderno, sopravvissuto poi ai frangenti dell'età moderna – è certamente un'arte classica tuttora attuale. Oggi il suo repertorio conta 250 *pièce*, mentre la somma totale delle opere composte nell'arco di sette secoli (dal periodo Muromachi fino ai giorni nostri) giunge almeno, comprese quelle mai messe in scena, a 3.000. Sebbene le opere ancora allestite rappresentino meno di un decimo del repertorio complessivo, per la sua ricca produzione il teatro *nô* non ha paragone tra i generi tradizionali del teatro giapponese.

Tra queste 3.000 opere, 2.000 risalgono al periodo Edo (1603-1867) e per la maggior parte sono meri rimaneggiamenti di pezzi preesistenti; quindi, a parte qualche decina di nuove composizioni create nel periodo moderno, numerose opere rimangono in soffitta senza la possibilità di realizzazione scenica.

2. Genere teatrale “contemporaneo” del Medioevo

Si presume che le opere *nô* prodotte in una ondata creativa durante il periodo Muromachi (1392-1573) fossero circa 800: la maggior parte del repertorio proposto oggi giorno appartiene a quell'epoca. Allora il *nô* era accolto come un teatro “contemporaneo” e seguito con passione da numerosi spettatori. I due maestri Kan'ami (1333-1384) e Zeami (1364?-1443?) miravano allo *shunin aigyô*, cioè a un'arte “amata e rispettata da un vasto pubblico”.

Infatti il *nô*, in quanto arte totale, rispondeva alle esigenze dell'epoca. Era ampio e pieno di attrattive; comprendeva il canto e la danza; vi si trovavano sia il comico sia il tragico. Lo caratterizzavano numerosi elementi quali battaglia, disputa, *thriller*, *suspense*, spettacolarità; e ancora avventura, miracolo, amore, tristezza, separazioni e ricongiungimenti. Persino la benedizione divina e la dannazione.

Nel *Kaden dairoku kashû*, circa la drammaturgia del *nô*, Zeami affermava: «in questa disciplina è fondamentale scrivere da sé i libretti». Allora era infatti consuetudine che gli attori componessero in proprio le sceneggiature. Si producevano opere nuove ma anche rifacimenti e rielaborazioni di testi preesistenti. Quando un'opera riscuoteva successo le seguivano molte imitazioni. Ovviamente c'erano capolavori e testi mediocri: accanto alle opere che continuavano a essere rappresentate lungo i secoli, una moltitudine cadeva subito nel dimenticatoio. Molte erano scartate nel corso del tempo: nel periodo Edo, infine, il *nô* fu assunto dall'autorità shogunale come uno spettacolo per i riti e le cerimonie ufficiali e il suo repertorio si consolidò tra 150 e 200 opere. Attraverso il continuo raffinamento delle tecniche queste sono sopravvissute alle turbolente vicissitudini dell'epoca moderna per giungere ai giorni nostri.

3. Recupero delle opere antiche: il caso di *Unrin'in* nella versione di Zeami

Presso il Centro Studi del Teatro Nô dell'Università Hosei, dove lavoro, sin dalla fondazione nel 1952 ci si è occupati di raccogliere materiali e condurre ricerche sul *nô*. Si mirava anche alla sua diffusione tramite l'allestimento di spettacoli e la messa in scena di nuove opere: non era però facile realizzare tutto ciò. Nel 1982, finalmente, per commemorare il trentennale della fondazione, abbiamo proposto la versione restaurata di *Unrin'in* secondo il libretto di Zeami con l'attore Kanze Tetsunojô nel ruolo del protagonista.

In quel periodo numerose manifestazioni erano allestite in varie sedi, e per la particolare importanza dell'occasione dovevamo attenerci ad un principio di alto valore scientifico

promuovendo, ad esempio, studi sull'antica messa in scena di Zeami e dei suoi contemporanei, o sul recupero dei classici dimenticati, o ancora sulla nuova regia di opere più note. Per la prima iniziativa del 1982 abbiamo scelto il succitato *Unrin'in* nella versione di Zeami: era nostra intenzione fare un confronto tra edizioni diverse con attenzione particolare al libretto, seppur dimenticato dalla posterità, firmato da Zeami del 1426.

Similmente ai casi di *Izutsu* (un capolavoro di Zeami) o di *Kakitsubata* (di Zenchiku), quest'opera si basa sulle esecuzioni dell'*Ise monogatari* "Racconti di Ise", uno dei classici più popolari del Medioevo. All'epoca quest'opera fu considerata alla stregua di un testo sacro in cui si narravano le vicende biografiche del poeta Ariwara no Narihira; e si credeva di poter identificare storicamente i personaggi, i tempi e i luoghi. Tali identificazioni, ritenute "segreti di grande importanza dell'*Ise monogatari*", erano raccolte in commentari come *Reizei-ryû Ise monogatari shô* "Commenti dell'*Ise monogatari* secondo la scuola Reizei". L'*Unrin'in* di Zeami s'ispira, appunto, a questi "segreti".

L'antica versione ha una struttura bipartita come quella odierna. Il primo atto non mostra grandi differenze rispetto alla versione attuale: Kinmitsu di Ashiya (interpretato dallo *waki*), un lettore appassionato dell'*Ise monogatari*, visita il tempio *Unrin'in* a Kyoto guidato dal sogno fatto una notte. Non avendo trovato però la persona vista in sogno pensa di cogliere un ramo fiorito di ciliegio per riportarselo a casa; in quel momento compare un anziano (interpretato dal *mae-jite*) e lo rimprovera. I due cominciano una colta e raffinata disputa sulla liceità dello spezzare il ramo di un albero fiorito citando a turno poesie antiche. Alla fine l'anziano dice di voler trasmettere all'uomo i segreti dell'*Ise monogatari*. Ciò detto scompare tra i fiori alludendo alla sua identità di "uomo di una volta" (appellativo di Ariwara no Narihira, protagonista dell'*Ise*) e lasciando a Kinmitsu un messaggio: «aspetta il prossimo sogno».

Nel secondo atto, invece, le due versioni mostrano storie completamente differenti. Nel libretto attuale lo spirito di Narihira torna, interpretato dall'*ato-jite*, e danza con grazia sotto i fiori di ciliegio. Nella versione antica di Zeami, inve-

ce, egli non si fa vedere. Al suo posto la consorte imperiale di Nijō (interpretata dallo *tsure*), la donna amata da Narihira, entra in scena per raccontare i segreti dell'*Ise*. Il fratello della nobildonna, Fujiwara no Mototsune, interpretato dall'*atojite*, si presenta dicendo: «io, Mototsune, con aspetto di un demone». Nel presentarsi egli ripercorre la storia dell'inseguimento e del recupero della sorella, rapita da Narihira, fuggito con lei fino a Musashino nella lontana regione del Nord-est. In sintesi, la versione attuale si inserisce nel genere di "storia di un raffinato galantuomo", mentre quella antica è imperniata sull'ossessione umana veicolata dalle figure dell'imperatrice e di Mototsune in veste di demone.

Il libretto di Zeami è disponibile nell'edizione del 1960 curata da Yokomichi Mario e Omote Akira (Tokyo, Iwanami). Nel cappello introduttivo si legge: «il testo si basa sull'interpretazione secondo la quale il demone che divorò la consorte imperiale di Nijō era in realtà Mototsune, ed è peculiare la figura di quest'ultimo il cui attaccamento alla sorella non è dissimile dalla passione di un normale rapporto di copia». Tale caratterizzazione di Mototsune stimola l'interesse alla realizzazione scenica.

Se avessimo avuto le note originali per la regia avremmo potuto studiarle per le azioni, i costumi e le musiche. Ma nulla del genere ci è pervenuto in merito. Rimanendo solo poche tracce, pochi appunti ai margini del libretto, si impone il compito di interpretare e scegliere un orientamento per il restauro dell'opera. Mostrerò ora uno schema delle possibili direttrici operative.

4. Tre indirizzi per il recupero

Possiamo indirizzare il recupero delle opere antiche verso le tre direzioni seguenti:

- A. una ricostruzione il più fedele possibile delle azioni, dei costumi, delle musiche ecc. dell'epoca. In generale il ritmo dell'esecuzione risulta più accelerato rispetto a quello odierno;
- B. un allestimento tecnicamente modernizzato tenendo conto della possibile forma originale e della sua probabile evoluzione stu-

- diata sulla base degli esempi disponibili (nel caso di Zeami, ad esempio, *Nanba e Eguchi*);
- C. una interpretazione creativa con eventuali aggiunte e tagli. L'orientamento è verso la creazione di una nuova opera piuttosto che la ricostruzione di quella antica. Possono essere apportate modifiche anche drastiche e non si esclude la composizione delle musiche *ex-novo*.

Il caso A riveste un grande interesse storico-filologico ma comporta notevoli difficoltà. Richiede lunghe e approfondite ricerche su canto, danza, azioni e costumi. Bisogna poi chiedersi che significato potrebbe avere oggi tale ricostruzione. Un recente esempio del 2002 al Teatro del Nô di Yokohama mi ha lasciato qualche dubbio: si trattava del ripristino del *Sotoba Komachi* rappresentato in presenza di Toyotomi Hideyoshi. Il recupero ha avuto il merito di ricostruire il canto del Cinquecento ripristinandone l'inedito più rapido di quello odierno. L'esecuzione degli strumenti musicali, però, ricalcava quella attuale e, pertanto, si è rivelato un recupero solo parziale.

La direttrice B offre maggiori possibilità realizzative. Il nostro *Un'inrin* ha seguito questa linea. Fortunatamente lo spettacolo ha avuto un riscontro positivo e, successivamente al nostro tentativo, nel mondo del nô ci sono stati tanti altri recuperi di opere obliate secondo gli stessi criteri come nel caso di *Kanemaki*, la versione originaria del *Dôjô-ji*, realizzato dal nostro Centro Studi nel 1992. L'anno seguente, ancora, ho curato il libretto di *Yukioni* auspicando la sua rinascita come teatro vivo e attuale: ho cercato di tracciare il percorso che avrebbe potuto seguire la sua rappresentazione se non fosse caduta nell'oblio. Torneremo su quest'opera a breve.

La scelta C è radicale: sarebbe il caso di parlare della creazione di una nuova opera, anziché del recupero di un classico. Gli esempi non sono ancora numerosi rispetto al caso B ma, credendo che ricreare i classici con la nostra sensibilità di oggi favorisca il rinnovamento del teatro nô, questo tipo di intervento ritengo andrebbe incoraggiato. Nel 1991 presso il Teatro Nazionale ho curato il libretto di *Tôgan Botô* con numerose aggiunte e variazioni. È stata inserita anche una nuova sezione nella partitura strumentale, per questo

non possiamo definire tale operazione come un semplice recupero. Ne parleremo nuovamente più avanti.

Una *pièce* rinvenibile nel repertorio contemporaneo della Scuola Kongô, *Matsuyama Tengu*, è stata oggetto di restauro nel 1994. Gli attori appartenevano alla Scuola Kanze e il libretto era a mia cura. In realtà, più che restauro, direi si sia trattato di una interpretazione creativa, dato che ho aggiunto scene e danze per sottolineare l'ira di Sutoku-in, morto in esilio a Matsuyama.

Ora presentiamo uno ad uno i suddetti casi di recupero.

5. *Yukioni*: il demone femminile della neve, amato da Narihira

Come il succitato *Unrin'in*, anche *Yukioni* si basa sui commentari medioevali dell'*Ise monogatari*. Esaminiamo per prima la figura di Yukioni: secondo il dizionario *Kôjien* sarebbe «lo spirito della neve trasformatosi in demone, simile alla Donna della Neve»; quest'ultima è «lo spirito della neve che, secondo le leggende del Nord, compare durante una grande nevicata assumendo le sembianze di una donna vestita di bianco». Non so se esistano leggende simili in Italia, ma possiamo ricordare la Donna della Neve protagonista di uno dei *Kwaidan* "Racconti di fantasmi" di Lafcadio Hearn.

Per capire meglio citiamo un brano dal *nô Yukioni*:

(coro) Yukioni non è un demone malvagio. La neve che giace da anni sulle alte cime delle montagne o tra le rocce delle profonde valli, addensandosi, si trasforma in un corpo umano.

(*shite*) La sua figura è di donna. (coro) La donna di rado si mostra alla gente ed è paurosa la sua passione profonda. (*shite*) L'anima invisibile e terribile somiglia proprio a un demone, per questo (coro) la donna vi è paragonata.

Insomma, originariamente Yukioni non è un demone malefico. Si tratta, infatti, di una massa di neve perenne a partire dalla quale lo spirito si trasforma in un essere umano. Si presenta, poi, come donna; la donna vive nascosta e solo di rado si fa vedere; fa paura per i suoi sentimenti intensi; il suo essere invisibile e terribile la fa assomigliare al demone.

Questa definizione può sembrare eccessiva e gratuita. Ricordiamo, però, che non si tratta di un demone vero e proprio. Bisogna tener conto della visione folcloristica secondo la quale anche la neve è un essere vivente che, dopo anni, può acquistare un corpo umano con sembianze di donna-demone. Si avvertiva la presenza di uno spirito nella neve, e si interpretava tale "mistero" dando allo spirito il corpo umano femminile e paragonando la sua solitudine estrema al "demone".

Allora perché Yukioni, che non si lascia normalmente vedere, appare dinanzi agli umani? Ripercorriamo la trama di questo *nô*. Il luogo è Katano, una riserva di caccia dell'imperatore nella provincia di Kawachi. Un monaco itinerante (interpretato dallo *waki*) viene sorpreso da una copiosa nevicata e smarrisce la strada; appare una donna (interpretata dal *maejite*) e gli spiega che questo è il luogo in cui una volta Narihira, durante la caccia con il falco, colto da una consistente nevicata recitò una poesia: «Come fare? Nella riserva di caccia imperiale di Katano nessuno mi offre un riparo dalla neve che inzuppa la mia veste». Allora si palesò una donna che lo ospitò nella propria casa. Ascoltando ciò, il monaco chiede alla donna di offrirgli ospitalità per una notte come succedette a Narihira. La donna acconsente e invita a casa il monaco. Su richiesta di quest'ultimo, la donna comincia a raccontare la storia di Yukioni. Yukioni salvò il poeta Narihira e lui la portò con sé alla capitale per sposarla ma, con l'arrivo del caldo primaverile, Yukioni si sciolse e scomparve nell'ombra. Finito di raccontare, alludendo alla propria identità, la donna si dilegua sparendo tra le nevi. Finisce qui il primo atto.

Il secondo atto si apre con l'arrivo di un paesano che, rispondendo alle domande del monaco, parla del paesaggio di Katano e di Yukioni. Sentendo dal monaco quanto accaduto, lo avverte che quella donna era proprio Yukioni e gli suggerisce di recitare una preghiera per lei. Il monaco prega tutta la sera per la pace dell'anima di Yukioni fino a quando, a notte fonda, lei riappare. Ringrazia il monaco per l'orazione e danza nello scenario candido di neve illuminato dal chiaro di luna sventolando le lunghe maniche. All'alba Yukioni scompare dileguandosi nella prima luce del sole.

Come si è detto sullo sfondo dell'opera *Yukioni* c'era l'*Ise monogatari*, interpretato come biografia di Narihira. Tra le ese-

gesi antiche dell'*Ise*, per esempio nello *Ise monogatari tôryûshô* "Commenti dell'*Ise monogatari* secondo la nostra scuola", troviamo una interpretazione riguardante il capitolo 117 *Un grazioso albero di pino*, secondo la quale lo spirito invisibile del pino, di sesso femminile, apparve a Narihira, considerato dio dell'amore. I due ebbero un rapporto e grazie a ciò lo spirito riuscì a raggiungere la buddhità. Sempre secondo questa interpretazione, nell'antichità ottenne la stessa grazia anche lo spirito della neve trasformatosi in una donna. Il *nô Yukioni* ha come tema l'amore tanto struggente quanto infelice del demone-spirito della neve verso Narihira. Trasmettendo l'aura poetica della neve candida, pura e nello stesso tempo forte, fa percepire anche il timore e il rispetto dovuti alla natura.

Per il recupero dell'opera ho cercato di evitare il più possibile aggiunte o modifiche al testo, volendo piuttosto sottolinearne il senso poetico. Mentre nell'opera *Yamanba* "La vecchia della montagna" troviamo una filosofia in cui lo spirito del monte si manifesta con dinamismo in un'anziana, *Yukioni* esprime la poesia della neve che si trasforma in una donna. Partendo da un aneddoto leggendario sul "demone della neve di Katano", sovrapponendo al mistero della natura la bellezza e la forza dello spirito della neve, l'opera simboleggia il *pathos* dell'amore e della vita umana. Perciò ho ritenuto fondamentale l'eleganza delle maschere e dei costumi¹.

Nella primavera del 1997 ho visitato per la prima volta il Museo Stibbert. Vi ho trovato una maschera che somigliava a *Yamanba*, ma si differenziava sottilmente, quindi poteva essere *Yukioni*.

I documenti della prima metà del Cinquecento, infatti, ci dicono che *Yukioni* è uguale a *Yamanba*. Ad esempio nel primo trattato che fa riferimento all'opera, *Bugei rokurin* "Sei livelli di danza" (1504-1520 ca.), leggiamo: «*Yukioni*: interpretato dallo *shite* come donna nella prima parte, nella seconda invece come *Yamanba*. Lo *waki* è un monaco».

Oggi per l'opera *Yamanba* si usa una maschera esclusiva-

¹ A conclusione dell'intervento, ad esemplificazione di questo ed altri passaggi della relazione del professor Nishino, è stata proiettata la ripresa video di *Yukioni. Il demone femminile della neve*, opera *nô* recuperata e riallestita sotto la cura dello stesso professor Nishino [ndr].

mente dedicata a questo ruolo. La maschera del Museo ricorda quella tipologia ma, a ben guardare, essa non porta le folte sopracciglia di Yamanba, bensì quelle sottili tipiche delle maschere di belle donne. Ricordando un disegno di una maschera simile, che avevo visto in un catalogo del periodo Edo, ho giudicato fosse Yukioni, non Yamanba. Dalla firma che si trova sul retro «Tenka-ichi Ômi», possiamo presumere che l'autore sia Ômi Mitsumasa (?-1704) della famiglia Kodama.

In seguito a questa scoperta ho pensato di dover cambiare la regia di *Yukioni*. Specialmente per il secondo atto è necessario evidenziare la drammaticità piuttosto che l'eleganza. Tanto è vero che avvertiamo, verso la fine, una intensità analoga a quella della bufera di neve. Ricordo che una volta lo stimato professor Yokomichi Mario disse: «questa *pièce* può esprimere anche una tempesta». Fino alla scoperta al Museo Stibbert non conoscevo esemplari della maschera Yukioni, maschera che si credeva irreparabilmente persa. Il fatto che una maschera Yukioni abbia viaggiato fino a Firenze e sia conservata tuttora nel Museo mi ha commosso notevolmente. Il mio augurio, ora, è di poter renderla viva in una rappresentazione teatrale per far emergere la vera figura di Yukioni.

Tramite le indagini successive ho saputo dell'esistenza di altri esemplari di Yukioni. Per quanto io abbia potuto verificare ne esistono altre tre: la maschera che l'anno scorso il Teatro Nazionale del Nô ha acquistato in un'asta negli Stati Uniti e che reca la firma di Mitsunaga (attribuzione poco credibile); una maschera custodita presso il Museo Civico di Fukuoka (autore ignoto); un'altra appartenente alla collezione della famiglia Yamauchi di Tosa, di buona fattura e firmata «Tenka-ichi Zekan», cioè Demezekan Yoshimitsu (?-1616). Ancora altri esemplari potrebbero celarsi tra quelli ritenuti «Yamanba». Spero che tutti questi vengano usati un giorno per rappresentare *Yukioni*.

6. Kanemaki: la danzatrice trasformatasi in serpente dentro una campana

Come secondo esempio parlerò di *Kanemaki*, la versione originaria della popolare *pièce Dôjô-ji*. La trama è la seguente: dopo un periodo di assenza la nuova campana del tempio

Dôjô-ji viene inaugurata; alla celebrazione, il cui accesso è vietato alle donne, arriva una *shira-byôshi* (danzatrice); quando viene respinta, la donna si lamenta citando i versi cinesi: «il vespro di un lontano tempio in foschia, la luna sul lago Dôtei». Poiché sembra diversa dalle donne ordinarie, le viene concesso di entrare a patto che si esibisca in una danza. La donna danza con agilità e a ritmo movimentato raccontando le origini del tempio; quando danzando si avvicina alla campana, improvvisamente questa cade giù ricoprendola.

L'abate del tempio, che ha riconosciuto nella danzatrice il potere sovranaturale di uno spirito vendicativo, ricorda una vecchia storia: una volta un monaco itinerante si rifugiò nel tempio inseguito dalla figlia di un amministratore terriero invaghita di lui. I monaci lo nascosero dentro una campana messa a terra. La follia amorosa trasformò la ragazza in una serpe gigantesca che, attraversando il fiume Hidaka, giunse al tempio. Infine la serpe avvolse con il proprio corpo la campana fondendone il metallo e uccidendo il monaco. Riconoscendo nella danzatrice lo spirito di questa ragazza, i monaci cominciano a recitare una preghiera: la campana si solleva e ne esce fuori un demone. Esso minaccia i monaci, ma la loro orazione riesce a sconfiggere la sua furia liberandola dall'ossessione.

Lo svolgimento della storia e i passaggi delle scene principali di questa opera sono pressoché identici a quelli dell'attuale *Dôjô-ji*, ma vi si riscontra qualche variante: la lamentela contro il divieto di accesso alla cerimonia e il racconto della donna sulle origini del tempio. Sono diverse anche le parole della preghiera per calmare lo spirito vendicativo. Inoltre, mentre *Dôjô-ji* finisce con il tuffo del demone nel fiume, *Kanemaki* si conclude con la liberazione dello spirito: «le onde del fiume Hidaka sembrano trascinare lo spirito nell'abisso, ma [...] la furia ossessiva è, ecco, svanita, dileguandosi nel nulla».

Per riproporre *Kanemaki* – un esempio di modernizzazione dell'opera antica – abbiamo tentato di ricostruire l'arte di *shira-byôshi*, danzatrice oggetto d'ammirazione nel Medioevo. Basandoci sugli scarsi documenti e pitture su rotolo, abbiamo restaurato la musica e la danza per far convergere tutto sulla sublimazione dell'anima. Anche grazie alla bravura

dell'attore Asami Masakuni lo spettacolo ha avuto un riscontro favorevole.

7. *Matsuyama Tengu*: «sconvolgerò il mondo con il potere demoniaco»

Vediamo adesso un esempio di interpretazione creativa: il recupero di *Matsuyama Tengu*. In questa opera il poeta monaco Saigyô visita Matsuyama con l'intento di officiare il rito per placare l'anima dell'imperatore abdicatario Sutoku, sconfitto nei disordini dell'era Hogen e morto in esilio. Un anziano guida Saigyô fino alla tomba situata a Shiramine. Lì Saigyô compone e recita una poesia che rallegra l'anziano. «In un posto isolato come questo», racconta l'anziano, «niente e nessuno recava sollievo alla desolazione e all'ira dell'imperatore, se non il Tengu [creatura fantastica dal corpo umano con ali, ndr] di Shiramine e il suo esercito». Presentandosi infine come guardiano della tomba, l'anziano sparisce dentro il tumulo.

La sera stessa la tomba trema e lo spirito dell'imperatore ne fuoriesce. Apprezza la poesia di Saigyô e danza davanti a lui. Quando il suo pensiero torna al conflitto per la contesa al trono, però, si infuria causando una tempesta in cui appare il Tengu con il suo esercito. Il Tengu promette di catturare e uccidere gli usurpatori per dare la pace all'anima dell'imperatore e scompare tra gli alberi della montagna avvolta nella prima luce dell'alba.

La versione tramandata a noi non descrive quasi mai l'ira e il rancore dello sventurato imperatore. Per accostarmi allo stato originario ho tentato di delineare con incisività la psicologia del sovrano esiliato, come hanno fatto Ueda Akinari nell'episodio *Shiramine* in *Ugetsu monogatari* "Racconti di pioggia e di luna" nel periodo Edo e, più recentemente, Kôda Rohan nel racconto *Futsuka monogatari* "Storia di due giorni". Ho steso numerose aggiunte per descrivere bene le due figure: Sutoku che alimenta con il potere demoniaco il furore vendicativo e i Tengu che cercano di proteggerlo e di sostenere la sua causa.

Nel primo atto ho citato una poesia dell'imperatore che

esprime il rimpianto e la nostalgia per la capitale. Nel secondo atto ho chiesto di comporre una nuova danza di due movimenti, prima lento, poi veloce e torrenziale, che riflettesse l'andamento emotivo dell'imperatore il quale, mentre danza in segno di benvenuto a Saigyô, ricorda il dolore del passato e si lascia trascinare da un furore improvviso. Per introdurre i Tengu ho inserito alcune battute sulla falsariga del succitato racconto di Rohan:

(coro) Finché esiste il mare della Legge del Buddha, potranno mai cessare le onde della Via del Demone?

(shite) Se il Buddha ha cinquecento discepoli, (coro) io ho otto eserciti.

(shite) Guardate! Sconvolgerò il mondo con il potere demoniaco.

La versione che abbiamo costruito è stata accolta positivamente sia dal pubblico che dagli attori tanto che ci sono state diverse repliche.

8. *Tôgan Botô*: il cacciatore trasformatosi in serpente durante la cerimonia religiosa

Anche quest'ultimo esempio è stato realizzato seguendo la linea del rifacimento creativo. *Tôgan* e *Botô* sono due fratelli cacciatori.

Nella categoria dei *nô* di metamorfosi *Tôgan Botô* è sicuramente un esempio peculiare. La storia racconta che, dopo aver abbandonato la caccia per salvare la propria anima, durante un rito buddhista *Botô* si trasforma in serpente. In *Kanemaki*, come abbiamo già visto, la trasformazione dello spirito della danzatrice in serpente avviene dentro la campana, mentre in *Tôgan Botô* è un uomo in carne e ossa a subire il mutamento senza essere celato da alcunché. Probabilmente per questa anomalia l'opera non venne più recitata già alla fine del Quattrocento. Solo nel 1991, dopo cinque secoli di abbandono, l'abbiamo "riesumata" al Teatro Nazionale.

La proposta di curarne il libretto mi è arrivata l'anno precedente. Nella commissione del Teatro che ha deciso di affidarmi l'incarico, dicono, ci sia stata una persona che ha defi-

nito l'opera non solo difficile, ma anche poco interessante. Questa voce, invece di scoraggiarmi, mi ha fornito una maggiore motivazione per creare uno spettacolo avvincente.

Le caratteristiche dell'opera sono le seguenti:

- il dilemma tra il mestiere del cacciatore e la Legge del Buddha che vieta l'uccisione;
- l'antagonismo e l'amore tra i due fratelli;
- una svolta drammatica intorno alla scena del rito buddhista;
- la metamorfosi in serpente avvenuta nel *climax* della funzione religiosa;
- la tradizione religiosa della provincia di Sanuki come sfondo.

Tra questi, i punti terzo e quarto hanno rilevanza particolare.

Ho ritenuto la scena della cerimonia il nodo cruciale tra i due atti: quando l'estasi religiosa tocca l'apice si manifesta il dilemma interiore di Botô. Proprio nel luogo di purificazione dell'anima, l'attaccamento all'uccisione trasforma il cacciatore in serpente.

Questa opera è basata sul *Tôgan Botô no engi*, contenuto nello *Shido-ji engi* "Origine del tempio Shido-ji" dell'antica provincia di Sanuki, la cui risonanza si rinviene anche nel *nô Ama*. È una storia che affronta il conflitto tra il peccato che si commette uccidendo, anche se lo si fa per vivere, e la legge buddhista che lo vieta. Al centro si situa il rito officiato in onore del Sûtra del Loto.

La trama originale è molto semplice, quindi ho sostanzialmente creato un'opera *ex-novo* con aggiunte e rifacimenti. Di seguito la storia secondo il libretto da me curato.

Un giorno di autunno, a Sanuki, per celebrare il restauro della Sala Grande del tempio Shido-ji, opera realizzata su ordine del re dell'inferno da Shiratsue dôji tornato dal regno dei morti, si annuncia un solenne rito per la lettura del Sutra del Loto.

I due fratelli cacciatori, Tôgan e Botô, vengono a sapere della cerimonia mentre si recano in montagna. Botô, il fratello maggiore, propone di andare al tempio, ma Tôgan rifiuta. I due si separano.

Arrivato al tempio Botô si ferma sotto un albero nel giardino. La cerimonia incomincia e si svolge solennemente con

i monaci che recitano il sutra con voce sonora e incedono in un corteo maestoso. Nell'estasi religiosa che gli pervade l'anima, Botô comincia ad agitarsi: si accorge che, nonostante assista ad un rito buddhista, il suo cuore va alla montagna e pensa intensamente agli animali. Lo tormenta il conflitto tra l'attaccamento all'uccisione e il desiderio di abbracciare la religione; il senso di colpa per aver profanato un luogo sacro si fa insostenibile e, alla fine, Botô si trasforma in un serpente. Nel mentre Tôgan cambia idea e anch'egli si dirige al tempio dove, vedendo ciò che è successo al fratello, resta sbalordito. Il serpente Botô si immerge nel laghetto di Man-nô. Pausa.

Il custode riferisce l'accaduto a un monaco il quale dice: «un pensiero divide il bene e il male, il bene e il male convergono in un pensiero». Il monaco si approssima alla riva del laghetto insieme a Tôgan per recitare una preghiera. Allora Botô, divenuto serpente, riemerge e dona al fratello un occhio come tesoro. Quindi si inabissa provocando un rimbombo che scuote cielo e terra.

Desiderando seguire la Legge del Buddha, Botô abbandona il suo mestiere di cacciatore e si reca alla cerimonia, ma il suo subconscio lo trasforma in un serpente. Al culmine dell'estasi religiosa anche la coscienza di cacciatore radicata in lui si esalta; l'agitazione diventa una schizofrenia che lo sconvolge tanto da provocarne la metamorfosi.

Dietro suggerimento del professor Yokomichi ho adottato per la scena del rito lo *Hokke hakkô* "Otto letture del Sûtra del Loto", la più solenne tra le cerimonie del genere. In più ho creato alcune frasi sulla base dello stesso *sûtra* e citato i passi e la melodia di un canto liturgico: «appresi l'insegnamento del Sûtra del Loto tagliando la legna, raccogliendo l'erba, attingendo acqua, servendo». Ho aggiunto anche una scena in cui, durante la recita del *sûtra*, i monaci girano in senso orario nella sala del tempio spargendo petali di loto realizzati in carta. Tutto questo serviva a trasmettere l'aura solenne che induce al rapimento religioso. Nel *climax* ho inserito l'allucinazione di Botô, il cui cuore si estende fino alla montagna e viene esaltato dalla visione degli animali; egli grida delirante: «Ah! Vedo correre un cervo!». La scena è accompagnata da una musica incalzante, *kakeri*, eseguita solo

dagli strumenti percussivi senza canto per meglio rappresentare l'impeto di follia: così avviene la trasformazione. Il regista e l'attore protagonista hanno usato per questa scena una tecnica del teatro *kabuki*, *bukkaeri* (travestimento all'istante). Ma su questa scelta, come librettista, avrei qualche riserva.

Per il prologo e l'epilogo ho scritto una cornice originale atta a mettere strutturalmente in rilievo il motivo della miracolosa virtù del tempio. Ho poi riscritto il finale della versione originale, che si chiudeva con la sparizione del serpente tra le onde, anche perché gli attori lo trovavano troppo impietoso e disperante per Botô. Così, sottolineando il legame dei due fratelli e il riferimento al tempio, pur a rischio di risultare superfluo, ho aggiunto la frase:

Eppure i due erano legati da un nodo inscindibile, e l'occhio di Botô, tesoro miracoloso, donò ricchezza e gloria al fratello. È l'antica storia del tempio di Sanuki ove sboccia il fiore della Legge del Buddha. Limpida la luce lunare d'autunno.

Il dramma, come desideravo fare da tempo, finisce così con un sostantivo.

L'anonimo autore della versione originale, pur basandosi sulle leggende del tempio, non si è accontentato di narrare una storia fantastica ma, attraverso la raffigurazione del subconscio umano, è riuscito a creare un dramma interiore. Penso che l'autore sia molto probabilmente Konparu Zenchiku, in considerazione dei seguenti fatti:

- ciò che è espresso durante il rito, ossia che anche alberi e piante possono raggiungere la buddhità;
- la presenza di due *shite* come protagonisti;
- l'utilizzo di espressioni tratte da opere precedenti quali *Kayoi Komachi* e *Kinuta*;
- la presenza di alcune locuzioni, come «il monte Iruša» e «sulla strada di ritorno», riscontrabili anche nel *Bashô* di Zenchiku;
- l'uso (due volte) del termine peculiare *jadô* (il girone dove l'anima viene condannata alla trasformazione in serpente e al triplice dolore che ne deriva), presente anche nel trattato dell'ultimo Zenchiku, *Rokurin ichiro hichû* "Note segrete sui sei livelli e sull'unico principio di danza".

Come vedete, il recupero che abbiamo realizzato risulta quasi un totale rifacimento. Hanno attirato l'attenzione del pubblico soprattutto la solennità dei canti liturgici e la particolarità della metamorfosi di un uomo in carne e ossa. Ma, grazie alla bravura del regista, del compositore musicale e degli attori, credo siamo riusciti a far rinascere un'opera antica.

9. Perché recuperare i classici

Ci sono stati diversi tentativi di recupero. Per tali operazioni, ovviamente, vengono richiesti:

- obiettivi chiari del recupero, motivi giustificati della scelta dell'opera;
- studi approfonditi sulle copie manoscritte e stampate pervenute;
- interpretazione filologicamente rigorosa;
- stesura del libretto con opportune aggiunte e/o modifiche;
- scelta di cast appropriati;
- progetti concreti in merito al canto, agli strumenti, alla coreografia, ai costumi;
- regia basata sull'obiettivo individuato;
- esecuzione scenica efficace.

Si può promuovere il recupero di un dramma antico solo se gli studiosi e gli esecutori possono collaborare in sintonia e reciproco rispetto, motivati dalla volontà di scoprire nuove potenzialità nel *nô*. I produttori, gli studiosi, i registi, gli attori, scambiandosi opinioni e facendo numerose prove riescono, alla fine, a realizzare uno spettacolo. Durante la lavorazione, però, possono sorgere dei problemi, la cui soluzione – di conseguenza, il successo o il fallimento dello spettacolo – dipende dal confronto collettivo e dalla coscienza individuale. I problemi che emergono, anzi, sono proficui per riesaminare le opere attualmente rappresentate e dare una nuova vitalità ai classici. Anche le *pièce* ritenute oggi capolavori, quali *Kinuta*, *Yoroboshi*, *Koi no omoni*, *Semimaru*, sono state recuperate durante il Settecento. Ciò che facciamo oggi recuperando o riscrivendo il repertorio caduto in disuso è un continuo interrogarsi sul *nô*.

Vorrei concludere il mio intervento con una frase di Kanze Hisao, attore da me molto stimato, prematuramente scomparso a 53 anni. Cito la chiusura di un bel saggio del 1981 sulla maschera, *Nômen, sono uchi naru dorama* "Maschera *nô*: il suo dramma interiore", scritto dal punto di vista di un attore:

Una maschera *nô* che vive da diversi secoli sicuramente porta con sé sia i felici ricordi di splendide esecuzioni in cui l'attore ha potuto ricavarne la bellezza estrema, sia i rimpianti per quelle mancate. Perciò un attore *nô* deve recitare sempre cercando di tirare fuori l'essenza di qualsiasi maschera che indossi. Sono profondamente convinto che, facendo così, lui stesso può superare il proprio limite e raggiungere un livello artistico inaspettato.

Quando ho visto la maschera di Yukioni al Museo Stibbert ho subito ricordato queste parole di Kanze Hisao. Le stesse frasi rimangono valide anche sostituendo il termine "maschera" con "opera". Resuscitare i classici abbandonati e farli tornare ai nostri giorni a nuova vita: il mio desiderio è condividere l'emozione di questa operazione con tutti e per questo continuerò ancora a impegnarmi nel recupero dei *nô* dimenticati.

(Traduzione di Ikuko Sagiyama e Matteo Casari)



Haruo Nishino durante la giornata sul teatro *nô*
(Museo Stibbert, Firenze, 12 maggio 2006)



Ômi Mitsumasa, Maschera *Yukioni*, fine XVII sec.,
Firenze, Museo Stibbert

西野春雄

現代に蘇る古典：復曲能と再創造

能の七世紀に渡る歴史のなかで作られた作品はおびただしい数にのぼるが、現在でも上演されるのはそのうちのほんの一部でしかない。ここ二十年のあいだに盛んに試みられる復曲は、歴史の間隙を埋め、現在の能楽界を活性化させる意義をもつ。作品の可能な限りの復元を試みるケース、新たな創作を付け加えて忘れられた古典を上演するケースと、復曲の手法を分類し、各場合について、能本作者としての筆者の豊富な経験から『雪鬼』、『松山天狗』、『鐘巻』、『当願暮頭』などの例を挙げて説明する。なおフィレンツェ市ステイベルト美術館における雪鬼面の「発見」は、今後の『雪鬼』復曲上演のための解釈に新たな示唆を与えるものである。

マッテオ・カザーリ

能、その伝統の「不動の」活力

能の伝統がもつダイナミズムは静的なものである。このパラドックスはいかにも「日本的」であるが、伝統を具体的にとらえてみるとその意図するところはあきらかとなる。伝統は継承の問題であり、それは書物を通して、または口伝という手段にて行われる。世阿弥が『風姿花伝』にて聖徳太子をひいているのは、この古代の政治家が書物を著すことで猿楽の継承に尽力した、とするためである。そうした書の歴史を補完するのが、師と弟子の直接の関係である。世阿弥が『夢跡一紙』にこめたのは秘伝の不可避性と不可能性であった。こうした二面性のある技の伝達において、伝統とは書き直されていくものとしてとらえられる。型とは、こうした伝統がまさしく具象化したものであった。有名な「初心不可忘」との言葉は、自覚ある者が創造的に関わっていける堅固な伝統を想定しているのである。

巻末に、東京大学フィレンツェ教育研究センターの1999年から2006年までの全活動をまとめた年譜を付した（長神悟、土肥秀行・編）。