

MATTEO CASARI

## L'IMMOBILE DINAMISMO DELLA TRADIZIONE IL CASO DEL TEATRO NÔ

“A rimanere zitto e fermo, in ginocchio, e a ringraziare il maestro”. Queste le parole con cui il Maestro Umewaka Manzaburô III ha risposto ad una mia domanda circa la prima lezione di *nô* impartitagli dal padre.

Mi trovavo da qualche tempo in Giappone, dove nel 2000 ho avuto la fortuna di vivere un'esperienza da *uchideshi* – allievo a servizio pressoché completo – dello *iemoto* Umewaka Manzaburô, allora Makio, a capo della compagnia Umewaka Kennôkai. Non mi fu subito chiara la portata di quanto condivisomi ma la progressiva percezione dello spaesante ossimoro che andava man mano prendendo forma nella mia mente, l'immobilità e il silenzio come base necessaria al compimento – fatto di canto e danza – di un attore *nô*, mise però in moto una infinità di domande e riflessioni.

Nell'affrontare l'argomento della tradizione in seno al *nô*, come esplicitato dal titolo dell'intervento, ho scelto quale tema guida un altro ossimoro – per la verità solo apparente come lo sono spesso gli ossimori in Giappone –, auspicando una capacità analoga al precedente nell'offrire stimoli di conoscenza e comprensione.

Gli strumenti analitici che utilizzerò sono stati tarati sul metodo di ricerca antropologico, l'unico in grado, come sostiene Giovanni Azzaroni, di non decontestualizzare l'oggetto indagato “espungendolo dall'*humus* che lo ha generato privandolo così di connessioni fondamentali per la sua comprensione” (Azzaroni 2003: 9).

Intendo il termine ‘tradizione’ in senso assai concreto, materico, tutt'altro che astratto e aleatorio, essendo la tradizione, per dirla con Elémire Zolla, “ciò che si trasmette, specie di progenie in progenie, quanto a dire la radice di quasi ogni stato o atto umano” (Zolla 1998: 133).

Parlare di tradizione, nel *nô*, significa allora affrontare la modalità con cui, lungo oltre sei secoli, un sapere si è trasmesso di generazione in generazione e verificare come, in un arco di tempo così esteso, questo genere teatrale abbia saputo conciliare la salvaguardia e il mantenimento dei propri statuti e della propria forma senza divenire autarchico rispetto al contesto socio-culturale e antropologico in cui è nato, ha prosperato e prospera a tutt'oggi. In termini più concisi riconoscere la vitalità e la poliedricità di un genere teatrale spesso percepito, erroneamente, immutabile e monocorde.

L'oggetto così individuato risulta assai complesso e sfaccettato tanto da consentire molteplici vie di approccio e decodifica. Dovendo per ovvie ragioni operare una scelta selettiva proverò a concentrarmi sulla memoria fissata per iscritto nei trattati teatrali e su quella orale propria del rapporto diretto tra maestro e allievo.

Il doppio percorso suggerito, l'orale e lo scritturale, intersecano continuamente il loro progredire. Tale distinzione deve intendersi una sorta di artificio analitico risolto, in realtà, già all'origine.

Trattati, maestri e allievi, infatti, costituiscono ciò che in antropologia si definisce un modello culturale. Per modello culturale si intende un complesso o un sistema di simboli tangibili e tutt'altro che astratti al cui interno si delinea una coerente organizzazione di comportamento. La descrizione appena esplicitata di modello culturale ha una premessa necessaria nella definizione di cultura proposta dall'antropologo Clifford Geertz: "una struttura di significati trasmessa storicamente, incarnati in simboli, un sistema di concezioni ereditate espresse in forme simboliche per mezzo di cui gli uomini comunicano, perpetuano e sviluppano la loro conoscenza e i loro atteggiamenti verso la vita" (Geertz 1973: 141).

Caratteristica connotativa della cultura è, in primo luogo, di essere trasmissibile, tesauroizzabile, e la funzione svolta dal modello culturale individuato muove proprio in tale direzione: tradizione e cultura, quindi, possono essere tra loro assimilate.

La simbiosi mutualistica tra testo e corpo-voce è istituita già a partire dagli scritti teatrali più noti e indagati nel campo del *nô*: i trattati di Zeami.

Nel IV libro del *Fûshi-kaden*, *Origini rituali*, Zeami pone l'origine di questo decorso in un punto del divenire in cui mito e storia, supero e mondano, si incontrano: "Item, nella Capitale della Pace, durante il regno dell'Imperatore Murakami, alcune *Note concernenti il sarugaku-ennen* scritte un tempo dal pennello di Shôtoku Taishi, caddero sotto gli occhi dell'Imperatore; [vi era scritto], in riassunto, che, mediante *satire e parole ricamate*, nate nell'età degli dèi e nella patria di Buddha, trasmesse poi a Gesshi e Shindan, e quindi alle regioni del Sole, erano assicurate l'esaltazione del Buddha e la rivoluzione della Ruota della Legge, si scacciavano le influenze demoniache e si attirava la felicità; era detto che se si fossero rappresentate danze di *sarugaku*<sup>1</sup>, l'Impero sarebbe stato pacificato, il popolo placato e la vita degli uomini prolungata. Poiché il pennello del Taishi aveva tracciato queste meraviglie, l'Imperatore Murakami pensò che convenisse invocare gli dèi a favore dell'Impero con un *sarugaku*; ora, in quel tempo, tra i discendenti di [Hata no] Kôkatsu, colui che conservava la tradizione dell'arte del *sarugaku* era Hata no Ujiasu. Questi interpretò per Sua Maestà le sessantasei opere di *sarugaku* al Shishinden. [...]” (Zeami 1960: 113).

Shôtoku Taishi, il sovrano che tra VI e VII secolo assicurò lo stabilirsi definitivo del Buddhismo in Giappone, non necessita certo di presentazioni. Serve però qui ricordare che al suo estro creativo, secondo Zeami, si deve la realizzazione delle primigenie sessantasei maschere utilizzate per mettere in scena le prime sessantasei opere mimate eseguite per lui da Hata no Kôkatsu. Hata no Kôkatsu, racconta ancora Zeami nel medesimo trattato, è invece un essere divino giunto bambino alla corte dell'Imperatore Kimmei (540-571) in una giara trasportata dalla corrente di un fiume. Incarnazione di un Imperatore cinese manifestatosi in Giappone avrà una brillante carriera in seno alla corte e, ciò che a noi più interessa, sarà il primo interprete e autore in terra giapponese di una forma rappresentativa posta alle radici del *nô*.

Shôtoku Taishi sarebbe non solo lo scultore delle prime *nômen* ma anche, se non il primo storico, il primo memoriali-

<sup>1</sup> Zeami utilizza indistintamente, come sinonimi, i termini *sarugaku* e *nô*.

sta di quest'arte. Grazie al suo pennello, infatti, a beneficio dei posteri sono state fissate alcune *Note concernenti il sarugaku-ennen*. La sua, per quanto probabilmente mai esistita (cfr. Sieffert in Zeami 1960: 113), non sembra un'opera a carattere tecnico o estetico o poetico, ma un documento attraverso il quale si segnala e si suggerisce quest'arte quale potente ed efficace mezzo di azione nel sociale.

Il passaggio zeamiano appena introdotto invita ad una breve digressione dedicata alle maschere *nô*. Il IV libro del *Fûshi-kaden*, infatti, sembra voler fondare, oltre alla necessità di un repertorio e un *corpus* teorico, l'antica e regale origine dell'avvento e dell'uso delle maschere.

La maschera è spesso vista, o utilizzata, quale emblema del teatro *nô* e la capacità di farla "parlare", animarla, costituisce uno dei più grandi e affascinanti misteri del magistero attorico di quest'arte. La sua centralità nel teatro – e nel rituale – si impernia sulla funzione mediatrice che le è consustanziale. Culture di ogni tempo e luogo hanno riconosciuto all'oggetto maschera valenze magiche, medianiche, metafisiche e valori mimetici, metaforici: a prescindere dalle caratteristiche formali le maschere hanno, insomma, la capacità di incarnare forze ed entità supere e di saldare lo iato tra il tempo mitico e quello storico, tra passato e presente.

La *nômen* può quindi considerarsi un diaframma, un collante che sutura le distanze, un *medium* che permette l'incontro tra ciò che è stato e ciò che è e che istituisce, sulla scena, il presente come tempo comune tra uomini e dei, e pubblico e personaggio-attore: la sua funzione, chiosa Lévi-Strauss, "consiste nel presentare una serie di forme intermedie che assicurano il passaggio dal simbolo al significato, dal magico al normale, dal soprannaturale al sociale. Ha dunque, allo stesso tempo, la funzione di mascherare e di smascherare" (Lévi-Strauss 1964: 293).

Decrittato il testo zeamiano secondo questi parametri non appare casuale la comparsa della maschera nel momento in cui un uomo, Shôtoku Taishi, e una divinità incarnata, Hata no Kôkatsu, si incontrano e collaborano.

Chiusa la breve parentesi, la cui adesione al cuore dell'intervento apparirà via via più chiara nel prosieguo dello stesso, riprendo il discorso sul rapporto oralità-scrittura rife-

rendomi ancora allo stralcio dal IV libro del *Fûshi-kaden* proposto.

Fondamentale sottolineare come la possibilità di utilizzare praticamente e con efficacia il *nô* dipenda dal secondo percorso di conservazione e trasmissione del sapere ad esso afferente, quello orale pertinente agli attori. Colui "che conserva la tradizione del *sarugaku*" è Hata no Ujiiyasu, discendente di Hata no Kôkatsu e ascendente alla ventinovesima generazione di Komparu Mitsutarô: Komparu è il nome di una delle cinque scuole tradizionali di *nô* operative ancora oggi e la famiglia in cui almeno una parte dell'eredità tecnica e artistica di Zeami è confluita.

Sono così portato a definire i trattati di Zeami, ma il discorso può ritenersi valido per i numerosi scritti meno noti di altri maestri e per le stesse note del principe Shôtoku, testi ibridi, ossia completi solo in presenza di un'oralità, una corporalità, o anche una ritualità che li contrappunti e li traduca in vita.

Questi sacelli di memoria erano deputati, tra l'altro, a preservare una tradizione che si voleva segreta. Forse anche per tale motivo la superficie verbale risulta sovente oscura e si contano numerose le invocazioni ad un confronto con un maestro, con la tradizione orale, con l'esperienza diretta per poter decodificare e cogliere la vera sapienza dissimulata dal dettato del testo. Non a caso nel *Museki Isshi*, compianto dedicato a Motomasa, figlio ed erede designato prematuramente morto nel 1432, Zeami afferma: "ho trascritto e tramandato a lui la tradizione segreta e i misteri nascosti della nostra Via. Tutto ciò è diventato, ahimè, un sogno vuoto, rimane soltanto fumo e inutile polvere senza padrone. E ora, anche se volessi trasmettere i miei scritti, a chi potrebbero essere utili?" (Zeami in Azzaroni 2003: 96). Senza un interprete esterno, un maestro esecutore ed esegeta avvezzo a sondare il senso delle cose ben oltre la loro apparenza, a leggere tra le righe, poco potrebbe essere realmente attinto da una simile sapienza.

La pagina scritta non è latrice di una regola o una metodica precisa, ma funge da strumento in grado di evocare e rimandare ad una autorità viva, direttamente interpellabile e in possesso delle chiavi di lettura per interpretarla.

La capacità di testi siffatti di inglobare, meglio connaturare, l'oralità, vale loro l'estensione di una attitudine propria alla cultura orale: l'omeostasi, ossia la capacità di mantenere un equilibrio stabile anche al variare delle circostanze esterne. Così se molti testi in Occidente invecchiano al variare dei paradigmi di lettura – “si dissociano dal *tempo che passa*, dimenticano lo scorrere dei lavori e dei giorni, per favorire ‘modelli’ nel quadro ‘fittizio’ del *tempo passato*” (de Certeau 2005: 97, corsivi nel testo) – i testi ibridi permangono attuali prevedendo variazioni attorno agli invarianti valori di fondazione: i trattati di Zeami, ad esempio, non mutano la loro superficie verbale ma sono continuamente ‘riscritti’ nella prassi e nella voce dei maestri che ne incarnano il sapere e la tradizione.

Tali testi sono strutture aperte in cui la relazione scrittore-lettore non è l'unica possibile – essendo molti i rimandi ad una conoscenza incarnata invocata nelle pagine scritte – e in cui le variazioni e gli apporti esterni possibili in potenza sono previsti e facilmente integrabili. Non solo nella traduzione in pratica attorica avvengono le riscritture e le rielaborazioni ma anche nelle numerose glosse e notazioni a margine che attori di ogni epoca hanno aggiunto a trattati e testi drammaturgici.

Quanto affermato sull'inalterabilità della forma esteriore del testo e sulla possibilità di una sua perpetua reificazione al presente chiarisce una specifica tipicamente nipponica in più occasioni rilevata da Fosco Maraini, l'ortoprassia: il modello è preservato, la sua forma garantita sebbene intimamente rimotivata su nuovi presupposti e intenti.

L'ortoprassia si manifesta in modo eloquente nella trasmissione dei modelli attorici, i *kata*, su cui intendo basare l'analisi del rapporto diretto tra maestro e allievo a completamento delle riflessioni sugli agenti del modello culturale presso in esame.

Il *kata*, quintessenza sublimata dal magistero attorico di un gesto originariamente osservato nella realtà, quale unità minima del divenire scenico è da sempre intimamente legata al *nô*. Il periodo Tokugawa (1603-1867), tuttavia, segna un passaggio chiave per la fissazione loro e della pedagogia che li sottende.

Tra le riforme imposte dal nuovo regime shogunale a tutela dell'unità e pacificazione del paese, il *sakoku*, la chiusura pressoché totale del Giappone al mondo esterno, ritengo sia quella dagli effetti più pregnanti. Per il *nô*, più segnatamente, questo è il periodo in cui le compagnie vengono accorpate nelle cinque scuole ancora oggi operanti, in cui la figura dello *iemoto* e il sistema che ne dipende si istituzionalizza. Gli spettacoli, infine, nonostante un considerevole allargamento delle possibilità di accesso alla pratica del *nô* ad ampi strati della società, si produrranno prevalentemente nei castelli dei *daimyô* quasi ad esclusivo vantaggio dei signori feudali e della loro cerchia.

I capi delle più importanti scuole *nô* furono chiamati *iemoto*: “[...] durante l’epoca Tokugawa il sistema *iemoto* diventò un modello generale di organizzazione sociale all’interno del mondo delle arti più tradizionali; esso aprì un varco a una funzione culturale unica che includeva la conservazione e la trasmissione di quasi ogni arte e mestiere [...]. L’*iemoto* aveva il diritto esclusivo di interpretare e conservare la forma tradizionale ortodossa dell’arte della sua scuola così come era stata tramandata dalla fondazione della scuola, attraverso consanguinei o discendenti adottati. Nel sistema *iemoto* è essenziale una relazione personale maestro-discepolo e i discepoli non comunicano i segreti artistici al mondo esterno. Il metodo di insegnamento non è teorico ma procede come la trasmissione segreta di una privata eredità spirituale da persona a persona attraverso un’istruzione pratica, sperimentale e concreta” (Ortolani 1990: 129-130).

La struttura piramidale e marcatamente gerarchizzata della società imposta dai Tokugawa si riflette nel sistema *iemoto* che ne riproduce sostanzialmente l’operatività nelle microsocietà delle compagnie teatrali.

Con schema analogo il moto di chiusura del *nô* nei castelli poco sopra ricordato può ritenersi una riproposizione del moto di chiusura del Giappone in se stesso durante il *sakoku*.

Il *sakoku* è stato spesso bollato, sbrigativamente, di immobilismo culturale, politico e sociale. La scelta dell’isolamento nazionale e del rafforzamento gerarchico origina in Giappone la cosiddetta *pax* Tokugawa, oltre due secoli e

mezzo privi di guerre e conflitti degni di nota. Paragonati agli anni del *sengoku* (letteralmente del paese in guerra, 1467 ca.-1568 ca.) e del Momoyama (1568-1603), o della successiva restaurazione Meiji (1968), ossia l'avvio dell'occidentalizzazione, un certo immobilismo può sicuramente avvertirsi. L'immobilismo, però, è solo di superficie: il movimento socio-culturale varia il proprio moto da centrifugo a centripeto facendo dello scavo conoscitivo, della sempre più intima penetrazione delle cose il proprio *modus operandi*. Il *sakoku*, concretamente e concettualmente, significò un riorientamento di tutte le attività umane all'interno di un quadro fissato. Così il patrimonio sapienziale e tecnico degli attori si fissa, si struttura in un *corpus* definito e riconoscibile.

Emblematico il caso dell'attore Kanze Motoakira († 1774). Fu probabilmente il primo ad utilizzare consapevolmente e programmaticamente le fonti tradizionali scritte come strumento d'autorità – ribadendo l'indissolubile intreccio tra oralità e scrittura – attraverso una sapiente politica editoriale riuscì ad imporre, almeno per la scuola Kanze, la propria visione dell'arte. Ogni *nô* venne inserito in una categoria, ebbe un tipo di costume e maschera precipui, una partitura coreografica e musicale definita, un allestimento scenico stabilito. La produzione di libretti si arrestò quasi completamente, le nuove maschere prodotte e i nuovi costumi realizzati furono per la massima parte riproposizioni di modelli già esistenti eppure l'involuzione del *nô* può apparire solo ad uno sguardo superficiale. Il lavoro si fece minuto, cesello, il senso etico aumentò fino a divenire espressione estetica o, meglio, l'esito estetico fu manifestazione etica a tutti gli effetti. Il passaggio da una fase di sperimentazione e accumulazione ad una di fissazione non deve essere additata come stanchezza del sistema o mancanza di creatività; è piuttosto un modo aggiornato ai tempi di interpretare il ruolo di attore, di maestro e allievo.

In tale contesto vanno calati lo stretto controllo della qualità e la scrupolosa fedeltà alla tradizione rinvenibile nel ruolo giocato – ancora oggi – dalla tecnica di cui lo *iemoto* era la più completa e significativa incarnazione. Nelle arti tradizionali giapponesi la tecnica è così strettamente legata al modo di esistere che può essere riassunta con la formula: «La tecni-



ca è l'uomo». La qualità dell'uomo e della sua tecnica sono in rapporto dialettico: esse mirano a un compimento qualitativo. Il mezzo attraverso il quale questo sviluppo può attuarsi è il *kata*, "un fenomeno dinamico che realizza l'alleanza dell'uomo e della tecnica, senza alcuna rottura tra quest'ultima e la coscienza dell'uomo" (Tokitsu 2004: 27).

Mutuo da Tokitsu una definizione di *kata* che condivido e che sa alludere alle molteplici implicazioni connesse: "sequenza composta da gesti formalizzati e codificati, sottesa da uno stato di spirito orientato verso la realizzazione della via (*dô*)" (Tokitsu 2004: 21).

L'accostamento dei *kata*, nella loro primaria accezione di "gesti formalizzati", ad un orientamento spirituale dalle implicazioni etico-morali chiarisce come un *kata* sia molto più di ciò che a prima vista mostri: osservazione analoga, come già chiarito, ai trattati e ai loro sottotesti.

Un *kata* veicola unitamente alla propria forma il modo stesso del suo trasmettersi. Nella pratica del *kata* essendo l'atto, l'esecuzione predominante, l'apprendimento non può che essere esperienziale, diretto, non ottenibile – se non assai parzialmente – attraverso il *logos*.

*Logos* per sottolineare che l'apprendimento dei *kata* non avviene assolutamente per via intellettuale e che spesso l'allievo è chiamato ad acquisire rinunciando a capire e provando a comprendere: come per il *kotodama*, in cui la potenza magica è riconosciuta alla parola a prescindere dalla conoscenza del suo senso, così l'apprendimento formale del *kata* assicura *ipso facto* l'acquisizione di ogni suo più recondito e inafferrabile significato.

Istituzionalizzato in periodo Tokugawa quale esito di un lungo percorso di stratificazione esperienziale originato, almeno si vorrebbe, in un tempo prima del tempo e ancora oggi valido nelle odierne scuole di *nô*, l'insegnamento attraverso la trasmissione di *kata* potrebbe, in ultima analisi, coincidere con l'insegnamento *tout court*.

Tale insegnamento si configura in modo inequivocabile come via (*dô*) in cui, nel formare l'attore, si scopre al fondo l'uomo.

Il senso con cui ho fino ad ora utilizzato il termine tecnica coincide con quello di *waza* proposto dal maestro *zen*, oc-

cupatosi anche della via della spada, Deshimaru: “una tecnica superiore trasmessa dal maestro al discepolo [...] che può così elevarsi al di sopra degli altri uomini” (Deshimaru 1977: 15). Seguendo lo sviluppo del pensiero del maestro Dishimaru si chiarisce ben presto che la tecnica, nonostante le si dedichi l'apprendimento di un'intera vita, è un banco di prova tutt'altro che fine a se stesso. Attraverso *waza*, che Deshimaru considera anche un'arte, il maestro offre un percorso di crescita globale all'allievo.

Un primo paradossale aiuto del maestro all'allievo in tal senso si manifestata attraverso un atteggiamento refrattario tendente a spingerlo verso il continuo superamento dei propri limiti, la verifica dei propri obiettivi e delle proprie motivazioni: “mio padre, che non era soltanto mio padre, ma anche il mio maestro, non voleva che gli si ponessero delle domande. Io avrei voluto porgli delle domande, ma mio padre si trovava in un'altra stanza in cui io non dovevo mai stare. Dovevo stare fuori, nel corridoio freddo, e lì prendere le mie lezioni. In questo modo penso di aver imparato molto bene e penso che un metodo così difficile sia veramente il migliore per imparare” (Umewaka in Marotti 1984: 17).

Un maestro sa sempre dosare con precisione la presenza nel percorso dell'allievo per consentirgli un'erranza protetta, una possibilità di apprendere ricercando e compiendo in prima persona ogni passo verso l'obiettivo. Il maestro può indicare il percorso ma è l'allievo che deve scegliere di affrontarlo e, all'interno degli argini delimitanti il percorso stesso, come affrontarlo. Alleviare la durezza del suo cammino fornendogli scorciatoie equivarrebbe ad una sottrazione di esperienza e crescita, come pure non imporgli un argine credibile a tale erranza lo indurrebbe a credere in una libertà fittizia e sterile. La tecnica, nel senso di *waza*, è un mezzo e non un fine, è qualcosa che va acquisito per essere superato. Ma questo è bene che un allievo lo scopra da solo.

La ricchezza sapienziale che un maestro possiede, anzi, la ricchezza che il maestro è, non dovrebbe essere liberalmente elargita ma gelosamente protetta e resa sacra, intangibile. Il maestro incarnando l'ideale traguardo cui l'allievo desidera giungere per essere ammesso alla ricchezza che in-

tuisce ma non può commisurare, diviene la palese dimostrazione della bontà del metodo che lo ha reso tale.

Utilizzo appositamente la definizione metodo, sottintendendo tecnica, per la eco del suo etimo greco, *hodos* (sentiero) con via (*dô*). Enorme è la ricchezza del metodo: "il significato etimologico di 'metodo' dal greco *hodos* è quello di sentiero" spiega Zolla. "Vi è tuttavia una radice indoeuropea il cui significato implica a un tempo 'sentiero' e 'ventre': la radice *yeu*, da cui *yonî* 'ventre' in sanscrito. Il ventre è lo spazio della vita, il sentiero sul quale procede il seme o la parola della vita. Esso è anche il misuratore, la matrice che forma i corpi viventi secondo le rispettive giuste proporzioni, nutrendoli e portandoli alla luce. Il metodo è come una matrice o un ventre. Esso è la femmina, il principio passivo dei manufatti e degli atti. Le regole da seguire in vista di raggiungere uno stato contemplativo, che formano il suo metodo, sono la sua causa femminile o passiva. Il loro principio maschile o seme o sprazzo o parola di vita è invece ciò che le porta ad operare e a fruttificare. È l'ispirazione o la spinta a innalzarsi al di sopra della comune condizione umana. Nessuna nascita spirituale può aver luogo, nessuno stato contemplativo è raggiungibile fino a che un metodo tradizionale non venga assorbito, instillato e fatto proprio. [...]" (Zolla in Marchiand 1974: 98-99).

I *kata*, quanto espressione massima del metodo, assumono la connotazione del ventre, del sacello che custodisce e veicola la memoria — il seme del fiore che si trasmette da cuore a cuore di zeamiana memoria.

Una simile trasmissione coglie il suo massimo potenziale nel momento in cui un maestro riconosce raggiunta la maestria nell'allievo: un nuovo maestro e non un nuovo attore costituisce l'unico obiettivo capace di garantire continuità alla tradizione e ad un lignaggio. La consacrazione a maestro, già per Zeami, si invera esclusivamente su requisiti ben precisi: "[i rapporti tra maestro e allievo] riguardano di solito lo studio dei principi generali; e tuttavia, a proposito del *grado* in cui il maestro conferisce l'*iniziazione*, esistono delle ragioni che gli proibiscono di conferirla a meno di non aver esplorato il *fondo* e la mente dell'allievo. Se il *fondo* è insufficiente, l'*iniziazione* non raggiunge l'effetto. Eccone la ragione: supponiamo

che la si conferisca a qualcuno che sia insufficiente; ora, il *grado* dell'*iniziazione* si situa molto in alto. Siccome il *fondo* dell'allievo non raggiunge [una tale altezza, l'*iniziazione*] non raggiunge il suo effetto per mancanza di *concordanza*. Poiché non raggiunge il suo effetto, l'*iniziazione* è falsa, e poiché è vana, non vi è *iniziazione*. Ora, per arrivare a questo, bisogna che siano riunite le tre condizioni [seguenti]: 1) un buon *fondo* e le capacità corrispondenti; 2) l'amore della nostra *via* e la volontà di consacrarsi completamente; 3) infine, un maestro capace di insegnare questa *via*. Se queste tre condizioni non sono riunite, non si può arrivare a questo, cioè: al *grado* in cui, una volta giunto al *grado* dell'*abilità*, siete consacrato maestro" (Zeami 1960: 170).

L'iniziazione è un atto potente di trasformazione che per essere tale deve compiersi in un modo rigoroso. Zeami fissa tre punti necessari al validamento dell'iniziazione. Il secondo e il terzo, nodali al senso di questo intervento, richiamano il *sensei* all'umiltà del servizio e al proprio compito educativo. Un vero maestro deve sì progredire nell'arte e curare la propria realizzazione ma deve farlo continuando a crescere in modo opportuno chi darà senso al suo cammino proseguendolo. Maestro e allievo rappresentano, considerati distintamente, il passato e il futuro della tradizione ma la loro interazione non può che innervarsi nel presente, nel "lampo della conoscenza in cui conoscitore [allievo] e conosciuto [maestro], passato e futuro, si fondono nel conoscere" (Zolla 1988: 25 – parentesi quadre di chi scrive).

Un maestro, quindi, può dirsi compiutamente tale nel momento in cui, raggiunto un certo grado di consapevolezza umana e artistica, non cade nel compiacimento del proprio successo ma, ritrovando l'umiltà che l'ha disciplinato come allievo, si pone al servizio della tradizione che gli ha dischiuso quel traguardo. Il monito più volte ripetuto da Zeami "non dimenticate i vostri inizi" avverte chi stia salendo l'erta della maestria che il percorso dovrà essere ripetuto dall'inizio tante volte quanti saranno gli allievi cui si vorrà passare la fiamma della tradizione.

Zeami affronta il tema del viaggio esperienziale del maestro e del suo ritorno per instradare altri uomini sullo stesso cammino nel suo ultimo trattato: *Kyakuraika, Il fiore del ri-*

torno: "l'inusuale parola utilizzata da Zeami per 'ritorno' (*Kyakurai*) deriva da una comune espressione buddhista, *ke-ko kyakurai*, letteralmente 'affrontare e partire [quindi] girarsi e tornare [indietro]'. In contesto buddhista l'espressione si riferisce all'ideale del *bodhisattva* in cui il singolo, dopo aver raggiunto una profonda penetrazione e presa di coscienza spirituale, sceglie di tornare al mondo da cui la sua illuminazione lo aveva liberato per aiutare i suoi simili nella ricerca della liberazione personale." (Nearman 1980: 161).

I noti ed enfatizzati imperio e arbitrio del *sensei* rispetto agli allievi viene a mitigarsi nel servizio cui il primo deve ottemperare nel nome di realtà a lui superiori come la tradizione e il suo perpetuarsi.

Nel senso del servizio a queste realtà i trattati, i maestri e gli allievi concorrono paritariamente al funzionamento del modello culturale individuato in apertura, ossia al mantenimento e alla trasmissione di dati pratici e valori fondativi di una particolare tradizione ma anche alla loro inesausta declinazione al presente.

Il *nô*, nonostante appaia o venga definito immobile, è in realtà un organismo vivo e dinamico capace di attraversare indenne i secoli perché fondato su una chiara e robusta identità che ha trovato nei suoi esponenti uomini in grado di aggiornarla costantemente senza tradirla.

L'idea che il *nô* sia una sorta di fossile vivente, poi, è negata nei fatti dalla realtà scenica contemporanea sicuramente simile ma anche profondamente diversa da quella delle origini. La semplice constatazione che il medesimo *nô* oggi richieda circa il doppio del tempo necessario alla sua esecuzione rispetto al XV secolo può essere alquanto esemplificativa. Altre numerose variazioni formali sono intervenute da allora – senza contare le copiose sperimentazioni al limite dell'ortodossia – ma il loro rilievo, purtroppo, è esclusiva di uno sguardo veramente esperto.

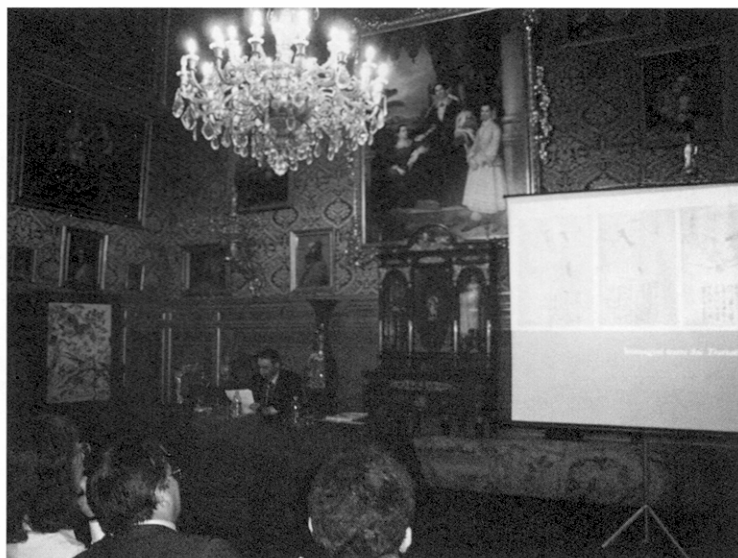
Durante i momenti di non azione il corpo dell'attore in scena sembra immobile mentre, in realtà, dentro tutto fluisce. Con analoga modalità il corpo del *nô* tiene il passo della storia grazie all'immobile dinamismo della sua tradizione. Ciò che noi chiamiamo terra ferma è nella sostanza una superficie in perpetuo mutamento: il fatto di non percepirlo, se non

in frangenti di estrema rilevanza, non significa che quel muovere continuo non sia. Sensibilità o abilità a parte nel registrare i piccoli e grandi mutamenti che hanno plasmato e modellato il *nô*, la sua strenua volontà di aderire al divenire storico campeggia, già nel 1402, tra le righe del V libro del *Fûshi-kaden* allorché Zeami consigliava: “adattarsi ai tempi, uniformarsi al luogo” (Zeami 1960: 121).

## Bibliografia di riferimento<sup>2</sup>

- AZZARONI, GIOVANNI, *Le realtà del mito*, a cura di, CLUEB, Bologna 2003.
- DE CERTEAU, MICHEL, *La scrittura dell'altro*, Raffaello Cortina, Milano 2005.
- DESHIMARU, TAISEN, *Zen et arts martiaux*, Éditions Seghers, Paris 1977, trad. it., *Lo zen e le arti marziali*, SE, Milano, 1995.
- GEERTZ, CLIFFORD, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books Inc., New York 1973, trad. it., *Interpretazioni di culture*, il Mulino, Bologna, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Anthropologie structurale*, Librairie Plon, Paris 1964, trad. it., *Antropologia strutturale*, il Saggiatore, Milano, 1966, 1975/6.
- MARCHIANÒ, GRAZIA, *L'armonia estetica – Lineamenti di una civiltà laotziana*, Dedalo, Bari 1974.
- MAROTTI, FERRUCCIO, *Il volto dell'invisibile – Studi e ricerche sui teatri orientali*, Bulzoni, Roma 1984.
- NEARMAN, J. MARK, *Kyakuraika: Zeami's Final Legacy for the Master Actor*, in “Monumenta Nipponica”, vol. XXXV, n. 2, Sophia University, Tōkyō, pp. 153-197, 1980.
- ORTOLANI, BENITO, *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Brill, Leiden 1990, trad. it., *Il teatro giapponese – Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Bulzoni, Roma 1998.
- TOKITSU, KENJI, *Kata – Forma tecnica e divenire nella cultura giapponese*, Luni, Milano 2004.
- ZEAMI, MOTOKIYO, *La tradition secrète du nô*, a cura di René Siefert, Gallimard, Paris 1960, trad. it., *Il segreto del teatro nô*, Adelphi, Milano, 1987.
- ZOLLA, ELÉMIRE, *Che cos'è la tradizione*, Adelphi, Milano 1998.

<sup>2</sup> La presente bibliografia, raccogliendo unicamente le fonti citate nel testo, non ha alcuna pretesa di esaustività rispetto l'argomento trattato.



Matteo Casari durante la giornata sul teatro *nô*



Dimostrazione di Monique Arnaud



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バ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）。