Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Arti visive, performative, mediali.

Ciclo XXIX

Settore Concorsuale di afferenza: 10/C1

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/05

TITOLO TESI

La figura di Yoshitsune nei *katazuke* Umewaka. Un'analisi del dispositivo estetico e coreografico del ruolo di *kokata* nel teatro *nō*

Presentata da: Monica Jenny Alcantar Zamora

Coordinatore Dottorato

Prof. Daniele Benati

Tutor

Prof. Matteo Casari

Esame finale anno 2017

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio il FONCA-Conacyt per la borsa di studio concessami dal 2012 al 2017.

Ringrazio i Professori Rodolfo Valencia, Lech Hellwig-Gorzynski e Iona Weissberg per la loro guida e per avermi tramesso la passione per il teatro. I professori Tibor Bak-Geller e Domingo Adame per il sostegno istituzionale.

Ringrazio il professor Matteo Casari per la sua fiducia e per la costante supervisione nella rella realizzazione della ricerca conferitami nel percorso di stesura di questo elaborato e per tutte le sue puntuali accortezze. Lo ringrazio per avermi agevolato la collaborazione universitaria con SUAC. E il professore Naohiko Umewaka la cui generosità intelletuale mi permise di accedere alle risorse utili all'approfondiment di questa ricerca.

I professori De Marinis, Pescatore e Benati, Takada Yoshimi per il loro sostegno amministrativo. L'ufficio diddattico della scuola di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli studi di Bologna, in particolare la funzionaria Ilaria Tamburini e l'ufccio Aministrativo del dottorato.

Ringrazio le colleghe di dottorato: Carmen, Cinzia, Giuditta, Taìs per la condivisione del percorso formativ e con speciale riconoscenza a Sara Baranzoni e Shilpa Bertuletti per il sostegno, l'amicizia e orientamento prestatomi durante questo percorso

Ringrazio Giuseppe Gamba, mio compagno, per il sostegno e l'affetto essenziali durante questi.

Ringrazio la mia familia in Messico e in Italia. La mia nonna Balbina, e Massimina, i miei genitori Arceliae e Hermilo, il cui esempio è stato molto rilevante. Ringrazio infine Norma, Markus e Ryan perché senza la loro presenza e sostegno non avrei poturo affrontare questo percorso.

INDICE

Indice **3**
Introduzione **4**

Capitolo Primo **9**
Cornice antropologica. L'archetipo del fanciullo divino. **9**
1.1 Fūshi-kaden. Le origini rituali a partire da Hata no Kōkatsu e Shōtoku Taishi. 9
1.2. La figura infantile manifesta nel bodhisattva. Chigo e Dōji nel sincretismo religioso dal periodo Heian al periodo Muromachi. 30
1.3 Ushiwaka, l'infanzia dell'eroe Yoshitsune. La narrazione mitologica nel Gikeiki. 46

Capitolo Secondo **52**
L'attore in divenire. Il ruolo di *kokata* **52**
2.1 L'amae nella psicologia del kokata e la funzione del pensiero ludico. 53
2.2. Schemi cognitivi del bambino e la loro funzione nell'allenamento. 64
2.3. Descrizione dell'allenamento in ambito trattatistico. Esercizi età per età nel Fūshi-kaden. 68

Capitolo Terzo **82**
I *katazuke* della familia umewaka. la trasmisione scritta del sapere attoriale. **82**
3.1. Le caratteristiche del katazuke. Hiden, cultura della segretezza e l'importanza del lignaggio nella trasmissione del sapere attoriale. 83
3.2. Il corpo e l'oralità dell'altro attraverso la scrittura. 103

Capitolo quarto **116**
La trasparenza della trasmissione attraverso il *katazuke* Umewaka **116**
4.1. Assimilazione della partitura coreografica. Metabolizzazione e ripetizione nel ruolo di kokata 117
4.2 Le difficolta tecniche per il kokata secondo i katazuke Umewaka 135
4.3. Lo specchio della relazione maestro-allievo nella relazione tra shite e kokata. 143
Conclusioni **148**
Intervista. L'esperienza professionale del *kokata* **150**
apparato iconografico. i katazuke umewaka **156**

INTRODUZIONE

Parigi, 12 giugno 2015. Dietro le quinte del Teatro des Abbesses l'attore *shite* Umewaka Naohiko, mostra le due maschere che utilizza durante la sua performance in *Lear dreaming*[1]*;* nonostante una di loro sia frutto di una simbiosi con la tradizione nō, *e*ntrambe sono state eseguite *ex professo* per la premiere europea dello spettacolo. La sera precedente mentre indossa la maschera del protagonista[2], esegue un gesto drammatico cade di faccia sul palcoscenico. Durante l'intervista del 12 giugno osservai che la maschera era intonsa nonostante la caduta commentandolo. Rispose alla mia osservazione portandosi la mano sul petto e sorridendo: «la maschera lo è, ma il pavimento in questo teatro non è per niente simile a quello in legno del palcoscenico tradizionale *nō*». Soltanto allora fu per me evidente quanto l'esigenza tecnica era fondamentale per il suo gesto scenico. Un *hotoke daore* (*hotoke*, Buddha; *daore*, caduta) eseguito magistralmente. Poco prima di ritirarsi per prepararsi alla terza replica dello spettacolo che si sarebbe tenuto la sera stessa, aggiunse che sarei stata la benvenuta per sviluppare la mia ricerca in Giappone presso la SUAC[3]. E fu proprio in quella sede che sentii nominare per la prima il termine *katazuke*. I manoscritti di partitura scenica del lignaggio Umewaka, rivolti allo *shite*. Nel novembre dello stesso anno, mi fu possibile partire per il Giappone e dedicarmi allo studio sul campo rispetto al ruolo dell'attore fanciullo incentrato sull'interpretazione della figura di Yoshitsune no Minamoto. L'intera analisi si svolse a partire della descrizione della partitura coreografica che questo ruolo (l'attore fanciullo nei panni di Yoshitsune) riveste per il *kokata* in specifici casi della tradizione teatrale *nō,* riguardando questi attraverso la decodifica del *katazuke* Umewaka e riferitosi alle opere *Ataka*, *Eboshi-Ori* e *Kurama Tengu*.

Tenendo in considerazione l'avvertenza di Claude Lévi-Strauss, secondo cui di fronte all'incommensurabilità delle culture teatrali di non pretendere troppo dall'approccio antropologico, si è cercato di risolverne questo dilemma attraverso l'osservazione, la descrizione, l'analisi dei fenomeni di natura culturalmente distanti dalla propria, per giungere a un'interpretazione di «un linguaggio che, senza ignorare quanto offrono di originale e

[1] Prima europea a partire dal testo della scrittrice giapponese Kisida Ryo, ispirato al Lear shakespeariano, presentato dal regista singaporiano Ong Keng Sen presentato al «Singapore Arts Festival» nel Maggio di 2012.
[2] *Sosaku nōmen*創作能面(creazione maschera nō)
[3] SUAC Shizuoka Bunaka Geijutsu Daigaku, Universita delle Arti e la Cultura di Shizuoka a Hamamatsu.

irriducibile, permetta quantomeno di avvicinarsi»[4] ad essi per offrire una visione d'insieme. Servendoci di questa prospettiva si vuole dimostrare non solo un modo possibile di superare l'etnocentrismo, ma anche i limiti di un approccio logocentrico alla conoscenza, accorgendoci della fasulla pretesa che la conoscenza sia portata avanti unicamente per mezzo delle parole, che siano scritte o orali. In questo modo l'attore divine, inoltre, il veicolo di una conoscenza codificata inoltre agli oggetti, nelle relazioni, nelle istituzioni, nelle pratiche e nei mezzi di trasmissione.

Sin da subito l'indagine ha avuto l'esigenza di orientarsi in una cornice antropologica che contemplasse diversi esempi, individuati nelle teatralità asiatiche, nei quali l'infanzia si poneva come veicolo performativo. Un esempio potrebbe essere quello relativo alle fanciulle balinesi *Sanghyang,* che senza training precedente, danzano indotte in *trance.* O quello dei fanciulli *Gotipua*, le cui danze acrobatiche, rese attraverso un travestimento femminile, narrano vicende della vita di Krishna. Oppure il caso dei bambini presenti nelle danze di devozione del *'Cham* tibetano sono stati preliminarmente vagliati oltre, al ruolo del *kokata* nel teatro *nō*.

Questa prima fase è stata fondamentale per giungere all'identificazione delle difficoltà tecniche sostenute da parte dell'attore fanciullo nonché indispensabile a definire il caso di studio e ridimensionarlo, nello specifico, alla teatralità classica giapponese. L'importanza degli elementi di natura orale, scritta e aurale sono stati identificati come paradigmatici nella dialettica di trasmissione del sapere attoriale che nel caso specifico del teatro *nō* presuppongono componenti indispensabili per la realizzazione dell'*embodiment* di tradizione da parte dell'attore in età adulta, lo *shite*.

Nell'arco dell'intero percorso vengono esplicitati i contenuti e le metodologie adottate rispetto a questa fase iniziale del progetto di ricerca, che consiste nel delineare e precisare la cornice mitologica del «fanciullo divino». Espressione nella quale si declina l'aspetto eziologico, nucleo originario dell'archetipo infantile. In quanto realtà simbolica capace di verificarsi sul palcoscenico. I risultati di questo obbiettivo, sono compendiati nel primo capitolo, così da introdurre l'analisi del dispositivo performativo del ruolo di *kokata*.

In questa fase della ricerca si è condotta un'osservazione diretta sull'esecuzione coreografica e la trascrizione del processo di decodifica di Umewaka Naohiko *sensei* rispetto ai documenti sopraindicati permettendomi così l'accesso diretto ai *loci* di interpretazione contenuti nei

[4] Claude Lévi-Strauss, [2011] *L'Autre Face de la lune. Écrits sur le Japon*, trad. it. di Silvano Facioni, *L'Altra Faccia della luna*, Milano, Bompiani, 2015, p. 18.

manuali di istruzioni coreografiche che descrivono dettagliatamente il rapporto con la maschera, il costume e lo spazio scenico.

Nel corso del secondo anno, la ricerca ha avuto modo di definirsi concentrandosi su alcuni aspetti teorico-metodologici. Particolare attenzione è stata dedicata all'ambito inerente alla trattatistica zeamiana, dove nozioni come il *fiore,* che nell'attore fanciullo si verifica in modo effimero, tuttavia in divenire, persisterà come criterio di valore lungo tutto percorso dell'attore nō, fino all'età adulta. Cosi come accade per il *monomane,* ossia la capacità mimetica che l'attore coltiva sin dai primi approcci con l'allenamento, che solitamente nelle famiglie di tradizione avviene a partire dall'età di sette anni. Parallelamente a questi concetti chiave presenti nella trattatistica di Zeami, viene ulteriormente privilegiata, in l'indagine relativa ai testi drammatici detti *oyako-monogurui*, come il *Sakuragawa* oltre alle opere *Kuzu*, *Ama* e *Funa Benkei* che non rientrano in questa categorizzazione.

Questi *loci* sono, infatti, il risultato di un'estetica totale, che contempla sia i dettagli riguardanti il compimento delle azioni fisiche e simboliche in scena, sia gli elementi fondanti del dispositivo scenico di una tradizione teatrale antichissima, tutt'ora viva e in auge. Tale estetica si presenta senza dubbio come il risultato di una distinta esperienza teorica e pragmatica che trova un'enfasi nella qualità dell'espressione performativa, nella quale tutti gli elementi sono ugualmente rilevanti e integrati, da parte dell'attore protagonista, in una forma artistica che permette lo studio di una sensibilità estetica di grande spessore intellettuale.

Testimoni dell'efficienza della dinamica esistente tra l'oralità e la scrittura, i *katazuke* fungono da monumento e dispositivo di memoria. Nella loro essenzialità i *katazuke* evidenziano gli elementi chiave di taglio spirituale della disciplina attoriale e l'intero complesso tecnico di direzione artistica portata in scena dallo *shite* in ogni spettacolo *nō*.

Dopo aver esaminato il tipo di ruoli affidati al *kokata* nei *katazuke*, ruoli di un'importanza storica e culturale, espressi attraverso figure di audaci guerrieri, personalità religiose o imperiali, l'ipotesi preliminare ha fatto scaturire la convinzione che l'attore fanciullo sia l'unico in grado di dare vita all'archetipo senza correre il rischio di profanare il carattere divino e storico delle personalità portate in scena. In questa logica, le funzioni del «fanciullo divino» diviene supporto di una presenza speculare che riguarda l'infanzia come linguaggio con cui comunicare in modo trasparente una complessità sociale. La scrittura in questo modo diventa la tecnologia che conforma e documenta la sfera orale dell'interprete, ma che perpetua inoltre un modello di trasmissione del sapere, riguardante il senso di continuità e di rinnovamento della tradizione che nello specifico rimane sigillata e conservata da una cultura di rigorosa segretezza.

La funzione scenica attribuita all'attore fanciullo è stata già discussa parzialmente da parte da altri autori e la si indica come un meccanismo che cerca di trovare nel *kokata* una diminuzione della carica scenica che permettesse di rispettare la preponderanza dello *shite* nel ruolo del protagonista. Tuttavia, tale visione potrebbe essere contestata nel corso di questo studio, per affermare invece che il senso della presenza scenica del *kokata* risieda piuttosto nel fascino della sua giovinezza, evidente nella relazione con il concetto di *fiore* evidenziato nella trattatistica zeamiana. Un *fiore* che seppur effimero rimane l'indizio irrevocabile del talento dell'attore in età fanciulla.

Mentre nel trattato di Zeami non si accennano alle difficoltà tecniche relative al canto e al movimento dell'attore *kokata*, diversamente nel *katazuke* si registra una richiesta tecnica ben precisa scansionata sempre secondo le sue doti e sensibilità, in concordanza al suo percorso di allenamento. Nel caso specifico delle partiture coreografiche eseguite dal *kokata* nella veste di Yoshitsune, analizzate nell'ultimo capitolo, l'esigenza di una difficoltà tecnica in crescendo si rende evidente. Dal punto di vista tecnico, pezzi come *Ataka* ed *Eboshi-ori* e *Kurama Tengu* presentano frammenti di coreografie congiunte tra *kokata* e *shite* in cui il tipo di complessità tecnica suggerisce già la strada che dovrà raggiungere in quanto attore *shite.* Contenute nel *katazuke,* le istruzioni estetiche e coreografiche che si rivolgono al *kokata* sono di natura prevalentemente propedeutica dimostrando nella relazione maestro-allievo una preponderanza della dinamica di trasmissione del sapere attoriale.

Nell'ultima parte della ricerca l'indagine si è andata concentrando sulle fonti storico-critiche relative all'eroe Minamoto no Yoshitsune, personaggio presente in tutti i cinque *katazuke* Umewaka. I brani riportati, considerati storicamente attendibili, si denominano *genzai-mono*, nello specifico: *Ataka*, *Eboshi-ori*, *Kurama Tengu*, *Hashi Benkei* e *Funa Benkei*. Solo i primi tre sono stati analizzati, poiché i più pertinenti per la comparazione.

Nel primo capitolo, dunque, si parte con la revisione e l'analisi del terzo libro del *Fūshi-kaden,* dove si riportano le origini rituali del teatro *nō* sancite da Zeami. Si specificano, tramite il relato di fondamento mitico le origini del *Sarugaku* rispetto alle quali l'autore attribuisce al principe Shōtoku Taishi, la creazione delle prime maschere *nō.* Nello stesso riferimento mitologico ad Hata no Kōkatsu, personaggio presentatosi nelle veste di «fanciullo divino», viene attribuita la responsabilità della stesura dei sessantasei drammi corrispondenti. Completando la cornice antropologica del primo capitolo si giunge all'analisi della figura infantile, riportata all'ambito del sincretismo religioso giapponese, concentrando l'attenzione al concetto mitico del *puer aeternus* e riportando consequenzialmente analogie iconografiche con i *bodhisattva* Monju e Kannon nella loro raffigurazione infantile. Nel caso particolare del

riferimento a Kannon l'analisi ha luogo a partire dal terreno drammaturgico dell'opera *Sakuragawa*, attribuita a Zeami. Nella quela il personaggio incarnato nel fanciullo è colui che indica la strada della salvezza spirituale.

A partire da tale approccio relativo all'archetipo ed enfatizzato da un attento esame del contenuto della tradizione e della sua conservazione nel tempo, si arriva al secondo capitolo, nel quale si discute la nozione psicoanalitica di *amae* e la funzione del pensiero ludico del *kokata.* Si ripercorrono in esso gli schemi cognitivi e senso-motori che il fanciullo agisce nel suo percorso attoriale, utili anzitutto alla descrizione relativa all'allenamento e inerenti all'ambito trattatistico riportati nel primo libro del *Fūshi-kaden* e del *Nikyoku Santai Ezu.*

Nel terzo e quarto capitolo si entra dunque nel merito della trasmissione scritta e del sapere attoriale relazionata all'analisi dei cinque *katazuke* della famiglia Umewaka. Si osserveranno le caratteristiche del documento e la resa della sfera aurale ed orale proprie delle modalità di un linguaggio funzionale alla trasmissione del sapere attoriale. La tesi si chiuderà con la descrizione del concetto di trasparenza presente nel *katazuke,* specchio e documento storico e culturale, dove traspare, per l'appunto, il processo di assimilazione dei *kata* nello specifico della rappresentazione relativa all'eroe Minamoto no Yoshitsune nelle vesti di *kokata.*

CAPITOLO PRIMO

CORNICE ANTROPOLOGICA. L'ARCHETIPO DEL FANCIULLO DIVINO.

In questo capitolo ci interessa mettere in luce il rapporto esistente tra l'archetipo del fanciullo divino – reso evidente nell'operazione discorsiva sostenuta da Zeami nel suo primo trattato, il *Fūshi-kaden*, il quale si occupa del Hata no Kōkatsu[1] − e il complesso di nozioni strutturate su due figure religiose rispettivamente alla base del culto buddhista e shintoista: il *bosatsu Jizō* e l'*ujiko*. Il *bodhisattva* della tradizione *Mahāyāna* oppure un *kami* con tratti infantili.
Metodologicamente parlando rispetto alla trattatistica di Zeami, andremo ad utilizzare tre tempi cronologici che si muovono sulla linea temporale: il passato storico, il passato mitologico ed il presente. Presente in cui Zeami inscrive la vicenda storica della propria arte, un passato storico in cui si definiscono gli specifici passi di una storia continentale ed un passato mitologico in cui si tracciano le relazioni con esso.
Esiste inoltre una relazione stretta tra l'archetipo del fanciullo divino e la figura celestiale di Sukuna-bikona no Mikoto narrata nel *Nihongi*[2], testo che narra il mito della formazione cosmogonica del Giappone, in cui gli elementi elencati verranno rimarcarti nel corso di questo lavoro, in quanto riferimenti formali che riguardano un'interazione culturale capace di giustificare l'inclusione dell'archetipo come oggetto discorsivo dell'interpretazione antropologica presente, inoltre, nella trattatistica teatrale Zeamiana. Lo stesso rapporto varrà anche per il sincretismo religioso di cui la cultura nipponica è permeata e in funzione all'analisi che ci approssimerà specificamente all'importanza che l'archetipo del fanciullo divino gioca in relazione alla figura mitico-storiografica di Yoshitsune no Minamoto.

1.1 Fūshi-kaden. Le origini rituali a partire da Hata no Kōkatsu e Shōtoku Taishi.

In molte culture i miti hanno funzione esegetica, in altre parole sono utili a fondare e richiamare alla mente proiezioni di forme di esperienza essenziali, di valori conformanti la struttura sociale.

[1] Da Zeami, suscettibile di essere considerato antenato della stirpe di attori *sarugaku;* presumibilmente un personaggio esistito come ministro del principe Shōtoku ed imperatori successivi che potrebbe indicare piuttosto l'origine continentale (cinese-coreana) della trasmissione filosofica e religiosa professata dal reggente Shōtoku.
[2] William Aston, trad. in, *Nihongi: Chronicles of Japan from Earliest Times to A.D. 697*, Tuttle, Vermont & Tokyo, p. 134.

Tali funzioni vengono ricondotte all'individuo, produttore e ricettore culturale di miti, il quale se ne serve come strumento conoscitivo per acquisire consapevolezza ripspetto alla propria posizione nella società o all'interno di una determinata istituzione, con il proposito di vivere il proprio universo di relazioni entro un quadro di valori inserito in una dimensione vitale, che possa risulta essere spesso, ampia e complessa. Indubbiamente attraverso tali strategie discorsive si raggiunge un'effettiva consapevolezza del sé. Da questa condizione, quindi possiamo dire che il mito è una forma di conoscenza, di rivelazione di verità indispensabili.
Nell'introdurre questa riflessione serve accostare le osservazioni che due ricerche filologiche hanno portato in luce riguardo al concetto di mito e conseguentemente rendere queste funzionali al discorso menzionato rispetto all'archetipo del Fanciullo divino.
Walter Friedrich Otto ricorda che anche se nell'evoluzione culturale occidentale, ionica per l'esattezza, *mythos* e *logos* non hanno più un significato coincidente, il mito coincide oggettivamente con il concetto di parola.

> *Mito* è la "storia" nel senso dell'accaduto o di ciò che sta accadendo, conformemente all'essere. La "parola" che dà notizia del reale, oppure che stabilisce qualcosa, che deve appunto divenir vero attraverso tale espressione: dunque, la parola che dà notizie oggettive, autoritativa.[3]

Il mito perciò, altro non è che l'elaborazione formale dell'immaginario degli individui manifestatosi sotto forma discorsiva del proprio tempo generato nel flusso storico del divenire che al contempo incide con l'evocazione stessa del mito.
Da qui proseguiremo rileggendo gli intagli filologici che nella sostanza sempiterna del discorso mitico si rintracciano nello specifico del *Fūshi-kaden* (*Origini rituali*) - primo trattato composto da Zeami, chiamato anche *Kadensho* – cercando inoltre con questo apparato metodologico di dare una sempre più chiara rappresentazione dell'espressione della volontà pragmatica creata nell'evidenza di un ruolo essenziale per il teatro Nō nell'ambito culturale del suo primo sviluppo scritturale.
L'instaurazione di una storia mitica nella dimensione professionale viene a sostenere tanto l'assunzione di un ruolo specifico per l'individuo nella società, ma anche il ruolo specifico dell'attore, in quanto individuo, componente soggettiva che offre rassicurazione e provvede alla possibilità di trovare riconoscimento sociale nell'esercizio del proprio ruolo.
A tal proposito Casari ci ricorda che:

[3] W. F. Otto, *Der Mythos und das Wort, Der Mythos, Der unsperügliche Mythos im Lichte dear Sympathie von Mensch un Welt, Die Sparache als Mythos* [1962], trad. It *Il Mito* [1993], a cura di Giampiero Moretti, Genova, Il Melangolo, 200, p. 31.

> L'intreccio tra i miti di fondazione di un popolo e quelli di un genere teatrale sono assai fitti, di frequente coincidenti, rendendo quella data forma di teatro riflesso ed espressione di una data cultura. Ne è l'esempio più probante la rinarrazione del mito della Caverna Celeste operata da Zeami allorché, nel 1402, si accingeva a saldare in modo inequivocabile l'origine della propria arte all'origine del popolo giapponese[4]

Le linee di demarcazione razionali tacite e definitive che per noi recludono, oggigiorno, il pensiero mitico dall'espressione intellettuale comportano invece degli enunciati che erano caratteristici del discorso trattatistico di un tempo. Una veridicità che serve a collegare naturalmente la parola «vera» alla dimensione storica che l'individuo stabiliva col piano del reale e con quello istituzionale, poiché si riteneva che nel mito sia il germe di una storia sacra, ritenuta vera all'origine. Vera in tempi primordiali, precedenti alla storia.
La parvenza fantastica quindi e soltanto superficiale, il mito narra gesta e percorsi di esseri vissuti in un tempo remoto, a partire dall'inizio della costruzione dell'universo culturale dando consistenza alla fondazione di un comportamento inserito nel piano sociale. Come accade per il teatro Nō, fondato e legittimato dall'esibizione di un'origine mitica, ribadita nella trattatistica di Zeami, si avvale di formule che somministrano chiarezza e precisione, nella sua perfetta identità, e coerenza negli aspetti del mondo tangibile proprio perché nella sua struttura rappresenta l'equilibrio dei contrasti che l'individuo ritrova nella sua condizione umana.

> «Il mito non è il prodotto di una riflessione, poiché la verità che esso contiene, ed è, non si è resa accessibile ad alcun ragionamento. La verità non si rivela dunque all'uomo attraverso una sua autonoma ricerca, ma può rivelarsi soltanto da sé. Se è però vero che la verità si rivela nella forma, e che la *parola* come tale è questa rivelazione nella forma, allora è necessario che la parola della rivelazione (di un dio), enunciata con autorità, sia preceduta da una rivelazione originaria in cui il dio stesso si riveli primariamente in forma di parola.»[5]

Molteplici sono i modi in cui l'evidenza del mito viene ricondotta all'accadimento. Anzitutto attraverso il richiamo di certi archetipi che agiscono come riferimenti di un pensiero da collegare al potenziale tangibile competente all'*hic et nunc*, come accade nel caso del Fanciullo divino nelle vesti di Hata no Kōkatsu, ritroviamo patente il fatto che egli si manifesta stabilendo la propria discendenza divina e confermando il legame diretto con l'antico impero cinese al contempo.

[4] M. Casari in G. Azzaroni, M. Casari, *Asia il teatro che danza*, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 15.
[5] Otto, *op cit*, p. 43.

> «Io, qui presente, sono la reincarnazione del Primo-Sovrano del Grande Impero Shin. Avendo dei legami di karma con le regioni del Sole, adesso mi sono qui manifestato».[6]

Con questo incipit, che parte dal contesto sociale a cui Zeami appartiene e in cui egli riesce a ricollegare ai processi inerenti al contesto politico e di appartenenza imperiale, egli riporta la prova che reciprocamente è a sostegno di una realtà mitica nella narrazione del proprio presente storico.

Vorrei a questo punto richiamare l'attenzione rispetto alla rivelazione insita nel contenuto mitico riguardante l'argomentazione di Zeami riportata nel passo poco sopra citato, dove a mio avviso, egli fa in modo che la latenza di un passato sia ancora presente, non quale semplice inerzia, ma in quanto continuità veritiera capace di amalgamare quella necessaria frontiera che sta tra il soggetto del passato ed una prassi presente.

Alla stessa maniera, recuperando dalla dimensione mitica gli elementi dialettici funzionali ai propri fini estetici con intenzione ideologica, Zeami, nel suo trattato *Del trasmettersi del fiore dell'interpretazione,* riassume le tradizioni che riesaminano la storia e *praxis* del *sarugaku*, richiamando per primo elemento dell'episodio della Caverna Celeste, presente nel primo testo cosmogonico della cultura nipponica: il *Kojiki*.

> Zeami con una operazione smaccatamente ideologica e di parte – in quegli anni il *nō* non era ancora un genere teatrale egemone e gli attori, considerati poco più che viandanti e straccioni, appartenevano agli strati più umili della società e cercavano quindi un riscatto – recupera il passaggio forse più importante del mito narrato nel *Kojiki* (712 d.C) e ne evidenzia il ruolo essenziale avuto dalla propria arte.[7]

L'articolazione del passato di un'origine mitica è rievocata attraverso il recupero dell'origine stessa. Zeami intende infatti rintracciare nell'alterità mitica un ritaglio iscritto nell'attualità utilizzando i dati mitici in un processo di storicizzazione quale collegamento del livello ontologico che incide sulla funzione sociale del ruolo attoriale.

Tutto ciò viene attraversato da un movimento che giustifica la presa di posizione rispetto rapporto diretto con un passato in cui «La fluidità dello stato mitologico primordiale presuppone un'unità con il mondo, una completa compenetrazione nei suoi aspetti»[8]. Per questa ragione l'invenzione del patrimonio culturale rivendica nei diritti di un avvenimento

---

[6] M. Zeami, *La tradition secrète du Nô suivie de Une journée de Nô*. [1963] trad. Fr, e a cura di René Sieffert. *Il segreto del Teatro Nō*, trad. It. Gisèle Bartoli, Milano, Adelphi, [1966] 2009, p. 111.

[7] Casari, *Ibidem*.

[8] K. Kerényi, C. G. Jung, *Einführung in das Wesen del Mythologie*, [1972] trad. it, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, p 198.

storico la chiara legittimazione dei procedimenti e ruoli lavorativi in quanto modo di vivere. Si potrebbe dire che la storia propone un mezzo di integrazione e quindi di stabilizzazione di essa. Costituisce dunque una riserva di simboli che il singolo implementa - e per estensione la comunità - restituendogli funzione espressiva.

> La mitologia «fonda» in quanto il narratore di miti si ritrova con il suo racconto vivificante nei tempi primordiali. Anzi egli si trova di colpo, senza girare attorno e indagare, senza sforzo e studio, in quell'età degli inizi che li interessa in mezzo alle ἀρχαί della propria esistenza organica, dalle quali egli attinge continuamente. Egli è un essere organico sviluppato, esperimenta la propria origine in base a una specie di identità come se egli fosse un suono riecheggiante con una intensità mille volte superiore, mentre l'origine fosse il suono intonato per la prima volta.[9]

È cosi che il riverbero dell'eco di fondazione raggiunge il presente facendo riemergere, in conseguenza alla propria mitologia, una serie di riferimenti, un puntuale registro di immagini scaturite *ab origine*.

Si potrebbe dire che Zeami compie un passo indietro volgendosi verso i tempi primordiali rendendo così evidente i legami discorsivi che gli interessa stabilire.

Dopo il richiamo all'episodio della Caverna Celeste, egli rende evidente in seconda istanza quanto sia rilevante indicare l'appartenenza topografica della tradizione buddhista,[10] quale importante riferimento mitologico funzionale all'ambito drammaturgico, nello specifico riguardo al dato espressivo in cui ha origine la radice musicale del *sarugaku*.

Egli esordisce riportando direttamente da Shaka-nyorai, il fondatore storico del Buddhismo per la cultura nipponica:

> Nella patria del Buddha, quando il ricco-uomo Shudatsu [che per la nota del traduttore identifichiamo come Shudatta, anche conosciuto come Anāthapindika, nda] ebbe edificato il monastero di Gion, in occasione della sua consacrazione, mentre lo Shakanyorai stava spiegando la Legge Allora il Buddha lanciò un'occhiata a Sharihotsu, e questi, penetrato della potenza del Buddha, andò a disporre nella stanza in fondo tamburelli e gong, e facendo

[9] K. Kerényi, *op cit*, p. 22

[10] M. Zeami, *op cit*, p. 110. Mi permetto una precisazione della citazione. Questo episodio potrebbe collegarsi come chiara strategia rispetto al taglio biografico del Buddha storico fissando l'evento citato nella trattatistica ad un luogo preciso coincidente con il monastero di Jetavana Vihāra a Srāvastī costruito e offerto da Shudatsu nella antica capitale del regno di Kosala (oggi Uttar Pradesh), dove il Shakanyorai predica e visse presumibilmente gli ulti anni di vita. Un tempio tutt'ora di alta rilevanza per quanto riguarda il pellegrinaggio Buddhista, assieme al monastero di Rajakarama e Purvarama. *Cfr*. Enciclopedia Britannica.

> collaborare il genio di Anan, la saggezza di Sharihotsu e l'eloquenza di Furuna, fece eseguire sessantasei opere mimate;[11]

Questa cifra di sessantasei opere, poi tornerà come chiaro filo conduttore con il successivo riferimento nelle «origini rituali», nelle quali avviene la rivelazione di Hata no Kōkatsu[12].
A questo punto è pertinente segnalare che nel passaggio appena citato, quelli chiamati in causa a promuovere le condizioni tali da permettere al Buddha di predicare, sono i tre dei dieci discepoli principali «*jidai-deshi*»: Shāriputra, Ananda e Pūrna riportati in Giappone con lievi modifiche fonetiche.
Essi, in questa cornice che rimanda alla linea biografica del Buddha storico, come coloro che risolsero, attraverso la disposizione musicale e composizione drammaturgica, il disordine generato da una folla di non iniziati nella dottrina del Dharma convocati da un nemico del Buddha proprio mentre egli si disponeva alla predica al monastero di Jetavana. Articolando così su un altro solido antecedente, parte della strategia di Zeami giunge all'affermazione dei più alti fini artistici del *sarugaku,* quella di convocare alla partecipazione spirituale delle masse e contribuire in questo modo a risolvere le vicissitudini e disordini sociali.

> 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 nostra *via*.[13]

Avvicinando il mondo mitico a quello storico si approda al mondo che più interessa all'atto di fondazione, quello pragmatico, visto che la faccenda legata alla propria arte nell'esercizio di creazione di un corpo testuale sarebbe la stessa della creazione di un corpo storico.
Non per altro mi soffermo su questo riferimento, poiché esso rappresenta l'articolazione di soggetti di un flusso narrativo fondante su cui avviene l'identificazione dell'avvio nel *sarugaku* come via legittima, la cui si consolida con un parallelismo diretto col fondatore del credo buddhista.
In questa cornice in cui niente è casuale, numero e proporzione divengono l'effettivo principio della bontà, della verità e della bellezza, riflesso dei petali dell'*Hoke-kyō,* il *Sūtra del Loto*, testo fondamentale nella nozione Mahayanica. Sicuramente i tre discepoli, non vengono nominati da Zeami casualmente, ma hanno un ruolo rilevante per quanto riguarda le

[11] *Ibidem*.
[12] Hata no Kōkatsu è il nome riportato nella traduzione di Sieffert diversamente, secondo la traduzione di Rimer è ripotato come Hata no Kawakatsu.
[13] *Ibidem*.

analogie con i tre veicoli che permetterebbero il risveglio alla condizione dell'*arakan*, ovvero la condizione che dispone all'illuminazione, accessibile sia agli ascoltatori della voce del Buddha, i risvegliati all'origine, che ai *Bodhisattva*.

Inoltre potrebbe leggersi già come l'eco di una terza «sorgente» delle origini rituali del *sarugaku* concernente la dimensione buddhista autoctona, mi riferisco al portato spirituale del principe Shōtoku, specificamente ai «Tre Tesori», Dharma, Buddha, Sagha, accennati nel secondo dei diciassette articoli della cosi chiamata Costituzione, promulgata nel 604 dallo stesso Shōtoku durante il regno della imperatrice Suiko.[14]

In quanto oggetti discorsivi, i «Tre Tesori» sono fra i più sublimi a cui Zeami potrebbe alludere poiché come caratteristica della sintesi fondante, il fascino per il numero, indica la direzione e svela elementi fattuali rispetto al dato mitico, poiché incarna il numero delle parti di un dato insieme. Si tratta di un significato indipendente e riconoscibile, palese per chi possiede i riferimenti giusti.

Nell'esercizio di divulgazione buddhista d'inclinazione Mahayana, per quanto riguarda la diffusione in Giappone, non di rado si vedevano diffuse di triadi di testi sacri, raggruppati secondo la visione e intenzione di diversi pensatori cinesi diversamente dalla triade disegnata direttamente dallo Shōtoku[15] che vede impegnata una selezione di *sūtra*.

La vicenda della saggezza del *Sūtra del Loto* porta con sé il tema della salvezza spirituale basata sull'assenza del desiderio quale strategia per la privazione delle sofferenze terrena.

La scelta specifica di questa raccolta è basata su un elemento specifico che è quello dell'*Hokke-kyō* o *Sūtra del Loto*, la cui intenzione speculare corrisponde con il lavoro che nobilita e inoltre conduce al perfezionamento di se stesso in termini spirituali, presentandosi a modello della stesa rettitudine morale quale chiaro segno di comunione con l'ideale speculare del *Bodhisatva*. Atteggiamento coincidente con la figura di Yuima, conosciuto, nella versione indiana del *sūtra*, come il saggio Vāisāli. Chiaro riflesso del principe Shōtoku.

Similmente la fonte d'ispirazione dirama nel personaggio Shōma del terzo testo sacro conosciuto come *sūtra* della regina Srīmalā, sovrana di Benares.

---

[14] *Cfr*. K. Kasahara, *Nihon Shūkyō Shi*, a cura di, [2001] trad. Inglese P. McCarthy, G. Sekimori, *A History of Japanese Religion*, Tokyo, Kosei Publishin Co. 2002, p. 59.

[15] Come H. Nakamura, Japan and Indian Asia. Their Cultural Relations in the Past and Present. Calcutta, Firma K.L. Mukhopadhyay, 1961, p. 28: «Prince Shōtoku the founder of Japanese Buddhism, for example, was a lay believer throughout his life. He commented only on those sūtras in which lay believers preach to priests and ascetics (contrary to the usual practice), or on those in which the salvation of all faithful lay believers is taught. His aim was to emphasize the attainment of Buddhist ideals within the concrete human nexus. Since he considered action very important, even for those who have undergone the discipline of Buddhist reflection, this world of impurities and suffering in itself turns out to be a place of blessings.»

Questi tre *sūtra* vengono utilizzati pertinentemente dal principe Shōtoku per inquadrare la legittimità della fede buddista all'interno della struttura imperiale a partire dalla figura di Suiko, zia imperatrice di Shōtoku. In questo modo, sia Srīmalā che Suiko divengono in questa strategia dialettica l'equivalente femminile del *Bodhissatva*.

In questo si giustifica la scelta della triade dei *sūtra*, in quanto materiale indispensabile per il collegamento del credo buddhista nell'organizzazione dello stato nipponico sotto la reggenza di Shōtoku nell'impero di Suiko.

A questo punto potremmo identificare che il processo di Zeami di richiamare origini rituali e origini spirituali nel discorso di legittimazione del Sarugaku sia strettamente funzionale alla definizione di Hata no Kōkatsu, ossia fanciullo divino quale demiurgo di Shōtoku.

Sarebbe pertinente accennare al materiale biografico del principe-reggente, poiché nato in un periodo di agitazione politica giustificandone la rilevanza della sua figura storica e posizione politica.

Il padre, l'imperatore Yōmei muore quando lui era ancora adolescente a causa di una cospirazione contro i Soga[16], clan di provenienza della famiglia di Shōtoku e sostenitori della religione buddhista sin dall'introduzione in territorio giapponese, così come lo zio, imperatore Sushun, assassinato 5 anni dopo la morte del fratello.

Nel *Nihon Shoki*, viene documentato che nel 593 Shōtoku riceve l'incarico di governo come reggente all'età di diciannove anni, lo stesso anno in cui Suiko viene dichiarata imperatrice.

Il trionfo del Buddhismo come religione di Stato si è consolidato a partire dalla reggenza del principe in carica che si occupò sia degli affari interni che di quelli diplomatici con il continente asiatico fino alla sua morte avvenuta nel 622.

> L'azione del principe Shōtoku (574-622) e la riforma Taika del 645 sancirono la vittoria del nuovo discorso culturale e il pensiero e la prassi rituale del buddhismo furono adottati per legittimare una diversa concezione dello stato, modellato sulla tradizione cinese e incentrato sulla figura dell'imperatore.[17]

Sicuramente la vicenda che lo rende storicamente più rilevante nelle sue vesti di reggente è la capacità di portare i principi della religione buddhista all'interno del sistema di governo per la prima volta in Giappone attraverso un lavoro a cui si è dedicato con devozione.

---

[16] A proposito di questa vicenda, possiamo riferirne anche l'importanza del dramma *Youchi Soga* e *Kusode Soga*, basato sul *Soga Monogatari* di Miyamasu. Autore a cui si attribuisce anche il *Kurama Tengu* che verrà esaminato in questa sede. Cfr. L. Kominz, «The Noh as popular Theater: Miyamasu's Youchi Soga.» *Monumento Nipponica* Vol. 33 No. 4 (Inverno 1978) p. 441-459

[17] M. Raveri, *Itirerari nel sacro. L'esperienza religiosa giapponese*. Venezia, Cafoscarina, 1984, p. 257.

L'efficacia di questo processo è materializzata nella stesura della Costituzione dei diciassette articoli, denominata *Kempō* e promulgata nel 604 assieme al commentario sui Tre *sūtra*[18], il *Sangyō Gisho*, dove si evidenzia una dialettica unificante al fine di una dinamica in cui scritture *Mahāyāna* ci permettono di mettere in evidenza l'importanza del contributo laico nella costruzione ideologica buddhista.

Questi documenti, che potrebbero osservarsi più come trattati morali che decreti legali, si distinguono per l'intenzione che Shōtoku aveva nel fare confluire principi politici e idee d'indole morale e religiosa buddhista, nel carattere distintivo che si è prolungato come ideale di Stato e fu storicamente accettato come formulazione fondamentale nello sviluppo del Giappone istituzionale da quel momento in avanti.

L'etica e la morale laica furono ugualmente impregnate nel portato buddhista senza che questo impiegasse per lo stato civile gli stessi obblighi di quello clericale.

Di conseguenza Shōtoku si impegna a divulgare i «Tre Tesori»: il Buddha, la Legge e il Saga[19], ovvero la Comunità alla base della vita civile, avendo come obiettivo l'armonia spirituale e l'equilibrio fra sovrani e servi, quale presupposto intrinseco nella comunione col Dharma. Applicando l'idea tripartita buddhista in ogni fase della vita nazionale si propiziava la congruenza per assumerla anche al livello individuale. È qui che questa predilezione, ove certe categorie numeriche equivalgono all'omologazione di un cosmo che appare funzionale a rassicurare il praticante di quelle virtù sopra indicate (nella efficacia dei suoi atti), funge da conoscenza verificabile in quei termini che la trattatistica ci ha finora fornito.

Più profonde affondano le radici del principio dei «Tre Tesori», più inculcate le virtù alla base della gestione dello Stato più è possibile, secondo Shōtoku, esprimere l'enfasi dei fondamenti dell'ideale Buddhista nell'unità dell'essere con il lavoro di edificazione della vita nazionale poiché conducono alla comunione universale dei valori morali primordiali. È questa la relazione che agisce con la medesima efficacia attraverso la trasmissione della tradizione che Zeami intende fare tramite la propria trattatistica e che vorrebbe consolidare l'istaurazione di un punto di riferimento consono alle aspirazioni speculative e spirituali di questa.

---

[18] Il *Yuima-gyō*, Sūutra di Vimalakīti un saggio laico della citta di Vaisālī, il *Shōman-gyō*, Sūtra della regina Srīmālā di Benares in dialogo col Buddha e il *Hokke-kyō* o Sūtra del Loto, tutti e tre Sūtra incentrati su figure che non appartengono né all'ordine monastico, e nemmeno discepoli diretti del Buddha ma personaggi laici. K. Kasahara, *op cit*, p. 60.

[19] W. G. Aston, *Nihon-gi, cit*., vol. II, p. 129-32: «Sincerely revere the "Three Treasures." The Tree Treasures are Buddha, Dharma and Sangha, the final resort of all being and the supreme object of faith for all peoples. Should any age or any people fail to revere this truth? There are few men who are utterly vicious. Every one will realize it (truth) if duly instructed. Could any wickedness be corrected without having resort to the Three Treasures?»

Le suddette e articolate immagini fin qui riportate risultano gli elementi più funzionali all'approssimazione del discorso mitico quale portato di archetipi che risuonano da un luogo preciso del passato, il cui suono riecheggiante riferito da Kerényi vuole essere fatto risuonare da un luogo preciso, quello del discorso fatto al presente.

La potenza delle immagini che oggi leggiamo sono fondate quasi unicamente su archetipi e vengono evocate nel contatto genealogico col passato in quanto costruzione storica così come nel particolare dell'immagine del Fanciullo divino. Nel rimando alle epoche mitologiche, una simile e ancor maggiore potenza derivava dalle immagini non esclusivamente legate al passato oltre che dal contatto col presente. Vale a dire con ciò, parlando della potenza formativa della dimensione culturale e politica che interessa Zeami tanto quanto la contemporaneità, che è indispensabile identificare nel lavoro d'interpretazione i significati espliciti di tale contesto.

I soggetti mitici aprono una strada di riferimenti in quanto ἀρχαί attraverso cui specifici significati possano manifestarsi.

Nell'intenzione di rendere conto di cosa le origini rituali del *sarugaku* rappresentino per Zeami, egli ritaglia un luogo nel tempo determinato, a partire dal mito, così come accade nel momento in cui decide di riportare nelle *Origini rituali* la ierofania onirica di Hata no Kōkatsu rivelatosi all'imperatore Kimmei. Kōkatsu all'interno della stessa teofania, a sua volta, nella trattatistica di Zeami, ci narra della manifestazione del fanciullo divino nell'equivalente storico suscettibile.

> In Giappone, durante il regno di Kimmei-tennō, sul fiume Hatsuse nella provincia di Yamato, in occasione di una piena, una giara venuta dal monte discese la corrente. Dalla parte del *torii* del criptomero di Miwa, un cortigiano raccolse quella giara. Dentro, vi era un bambinetto. I suoi lineamenti erano graziosi, era simile a un gioiello. Poiché si trattava di un essere disceso dal cielo, la cosa venne riferita a palazzo.» [20]

Il lato prodigioso di questa vicenda d'infanzia consiste nel presentare la divinità già in pieno possesso del proprio carattere e delle proprie capacità, escludendo sin dall'inizio il pensiero di relazione biografica, poiché non si tratta di una realtà organica connessa a una determinata condizione anagrafica, quella dell'infanzia, ma di una realtà atemporale incarnata nella figura del fanciullo quale risorsa, ispirazione e patrimonio originario, consolidato e determinante per la verità storica. Decisiva risulta in questo modo l'autorità che garantisce il legame con

[20] Zeami, *cit,*

l'origine divina, legittimando l'archetipo mitico e l'esperienza individuale come effetto di rafforzamento.

In questo caso all'interno della narrazione ci sono indicazioni evidenti delle doti divine del fanciullo, nella bellezza e nella grazia dei suoi lineamenti risulta eminente la sua divinità, inoltre la sua apparizione ha luogo nel corso del fiume, segno di simbolismo acquatico. Analizzando il valore cosmogonico delle acque si potrebbe afferrare meglio la struttura e funzione di questo simbolo.

Il mondo acquatico diventa suscettibile nel rivelare la sua trascendenza cosmogonica.

Nella cosmogonia nipponica dall'abluzione con l'acqua marina scaturiscono i primi esseri sacri, cosi come dal lavacro degli occhi di Izanaki dopo la sua visita nel regno invisibile dei morti spuntarono il sole e la luna[21], altro elemento astrologico.

> Le Acque simbolizzano la somma universale delle virtualità; sono *fons et origo*, il serbatoio di tutte le possibilità esistenziali precedono qualsiasi forma e *sostengono* qualsiasi creazione. Una delle immagini esemplari della Creazione è l'Isola che "emerge" improvvisamente in mezzo ai flutti. Per contro, l'immersione significa il ritorno nel preformale, la reintegrazione nel mondo indifferenziato della preesistenza. […] Il simbolismo delle Acque implica tanto la morte che la risurrezione. Il contatto con l'acqua comporta sempre una rigenerazione sia perché la dissoluzione è eseguita da una "nuova nascita", sia perché l'immersione fertilizza e moltiplica il potenziale della vita.[22]

Nella lettura delle strutture naturali si manifesta la sacralità insita in essa. Basta osservare la carica simbolica dell'acqua nella creazione dell'arcipelago nipponico e sicuramente ci si accorge di quanto questo momento sia uno fra i più celebri del simbolismo cosmogonico acquatico.[23]

L'emergere quale contrario dell'immersione, come accenna Eliade, sono rispettivamente connotabili fenomeni di nascita e morte.

La concezione secondo cui il Fanciullo emerge da un corso acquatico incarna sia il linguaggio scientifico che quello religioso. Anche in questo caso, tanto quanto nel mondo naturale e biologico, la fessura, canale uterino, porta alla nascita l'orfano, agendo nell'attimo stesso in cui il percorso dell'acqua fluisce e dove i suoi flutti portano vita. Il canale di nascita,

[21]古事記, Trad. it Paolo Villani. [2006] *Kojiki*. *Un racconto di antichi eventi.*, Marsilio, Venezia, 2006, p. 42-43

[22] M. Eliade. *Le sacré et le profane*. [1967] Trad. it Edoardo Fadini, *Il sacro e il profano*. Torino, Boringhieri, 1973, p. 83

[23]«I sommi esseri celesti dettarono alla maestosa coppia, Izanaki e Izanami l'ordine di consolidare le terre alla deriva e donarono loro una preziosa lancia magica. I due, roteando verso il basso la preziosa lancia dai flessuosi ponteggi del cielo, cagliarono una salsedine gorgogliante, e quando estrassero la lancia grumi di sale colarono dalla punta uno sull'altro fino a formare l'isola di Onogoro.» *Kojiki Op cit,* p. 36.

simbolico tanto quanto naturale, permette al fanciullo di rimanere a galla nell'andamento di quella generazione spontanea in cui le divinità hanno conosciuto i propri natali, ossia a partire dai flutti acquatici, concedendo così al cortigiano, incarnante l'istituzione, di concedere un primo contatto tra ciò che è divino e ciò che è terreno.

Il fiume Hatsuse[24] sede della manifestazione divina e incarnazione del gesto esemplare del movimento implicito dei corpi d'acqua, rivela tangibilmente e simultaneamente il chiaro indizio di transitorietà riferito all'andamento temporale e spaziale. In questo fenomeno di teofania la manifestazione di Hata no Kōkatsu sul fiume connota, oltre alla sua rinascita «karmica» come si vedrà più avanti, anche la provenienza straniera.

È a questo punto importante valorizzare la trasparenza a livello antropologico dell'origine continentale di Kōkatsu che sembra essere di derivazione cinese[25] in quanto il fiume dal quale il fanciullo viene raccolto, sembra rimandare ad una sorta di riduzione simbolica del mare che separa la Cina dall'arcipelago delle isole nipponiche.

A livello cosmogonico sembra indispensabile ricorrere alla parola. Il fanciullo divino nel dialogo onirico con l'imperatore Kimmei esordisce in un atto decisamente rivelatorio[26] mostrando chiara evidenza della sua dimensione divina.

> Quella notte, in un sogno dell'Imperatore, il bambinetto dichiarò: «Io, qui presente, sono la reincarnazione del Primo-Sovrano del Grande Impero Shin. Avendo dei legami di karma con le regioni del Sole, adesso mi sono qui manifestato». L'Imperatore, ritenendo che la cosa fosse un prodigio, volle il bambinetto al palazzo. Crescendo con l'età egli superava chiunque per l'acutezza della mente, tanto che a quindici anni era pervenuto al rango di ministro, e l'Imperatore gli conferì il nome di Shin. Ora, il carattere *shin* si legge *hata*, ed ecco perché egli si chiamò Hata no Kōkatsu.[27]

Riporto questo frammento per chiarificare l'operazione di stratificazione storiografica agita in quanto dinamica della trattatistica di Zeami nella quale il presente si unisce al passato storico-mitico, ripetendo costantemente il gesto di fonderli sottolineandone le distinzioni. La

---

[24] Nel *Kokinshū*, nel poema 1009 di tema e autore sconosciuto viene ricordato il fiume, che attraversa la prefettura di Nara come uno di «acque antiche». *Cfr*. *Kokinshū*. Trad. inglese Laurel Rasplica Rodd [1984] Boston, Cheng and Tsui Co.1996, p. 348. A proposito invece del poema 42 di Tsurayuki, la traduttrice introduce una nota dove situa Hatsuse a Sakai come un tempio di alta concorrenza e pellegrinaggio fra l'aristocrazia ne periodo Heian. Anche nel 986 composto da Nijō appare connotato come un punto di pellegrinaggio, non lontano dalla città di Nara.

[25] B. Ortolani. The Japanese Theatre. *From Shamanistic Ritual to contemporary Pluralism*. 1990. Trad. it Maria Pia D'Orazi. *Il Teatro Giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*. Roma, Bulzoni editori, 1990, p. 83

[26] Zeami. *Op cit, ibid.*

[27] *ibidem*

cronologia che lega il passato con il presente dà luogo a un discorso che ritratta in *illo tempore* ciò che precedeva e lo fa assumendo un passato segnato da sismi e cambiamenti già riguardanti il presente.

Nella stratificazione storiografica ogni eredità viene ritagliata nello stesso discorso complessivo della storia così da diffonderla a partire da una posizione che ne garantisca la diffusione.

Lungi dall'essere ovvia, infatti, questo tipo costruzione storiografica, diffusa in tutta l'Asia, dove le forme nuove non scacciano quelle antiche e dove sovrapporre strati temporali è funzionale allo sviluppo di un percorso cronologico del tutto nuovo bisognoso di certificarsi operando un distacco col passato. Esattamente come successe in Occidente in cui i periodi cronologici dell'Età Classica e Medio Evo tracciavano ogni volta la volontà di un passaggio epocale, ossia di un tempo storico in cui non essere più ciò che si è stato fino a quel momento. Il Rinascimento, ad esempio, veniva ad essere quel periodo tempo di rottura tra passato e futuro di cui la società abbisognava.

Bensì, per fare diventare autonomo un presente si getta dietro di sé lo sguardo, sull'immemorabile, che alimentato dalla parola e della presenza del divino[28] concede *ab origine* un'associazione tra le fratture temporali esistenti tra presente e passato, mantenendo però un rapporto tra gli opposti presente-passato, divino-terreno, ecc. determinandone il paradosso e il senso di continuità.

L'irruzione di una figura come quella del Fanciullo in convergenza con una connotazione divina derivata dall'imperatore cinese potrebbe essere chiarita attraverso il resoconto che fa rispetto alla radice documentata dalla prima interazione diplomatica con la corte cinese del 607 nella quale viene riportata la vicenda epistolare tra l'imperatore cinese con il Principe Shōtoku. Quest'ultimo in quanto «sovrano del paese del sol levante» si rivolge al «sovrano del paese del sol ponente» cercando di stabilire un rapporto di comunicazione diretto e che per i 3 secoli successivi avrebbe avuto un ruolo rilevante nello sviluppo della civiltà giapponese.

Mentre la Cina interagiva con i propri vicini considerandoli inferiori, nelle missive di Shōtoku indirizzate all'imperatore cinese si legge quanto il tono di pretesa uguaglianza sia manifesto. Egli infatti dialoga con il regno del "sol calante", la Cina, permettendosi una analogia solare con il "sol levante", il Giappone. Il minimo comune denominatore del sole sembra essere il tentativo simbolico di Shōtoku per un rapporto diplomatico paritario.

[28]Nel caso di rivelarsi quale incarnazione dell'Imperatore cinese della dinastia Qin. Importante

In quella sede l'inviato giapponese spiegò che Shōtoku percepiva l'imperatore cinese come un *Bodhisattva*, relazione a cui lo stesso Zeami tiene particolarmente.

Shōtoku vede nell'imperatore della dinastia cinese, un riflesso per il perfezionamento della figura del *Bodhisattva*, simbolo in concordanza ideologica e morale. Da cui ne deriva la volontà di stabilire connessioni che siano non meramente diplomatiche, nelle quali approfondire il carattere intellettuale ed spirituale fra sovrani.

La risposta a questa modalità di interazione fu da parte dell'imperatore cinese molto pragmatica. Egli si rivolse al reggente nipponico esordendo con: «L'Imperatore parla al principe di Yamato», mentre la risposta inviata da Shōtoku insisteva sulla pertinenza della propria sovranità celeste affermando: «Il *Tennō* parla all'imperatore dell'Ovest»[29] e ribadendo i termini di uguaglianza attraverso la medesima struttura sintattica, egli introduce il neologismo *Tennō*, ossia sovrano celeste, rimarcando la sua appartenenza al divino e una tessitura spirituale caratteristica del fondamento dialettico del regnante nipponico.

Questo punto basilare ci porta alla chiave del ritaglio religioso raggiunto grazie all'operazione di stratificazione Zeamiana, la quale richiama sicuramente un elemento agglutinante. Da una parte egli riprese a modo di epitome agli eventi chiave dall'unità della Cina, indicandone la nascita del primo impero cinese sotto la guida dell'imperatore Qin Shihuangdi (259-210 a.C., r. 221-206) periodo in cui il Confucianesimo ufficialmente si stabilisce alle basi burocratiche di quello Stato. A questo periodo segue la dinastia Han (206 a. C – 220 d. C), erede indiretta della dinastia Qin i quali avviano la Cina verso un'organizzazione politica e amministrativa grazie ad una scrittura organizzata per le funzioni burocratiche.

È inoltre importante considerare che questo tipo di scrittura utilizzata in ambito amministrativo in Cina sarà quella che maggiormente avrà influenza in Giappone a partire dal primo secolo D.C. conosciuta nell'arcipelago come *Kambun*.

Il progetto di centralizzare tutti i regni cinesi si realizzò effettivamente solo a partire dal secolo successivo alla fine della dinastia Qin, unità che non perdurerà a lungo (400 anni) poiché con la caduta dell'impero Han nuovamente la Cina si atomizza in tre regni distinti.

Questo si presenta come il momento più cruciale per l'incursione Buddhista in Cina, coincidente con la fase conosciuta come il periodo delle Sei Dinastie (220-589 d.C.).

[29] Cfr. M. Anesaki. [1930] *History of Japanese religion: with special reference to the social and moral life of the nation*. Vol. III. London, Kegan Paul International, 1995, p. 58-59. Inoltre è da menzionare sempre secondo Anesaki questa sarebbe la prima volta in cui il termine ufficiale di *Tennō* appare attribuendone a Shōtoku l'invenzione. Al riguardo Maraini ricorda: «Agli albori della storia i loro re venivano chiamati *Kimi, Okimi, Sumera no Mikoto, Sumeragi* e via dicendo; sembra accertato, che il primo *Tennō* sia da identificarsi (al femminile) con la famosa regina Suiko, la quale regnò dal 593 al 621» F. Maraini, *L'àgape celeste. I riti di consacrazione del sovrano giapponese*, Milano, Luni editrice, 2003, p. 14.

Ed è proprio in questo punto della storia in cui ebbe luogo l'interazione diretta (epistolare) tra il Principe-reggente Shōtoku (r. 592-622) e l'imperatore Cinese Yangdi della dinastia Sui (581-618 d.C.).

È bene ricordare che nonostante la dinastia Qin durò solo quindici anni, l'imperatore Qin Shihuangdi, dedicatosi al monumentale compito dell'unificazione amministrativa e culturale dell'impero, rese uniformi le norme istituzionali e riuscì nello sforzo bellico a garantire un esercito forte e capace, concedendo cosi alla dinastia Han la possibilità di detenerne il potere per ben quattro secoli.

Quel periodo posteriore considerato da tanti studiosi occidentali come una sorta di cupo intermezzo tra due forti dinastie unitarie (Han e Tang), coincide di fatto con difficoltà avviatesi a partire dalla dinastia Han e divenute laceranti per le successive. Disordini civili, un'intricata storia politica, sociale e culturale del periodo, fanno però da riflesso notevoli contributi letterari, estetici e un incremento della produttività delle arti permettendo così il procedere verso una fase di riorganizzazione e di rigenerazione del tessuto culturale. Rinvigorito specialmente dall'assimilazione del Buddhismo il quale permise una particolare fioritura dell'arte calligrafica e confermando la propria capacità di reazione rispetto alle avversità, reagendo con stimolo attraverso nuove vette artistiche.[30]

Possiamo a questo punto sostenere che più che un richiamo storico, in senso cronologico, Zeami stia alludendo al legame che riporta agli albori dell'ordine ideologico e dell'unità politica di quella Cina di cui abbiamo appena fatto riferimento, ossia la Cina capace di rispondere attraverso le arti alle ostilità.

Sicuramente anche per distinguerlo dal proprio che trova invece della dinamica dinastica ciclica cinese, una piuttosto univoca e continua nella figura del Tennō.

> Se dunque il termine *imperatore* è improprio e ingannevole quado lo si usa a proposito dei sovrani giapponesi, quello venerabile e antico di Tennō, 天皇 tra i tanti che la storia ci mette a disposizione, può accettarsi senz'altro come il migliore. Ten(n)ō si scrive con due ideogrammi che uniscono i concetti di Cielo (Ten) e di Sovrano (ō); il tutto va tradotto con espressioni quali Celeste Re, Celeste Signore, Signore del Cielo, magari Doge Stellare e simili (ma non Figlio del Cielo che pertiene al sovrano cinese).[31]

Questo variegare strati del passato, servendosi di spunti agglutinanti, in qualche modo rende l'importanza teorica e l'interesse fondante dei riferimenti raccolti non disperde la portata

[30] Cfr. M. Pirazzoli-t'Serstevens, *La Cina*, Torino, Utet, 1996, Vol. I, p. 167-240
[31] Anesaki, *op cit*, p. 12-13 Non è Maraini?

euristica, ma la valorizza disseminandola in maniera uniforme in un orizzonte molteplice di ambiti e di vicende storiografiche, mettendola in questo modo alla prova nell'irriducibile varietà dei fatti che supportano - sulla scorta di un progetto epistemologico ben preciso e di un disegno metodologico ben delimitato - la resa delle origini rituali del *sarugaku*.

Il Fanciullo divino nel preannunciarsi direttamente all'Imperatore Kimmei (539-571) attraverso l'immaginario onirico rivelando la propria origine divina dichiaratasi tramite l'uso della parola enunciando il legame karmico[32] «con le regioni del sole» poiché egli è la reincarnazione del sovrano dell'antico Impero cinese unificatosi, come abbiamo visto per la prima volta nel 221 a.C. Essendo egli la reincarnazione del primo imperatore della dinastia Qin, cioè Shihuang-di[33] , il fanciullo divino al di fuori del richiamo storico ha uno stretto rapporto con il tempo coincidente con il rapporto con la morte.

Questo fatto sembra dare evidenza che vi sia una relazione tra il *samsara,* continua successione di nascite e morti, e la casualità morale in cui il fanciullo divino si mostra nella sua rinascita.

Il mito dell'apparizione del fanciullo, in questa rinascita e nella dichiarazione "io, qui presente, sono la reincarnazione del Primo-Sovrano del Grande Impero Shin", porta con sé il dato storico di una possibile organizzazione dell'esperienza di un'intera civiltà, fulcro di riferimento culturale per il Giappone coevo a Zeami.

Il Fanciullo divino riportato nella trattatistica di Zeami divine presenza trasmissiva che tende a provare che il luogo in cui la storia si è prodotta sia capace di comprendere il passato in una procedura che pone la morte - frattura ripetuta nel discorso che nega la perdita - attribuendo al presente il privilegio di ricapitolare il passato in un sapere quale lavoro vitale contro la morte.[34] Ecco l'esercizio dello storiografo che manifestatosi nell'azione attiva del riportare traduce l'evento mitico a una questione etica ed estetica. Zami rintraccia questi legami di

---

[32] *Karma* in giapponese, *ingwa* o *shikugō*, spesso semplificato come *gō*. *Ingwa* significa causa ma anche è riferito come destino, mentre *gō* significa debito o lavoro, e *shikugō* è il debito fatto in passato, i.e., «Karma innerente» Nella letteratura Giapponese medioevale questa idea si traduce in causalità morale che spiegava la forza irresistibile di affetti tra persone e amanti, il termine *sukuse* sarebbe quella nozione stabilita in una vita precedente implicando la continuità nel presente. Cfr. M. Anesaki, *op cit*, p. 70

[33] Nell'edizione in italiano rimase tale come nella traduzione francese di Sieffert: Ts'in Che Houang che in *pinyin* viene trascritto: Qin Shi Huang (259-210 a. C) anche Shihuangdi, che nella traslitterazione anglosassone Wade-Giles diventa Shi Huang-ti. In ogni caso si tratta del fondatore della dinastia Qin.

[34] L'influenza del corredo funerario di Qin Shi Huangdi (200-150 a.C.) che evidenza una modifica nella visione *post mortem* in termini metafisici e psicofisiologici nel culto dei morti non può essere più diversa a quella del Giappone. Cfr. Pirazzoli-T'Serstevens, *op cit*, p. 133-137 accenna la concezione dualista dell'anima in Cina: l'anima spirituale (*hun*), che dopo la morte ritorna in cielo e l'anima corporea (*po*) che ritorna invece sulla terra. «L'immortale è in origine un essere che, essendo ormai solo un soffio, non muore e abbandona il mondo umano. Il culto degli Immortali si diffuse fuori delle cerchie aristocratiche nel secolo I d.C. in epoca Han la gente non crede soltanto nella separazione delle due anime dopo la morte, ma anche nella possibilità di raggiungere l'immortalità.» *idem*, p. 191.

discendenza e di appartenenza al divino per costituire sì un'arte nuova, ma altrettanto creare una disciplina fondata su valori filosofici.

Quello che Zeami sta in realtà facendo in questo processo è quello di garantire la durata della propria arte in un contesto storico e politico che richiede di aderire al processo di fondazione del lignaggio del potere politico. Questo permette ancora oggi al Nō la possibilità di un sostanziale riconoscimento quale arte prediletta dagli *Shōgun* o comunque il prodotto di un'eredità cortigiana.

La paradossale procedura in cui Zeami simbolizza sia valore mitologico che storiografico si compie solamente nella scrittura quale articolazione che si compie in un ampio spazio di assenza e di presenza.

Scrivendo Zeami costruisce un percorso che attiva un *praxis* a partire da un tempo nuovo. Egli assumendo il passato quale costruzione razionale della lettura del presente, usa la chiave della storiografia nella scrittura che gradualmente sostituisce il mito, appartenente all'oralità, in quanto pratica.

Zeami utilizza la scrittura non a mero titolo discorsivo, ma quale risultato, simbolo di una gestione dello spazio capace di sostituire l'oscurità e la febbrilità di una voce nel corpo della scrittura. Un vissuto che enuncia un sapere nello sviluppo della tradizione ricevuta e fatta testo.

Una pratica ambiziosa, che cammina, che fa strada legando campi semantici, appropriandosi di termini e modelli di valore culturale e che non si interessa di una verità univocamente rivelata, ma piuttosto da reperire. La scrittura si fa simbolo per via del rapporto stesso tra uno spazio ritagliato nel tempo e un *modus operandi* che genera lo scenario suscettibile nell'organizzare i meccanismi di un discorso oggi intelligibile nell'archetipo mitologico.

La particolare facoltà di Zeami è di fare della tradizione un'inclusione senza perdite sfruttando gli elementi di una complessità ideografica presente nello stesso corpo della scrittura.

La scrittura è il portato culturale che assieme alla tradizione buddhista sarebbero il legame più evidente con la Cina e il più complesso, poiché i giapponesi conobbero la scrittura grazie ai cinesi e questa adozione non fu semplice[35].

[35] È probabile che i giapponesi già dal IV secolo avessero iniziato a scrivere in *kanbun*, (lingua cinese classica) ma solo per intrattenere rapporti diplomatici con il continente. Solo circa un secolo più tardi iniziarono a usare il *kanbun* come forma di scrittura per sé, dopo che nel corso del IV secolo furono importati molti testi cinesi in Giappone, da qui trare il modello di scrittura. T. Okimori, *Nihon kodai no hyōki to buntai, Yoshikawa Hirobumi kan*, 2000, p. 5-6 in A. Tollini *La scrittura del Giappone antico*. Venezia, Cafoscarina, 2005, p. 65.

Anche se non può essere stabilita con certezza la datazione dell'effettiva adozione nipponica della scrittura cinese ancor oggi è verificabile quanto l'impatto culturale di questa sia portentoso.

Per comprendere la complessità della questione è indispensabile rintracciare le radici della scrittura in quanto portato tecnologico. Non fu impresa facile adottare in Giappone tale apparto a causa della distanza fra le lingue parlate poiché provenienti da radici diverse.

> Si ritiene che l'introduzione della scrittura ideografica in Giappone sia avvenuta nel corso del V secolo d.C. La tradizione vuole che fosse uno studioso coreano di Paekche, di nome Wani 王仁, a portare in Giappone la conoscenza degli ideogrammi insegnando gli *Analecta* 論語 di Confucio e il *Senjimon* 千字文 (Il libro dei mille caratteri), un testo largamente usato in Cina, e poi in Giappone, per l'apprendimento della scrittura dei caratteri. Le più antiche scritture giapponesi di dimensioni estese risalgono all'VIII secolo, e precisamente al 712, per quanto riguarda il *Kojiki* 古事記 (Memorie degli Antichi Eventi), e al 720, per quanto il *Nihongi* 日本紀o *Nihon shoki* 日本書紀 (Annali del Giappone).[36]

La dimensione e complessità della questione in cui Zeami vede il bisogno di precisare la transizione di lettura del carattere新da *shin* a *hata*, per nominare nel tangibile la figura da collegare all'identità del Fanciullo divino. Non sarà infatti riportato da Zeami come Shin no Kōkatsu, ma come Hata no Kōkatsu.

Diversamente da quanto alcune teorie hanno sostenuto fin oggi, possiamo affermare con una certa fermezza che i caratteri cinesi, i *kanji* non furono importanti in blocco sotto forma di scrittura, ossia come dato testuale, ma introdotto come lingua cinese, sulla base di flussi migratori.

Ovviamente questa lingua con i propri caratteri fu determinante nella modalità di ricezione del sistema di scrittura poiché viene affrontato in una lingua diversa da quella parlata in Giappone. Sarà soltanto a partire da testi religiosi, tra i quali i *sūtra*, la scrittura fu associata ai caratteri equivalenti alla lingua parlata giapponese dando inizio alla scissione tra i caratteri e la pronuncia.

Il presente quale oggetto trattatistico - secondo cui i diversi episodi storiografici vengono orgnaizzati da Zeami secondo una specifica costruzione discorsiva, ossia le origini mitologiche che rappresentarono il quarto libro della sua opera – funge da collante con il passato, da cui si distingue la pratica testuale per operare una cernita con la consistenza

[36] A. Tollini. p. 32.

dell'accaduto in cui i sessantasei drammi vengono scritti da Kōkatsu e per i quali Shōtoku scolpisce di propria mano le rispettive maschere affidandole al fanciullo.

Il ridimensionamento mitico che Zeami va attuando e ciò che deve trovare rappresentazione per un'intelligibilità che sia funzionale all'avvenire di un una narrazione drammaturgica insita in quel presente storico che è richiamato nel testo da parte dell'autore.

Zeami si sta rivolgendo ad un interlocutore sempiterno, sta strutturando tutta la sua dialettica anche per una specifica eredità. Una sintassi costruita sulla stratificazione, potremmo dire, agita nel cammino del tempo che non trova il bisogno di certificarsi operando un presa di distanza, ma che ritrova a ritroso i luoghi della definizione e della chiarezza dei contenuti ideologici.

La parola enunciata dalla bocca del Fanciullo divino proviene da tempi passati e divine presenza che portata all'acqua del fiume diluisce la dissociazione tra attualità e tradizione, rivelando dunque un rapporto diretto tra scrittura e oralità incarnata nella significazione del contenuto che il Fanciullo porta nella sua voce e nel segno che Zeami ne fa scrivendola.

Restando nel problema tra oralità e scrittura individuiamo il fatto che i primi influssi scritturali che accompagnavano i testi sacri – oltre a certe pratiche amministrative e influenze culturali e artistiche nello specifico, e lo schiudersi della pratica di un'arte autonoma – si ritrovano evidenti nell'infiltrazione e nell'assimilazione selettiva della scrittura, tutto ciò segno del risultato dal *contaminatio* sino-giapponese (naturalmente con varianti che dipendono dalla consistenza dell'apporto tradizionale autoctono giapponese).[37]

Hata no Kōkatsu costituisce in sé i motivi e anche le circostanze della stesura della tradizione del *sarugaku* in funzione alle considerazioni di tipo linguistico. Zeami ci narra in lingua autoctona l'evoluzione di una scritta continentale nell'esigenza di mantenere fedele sia l'aulicità della forma originaria che il contenuto. Entrambi capaci di riprodurre fedelmente ai giapponesi la possibilità di una scrittura fonografica che funge non soltanto come mezzo di trasmissione o strumento di riproduzione della lingua orale, ma del rispetto del portato cinese.

[37]Per questa affermazione troviamo le basi secondo P. G. O'Neill in Early Japanese Drama, un testo per lezione all'Università di Vienna, 1976: «The word 'Nō' itself, as used today, is an abbreviation of 'Sargaku no Nō' or, rather, 'Sangaku' when it was brought over to Japan from China in the Nara peiod. Few details are known about this early form, buti t seems have been a general term for all manner of popular entertainment sas distinet from the aristocratic Gagaku. Official schools known as gakuko were set up to teach the various tipes of Sarugaku and to provide players when required. There were close connections during the Nara period between Sarugaku and entertainmens called Gigaku and Bugaku. All had been brought to Japan from the contient; all were performed as entertainments at Buddhist ceremonies; and all ahd commond ground in having dances as part of their performances.» *Collected writings of P.G. O'Neill*. Tokyo, Japan Library e Editions Synapse, 2001, Vol. 4, p. 28-29.

La forma scritta della lingua quindi rintraccia non solo una transizione di letture, ma rende conto del legame che essa ha con la stirpe continentale.

> Per le generazioni a venire, Jōgū-taishi, sopprimendo, nel [gruppo di caratteri] che si leggono *kagura*, la chiave del carattere *kami*, ne conservò soltanto l'elemento formativo. Poiché questo costituisce [il carattere letto] *saru* nel calendario, [quelle opere] si chiamarono *sarugaku.* Questo perché [i due caratteri possono essere letti] *tanoshimi wo* mōsu [«comunicare la gioia»]. E anche perché essi risultano da una divisione dei *kagura.*[38]

Avendo stabilito la funzione della figura primordiale del Fanciullo divino - che in questa cornice viene a manifestare una legame diretto con gli albori dell'organizzazione formale e burocratica dello Stato nipponico, già stabilito dall'inizio sia nel ricorso del mitologema della Caverna Celeste - è essenziale introdurre il Buddhismo come elemento capace di reggere l'apparato ideologico di questa analisi, poiché esso non cerca di differenziare il presente con il passato, ma piuttosto di metterli in parallelo a partire da costituenti distinti. Contenuti che agiscano come condizione alla comprensione della trascendenza di valori che il teatro Nō porta con sé. Zeami in questa maniera esprime ed enuncia il fondamento mitologico che apre al mondo la propria origine.

> Egli la esperimenta come la propria ἀρχε assoluta, come quell'inizio dal quale in poi egli è un'unità, l'unione di tutti i contrasti del suo essere e della sua vita avvenire. A questa origine come inizio di una nuova unità cosmica allude il mitologema del «fanciullo divino»: a quella origine che nello stesso tempo è l'ἀρχή di innumerevoli esseri prima di lui e dopo di lui, e per mezzo della quale il singolo essere possiede l'eternità già nel proprio germe. [39]

Con il contributo dei codici che vanno dalla cultura shintoista a quella buddhista, cerchiamo dunque di assumere, nell'esercizio della creazione del discorso storico, la forma di un limite originario suscettibile al costruire una realtà abile nell'esplicitare le tecniche adeguate al compito di rintracciare nelle origini rituali la scaturigine dell'immagine della propria istituzione artistica, vale a dire la propria consacrazione attraverso la comunione con gli albori della vita. A partire da Amaterasu, del credo buddhista e attraverso il richiamo in causa del Buddha storico egli perfeziona la propria teoria.
Continuando con l'attribuzione che si potrebbe dedurre dall'archetipo del fanciullo divino – mcome immagine dell'alba in cui il Giappone si risveglia, grazie anche all'accoglimento del

[38] Zeami, *op. cit.*, p. 111-112.
[39] K. Kerényi *op cit,* 23.

Buddhismo e in cui si ristruttura il pensiero religioso per la prima volta in forma generale e si riforma su una base burocratica stabilita – approdiamo al sistema di scrittura e alle prime teorie giuridiche. In questa tattica si risolvono dunque i tanti elementi narrativi armonizzati in termini di linguaggio.

> Jōgū-taishi, in un momento in cui l'Impero attraversava un periodo agitato, rifacendosi ai precedenti fasti dell'età degli dei e della patria del Buddha, ordinò sessantasei opere mimate a quel Kōkatsu; nella stessa occasione, egli scolpì di propria mano le maschere per le sessantasei opere e si degnò di affidarle a Kōkatsu. Si presentarono queste [opere] al Shishinden del palazzo di Tachibana. Nell'Impero fu messo ordine, il paese fu pacificato. [40]

In questo contesto l'accostamento a un elemento mitico-storico funge da esperienza allargata proveniente da un passato articolato secondo argomenti logici e ragionati che la tradizione consente di argomentare congruentemente in un enunciato storico *ex professo* e che De Certeau chiamerebbe oggetto del discorso storico, quale criterio formale grazie al quale è possibile riconosce la veracità dell'enunciato senza necessariamente definirne il significato.

> I «fatti» di cui parla la storia funzionano come indizi. Attraverso le relazioni stabilite tra fatti, la «promozione» di alcuni di essi al rango di simboli per un'intera epoca, oppure la «lezione» (morale o politica) che organizza tutto il discorso, esiste in ogni storia un *processo di significazione* che «mira sempre a "colmare" il senso della Storia: lo storico è colui che mette insieme più significanti che fatti» [41]

Nelle *Origini rituali*, l'enunciato storico proposto nella trattatistica scommette sul prestigio della fede Buddhista che accompagna sin dall'inizio il clan Soga, associato da tempo a una onda migratoria dalla Corea in Giappone (Clan molto attivo nel promuovere le relazioni con Paekche e quella corrente di pensiero).
Dato che l'esistenza del palazzo di Tachibana, in cui furono presentate le sessantasei opere, accennato da Zeami, non è ancora stata accertata ci accingiamo per rilevanza a un significato che cerca di dare stabilità storiografica nella costruzione discorsiva dell'evento performativo riportato nel trattato.

[40] M. Zeami, *ibidem*
[41] M. De Certeau, *L'Ecriture de l'histoire*. Paris, Gallimard, 1975, *La scrittura della storia,* trad. it Anna Jeronimidis, Milano, Jaca Book, 2006, p. 53.

È invece fonte documentata lo sviluppo templare, come l'Hōko-ji, costruito con tecniche architettoniche e assistenza monastica da Paekche che ci servirà da collegamento per spiegare la forte influenza nella zona di Asuka[42].

Nell'architettura di questo tempio troviamo riferimenti che rimandano al culto di Miroku *bosatsu*, così conosciuto in Giappone il *bodhisattva* Maitreya. Figura strettamente legata all'influenza del Buddhismo di Silla e che riporta a figure messianiche e che diviene oggetto di culto in diversi templi. Ad esempio lo ritroviamo nel tempio di Kōryū-ji a Kyoto e in altri templi associati all'eredità del principe Shōtoku.[43]

Ancora più importante sembra essere la figura di Hata no Kawakatsu,[44] fondatore di Kōryū-ji del clan Naniwa no Kishi la quale fu sempre coinvolta in affari di ambasceria con la Corea proprio nella zona di Silla e in connessione con il clan di Shōtoku Taishi.

Tutto questo è stato certamente dovuto alla forza irresistibile della marea culturale e di propaganda politica giunta all'arcipelago dal continente asiatico, ma i cambiamenti avrebbe potuto rimanere meri importazioni e imitazioni, se non fosse apparsa una forte personalità che guidasse e consolidasse il movimento con sapienza e intelligenza. Quest'uomo era il principe reggente Shōtoku, reggente e sovrano, buddhista di seconda o terza generazione e assistito da Kawakatsu.

Alla luce di questa eredità messianica Zeami costituisce il proprio enunciato mitico-storiografico.

1.2. La figura infantile manifesta nel bodhisattva. Chigo e Dōji nel sincretismo religioso dal periodo Heian al periodo Muromachi.

La figura religiosa del *Bodhisattva* verrà in questa sede analizzata a partire dall'ambito iconografico e drammaturgico, specificatamente attraverso le figure di Jizō, Monju e Kannon presenti nelle rappresentazione del culto religioso buddista.

La declinazione dell'aspetto eziologico dell'archetipo del Fanciullo divino può essere funzionale all'approfondimento di quel percorso che riguarda la cornice mitologica e che rivolge l'attenzione verso le due figure, *Dōji e chigo*, in quanto esempi culturali dell'archetipo.

---

[42] Da precisare che soltanto un secolo dopo anche l'influenza da Silla raggiungerà un livello importante, esercitando espressione ed influenza anche attraverso diversi templi nella zona nord del Kyushu verso l'inizio del settimo secolo.

[43] K. Kasahara, *op. cit.* p. 57 et G. Tucci *Il Giappone*. Roma, Aseq, 7-8

[44] figura storica da ricollegare Kōkatsu per traslitterazione. Cfr. Zeami, trad. inglese, Yimer.

Dal punto di vista sociologico la figura del *chigo* rappresenta il discepolo buddhista durante l'infanzia e la prima giovinezza. In questa prospettiva fungerà da esempio, nell'ambito drammatico, il caso del Sakurago 桜子（letteralmente, ciliegio fanciullo), nel dramma *Sakuragawa* 桜川attribuito a Zeami nel quale è presente la figura del *kokata* nelle vesti del *bodhisattva* Kannon.[45]

La figura del *Bodhisatva* è diffusa in maggior misura nella dottrina *Mahāyāna* ed indica l'essere divino che si trova sulla strada verso il risveglio spirituale ed è ripresa in una moltitudine di testi sacri nei quali troviamo in figure come Miroku (Maitreya), Kannon (Avalokiteshvara) e Jizō, (Kshitigarbha) fra quelle più venerate in Giappone.

Sarebbe importante notare come nel primo Buddhismo, quello antecedente alle spaccature dottrinali, il termine di *Bodhisatva* serviva a identificare il Buddha storico (Shakyamuni) nelle sue vite precedenti.[46] Le storie delle sue passate reincarnazioni (*jātaka*)[47] ritraggono la sua rettitudine morale e la sua tendenza al sacrificio, in quanto prove di saggezza e compassione, presupposti etici del Buddha in divenire.

Non a caso in questa prima fase corrispondente al I sec. a.C. fino al 50 d.C, l'arte buddhista[48] non ritrae mai il Buddha in sembianze antropomorfe, ma si alludeva alla sua presenza attraverso il ricorso a formule iconografiche dal significato polivalente, quali il parasole, il trono vuoto, l'albero della *bodhi*, la ruota della Legge oppure le impronte plantari.

La maggioranza degli studiosi d'iconografia occupatosi di questo periodo storico,[49] concordano nel riconoscere l'intenzionalità di questa rappresentazione aniconica del Buddha, non solo come semplice preclusione canonica, ma quale avversione alla raffigurazione umana dell'illuminato, in quanto essere trascendente la dimensione materica, quindi sarebbe stato incongruente rappresentarle in quella forma.

---

[45] «Sakurago himself is a fascinating character and the suggestion that he may be a bodhisattva is not altogether farfetched. He is the ujiko 氏子 of Konohana-Sakuya-hime. Ujiko can mean not only any child born in the region protected by a particular deity but also the child of the deity itself.» R. N. Huey, «Sakuragawa. Cherry River» in *Monumenta Nipponica*, vol. 38, No. 3, 1983, p. 296.

46 H. Nakamura, *Buddhism in comparative light*. Motilal Banarsidass, Bombay, 1975, p. 132.

[47] Storie del Cannone Buddhista in pali, sono 35 le più famose per le qualità pedagogi che nel *Cariya Pitaka* il comento attribuito a un totale di 550 attribuito a Buddhagosa nel 5 secolo E.V.

[48] In questo periodo intendiamo prevalentemente indicare l'arte buddhista nell'atto della sua genesi (in India) poiché in questo periodo la diffusione della dottrina era circoscritta solo ad alcune zone quali Sāñcī, Bhārhut, Amāravatī, Ajanta fondamentali dell'arte aniconica. Secondo gli esperti Gandhara e Mathurāfra sono invece i riferimenti più antichi della rivoluzione iconica, corrispondenti con la comparsa dell'immagine antropomorfa del Buddha. Nel medesimo periodo nell'Asia centrale e la Cina si ritrovano complessi rupestri, indicanti l Buddha iconico. Vanno ricordati i siti di Kizil e Dunhuang che si estendono lungo la via della seta.

[49]V. Dehejia, «On modes of Visual Narration in Early Buddhist Art» *The Art Bulletin*, LXXII, 3 1990, p. 374-392; D. Patry Leydi, *The Art of Buddhism: An Introduction to its meaning,* Boston-London. Shambala, 2009, p. 9-79; N. Celli. *Il Buddhismo*, Milano, Electa, 2006, pp. 10-29, 53-59, 285-290.

Al contrario l'illustrazione degli episodi relativi alle incarnazioni precedenti sono caratterizzati dalla rappresentazione antropomorfica del *bodhissatva,* il Buddha evocato nel suo percorso verso l'illuminazione.

Ogni narrazione offre l'opportunità di osservare il Buddha nel suo divenire e in diverse vicende, laddove le sue irrefutabili virtù segnano eloquentemente il percorso del suo risveglio. Fra le vicende più celebri e rappresentate, è da ricordare il caso della reincarnazione (*jātaka*) del principe Vessantara. La narrazione iconografica lascia intuire la sua grande generosità e abnegazione, consone all'ideale di regalità e preminenza religiosa. Di chiaro taglio dottrinale è invece l'incarnazione del Buddha nelle vesti del magnanimo re Sibi, il quale mostra incommensurabile generosità non esitando a sacrificare la propria carne per la protezione della vita altrui. È così che il *boddhisattva* esemplifica pedagogicamente le virtù idonee, anzi necessarie, al raggiungimento dell'illuminazione, rendendole chiare e riconoscibili agli occhi dei devoti .

Nell'analogia tra l'originale indiano e l'adattamento dell'episodio diffuso in Giappone emerge che questo *jātaka*, nell'intento di illustrare il dono dell'autosacrificio, si ritrova messo alla prova da Fugen (Sk. *Samantabhadra*) e Hachiman[50] - altro esempio di ibridazione fra i *Kami* (divinità autoctone) e *bodhissatva* (divinità d'adozione) - rispettivamente raffigurati nelle vesti di una colomba e di un falco.

Il fulcro della storia si mantiene immutato, il colombo si rifugia in grembo al re Sibi nel tentativo di scappare dal falco il quale voleva catturarlo, mentre il re, impietositosi, invita il falco a lasciare la sua preda in pace in cambio di tagliarsi l'equivalente del peso della colomba in carne che andrebbe a togliere dalla propria coscia. La benevolenza assoluta del re Sibi viene ricompensata e la sua virtù riconosciuta nel momento in cui avviene il miracolo. Ossia quando il falco, una volta accettata l'offerta si accanisce sul rè con un gioco di arguzia, facendo in modo che la bilancia che andava pesando la colomba fosse tarata sempre per difetto, così da verificare fino a che punto la generosità del re l'avrebbe condotto alla sua rovina. Questo non accade, tant'è che la coscia di Sibi continuò a rigenerarsi ed è lì che Fugen e Hachiman –precedentemente Indra e Agni - sotto forma di colomba e falco riconobbero la divinità del loro interlocutore.

Altrettanto diafano risulta il livello iconografico di queste figure. Esse rappresentano su piano figurativo la retta comprensione, conoscenza e meditazione, in quanto risposta liberatoria

[50] Le divinità induiste Indra e Agni del *jataka* originale sono assimilate nelle veste di altri *bosatsu.* Cfr. F. Rambelli, *Honji suijaku at work: religion, economics, and ideology in pre-modern Japan* in M. Teeuwen, F. Rambelli *op cit*., p. 263.

della condizione limitata tra una esistenza e l'altra, nel continuo fluire attraverso le nascite, le morti e rinascite. In questo modo l'ideale del *bodhisattva* matura sin dall'inizio la volontà del raggiungimento dell'illuminazione, che nella tradizione di taglio *Mahāyāna* pone la virtù del *dāna,* il donare, come indispensabile qualità nel percorso verso l'illuminazione, nonché chiaro strumento di addottrinamento per chi volesse seguire l'esempio verso la liberazione dall'ignoranza dettata dalla falsa coscienza dell'io.

La prima e fondamentale perfezione del *bodhisattva* è la generosità nel donare, *fuse* 布施(*dana*), che implica dare con gioia agli altri tutto quello che si ha, in particolare la conoscenza del *Dharma* e i meriti acquisiti con azioni buone e pensieri virtuosi. È una virtù di umiltà, semplice e radicale ma accessibile a ogni uomo: per questo è il passo iniziale del cammino di trasformazione e di crescita interiore. Eppure è decisivo, perché fonda la compassione senza la quale anche la sapienza più alta sarebbe imperfetta e sterile. [51]

La figura esemplare del *bodhisattva* sviluppa un'importanza sostanziale in cui «egli rifiuta di estinguersi nel *nirvāṇa* e con i meriti della sua perfezione spirituale, contribuisce alla salvezza di tutti gli esseri senzienti»[52] agendo come elemento catalizzatore dall'ambito sociale e storico di origine indiana e di conseguenza sulle realtà del resto dell'Asia incorporando figure autoctone di chiaro spessore religioso[53]: riconducendole tramite un'intricata operazione e assimilandole dentro all'immaginario buddhista.[54]

Un chiaro esempio della trascendenza e assestamento del *bodhisattva* nell'immaginario religioso giapponese è osservabile nella miniatura del tempio Tamamushi presente nella stanza del tesoro al tempio Horyu-ji. In essa troviamo illustrata la vicenda di *Sattva*, un giovane asceta, rincarnazione precedente al Buddha storico che in un atto di estrema benevolenza e pietà si sacrifica per cibare una tigre indebolita nell'atto di allattare i suoi cuccioli. Con chiarezza iconografica, l'episodio ci mostra una scena sinottica nella quale il *bodhisattva*, durante tre momenti centrali della vicenda. Si distingue nella facciata principale del tempio tre Sattva in azioni differenti. La prima a partire dall'alto raffigura il giovane nell'atto di osservare le tigri affamate. A seguire il suo gesto sacrificale, in cui egli sceglie di

[51] M. Raveri, *Il pensiero giapponese classico*, Torino Einaudi, 2014, p. 173

[52]M. Raveri. *Itinerari del sacro, cit*, p. 140.

[53] «Typically, Buddhism overtook pre-Buddhist sacred sites by arguing that the native *kami* were violent and untrustworthy because of their delusion; therefore they neeed to be trasnformed into Buddhist entities, so as to be pacified and rendered benevolent.» M. Teeuwen, F. Rambelli (a cura di). *Buddhas and Kami in Japan: Honki Suijaku As a Combinatory Paradigm.* London: Routledge, 2003, p. 11.

[54] Curiosamente questo tipo di riorganizzazione fra sistemi religiosi fruttificò in parallelismi simili a quello giapponese in paesi vicini all'India o indianizzati come nel caso della Tailandia, Nepal e il Tibet. Per uno studio comparativo fra il caso nepalese e giapponese di questa coesistenza ideoloco-religiosa si veda David N. Gellner 1997. E nel caso del sincretismo buddhista e Bönpo del Tibet Geoffrey Samuel 1993

precipitarsi in un dirupo per lasciare le sue carni ai felini. Per ultimo si osserva il suo cadavere giacere al suolo e le tigri nell'atto di consumarlo. In questo gesto il corpo si libera delle carni e lo spirto si prepara a nuova vita.

Abituati a vedere e sentire la presenza delle divinità ovunque nei dintorni naturali[55], i giapponesi, verso il sesto secolo iniziano ad accettare l'incursione di divinità «straniere».[56] Per quando il buddhismo raggiunge l'arcipelago, miriadi di *bodhisattva* vennero accolti da membri della corte imperiale. I cortigiani spalleggiavano il loro avvento quale modo d'incoraggiamento verso l'affermazione del credo buddhista nei suoi termini formali.

Il fascino dell'essenza spirituale e l'elaborata filosofia dei *bodhisattva* sembravano un promettente palinsesto per l'evoluzione dell'organizzazione culturale. L'effettiva inclusione del buddhismo si cimentò solo a seguito di un lungo periodo di metabolizzazione, nonostante gli entusiasmi provocati dalla effettiva parsimonia rituale e la retorica dei testi sacri buddisti fomentata nel periodo Nara (646-794).

L'effettiva penetrazione del buddhismo in modo sistematico all'interno dell'ideologia legislativa ha luogo in maniera radicale e strutturale. Essa comporterà la conseguente creazione di scuole e monasteri in ogni regione e manifestandosi come elemento integratore della politica di governo.

Nell'esperienza religiosa giapponese si impose l'ideale del *bosatsu* 菩薩, del *bodhisattva*, «la cui essenza è l'illuminazione»,[57] come modello di perfezione spirituale che doveva informare i pensieri e la condotta del monaco come del laico.

Eventualmente, l'importazione di rinnovate ondate dottrinali furono metabolizzate e rigenerate nel tentativo di dare vita a un nuovo percorso dopo un manifesto decadimento dell'organizzazione della vita monastica verso la fine del periodo Nara. Poiché la vita monastica nella maggior parte dei templi del Giappone nel periodo di assestamento, era

---

[55] Faccio riferimento in particolare alle divinità della terra e della natura denominate *kunitsukami*, 国津神quelle più umili ma certamente più radicate nella fede popolare. «Izanami figlià poi il signore dei vènti, che chiamiamo il sacro principe Shina, il signore degli alberi, che chiamiamo il scro Kukunchi, il signore dei monti, che chiamiamo il sacro Ohoyamutsumi, e la signora dei campi, che chiamiamo la sacra principessa Kayano, oppure la sacre Nozuchi.» Kojiki, op cit., p. 38-9

[56]Bisogna ribadire che anche se la data d'introduzione del buddhismo in Giappone è poco precisa, mentre alcuni rintracciano la trasmissione nel 522 per vie private, tramite famiglie emigranti dalla penisola coreana. Cfr. K. Kasahara, *op. cit, p. 52.* secondo il Nihon Shoki redatto nel 720 viene resa la data del 552 A.D. altre fonti coincidono fissandola nel 532, all'inizio dell'era di Kimmei (r. 531-571) con l'intercezione di Soga no Iname no Sukune come ministro a Shikishima. La presentazione in corte dell'imagine scolpita di Sākyamuni assieme a testi sacri da parte del Re Syöng-myöng del regno di Paekche sembra accettarsi come l'evento decisivo. Cfr. K. Motomochi Nakamura a cura di, Miraculous stories from the Japanese Buddhist Tradition. The Nihon ryōiki of the Monk Kyōkai. Cambridge, Harvard University Press, 1973, p. 40.

[57] L.S. Dawamura (a cura di), *The Bodhisattva Doctine in Buddhism*, Wilfred Laurier University Press, Waterloo (Ontario) 1981 in M. Raveri, *Il pensiero giapponese clasico*, *cit*., 171.

puramente una vocazione formale rispetto a quella autenticamente spirituale. Tanti monaci avevano scelto carriera per ragioni non del tutto relazionate alla religione, persino quando avevano ostensibilmente rinunciato al mondo laico diversi monaci diventavano profondamente coinvolti nelle vicende d'indole militare e politica. Infatti la mancanza di disciplina religiosa era un problema comune e persistente nei templi e monasteri. Non è un caso che, per il modo di condurre la loro vita, i monaci erano spesso bersaglio di attacchi satirici. [58] Diverse sette di forte enfasi ascetica e inclinazione politeistica[59] furono la chiave di trasformazione da un buddhismo ufficiale di influenza formale sulla vita della gente a un buddismo di emancipazione profondamente poiché esso pareva aver pervaso abbondantemente la vita quotidiana ristagnando in una gerarchia sociale scarsamente partecipata dall'individuo spirituale.

Uno slancio importante risiede nel creare scuole di pensiero il più inclusive possibile, che riorganizzasse portando in armonia la diversità dottrinale in un sistema unitario. I fulcri di questa deriva teoretica presero slancio a partire da una diversità di fattori quali i precetti del *bodhisattva,* dalle forme di meditazione amidista e zen - affianco agli insegnamenti esoterici - e una forte prevalenza della dottrina del *Sūtra del loto.*

Verso la fine del periodo Heian (794-1160) e l'inizio del periodo Kamakura (1185-1333), il buddhismo iniziò a voler colmare crepe discorsive all'interno del processo di trasmissione della dottrina per raggiungere la compenetrazione religiosa col volgo oltre che con la corte. Segnale di un momento di forte entropia sociale e politica.

Quello che si andava prefigurando per il buddismo doveva fare i conti con un contesto di decadimento agreste che segnava l'avvio di un ciclo di intensi scoramenti e conflitti bellici. Mentre questa visione di entropia si asseriva paradossalmente il buddhismo creava istanze salvifiche e rettificava il panorama in un'indispensabile ristrutturazione dottrinale, organizzandole in due grande categorie.

Da una parte un certa visione intellettuale del buddismo si distoglieva dalla possibilità di coltivare una forza interiore in colui che la pratica, una visione denominata *Jiriki*自力[60] -

[58] Come quelli realizzati nel *Konjaku Monogatari*, una collezione di relati compilati verso la fine dell'undicesimo secolo mentre l'*Uji Shūi Monogatari* verso l'inizio del tredicesimo secolo. *Cfr.* M. H. Childs, «Chigo Monogatari Love stories or Buddhist Sermons?», *Monumenta Nipponica*, Vol. 35, No. 2 (State, 1980), p. 128.

[59] e.g. Tendai e Shingon, entrambe sette tessero delle connessioni con il shintoismo filtrandolo attraverso interpretazioni esoteriche buddiste. Secondo Kazuo Kasahara queste intersecazioni pressero corpo nel Shintō Sannō in collegamento con la setta Tendai e il Ryōbu Shintō nel caso della linea Shingon. Cfr. Kasahara, *op cit*., 306-309.

[60] Il termine *jiriki* invece si usa tecnicamente per fare riferimento a tutte le scuole di pensiero che invece affidano al proprio impegno e capacità –tramite la meditazione concentrata nella disciplina mentale e religiosa che fissa

troppo debole per divenire una possibilità effettiva rispetto ai postumi lasciati dalla guerra Heiji (1159-60) e dalla guerra Genpei (1180-5). Dall'altra invece la categoria denominata *Tariki* 他力[61], letteralmente «il potere altrui» affondava e creava senso nel contesto di sconvolgimento e precarietà diffuso a partire da un sentimento di incertezza e transitorietà dell'esistenza umana individuabile in quella che si chiama *mappō jidai* letteralmente l'epoca della degenerazione della Legge.

> La tradizione dottrinale sosteneva che il messaggio di verità enunciato dal Buddha gli sarebbe sopravvissuto per un certo periodo di tempo, ma opacizzandosi e degenerandosi sempre di più, periodo dopo periodo. I periodi erano tre, e la loro durata variava a seconda dei tesi e delle scuola di interpretazione. […] Era il preludio del terzo e ultimo periodo, l'era della Fine della Legge, il mappō 末法: un lungo processo di declino –diecimila anni- in cui i fedeli non sarebbero stati più in grado di seguire la vita della perfezione spirituale: la loro forza interiore.[62]

Parlando tecnicamente, quello che abbiamo riportato come *tariki* contempla un raggio ideologico capace di declinare alla lettera i tre *sūtra* della *Terra Pura*[63] e basato sulla diffidenza delle proprie capacità di salvezza, delega il compito di questa qualità a una entità superiore, per concentrarsi nell'obiettivo di rinascita del Paradiso Occidentale, il regno della rinascita, quello di Amida (Ōjōden) dove la possibilità di illuminazione spirituale sarebbe plausibile. [64]

La Terra pura di Amida è, come tuti i paradisi, un paesaggio naturale e architettonico, ma in una dimensione «altra» del tempo e dello spazio. Terra splendente di «beatitudine perfetta»,

---

nella coltivazione della perfezione morale il requisito indispensabile per la propria salvezza dal divenire ciclico del *karma*.

[61]Cfr. Ui Hakuju a cura di, *Japanese Buddhist Dictionary*. Tokyo, Daitō Shuppansha, 1965, p. 138 e 314. I fondatori invece della scuola Jōdo (Terra pura), Hōnen Shōnin (1133-1212) e Shinran Shōnin (1173-1258) usano il termine *tariki* per riferirsi ai propri insegnamenti. Il nocciolo della loro dottrina risiede nella ricerca della salvezza nella continua ripetizione della frase «*namu Amida butsu*» mi affido al Buddha Amida (sk. *Amitābha*). La pratica quasi scaramantica denominata *numbutsu* –cui proposito è quello di consolidare la fede esclusiva in Amida, chi farà tutto il possibile per salvare il credente, la troviamo spesso pronunciata tra i guerrieri nel prima di entrare in battaglia nel *Heike monogatari. Cfr. Genji & Heike. Selections from The Tale of Genji and The Tale of the Heike.* Trad. Inglese, Helen Craig McCullough. Standford University Press. Stanford, CA, 1994.

[62] M. Raveri. *Il pensiero giapponese classico*, *cit* p. 314

[63]i.e. il *Muryōju-kyō* (*Sukhāvatī-vyūha*), il *Amida-kyō* (*Amitābhasūtra* oppure *Sukhāvatī-vyūha*), e il *Kan Muryōju-kyō* (*Amitāyur-dhyāna sūtra*). Nāgārjuna (ca-150-ca.250), filosofo della corrente Mahāyāna già classificava la tipologia di pratiche buddhiste in ordine di difficoltà di insegnamento e considerava la corrente di Amitābha fra le pratiche di minore difficolta. Cfr. K. Kasahara, *op. cit, 114.*

[64] Ci si riferisce esplicitamente all'affidamento pieno e totale di figure alterne al Buddha storico Shaka-nyorai: Amida (Amitabha), Miroku (Maitreya) Birushana (Vairocana) che sin dal periodo Nara rappresentavano una istanza di fede per la rinascita nella Terra Pura senza esigenze di esclusività. Cfr. K. Kasahara, *op cit*, 133. «Fujiwara no Michinaga believed in the Lotus Sūtra, in Amida and in MIroku simultaneously. Refusal to be confined to only one form of religious devotion or practice characterized the religious faith of the Heian-period aristocracy. No one found this syncretism odd or contradictory.»

goku-raku 極楽, ordinata nell'armonia dell'unione affettiva degli esseri che la popolano, governata da un sovrano benevolo e giusto, vi regna, una calma assoluta di alba primordiale.[65]
Anche se elementi di pensiero Amidistici sono già presenti in Giappone sin dalla prima introduzione del Buddhismo[66] maturano però assieme a tutte le altre scuole di pensiero filosofico-religioso buddista. Non solo come linea didattica, ma quale forte speculazione intellettuale approfondita da un impianto che vedeva in qualsiasi individuo il potenziale dell'ideale del *bodhisattva*. Questo pensiero serviva ad orientare l'intercezione della grazia di un ente superiore, identica e rinnovata immagine del Buddha storico, ma situato nell'avvenire del futuro metafisico nel quale rinascere. Questo è il regno di Amida, uno dei quattro paradisi possibili, dove la rinascita risconterebbe come probabile metodo di riconoscenza del rinnovamento della Legge del Dharma.
Per il Mahāyāna, il Buddha non è soltanto una persona storica. Egli è l'essenza di tutto l'Essere; ha una gloriosa forma divina e assume secondo la sua volontà varie forme per liberare gli esseri dall'illusione e per diffondere il dharma. L'unità essenziale di tutti gli esseri divenne parte integrante della vita spirituale. Venne introdotta l'adorazione e la devozione verso i Budha e i Bodhisattva.[67]
Dal nostro punto di vista, quello prevalentemente culturale, è di particolare interesse l'influenza rivitalizzante che questa spaccatura dottrinale andò sancendo in gran misura determinato da un senso di non permanenza esistenziale la cui inesorabilità lasciò un forte segno in tutte le arti.[68]
In quel contesto la chiave della salvezza non risiedeva soltanto nella cessazione della sofferenza terrena e nel risveglio spirituale nel *nirvāna*, ma piuttosto nella consapevolezza delle possibilità dell'Essere in grazia e compassione con tutto il creato.
Potremmo dire che i sistemi di pensiero buddhista, maturati nella riforma del periodo Kamakura, fra il XII e XIII secolo svilupparono un'opposizione metodologica radicale.

[65] M. Raveri, *op cit*. p. 356
[66] Si potrebbe arguire che l'Amidismo ha cominciato ha prendere radici in Giappone sin dalla seconda metà del settimo secolo se prendiamo in evidenza l'inclusione l'inclusione dei *sūtra* della Terra Pura nel comento del principe Shōtoku al Sūtra Vimalakīrti, eppure il pezzo scultorio della triade *Shaka Sanzonzō* nel templio di Hōryū a Nara datata nel periodo Asuka 623, detta *in memoriam* del Principe Shōtoku. Attribuita a Karatsukuri Tori influenzato dallo stile detto stile nord Wei si credde costruita fra il 601-607. Cfr. K. Kasahara, *op cit*, p. 115.
[67] T.R.V. Murti. *The Central Philosophy of Budhism.* Allen & Unwin, London 1955. Trad. It. Fabrizio Pregadio. *La filosofia centrale del Buddhismo*. Ubaldini Editore, Roma, 1983, p. 15
[68] La traccia più profonda sicuramente si trova nella letteratura, il riferimento più chiaro si trova nella narrazione della caduta dei Taira del *Heike monogatari* dove il senso di caducità e di degenerazione del mondo nel ribaltamento di ogni ordine è algido e inminente. «The sound of the Gion Shōja bells echoes the impermanence of all things; The color of the śāla flowers reveals the truth that the prosperous must decline. The proud do not endure; they are like a dream on a spring night; the mighty fall at last, they are as dust before the wind.» McCullough, *op. cit.,* p. 265.

Mentre il sistema *jiriki* si incentrava nella ricerca autonoma della propria illuminazione attraverso la coltivazione delle proprie virtù nella meditazione e nel comportamento ascetico[69], il *tariki* metteva a disposizione alternative quali la visione della Terra Pura,[70] vincolate alla possibilità di un risveglio attraverso l'invocazione della figura del *bodhisattva*, che in analogia diretta alla relazione tra maestro e discepolo, mostrasse la condotta idonea del cammino verso la propria salvezza.[71]

Poiché per il *bodhisattva* il dolore di un altro è il dolore proprio, le difficoltà altrui sono le proprie, il bene di uno equivale senza riservatezza con quello di tutti, coincide quindi con il carattere essenziale dello spirito, dove i mezzi e il fine convergono, sia nella sfera morale, nelle azioni di carità e di solidarietà facendo emergere il beneficio della trasformazione dell'imperfezione nella propria natura.

La bontà non è motivata ne tende a un fine, è fine a se stessa, porta quindi necessariamente con sé efficacia e utilità karmica.

Come risultato l'universo è riempito di una vasta gamma di Buddha virtuali che hanno la funzione di esemplificare l'impostazione del percorso di trasformazione della propria condotta, portata con coerenza agli estremi delle virtù di compassione e generosità per chi cerca l'approccio alla consapevolezza della propria natura originale e autentica, quella dharmica.

Queste figure, i bodhisattva, trovarono gli albori della loro trascendenza a partire dalle rincarnazioni precedenti di Shaka-nyorai, cioè Shakiamuni o il Buddha storico, nell'effettivo incipit della loro funzione salvifica, divenendo l'equivalente del Buddha stesso per saggezza e virtù.

La loro compassione e tendenza al sacrificio, infatti, gli previene da raggiungere l'illuminazione nel compito di ricondurre le azioni degli esseri ordinari esortandoli alla rettitudine e conducendoli all'autentico risveglio spirituale che non è altro che la consapevolezza dell'intensità e dell'universalità della sofferenza.[72]

---

[69] e. g. Rinzai Zen臨済宗fondata da Myōan Eisai (1141-1215) e Sōtō Zen曹洞宗da Dōgen (1200-1253)

[70] i. e. Jōdo shū浄土宗secondo Hōnen (1133-1212) e Jōdo shinshū 浄土真宗secondo Shinran (1173-1263) e Nichiren Shoshū 日蓮正宗fondata da Nichiren (1222-1282).

[71] Poiché si tratta di una dottrina promulgata da rilevanti figure guida dell'ordine monastico quali Nichiren o Genshin che con fervore spirituale e altruismo concepirono la salvezza reciproca nella liberazione di tutte le creature, un ideale che non distingue tra il bene individuale e quello cosmico.

[72] Carente di intenzioni triviali, Nakamura Hajime non esita a trovare similitudine del concetto di Bodhisattva in Occidente trasferendo nel processo di canonizzazione dei santi della chiesa cattolica la chiave con cui i missionari *Kirishitan* presero vantaggio nel processo di evangelizzazione. Cfr. *Ways of Thinking of Eastern Peoples. India, China, Tibet, Japan* trad. inglese a cura di Philip P. Wiener. University of Hawaii Press. Honolulu, 1964, p. 26.

A noi interessa in particolar modo la trasposizione infantile del *bodhisattva* nel fanciullo divino quale archetipo religioso. Interessante notare come sia insorto a partire dall'ibridazione tra il canone buddhista e gli esempi agiografici dei monaci fondatori delle sette Tariki.[73] Esempio celebre di ciò sarebbe quello di Kōbō Daishi, nome postumo di Kūkai (774-835), fondatore del Buddhismo Shingon raffigurato in età infantile come Chigo Daishi e spesso relazionato a un ideale di fanciullezza quale origine o punto di partenza dottrinale.

Inoltre va considerato che durante il periodo Kamakura, Kūkai era stato ritenuto l'incarnazione di Miroku Bosatsu (Maitreya Bodhisattva), ma fu nel periodo Edo che la pratica di pellegrinaggio associata alla sua nascita, fanciullezza e primo allenamento, trovò la sua logica nel percorso di ottantotto templi da visitare.[74]

L'illustrazione iconografica di Kūkai in età fanciulla in un dipinto a rotolo del quattordicesimo secolo, *Kōbō Daishi Gyōjō-e,* attualmente all'Academia delle Arti di Honolulu, è considerata la tipica raffigurazione del fanciullo in interlocuzione col Buddha e con i bodhisattva riportando a modo di descrizione questo atto quale ricezione da parte di Kukai dei primi insegnamenti da loro trasmessi, e quindi la presenza infantile del discepolo che si abbevera dalla prima sorgente, quella del Buddha stesso.

Di simile intenzione e funzionalità risulta la raffigurazioni del Budda come infante, simbolo dell'origine di una consapevolezza spirituale, che troviamo prefigurata nel buddhismo nipponico in sembianze infantili sotto il nome di Shitta Taishi, il Siddhartha originario. Le immagini dell'infante Shitta Taishi denominato *tanjōbutsu* 誕生仏sarebbero tra le prime manifestazioni buddhiste della divinità in sembianze fanciullesche conosciute in Giappone.[75] Questa tipologia di raffigurazioni inizia a circolare a partire del settimo secolo d. C. mostrandolo invariabilmente in posizione eretta, con il viso puerile e corporatura arrotondata esclusivamente a torso seminudo, con il braccio destro leggermente curvato orientato verso il cielo, mentre quello sinistro riposa disteso sul fianco puntando verso terra. Questa è la postura caratteristica riportata nell'iconografia che rievoca la sua nascita nell'atto di richiamare in testimonianza sia la dimensione celeste che quella terrena.[76]Inoltre, la protuberanza craniale e i lobi delle orecchie allungati mostrano gli inequivocabili segni di una buddhità compiuta

[73] Cfr. Miyeko Murase, *Emaki: Narrative Scrolls from Japan,* Asia Society, New York, 1983, pp. 148-51. e Christine M.E. Guth, "The Divine Boy in Japanese Art" *Monumenta Nipponica,* 42:1, p. 2-9

[74] Per approfondimenti sulla visualizzazione di Kūkai come incarnazione di Miroku, legata alla connessione col culto del Principe Shōtoku Cfr. O. Statler, *Japanese Pilgrimage,* William Morrow, New York, 1983.

[75] *Cfr*. M. W. De Visser, *Ancient Buddhism in Japan*, Brill, Leiden, 1935, pp. 45-56.

[76] Nella narrazione della sua nascita dal fianco di Makamaya (Mayadevi) dopo la sua concezione miracolosa auspiziata da un sogno della madre di un elefante bianco intervengono come testimoni nell'adattamento giapponese Bonten (Brahma) Indra (Taishkuten) e un paio di draghi si manifestano inoltre nell'adattamento narrativo giapponese, i cui bagnano con l'acqua in riconoscenza del suo compito come regnante spirituale.

anche se raffigurazione infantile di questa. Un'ibridazione tra i tratti manifesti dell'illuminato e quelli caratteristici della prima fanciullezza.

La scultura più rilevante di questa icona scultorea è quella presente nel tempio Tōdaiji di Nara poiché essa rappresenta una funzione rituale solita della commemorazione annuale della nascita del Budda, conosciuta come *kambutsu-e* 灌仏会, o *busshō-e* 仏生会. Che secondo il *Nihongi*[77] è celebrata in Giappone a partire dal 606 d.C.[78] Nonostante il proposito della rievocazione della nascita del Buddha sia soprattutto didattica, il gesto rituale che prevede il bagno della statua (di 47cm), raffigurazione infantile del Budda, potrebbe considerarsi inoltre un gesto di fede che alimenta, nella sua pratica annuale, concede l'accumulazione di meriti e creazione dei legami karmici (*kechien*) col Buddha. L'immagine tuttora è pervasa da una sua popolarità nei templi buddhisti poiché intuitivamente la visione del budda-fanciullo scatena emozioni nei fedeli tanto che le raffigurazioni usuali di taglio ieratico non potrebbero.

Il fanciullo divino che si trova a suo agio nella solitudine degli elementi primordiali, archetipo del prodigioso orfanello, rivela tutta la sua pienezza di senso quando lo scenario della sua epifania è costituito dall'acqua.[79]

In una cornice di relazione esemplare scaturita anche in queste tre visioni di valori sintetizzata nella figura scultorea e nelle due illustrazioni iconografiche di cui sopra in un rapporto evidente di relazione tra discepolo e maestro (il budda) che transita dalla prima infanzia fino all'adolescenza, la precisione di età risulterebbe irrilevante nel suo ruolo simbolico in quella logica in cui il fanciullo divino si prepara ad essere codificato in una prospettiva pragmatica sotto le spoglie di *chigo* 稚児 e di *dōji* 童子. I primi esempi di raffigurazione infantile del Buddha risalgono in Giappone al settimo secolo, mentre i *bodhissatva* come Zenzai Dōji善財童子(Sk. Sudhana) - divulgatore della setta dottrinale buddhista Kegon (Sk. Avatamsaka) e protagonista del *Gandavyūha Sūtra*, un bodhisattva che in veste di fanciullo divino raggiunge l'illuminazione dopo il percorso d'insegnamento di cinquantatré maestri – risale all'ottavo secolo. A questa si possono aggiungere diverse tipologie di *dōji* demiurghi di

[77] W. G. Aston, trad., *Nihongi: Chronicles of Japan from Earliest Times to A.D. 697*, Tuttle, Vermont & Tokyo, p. 134.

[78]Secondo Christine Guth, acceno da archivi suggeriscono che la cerimonia non consistesse soltanto nel bagno e lustrazione della figura del infante Buda ma anche una dettagliata rievocazione della sequenza di eventi incominciando dalla nascita dal fianco della madre e culminante nel bagno rituale. «An eight-century document from Saidaiji, and influential temple in the Nara period, lists figures of Makamaya, the Heavenly Kings, a tree in bloom, and dragons used during the ritual.» C. Guth, *op cit.,* 9

[79] K. Kerényi, *Prolegomi*, *cit,* p. 68.

divinità esoteriche quali Fudō Myoō[80], Monju *bosatsu* (Mañjusri), Jizō (Kshitigarbha) e Kannon (Avalokitesvara).

Monju appare solitamente nelle vesti di orfanello o di monaco pellegrino così come risulta nel sūtra *Monju Nehan-kyō* (Mañjuśrī Painirvāna Sūtra). Diverse testimonianze indicano il monte Wu-t'ai, sito nella provincia dello Shanxi in Cina, quale la sua dimora terrena. Egli si rivela a tutti coloro che posseggono «cuore sincero»[81] e che si trovano nei pressi di quella regione per venerarlo.

Monju è un bodhisattva connesso al culto del principe Shōtoku a cui segue un'importante proselitismo che ha avuto origine nella regione di Nara a partire dal periodo Kamakura. Queste due figure hanno spesso coinciso nelle rappresentazioni iconografiche e scultoree con fattezze fanciullesche.[82]

Tuttavia le ragioni che portano all'identificazione di Monju con il fanciullo divino possono rintracciarsi nelle scritture buddhiste nelle quali l'epiteto *kumārabhuta*, dal sanscrito significa giovinotto regale, o principe. Nelle trascrizioni cinesi riportate sotto i caratteri 太子 nella lettura *kun*[83] vengono pronunciati *taishi.* Per questa stessa ragione sia Shitta Taishi (Siddhārta) che Shōtoku Taishi[84] vengono percepiti in Giappone quali divinità fanciullesche. Monju come bodhisattva è associabile al fanciullo divino e si può rimandare all'abbondanza di *dōji* 童 presenti nella tradizione mahāyāna e riconosciuti *ab origine* come *gohō*, protettore della Legge del Buddha nei confronti di eventuali aggressori che avrebbero minacciato l'integrità di questa durante il suo maggiore periodo di decadimento (Mappō).

---

[80] Il racconto delle austerità del monaco Mongaku, – chi secondo il *Heike Monogatari* avrebbe esortato a Yoritomo alla rivolta contro i Taira - egli rimase per giorni e giorni sotto la grande cascata di Nachi, in pieno inverno e fino al collo in acqua ghiacciata. Alla fine ha perso conoscenza e sarebbe certamente morto se non fosse stato assistito da due fanciulli divini discesi dalla cima della cascata per riviverlo strofinandoli unguenti sopra con le loro mani calde e profumate. Erano due degli otto accoliti che formano il seguito di Fudō Myoō chi risiede nel paradiso Tusita, inviati appositamente per dargli la forza di compiere il suo voto di austerità sovrumana. «For two divine childs with their hair dressed in side loops descended from the summit of the waterfall. "Who are you who treat me so kindly?" he asked. "Kongara and Seitaka, messengers from the Mystic King Fudō. Our master commanded us to come here" they said» McCullough, 317.

[81] Questa leggenda è riportata nell'assunzione del voto di devozione al *bodisattva* citato nel sūtra *Monju Nehan-kyō* (*Mañjusrī Parinirvāna Sūtra*) *Cfr*. Guth, 13.

[82] Cfr. C. Guth Kanda, "Kaikei's Statues of Manjusri and Four Attendants in Ae no Monjuin", *Archives of Asian Art,* 32 (1979) pp. 8-26. La sua analisi iconografica si basa a partire dal pezzo scultorio datato 1203 d.c. che riporta la figura del bodhisattva a cavalcioni su un vigoroso leone. In questa raffigurazione articolata si distingue il fanciullo Sudhana. La stessa autrice passa poi all'analisi di un pezzo, attribuito a Koen del 1285 d.c., raffigurante un fanciullo in fattezze puerili con il viso e il corpo arrotondato, con indosso un *dothī* e i capelli raccolti in una pettinatura a cinque nodi. Questo dettaglio iconografico è un elemento chiave per la sua identificazione quale Monju poiché il numero cinque ha un'importanza simbolica nel proprio culto.

[83] Ci riferiamo alla resa in lingua autoctona dei caratteri cinesi. «Il *wakun* è quindi la traduzione in lingua autoctona del valore semantico del carattere cinese *jigi*, ed è anche detto *yomi, "*lettura".» Tollini, *cit*, p. 45

[84] *Cfr*. Alexander Soper, "A Pictorial Biography of Prince Shotoku" *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Gennaio 1967, pp. 197-216.

Carmen Blacker nelle varie raccolte di racconti buddisti del periodo medioevale ne riporta diversi esempi di questo spirito guardiano sotto forma di fanciullo divino che agisce come accolito al servizio di maestri buddisti.

Come primo esempio di questi racconti riportiamo il caso del monaco Jōzō Hōshi il quale viene assistito da un *gohō-dōji* (guardiano in fattezze fanciulle) durante i suoi esercizi di reclusione ascetica a Yokawa. Nel secondo caso che andiamo riportando troviamo Kanchū Sōzu, un altro maestro buddhista assistito da un *gohō-dōji* durante la cerimonia di accensione del fuoco dei cento giorni consecutivi (*sennichi-goma*).

In ultima analisi recuperiamo dalla Blacker la narrazione del *Konajaku Monogatari* nel quale viene accennato il caso di Butsuren, assistito da due fanciulli divini (due *gohō-dōji*) i cui nomi propri sarebbero riportati nel *Sūtra del Loto.* Due demoni convertiti che rimasero dal monaco Butsuren lodandolo mentre egli recita il testo sacro suddetto fino alla sua morte realizzano per lui ossequi funebri durati quarantanove giorni. Conclusi questi entrambi scomparvero.[85]

Nelle vesti di Monju – il bodhisattva della saggezza - la figura del *dōji* funge anche come intermediario nella trasmissione e rivelazione di testi sacri. La sua fanciullezza è spesso la risposta con cui vengono giustificati ulteriori chiarimenti di insegnamenti che potrebbero essere stati obnubilati da commentari a posteriori.

A livello iconografico sarebbe utile segnalare un'eloquente illustrazione del quindicesimo secolo presente nella collezione dell'Istituto di Arte di Chicago – che ci servirà da analogia alla raffigurazione in ambito drammatico - dove Monju appare in torso semi nudo a tre quarti e con chiare sembianze fanciullesche, i capelli sciolti e tra le mani una scrittura che simboleggia la sua sapienza. Egli inoltre indossa un indumento intrecciato (*nawa*) da cui egli prende il nome Nawa Monju. In testa all'iconografia troviamo centrata un'iscrizione attribuita al monaco zen Godaichi Shūgaku:

> Maestro dei sette Budda è un fanciullo di un metro e mezzo di statura dei cui capelli poggiano sulle spalle come nuvole. Meraviglia i suoi occhi viola con cui guarda la gente. Incontra il Budda, Innanzitutto cerca il profondo mantra del venerato (Budda) …[apparse] come bue al pascolo, quando smetterà di cambiare forma? Apparse al nobile Lü indossando una veste intrecciata come fili d'erba.[86]

Cosi mostratosi in modo umile e fanciullesco, l'insegnamento principale di Monju diventa chiaro, le parvenze sono ingannevoli. Poiché la saggezza come qualità spirituale comporta

[85] Cfr. C. Blacker. "The Divine Boy in Japanese Buddhism", *Asian Folklore Studies,* Vol. 22, 1963, pp. 78

[86] La traduzione è riportata in H. Ahn, "Paintings of the Nawa Monju: Manjusri Wearing a Braided Robe", *Archives of Asian Art,* No. 24, 1970/71, p. 40.

forme diverse di manifestazione egli va offrendo intellegibilità e sollievo incarnando la figura del *dōji* che si intreccia a quella di *chigo*.

Possiamo riconoscere cosi che l'appellativo *dōji* nella visualizzazione del fanciullo divino corrisponde, inoltre, con la figura che intercede nell'insegnamento, 方便 (*hōben*), e che conduce in questa metodologia all'illuminazione.

Kannon è un altro *bodhisattva* che sostiene un ruolo fondamentale nella devozione e si presenta spesso in parvenze fanciullesche. Similmente a Monju,[87]egli appare quale mendicante-musicista. [88] Nell'illustrazione del racconto in cui Kannon assume le forme di un novizio *chigo* (l'allievo) che entra in servizio a un monaco ansioso di compagnia ed in età avanzata, recatosi al tempio Hasedera per pregare Kannon per l'incontro con un discepolo. Il bodhisattva si rivela in risposta alle preghiere dell'anziano. Kannon appare vestito in abito viola mentre suona il proprio flauto al chiaro di luna.

Dopo tre anni trascorsi assieme al vecchio monaco il *chigo* inspiegabilmente si ammala e muore. Durante gli ossequi funebri Kannon si rivela nelle sue vere fattezze al monaco che sconsolato piange la perdita del discepolo.

Il passaggio sopra riportato, presente nella pergamena *Chigo Kannon Engi* datato quattordicesimo secolo e presente nel Museo d'Arte Kōsetsu, evidenzia graficamente il messaggio didattico della vicenda.

Nell'ambito giapponese il riferimento affondava radici nella ricorrenza della vita monastica del periodo medioevale in cui non era raro che vi fossero relazioni intime tra i monaci adulti e i *chigo*. Non a caso nel periodo Muromachi possiamo trovare un genere di racconti monastici *chigo monogatari* i quali concludono spesso con una nota di taglio morale-religioso. Anche se oggi potrebbero interpretarsi queste chiose morali quali formule funzionali delle giustificazione di un pretesto erotico, studiosi quali Ichiko Teiji o Araki Yoshio, suggeriscono nell'argomento un bisogno di razionalizzazione e ricerca redentrice nell'eccezione erotica agita dai monaci nei confronti del *chigo*.[89]

---

[87] *Ibidem,* riporta un'illustrazione di Monju datato nel quattordicesimo secolo.

[88] Secondo il *Sūtra* del Loto «The getaway to everywhere of the Boddhisattva he who observes the sound of the world. The Buddha declared to the Bodhisattva inexaustible mind: […]To those who can be conveyed to deliverance by the body of a boy or girl he preaches Dharma by displaying the body of a boy or girl. *Cfr*. Leon Hurvitz, trad. *Scripture of the Lotus Blossom of the Fine Dharma (The Lotus Sūtra)*, Columbia U.P., 1976, pp. 314-315.

[89] «When the bodhisattva all come to make manifest the path to enlightenment, they will lead us out of wrong into right if we hae transgressed, and even though we may have little inclination to be so led they will steer us out of evil into goodness. The comentaries on the sūtras and the *sāstras* and old texts describe the infinite variety of means by which this [exodus from evil] may be accomplished» tratto dall'episodio *Aki no Yo no Nagamonogatari. A Long Tale for an Autumn Night*. M. Childs, trad, *op cit*, p. 130.

Ovviamente la relazione omosessuale non era vista con disapprovazione. Si trattava piuttosto di una convenzione derivata dalla frustrazione dell'ideale amoroso che finiva inesorabilmente nell'agnizione dell'equivoco ed eventualmente nel distacco tra amante e soggetto amato. Qualsiasi tipo di legame erotico - quale relazione affettiva all'interno della cornice premoderna buddhista – era da considerarsi di breve durata, segnato da sofferenza poiché rappresentava un impedimento nella liberazione spirituale.

In questa dinamica il *chigo* rappresentava una forma di peripezia dell'aspirazione di emancipazione religiosa dei monaci. Egli fungeva dialetticamente come elemento erotico da superare per raggiungere la strada del risveglio (*hosshin*).

La risposta nei confronti dell'eros nell'archetipo era uno strumento didattico che conduceva alla comprensione della transitorietà del mondo (*mujō*) e conduceva moralmente verso l'estenuante compito dell'ideale unica missione della vita monastica buddista. In questo modo la manifestazione del *bodhisattva* nelle fattezze del *chigo* attingeva alla possibilità di esonerarsi dalla condizione dell'essere umano di permanere nella futilità dei legami sentimentali e carnali. Il superamento dell'esperienza erotica rappresentava per i monaci un insegnamento privo stigmi.

Questa cornice didattica nella realtà laica, ossia nel legame tra genitori e figli, ripercorre in modo simile un conflitto che ha una base esistenziale d'indole religiosa.

Per passare all'ambito drammaturgico è necessario riportare un esempio paradigmatico che visualizzi esplicitamente la manifestazione del bodhisattva attraverso l'archetipo del fanciullo divino. Troviamo funzionale a questa intenzione il testo di *Sakuragawa*, attribuito a Zeami (ca.1363-1443) e denominato - secondo la categorizzazione di ordine letterario condotta da Takemoto Mikio - *oyako monogurui,* letteralmente un nō di genitori e figli lunatici[90].

Il motivo di rottura del legame tra genitori e figli presente nella pièce è determinato da un traffico di persone che secondo l'analisi di Claudia Iazzetta:

> Rispecchia un problema che realmente affliggeva la società giapponese del XIII e XIV secolo. I testi riconducibili a questo gruppo implicano la presenza di un figlio che, riuscito a scappare dai trafficanti di schiavi che lo avevano rapito, viene ritrovato da un monaco o un laico alle cui cure si affida fino al conclusivo ricongiungimento con il proprio genitore.[91]

Ci interessa rilevare dal punto di vista drammatico, l'elemento della fioritura del ciliegio, poiché rende l'immagine della natura fugace tanto quanto il legame affettivo tra padre e

[90] *Cfr*. C. Iazetta, "Separazione e ricongiungimento. Storie di genitori e figli negli *oyako monogurui*" in M. Casari, P. Scrolavezza a cura di, *Giappone, storie plurali*. Emil di Odoya, Bologna, 2013, p. 149.
[91] *Ibidem*.

figlio, Sakurago, mentre dal punto di vista letterario l'allegoria funziona quale associazione poetica, che seppur molto convenzionale sposta l'attenzione dall'allusione alla transitorietà del torrente (*gawa*) nel quale viene rinvenuta la divinità protettrice (Konohana-Sakuyahime) e a cui viene associato il ciliegio.

Nel personaggio centrale troviamo una madre addolorata in preda a pazzia a causa di aver perso il figlio Sakurago, che allontanatosi volontariamente si cede ai trafficanti di schiavi nel tentativo di trovare una soluzione alla condizione di difficoltà finanziaria che affliggeva la famiglia. Dopo che la madre manifesta il suo stato emotivo di pazzia (*kurui*) avviene il ricongiungimento con il figlio, dopo di che ella decide di prendere i voti.

Con questo ultimo gesto appare più evidentemente l'importanza del valore religioso della vicenda. Nella sofferenza dell'incapacità di riscatto del proprio figlio la madre impazzisce tuttavia è il figlio in questa circostanza che si manifesta quale istanza di salvezza spirituale.

> Nel nō il kurui si manifesta con danza e canto, e si configura come la sublimazione di un tipo di "arte di strada", repertorio di kyōjo狂女e hōka放下molto diffuso anche prima dell'epoca Muromachi. Le donne, che per sventura erano rimaste prive di famiglia, trovavano solo nel kurui il modo di poter viaggiare liberamente per il paese. [92]

Anche se alla base di questo dramma risiede una solida costruzione psicologica, fondata nella realtà sociologica del momento storico, l'atmosfera buddhista permea l'intera pièce riconducendo alla benevolenza della figura del fanciullo, il cui elogio ne chiude il dramma.[93]

La condizione patetica del personaggio femminile che in scena è incarnato dallo *shite* – che rifiuta la condizione di perdita danzando lo stato di demenza nell'esaurimento emotivo - è molto chiara. Sakurago – rappresentato da un *kokata* - viene ritrovato dalla madre in un tempio.

Sakurago dopo essersi venduto intraprende la strada del monachesimo, evidenziando in questo atto la sua propensione spirituale patente già a partire dalla scelta di cedersi ai mercanti di schiavi che rendeva esplicita la sua propensione ai voti di generosità e autosacrificio – qualità indiscutibile del *bodhisattva* stesso.

L'esortazione di affiliazione religiosa che il figlio propone alla madre, dopo tre anni di tribolazione è la chiave di lettura con cui ancora la figura del *bodhisattva* diviene la fonte di un insegnamento che promuove all'emancipazione spirituale.

---

[92] *Idem*, 150.

[93] Nella traduzione di Huey osserviamo con chiarezza questo accenno : «The child is her salvation./For him she receives holy orders,/Starting on the path that leads/To final buddhahood.» R. N. Huey, "Sakuragawa. Cherry River." *Monumenta Nipponica*, Vol. 38, No. 3, Autunno, 1983, p. 311.

1.3 Ushiwaka, l'infanzia dell'eroe Yoshitsune. La narrazione mitologica nel Gikeiki.

In questo paragrafo vorremo distinguere a proposito dell'infanzia di Yoshitsune no Minamoto l'ambivalenza tra la componente storica e quella mitica per evidenziare le dimensioni intersecate tra la leggenda e la pretesa di un'articolazione storiografica. Poiché per la società che ci riflette è inscindibile una chiave di frattura, una volta rimesse in causa forma e interstizio – ossia il *limen* dove la prassi del mito si mostra tra il presente e un passato determinato – irrimediabilmente distinte tra l'esperienza propria e quella dell'altro nell'alterità dell'accaduto, è probabile determinare da un epoca e da una società l'accaduto del fatto storico. Il limite che la storiografia gioca come architrave della struttura sociale è suscettibile ad essere respinto dalla prassi letteraria o artistica che rimandano il locus del mito verso l'enunciato di un'assenza, che appare nell'ombra del suo passato.

Da un certo punto di vista il nostro rapporto col discorso storico, in quanto oggetto di studio diventa la cornice con cui vorremo interpretare la propaggine aperta tra gli avvenimenti della vita di Yoshitsune e la costruzione del racconto pervenuto.

Con la fine del periodo Heian, il Giappone fu attraversato da una serie di conflitti militari diffusa per vari secoli dal 1150 fino al 1600. A periodi di calma si susseguirono conflitti bellici che divennero motivi letterari, soggetti dell'arte figurativa e dell'arte teatrale. Il genere denominato *gunki monogatari*[94] (racconti militari) sorge da questo contesto ed è composto da testi di prosa mista sino-giapponese. Essi narrano storie coraggiose svolte da intrepidi militari. Il *Gikeiki*,義経, di autore sconosciuto e datato nel periodo Muromachi, è uno di questi ed è incentrato sulla narrazione delle vicende relative a Minamoto no Yoshitsune (1159-1189) conosciuto in età infantile come Ushiwaka.

Il testo tratta di una ricostruzione leggendaria della vita dell'eroe Yoshitsune discendente diretto di Tsunemoto, il quale ricevette il cognome Minamoto nel 961 –anno della sua morte - a sua volta figlio del principe Sadazumi (873-916) sesto figlio del tennō Seiwa (850-880). Yoshitsune, erede diretto dal fondatore del ramo Seiwa Genji, si distinse come guerriero nella guerra *Genpei* (1180-1185), dove ribaltò la minaccia di una sconfitta imminente grazie al suo valoroso intervento in aiuto del fratello maggiore Yoritomo che garantì al clan la vittoria sui

[94] Poiché concentratesi nella vita di un singolo guerriero - ammettendo una serie di elementi fantastici e omettendo digressioni caratteristiche del taglio morale, tipiche del genere, miste ad uno stile di scrittura considerato non elevato - il *Gikeiki* non viene catalogato, da certi studiosi, sotto la categoria di *gunki monogatari* poiché spesso veniva considerato appartenente a un genere inferiore. Interpretato come una raccolta di storielle di un certo spessore (*otogi zōshi*). Perl ulteriori dettagli sulla discussione relativa al genere letterario, *Cfr*. H. C. Mccullough, trad. *Yoshitsune. A fifteenth-Century Japanese Chronicle*. Standford-Tokyo University Press, 1966, p. 65.

Taira. Dando conseguentemente spessore all'evoluzione politico-sociale di una nuova e solida organizzazione politica, lo shogunato che nei secoli ha caratterizzato il Giappone. La parte sicuramente più interessante della narrazione risiede nell'interstizio fra l'ideale storico e la leggenda popolare. Il fallimento eroico nelle vicende trionfali, anche se può sembrare un chiasmo, ha sempre esercitato un fascino nell'immaginario nipponico e questo tratto, tutt'oggi, identifica Yoshitsune esemplarmente come l'eroe sconfitto. Nel linguaggio giapponese questa qualità eroica nel caso di Yoshitsune assume il senso di *hōgan biiki*, letteralmente simpatia per lo *hōgan* –termine che fa riferimento a suo rango militare. Empatia per il segno perdente nelle circostanze di sfortuna che caratterizzarono lo *Hōgan* nonostante il suo nobile impegno e talento da stratega.

Le battaglie di Ichi-no-tani, Yashima e Dan-no-ura riportate nel *Heike monogatari* sono invece menzionate solo trasversalmente nel *Gikeiki* che scritto nel quindicesimo secolo non si occupa delle grandi vittorie militari. Quest'ultimo comprende la narrazione degli avvenimenti sin dall'età infantile e rintraccia la formula ontogenetica del perfetto samurai, abile con le armi, d'impeccabili intenzioni, sempre fedele e leale al proprio signore. Il valore del testo non risiede nella sua veracità storiografica, cerca invece di rendere conto della vita dello *Hōgan* che agiva un fascino nell'immaginario popolare capace di proiettarlo da personaggio storico a leggenda epica.

L'immagine fantastica di Yoshitsune, che ha praticamente dato vita al suo mito, ha preso forma dall'Heike *monogatari*, capolavoro della letteratura giapponese risalente ai primi decenni dell'undicesimo secolo. Mentre il *Gikeiki* è l'opera che raccoglie il maggior numero di leggende e che ha ricostituito la vita di questo eroe dalla nascita fino alla morte. Quest'opera, composta tra il 1340 e il 1400, vuole soprattutto essere un omaggio velato di romanticismo dettato da una profonda ammirazione per uno sventurato giovane condottiero, anziché che rappresentare e fornire un quadro storico della vita e del carattere di Yoshitsune.[95]

La prima parte del racconto – da dividere ipoteticamente in due parti - è quella che più interessa il nostro discorso, poiché ritrae Yoshitsune fanciullo. Ushiwaka –viene conosciuto in quella età- è caratterizzato da una profonda sensibilità. L'immagine dell'eroe in divenire è quasi onirica, e sembra evocare in continuazione la scaturigine di una purezza che contrasta in modo drammatico con un destino di condanna alla sfortuna e al fallimento dopo la rottura irriconciliabile col fratello.

[95] A. Palermo. "Gli Hōganmono in una ricostruzione leggendaria della vita di Minamoto no Yoshitsune", *Il Giappone,* Vol. 34, 1994, p. 29.

Questo incipit narrativo protrae la personalità dell'eroe come colui che sa distinguere e ostentare chiaramente la giustizia, l'onore e l'integrità. Potenzialmente tutte queste virtù si concilieranno nei tratti monumentali del guerriero e verranno inquadrate dall'empatia popolare verso un'ottica d'immortalità.

La figura dell'eroe Yoshitsune emersa nel *gunki monogatari* è associata ad un codice di empatia verso il pubblico che trova divulgazione nelle forme performative classiche, sia nel Nō[96] e nel *kabuki*. Il relato del Gikeiki si alimenta dalla tradizione e dall'epica popolare rielaborandole per creare un corpo letterario alimentato dalla fertile immaginazione dell'epoca posteriore a partire da avvenimenti del periodo Heian descritti nel *Heike monogatari* e nel *Genpei seisuiki* – entreambi datati nel periodo Kamakura - ove è descritta la carriera militare e la figura pubblica Yoshitsune, genio militare, virtuoso in ogni abilità di combattimento.

Un personaggio costruito sulla base di una psicologia complessa, quello di Yoshitsune, con le virtù, i difetti propri di un giovane uomo e con la sua provenienza e predilezioni, che dimostrava consistenza caratteriale nello sfidare impassibilmente i propri nemici senza mancare di una profonda considerazione per i propri subalterni.

Vorremmo enunciare cinque fra gli episodi più rilevanti della vita pubblica dello *Hōgan* in questione che apparse nelle fonti letterarie sopracitate, di valore affidabile dal punto di vista storico che contribuirono a delineare la leggenda. I primi tre risultano eloquenti della sua impetuosa e al contempo ingenua personalità. Il primo aneddoto, quello della discesa a Ichi-no-tani descritta nel *Heike monogatari,* narra l'avvincente successo militare a seguito della strategia di Yoshitsune nonostante la difficolta del terreno di battaglia e nella veemente decisione di attaccare inaspettatamente dall'alto al galoppo i nemici i quali non si aspettavano provenire un agguato quella zona.

Sempre nella prima parte del testo troviamo controversa la tattica di ritirata tra Kajiwara Kagetoki e Yoshitsune, nel consiglio di guerra a Settsu prima della celeberrima battaglia di Yashima quando lo Yoshitsune rifiutava di considerare, nella strategia, la possibilità di ritirata, dimostrandosi scaltro e arrogante accusando di codardia Kajiwara. Supponenza che avrebbe potuto provocare rappresaglia e l'eventuale diffamazione di Yoshitsune.[97] Questo

[96] Secondo McCollough nel repertorio attuale 50 o 60 all'incirca sono basate in personaggi eroi. I pezzi conosciute come *hōganmono,* quelle con Yoshitsune come protagonista costituiscono la categoria più grande con 30 pezzi tra i quali 12 sono presente nel repertorio attuale. Op cit, 31.

[97] L'antecedente che fonda l'antipatia tra Kajiwara Kagetori –vicecomandante delle forze Minamoto- e Yoshitsune viene rilevato nel Heike monogatari 11:7 nell'ante sala di Dan-no-ura appena prima che cominciassero le ostilità tra Genji e Heike, Yoshitsune impedisce Kajiwara di guidare la flotta, incidente che quest'ultimo risente e provoca le diffamazioni ulteriori che portano al declino eventuale di Yoshitsune. «At this point Yoshitsune regained his composture. Kajiwara could not press the matter further. But from this time on, it is said that Kajiwara grew to hate Yoshitsune, and his slander in the end brought about Yoshitsune's downfall»

aneddoto anche se accettato dal punto di vista storico, per quanto riguarda la leggenda di Yoshitsune, provvede una spiegazione convincente della irreconciliabile rottura con il fratello Yoritomo.

La seconda vicenda, ossia la narrazione dell'arco caduto dalle mani di Yoshitsune nell'acqua del mare, sarebbe un'incidente da imputare alla battaglia di Yashima dove egli si dimostrò audace al limite del pericolo.

L'intraprendenza di Yoshitsune si manifestò nel momento in cui si espose a bersaglio umano lanciandosi in mare per recuperare l'arco. Egli giustificò il gesto spericolato nella probabilità che sarebbe stato deriso dai nemici per la perdita dell'arco appartenuto al generale Genji Kurō.

Gli altri due episodi che segnano invece il declino della sua carriera, sono tra i più rinomati. Quello della missiva di Koshigoe inviata a Yoritomo – dopo aver costretto agli arresti Yoshitsune- che tratta la possibilità di una riconciliazione possibile tra i due fratelli.

Per ultimo, l'episodio dell'attacco serale alla residenza di Horikawa descrive l'inizio della persecuzione dell'eroe che inizierà la fuga rendendosi conto dei piani del fratello che ormai lo vuole terminare.

Secondo la narrazione, lo *shōgun* Minamoto Yoritomo aveva ordinato un attacco al suo fratello minore Yoshitsune, nella sua residenza nel quartiere Horikawa di Kyoto.

Anche se la loro provenienza è prettamente letteraria tutti questi episodi sono ritenuti veritieri. La fonte principale è il *Heike monogatari* considerata la più importante opera di prosa con soggetto militare, datata tra l'epoca Kamakura e l'epoca Muromachi, presumibilmente intorno al 1371, ma con antecedenti orali di circa due secoli.

Un'opera in cui si costituisce l'oggetto storico della guerra *Genpei*. Testo che va ricostruendo la sommossa di Hōgen del 1156 e il conseguente indebolimento dei Fujiwara a corte e il sollevamento Heiji dove i Taira consolidarono la vittoria effimera dalla contrapposizione Taira-Minamoto definendo l'impronta buddhista quale ideologia religiosa egemonica e rendendo una chiara percezione entropica della vicenda.

In una condizione storica totalmente diversa troviamo gli episodi narrativi generati nell'epoca Muromachi, che provengono da corpi letterari il cui valore storiografico è decisamente più assottigliato. Nonostante, l'autore del *Gikeiki*, come sopra indicato, non includa le vicende della vita pubblica di Yoshitsune – se non come mere menzioni – si serve dell'episodio della

---

H. Shirane, B. Watson, *The tales of Heike*, Columbia University Press, 2006, p. 113. Inoltre si specula che Yoritomo non vedesse con beneplacito la condecorazione di regalia imperiale ricevuta direttamente dall'Emperatore al fratello senza l'intercezione dello *shōgun*. Sembra anche sancire le basi per l'avversione tra Yoritomo e Yoshitsune.

lettera a Koshigoe e quello della fuga dalla capitale, episodi già affermati in epoca Kamakura, per amalgamare le leggende create nel periodo Muromachi le quali a loro volta potrebbero distinguersi in due grandi gruppi. Il primo concentrato sulle vicende infantili di Yoshitsune, abbondanti in un genere diverso considerato minore, definite *otogi zōshi* (storielle fantastiche) e l'altro gruppo che narra dell'età adulta dell'eroe e del suo declino e persecuzione a partire dalla rottura con il fratello, lo *shōgun* Yoritomo.

Le legende collegate a Ushiwaka hanno inizio nell'età puerile dell'eroe, che vedono come protagonista Tokiwa, la madre di Yoshitsune. Un episodio tra i più conosciuti – non incluso nel *Gikeiki* anche se parte del *Heiji monogatari,* una fonte letteraria del periodo Kamakura – inizia narrando la fuga di Tokiwa a Fushimi dove si narra l'attraversamento di un territorio inospitale in mezzo alla neve con Ushiwaka infante attaccato al suo seno, e degli altri due fratelli più grandi aggrappati alla sua gonna. Gli autori del periodo Tokugawa aggiunsero un numero importante di dettagli, la maggior parte inclusero particolari di un guerriero Taira, Munekiyo, chi si sarebbe impietosito e prestato ausilio alla dama di corte. A livello biografico Yoshitsune si sarebbe salvato solo grazie all'ingegno e alla grinta della madre. La prima vicenda rilevante alla descrizione del talento militare insito nell'infanzia dell'eroe riporta il suo incontro col *tengu* di Kurama[98] ed è stata narrata in precedenza soltanto nel *Heiji monogatari* e nel *Taiheiki,* entrambi scritte in epoca Kamakura[99]. Episodio che risulta di particolare importanza poiché condenserebbe i più solidi riferimenti biografici di Yoshitsune in età fanciulla, contribuendo alla costruzione della eroica del personaggio in questione e che nel periodo Muromachi si sarebbe consolidata.

Anche se non fanno parte del *Gikeiki*, le leggende di Ushiwaka ci servono di riferimento per un'opera che sarà affrontata in questa sede *Kurama Tengu* attribuita a Miyamasu, nella quale Ushiwaka è interpretato da un *kokata* mentre il *tengu* del monte Kurama dallo *shite*.

Nella narrazione di *Kurama Tengu*, Ushiwaka – che sarebbe stato inviato come novizio al tempio Buddista del monte Kamakura al nord di Heian-kyō, la capitale e attuale Kyoto – incontra il gran *tengu* di Sōjō-ga-tani che riconosce Yoshitsune, figlio minore di Yoshitomo

[98] I *tengu*, a volte benevolenti, a volte maliziosi spiriti di montagna, sono creature caratteristiche dei racconti popolari giapponesi, assieme ad altre esseri mitologici quali i *gakki* (fantasmi) gli *oni*, (demoni) e i *kappa* (spiriti acquatici). I *tengu* sono associati anche ai corvi, considerati uccelli di ambivalente augurio. In diversi racconti degli Ainu, i corvi sarebbero associati agli uomini come alleati benevoli, e.g. Pashkuru Kamui chi avrebbe fatto rigurgitare il sole da un mostro che minacciava l'intero creato. Classificati in tengu minori: shō-tengu o karasu-tengu e konoha-tengu considerati di poteri superiori, mentre dai-tengu sono di avanzata età. *Cfr*. Michael Ashkenazi *Handbook of Japanese Mythology*, Santa Barbara, Abc Clio, 2003, p. 170. Kurama *tengu* in specifico è associato a Bishamon mentre Taroboro, il *tengu* del monte Atago è identificato con Jizō. Cfr. Bernier Bernard, *Breaking the Cosmic Circle: Religion in a Japanese Village*, Itaca, Cornell East Asian papers No. 5, 1975*,* p. 183.

[99] McCullough, 37.

Minamoto anche se nelle vesti di *chigo*. A partire da questo incontro, i principi militari segreti (*heihō*) saranno trasmessi al giovane Ushiwaka direttamente dal *tengu*.

La leggenda riporta il talento del giovane Ushiwaka con le armi e nello specifico dell'abilità con la spada di proporzione mitica che si intravede e che avrebbe caratterizzato Yoshitsune in età adulta.

Il portato esoterico e segretezza nella trasmissione delle istruzioni di allenamento militare è tipico del periodo Muromachi. La leggenda avrebbe fornito ispirazione a scuole fondate a posteriori a rivendicare l'origine dei propri principi di allenamento direttamente dal *tengu*.[100]

I *tengu* sono spiriti manifesti nell'immaginario popolare, di parvenze simili ai gnomi o ai folletti, di carattere a volte malizioso che risiedono nelle zone boscose di montagna i cui caratteri indicano cielo e cane天狗. Capaci di agire incantesimi sugli incauti o irrispettosi si dimostrano benevoli invece con certi individui che attestano determinazione e talento, come nel caso di Yoshitsune, il più paradigmatico. Tuttavia sono creature caratteristiche delle narrazioni popolari coinvolte in diverse storie di samurai,[101]sempre legati alla sapienza, abilità con le armi e qualità sovraumane connesse con contesti esoterici.

La leggenda di *Hashi Benkei*, è una fra le più celebri e significative in cui viene descritto l'incontro di Ushiwaka con suo servitore di armi, Saitō Musashibō Benkei. Anche se nelle fonti più affidabili in senso storiografico altri nomi, quali Ise Saburō o i fratelli Satō, appaiono più rilevantemente al servizio di Yoshitsune, il nome di Benkei viene nominato a intervalli e in contesti narrativi poco rilevanti.

Nell'ambito della leggenda Benkei viene associato spesso a Yoshitsune. È interessante notare che il primo incontro di Benkei, come il suo protettore e servitore leale, con Ushiwaka avvenga in età fanciulla. Elementi come il talento musicale di Ushiwaka per suonare il flauto, il confronto sproporzionato fra Ushiwaka e Benkei in analogia a quello tra Davide e Golia e l'esito nella forgiatura di un legame equivalente a quello tra servo e padrone, sembrano aver creato una formula narrativa che rimane impresa in ogni declinazione della leggenda.

Nel caso della pièce Nō *Hashi Benkei*, troviamo la versione *Fue no maki* che ci presenta una scena in cui appare la madre di Ushiwaka, Tokiwa la quale consegna il flauto all'eroe rivelandogli che lo strumento sarebbe stato portato in Giappone da un monaco buddista. Si tratta di un pezzo tuttora ben accolto dal pubblico, dove Ushiwaka è interpretato da un *kokata*, coincidente con l'età anagrafica del narrato.

[100] *Idem*, 38.
[101] Cfr. Hiroaki Sato. *Legends of the Samurai*. Woodstock, Overlook Press, 1995, pp. 391

CAPITOLO SECONDO

L'ATTORE IN DIVENIRE. IL RUOLO DI *KOKATA*.

Nel primo capitolo abbiamo voluto occuparci degli accenni antropologici, cornici indispensabili per poter inquadrare il tema in questione, in modo da chiarire i principi essenziali dell'archetipo nell'ambito psicologico e trattatistico, che in modo più specifico serviranno da supporto per l'analisi del dispositivo scenico attraverso cui il *kokata,* in quanto attore fanciullo, agisce in scena. In questo capitolo indaghiamo la presenza del fanciullo nelle rappresentazioni *nō,* analizzando l'espressione scenica del *kokata* nel suo divenire attoriale.

In primo luogo verrà trattata la connotazione psicoanalitica di *Amae* nella condotta percettiva e cinestetica del *kokata*, rilevante tanto nello spazio di allenamento quanto sul palcoscenico. Considerando l'*amae* come motore della prassi mimetica in scena, renderemo evidenti le caratteristiche specifiche nelle rappresentazioni fomentate dal suo pensiero ludico. Ciò è essenziale per capire la dinamica dell'esecuzione delle diverse azioni sceniche articolate attraverso specifici *kata* e intese come gesti corporei peculiari che sviluppano la partecipazione al gioco simbolico da parte dell'attore fanciullo. L'*amae* sarà quindi agevolmente ricondotta alla concezione psicoanalitica, secondo la quale il coinvolgimento del fanciullo nella dinamica dell'allenamento riporta alla struttura della società giapponese. Analizzando questa nozione tra gli elementi dell'interazione del rapporto tra allievo e maestro, si renderà evidente il rapporto tra l'assimilazione del dispositivo scenico e l'adeguato comportamento attoriale che ne consegue nel percorso di allenamento.

A partire da schemi cognitivi e senso-motori del fanciullo in scena, si cercherà di delineare – richiamando lo studio di Piaget e Freud[1] fatto nel terreno pedagogico sulle intuizioni del gioco simbolico – l'assestamento degli elementi indispensabili per lo sviluppo tra l'equilibrio affettivo e quello intellettuale che si stabiliscono come parte dell'adattamento nella distinzione della realtà simbolica del gioco scenico.

Tanto la nozione dell'*amae* quanto gli schemi cognitivi e senso-motori saranno elementi indispensabili per capire le indicazioni dell'allenamento accennate in ambito trattatistico,

[1] *Cfr*, Jean Piaget, [1966] *La psychologie de l'enfant*, trad. italiano Chiara Andreis, *La psicologia del bambino*, Torino, Einaudi, 1970; Maurice Merleau-Ponty, [1968] *Les relations avec autrui chez l'enfant*, trad. it, Gianfranco Goeta, *Il bambino e gli altri*, Roma, Armando, 1993, pp. 148; Anna Freud [1965] *Normality and pathology in childhood,* trad. italiano Laura Schwarz, *Normalità e patologia del bambino valutazioni dello sviluppo,* Milano, Feltrinelli, 1969;

come nel caso del capitolo «Esercizi età per età» riportato nel *Fūshi-kaden* di Zeami. Si analizzeranno, inoltre, le descrizioni dell'allenamento in ambito trattatistico a partire da questo riferimento in un'indispensabile esercizio comparativo con le nozioni pragmatiche descritte nelle istruzioni di movimento contenute nei *katazuke*. Per poi prestare particolare attenzione all'elemento del *monomane* e alla sua funzione nell'allenamento del *kokata* incentrato sulla componente mimetica indispensabile per la rappresentazione dei personaggi. In questa sede verrà affrontato esclusivamente il personaggio di Minamoto no Yoshitsune sia in età fanciulla che nell'età adulta.

2.1 L'amae nella psicologia del kokata e la funzione del pensiero ludico.

Il concetto di *amae* viene coniato dal psicoanalista giapponese Takeo Doi a partire da una accurata osservazione delle caratteristiche della personalità nipponica. Egli, attraverso una ricerca minuziosa, dimostra come l'*amae* pervada e ibridi varie attività della società giapponese esaminando la struttura psicologica che il termine implica, utilizzandolo come strumento di analisi per il trattamento di patologie sui propri pazienti.

A seconda del campo semantico in cui viene utilizzato, il termine *amae* 甘え può avere diversi significati, nonostante quello più immediato sia dolcezza. Come aggettivo il suo significato rimanda al gusto, per questo serve anche per descrivere il carattere di una persona delicata, gentile, soave, affettuosa, amabile. Diversamente la forma verbale esprime una richiesta di indugio o condiscendenza. Le connotazioni di *amae* tradotte nelle lingue neolatine, non dispiegano l'equivalenza di significati, né tanto meno le stesse sfumature di voci che il significato presenta in lingua giapponese.

Il lemma difficilmente trova una traduzione letterale adeguata all'ambito dello studio comportamentale. Nonostante ciò, nell'ambito dell'interpretazione psicologica si potrebbe attribuire in modo più astratto al termine *amae* il senso di «dipendenza»[2]

> L'*amae* è dunque un'emozione ma forse partecipa pure della pulsione e dell'istinto, in quanto implica il desiderio di portarsi vicino all'altro e di contare sulla sua indulgenza. Peraltro non dev'essere intesa in un senso puramente difensivo, irrealistico e negativo, poiché presiede

[2] Takeo Doi, The Anatomy of Dependence [1973] trad. italiano, Dario Gibelli, Anatomia della dipendenza. Un'interpretazione del comportamento sociale dei giapponesi, Milano, Rafaello Cortina Editore, 1991, pp. 183.

anche alla costruzione di un soddisfacente rapporto madre-bambino e partecipa alla dinamica psicologia della formazione dei gruppi.[3]

Amae in quanto chiave di comprensione e rilettura della psicoanalisi viene recuperato da Doi quale elemento distintivo fra l'amore attivo e quello passivo e utilizzato come termine corrente per designare l'amore passivo e distinguerlo nell'ambito della natura sociale della cultura giapponese. Dal punto di vista dell'*amae*, prendendo in esame le teorie psicoanalitiche, egli spiega la comparsa dell'emozione provata dal lattante nei confronti della madre, che in coincidenza con la prima infanzia agisce in funzione all'esistenza del «principio di piacere», a cui si attinge per spiegare la funzione delle pulsioni ludiche e lo sviluppo narcisistico nel fanciullo.

In altre parole, *amae* è usato per indicare la richiesta della presenza materna che sopravviene quando la mente del bambino ha raggiunto un certo stadio di sviluppo ed egli si rende conto che sua madre esiste indipendentemente da lui. Fino a che il piccolo non comincia ad *amaeru*, [forma verbale del sostantivo *amae*, *nda*] dunque, la sua vita mentale è in certo senso un prolungamento della sua vita uterina, e madre e bambino costituiscono una persona indifferenziata. A mano a mano che la mente si sviluppa, tuttavia, il bambino comincia a rendersi conto che lui e sua madre conducono esistenze indipendenti e comincia a considerare la madre come qualcosa di indispensabile, è questa acuta esigenza di un stretto contatto che costituisce l'*amae*.[4]

Dalla condizione di tenero attaccamento che di regola lega il fanciullo al genitore possono verificarsi – secondo una logica che va dall'attesa di soddisfacimento dei bisogni elementari alla frustrazione suscitata dal distogliere l'attenzione concessa da parte del genitore – diversi modi in cui viene distrutto l'amore tipico dell'età infantile, la cui ripetizione di questa limitazione segna lo sviluppo psicologico dell'infante nel processo invariabile di rigenerare la sensazione di unità e di identità primigenia. Tuttavia la consapevolezza presente nell'*amae* può manifestarsi nell'atteggiamento relazionale presente negli adulti, ossia nell'affidamento alla benevolenza quale emozione che rende benefici.

La *forma mentis* indotta dall'*amae* potrebbe spiegarsi come il tentativo di negare a livello psicologico la separazione con la madre e lo sforzo di sopprimere il dolore che questa separazione suscita. Se rapportata allo sviluppo narcisistico della personalità – componente intrinseca dell'esistenza umana – può generare varianti di comportamento predominanti

[3] Jorge Canestri nella presentazione che accompagna il testo di Takeo Doi, *Ivi*, p. 12
[4] Doi, *The Anatomy…*, *cit*, p. 78.

nell'età adulta quando si stringono nuovi rapporti umani. Nel qual caso, il ruolo dell'*amae* nella personalità dell'individuo nel contesto sociale, determina il prevalere di soluzioni emotive nel tentativo di creare un senso d'identità col proprio ambiente.

In questo senso la sfera d'influenza dell'*amae* è avvolgente e la sua presenza ripartisce la vita relazionale tra due ambiti: *uchi* e *soto*. Ciascuno con proprie norme di comportamento che presuppongono distinzioni tra relazioni interne ed esterne, designando come *soto* quelle «esterne» e come *uchi* quelle «interne», facendo in modo che le norme di condotta varino all'interno e all'esterno di una specifica cerchia d'interazione sociale.

Attraverso le osservazioni di Doi, possiamo distinguere inoltre le strutture di relazione in termini d'identificazione e assimilazione dell'*amae,* oltre agli elementi di linguaggio e sensibilità estetica. La distinzione di bellezza in analogia con l'esperienza di *amae* è evidente dal momento che quest'ultimo cerca di identificarsi con l'altro. Tuttavia per chiarire l'argomento è indispensabile fare accenno ai concetti di *sabi* e *wabi*, limpide componenti della sensibilità estetica giapponese.

> *Wabi* e *sabi* implicano un tipo di atteggiamento quietistico che rifugge dal mondo umano e come tale appare diametralmente opposto al desiderio di contatto con gli altri sollecitato dall'*amae*. Tuttavia, la persona che ha raggiunto l'auspicata condizione di tranquillità non si chiude nella propria solitudine, bensì gode di un singolare senso di identità con quanto la circonda e grazie a ciò e in grado di stringere nuovi rapporti con chi rivela affinità di gusto o di scelte.[5]

Nella ricerca di unità fra soggetto e oggetto si trascende l'*amae* scoprendo l'alterità. Se la bellezza implica, in generale, l'esistenza di un oggetto recepito come gradevole e la conseguente identificazione con esso da parte del fruitore, l'esperienza dell'*amae* risulta dunque evidente, dal momento in cui il soggetto cerca di identificarsi con l'alterità attraverso la comprensione dell'intenzione e il consenso presente nelle espressioni di affinità di gusto e di scelta conseguenti alla soddisfazione dell'*amae*.

A questo punto è opportuno segnalare che la questione era già stata osservata da Freud nel *Principio di piacere,* come modalità della dipendenza tra genitore e figlio, che scaturisce nella prima infanzia, la quale riproduce e dà vita a circostanze affettive che psicologicamente tendono a ritrovare un'irresistibile tendenza alla ripetizione, uno sviluppo psichico e relazionale ben manifesto nei giochi infantili. Seppure possano esistere altre possibili interpretazioni, concentrarsi nell'ambito della psicoanalisi serve a rintracciare, secondo uno

[5] Ivi, p. 83.

stesso criterio, la tendenza alla ripetizione che, elementare ed impulsiva, svolge una funzione nelle diverse condizioni in cui si manifesta e che corrisponde ad una parte predominante della successione dei processi dettati dagli stimoli di cui la vita psichica è composta.
La condotta condizionata dall'*amae* – che nella crescita padroneggia progressivamente gli impulsi istintivi – si può ricondurre al pensiero ludico come soluzione o rinuncia al soddisfacimento pulsionale del legame tra fanciullo e genitore, ovvero come il fanciullo trovi il risarcimento di quella rinuncia dell'attenzione genitoriale inscenando l'atto stesso nel comportamento ludico.

> Osserviamo che nei loro giochi i bambini riproducono tutto ciò che li ha colpiti nella vita, per una specie di reazione contro l'intensità dell'impressione che cercano di padroneggiare. Ma, d'altra parte, è evidentissimo che tutti i loro giochi sono condizionati dal desiderio, violentissimo alla loro età, di essere grandi e di potersi comportare come i grandi. Nello stesso modo possiamo constatare che il carattere sgradevole di un avvenimento non è incompatibile con la sua trasformazione in oggetto di gioco, con la sua riproduzione scenica.[6]

Potremmo affermare, sotto nuova luce, che il fanciullo attraverso la strumentazione ludica della realtà vissuta trasforma l'esperienza psichica in riformulazione positiva dell'esperienza passiva e spiacevole nella prima infanzia. Il fanciullo assume una parte attiva attraverso la pulsione che gli permetta l'appropriazione del principio di realtà.
Quindi l'elaborazione psichica e la padronanza di un evento che ha suscitato una forte impressione, manifestando una sensazione sgradevole, nella sua ripetizione inconscia, scatena invece un piacere di tipo diverso, più diretto, appartenente alla ricostruzione ludica, nella quale si genera l'impressione di essere padroni della situazione, anche quando la radice dell'impulso è influenzata dal sentimento dell'*amae*. In tal modo si potrebbe costatare che, nonostante l'aspetto sgradevole o doloroso degli avvenimenti della prima infanzia, sia possibile trovarvi la disposizione ad una rielaborazione artistica della vita psichica dell'individuo. Avvenimento che può procurare un accrescimento di piacere in un'estetica fondata sull'*amae*, quindi di approfondimento del legame con l'alterità, in questo caso incarnato nel rapporto tra l'attore e lo spettatore.
Da queste considerazioni cercheremo di evincere, nel pensiero ludico infantile – presente per l'appunto nell'attore *kokata* – l'importanza dell'istinto all'imitazione che nel divenire professionale dell'attore fanciullo mira allo spettatore, nel tentativo di comunicargli impressioni rielaborate in chiave scenica.

[6] Sigmund Freud, *Psicoanalisi e società*, Newton Compton, Roma, 1969, p. 125.

Tornando alle osservazioni di Doi il quale, basandosi sul postulato che il carattere di un popolo si manifesti nella propria lingua madre, dedica uno spazio per spiegare l'abitudine sociale degli appellativi onorifici, estremamente sviluppata nella lingua giapponese, molto attenta alla dimostrazione di rispetto verso una persona di condizione gerarchica superiore.[7] Lo stesso Doi, infatti, si rese conto che «in giapponese esiste una forte somiglianza fra la terminologia onorifica usata nei confronti dei superiori e il linguaggio che la gente usa con i bambini.»[8]

Poiché nei confronti di un interlocutore «superiore» si rende indispensabile la manifestazione di un sentimento di riverenza, per Doi testimonianza di una sorta di compiacimento, si ostenta l'uso di appellativi onorifici tra adulti, con l'obiettivo di rinverdire il proprio ricordo infantile.

> Sembra, in definitiva, che Freud abbia cercato di descrivere ciò che noi percepiamo parlando di *amae*, in quanto osserva che l'"identificazione è la forma più originale di legame emotivo con un oggetto". Un esempio facile da spiegare – qualora si ammetta che *amae* e identificazione coincidono – è offerto dal rapporto genitore-figlio. In questi casi, colui che vizia cerca in realtà di "essere viziato" (*amaeru*). Sebbene la verità di questo fatto non risulti evidente senza un certo apporto intuitivo, forse è più facilmente comprensibile ove si dica che colui che vizia *si sta identificando* con l'altro. In altre parole, il primo sta appropriandosi del tentativo di identificazione del secondo.[9]

Risulta accertato – secondo specifiche cerchie di relazioni professionali, scolastiche e civili – come all'individuo adulto sia permesso continuare tranquillamente a presumere la benevolenza altrui come parte di un atteggiamento socialmente accettato. In ogni caso, il fatto importante è che il linguaggio non è soltanto un mezzo per esprimere la condizione emotiva dell'*amae* ma, nella stessa sua conformazione porta l'impronta della psicologia dell'individuo immerso nella sua dimensione sociale. In analogia con la dinamica che scaturisce dall'*amae*,

---

[7] «In Japanese, the same judgement can have various expressions, and among these expressions there are very delicate nuances of emotional implication. An as has been pointed out, in Japanese the use of hnorific expressions has become very complicated; it is an error, furthermore, to think that horonoific languag reflects only social status in the linguistic vestiges of a feudal hierarchy. Rather it is often used in order to lend an air of grace and courtesy to the expression. For example, miso (bean) soup is called "o-mi-o-tsuke," and the foot "o-mi-ashi,", through the addition of two or three honorific particles. Furthermore, in some cases, for example, "o-shiroi" (face powder), and "o-mocha" (toy), the honorific expression merges into the word and becomes an integral part of it. On this point, Yaichi Haga (1867-1917) gives the following explanation: "Essentially, an honorific expression is not always used to show reverence. In some cases it is used to express affection, or to speak gracefully. Moreover, so long as there are honorific words available, if we do not use them, we are regarded as vulgar. Consequently, men of upper classes and men of refined manners use polite words even towards their inferiors"» Owing to this way of thinking, Japanese thought did not shape itelf in the form of intelectual and systematic theories; rather it was apt to be expressed in the intuitive and emotional style of the arts. Cfr. Nakamura, *Ways of thinking…, cit,* p. 552.

[8] Doi, *The anatomy*, *cit.,* p. 64-65.

[9] *Ivi,* p. 175-176.

si rende evidente l'applicazione di strumenti soprattutto emotivi caratterizzati da un linguaggio e un protocollo ben precisi nel tentativo di creare un senso di identità con gli interlocutori del proprio ambiente, sia nella sfera *soto* (esterna) che quella *uchi* (interna).

La tendenza a ricondurre emotivamente i valori di un ambiente sociale per identificarlo con l'individuo che ne emerge quale unico responsabile, contribuisce a conformare un nesso umano specifico[10], impregnato di elementi emotivi che protendono a creare un protocollo e un spazio di relazione ben determinato. Per quanto riguarda l'ambiente che circonda uno dei rapporti umani più delicati, quello tra *shite* e *kokata* – in tanti casi coincidente col rapporto tra genitore e figlio – potremmo percepire l'influenza dell'*amae* nel suo agire in forma limpida e funzionale nel dialogo tra maestro e allievo. «La predilezione verso il *Sensei* dimostrata da parte dell'allievo racchiude senza dubbio un desiderio autentico di apprendere. Si tratta di un sentimento degno di rispetto»[11] poiché rappresentato attraverso valori di empatia e di riverenza, incontestabilmente esemplari. Il tentativo d'identificazione profonda con quella sfera emotivo-intellettuale agisce nel rapporto maestro-allievo, confermando l'alterità dell'attore/fanciullo che si riconosce nella figura del maestro.[12]

A questo punto riportiamo gli insegnamenti appresi nel corso amatoriale, condotto dal maestro Udaka Michishige, attore *shite* della scuola Kongo, dal primo al ventidue agosto del 2016 e svoltosi fra Matsuyama e Kyoto. Questa esperienza contribuisce all'elaborazione di quest'analisi e contemporaneamente apporta ad essa l'evidenza dell'intervento dell'*amae* nell'ambito quotidiano della trasmissione del sapere tra maestro e allievo.

Il programma che è stato proposto dall'International Noh Institute, consistente in un allenamento di danza e canto, comportava la co-presenza *in itere* di tre attori *kokata*, due ragazze di dodici e sedici anni rispettivamente (Yuiha e Kotone) ed il fratello di diciassette

[10] A questo proposito, nel suo studio comparato sui sistemi di pensiero asiatico, Hajime Nakamura attribuisce ai nessi simbolici interpersonali, tendenze specifiche di rapporto nell'ambito nipponico. «The tendency to confine values to a limited human nexus reveals itself in Japan in absolute devotion to a specific individuals as concrete symbol of Japanese social values. The Japanese, unlike the Indians and Chinese prefer not to conceive of a human nexus in an abstract way. They are apt rather to follow an individual as living representative of that nexus. As I have previously indicated, the "family" in ancient Japan was not an abstract concept, but was embodied in the person of the living family head. There is also a tendency to identify the shogun with the *bakufu* (shogunate government), the Emperor with the State. This way of thinking, characteristic of Japanese society in general, manifests itself among Japanese thinkers in an attitude of absolute devotion and obedience to a specific individual.» Hajime Nakamura, *Ways of thinking of Eastern peoples: India-China-Tibet-Japan,* trad. Inglese a cura di Philip P. Wiener, University of Hawaii Press, Honolulu, 1964, p. 449.

[11] Doi, *The anatomy*, *cit*, p. 123

[12] Al riguardo Nakamura ci fa nottare «The Japanese exhibit an attitude of complete devotion to a specific person – the emperor, the feudal lord, the superior, the boss. One may say that a similar religious attitude is present in other countries. The attitude of the medieval Catholics towards the saints or that of the Hindu toward the guru are two instances. In these cases, however, the religious qualities of the various saints are revered; the question of genealogy barely comes up. Japan differs from these other countries in the great importance attached to genealogy.» Hajime Nakamura, *Ways of thinking*, *cit*…, p. 454.

anni (Haruto), i quali hanno iniziato a frequentare le lezioni del maestro Udaka a partire dai 7 anni. In quel contesto risultava chiaro come la dinamica dell'*amae* agisse nel rapporto tra maestro e allievi.

Il nove agosto mi è stato possibile assistere alla prima sessione delle due sorelle dedicata all'apprendimento di una nuova *shimai*,[13] un frammento di danza di *Ataka* per Kotone e di *Momijigari* per Yuiha. Ognuna di esse osservava durante il proprio turno la successione di *kata* eseguita dal maestro che la stava dimostrando di spalle all'allieva, la quale replicava *ipso facto* le indicazioni. Alla prima dimostrazione, eseguita in silenzio, faceva seguito una seconda identica. Questa volta però, il maestro pronunciava il nome di alcuni *kata* mentre li eseguiva per chiarificare le istruzioni coreografiche alle allieve, che realizzandole, già andavano memorizzando la sequenza. Nella terza ripetizione il maestro si faceva da parte e osservava l'esecuzione di ognuna delle allieve mantenendo una certa distanza pronto a ripetere, se fosse indispensabile, alcuni dei *kata*.

Se qualche azione non era stata eseguita correttamente o richiedesse un'enfasi particolare, allora il maestro comunicava direttamente attraverso pressioni sul corpo dell'allieva e con un minimo di parole il gesto che doveva essere compiuto, dopo di che il maestro tornava a posizionarsi davanti all'allieva per eseguire simultaneamente l'intero frammento di danza, senza più correzioni ne osservazioni.

Se il maestro notava qualche difficoltà, anche di natura sostanziale, non procedeva alla correzione immediata, ma piuttosto permetteva alle allieve di commettere gli errori, segnalando, soltanto alla fine dell'esercizio, la correzione tramite un tocco quasi impercettibile sul corpo dell'allieva.

Finita la sequenza di replica del movimento, quindi compiuto il momento delle indicazioni e correzioni, il maestro dimostrava un gesto affettuoso sulla spalla o sulla fronte delle fanciulle. Concluso il momento delle indicazioni, le fanciulle scendevano del palco e venivano coinvolte in un spazio di rilassamento dove potevano mangiare dei dolcetti portati dagli allievi adulti e offerti al maestro, stando in compagnia, riposavano e bevevano del tè che veniva offerto e servito dal maestro stesso a tutti gli allievi.

È da evidenziare che nessuno dei *kokata* prima di procedere agli allenamenti sopra descritti, è tenuto ad osservare il protocollo di scambio verbale, che invece nel contesto tra gli adulti

[13] Matteo Casari, *La verità dello specchio, Cento giorni di teatro Nō con il maestro Umewaka Makio*, Pozzuolo del Friuli, Il principe costante Edizioni, 2001, p. 39-40. «Il termine *shimai* si compone accostando due idiogrammi: uno indica la danza (*mai*), l'altro può indicare il lavoro (entra nella composizione del vocabolo *shigoto*, "lavoro" appunto), quindi penso che "danza d'addestramento, di allenamento" possa essere una buona traduzione»

viene richiesto. Frasi che dal solito vengono pronunciate prima di salire sul palco e di iniziare la propria sessione di allenamento quali *o-saki desu* (mi si perdoni se vado per primo), oppure *o-saki deshita* (mi si perdoni se sono andato per primo), né tantomeno l'espressione usata per salutare il maestro: «*yoroshiku onegaishimasu»* è necessaria. Una volta saliti sul palco per i *kokata* è sufficiente un inchino verso il proprio *shite* all'inizio e alla fine della sessione.

Soltanto nel caso di Haruto, il fratello maggiore che stava imparando la *shimai* di *Yashima*, ho notato una certa severità da parte del maestro. Atteggiamento utilizzato anche per il resto degli allievi adulti che venivano trattati con meno indulgenza rispetto ai più giovani.

Le istruzioni erano comunicate con più severità e le correzioni fatte fino a raggiungere un livello, il più vicino alla massima perfezione. È vero anche che la *shimai* di Haruto era più impegnativa dal punto di vista tecnico, perché l'intenzione dei movimenti era più energica (*ha no mai*) e la sequenza dei *kata* scandita assieme a un frammento di *utai* (canto *nō*) esigeva maggiore precisione.

Il maestro perciò ha voluto fare ripetere a Haruto i *kata* che particolarmente contemplavano l'uso della *katana*, facendogli afferrare l'arma autentica, che lui stesso era andato a recuperare dagli articoli propri e manifestando un gesto del tutto non abituale, quello di porre un oggetto di valore nelle mani dell'allievo. Poiché Haruto si è trovato al centro dell'attenzione, il maestro si è dimostrato molto più severo, che in altre situazioni, senza accontentarsi della sua mera ripetizione, sebbene andasse ancora metabolizzando i *kata*. Il maestro Udaka continuava a ripetere davanti a lui la sequenza, pretendendo sempre più energia nell'esecuzione dei gesti coreografici. Affrontando l'intera sessione, che si andava prolungando l'allievo dimostrava segni di stanchezza iniziando a sudare, molto probabilmente perché la *katana* autentica che aveva in mano in quel momento era molto più pesante di quella in legno rivestita, alla quale era sicuramente più abituato. Dopo una costante richiesta di ripetizione della sequenza, dove l'allievo veniva corretto a voce e fisicamente, il maestro indicava i punti giusti di partenza dei movimenti attraverso la pressione del ventaglio chiuso sul torso, sulle gambe e sulle braccia dell'allievo. Interrotto e ricorretto consecutivamente, sempre sotto osservazione costante del maestro Udaka che lo stimolava e gli diceva in continuazione: *gambare*, *gambare*! (con più forza, più energia), l'allievo proseguiva con minore difficoltà.

Il maestro non completamente soddisfatto, faceva tuttavia un gesto di benevolenza indirizzato all'allievo per concludere la sessione. Il gesto si è tradotto in una pacca con la spada in legno sulla coscia dell'allievo mentre questo scendeva dal palco visibilmente più esausto della prima volta. Gesto che evidenziava uno scarto notevole rispetto all'accondiscendenza (*amae*) che diversamente veniva concessa alle sorelle. Il maestro Udaka è informato delle vite dei

suoi allievi, conosce i dettagli della loro situazione economica, familiare e professionale. Nel caso particolare di Haruto sapeva che ancora non aveva scelto un lavoro o uno studio definito. L'allievo sembra dover attraversare una soglia, entro poco dovrà saper essere adulto affrontando precise responsabilità fuori e dentro dell'*okeikoba*. [14]

L'atteggiamento esigente e persino impaziente da parte del maestro Udaka si era presentato non di rado tra gli altri allievi adulti, maschi e femmine indiscriminatamente. Soltanto una volta ho assistito a un momento di franca esasperazione nei confronti di un'allieva adulta, che si allenava con lui da ormai dieci anni.

Miho si esercitava nell'esecuzione di una *shimai* con un personaggio di una certa difficoltà tecnica poiché rappresenta un cieco anziano che porta un bastone. Non avrebbe avuto a disposizione la maschera quindi avrebbe dovuto comunicare soltanto attraverso la coreografia la condizione di cecità del personaggio. Era inoltre una coreografia importante per Miho poiché a pochi giorni dell'esercitazione, il vent'uno di agosto, avrebbe presentato la *shimai* in questione al programma biennale *Kei'un-kai* programmato al teatro Kongō a Kyoto nel quale sarebbe stata riconosciuta come istruttrice ottenendo la licenza *Shihan*[15] della scuola Kongo.

Il livello dell'allenamento aumenta a seconda delle aspettative e in base al percorso che ogni allievo in particolare richiede. Ma nel caso degli attori fanciulli risulta evidente un dosaggio del rigore diverso da quello applicato agli adulti, intensificandosi con l'età secondo l'incrementarsi delle esigenze tecniche.

Nei momenti di rilassamento ho approfittato, col permesso del maestro Udaka, per indagare sulla decisione dei fanciulli ad esercitarsi nel canto e la danza *nō*. Kotone, la sorella sedicenne si è dimostrata essere la più entusiasta anche se Yuiha era ugualmente disponibile, diversamente da Haruto che era sempre molto reticente ad interagire.

---

[14] Ritroviamo pertinente il riferimento agli studi di Hall e Hofstede riguardo lo studio delle differenze di comunicazione non verbale tramite l'interazione dello spazio personale e la gestualità del corpo. Hall distingue tra culture di alto o basso contesto culturale. Ritrova un atteggiamento culturale di alto contesto tra paesi come la Cina, il Giappone e la Corea, dove studia le caratteristiche e l'uso di messaggi «covert» in opposizione a quelli «overt» ritrovati nei paesi anglosassoni. *Cfr*. Edward T., Hall. *Beyond Culture,* Garden City N.Y, Anchor Press, 1976. Vorremmo affiancare la classificazione di Hofstede in quattro dimensioni culturali: «individualism-collectivism, power relations, uncertainty avoidance and masculinity and femininity» quella che più interessa a noi è la nozione d'individualismo e collettivismo, distinguendo l'importanza della collettività attribuita alla società Giapponese e Cinese che esibiscono una tendenza a un'esibizione di «High Power Index» nelle strutturazioni di gerarchiche sociali di tendenza collettiva. Cfr. Geert H. Hofstede, *Cultures and organiations: Software of the mind*, New York, McGraw-Hill, 1991. In questa sede vorremmo dissociarci dalle suddette dimensioni culturali, consapevoli delle diverse critiche a queste teorie interculturali in quanto mere categorie generali che conducono a stereotipi culturali. Pur riconoscendo un'utilità soltanto se queste dimensioni possono mettersi in funzione a contesti sociali, storici e linguistici specifici, alla fine di evitare generalizzazioni.

[15] Un allievo che ha iniziato come amateur ma divenuto semi professionale, può anche diventare istruttore. Ogni scuola ha un nome specifico per questo passaggio, nel caso della scuola Kanze ad esempio è: Kyoshi教師

Il padre dei tre ragazzi, il signor Yamauchi è uno spettatore assiduo di *nō*. Le fanciulle mostravano una consapevolezza del fatto che il padre apprezzasse le arti tradizionali giapponesi, incluse la cerimonia del tè o la calligrafia. Chiedendo loro perché praticassero attivamente il *nō* mi hanno risposto entrambe, in separata sede, dopo essersi prese una breve pausa per pensarci, che era per compiacere il padre.

Kotone ha aggiunto però che le piaceva usare la sua voce e che si vedeva bella nel portare lo *hakama*. Yuiha diversamente mi segnalò che le piacevano in particolare le maschere, specialmente quelle dei personaggi guerrieri iracondi o demoni anche se, in quanto *kokata*, non ne avrebbe ancora indossate. Haruto invece non aveva al momento nessun'altra ragione che il compiacimento dei gusti paterni.

L'evolversi dei cicli d'apprendimento comporta una forte collaborazione e coinvolgimento fra maestro e allievo, al quale è richiesto un incarico congiunto e una corresponsabilità che incrementa secondo le competenze e disponibilità individuali.

I legami scaturiti dal senso di *amae* integrano il livello di partecipazione nel lavoro di allenamento in modo da far emergere le pulsioni d'identificazione già manifeste nell'interazione diretta maestro-allievo che, in qualche modo, furono già identificate da Doi.

Nell'ambito professionale *nō* vediamo l'espressione del linguaggio dell'*amae* permeare la pulsione all'identificazione poiché il rapporto emotivo coincide direttamente con la relazione padre-figlio.

L'allenamento del *kokata* non consiste soltanto nell'acquisizione di competenze tecniche e di disciplina, ma presuppone anche un'intenzione di cooperazione tra maestro e allievo che può concretizzarsi in spettacoli congiunti. Durante una conversazione il maestro Udaka mi aveva chiarito che solamente grazie alla collaborazione con il suo primogenito Tatsushige aveva potuto realizzare le opere di *Ataka* e *Hashi Benkei,* poiché contemplavano la presenza di un *kokata* in scena.

Raccontava di avergli procurato dei giocattoli, poiché ben sapeva che non sarebbe stato un compito semplice e per questa ragione si era premunito della possibilità di ricompensare la sua fatica con doni speciali.

Tatsushige oggi professionista della scuola Kongō, in separata sede durante una breve intervista, mi ha riferito che ricordava veramente poco del suo percorso come *kokata*, salvo il fatto che comportava una drastica riduzione del suo tempo libero, che egli serbava per il gioco con gli altri bimbi, al punto di rendersi conto che la sua condizione di *kokata* lo rendeva decisamente diverso, ma che a un certo punto rendendosi conto dei vantaggi, ne approfittava

diventando molto esigente con i regali che riceveva dal padre ogni volta che partecipava a uno spettacolo.

Due episodi gli sembravano degni di essere raccontati, il primo lo rievocò grazie alle fotografie dell'evento, ed era legato al suo debutto sull'*obutai* (palco *nō*) all'età di tre anni. L'azione da realizzare era molto semplice, una volta entrato sul palco doveva sedersi su uno sgabello sul quale doveva rimanere fermo fino all'indicazione di uscita. Rievocando quell'immagine egli sorrise e ironizzò dicendo quel compito doveva essere particolarmente difficile, poiché dalle foto si vede che il *kōken* (assistente di scena) aveva dovuto aiutarlo a tenersi in posizione eretta.

Il secondo episodio riguardava, invece, la sua partecipazione all'opera *Ataka*, nella quale il *kokata* rimane parecchio tempo seduto all'altezza dello *shite-bashira*. Egli però ricorda che durante l'azione si addormentò. Alla fine dell'intervista aggiunse che fino agli anni universitari aveva percepito un conflitto interiore rispetto alla sua appartenenza ad una famiglia *nō*.

Come ultimo dato aggiuntivo, vorremo riportare un frammento dell'intervista fatta allo *shite* Umewaka Naohiko della scuola Kanze nel dicembre di 2016, inclusa per intero nell'appendice di questo elaborato.

La sua risposta relativa alla domanda sul rigore dell'allenamento, quando allievo di suo padre, Umewaka Naoyoshi, nei panni *kokata* è molto eloquente.

> Mio padre non fu mai severo con me, non fino a quando eseguii mio primo ruolo come shite in *Tsuchigumo* all'età di nove anni. Da quel momento tutto iniziò a essere diverso e l'allenamento diventò definitivamente più rigoroso. La differenza tra i nominativi riservati agli allievi di ambito amatoriale e i discepoli, come stai giustamente puntualizzando non si possono applicare sul *kokata*, *deshi* u *odeshisama* devono assolutamente mantenersi lontani dalla condizione del kokata, poiché questo ultimo allude al divino che è nel fanciullo. Se kokata venisse apostrofato o ricevesse lo stesso trattamento di un allievo o discepolo sarebbe un errore, nessun tipo di rimprovero, monito è ammissibile, se così fosse, il kokata perderebbe tutta la sua aura, se questo succedesse davanti al genitore, andrebbe perso un allievo poiché il fanciullo tornerebbe a casa dal padre e mai più dal maestro, mai più all'*okeikoba*. Se io ora facessi una speculazione, sarebbe questa, ma non succederebbe mai, poiché sarebbe un errore inammissibile da parte di chi guida, da parte dal maestro. Può darsi che il trattamento sul kokata sia variato da periodo a periodo. Zeami fu kokata, e così suo padre Kan-ami, il figlio di Zeami, Motomasa, allo stesso modo, la lista continua. Ovviamente nel caso del figlio dello *shōgun*, la sua condizione sarebbe stata

> analoga a quella di una divinità, senza dubbio, anzi ne sono certo per quanto riguarda tutto il periodo Tokugawa. Il *kokata* non ha bisogno di onorifico. Tuttora, nella nostra epoca è cosi che deve essere, questa condizione di divinità predomina nel trattamento del *kokata*, a me pare che il kokata debba essere trattato in questo modo. Sono certo che i maestri *nō* hanno proceduto cosi, anche se inconsapevolmente. [16]

Come accennato da Doi, i legami emotivi condizionati dall'*amae,* nella relazione tra genitore e figlio, si riflettono sicuramente nel rapporto maestro-allievo ed esistono anche nella relazione di *transfert* dalla figura genitoriale a quella del maestro, dove l'allievo non appartiene direttamente a quella famiglia *nō*.

La manifestazione di una circostanza di benevolenza nei confronti del *kokata* è il fattore più lampante che influisce nel suo processo di allenamento capace di agire nella progressione degli apprendimenti. In linea di massima, la circostanza che caratterizza l'avanzamento dell'allenamento è organizzata in funzione alla crescita professionale del *kokata* secondo il proprio percorso e capacità, in funzione delle competenze che va acquisendo e che costituiranno a posteriori il consolidamento della strategia di trasmissione.

Oltre alla dimensione permeata dall'*amae*, un certo numero di reazioni affettive e cognitive elementari influiscono parzialmente sulla condotta del fanciullo. In questa prospettiva, l'ambiente d'insegnamento mira a promuovere le condizioni in cui le pulsioni ludiche dell'allievo vengano soddisfate in modo che possa rielaborare la sua esperienza individuale per padroneggiare le competenze performative, con il minimo possibile di costrizioni, contribuendo a posteriori allo sviluppo della sua autonomia creativa.

2.2. Schemi cognitivi del bambino e la loro funzione nell'allenamento.

Come parte dell'accorgimento metodologico da prendere in considerazione cerchiamo di allontanarci ora dal discorso sostenuto nella nozione di causalità – quale determinazione a senso unico stabilito dallo schema d'interpretazione psicoanalitica – rintracciando certi insiemi essenziali dello sviluppo affettivo del fanciullo.

Le funzioni conoscitive, quali intelligenza, percezione e immaginazione, rimandano a un'attività preliminare rispetto alla conoscenza propriamente detta, ossia ad una funzione

[16] L'intervista è stata realizzata a Hamamatsu in provincia di Shizuoka il 16 dicembre 2016, condotta in inglese e riportata per intero in appendice; la traduzione dall'inglese in questa sede è di chi scrive.

d'organizzazione dell'esperienza cognitiva che impone la configurazione di un equilibrio possibile tra le condizioni intellettive, proprie del fanciullo, e il suo contesto sociale.
Secondo la nostra osservazione – che più avanti verrà esplicitata dai materiali documentali, i *katazuke* della famiglia Umewaka – costatiamo nel *kokata* l'esistenza di un'intelligenza anteriore al linguaggio. Anche se di natura essenzialmente pratica, tale intelligenza riesce a risolvere un insieme di problematiche legate al dispositivo scenico, quali l'organizzazione dello spazio fisico reale e di quello fittizio basato sull'insieme di strutture di movimento, di strutture temporali e causali all'interno dello spazio rappresentativo che va metabolizzandosi nella percezione sensoriale avvenuto durante l'allenamento in età fanciulla.
Sulla base esclusiva delle percezioni corporee e senso-motorie, nell'espressione dei gesti e movimenti stabiliti (*kata*) si va assimilando una dimensione simbolica basata sulla sensibilità del fanciullo e costruita per mezzo di una coordinazione guidata dall'osservazione e ripetizione delle azioni fisiche che deriva da una assimilazione integrale del dispositivo scenico. E il tutto senza l'intervento indispensabile del pensiero razionale.
Portando nel campo della discussione le strette interconnessioni esistenti fra percezione e affettività, evidenziate nella nozione dell'*amae,* si cercava di mettere in luce i rapporti fra percezione e ambiente per comprendere come queste relazioni siano ben più rilevanti e strette nell'infanzia in funzione alla coordinazione tra le varie funzioni ludiche e cognitive che entrano in gioco durante il percorso dell'attore in divenire. Sembra possibile che soltanto in uno stato di rilassamento sia possibile imparare: il piano didattico che si offre al fanciullo consiste in grande misura nel problema della percezione, che risiede nell'osservazione e imitazione dell'altro, incarnato nella figura del maestro poiché egli sottolinea la distanza tra l'io e l'altro. Egli trova questa relazione nel modo in cui sceglie di trattare il mondo e dargli significato, grazie a questa immagine il fanciullo può ritrovarsi riflesso. Mentre il suo corpo riproduce i comportamenti visualizzati, l'insieme di sensazioni psico-motorie gli offre l'opportunità di prendere consapevolezza di sé attraverso il riflesso speculare nel corpo del maestro. Questo processo viene denominato da Merleau-Ponty come «la coscienza dell'essere-incarnati»:

> Divenire consapevoli di aver un corpo e divenire consapevoli del fatto che il corpo dell'altro è animato da un'altra psiche, sono due operazioni non solo logicamente simmetriche, ma costitutive di uno stesso sistema. Accorgermi, da una parte, che ho un corpo visibile dall'esterno e che per l'altro sono soltanto un manichino che gesticola in un punto dello spazio, e d'altra parte, accorgermi che l'altro ha una psiche, e cioè che quel corpo che vedo laggiù, come un manichino che gesticola in un punto dello spazio, è animato da un'altra psiche, sono

> due momenti di un'unica totalità; il che non significa che il bambino non possa inizialmente sviluppare in modo privilegiato l'esperienza di uno degli aspetti di questo fenomeno totale; ma significa che ogni progresso nella presa di coscienza di uno solo di tali aspetti crea uno squilibrio nell'insieme ed è il fermento dialettico che porterà ad ulteriori progressi nella presa di coscienza degli altri aspetti costitutivi del sistema.[17]

Nello scorgere e analizzare lo sviluppo psicologico infantile si può osservare come esso sia determinato da una fase pre-linguistica – e che precede la differenziazione della corporalità propria e dell'altro – della costituzione dell'altro a partire da una crescente distinzione fra immagine e realtà e l'acquisizione della coscienza simbolica da parte di se stesso.

> Non si potrà spiegare la percezione dell'altro se si presuppongono un io e un altro assolutamente coscienti di se stessi e che di conseguenza rivendichino un'originalità assoluta in rapporto all'altro che è di fronte a loro. Al contrario, la percezione dell'altro diventa comprensibile se si suppone che la psicogenesi ha inizio da un livello in cui il bimbo ignora se stesso e l'altro in quanto distinti. Non si può dunque affermare che in quel momento il bambino non comunichi nel pieno senso della parola con l'altro. Perché vi sia comunicazione bisogna che vi sia una distinzione netta tra colui che comunica e colui con cui egli comunica. Ma inizialmente ci sarebbe uno stato di precomunicazione in cui le intenzioni dell'altro agiscono in qualche modo attraverso il mio corpo e le mie intenzioni agiscono attraverso il corpo dell'altro.[18]

In questa capacità di prendere coscienza «dell'essere incarnati» – che secondo Merleau-Ponty è parte dello sviluppo dell'individuo che non è mai del tutto compiuto se non attraverso la percezione dell'altro – è possibile inoltre prendere coscienza della propria corporalità che integrata da una serie di processi simultanei, costituisce aspetti dell'esperienza riconducibile allo sviluppo cognitivo del fanciullo.

Da questa prospettiva, possiamo intuire per il *kokata* una continua progressione delle costruzioni percettive, intellettuali e affettive, che dai movimenti spontanei, dalle abitudini acquisite conducono la manifestazione di un'intelligenza corporea alla funzione del meccanismo di associazione e riflesso che permette di accumulare gli elementi del comportamento scenico a partire dei condizionamenti ricevuti durante l'osservazione, come risposta agli stimoli esterni.

---

[17] Maurice Merleau-Ponty, [1968] *Les relations avec autrui chez l'enfant*, Trad. it, Gianfranco Goeta, *Il bambino e gli altri*, Roma, Armando, 1993, pp. 93-4.
[18] *Ivi*, p. 90.

Il carattere associativo esistente tra la «coscienza dell'essere incarnati» e lo sviluppo dell'intelligenza corporea esprime una coordinazione tra le connessioni acquisite dalle istruzioni ricevute e lo sviluppo della propria sensibilità. Tale meccanismo consiste nell'assimilazione, dove ogni nuova connessione si integra in una struttura che a sua volta modificherà e arricchirà il sistema di apprendimento in funzione ad assimilazioni ulteriori. L'associazione consistente nello stimolo e risposta corporea presuppone una reciprocità tra l'universo immaginifico del fanciullo e la progressiva acquisizione del suo «essere incarnato» che si istaura nella relazione tra *shite-kokata* e che si traduce in quella tra maestro-allievo.
Con l'acquisizione progressiva dell'immagine speculare ci si accorge di essere visibili per sé e per gli altri, attraverso le immagini provenienti da una relazione speculare il fanciullo è in grado di diventare spettatore di se stesso.

> La propria immagine, nello stesso momento in cui rende possibile la conoscenza di sé, rende anche possibile una specie di alienazione: io non sono quell'immagine di me stesso che lo specchio mi presenta. Io vengo "captato", per usare il termine di Lacan, da parte della mia immagine spaziale. Di colpo, abbandono la realtà del mio io vissuto, per riferirmi costantemente a quello io ideale, fittizio o immaginario, di cui l'immagine speculare costituisce il primo abbozzo. In questo senso vengo strappato a me stesso e l'immagine dello specchio mi prepara ad un'altra alienazione ancor più grave, che sarà l'alienazione da parte dell'altro. [19]

Questo fenomeno cosi importante della specularità anche se a tratti coperto o celato dalla sua stessa familiarità permette di comprendere la progressione ludica del fanciullo che si sviluppa attraverso la coniugazione di periodi di osservazione e periodi di ripetizione e che attraverso un esercizio corporeo continuo attiva le funzioni cognitive che comportano la formazione di schemi di imitazione e di assimilazione delle condotte di allenamento, non come semplice passaggio preliminare ma come percorso di appropriazione dei mezzi di espressione del linguaggio attoriale.
La coordinazione tra mezzi e fini dell'azione scenica si rinnova ad ogni situazione che si presenta alla percezione del fanciullo, tramite la combinazione di stimoli interiorizzati che precedono la comprensione dell'esperienza dello spazio e del tempo delle sue azioni. Egli, capace di condizionare l'esperienza interiore, formando abitudini, fomentando assimilazioni e operazioni di pensiero, giunge alla strutturazione dell'universo pratico del *kokata*, della sua coscienza «dell'essere incarnato», nonché la costruzione del reale in cui egli si trova immerso.

[19] *Ivi,* p. 119.

La coordinazione del proprio corpo, la percezione auditiva, visiva e posturale, congiunta a quelle temporali come l'attesa, la contemplazione tra le sequenze di movimento, in cui si distinguono modificazione fisiche, la gestione di oggetti, cambiamenti di posizione, spostamenti che disegnano lo spazio e lo abitano, intervengono nell'ulteriore evoluzione conoscitiva del fanciullo durante il suo divenire *shite*.

Possiamo cosi stabilire che la percezione del proprio corpo sul palco per il *kokata* deriva da un processo *ab imis,* dalla percezione di sé consapevole di essere distinto dall'altro, nel replicare l'immagine speculare offerta dal maestro, osservata durante l'allenamento. Nel ritrovarsi riflesso e quindi distinto dall'immagine di riferimento, nasce la consapevolezza dell'oggettivazione del proprio corpo. Dall'isolamento conseguente all'assunzione di una diversità correlata all'immagine dell'altro, lo *shite* in divenire segue l'immagine riflessa accostandola alla propria, che va nascendo davanti a sé.

In questa progressiva distinzione fra immagine interiore e realtà riflessa, si cela una ristrutturazione della percezione del fanciullo, simultanea nella costruzione dell'immagine visiva del proprio corpo – percepita in contemporanea all'esperienza di trovarsi sul palco – all'esperienza dell'allenamento. Di pari passo procede la consapevolezza di essere visibile anche agli altri.

> Perché appunto gli altri non hanno di me che quell'immagine esterna, analoga a quella che si vede nello specchio, e molto più infallibilmente che non lo specchio. L'immagine specolare, dice Lacan è la «matrice simbolica in cui l'*io* si precipita in una forma primordiale prima di oggettivarsi nella dialettica dell'identificazione con l'altro».[20]

Il procedere dell'allenamento – analogo al gioco davanti allo specchio – accompagna il processo di crescita del *kokata*, che dal punto di vista biologico e psico-motorio è ancora molto lontano dalla maturità fisiologica e psichica, che parallelamente si sviluppa anche davanti allo sguardo dello spettatore. Per il *kokata* il senso dello spettacolo si evolve insieme alla costruzione dell'immaginario scaturito dalla percezione della propria presenza scenica.

Attraverso queste ultime osservazioni concernenti gli schemi percettivi e cognitivi dell'attore/fanciullo, condurremmo un'analisi teorica dove l'allenamento attoriale, fluttuando fra immagine e realtà, permette l'acquisizione una coscienza simbolica.

2.3. Descrizione dell'allenamento in ambito trattatistico. Esercizi età per età nel Fūshi-kaden.

[20] *Ibidem*.

A livello di apprendimento la scrittura è stata decisamente importante per la danza *nō,* capace di fornire una tecnologia[21] della parola in grado di rendere visibile un linguaggio scenico specifico, in precedenza confinato alla lingua orale, essendo la scrittura, in quanto *téchne,* la *condicio sine qua non* della trasmissione della disciplina. In questo paragrafo intendiamo avvicinarci alla rilevanza che la «logica della scrittura»[22] ha all'interno del *Fūshi-kaden* di Zeami (1363-1143)[23]e nello specifico «Osservazioni sugli esercizi età per età» per costruire un grafico del peso che il testo trattatistico comporta nell'analisi del ruolo del *kokata*. L'oggetto della scrittura nell'ambito del sapere attoriale, per quanto possa trattarsi di un elemento di primaria importanza, non è l'unico fattore determinante nella trasmissione della tradizione.

> Nel *nō* e nella maggior parte delle discipline tradizionali giapponesi la trasmissione dei saperi avviene prevalentemente, sebbene non esclusivamente, in modo diretto, orale. Maestro e allievo, cioè, condividono fisicamente lo spazio e il tempo di lavoro e, nonostante l'esistenza di testi di riferimento – siano pure le più o meno grandi e note poetiche ed estetiche di Zeami, di Zenchiku, di Ōkura Toraaki o di Yoshiwaza Ayame – la forza del Verbo e la necessità di una guida in presenza, il maestro appunto, è continuamente ribadita e invocata.[24]

Nonostante la situazione storica, politica o socio-economica in cui un testo è letto si trasformi, il testo di per sé rimane lo stesso, malgrado la significativa distanza spaziale e temporale. Naturalmente la tradizione scritta possiede una certa malleabilità poiché è potenzialmente reinterpretabile seppur in forme riconoscibilmente simili nel succedersi di generazione in generazione. La scrittura in ambito trattatistico ha permesso in questo modo il preservarsi nelle forme e nelle caratteristiche specifiche della disciplina in questione. Scrittura che al servizio del contenuto affidato all'oralità diviene inoltre supporto di questa espressione di sapere.

---

[21] Walter J. Ong [1982], *Orality and Literacy: The technologizing of the Word*, trad. italiano, Alessandra Calanchi, *Oralità e scrittura. La tecnologia della parola,* Bologna, il Mulino, 2014.

[22] Jack Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, [1986] *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, Trad. italiano, Piero Arlorio, Torino, Einaudi, 1988, pp. 233.

[23] P.G. O'Neill argomenta che il temine *Shichichistsu* interpretato come 70, utile a stabilire conseguentemente la sua età, in realtà significa la settima decade, quindi tra i 60 e 70 anni. Per semplicità prenderemo le date specificate pure se oggetto di discrepanza. «A possible objection to this new interpretation is that the Sino-Japanese *chitsu* means only a 'decade (of age)' in the kind of context under consideration, but on examination there seems to be little substance to this. Apart from the above use by Zeami, only two relevant ocurrences of the character have been produced in the debate about the problem of Zeami's year of birth, one in a poem by the T'ang poet Po Chü /772-804) and the other a Japanese use in a congratulatory poem of 1704, and both of these refer to personal ages.» inm"The year of Zeami's Birthe, A New Interpretation of Museki Isshi" in *Monumenta Nipponica*, Vol. 34, No. 2, 1979, p. 236

[24] Matteo Casari, Teatro nō. *La via dei maestri e la trasmissione dei saperi*. Bologna, CLUEB, 2008, p. 17

> La cultura orale è omeostatica, ossia in grado di mantenere un equilibrio stabile anche al variare delle circostante esterne. 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.

Se pur profonda l'influenza che la scrittura ha esercitato sulla storia e sulla cultura del Giappone, e più specificamente nelle arti tradizionali, si manifesta l'impossibilità di tracciare una cesura netta tra la comunicazione di una memoria, che agisce attraverso l'oralità da un lato, e dall'altro una scrittura che funge da dispositivo di comunicazione che viaggia nello spazio-tempo mantenendo intatta l'organizzazione originaria del discorso. Se consideriamo gli aspetti legati all'organizzazione sociale, ovvero gli aspetti di carattere intellettuale che furono modificatori delle qualità di comunicazione, poiché capaci di registrare differenze radicali nelle vite degli individui, è possibile attribuire alla scrittura un tramite diretto col testo. All'attore, immerso nella tradizione scritta, è riservato un rapporto privilegiato con il testo – del quale diventa custode e insieme interprete autorizzato – entrando così in un rapporto di esclusività con la tradizione.
A tal proposito, è opportuno discutere del problema che insorge nel confronto tra testo, parola e spazio di metabolizzazione che ne consegue dal lavoro dell'attore. Sebbene la dimensione orale sottoposta all'«interfaccia della scrittura»[25] si vada modificando nella tradizione scritta, poiché non mera trascrizione di essa, persiste una elaborazione cognitiva dell'originale versione orale che rimane integra. L'oralità non è completamente sostituita dalla scrittura nemmeno nella prassi attoriale nonostante l'attore – spesso unico lettore autorizzato – diventi il mediatore delle possibilità di accesso al testo e quindi colui che ha diretto contatto con la dimensione epistemica della parola.

> La discussione del problema del potere e dell'influenza dei modi di comunicazione deve partire da una valutazione della dimensione dinamica sia tra le società che al loro interno. In parallelo all'invenzione della scrittura, è nato il problema dell'interfaccia tra società che ne erano dotate e società che ne erano prive: l'articolazione delle modalità di comunicazione, per parafrasare un'espressione di Althusser, anche se più spesso si è trattato di uno scontro tra culture. È mutata inoltre la posizione interna delle tradizioni orali e scritte, con il maggiore potere cumulativo delle seconde che tende a sommergere le prime. Infine, c'è l'aspetto della rappresentazione secondo canali diversi nei diversi registri, che cambia tanto nel corso dello

[25] Jack Goody, *The Interface between the Written and the Oral*, [1986], trad. it. *L'interfaccia tra oralità e scrittura,* Il Saggiatore, Milano, 1989.

> sviluppo individuale (ossia l'ontogenesi) tanto in quello dello sviluppo delle culture (la filogenesi). [26]

Nei codici scritti si assiste alla tendenza di formulare in modo astratto e univoco il discorso, che contempla – e in un certo senso sostituisce – le norme più contestualizzate di uno specifico campo semantico, supportate grazie all'oralità.
Nel caso specifico del *Fūshi-kaden* l'operazione di trasmissione del sapere attoriale intesa da Zeami – il quale rimanda intenzionalmente all'eredità paterna – coincide con la legittimazione di una memoria familiare quale specifica strategia che non consiste semplicemente nell'attingere ad un serbatoio d'immagini conservate nello stato latente nella storia individuale dell'autore, bensì del riconoscimento della validità di un passato che vuole trascendere la sua immediatezza e ricostruirsi in funzione del presente. Un qui ed ora che ambisce alla creazione di una linea di continuità e quindi che si orienta verso il futuro.

> Scrivere permette di fermare il tempo, di mantenere il ricordo della storia, fornisce la capacità di critica, di astrazione e di contabilità rigorosa. Anche in questo caso, il potere sul passato diventa il potere sul futuro perché la registrazione dei fatti permette di collocare con precisione l'unicità di ogni evento, di fissare il ricordo delle differenze fra passato e presente e quindi di ipotizzare un futuro sempre nuovo. Il potere dello scritto è nell'individuare la singolarità e ha il senso dell'incorruttibile. La tradizione orale è vaga, modificabile, ha bisogno di stereotipi che inquadrino la vicenda perché essa possa essere ricordata e tramandata mentre la tradizione scritta è in grado di creare un tempo preciso, dettagliato, personale e originale.[27]

In nessun modo vorremmo lasciar intendere che l'individuo della «tradizione orale» non abbia la stessa abilità di pensiero di chiunque altro, piuttosto indentiamo puntualizzare che la trattatistica zeamiana volga – attraverso quella che Goody ha chiamato la «tecnologia dell'intelletto» – alla comprensione del mondo scenico nel modo in cui sia possibile manipolarlo. Le ripercussioni, piuttosto ovvie, conseguenti alla trattatistica agiscono nel campo dell'accumulazione nella trasmissione del sapere. Per quanto riguarda l'insegnamento attoriale, la scrittura permette, inoltre, la possibilità di trascrizione e sistemazione del sapere acquisito nella sfera orale e la possibilità di riflettere sui contenuti in maniera differente – che nel caso del *Fūshi-kaden* e in maniera paradigmatica nel *katazuke* – contemplando una

[26] Jack Goody, *The Power of the Written Tradition*, [2000] trad. Italiano, Davide Panzieri, *Il potere della tradizione scritta*, Torino, Boringhieri, 2002, p. 166.
[27] Raveri, *Itinerari del sacro*, *cit* p. 146.

rielaborazione di quei contenuti in funzione ai valori d'identità e di lignaggio di cui sono l'espressione.

> I trattati, oltre a stabilire una genealogia di alti natali e a fungere da documento attestante un'autorità, hanno quale orizzonte d'attesa la tutela e la trasmissione di una precisa concezione dell'arte.[28]

Il rapporto tra testo e oralità consente l'ibridazione dell'interazione legata all'attività di ricezione ad uopo al manifestarsi dei codici espressivi di quella specifica danza, e della conseguente appropriazione e preservazione di questi.

> Preservando la nostra casa, facendo della nostra arte la mia preoccupazione principale, ho conservato in fondo al cuore il patrimonio che il mio defunto padre mi ha affidato; se ho annotato qui l'essenziale, disprezzando la pubblica censura, nel timore che la nostra *via* fosse abbandonata, non vuol dire in alcun modo che io destino ciò all'istruzione di persone estranee. Sono solo precetti di famiglia che trasmetto ai miei discendenti.[29]

La possibilità di conservare nella memoria il portato degli insegnamenti paterni, riproponendole in una efficace e utile formulazione, serve a Zeami *in primis* per la trasmissione di un sapere esclusivamente destinato alla propria discendenza, ma anche a proteggere dall'equivoco interpretativo portato dall'intervento estraneo. In altre parole, la scrittura di Zeami, permette di conservare e proteggere gli insegnamenti ottenuti da un'interpretazione spuria poiché conserva del passato ciò che è ancora vivo o capace di vivere nella coscienza dell'attore, facendone una corrente di pensiero continua, dove l'autore strumentalizza nella rappresentazione scritta l'insieme di canonici stilemi scenografici, musicali e recitativi che servono a instaurare una dialettica fra il presente, condizione basilare del futuro, e la ricostruzione del suo significato operata nell'atto di fissare il presente.

> Pur negli ovvi distinguo vi è coincidenza laddove la trascrizione del sapere acquisito produce accumulo di conoscenza e definisce una identità riconoscibile cui guardare come modello originario, si discosta laddove il sapere orale non è rigettato o avvertito in antagonismo ma, anzi, invocato a completamento e specificazione di cià che il tessuto scritturale non puà o non sa compendiare.[30]

[28] Casari, *Teatro nō…, cit*. p. 83.
[29] Zeami, *Il segreto*, *cit*, p. 108.
[30] Casari, *op cit*, p. 18

A partire dell'utilizzo dell'«interazione mediata»[31] col sapere attoriale, ricavato dagli insegnamenti paterni[32], l'operazione proposta da Zeami, procede con la trasmissione delle proprie idee e intenzioni motivandole nell'evocazione legata alla provenienza incarnata nella parola del proprio padre, Kan'ami Kiyotsugu (1333-84). Manifestando con ciò un'intenzione simile a un atto sotteso di attribuzione dell'opera che potrebbe rimandare ai libri religiosi o nello specifico ai canoni teologici più arcaici in cui il sapere sacro affidato alla scrittura era piuttosto raro.[33] Ci sono notevoli differenze relative agli elementi che vengono trascritti e quelli che, invece, continuano ad esser tramandati unicamente attraverso l'oralità nell'applicazione di una formula immutata – caratteristica del testo scritto – che si presta a certe considerazioni derivate da circostanze diversissime e difficilmente pensabili nel caso di una cultura, di prevalenza orale.

> La costruzione di un testo che, in ogni caso, è qualcosa di diverso dalla trascrizione di un discorso, può comportare un tipo di considerazione critica in cui le idee producono altre idee, può insomma sfociare in una metafisica dotata di un suo metalinguaggio. D'altra parte, può anche succedere che la scrittura congeli per così dire alcuni aspetti [della religione]. [34]

Tra le motivazioni più immediate che potremmo riportare rispetto alla compilazione *Del trasmettersi del fiore dell'interpretazione* ovvero *Fūshi-kaden*, compiuta nell'arco di una singola generazione è quella relativa al ripercorso di un vissuto capace di non esaurirsi e quindi preservarsi in un dispositivo scritturale che tenga conto della sinergia con la trasmissione orale.

---

[31] «Possiamo opporre l'interazione faccia a faccia all'«interazione mediata», Questo genere d'interazione richiede l'utilizzazione di un mezzo tecnico (carta, fili elettrici, onde elettromagnetiche, ecc.) che consenta la trasmissione di informazione o di contenuti simbolici tra persone lontane nello spazio, nel tempo o in entrambe le dimensioni. L'interazione mediata si estende nello spazio e nel tempo, e acquista perciò una serie di caratteristiche che l'interazione faccia a faccia non possiede. Mentre quest'ultima ha luogo in un contesto di compresenza, coloro che partecipano a un'interazione mediata si trovano in ambienti lontani nello spazio e/o nel tempo. Essi non condividono lo stesso sistema di riferimento spazio-temporale, né quindi possono assumere che gli altri comprenderanno le espressioni di tipo deittico che essi userebbero in una conversazione a quattr'occhi. Ciò che dunque devono fare è decidere quant'informazioni sul contesto sia opportuno inserire nello scambio». John B. Thompson, *The Media and Modernity: a social theory of the media*, [1995], trad. it. Paola Palminiello. *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*. Bologna, Il Mulino 1995, p. 123

[32] Born in 1363, Zeami was the son of Kannami Kiyotsugu (1333-84), a professional *sarugaku* actor who had just begun at the time of Zeami's birth to build a reputation in the province as an innovative yet popular performer. In 1374, the father and his 11-year-old son performed before the 16 year-old shogun Ashikaga Yoshimitsu, who subsequently became one of their most influential patrons. Then years later, Kannami the father died leaving the 21-year-old Zeami as head of the Kanze acting troupe which his father had founded. Mark J. Nearman. «Kyakuraika. Zeami's Final Legacy ofr the Master Actor.», in *Monumenta Nipponica,* Vol. 35, No. 2, 1980, p. 153.

[33] Passim, Jack Goody. *The Logic of Writing and the Organization of Society*, [1986] *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, trad. it. Piero Arlorio, Torino, Einaudi, 1988,

[34] *Ivi*, p. 45.

Zeami vuole insistere su quell'elemento considerato decisivo per la trasmissione del sapere, espressa nella metafora di conservazione del fiore che sboccia, ossia vuole ribadire la persistenza del proprio mestiere orientato verso un avvenire carico di complessità e sintetizzata nel tentativo di conservazione di un fenomeno spontaneo come quello del «fiore» nell'attore. Assieme all'individuazione e alla sistemazione dei fattori utili all'attore si crea una convergenza con l'intenzione di inscrivere nel futuro il valore di consegna, nel senso di una comunicazione intergenerazionale, al contempo sia diretta che indiretta capace di indicare un'idea di continuità. Come soluzione all'immagine – in apparenza impossibile – dell'ottenimento del fiore, Zeami ne propone un'altra ugualmente suggestiva, quella del seme,[35] esplicitando che la trasmissione del sapere attoriale comporta lo stabilire dei criteri necessari per l'identificazione e affidamento in esso.

> Tuttavia, non immaginatevi che sia troppo complicato. Infatti, quando, a partire dal settimo anno, avrete compreso e assimilato, applicando a fondo la vostra mente, le *Osservazioni sugli esercizi età per età e le diverse forme della mimica,* quando avrete esaurito [i diversi tipi] di nō e realizzato le risorse, allora saprete come non perdere più il *fiore.* Uno sforzo cosciente per portare alla perfezione l'insieme del repertorio, tale sarà il seme del *fiore.* Stando così le cose, se si vuole conoscere il *fiore*, bisogna primo conoscere il seme. Il *fiore* consiste in una disposizione della mente; il seme deve esserne il mestiere. Un antico diceva: Il cuore dell'uomo contiene tutti i semi;/ Sotto la pioggia universale tutti germogliano./ Non appena si afferra la natura del fiore/ Il frutto dell'illuminazione spontaneamente si forma.[36]

Vediamo dunque da una parte enfatizzata la funzione conservatrice della scrittura attraverso la trattatistica e dall'altro lo sviluppo di nuove forme di un pensiero critico-pedagogico attraverso cui vengono trasmesse le *Osservazioni sugli esercizi età per età* e le *Osservazioni sulla mimica* contenute nel *Fūshi-kaden.* Confidando nella comprensione ed assimilazione di queste osservazioni*,* Zeami stipula i criteri fondanti per l'esercizio attoriale. Per comprendere

[35] «In addition to presenting a beautiful metaphor for religious awakening and growth, Tamenori's comments also pose an intricate meditation on the relationship between textuality and spirituality. The image of aseed that grows in the human heart is not only a Buddhist one –in which case the seed is the kernel of buddhahood– but one intimately connected to Japanese poetic conceptions. The *Kokinwakashū* (A Collection of Waka Ancient and Modern), an imperially sponsored poetry anthology completed in 914, opens with the following sentence: "Taking the human heart as its seed, Japanese poetry has grown into countless leaves of words". In this metaphor, Japanese poetry performs a complex melding of human sentiment, spoken word, and written word as the welling forth of emotion in the poet's heart leads to the verbal composition of leaves of song, hundreds upon hundreds of which are gathered in written formin the anthology that itself figures a lush forest.» Charlotte Eubanks, *Miracles of book and body, Buddhist Textual Culture & Medieval Japan*, University of California Press, 2011, p. 83.

[36] Zeami, *Il segreto*, *cit*, pp. 107-8.

il significato della metafora che sprigiona l'immagine dello sbocciare del fiore,[37] potremmo richiamarne la nozione in ambito poetico come formulazione di un'immagine interiore,[38] epitome della spontaneità e della bellezza dell'esercizio dell'attore immerso nella dinamica scenica, e che nella consapevolezza di ogni transizione psico-fisica trova una chiave di interprettazione che permette una codifica nella metafora del fiore. Attribuendo a diversi livelli di consapevolezza e dominio tecnico il concetto di fiore si esplicita la padronanza e raffinatezza delle facoltà dell'attore nella sua performance.

A proposito del terzo libro del *Fūshi-kaden*, è bene dire che Zeami sviluppa in scrittura dialogica – in analogia al *koan* della tradizione filosofica buddhista – una costruzione di domande e risposte come indizio per il discepolo guidandolo verso il chiarimento di diversi concetti, fra cui quello del fiore.

> Nel *nō*, la conoscenza del *fiore,* alla luce delle *Osservazioni* riportate qui sopra, è [la conoscenza] suprema e primordiale. È [la conoscenza] essenziale. Un punto rimane oscuro: come si può raggiungere [questa conoscenza]? Risposta: Questo è senza dubbio il punto culminante degli arcani della nostra *via.* La cosa importante, il segreto, si trova in questa unica direzione.[39] Riguardo all'essenziale, si troveranno delle precisazioni nelle *Osservazioni sugli esercizi, sulla mimica. Osservazioni* come quelle che concernono il *fiore* di un momento, il *fiore* della voce, il *fiore* della *grazia*, sono evidenti agli occhi di tutti; però, poiché si tratta di *fiori* che traggono la loro origine dal mestiere, poiché sono simili a fiori sbocciati, viene preso il momento in cui sono dispersi. Essendo cosi, poiché non sono durevoli, la fama che conferiscono è poca cosa. Infatti, per il *fiore* autentico, sia i fattori del suo fiorire che quelli della sua caduta sono a discrezione dell'interessato. Dunque, può essere durevole. Per conoscere questi fattori, che cosa si deve fare? Può darsi che lo si trovi nelle *Note complementari sulla tradizione orale*.[40]

[37] «To better understand the significance of Zeami's metaphor, it is necessary to recognize the meaning of the flower in the Japanese cultural context. Take, for instance, poetry (*waka*), a primary literary genre in ancient and medieval Japan: a vast number of poems feature a flower motif as exemplified in this verse composed by Ki no Tomonori (ca. 850?-904?): This perfectly still/Spring day bathed in the soft light/From the vaulted sky,/hy do the cerry blossoms/ So restlessly scatter down? The lower, as a motif employed in *waka*, is not simply the object of artistic observation buti s admired by the poeta s relfecting his own feelings.» Yuka Amano, «Flower as Performing Body in Nō Theatre» in *Asian Theatre Journal,* Vol. 28, No. 2, Summer, 2011, p. 531.

[38] Passim, Donald Keene, *Seeds in the heart: Japanese literature from earliest times to the late sixteenth century,* New York, Henry Holt & Co., 1993, pp. 257-262,.

[39] «In *Fūshi kaden* 風姿花伝, Zeami famously wrote, "Hidden is the flower" (*hi sureba hana*). The "hidden" meaning of Zeami's saying would be that what appears as a beautiful flower when it is hidden becomes trivial when it is manifested.» Nobumi Iyanaga, «Secrecy, sex and apocrypha. Remarks on some paradoxical phenomena.» in Bernhard Scheid, Mark Tweeuwen a cura di, *The culture of Secrecy in Japanese Religion*, London, Routledge, 2006, p. 221.

[40] Zeami, Il segreto…, p. 107

Il gioco evocativo che trova il fulcro di espressione nella dinamica biologica del fiore è singolarmente profuso nella cultura giapponese e permea dalla speculazione filosofica di taglio Zen fino alle espressioni poetiche più diffuse, sancendo un principio d'osservazione del mondo attraverso formule biologiche.[41]

> Medieval Zen dharma transmission documents abound with biological terminology. For example, failure to find a proper heir is called ''the sin of cutting off the Buddha seed'' (*dan busshu no tsumi*). This biological terminology is not just metaphorical. In some rituals, the teacher and heir write a portion of the transmission documents with ink that they make by mixing their own blood together. They get this blood by taking a small knife and cutting the underside of their tongues. The tongue is the organ by which a Buddha gives birth to a new Buddha by teaching the dharma.[42]

Immagini quali il fiore di pruno[43]o del ciliegio che nell'attimo del suo massimo splendore, in cui il colore e il profumo si trovano ad un interstizio oltre il quale comincia la progressione irreversibile verso l'appassimento, risultano di folgorante bellezza. Soprattutto in funzione a quella contrastante qualità effimero, che in analogia con il lavoro attoriale crea l'immagine di di uno spazio e durata ideali. Poiché contrastante col mondo fenomenico, che richiederebbe oltrepassare le dinamiche di entropia dettate dalla natura stessa attraverso, quella immagine è scelta da Zeami per connettere con l'*insolito*.

> *Item*, in questa *Tradizione orale*, a proposito della conoscenza del *fiore* bisogna prima che si comprendano, per esempio osservando lo sbocciare dei fiori, le ragioni che mi hanno portato, per analogia, ad applicare [la nozione] di *fiore* a ogni cosa. Dunque noi chiamiamo «fiori» ciò che, sui diecimila alberi e le mille erbe, si schiude ciascuno alla sua stagione; e proprio perché, giunti alla loro ora, essi sono *insoliti,* noi li apprezziamo. La stessa cosa succede per il *sarugaku;* ciò che, a giudizio dello spettatore, è riconosciuto *insolito,* costituisce il principio dell'*interesse*. Il *fiore,* l'*interessante,* l'*insolito,* questi tre concetti riflettono un identico spirito. Qual è il fiore che, senza appassire, potrebbe essere conservato? Poiché appassisce, esiste una

[41] «We should notice that the Japanese are willing to accept the phenomenal world as Absolute because of their disposition to lay a greater emphasis upon inuitive sensible concrete events, rater than upon universals. This way of thinking with empassis upon the fluid, arresthing character of observed events regards the phenomenal world itself as Absolute and rejects the recognition of anyting existing over and above the phenomenal world. […] The Japanese esteem the sensible beauties of nature, in which they seek revelations of the absolute world. "Cherry blossoms, falling in vain,/Remind me of the Treasure plants,/That adorn paradise"» Hajime Nakamura, *Ways of thinking, cit.,* pp. 350, 359.

[42] Steve Heine, Dale S. Wright, *Zen Ritual. Studies of Zen Buddhist Theory in Practice*, Oxford University Press, 2008, p. 265.

[43] «A Naniwazu/ si schiude, ah! questo fiore!/ Inverno, addio! Ecco arrivare la primavera:/ si dischiude, ah! questo fiore!/ Il fiore del pruno è considerato il primo fiore dell'anno.» Zeami, *Il segreto*, *cit*., p. 210.

> stagione per la sua fioritura, e di conseguenza esso è *insolito*. Anche per il *nō* è dalla mancanza di irrigidimento che si riconoscerà immediatamente il suo *fiore.*[44]

Davanti a tale associazione di piani contrastanti nella percezione sensoriale si ritrova il fiore, punto di riferimento costante, *gradatio* delle facoltà proprie dell'attore. È interessante notare come lo spettatore è chiamato in causa quale agente a cui è dedicata l'evocazione del fiore dunque coinvolgendolo esplicitamente in quanto interlocutore essenziale dell'attore. Distinta dal concetto di bellezza metafisica, cristallizzata nella metafora del fiore, la tensione drammatica del *nō* trova un fulcro nel sentimento che scaturisce dal testimoniare la tendenza naturale di decadimento del mondo fenomenico nella pretesa paradossale di fissarla senza irrigidirla.

> In his treatise, Zeami makes a distinction between "the transitory flower" (*jibun no hana*) and "the true flower" (*makoto no hana*). Whereas the former is the natural flower that decays with the passing of time, the latter is the flower of art that does not scatter. […] Zeami repeatedly explains that the beauty of performance is determined by the audience, and he uses the metaphor of the flower to express this idea. In theories of *nō* theatre, psychological and physical dimensions are not considered two separate elements. This nondualistic way of thinking is grounded in particular in the philosophy of Zen Buddhism.[45]

L'immagine del fiore, punto di inizio e di fine, scaturita da una rappresentazione consapevolmente impossibile, osservato nel suo momento di massimo splendore è al contempo evidenza del mutamento di quella trasformazione dinamica che Zeami ritrova idonea per la lettura delle facoltà espressive dell'attore. Quale un vero catalizzatore di quest'immagine paradossale che attraversa l'intera poetica zeamiana, l'interprete ci fa accorgere del momento costituito nel presente quale attimo agente tra la vita e la morte, momento quasi sacro che impiega l'intenzione di rivelazione della bellezza in analogia al mondo fenomenico, naturale.[46]L'immagine del fiore è la prima indicazione teorica e raffigurazione dell'intera strategia trattatistica, punto di riferimento per stabilire le diverse circostanze, sensibili e mutabili presenti tra l'attore e lo spettatore.

---

[44] Zeami, *Il segreto, cit.*, p. 136

[45] Yuka Amano, «Flower as Performing Body in Nō Theatre» in *Asian Theatre Journal,* Vol. 28, No. 2, Estate 2011, p. 545.

[46] *Cfr*. «The way of thinking that recognizes absolute significance in the phenomenal world seems to be culturally associated with the Japanese tradional love of nature. The Japanese in general love mountains, rivers, flowers, birds, grass, and trees, […] The love of nature, in the case of the Japanese, is tied up with their tendencies to cherish minute things and treasure delicate things.» Hajime Nakamura, *Way of thinking of Eastern People, cit.* p. 355.

> È detto nel *sūtra*: «Bene e male non suono due, perversità e rettitudine sono tutt'uno». Come si potrebbe fondamentalmente definire il bene e il male. Noi possiamo soltanto considerare buono ciò che risponde ai bisogni del momento, cattivo ciò che non risponde a questi bisogni. Ugualmente, fra le diverse *maniere,* la *maniera* scelta in funzione del pubblico del momento e del luogo, secondo il gusto generale dell'ora, deve [produrre] un *fiore* che risponda ai bisogni. Qui si trova piacevole una *maniera*, là se ne apprezza un'altra. Significa che il *fiore* varia secondo gli uomini e secondo il loro spirito. Quale considereremo come autentico? È unicamente dal suo adattamento alle necessità del momento che riconosceremo il *fiore.*[47]

Il risultato comunicativo del «fiore», sostenuto lungo una scrittura impregnata da un apporto sapienziale buddhista, serve a Zeami a incidere nella formazione dell'attore la raffigurazione di uno strumento che lo nutra e accompagni la sua crescita. Come l'immagine dualistica del fior di loto, che dal seme al fiore che germoglia, sboccia e irradia di sé tutto l'universo, l'apparato espressivo dell'attore iniziato diventa capace di dischiudere allo spettatore il fiore, immagine del mondo transeunte. Con la mente e i sensi del suo corpo rivela il fiore nella realtà concreta e *impermanente* del palcoscenico, porta alla luce un sapere già insito in lui sin dall'infanzia.

Il primo libro del *Fūshi-kaden* si apre con le *Osservazioni sugli esercizi età per età*, partendo dai sette anni. Una nota di Zieffert al riguardo, accenna «l'usanza giapponese» di calcolare l'età prendendo come primo quello della nascita. Cosi possiamo dedurre che le prime indicazioni venivano eseguite dai sei anni.

> SETTE ANNI. Nella nostra arte si inizia, di regola, col settimo anno di età. Durante gli esercizi di *nō* di questa età si manifesterà necessariamente, in quello che l'allievo produce spontaneamente, la *maniera* per la quale è dotato. Sia nella danza o nello *hataraki*, sia nel canto o anche nel *movimento impetuoso*, si darà libero sfogo alla *tonalità* che la sua recitazione sprigionerà spontaneamente e lo si lascerà interpretare a modo suo.[48]

In questa cornice di allenamento dell'attore fanciullo*,* è chiara l'intuizione di un valore innato, propria dell'espressione infantile che in ogni allievo è spontanea. La prima indicazione propedeutica, non principio o regola ma condizione del giusto rapporto con tutto l'insieme del percorso didattico in fieri, è il rispetto assoluto alla «*tonalità»* propria del fanciullo. Per fondare nell'esecuzione di quei primi esercizi la nozione «che la sua recitazione sprigionerà», si concede assoluta autonomia al fanciullo nel suo modo di interpretazione sul palcoscenico.

[47] Zeami, *Il segreto…, cit*, p. 150.
[48] Zeami, *Il segreto, cit.*, p. 75.

Gli aspetti e valori a cui Zeami fa riferimento, alla «*maniera* per la quale è dotato» l'allievo ci permettono di ricondurre alla sfera emotiva dell'*amae* una possibilità di induzione nel fanciullo, a una progressione nella padronanza degli impulsi recitativi istintivi, più che una esigenza esplicita, in un chiaro ambiente di imperturbabilità, sostenuta dal rapporto tra allievo e maestro.

> Non conviene poi molto insegnare dicendo: «Questo è buono! Questo è cattivo!». Se gli si facessero delle osservazioni troppo insistenti, siccome il bambino, perdendo coraggio, discosterebbe dal *nō*, le sue *facoltà* da quel momento rimarrebbero stazionarie. Non gli si lascerà interpretare nulla che non sia canto, *hatakari* o danza.[49]

Questa capacità ingenita del fanciullo, scaturita della sua condizione anagrafica viene connotata evidentemente attraverso la mediazione della tradizione orale poiché il fanciullo non ha a disposizione materiale scritto che accompagni il suo percorso e la sua sensibilità istrionica. In quel senso la sostanza naturale del proprio *fiore,* quale valore estetico viene alimentato esplicitamente dalla sua fanciullezza.

> Le *mimiche,* (*mono-mane*) per poco che siano complesse, anche se fosse capace di interpretarle, ci si guarderà dall'insegnargliele. Non dovrà comparire nell'opera preliminare di una rappresentazione all'aria aperta. Per le opere della terza o della quarta categoria, se si presentasse un'occasione favorevole, si potrebbe lasciargliele interpretare nella *maniera* per la quale fosse dotato.[50]

Il senso di *mimiche*, in questa cornice, funziona come strumento tecnico attraverso il quale l'attore può aprire la propria intuizione al processo in cui è fondata la replica di modelli formali recitativi. Il principio di mimesi in funzione al quale può intendersi il termine *mono-mane* ci avverte la possibilità di un'ipotesi di interpretazione delle azioni sceniche come espressioni riportate dalla gestualità assimilata e codificata nella tradizione. In quanto punto di orientamento fisico e cinestesico dei *kata*, dunque la capacità mimetica dell'attore non riguarda il personaggio ma direttamente l'azione dell'attore.

> A partire da questa età, a poco a poco la voce tende a fissarsi nel suo tono normale; poiché è anche l'età della comprensione del *nō*, gli si insegnerà dunque progressivamente il repertorio. (mono-kazu) E prima di tutto, con suo aspetto infantile, qualsiasi cosa egli interpreti avrà della

[49] *Ivi*, p. 76
[50] *Ibidem*.

grazia. È anche un'età in cui la voce è bella. Poiché possiede questi due vantaggi, i suoi difetti passano in ombra en tanto più sbocciate sembrano le sue qualità.[51]

Nel *Fūshi-kaden* viene indicata la possibilità dell'esperienza del *fiore* da parte di un attore in giovane età, ma questa qualità è sicuramente fugace, a meno che non si continui l'addestramento tecnico.[52] Al contempo principio e fine, la nozione zeamiana del fiore si registra soltanto negli stadi più alti dello sviluppo tecnico dell'attore e in modo effimero nel *kokata,* nella sua «*graziosa* apparenza della prima infanzia»[53].

Nel trattato *Kyūi-shidai* Zeami indica una scala divisa in nove livelli dai quali soltanto i quattro più alti vengono denominati in funzione alle distinte qualità di *fiore* nello stile dell'attore. *Myōka-fū*, il grado più alto di fatto, viene tradotto come «lo stile del fiore meraviglioso».[54]Il carattere di *myō* 妙è usato da Zeami per designare la bellezza o l'eccellenza che sorge al di là della descrizione verbale. Servendosi di un linguaggio poetico Zeami usa lo stesso ideogramma per indicare come «In Shinra,[55] a mezzanotte, il sole splende. Il meraviglioso è l'*ineffabile*, è il punto in cui il cammino del pensiero si distrugge».[56] Indicazioni come questa presenti nei trattati potrebbero apparire a prima vista semplici chiavi stilistiche, rivelano invece ad una lettura attenta una particolare funzione guida, che non eclissa le diverse sfumature espressive, ma serve a sostenere una riflessione teorico-pragmatica articolata a partire dei mezzi dell'attore. Senza costituire necessariamente una gerarchia sono per l'attore chiare rappresentazioni delle possibilità di esperienza performativa. Gli altri gradi successivi: come quello «del fiore altero e profondo», cosi come quello «del fiore sereno» e «del fiore di buona qualità» servono a specificare all'attore il rapporto tra arte e natura, tra creatività ed espressione, chiarificando l'esperienza di progressione del processo di addestramento e progressione tecnica provvedendo all'interlocutore del testo, strumenti teorico-pragmatici per la comprensione del necessario mutamento e trasformazione della sua pratica sul palcoscenico.

---

[51] *Ibidem*
[52] *Ivi*, p. 79.
[53] *Ivi*, p. 143.
[54] *Ivi*, p. 235. Per un'altra argomentazione sul trattato di Zeami *Cfr*. Mark J. Nearman. «Zeami's Kyui. A Pedagogical Guide for Teachers of Acting.» in *Monumenta Nipponica*, Vol. 33, No. 3, 1978, p. 323.
[55] Shinra, è un'alternativa di allitterazione di Silla più comune in traduzioni anglosassoni. Si tratta di uno dei tre antichi regni coreani dove fiorirono spaccature dottrinale buddhiste trasmesse in Giappone durante l'epoca del principe Shōtoku. Zeami quindi fa riferimento a questa regione della Corea non per raggioni di esotismo come alcuni autori suggeriscono, ma per ragioni di consonanza spirituale e un'intenzione di accostare quella specifica linea di pensiero nell'operazione trattatistica.
[56] Zeami, *Il segreto*…, p. 235.

Anche se transitorio, il *fiore* che si manifesta nel *kokata,* distinguibile attraverso la sua *grazia* infantile concede all'attore in divenire un chiaro riferimento che servirà da paragone durante il suo sviluppo tecnico.

> L'aspetto [aggraziato] dell'infanzia costituisce il fondamento dello stile dell'*incanto sottile*. Il mestiere consiste nella danza e nel canto. Quando avrete assimilato questi *due elementi* grazie a uno studio approfondito, danza e canto si fonderanno in uno *stile* omogeneo, e diventerete un maestro la cui arte sarà sciolta e durevole. Quando, in seguito, utilizzerete i *due elementi* trasferendo nei *tre tipi* l'aspetto [aggraziato] dell'infanzia, apparirà spontaneamente, nei *tre tipi*, un effetto visivo fatto tutto di incanto sottile. È un *mezzo* profondamente significativo, che consiste nel tralasciare provvisoriamente, durante l'infanzia, la pratica dei *tre tipi*, nel conservare [più tardi], nei *tre tipi*, l'aspetto [aggraziato]dell'infanzia. Poiché, avendo studiato e assimilato i *due elementi*, vi sarete assicurato uno stile personale durevole, l'aspetto [aggraziato]della vostra prima infanzia sussisterà nei *tre tipi* e darà vita alle diecimila opere [di *nō*][57]

Quei due elementi, danza e canto, *mai* e *utai*, identificati da Zeami come un'unità, ovvero *nikyoku* (lett. le due arti), sono aspetti piuttosto tecnici che egli riveste nella sua riflessione con riferimenti di grande spessore intellettuale e poetico per rivolgersi a un attore con l'esperienza del fiore autentico, che non è altro che una manifestazione del fiore innato (shōka性花) che potrebbe intravedersi nel percorso dell'attore kokata.[58]

A questo punto del discorso non intendiamo fare attribuzioni sulla trattatistica di Zeami, ma prendiamo spunto dalla sua trattatistica per poter sostenere che il fiore della giovinezza è in qualche modo sintomo dal vero fiore, quello innato, che può essere raggiunto soltanto a posteriori. In consonanza con la logica della formazione buddista, Zeami sostiene che la coltivazione del fiore autentico può essere consentito all'attore che lo possiede già insitamente. L'attore fanciullo emerge dunque per testimoniare come primo *fiore* lo sbocciare di una possibilità coltivata nella tradizione che tra oralità e supporto scritturale fa trasparire una cultura dell'attore, arricchendola di valori etici, estetici e propedeutici. Questa intuizione si verificherà nello spazio di analisi del *katazuke*, più che sulla trattatistica.

---

[57] *Ivi*, p. 211

[58] È importante notare che tra i testi citati di Zeami si trova una distanza temporale importante che li spazia. Mentre i primi tre volumi del Fūshi-kaden (Del trasmettersi del fiore dell'interpretazione), sono stati redati quando aveva trent'otto anni, il Nikyoku santai ningyozu (Studio ilustrato dei due elementi e dei due tipi) lo finisce di scrivere a cinquantanove anni. Invece nel caso del Kyūi-shidai (La scala dei nove gradi) non si conosce con precisione la data precisa di redazione. A partire dal Shugyokutokuka redatto a sessantasei anni l'immagine del fiore si presenta molto più di rado e si concentra nel carattere di origine Buddhista che connota purezza o iluminazione (*anjin* o *anshin* 安心). Takeo Narukawa, *Zeami Hana no Tetsugaku*, [Zeami, la filosofia del fiore], Tokyo, Tamagawa Daigaku Shuppanbu, 1980, p. 26-27.

CAPITOLO TERZO

I *KATAZUKE* DELLA FAMILIA UMEWAKA. LA TRASMISIONE SCRITTA DEL SAPERE ATTORIALE.

La scrittura dà alla parola una dimensione in cui muoversi. La scrittura significa un ampliamento enorme delle potenzialità di trasmissione del linguaggio verbale. Affidando la parola alla scrittura si costituisce uno spazio in cui è possibile rintracciare non solo i significati sincronici, ma anche quelli diacronici. Essendo una dimensione affiancata a quella del linguaggio orale, la scrittura permette la possibilità di rintracciare quel pensiero in cui il discorso dell'attore *nō* è nato al fine di ripercorrere la sua effettiva storia semantica. La parola tuttavia non rimane mai sprovvista di espressione orale, risiede e vive collegata direttamente o indirettamente a essa poiché è il suo *habitat* originario, ossia da cui inizialmente è emersa. L'adozione della scrittura è stata una scelta che ha permesso all'attore *nō* di tramandare il suo discorso conservandolo inalterato sotto il profilo formale. La lettura di un testo significa restituirlo al mondo verbale di appartenenza, sia nell'enunciazione mentale che nella parola detta, in questo senso, la scrittura non riduce, ma accresce l'importanza dell'oralità favorendo l'organizzazione degli elementi già contenuti in essa. Radicato nella tradizione, il segno scritto raggiunge l'attore erede, l'unico capace di sprigionare il contenuto del discorso poiché legittimo interlocutore delle voci tramandatesi dai propri antenati.

Prendendo come esempi cinque *katazuke* della famiglia Umewaka, si fornirà una descrizione di questi manuali coreografici che formulati, costuditi e tramandati all'interno delle famiglie di attori *shite* documentano l'intero sistema estetico del dispositivo teatrale.

Prima di esaminarli dettagliatamente ci soffermeremo più specificamente a considerare la cultura di segretezza in cui vennero generati, la quale interseca concezioni e dinamiche riguardanti un ampio spettro epistemologico del Giappone premoderno in quanto determina tutt'ora le modalità di trasmissione e ristretto accesso a questi documenti, condizionando inoltre la ricezione del linguaggio specifico in cui sono formulate.

A seguito dell'approccio ai *katazuke* e del contesto in cui furono concepiti, si descriverà il processo di decodificazione del testo da parte dell'attore, caratterizzato da una natura profondamente tecnica. Il testo richiede un approccio che va al di là della semplice lettura, ossia una mera riproduzione sonora dei segni scritti enunciati mentalmente o vocalmente. Diversamente la lettura deve riportare all'immaginazione sillaba per sillaba, *kata* per *kata*, la riproduzione di una struttura virtuale che l'attore riproduce gradualmente nel proprio corpo,

disciplinato in una pratica scenica progressiva. Come vedremo, il sistema di decodifica del testo non è una semplice appendice del discorso orale, poiché l'attore è l'unico capace di trasportare il discorso in una dimensione tangibile e percettibile, che comprende il fenomeno dell'*embodiment* del corpo e l'oralità dell'altro attraverso la scrittura.

3.1. Le caratteristiche del *katazuke. Hiden,* cultura della segretezza e l'importanza del lignaggio nella trasmissione del sapere attoriale.

Come primo approccio ci occuperemo delle caratteristiche di composizione e leggibilità dei *katazuke* 型附 (letteralmente modello, forma e congiungere) in modo da rilevare l'organizzazione dell'informazione contenuta in essi e le modalità di lettura e riscrittura adoperata per la trasmissione dei codici coreografici ed estetici contenuti nei documenti di proprietà della famiglia Umewaka che, in sostanza, corrispondono ai manuali coreografici segreti[59]. Prima di addentrarci nella struttura testuale e approfondire l'apparato iconografico dei documenti è necessario evidenziare la dinamica di segretezza che ha permesso di tramandare incolume questa vitale risorsa materiale, finora mai concessa a consultazione o riproduzione da parte di individui al fuori delle famiglie *nō*.

La composizione di testi esoterici ha una radice culturale profonda nelle pratiche religiose e artistiche del Giappone poiché evidenzia che quelle pratiche sono il risultato di considerazioni sul contenuto del materiale simbolico. La segretezza è stata una parte essenziale della tradizione culturale che riguarda la trasmissione d'insegnamenti, riti e manufatti. Le dinamiche di segretezza scaturiscono da un'intenzione di protezione e salvaguardia dell'informazione segreta dal rischio di contaminazione, di malinteso concettuale o da trasformazioni prodotte da transizioni storiche, oppure minacciate da interessi circostanti di competizione e sopravvivenza. Al contempo la segretezza serve ad attribuire all'informazione un valore di rarità, di aspettativa sul possesso, sigillandone l'accesso per mezzo di atteggiamenti misterici che fungono da veicolo al potere culturale, sociale o politico. Ci sono dunque due funzione della segretezza, una esoterica e un'altra esterna[60] nel canone culturale

[59] Dalla definizione di Naohiko Umewaka «secret choreographic manual» in «The Inner World of the Noh.» *Contemporary Theatre Review*. 1994, Vol. 1, No. 2, pp. 29-38.

[60] «Structurally, the two modes of secrecy are directly opposed to each other. In the first case, something real is kept secret because it is for some reason not advisable to reveal it to everybody. In the second case, the ultimate truth is secret by definition, and can only be revealed by employment of rituals that may or may not be protected by secrecy rules. In the first case, secrecy is a pragmatic, technical matter; in the second, it is the result of imperfect human perception.» Bernhard Scheid, «Two modes of secrecy in the *Nihon shoki* transmission.» in Bernhard Scheid, Mark Teeuwen, *The culture of secrecy in Japanese religion*, London, Routledge, 2006, p. 302.

che possiamo identificare nell'ambito religioso che influenzò radicalmente le pratiche artistiche tradizionali e in particolar modo il teatro *nō*.

> The two basic requirements are that a secret must be intentional and that it must be social, that is to say it must include three parties: two who share the secret and establish a bond to keep it, and the rest of humanity, as a third party, which is to be excluded. The private secrets of individual men and women of the past are not only most often lost to us (unless they were committed to writing), but also do not provide us any possibilities for comparative analysis. The subsidiary requirement to the two mentioned is that the secrets must be capable of being formulated and transmitted. These requirements can be portrayed in other types of restrictions, privacy, esotericism and mysticism.[61]

Quando un certo contenuto è stato soggetto a un tale regime di segretezza acquisisce invariabilmente un'aura di attrazione allettante che non esisterebbe se l'informazione fosse liberamente disponibile. Le regole della segretezza si traducono in ostacoli per la propagazione dei contenuti celati che nel terreno culturale comportano una certa conformazione strutturale, che definisce l'atteggiamento con cui la segretezza rielabora l'informazione modificandone la sua percezione, ovvero istituzionalizzandone l'esperienza dell'informazione stessa. Poiché la cultura della segretezza si genera nella necessità impellente di restituire all'informazione quel protocollo di accesso tipico di un'esperienza esistenziale fondata nell'interazione con essa. I processi influenzati dalla scrittura agiscono sulla base di operazioni conoscitive, pur ricorrendo a mezzi orali con cui la riproduzione delle dinamiche di segretezza vengono implementate. Sotto l'influsso della scrittura, la comunicazione orale di un testo viene veicolata e conseguentemente trasformata grazie anche all'ausilio della mediazione dell'autore e dell'apparato compositivo, grafico e materiale con cui il testo si costituisce.

L'approccio al contenuto segreto non trova vie di accesso se non stabilite secondo canoni sociologici e ideologici ben precisi. La funzione della cultura della segretezza come capitale simbolico trova evidenza attraverso un oggetto, in questo caso il *katazuke*, strumento e patrimonio della conoscenza e al contempo evidenza dell'autorizzazione al suo utilizzo. Il bisogno di un margine predeterminato di segretezza potrebbe rintracciarsi nell'influenza religiosa che in Giappone ha caratterizzato il periodo classico. Dall'XI secolo, la dinamica di segretezza si trasmette a partire dall'ambito religioso buddhista ed ha influenzato lo spazio

[61] Albert de Jong «Secrets and secrecy in the study of religion: Comparative views from the Ancient World» in Bernhard Scheid, Mark Tweeuwen a cura di, *The culture of Secrecy in Japanese Religion*, London, Routledge, 2006, p. 40.

periferico favorendo l'espansione di certi atteggiamenti e pratiche culturali in uso fra poeti, artigiani, ed attori.

La cultura di segretezza che attraversava trasversalmente il Giappone medioevale con modificazioni importanti durante il periodo Tokugawa[62] conservò una disposizione culturale dominante, dando spazio ad una continuità culturale verificabile fino ad oggi. Quest'impostazione sociale presente tuttora nel lignaggio (*ryū*流) delle scuole *nō* fa in modo che la trasmissione di abilità pragmatiche specifiche mantenga implicita una dinamica di segretezza perlopiù legata a nozioni di esclusività relative alla discendenza familiare. [63]

> Politically, socially, and economically, the culture of secret transmissions was grounded in the privatization of land and power by kenmon, [□□, ruling elites], in the aristocratization of the clergy, and in the consequent transplanting of noble factions into the world of temple-shrine complexes. Its distinctive features included the primacy of the cond between master and disciple, sometimes reinforced by blood ties; Mikkyō-esque initiation rites; and secret transmissions that, even when written down, continued to be called *kuden* [□□, oral transmissions], emphasizing their origins in private explanation given by the teacher to his chosen disciple, which others were not permitted to hear. Such conventions of secret transmission became normative for the dissemination of knowledge – not only in religious matters but in court ceremony, literature, the visual and performing arts, and many crafts – throughout the medieval period. [64]

La disseminazione della segretezza si percepisce nella pulsazione storica della vitalità culturale nipponica secondo dinamiche concrete, discorsive e pragmatiche, che funzionano quali sistole e diastole del cuore della tradizione. Le circostanze del Giappone medioevale manifestano, nello spostamento di categorie in senso epistemico – avvenute in maniera radicale a partire del XVII secolo, con l'avvio del periodo Tokugawa (1603-1868) – le linee

---

[62] «The culture of secrecy so strongly associated with medieval Japanese religions largely came to an end during the Tokugawa period (1603-1868). Individual lineages of esoteric initiations continued, of course, but not the authority they once commanded. The emergence of a new culture of printed texts, public education, and the free exchange of knowledge gradually eroded the power of occult learning» William M. Bodiford, «When secrecy ends. The Tokugawa reformation of Tendai Buddhism and its implications» in Bernhard Scheid, Mark Tweeuwen a cura di, *The culture of Secrecy…, op cit,* p. *309*

[63] *Cfr*. Jack Goody, [1996] «Famiglia e impresa in Oriente» in *The East in the West*, trad. italiano di Asher Colombo, *L'Oriente in Occidente*, Il Mulino, Bologna, 1999, p. 226. Anche David Faure mette in risalto la differenza comunemente riconosciuta tra lignaggio e famiglia in Cina: il primo è durevole e solidale, mentre la seconda è temporanea e fonte di discordie; il primo si concentra sugli antenati, la seconda sul gruppo domestico. In ogni caso, riconosce che se il fondo di famiglia rimaneva indiviso, questo poteva essere il pretesto per l'insediamento di un ramo del lignaggio. David Faure, *Emperor and ancestor: state and lineage in South China*. Stanford University Press, 2007;

[64] Jacqueline Stone, *Original Enlightenment and the Transformation of Medieval Japanese Buddhism*, Honolulu, University of Hawai Press, 1999, p. 151.

derivate da atteggiamenti di esclusività nella trasmissione dei testi scritti, la cui autorità si evidenzia alternativamente nel rapporto simultaneo tra oralità e scrittura in cui la dialettica tra divulgazione e segretezza diviene la presenza indispensabile della creazione nel riconoscimento di una autorità simbolica del testo di tradizione. L'esclusività di trasmissione associata all'ambito artistico evidenza la prevalenza dell'esperienza della conoscenza rivelata sotto una certa impostazione secondo una scansione ben organizzata delle direzioni sceniche, che nel caso del *katazuke* riguardo la trasmissione scritta che induce alla trasformazione della capacità di lettura individuale che l'attore ne riceve. Diversamente, la trasmissione del sapere testuale senza contesto esplicativo delle dinamiche sceniche, considerata indispensabile per la codifica delle azioni in scena, risulterebbe offensiva del protocollo e scarsa nonché inutile e inefficace proprio perché sprovvista di quel significato connotato dalla condizione di segretezza. Da un'altra parte la segretezza assoluta risulterebbe oltremodo sterile, invece trasmessa in maniera ridotta ma non assoluta, per un corpo ristretto di individui, diviene uno strumento di potere capace d'integrare ed equilibrare gli influssi di ricezione.

> The experience of hidden truths not only changed a person's view of reality or transformed his life, but could also invest him with hidden powers. These claims can most obviously be associated with those elements of secret traditions that taught the hidden names of divine beings in order to enable the candidate to influence them; the formulas, words, and symbols with which his soul could find a path beyond this world. None of this knowledge was useful without a proper knowledge or understanding of its origins or of the workings of reality. Revealing them to the uninitiated could be perceived as dangerous, in their leading persons to places or stages for which they were unprepared or as pointless in their giving some-one instruments he would be unable to use.[65]

Le conseguenze più importanti della trasmissione del sapere attraverso la dinamica di segretezza sono la coesione sociale e il vissuto della esperienza di quella eredità come parte della conoscenza stessa. Canali specifici permettono all'attore che ha aderito a questa dinamica privilegiata di accedere al sapere attraverso un'istruzione privata degli insegnamenti. L'accesso ai diversi riti di passaggio o d'iniziazione sono concatenati ad un'aspettativa rispetto ai risultati specifici che agiscono all'interno di cornici socio-culturali ben precise, che siano esse laiche e religiose.

[65] Albert de Jong «Secrets and secrecy in the study of religion: Comparative views from the Ancient World» in Bernhard Scheid, Mark Tweeuwen a cura di, *The culture of Secrecy in Japanese Religion*, London, Routledge, 2006, p. 50.

Nella dinamica che regge l'accesso ai *katazuke* si deve considerare che le copie disponibili sono scarse e quindi è immediata l'individuazione dei proprietari del patrimonio manoscritto. La riproduzione di tali volumi risulterebbe anzitutto a scapito della conservazione dei documenti nonché di una interpretazione equivoca o manipolata di questi. Un numero ridotto di documenti disponibili permette, difatti, il controllo sui processi di trasmissione consolidando la posizione di chi lo possiede all'interno del corpo sociale, costretto alla stessa segretezza del contesto. Se il manoscritto fosse disponibile a tutti diventerebbe relativa o di minore importanza la presenza di un mediatore capace di esplicitare il contenuto.

> Accentuare il valore della trasmissione orale ha conseguenze importanti sull'istruzione spirituale. Oltre a sottolineare l'indispensabile ruolo di un guru-intermediario. Una conoscenza perfetta della parola scritta (specialmente se si tratta di un corpus prefissato di dottrine o testi rituali) consiste di ciò che il discente sa riprodurre con la sua bocca, ad verbum, è una conoscenza che quegli ha interiorizzato, ha fatto diventare parte di sé, non si è limitato a lasciarla depositata sul manoscritto. Vi sono poi gli aspetti generali del problema di comunicazione sollevato da Wittgenstein con la sua abusata formula «di ciò di cui non si può parlare, si deve tacere». Queste considerazioni sono particolarmente rilevanti quando ci poniamo dinanzi alla verità ineffabile, all'ultima realtà; indicarne la comprensione nel flusso del discorso è forse più agevole che asserirla con precisione per iscritto; esporla poi in una lingua 'morta' o del 'profondo', che gli dei comprendono meglio degli uomini, può essere ancora più soddisfacente.[66]

L'informazione condotta tramite le dinamiche di segretezza è considerata trascendente nel senso che rivela a ogni generazione la somma dei valori indispensabili per la conformazione di una condizione sociale, culturale e spirituale tramite un processo d'iniziazione che nel caso dell'attore *nō* coincide con il passaggio dall'oralità all'interazione con l'interfaccia diretta della scrittura. Poiché, come vedremo, l'approccio ai *katazuke* offre una prospettiva integrale e identitaria riguardante una percezione della conoscenza coreografica, a livello di approfondimento tecnico e spirituale iscritta o istaurata in un ambito di segretezza. Dall'interno della struttura istituzionale, si dosano i rispettivi segreti, che non sono altro che scorci di limpidezza tecnica atti ad abilitare la conformazione di un'etica determinata, sintomo della pratica di un linguaggio scenico tramandato secondo dinamiche di segretezza.

[66] Jack Goody [1987] *The Interface Between the Written and the Oral*, trad. italiano di Paolo Cesaretti, *Il Suono e i segni,* Mondadori, 1989, p. 132.

> As the katazuke will reveal, the inner choreography can sometimes apply to seemingly ordinary gestures that hold hidden meanings. In plays featuring a blind character, for instance the actor playing the role taps his way across the stage with a stick. According to the katazuke, when he uses the stick, the actor must trace «shin» the Chinese character for «heart» upon the ground as he progresses onstage. Arcane and invisible to the audience, this particular directive, which is at once purely physical and abstract, is another example of the use of an inner choreography in the Noh. [67]

Poiché il *katazuke* funziona come un mediatore liminale tra l'oralità del maestro – che per l'attore iniziato nella tradizione sin dall'età fanciulla coincide con la figura paterna – e il contenuto trasmesso tramite la scrittura che sarà rivelato, in linea di massima, soltanto in età adulta. Il manoscritto, potremmo dire, diventa lo strumento che concede l'accesso alla voce degli attori che precedettero, i propri antenati, che concedono le istruzioni indispensabili alla gestione dell'intero apparato scenico, provvedendo inoltre una fonte di quell'autorevolezza. Per chi si trova fuori dalla dinamica di segretezza, l'inaccessibilità al documento riguarda sempre la stessa sorgente, ma radicata nella personalità del maestro, primo interlocutore del significato.

Come nel caso dell'immagine sacra il *katazuke* diviene lo strumento di trasmissione di una conoscenza condizionata e ristretta da un protocollo il cui accesso è predeterminato dalla capacità di lettura approfondita del manoscritto stesso. Questa lettura è resa possibile soltanto se raggiunto un livello di *embodiment* nel discorso trasmesso da un'oralità rinnovata. Possiamo quindi dire che si tratta di un principio dialettico dove l'oralità del maestro si materializza in parte, a partire di quel contenuto epistemico di cui il *katazuke* è il veicolo. In questo senso il *katazuke* è da considerare come un elemento indispensabile per il processo post-liminale di «reintegrazione» del sapere, caratteristica tipica dei riti di passaggio, così com'è descritta da Van Gennep.[68]

Nel Giappone medievale la concezione di manoscritti segreti scaturiva da una piattaforma ideologica che li considerava parte integrale del procedere indispensabile a garantire legittimità nella trasmissione della conoscenza. Come parte di questa dinamica – dentro un sistema gerarchico indotto da lignaggi familiari che gestivano testi d'importanza filosofica ed estetica – si generava una concezione della scrittura come una tecnologia capace di

[67] Naohiko Umewaka, *The Inner World of the Noh. The influence of Esoteric Concepts on the Classical Drama of Japan, as Evidence through an Analysis of the Choreogrphic Manuals of the Umewaka Family*, Phd Thesis, University of London, Royal Holloway, 1994, p. 7.

[68] Cfr. Victor Turner, [1982] *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, trad. italiano, Paola Capriolo, *Dal rito al teatro,* Bologna, Il Mulino, 1986*,* p. 81.

trascendere gli scogli delle transizioni storiche. In questa cornice derivata dall'ambito buddhista, che aveva già costituito linee di élite culturale, il *katazuke* è da intendersi quale artefatto culturale che per suo potenziale esoterico diventa chiave iniziatica di guida all'accesso ai successivi livelli di significato.

> Ancient books of Japanese history written in the Japanese language, for example, Ō-kagami (Great Mirror), Mizu-kagami (Water Mirror), Ima-kagami (contemporary), and lastly Masu-kagami (Additional Mirror) are literary works rich in feeling. On this point, Japanese historiography is quite different from that of the Chinese. The Chinese interpret and criticize historical facts from moral and political standpoints. The Japanese, however, describe the historical facts with artistic feeling. And, while the Chinese word "*chien*" (mirror) used frequently in the title of the books of Chinese history, for example, in Tzu-chih-t'ung-chien (A Mirror for Helping Government), means a reflection of moral and political principles, the Japanese word "*kagami*" (mirror) has no such moral connotation.[69]

Come nel caso di testi d'intenzione storiografica, in cui il manoscritto diventa lo specchio di una testimonianza, il *katazuke* può essere inteso come lo specchio che riflette un'eredità sapienziale. Prendendo come esempio i *katazuke* della famiglia Umewaka vediamo la scrittura agire in quanto tecnologia concettuale, implementata per dare oggettivazione stabile a operazioni della mente e del corpo dell'attore che diventano intersoggettive, ovvero che possono farsi proprie di quei soggetti a cui è permesso condividere in forma esclusiva quel sapere originario. È indispensabile menzionare la cornice socio-culturale da cui è derivato questo sistema epistemico concernente l'interpretazione alla base della trasmissione di una stessa tradizione estetica. Analogo all'atteggiamento esoterico buddhista, determinato dalle rispettive spaccature istituzionalizzate e dalle ideologie, è quello dei riti e delle relazioni di potere, in un contesto in cui si enfatizzavano con rigore le linee di una continuità che ha avuto inizio dallo scarto discorsivo religioso presente sin dalla fine del periodo Heian.

> Around the end of the Heian period, and more frequently from the Kamakura period, different forms of secret transmissions (kuden □□or hiden □□) began to appear, concerning esoteric texts, doctrines and rituals, often of a heterodoxical and extra-canonical nature. Gradually,

[69] Nakamura, *Ways of thinking… cit,* p. 553. Il termine *rikishi monogatari* serve agli studiosi moderni per denominare i libri storiografici dal Tosa nikki (ca. 935) agli esempi elencati da Nakamura prodotti tra XI e il XII secolo. «The term *rekishi monogatari,* , although traslatable as historical tale, is ot to be equated with those popular westerns works of fiction in which authntic historical events and personages provide a context for the romantic adventures of imaginary characters. It means a special kind of monogatari, a story about historical persons and evens, which is, in theory, at least, entirely factual excep for minor authorial liberties» in Helen Craig McCollough. *Okagami*, *the Great Mirror. Fujiwara Michinaga (966-1027) and His Times*. Princeton University Press, University of Tokyo Press, Guildford Surrey, 1980, p. 15.

> consecration rituals also began to be performed in order to transmit knowledge concerning literary texts such as poetry collections as the Ise monogatari, performing arts (Noh, music) and professional tools and crafts. The attainment of secret knowledge transmitted through initiation rituals was a soteriological goal, since it was equivalent to the attainment of salvation and involved a promise of worldly benefits (outside of the religious world, this translated into professional and artistic success); it was also a moral obligation as the understanding of the essential principles and duties of a specific craft or profession (and, at the same time, the acquisition of the "trade secrets" of a specific family lineage)[70]

La chiave di accesso alle oggettivazioni tecniche e metodologiche, contenute nel manoscritto, permette di stabilire una relazione biunivoca e costante tra gli elementi che compongono le operazioni mentali e che conseguentemente si rendono oggettive al livello corporeo. Come si vedrà, il sistema di scrittura assume una forma che perfeziona in modo definitivo il sistema cognitivo di per sé nei margini del processo costruttivo di una tecnica, che nel caso del *nō* è di valenza cruciale per la sopravvivenza della tradizione e del lignaggio stesso nel quale viene promosso lo sviluppo del linguaggio atto ai meccanismi di trasmissione.

> We believe that this version faithfully renders and preserves the secrets of the katazuke as probably formulated by Umewaka of Tamba in the early 15th century and certainly perfected by Umewaka Myo-on Daiyu during the 16th. In other words, the katazuke in the possession of Noh actors today will have been written in the fairly recent past, but the context itself has remained unaltered for hundreds of years.[71]

La storia del *katazuke* è costituita dal progressivo raffinamento di un linguaggio scenico contemporaneamente alle modalità di trasmissione di un linguaggio specifico che riguarderà le istruzioni fino all'esercizio attoriale, risultato della progressiva sofisticazione dei livelli di semiosi che ne derivano di conseguenza. Contrariamente alla comprensione comune la trasmissione per vie esoteriche non era una mera forma di occultismo, derivata da eccessi di connotazione religiosa – in cui gli adepti ricevevano iniziazioni segrete, secondo dottrine enigmatiche, attraverso rituali insoliti – piuttosto una modalità in cui i documenti esistenti indicavano idee generate, contenenti valori fondamentali per la loro attualità e la cui precisione era di suprema importanza, poiché indispensabile per una replica considerata metodologicamente adeguata. Questi dovevano tramandarsi incolumi da tutti i rischi di entropia che la trasmissione orale avrebbe potuto generare.

[70] Fabio Rambelli, «Secrecy in Japanese esoteric Buddhism» in Bernhard Scheid, Mark Tweeuwen a cura di, *The culture of Secrecy in Japanese Religion*, London, Routledge, 2006, p.120.
[71] Naohiko Umewaka, *The Inner World…, cit,* p. 36.

Ci troviamo in certo senso davanti alla trasmissione scritta, non come supporto della dinamica maestro-discepolo, che potrebbe decadere per diversi motivi, ma come declinazione del rigore tecnico divenuto parte sostanziale dell'episteme trasmessa. Per questo motivo le modalità di segretezza sono tutt'ora funzionali alla trasmissione del *katazuke*.

> Emphasis on a personal, master-disciple relation seems to be the result of literalist readings of the esoteric education rhetoric (which to an extent does stress master-disciple relations) and, more directly, of the impact of Zen modernist ideas. In fact, esoteric Buddhist monks received a specialized training (most often, in a collective setting) in a number of philosophical issues and ritual matters relate to the world view of esoteric Buddhism – primarily in topics we would today consider as part of semiotics. An analysis of medieval and early modern "secret transmissions" (hiden or kuden) shows that they often took place within a ritual context: they were part of processes of transmission of knowledge originating in esoteric Buddhism.[72]

In Giappone, lo sviluppo simultaneo della cultura di segretezza in entrambi gli ambiti, religioso e artistico, non è per nulla casuale, non trattandosi di una semplice influenza o contaminazione dei canoni religiosi nell'arte. Da una parte i fattori sociali, economici e politici che incoraggiavano lo sviluppo della segretezza all'interno del terreno religioso, presenti nella dimensione che dominava la tradizione artistica, e dall'altra la componente religiosa e artistica della società del Giappone medioevale – che tendeva ad articolarsi nella stessa dimensione di influenza ed azione – si arricchivano a vicenda poiché una grande produzione artistica era al servizio delle dinamiche religiose.

> A grounding assumption of the medieval episteme was that the linguistic/symbolic relation of signifier and signified is not arbitrary, as we believe today, but motivated (ultimately non-dual). This meant that the surface "meaning" of practically any linguistic or material signifier (Sino-Japanese characters, poetry, icons, clothing/costumes, sacred spaces, etc.) could be analyzed productively to show profound truths about phenomenal (and even absolute) reality, particularly hidden identities.[73]

Il *katazuke,* documento attestante un linguaggio scenico – formulato e mantenuto intatto sin dalla fine del XV secolo, tramandato in maniera esclusiva e segreta attraverso uno specifico lignaggio – può sembrare che si sia sviluppato in funzione a un esercizio di trascrizione coreografica, una sorta di *aides-mémoire.* Tuttavia nel processo di decodificazione, durante il

[72] Fabio Rambelli, «Secrecy in Japanese esoteric Buddhism» in Bernhard Scheid, Mark Tweeuwen a cura di, *The culture of Secrecy*, *cit,* p. 126-7
[73] Susan Blakely Klein, «Esotericism in Noh commentaries and plays.» in *ivi*, p. 229.

quale ho avuto il permesso di trascrivere i *katazuke*, è emerso come il contenuto del documento riporti, attraverso specifiche strategie, un vero e proprio sistema di scrittura finalizzato alla comprensione e alla replica dei contenuti. Tra le più rilevanti caratteristiche del *katazuke* troviamo la distinzione all'interno del documento stesso di un secondo livello di segretezza, in cui i dettagli ci permettono d'identificare un'estetica del linguaggio scenico tipica del lignaggio Umewaka nel suo continuo divenire.

> Structured around a code governing body movements, the katazuke also call for a balance between outer movement visible onstage and inner, spiritual movement enabling the actor to convey the true power and magic of the Nō. The movements of the Nō are slow and may be fairly limited, but their simplicity is deceptive; their mastery depends upon a great deal more than physical technique.[74]

Nel *katazuke* l'orientamento discorsivo all'interno del testo, come vedremo, comporta già una comprensione specifica delle relazioni simboliche in gioco nel contenuto testuale – a cui attinge un livello epistemico gerarchizzato, avvertito soltanto da parte da un lettore iniziato appropriatamente a quel sistema epistemico-pedagogico e radicato già nella *praxis* scenica – precedente all'accesso del documento stesso. Le tensioni tra apertura e segretezza sono funzionali all'approfondimento direzionale delle dinamiche che tra oralità e scrittura conformano il corpo del testo stesso.

> Numbering seven volumes, the katazuke in my possession were written by Manzaburo Umewaka (12th Generation – my grandfather) and handed down to my father, Naoyoshi, on his death. On the last page Manzaburo wrote: "This katzuke is to be presented to Naoyoshi." Next to it is an inscription by my father, indicating that the katazuke was to be handed down to me. The entire text is neatly written with a brush in sumi (black Chinese ink) on fine washi, a high quality traditional paper made from mulberry bark. […] Of the seven volumes, the first five are devoted to the fundamental kata (set forms), constituting the prototypes of the basic Umewaka aesthetic pattern. The last two consist of the Omonarai, which deal with plays that are considered esoteric or especially difficult from a technical standpoint. The last of these two tomes is the Onarai, Konarai and Hisho, which deals with alternative ways of performing the plays in the first six volumes. [75]

[74] Naohiko Umewaka. «The Inner World of the Noh.», in *Contemporary Theatre Review*. 1994, Vol. 1, No. 2, p. 31.m

[75] Naohiko Umewaka, *The Inner World of the Noh. The influence of Esoteric Concepts on the Classical Drama of Japan, as Evidence through an Analysis of the Choreogrphic Manuals of the Umewaka Family*, Phd Thesis, University of London, Royal Holloway, 1994, p. 35.

Nel contesto del *nō* il termine *narai* fa riferimento al processo di apprendimento; *omonarai* enfatizza l'importanza di un apprendimento in specifico; *onarai* e *konarai* potrebbero tradursi rispettivamente come grande e piccolo apprendimento. Il termine *hisho* invece si usa, in diversi ambiti istituzionali, per denominare un materiale scritto di connotazione esoterica. Il significato esoterico viene articolato secondo un'ortodossia nell'insegnamento e la trasmissione dei contenuti protetti dalla segretezza. Coinvolge un apparato concettuale che si trasforma in funzione agli influssi dottrinali. La percezione odierna del contenuto esoterico è sicuramente diversa dalla situazione antecedente, definita sotto gli influssi Buddhisti di taglio Medioevale. La categoria considerata esoterica oggi potrebbe includere significati formulati all'origine come non esoterici, allo stesso modo concetti emersi di recente possono essere stati sviluppati sotto influenza esoterica riformulata in un campo semantico fuori da essa. La considerazione di questa dicotomia esige una rivalutazione costante, che distingua l'approccio settario da quello di carattere autenticamente esoterico con la nozione in cui ogni dinamica di segretezza è fondata.

Per il *nō,* il fulcro della connotazione esoterica diviene chiave della dinamica di trasmissione dell'apprendimento, insita nel *katazuke,* rivelatorio della condizione immutabile di successione delle azioni, ordinando canonicamente il complesso degli elementi scenici. Nel documento, l'intero apparato delle azioni è contemplato in modo integrale, poiché interessano al dominio del dispositivo scenico.

Le azioni coreutiche, indicate nel *katazuke,* per i diversi ruoli attoriali si strutturano sulle figure centrali quali lo *shite*, in primis, *tsure*, *tomo*, *kokata* a seguito dei quali intervengono i servi di scena, *kōken,*[76] funzionali alla disposizione degli oggetti scenici, i *tsukurimono,* attraverso i quali le azioni si regolano rispettivamente alla tempistica e alla manipolazione di questi. A tale dinamica si aggiungo altri due ruoli quelli del *waki* e *kyōgen* presenti nel testo solo perché fungono da indicatori essenziali per le azioni che riguardano i ruoli centrali. Il *katazuke* abbonda inoltre nella descrizione degli andamenti musicali e corali che interessano l'intera partitura.

Quello che si può avvertire nella lettura del corpo del testo prettamente come contenuto esoterico coincide con le indicazioni di carattere spirituale funzionali all'esecuzione tecnica di questo, denominate *uchinitoru*内二取ル (agire verso l'interno), che secondo il maestro

[76] «The "*kōken*" is a stage-hand but also much more. Although his function is to position props on stage and assist the *shite* with costume changes, he must also be able to stand in for the latter if needed. In the Noh hierarchy, the "*kōken*" is thus invariably a *shite* player himself.» Naohiko Umewaka, *The Inner*…, cit, p. 129.

Umewaka Naohiko hanno l'effetto di «assorbire» il pubblico verso un'atmosfera della «transitorietà» e dell'evanescenza della vita.

> If executed right *uchinitoru* should create an atmosphere of sadness, a transitory air, where audience is drawn into *shite*, it revolves around *mujo* and exalts the evanescence of life. The question is not how many *uchinitoru* there are in one play, such as *bid*? I would say five or six times, some times even if it's not written explicitly. I think it's okay to fiddle with this inner control as you like. But of course it should be discretely unseen but felt by the audience. […] first, it requires high skill, second it may be secret. […] it's not a dance indication, within a dance *uchinitoru* is hardly a useful except. There is no trace of it within *shimai* protocol, for example.[77]

La dinamica di segretezza relativa al *katazuke* riguarda l'impianto dell'interfaccia scritturale all'interno di un sistema culturale impregnato da una forte e complessa tradizione orale. Potremmo cosi concepire la presenza del *katazuke* quale agente di trasformazione delle circostanze di organizzazione dell'apprendimento e conseguentemente delle pratiche sceniche inoltre all'organizzazione sociale dei lignaggi stessi, generando una «comunità testuale»[78], che struttura l'interpretazione dei contenuti di tradizione, e che accostandosi alla scrittura agiscono con atteggiamento interpretativo idoneo al senso e ai contenuti della medesima. Nell'impiego della formulazione scritta, il discorso scaturito dall'oralità e dal corpo dell'attore è stato rivestito dal sistema di rappresentazione visiva del linguaggio scritto, tale impatto è dipeso dalle circostanze che svilupparono nel dispositivo scenico una struttura sufficientemente precisa sostentata da una sequenza causale complessa e che vede ordinati al suo interno diversi elementi storico-politici e socio-culturali che si rendono evidenti, nella disposizione del discorso all'interno del documento, le dinamiche di trascrizione costante del documento. Nel percorso che l'attore attraversa con dimestichezza tramite la scrittura, si verifica un atto in cui la parola scritta in quanto tale diviene contenuto coreografico trasmesso. La sua capacità, pervenuta a uno specifico livello di interazione che è rapporto con il contenuto stesso che si verifica, si alimenta nell'assenza dell'interfaccia della scrittura quale strumento del sistema di trasmissione, che è, inoltre, parte di quel metodo di riproduzione della partitura scenica.

[77] Intervista a Umewaka Naohiko realizzata a Hamamatsu in provincia di Shizuoka il 16 dicembre 2016, condotta in inglese e riportata per intero in appendice.
[78] Brian Stock, *Implications of Literacy, The implications of Literacy: Writen Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1984. pp. 88-91

> Ideally, the katazuke is always copied out by a master and handed down to his sons. The original may be put away in a box as a non-functional family heirloom and occasionally even destroyed. Nevertheless, a master might die before making a copy. He might also mistrust his ability with calligraphy or simply have too much respect for the version in his father's own hand to replace it. The katazuke are thus sometimes passes down without being copied, and the Manzaburo versions in the Umewaka family are a case in point. The copy in my possession is Manzaburo's (copied from Minoru's); the one in my brother's possession is a copy of Manzaburo's written by my father. Whatever the method, it may be safely assumed that great care is taken to ensure that the katazuke remain as scarce as possible, and in the sole possession of actors likely to go on to become masters.[79]

Se si volessero capire le modalità in cui la segretezza agisce, si dovrebbe pensare al numero ristretto di persone capace di leggere e di interpretare un documento di tale portata, ossia la ridottissima «comunità testuale» in cui la sapienza tecnica è prerogativa per la gestione del dispositivo scenico. In altre parole il *katazuke* può considerarsi leggibile soltanto da individui coinvolti in un linguaggio il cui assorbimento è affine alle dinamiche della tradizione orale, già incarnata nella dimensione corporea dell'attore. Alquanto diverso è il caso in cui l'attore abbia acquisito recentemente una capacità tecnica ulteriore. Solamente a questo livello di apprendimento egli può diversamente assorbire gli insegnamenti messi a disposizione del materiale scritto, poiché questi possono funzionare esclusivamente in sinergia con un *corpus* di conoscenza affrancato ad un sapere maturato in un esercizio costante. Abilità tecnica che risiede ad ogni modo nell'allievo prima ancora che egli possa approcciarsi al *katazuke*. Nel tessuto scritto del *katazuke* sono coinvolte dinamiche che mutano continuamente registro da estroversione a introversione delle indicazioni acquisite che si trovano «dettate»[80]. Tale è il termine usato spesso da Umewaka *sensei* per riferire la disposizione del corpo testuale del *katazuke.* Ancora più eloquente è l'espressione contestualizzata all'interno dell'ottica che riguarda la prerogativa comunicativa del *kokata* – in questa dinamica dove l'allievo dipende dall'oralità del maestro ed è temporaneamente sprovveduto di strumenti scritti – evidenza dell'importanza di una trasmissione orale «primaria» congeniale alla scrittura quale ristrutturazione del pensiero.

> Una più profonda comprensione dell'oralità primaria ci permette di capire meglio anche il nuovo mondo della scrittura, la sua essenza, e come essa influisca sugli esseri umani ristrutturandone, direttamente o indirettamente, i processi mentali. Senza la scrittura, un

[79] Naohiko Umewaka, *The Inner World…, cit,* p. 40-41.
[80] Cfr. Intervista in appendice

> individuo alfabetizzato non saprebbe e non potrebbe pensare nel modo in cui lo fa, non solo quando è impegnato a scrivere, ma anche quando si esprime in forma orale. La scrittura ha trasformato la mente umana più di qualsiasi altra invenzione. Essa crea ciò che è stato definito un linguaggio «decontestualizzato» o una forma di comunicazione verbale «autonoma», vale a dire un tipo di discorso che, a differenza di quello orale, non può essere immediatamente discusso con il suo autore, poiché ha perso contatto con esso.[81]

Come si vedrà a partire dai frammenti trascritti dei *katazuke* che si riporteranno in analisi, le informazioni provviste nel corpo del testo riguardano l'organizzazione dell'intero dispositivo scenico da una prospettiva che contempla in modo dettagliato l'agire dell'attore *shite* persino nelle azioni che antecedono l'ingresso in scena. Il *katazuke* esplicita con puntualità tutte le indicazioni che interessano il movimento coreografico ripercorso mentalmente rispetto all'andamento musicale, denominato *issei*. In modo analogo troviamo formulati i movimenti da eseguire subito dopo la chiusura del *maku* denominati *nokoridome* (coda di chiusura). Tutti questi movimenti possono soltanto essere eseguiti grazie a capacità speciali declinate da insegnamenti segreti che competono un'esecuzione idonea rispettivamente al generarsi di un'energia spirituale.

> As with *rambyoshi*, the prelude indication in *Dojoji* executed behind the curtain area meanwhile the curtain is open, *katazuke* dictates when shite exits, for certain plays there's *nokoridome*, left over finish. This indication closes the movement with right foot, taking additionally two steps synchronized with drums and chorus, during this moment the curtain is already closed, this is absolutely unseen by the audience. [82]

La scrittura come si vedrà poi nel dettaglio ha reso possibile l'appropriazione del discorso del linguaggio attoriale assimilato all'esercizio quotidiano. Le indicazioni derivate dal movimento radicato nel corpo dell'attore provvedono all'opportunità di recuperare il senso di ciò che la parola significa, ma esclusivamente per chi è immerso nella tradizione orale e che – sarebbe importante sottolineare – è avviata all'addestramento in età fanciulla. Siamo di fronte a una tradizione che non si riduce all'intrinseca ostinazione della scrittura, ma che perdura in essa.

> There is one exception to the rule, however, and in very recent times just a small corner of the veil of secrecy over the *katazuke* has been lifted. This applies to the *shimai*, or short dance sequences performed by the shite and which constitute highlights in a given play. Believing that it was time for both professionals and amateurs to have access to these, Umewaka

[81] Walter Ong, *Oralità e scrittura, cit*, p. 131.
[82] Intervista in appendice.

> Minoru's grandson Rokuro wrote and published a manual covering most of those featured in the plays in the Noh repertoire. In Minoru's time, such a dance manual would have been unthinkable. In actual fact, however, being confined only to the *shimai* sequences in the plays, the amount of *katazuke* choreography the manual divulges is extremely limited. Taken out of context, the *shimai* must be performed without a mask and with no other character such as *waki*. On paper, the layout is moreover quite different from that for the *shimai* in the *katazuke*, which is overwhelmingly devoted to movement with only small quotations from the text presented as cues. Offering the entire text for the sequences concerned, on the other hand, the manual inserts the relevant choreography alongside in small red characters.[83]

Il compendio a cui fa riferimento Naohiko Umewaka riguarda specificatamente le *shimai* ed è disponibile in libreria dal 1989. Genericamente, per convenzione, sia quel testo che altri strumenti pedagogici relativi alle indicazioni coreografiche vengono spesso denominati *katazuke*, poiché messi a disposizione direttamente da enti istituzionali, il cui fine è la soluzione parziale del problema della divulgazione e della trasmissione fra allievi che non hanno accesso diretto ai documenti originali. Si possono trovare, ad esempio, versioni di *katazuke* che nascono a sostegno scritto dell'oralità e che sotto dettatura o anche a memoria – come nel caso di formulazioni orali standardizzate a modello pre-definito del processo dell'interazione diretta con il maestro – costruiscono, talvolta, esempi di trascrizione *motu proprio* – cioè non pubblicati ne distribuiti istituzionalmente – quali trascrizione della partitura coreografica. Tutti questi materiali dimostrano differenze significative rispetto ad un *katazuke* originale.

> Myo-on Daiyu's vocal and choreographic concepts are believed to have constituted the fountainhead for the Umewaka system of aesthetics, which were to be inherited through many generations through Minoru (1828-1909) to the present day. Like their father, Minoru's two sons Manzaburo and Rokuro were outstanding exponents of the Myo-on vocal technique and hence of a style handed down exclusively through the family for over four hundred years[84]

La dinamica di segretezza che protegge i *katazuke* mantenendoli fuori portata e consultati soltanto dai legittimi eredi, ha mantenuto i documenti originali fuori della discussione accademica. Questa è l'unica ragione possibile per giustificare la confusione alla base di conclusioni da parti di certi studiosi riguardo quello che si conosce finora come *katazuke,* poiché si tratta di argomentazioni basate su testi completamente diversi, versioni di trattati

[83] Naohiko Umewaka, *The Inner World…, cit,* p. 38
[84] Naohiko Umewaka, *The Inner World…, cit,* p. 22.

illustrati, in alcuni casi di attribuzione postuma alla composizione oppure libretti di scena che sarebbe più adeguato considerare come prime versioni di *utai-bon*, stampe incunaboli piuttosto che veri e propri manoscritti esoterici.

> Such detailed notations were the antecedents for a new class of manuscripts that scribed all the dance and song movements for a given play. […]By the late six-teenth century, noh performers had created a new category of writing called katazuke, or "form-added," which listed the correct dance and song forms next to the text of the play, allowing the performer to know precisely which movement coordinate with which passage of the text, how to sing that passage, and how the movement should be integrated with the vocal and musical parts. Shimotsuma Shōshin, the renowned noh performer of Kyoto's Honganji temple, authored several collections of katazuke, which were disseminated in manuscripts form during his life and available in print from the 1640's. Shimotsuma was not a member of one of the four Yamato troupes. His writings suggest that standardization involved many different noh performers working independently toward a common goal of defining a professional commodity.[85]

Le differenze tra i documenti riportati parzialmente da questi studiosi e i *katazuke* Umewaka riportati in questa sede sono l'evidenza più chiara della dinamica di segretezza. Gli studiosi, ovviamente non coinvolti nelle dinamiche di trasmissione esoterica, non hanno potuto considerare i manoscritti originali protetti dai lignaggi finora. Così le conclusioni sugli attribuiti dei *katazuke* sono completamente basate su documenti di una natura assolutamente diversa. Tra i più evidenti fraintendimenti, troviamo la considerazione di documento frutto di un esercizio storiografico in periodo Edo per un *katazuke.* Portando a conclusioni generalizzate sulla natura del *katazuke* come documento frutto della «standarizzazione» della tradizione. I *katazuke* legittimi non descrivono le metodologie di canto o i deversi modelli di movimenti e non riportano mai illustrazioni dei *kata*.

> Yokomichi Mario has argued that once noh actors began receiving stipends from the Edo bakufu, they lost interest in thinking creatively about entertaining audiences and turned instead to writings like katazuke to formalize their art. The result was to turn noh into a "ritual theater" (shikigaku). Writings like katazuke that spelled out methods of singing and movement and the properties to be used for noh plays had the effect of consistently creating noh that pleased the

[85] Eric C. Rath, *The Ethos of Noh Actors and Their Art*. London, Harvard East Asian Center, 2004, p. 102.

actors' warrior patrons, but they also meant that actors lost the freedom to decide these matters for themselves.[86]

L'ideogramma infatti indicato per denominare *kata* 方 intesso come unità di movimento all'interno del *nō* non ha nessuna coincidenza con quello che serve invece a indicare l'articolazione del modello formale nel *katazuke* 型. La confusione più grave dal punto di vista storiografico risiede nel considerare *shikigaku* nel periodo Edo come risultato dell'esaurimento creativo e la «formalizzazione» dell'arte *nō*.[87]

I think creativity in Noh must exist, and the actor must make it exist amongst conventionality of tradition. Not even necessarily throughout *nimo*[88]. On the other hand, *shikigaku* simply determined a slower rhythm in Noh, it is not related what so ever to creativity. Since *deshi* don't have access to an inherited *katazuke*, they transcribe everything from their masters' oral transmission. Then it's the master's choice to over rule. *Nimo* is more a connoisseur matter, only an expert can judge in such matter, therefore only the *katazuke* opens that possibility. You ask me if it's an "expression of power", well if you mean as political control, yes indeed. Then *kogaki* comes next, don't forget, some extremely important *kogaki* are never performed. That's where *katazuke* become very handy you see, *kogaki* are indicated in a separated volume. And performed maybe once in twenty years. Concerning your question about who can perform *kogaki*, I would say, *iemotos* basically but some other families had powers as well. But of course, first, they had to have extreme talent as performers and the right persuasion to convince *iemotos*. Also political power. In those days, (Tokugawa period) political power must have meant how close you are to *Shōgun* personally, plus financial power as well[89]

Gli elementi che caratterizzano il contenuto di un *katazuke* ereditato in maniera legittima sono fortemente connotati rispetto all'obiettivo di trasmissione di un *ethos* inteso quale memoria e configurazione di una tradizione a partire di un specifico lignaggio, come nel caso del *katazuke* della famiglia Umewaka. In funzione alla conservazione del linguaggio estetico e coreografico che sviluppato sin dall'epoca medioevale, il *katazuke,* sorpassa significativamente le aspettative di qualsiasi strumento di appoggio meramente didattico.

---

[86] Eric C. Rath, *The Ethos of Noh Actors and Their Art*. London, Harvard East Asian Center, 2004, p. 103-4

[87] Un'ulteriore equivoco relativo al testo di Rath si ritrova nel nominare i *katazuke* come manoscritti per i musicisti *nō (hayashikata)*, mentre il termine appropriato per i manuali segreti dedicati alle partiture musicali sono effetivamente i *ketsuke* . *Cfr. Umewaka* Naohiko Umewaka, *The Inner World…, cit,* p. 43

[88] にも letteralmente: anche. Viene a indicare all'interno del *katazuke* un'alternativa tra due opzioni dell'andamento coreutico. Nella trasmissione orale (*sōden*) un'indicazione del genere non esiste. Di solito viene eseguita la prima opzione, soltanto attraverso la consultazione del *katazuke* lo *shite* può concedersi un'alternativa tale. Umewaka Naohiko, riportato dall'intervista.

[89] Intervista Umewaka

> Among the members of the Umewaka family, there are currently ten copies of the *katazuke* altogether, all of which were similarly handwritten by Noh patriarchs and handed down to their sons. The most precious of these would be those written by Manzaburo (12th Generation), one copy being in the possession of my uncle's family and the other in mine. In actual fact, Manzaburo's copies were originally three, but one was destroyed shortly after the death of my grandfather. The incident says much about the importance Noh families attach to the secrecy of the *katazuke*. Following my grandfather's death, there was some confusion over his instructions as to the inheritance of the third copy, which went to another branch of the family. Having heard rumors giving him grounds to fear that the precious copy might even be put for sale, my father intervened to obtain it, after which it was burned.[90]

È pertinente chiarire che nei contesti di apprendimento si trovano apparati scritturali a supporto dei canali orali che debbono essere considerati quali appendice della comunicazione trasmessa oralmente dal maestro. Circondati sempre da una dinamica molto rigida, questi materiali trascritti sono distribuiti a circuito chiuso per la condivisione e interazione con l'insegnamento coreografico, e considerati anch'essi *katazuke.* Come ad esempio le copie fornite agli allievi non professionisti dell'INI (International Noh Institute) che frequentano del corso intensivo di Udaka Michishige *sensei*, maestro della scuola Kongō[91]. Non risulta rilevante per quest'analisi determinare lo statuto esoterico di queste versioni alternative, occorre ricordare invece che esse sono presupposti di metodologia molto recente ed un'altrettanta concezione della scrittura moderna, funzionale alle esercitazioni; più come appoggio didattico che volontà documentativa. Questi testi divulgativi servono a chi non appartiene al contesto esoterico distinguendolo a dominio culturale oltre che strumento della tecnica di apprendimento.

> Within a Noh school, possession of the *katazuke* is a source of political power; those who don't have them (i.e. have not inherited them) have to rely upon and hence be subordinate towards those who do. Some time ago in the Umewaka family, for instance concern over the possession of *katazuke* sparked rivalry between two brothers, the elder of whom was always striving to impose his authority on his younger sibling. Shortly before he died, their father told them both that he had made a copy of the *katazuke* for each of them. Having once heard his domineering elder brother threaten to lock up both copies on their father's death, the younger

[90] Naohiko Umewaka, *The Inner World…, cit,* p. 39-40.
[91] Cfr. Rebecca Teele, «The Way of Noh» in Fabio Massimo Fioravanti, a cura di, *La Via del Noh. Udaka Michishige: attore e scultore di maschere.* Padova, Casa dei Libri Editore, 2014, pp. 28-37.

managed to remove his and hide it before this occurred. It was a wise career move: only by doing this could he become a master player in his own right.[92]

L'accesso al contenuto del *katazuke* produce preziose intuizioni per l'attore *nō* conducendolo dalla dinamica di segretezza, che ha mantenuto impermutabile le funzioni e i suoi significati, attraverso quell'impostazione di pensiero che gli permette di rimpiazzare l'interazione orale con la rappresentazione dei contenuti manoscritti, senza comunque togliere alcunché alla natura fondamentalmente orale-aurale degli atti di riproduzione del linguaggio scenico. Pertanto sarebbe erroneo considerare la situazione del documento in questione sulla base dell'indipendenza dall'oralità, semmai considerarlo nell'interazione tra registri ed usi creativi fini alla sopravvivenza della correttezza tecnica, intesa quale abilità capace di riportare un'autentica interlocuzione con il documento, ossia il dialogo tra le origini magistrali e la perpetuazione di quel sapere nel presente dell'attore-erede.

Il carattere riflessivo della scrittura – rafforzato dalla lentezza del processo chirografico in confronto alla performance orale e dall'isolamento dello scrittore rispetto all'esecutore orale – incoraggia l'emergere della coscienza dall'inconscio. La scrittura è un'attività che allarga la coscienza. Il racconto dall'intreccio organizzato e compatto è il prodotto e allo stesso tempo la causa di un acuirsi della coscienza. [93]

Il fatto che rende così percettiva la voce dello *shite* nel corpo del *katazuke* si esprime simbolicamente quando l'azione viene focalizzata nella sua voce di protagonista. Trascrivendo il lavoro del maestro Umewaka Naohiko è stato possibile testimoniare l'agire meta-orale intrinseco nel documento, osservando le modalità in cui l'esamina delle frasi avviene attraverso un'apposita capacità aurale. Egli con l'orecchio interno decodifica i singoli ideogrammi e le loro coniugazioni espressive portandole ad un livello di ri-scrittura mentale delle indicazioni di partitura corografica identificabile in maniera integrale nel solco organico presente nella «grana della voce»[94] dell'esercizio recitativo. Poiché l'attore inserito nella tradizione evidentemente rivivifica nella mente i singoli *kata* non più come parole, ma quali frammenti della struttura generale di una forma analoga a quella *letterale,* cosi da poter renderla viva *ipso facto* una volta metabolizzata organicamente. Cioè senza l'immediato riferimento visivo del testo, integrato ormai nel processo stesso di allenamento avviato nell'età fanciulla.

[92] Naohiko Umewaka, *The Inner World…, cit,* p. 51
[93] Ong, *Oralità e scrittura*, *cit*, p. 211.
[94] Cfr. Roland Barthes, *La grana della voce.* Einaudi, Torino, 1986.

Tra la formulazione del linguaggio attoriale avvenuta in un tempo e in uno spazio distanti – tuttavia insita nel corpo dell'attore – sopravvenuta al processo di registrazione e lettura, ossia di codifica e de-codifica del canale della scrittura che riguarda il *katazuke* – coinvolge il trasferimento di diversi strati sensoriali, dal suono alla vista, dall'ascolto allo sguardo virtuale del proprio corpo nello spazio e viceversa. Questo trasferimento dalla formulazione ideografica consente la rigenerazione del linguaggio ontogeneticamente immutato a partire dell'organicità concessa dal corpo del *katazuke* nella rappresentazione virtuale dall'oralità e nel corpo del discorso attoriale originario.

> One of the essentials of movement in the Noh is to express stylistic difference within the same choreographic framework. Since the actual choreography is predetermined, this is only possible if the player gives the movement extra force by generating it from the inside. […] the importance of the conclusive pose takes second place to the flow of movement – which is generally codified to the point of becoming purely symbolic.[95]

Simultanea alla fase compositiva del linguaggio scritto è la produzione della recitazione, intesa come riproduzione dei segni scritti, ossia l'interazione col testo che ne trasforma l'enunciazione interiore implicita e l'esecuzione esplicita delle indicazioni coreografiche che si succedono di continuo.

> The *katazuke* describes the movement of *sashikomi*, but it never specifies the number of steps this movement requires. The more specific *katazuke* directions are generally spatial, telling an actor where, when and how to position himself on stage. A shite character always walks with the left foot first, brings the left hand to the face when conveying grief and picks objects up only with the left hand. These conventions, which hark back to the ancient Chines yin-yang cosmology whereby the left direction is yang, (male, light, dry, etc.) are unalterable. An actor can never go against the intrinsic physical dynamics of the Noh theatre. In the movement just mentioned, the *katazuke* leaves the number of steps actually to be taken entirely up to the performer, provided they lead him from and to the determined starting and finishing points. If the *katazuke* thus leaves room for a degree of freedom, any alterations to the basics of the Noh theatre remain unthinkable.[96]

In questa logica che avviene in un dialogo inter-corporale tra attore e *katazuke,* si dimostra come il rituale scenico sia l'incorporazione organica delle pratiche ermeneutiche implicite nel dominio senso-motorio del linguaggio attoriale rispetto al flusso di informazioni provviste dal

[95] Naohiko Umewaka, *The Inner World…, cit,* p. 42.
[96] Naohiko Umewaka, *The Inner World…, cit,* p. 43.

katazuke. Il risultato è l'assimilazione del lessico e delle diverse immagini concettuali derivate dalla lettura del testo nell'esercizio identitario, provvisto dagli insegnamenti esoterici insiti nel corpo del testo scritto.
La complessità d'interazione tra registri all'interno di un medesimo pensiero scritturale che attinge a schemi incarnati mentalmente e coreuticamente dell'attore è consolidato in fasi intersecate implicite ed esplicite della componente metabolizzata corporalmente durante l'allenamento. Una volta applicata la relazione tra il corpo coreografico e il testo scritto potrebbe emergere un'iconografia del movimento incarnato nell'organizzazione mentale e organica dell'attore nello svolgere la partitura sul corpo integrale del testo, cioè del *katazuke*. Consistenza iconografica che si potrebbe delineare tra il gesto scenico e la traccia lasciata dall'ideogramma sul supporto della scrittura.

> Since an effective performance of the movements comes only as the result of rigorous physical training, they are generally regarded as stylized. The number of steps an actor actually takes at a given point in the drama can have immense significance. If an actor takes four, six or more paces forward, for instance, the implication is that he is going somewhere, i.e. that he is conveying some purpose in the physical world. The basic movement known as *nisoku tsumeru* (two paces forward), on the other hand, being at once much vaguer and more psychologically motivated, is a far more important movement in Noh.[…] The emphasis placed on *nisoku tsumeru* rather than on the more mundane and physical four, six or eight steps forwards is a convention adopted long ago by Noh actors to portray inner feelings. Held in special regard for centuries, it is a gesture conveying something from the inside to the outside.[97]

Se è vero che il corpo e l'oralità dell'altro si manifestano attraverso la scrittura, allora la trascrizione del *katazuke* risulta essere una modalità di linguaggio scritto per intenzione ontogenetica. Ovvero il contenuto attoriale espresso attraverso il corpo della scrittura ha eredità nell'oralità in cui esso stesso si strutturò.
Le analisi dei cambiamenti delle strutture mentali e corporee portate dall'uso della scrittura, in contrasto con dinamiche appartenenti alla verbalizzazione orale, hanno avuto grande impatto sulle strutture di trasmissione, dove la parola orale è sostenuta da una dinamica scritturale che permette la scaturigine di una relazione dialettica con l'alterità.

3.2. Il corpo e l'oralità dell'altro attraverso la scrittura.

[97] Naohiko Umewaka, *The Inner World…, cit,* p. 55-56

Come si evince dal contenuto del *katazuke* Umewaka, i rapporti tra oralità e scrittura creano un intreccio semantico che nutre l'attore della consapevolezza rispetto alle proprie facoltà corporee, relative alle azioni sceniche e al proprio pensiero. La singola operazione di mettere in forma scritta il discorso dell'attore *nō* ha spinto le sue capacità cognitive verso una formalizzazione del linguaggio scenico organizzando le funzioni del corpo e della voce secondo implicazioni create dall'ambivalenza tra il registro orale-aurale e la formulazione delle azioni attraverso l'interfaccia testuale. Dal mutamento nei modi di comunicare dovuti all'introduzione del sistema di scrittura si differenziarono naturalmente le facoltà adeguate per l'esecuzione attoriale e le diverse abilità di lettura del dispositivo scenico, gestito e organizzato *in primis* dall'attore *shite*. Come vedremo nello specifico – riportando in analisi frammenti del *katazuke* della famiglia Umewaka – tutti i compiti attoriali concernenti il dominio dell'attore *shite* nelle sue diverse sfaccettature tecniche sono contemplati all'interno del testo in modo analogico, poiché pertinenti alle sue abilità relative all'allenamento e alle capacità espressive sul palcoscenico, già evidenti all'interno di strutture già assodate nella dimensione orale.

> Le culture dotate di scrittura sperimentano costantemente, ognuna in modi propri, le possibilità dei due media comunicativi in quanto la scrittura si affianca, senza mai sostituirsi completamente, alla comunicazione orale. Nonostante la scrittura sia incapace di fissare con precisione in segno grafico le molteplici inflessioni, enfasi e variabili semantiche e di senso proprie dell'eloquio è impossibile non rilevare il valore autoritativo che ovunque le viene tributato […] La scrittura, insomma, non è una evenienza neutra e le sue specifiche caratteristiche assieme ai diversi sistemi di fissazione possibili producono inoltre profonde implicazioni nelle modalità di comunicazione, nella vita e nell'organizzazione sociale.[98]

Ora vorremo esporre alcune considerazioni puntuali riguardo le forme di conoscenza scritta evidenziate all'interno del documento in esame. Le dinamiche di segretezza destinate a comporre una «comunità testuale» secondo la lezione di Stock – nella quale il *katazuke* è tramandato, quale sistema di lettura-scrittura – rendono possibile l'integrazione di significati in registri paralleli all'interno dell'interfaccia scritta, dove le azioni in linea di massima rispondono ad una tempistica esplicita descritta con rigore ma eseguite *ad libitum* dall'attore *shite.* È lui che evidentemente agisce come catalizzatore assoluto delle sinergie in gioco nel dispositivo scenico. All'interno del testo sono contemplate le indicazioni dei vari livelli di azione scenica, non direttamente di competenza dall'attore *shite,* ma interpretata da attori

[98] Matteo Casari, *La via dei maestri*, *cit*, p. 17.

(*tsure*, *omo-kōken*, *ji-gashira)* equiparabili in abilità e competenze. Già evidente nell'organizzazione grafica del *katazuke* si rendono evidenti le distinte azioni in gioco attraverso le quali risulta leggibile l'intera area scenica, introiettata nella visualizzazione immaginifica dell'attore.

> Between figure and truth, the visible and the invisible, such a distinction, of course, was unthinkable without a resort to the intellectual structures of allegory, which were in turn a byproduct of the literate sensibility. For, to find an inner meaning, one first had to understand the notion of a text ad litteram […] Finally, the textual community was not only textual; it also involved new uses for orality. The text itself, whether it consisted of a few maxims of an elaborate programme, was often re-performed orally.[99]

L'atteggiamento generato nella comunità testuale rende possibile l'emergere di una piattaforma organica laddove attraverso l'interazione del corpo e della voce l'attore *shite* è capace di distinguere i propri compiti e le diverse azioni sceniche, potremmo dire in funzione a una relazione con l'alterità. Le qualità sinergiche sono il risultato di una piena consapevolezza dei meccanismi connessi all'interlocuzione a partire da una stessa sorgente, la cui interiorizzazione serve di riferimento all'atteggiamento indicato nell'esecuzione dell'azione scenica riportata dall'attore.

> Indeed, one of the clearest signs that a group had passed the threshold of literacy was the lack of necessity for the organizing text to be spelt out, interpreted, or reiterated. The members all knew what it was. As a consequence, interaction by word of mouth could take place as a superstructure of an agreed meaning, the textual foundation of behavior having been entirely internalized. With shared assumptions, the members were free to engage in personal interpretations or to some degree in individualized meditation and worship.[100]

La distinzione rispetto ai ruoli assegnati all'attore *shite* risiede alla base di una struttura nella quale l'oralità «ri-performa» la drammaturgia scenica, interiorizzando e metabolizzando il tessuto dei segni scritti. Anche se non completamente circoscritte all'interazione con l'interfaccia scritta, le diverse sfaccettature dello *shite* vengono articolate, secondo competenze tecniche già acquisite, connotate dallo sviluppo dell'apparato espressivo proprio dell'attore. Tuttavia la presenza dell'intreccio testuale ha consentito la metabolizzazione delle indicazioni tecniche e i modelli espressivi descritti a partire da un punto vista complessivo dove l'impianto testuale equipara i ruoli attoriali quali *tsure, kokata*, *kōken* virtualmente alla

[99] Stock, *The implications of literacy*…, cit, p. 91.
[100] *Ibidem*.

figura di *shite*. Quale strumento di trasmissione il *katazuke* sviluppa, di pari passo alla sistemazione della drammaturgia scenica, l'articolazione della partitura attoriale nei diversi piani della propria alterità, che all'interno delle dinamiche di allenamento, connotate da tendenze ad accentuare un legame sociale limitato, manifestano l'organizzazione dei rispettivi lignaggi intorno a cui si perpetua l'orbita del testo scritto.

> Any minimization must be made to comply with the basic dynamics conditioning physical movement in the art of the Noh as a whole. The simplicity of the notion that less is more is deceptive, especially in this case, for the two steps forward constitute a fundamental unit not for minimization, but on the contrary, for maximizing. Unlike a greater number of steps, nisoku tsumeru is obviously a movement contrived to convey something inside the actor's mind and has all the more dramatic impact as a result. The emphasis placed on nisoku tsumeru rather than on the more mundane and physical four, six or eight steps forwards is a convention adopted long ago by Noh actors to portray inner feelings. Held in special regard for centuries, it is a gesture conveying something from inside to the outside. [101]

Come nelle regole di una logica autonoma, conseguenza di una tendenza consuetudinaria, la frequente omissione del soggetto nel corpo del testo non rappresenta un carattere inesatto della formulazione del linguaggio, ma piuttosto l'abilità di catalisi dell'attore *nō* precisando, di fatto, la deduzione del soggetto a partire dal contesto creato virtualmente nell'interfaccia scritta. Cosi l'attore si trova in presenza di una logica che combina i livelli dei vari registri del corpo drammaturgico con quelli del sapere tecnico specificati dal *katazuke* e che potrebbero diramare dalle strutture logiche in *contaminatio* con la logica buddhista.

> Come nella logica classica indiana, le forme dell'argomentazione in Cina consistono di procedure basate su un dialogo scritto, su un argomento e un commento; benché spesso si presentino in forma orale, esse sono state trasformate dall'uso della scrittura in procedure formali. Originario della Cina, lo stesso tipo di argomento formalizzato compare in Giappone. Questo fu un passo verso la ritualizzazione della discussione logica, che alcuni considerano essere all'origine dell'argomentazione nel Noh-drama. In questo addestramento vennero impiegate sia la forma del *inmyō* che lo stile di discussione (*rongi*). Domande e risposte erano recitate, accompagnate da un ritmo delicate che aiutava l'esatta memorizzazione delle parole scritte (e quindi la sua canonizzazione).[102]

[101] Umewaka, *The Inner*, cit, p. 55.
[102] Goddy, *L'Oriente in Occidente*, cit. p. 54

Composti dai retroterra spaziali e temporali dell'attore *shite*, sdoppiato nelle diverse alterità – *kokata, tsure*, *omo-kōken*, *ji-gashira* – i diversi flussi di azione scenica perseguono sviluppi paralleli al piano scenico complessivo. Seguendo lo spunto del sillogismo – per le liste dei costumi, delle maschere e degli oggetti di scena – la formulazione scritta delle azioni attoriali, che nascono dall'inferenza orale-aurale, determinano la riformulazione di una scrittura stabilitasi in relazione dialogica con l'attore.

> Japanese frequently omit the subject, and this too may have something to do with the inexact character of the Japanese mode of thought in general. In such a case, even though the subject is omitted, we usually find it naturally suggested or can easily infer what it is by referring to the linguistic context, or by looking at the situation in which the utterance is made. But it cannot be denied that at times, when the situation is not completely clear, the omission of the subject makes the meaning ambiguous and causes misunderstanding.[103]

La nozione che Nakamura descrive come procedura implicita nel linguaggio giapponese, messa per scritto, rivela una razionalità sequenziale che non si limita al sillogismo formale. Non necessariamente emerso dalla sistemazione scritturale ma derivato da essa come risultato colto nel processo di apprendimento, che ribadiamo essere coerente con la logica di pensiero sequenziale preesistente nell'attore fanciullo – il *kokata* – prima dell'incontro con il *katazuke*, e conseguenza di una scoperta e dominio progressivo del funzionamento del dispositivo scenico, quindi di un processo di apprendimento e non esattamente una qualità innata. D'altro canto questo processo è conseguenza del suo concreto sviluppo storico dove la storia è da considerare quale aspetto cumulativo delle varie fasi temporali che la compongono.
L'impiego del linguaggio insito nel discorso attoriale, presente in modo embrionale nell'allenamento orale dell'attore fanciullo, si consolida nella dinamica biologica del divenire *shite*, possibilità insita per antonomasia nel *kokata*.

> Although the two alternatives to the choreography – inner and outer – may appear identical to the spectator, the one performed with inner control will have greater impact. They way a player handles the inner and outer directions in a choreography and the interplay between them is the measure for his skill. If the inner choreography is denied, the outer is lost. Secret, invisible and specially induced, the inner state of mind constitutes the fountainhead of the power of a performance. Underlying what can make a sequence of movement special, it is also

[103] Nakamura, *Ways of thinking, cit*, p. 535.

> what the player projects right through a wooden mask and heavy costume to hold the audience in the dramatic spell of the Noh.[104]

Il linguaggio è il mezzo del pensiero dell'attore poiché esso è ciò su cui opera l'interfaccia del *katazuke.* Il quadro comparativo in cui ciò si va formando può chiarirsi esplicitamente nella strutturazione delle funzioni e abilità atte a sviluppare la comunicazione mantenutasi con l'alterità manifesta nell'attore in scena e che sussiste grazie alla manipolazione interna del proprio discorso rispetto al rapporto tra pensiero e l'espressione linguistica, giocando, inoltre, un ruolo essenziale nell'organizzazione delle funzioni sceniche. La correlazione tra l'attività simbolica implicita nel linguaggio e quella pragmatica, nei compiti e nelle azioni di scena, nel caso del fanciullo, segna il corso dello sviluppo intellettuale di questo nel momento in cui egli fa convergere il discorso interiore dalle azioni sceniche.

> The *katazuke* addresses only the shite, the main role, and are read by no one else. Being secret, they are read only by people who know exactly to whom the directions apply. Although the most accurate pronoun to use in translating the directions would thus arguably be "you" it seemed to be more expedient to adopt the third person "he" and to use the word according to the role of the actor e.g. *shite*, *tsure*, etc.

Il momento più significativo, nel corso dello sviluppo del manoscritto trova convergenza nella voce e nell'esecuzione dell'azione dove il discorso non si limita ad accompagnare o segnalare le istruzioni all'interno del *katazke*, ma contribuisce specificamente al suo svolgimento scenico, come evidenziato da un esempio di formulazione della successione di un paio di *kata* secondo il manoscritto Umewaka di *Dojoji*: «*Kokoromi-no-hyōshi:* from *kokoro* (heart), *mi*[*ru*]: to see. *Hiyōshi* (stamping). An approximate translation would be "stamping with spiritual vision"». [105]

Il discorso interiore dell'attore viene reso leggibile dal momento in cui egli, attraverso l'organizzazione dell'interfaccia della scrittura, può fare ricorso alle capacità per la risoluzione di problemi di esecuzione. Ossia l'attore deve rivolgersi alle istruzioni scritte e rievocarle interiormente (*okuden*[106]) a partire dal testo, il quale assume una funzione intrapersonale oltre a quella interpersonale. La nozione di interiorizzazione del testo e della partitura, di conseguenza, è per l'attore un atto che avviene esclusivamente nell'espressione di un pensiero pragmatico, il pensiero esecutivo del testo.

---

[104] Umewaka, *The Inner, cit*, 126.
[105] *Ibidem,* p. 156.
[106] *:* trasmissione profonda

> The direction and methods involved with the inner choreography of the Noh are usually secret and, as far as the audience is concerned, are sometimes devised to generate a dramatic atmosphere and at others to lend additional intensity to perceivable movement. Noh choreographies abound with such "inner" directions, which prompt players to invoke the mental states appropriate to the enhancement of their physical performances.[107]

Il linguaggio è senza dubbio il risultato presupposto dalla trasmissione critica per i processi cognitivi dell'attore che riorganizza il piano scenico coinvolgendo la gestione interna ed esterna del discorso per la gestione dello spazio in cui egli si muove e si proietta espressivamente. La struttura concettuale del *katazuke* consente l'organizzazione e il reperimento in senso istruttivo e funzionale della scena che esprime la dimensione delle unità di azioni all'interno del testo scenico. Se partiamo dal presupposto che esistano relazioni tra l'impiego del *katazuke* e la definizione dell'alterità, riflessa nell'immagine interiore, la potenza dell'agire scenico sorge dalle facoltà attoriali, frutto del costante allenamento in sinergia con le indicazioni del manoscritto.

> If the dance is to be effective, the intensity of inner force that the actor is to exercise should be such that he is burning inside, which implicates an altered state of consciousness. This can be achieved according to the directive mentioned earlier and defined by my grandfather Manzaburo Umewaka in the chapter entitled "Secret Control in the Noh Theatre" on the second page of the *Onarai-Konarai-Hisho* volume of the *katazuke*: "When the movement is slow, you must quicken the spirit." This state of consciousness can be induced through posture. In the physical dynamics of the Noh theatre, as in any other theatre form, all movement involves direction, but movement in the Noh, being closer to dance, is rigorously choreographed. Being codified, every movement has its own stylistic rules and criteria for excellence. The actor is thus required to execute each according to the utmost of his ability. When the spirit's "quickened" and the actor moves his arms perfectly according to the set criteria, it consumes his spiritual energy. As he accumulates it, it flows out into his performance as he moves.[108]

Nel caso del *kokata* egli impara nella dimensione orale-aurale ad ascoltare e ad eseguire il canto e le azioni formulate secondo specifici *kata* e successivamente il suo processo cognitivo si sincronizza con l'attività e il discorso non verbale delle azioni sceniche. Si tratta quindi di un ordine implicito dei due modi di ricezione e replica che dall'ascolto alla lettura del dispositivo attoriale perpetuano un modello scenico che dipende ad ogni livello dal fatto che il

[107] *Ibidem*, p.121.
[108] *Ibidem*, p. 154

singolo sia il destinatario prima ancora di divenire mittente. Una struttura interna diviene il requisito empirico e razionale necessario per la riproduzione del modello scenico.

> Perfecting the postures involved with the static or immobile passages, calls for something much more abstract and even more difficult to grasp. Although there is neither movement nor direction here, the actor must nevertheless remain conscious of playing his role and perfectly maintaining his posture according to the established criteria. In other words, the actor is trying to achieve something which, unlike directional or spatial movement, has no visible consequence.[109]

Il fulcro tecnico risiede nel rapporto di quella struttura con l'alterità virtuale implicita nel manoscritto che nel caso del fanciullo, in quanto *shite* in divenire si intuisce nel suo percorso. A partire dell'intervento dell'interfaccia scritta, il discorso con il quale ci si confronta nella lettura è fondamentalmente agito nell'oralità e nell'azione scenica anche nel momento in cui il rapporto varia tra ruoli attoriali, a secondo dell'azione scenica che mette in evidenza il *katazuke*. Potremmo dire che in questo senso, l'attore entra in relazione dialogica-oracolare con il sostrato di sapienza ancestrale degli attori che lo precedettero per lignaggio.

A proposito del corpo e l'oralità dell'altro attraverso la scrittura vorremo illustrare la dinamica sopra accennata prendendo come spunto la seconda pagina del *katazuke* Umewaka dell'opera *Kuzu*[110] ambientata nel periodo Hakuho (672-710), dopo la morte dell'imperatore Tenji (627-671), attuatore della Riforma Taika, il cui figlio primogenito Otomo gli spettò nuovamente il trono, trovando discrepanze con i sostenitori del fratello minore, il principe Oama, più tardi imperatore Tenmu. *Kuzu* narra una leggenda basata sulla rivolta che scaturì da questa vicenda, conosciuta come la guerra di Jinshin durante la quale l'imperatore Tenmu scappa dall'attacco portato dal principe Otomo fuggendo sul monte Yoshino in provincia di Nara. L'opera inizia con l'imperatore Tenmu nascosto in montagna mentre due anziani pescatori sul fiume notano nuvole di color viola e una stella che splende sopra la loro capanna. Le nubi viola suggeriscono loro la presenza di una figura nobile. Tornando a casa scoprono che l'imperatore Tenmu nella veste di *kokata* cerca rifugio. Rendendosi conto che non aveva mangiato per giorni durante la sua fuga, la coppia di vecchi gli prepara un pasto di foglie commestibili e *kuzu*, un pesce arrostito pescato nel fiume Yoshino.

---

[109] *Ibidem*.

[110] Umewaka *sensei* ha concesso la riproduzione integrale del *katazuke* in questione, tratto dal volume *Onarai-Konarai-Hisho,* per la stesura di questo lavoro, esclusivamente a fini comparativi con i *katazuke* che si analizzeranno nel capitolo successivo. Tutti i documenti si trovano in apendice.

Nella prima linea di destra (secondo il sistema di lettura nipponico) si legge l'indicazione della prima frase di *utai*: «nagara te wo hanashi tai mo muku». La frase successiva «kono tokoro sateha Okina mo» serve di riferimento per l'inizio delle indicazioni coreografiche presentate in questa sede a partire dalla traduzione del maestro Naohiko Umewaka la quale mi è stato concesso trascrivere:

> Stand up in Zui manner. This Zui kata is one of the secret ones which may not be written in published shimai volume, or those orally transcript katazuke from professional deshi family, it means: with energy. Then with the line «Kaimo» face to metsuke bashira.

Il maestro Umewaka Naohiko aggiunse a proposito del *Zui-kata* che si tratta di un termine usato esclusivamente nel teatro *nō* e la cui esistenza è da rintracciarsi in un altro campo semantico appartenente all'epoca tarda Muromachi. Continuando sulla seconda linea d'indicazioni.

> Kakete muki, «Yamani» to hidarite wo agete sashi mimawashi Kakeru turn (to the corner pillar) and face, with the line «Yamani» raise the left hand (meaning the whole arm) and do «Sashimawashi» (point from corner pillar to waki pillar direction) movement «tanikono» to miginite shita wo sashimawashi, «nanno to» with the line tanikono, point into the distance (lower direction) and do «sashimawashi» with right hand (this means with the fan because it is in your right hand) while in the line «nanno»

Questa spiegazione comprende una indicazione che soltanto un danzatore allenato può inferire ma che non riteniamo necessariamente esoterica. Ogni prima azione dello *shite* si realizza con la parte sinistra. In questo modo il gesto per il pianto, l'attore *shite* lo realizza con la mano sinistra, il primo passo della camminata si realizza con il piede sinistro, ecc. Il resto dei ruoli – in quest'opera *tsure* e *kokata* – realizzano invece il primo movimento col lato destro. Questo non è fissato nel *katazuke* poiché considerato elementare, viene indicato invece «con la mano destra» che più esplicitamente impiega l'indicazione con il ventaglio chiuso che si tiene con la mano destra. Continua dopo voltarsi verso *metsuke* bashira:

> Kyogen wo Mite «Uchitome sourae uchitome sourae» to sumi e kake te, nisou ide nagara ryote wo tsuyoku futatsu uchiawaseru, kyogen hiku. *Look at Kyogen actor with the line* uchitome kakeru to sumi (*in order to do* «kakeru», shite *must be in standing position not kneeling*). *Kakeru to the corner pillar direction*. «Nisoku ide» *(two step forward) while both hand* «uchiawase» *twice* (clapping twice) *with strength* (*this* kata *actually maybe unknown for a* deshi. *Plus how strong is probably indicated by the Noh master, he must show you, this is*

transmitted throughout oral tradition. «Zuito» *is the same case as well. Of course the execution regarding* zuito *strength varies, it depends on the fictional character being interpreted, for instance* bushi *or* onna) Kyogen hiku (kyogen *exits*, hiku *means exit in Noh, in* kabuki *or contemporary plays they use a completely different term*, *they use* Hakeru *instead*)

Nel caso di questo frammento ci sono due *kata* che vengono indicati direttamente dal maestro, sia nella modalità di esecuzione che nel loro significato. Osserviamo anche la presenza di un termine per indicare l'uscita che non è a tutti gli effetti un *kata*, ma piuttosto un termine arcaico per indicare l'uscita dell'attore. Vediamo indicato quindi l'uscita e l'ingresso di tutti i ruoli attoriali contemplati nel dispositivo scenico, e non di rado si trovano persino le loro linee di *utai* (canto) che servono di riferimento per l'attore *shite* oppure qualsiasi ruolo contemplato nella dinamica di allenamento come *shite*, come lo *sture*, incluso il *kokata*.

Miokuri «…» this next character I must consult a reference to read it. This handwritten character it's a cue from the play (my grandfather had impeccable, superb calligraphy but it's hard hard to read sometimes) «…..» to tsurehe muki, «sofu sobo» ha to hidari he tori, fune no hesaki he yuki, shitani iru, ryoute wo fune ni. Miokuri (is used in a colloquial manner even today means fairwell, like when someone drops you at the train station and says good-bye. Literally means the opposite of receiving, if that makes sense, does not mean saying bye forever. Just a casual term of being polite while greeting) With the line «…» Face tsure, then with the line «sofu sobo» (grandfather or grandmother) turn to the left, fune (boat) no hesaki (head of the boat, meaning the triangular corner part) go towards hesaki, kneel, both, hand on the boat.

Questo frammento invece non può essere decodificato da attori non professionisti fluenti in lingua giapponese o persino per alcuni *deshi* professionisti. Sarebbe persino impegnativo per esperti professori di lingua giapponese, risulta un compito soltanto per un filologo yamatologo eppure siccome la sfaccettatura del *kata* è marcatamente tecnica una traduzione nel giusto registro semantico davvero complessa. Proseguendo con la quinta linea:

Kake (*this kake is different from turning, it means «here*». *Place (hands)* «eito fune hiki» to hikiokosu, kokata no yuku wo miokuri, shougi ni kakaru wo mite, tachi, sukoshi sagari, shitani. Place both hands on the boat (*near* Hesaki *top of the boat*) «miokuri» *where kokata is going, (seems the term* miokuri *could also be quite exclusive in Noh, despite* miokuri *is nothing special in hold its own meaning remaining unique, only in Noh holds this connotation, and may serve as inner «control» as well. In Kabuki how the main character would* miokuru (miokuri*). In this situation, he may be waving his hand and smiling and maybe crying as well.*

Whereas in Noh, we have to read the disparity between just facing kokata or Miokuri, *although superficially they appear exactly identical. And the question is if only* connoisseur *of Noh audience would understand the difference? I would say no, even a first timer must feel the diference.* Shogini kakaru wo mite (shogi *is a stool, the term* kakaru *is also a unique term for Noh meaning to sit, I am pretty sure it does not exit in* kabuki *for example, maybe this applied to the* Shōgun *himself, you see, the* Shōgun *would be too great to sit on a simple stool. He kakaru on the seat instead) So* kakaru *contains an honorific meaning. Applies directly to kokata in this context because* kokata *in Kuzu is in fact a distinguished personality I hardly heard* tsure *would* kakaru *on a stool*, *although there are exceptions. Like* tsure'*s character itself in this play is a high rank actor. As I mentioned in the* gakuya *it is only shite is allowed to Shogi ni kakaru, not tsure, but* kokata *only certain times. A certain* kokata kakaru *stool, then* tachi (*stand*), sukoshi sagari *(slightely Slide backwards taking two or three steps only) then* shitani (*kneel*)…

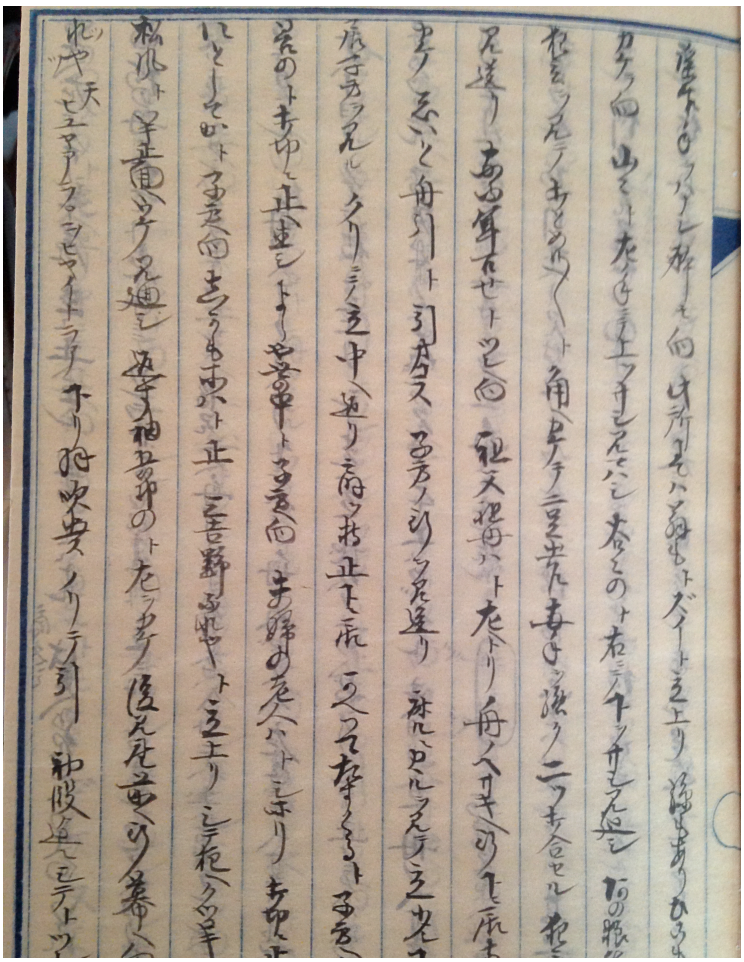
Le qualità di uno stesso *kata* possono modificare discretamente secondo il campo semantico il ruolo dell'attore, la sua funzione all'interno della finzione del personaggio incarnato. In questo caso il *kokata* personifica l'imperatore Tenmu che fa risuscitare un pesce, anche dopo essere stato cucinato ed in parte consumato da lui stesso. Facendolo tornare alla vita, il *kuzu*, rivitalizzato è nuovamente riportato nel fiume dall'anziano pescatore. Subito dopo gli inseguitori dell'imperatore Tenmu arrivano, e la coppia si affretta a nascondere sul fondo della barca mentre il vecchio li devia altrove. Qui, nella serenità della mezzanotte, viene ascoltata la musica di *koto* e un personaggio femminile celeste che indossa un maschera *zo-onna* emerge e inizia a danzare. Sbarcato dal suo santuario dedicato alla musica, appare la divinità maschile shintoista Zao Gongen indossando una maschera *o-tobide* di patina dorata, una parrucca rossa, un *kariginu* e pantaloni *hangiri*, attraverso il costume si distingue la sua condizione celestiale e il potere profetico benaugurante per il regno dell'imperatore Tenmu. Continuando con la sesta linea:

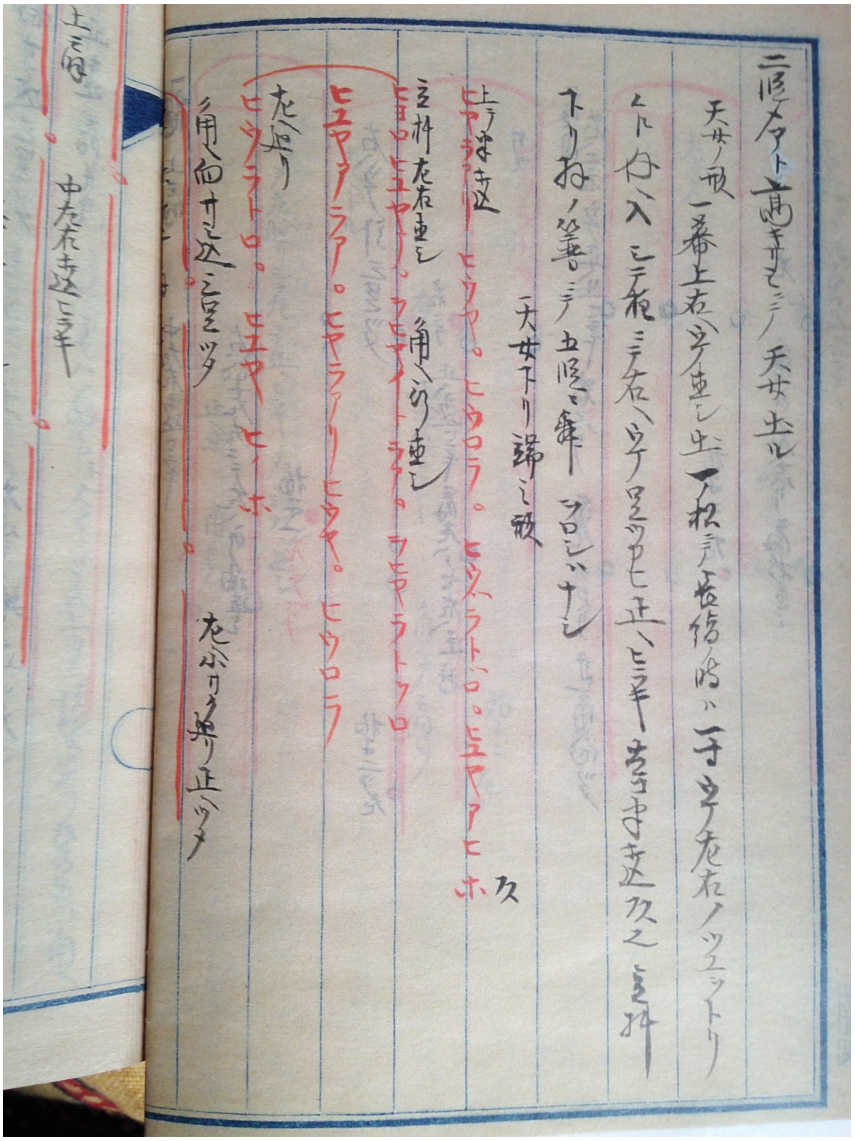
iru (continuation from the previous line, shitani-iru) kokata wo miru, kuri nite, tachi, naka e mawari, ougiwo mocha (I realize only now that when he was doing a right hand motion previously he had no fan, now he takes the fan from his right side waist with his right hand usually not assisted by stage assistant unless he has difficulty) shou, shitaniiru, «kaette tasukuru» to kokata he muki, «miwa» to uchikiri shitani iru, look at kokata, with «kuri» (kuri, sashi, kuse, as you know they are all categorical description for singing certain *utai*) stand, go around to the mid stage(go around means no kakaru no nejiru) take out a fan, face front,

kneel, with the line ‘kaette …’ turn to kokata, listen to uchikiri after «miwa» (uchikiri is in a determined pitch Iya, ho hon yoo, ho, ho) literally mean cut off.

Nelle indicazioni possono apparire *kata* relativamente simili, l’attore decodifica le diverse sfumature in funzione a considerazioni alla partitura integrale. Questa circostanza potrebbe considerarsi un’altra istanza della segretezza che circonda il *katazuke* poiché soltanto a partire dall’osservazione in un certo contesto di allenamento possono presentarsi le opportunità di risoluzione adeguata da parte del maestro. È cosi che l’attore sviluppa una qualità intuitiva di risoluzione delle indicazioni, partendo da una cornice esperienziale. Le distinte gradazioni o allusioni sono interpretate nell’ambito di questa specifica cornice, istaurata da un percorso di osservazione e mimesi che provoca nell’attore lo sviluppo di una metabolizzazione specifica delle indicazioni scritte.

È interessante inoltre notare che esistono *kata* prettamente analoghi che pero cambiano enunciazione a seconda delle diverse scuole. Ad esempio il *kata* denominato «sashikomi» nella scuola kanze, nella scuola Kongo viene chiamato «shikake». Quello denominato «uchikomi» nella suola Kanze, risulta analogo al «shitome» nella scuola Kongo. Questi dettagli indicano inoltre una traduzione sensibile delle indicazioni da parte dell’attore e la riconoscenza di una risorsa creativa costante da parte dell’attore coinvolto nella dinamica della tradizione.





CAPITOLO QUARTO

LA TRASPARENZA DELLA TRASMISSIONE ATTRAVERSO IL *KATAZUKE* UMEWAKA

Affrontando la questione della trasmissione indagheremo i registri che la segretezza (秘伝*hiden*) utilizza e l'influsso che questi esercitano sulla scrittura come parte integrante della trasmissione orale (口伝*kuden*). In questo contesto, dove la scrittura può visualizzarsi come elemento chiave dell'interazione orale, senza togliere in nessun modo il fondamento orale-aurale degli atti linguistici, diventa erroneo categorizzare la trasmissione in base ai concetti di scrittura e di oralità poiché prevale in entrambi il problema dell'interazione tra registri ed usi. Tra la cosiddetta trasmissione orale e la tradizione scritta in realtà si pone un problema che riguarda l'esperienza che questi apparati hanno con il linguaggio e che interessa entrambe le interfacce. Tra la formulazione e la comunicazione avvengono diversi processi quali la registrazione del testo, che impiega una sua codifica e rispettiva decodifica del messaggio che attraverso la scrittura si concretizza. Un trasferimento di livelli di interazione linguistica da un piano sensoriale a uno intellettivo.

Il trasferire i contenuti al segno grafico consente di riformulare il flusso di pensiero, di riassestare l'ordine del discorso e di conseguenza generare strutture comunicative funzionali alla trasmissione di uno specifico contenuto. Per questo non ci occuperemo della composizione in sé del *katazuke,* ma dell'ambito dell'enunciazione e descrizione del dispositivo scenico al suo interno, che è poi l'elemento in cui i contenuti traspaiono. Il *katazuke* diviene in questa analisi il fattore che riporta l'esecuzione coreutica del testo come un processo organico con la quale lo *shite* ricodifica il contenuto drammaturgico mettendolo in scena.

Nella composizione mentale e virtuale della partitura tecnica il *katazuke* rende possibile la visualizzazione delle unità di movimento attraverso un filo conduttore presente nei *kata* che funziona in analogia a sequenze iconografiche di movimento e attraverso la «scomposizione della figura umana in unità semantiche e lo studio del corpo in movimento secondo precise leggi di misurazione dello spazio»[1]. La raffigurazione delle immagini coreografiche accade evidentemente a livello complessivo nella mente e nel corpo dell'attore *nō,* nella quale si compie l'operazione di *embodiment*.

[1] Carolina Guzman, *Sculture che danzano. Società, teatro, arte nell'India antica*, Milano, Il principe costante, 2006, p. 64 (prima edizione 2001).

L'elaborazione della partitura scritta si svela attraverso i riferimenti di carattere ritmico del canto o della strumentazione musicale che richiamano una formalizzazione sia del materiale coreutico che di quello lirico. L'attore *shite* nell'atto di lettura riscrive la partitura eseguendone le azioni descritte testualmente, rielabora quello che va enunciando il *katazuke,* traducendo la parola in gesto attoriale. Ciò presuppone che egli stia trasferendo il materiale immaginifico e linguistico da un canale intellettivo ad uno che è più prettamente organico. Così egli ricompone virtualmente e oralmente (enunciando la partitura dentro di sé) le unità di movimento, componendo materialmente le frasi coreutiche scaturite dalla messa in relazione tra il testo e il canale corporeo di cui il registro orale-aurale conferma la congruenza.

> 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. In primo luogo deve per lo meno essere inteso come il condensato di un sapere tradizionale in cui tutte le generazioni hanno fissato la somma delle proprie esperienze. Il fatto che sia collettore di una conoscenza antica e molteplice spiega il rispetto rivolto al *kata* e l'assoluta reticenza ad apportarne variazioni. Oggettivandosi in qualcosa di assolutamente riconoscibile e definito la tecnica assume uno statuto assai prossimo a quello di oggetto materiale. Al pari delle maschere, dei costumi, degli oggetti scenici, i *kata* si ereditano come oggetti aventi una propria concretezza, e come tali vengono conservati, protetti, usati e tramandati.[2]

Tutto il lavoro relativo alla ripetizione, alle espressioni e ai movimenti formulati nei *kata* e sulle indicazioni interne che riportano una differenza nell'espressione complessiva attoriale, contraddistinguono altresì gli aspetti specifici che porteranno alla metabolizzazione dei contenuti presenti sia nel registro orale-aurale che in quello scritto, già espliciti in ogni struttura stilistica del *katazuke*.

4.1. Assimilazione della partitura coreografica. Metabolizzazione e ripetizione nel ruolo di kokata

La dialettica costante tra l'attività che deriva dalla decodifica del *katazuke* e quella prevalentemente di ascolto e ricezione durante l'allenamento in presenza del maestro non è

[2] Matteo Casari, *Teatro nō… cit*, p. 104.

mai esente dell'influenza dalla struttura scritta, presupposta all'accesso di un *corpus* di conoscenza strutturato su di una specifica tecnologia dell'intelletto.
In questo contesto la scrittura è portata ad osservare e registrare, nella consapevolezza e nell'esperienza cognitiva dell'attore, la possibilità di trasmissione e acquisizione di una serie di abilità in una specifica cornice d'interazione che permette di conseguenza l'assimilazione della partitura coreografica, che attraverso la ripetizione e nella sua metabolizzazione dà scaturigine a una logica nel ragionamento attoriale.

> La scrittura non solo favorisce, nei confronti di un testo *letto*, un tipo di attenzione critica che sarebbe impossibile applicare a un'enunciazione *udita*, ma consente altresì di accumulare conoscenza 'scettica', come fa con le procedure logiche. Questi testi possono a loro volta essere riversati nel sistema di deposito mentale di ogni individuo, pur esistendo indipendentemente da ciò – come risorsa in atto o in potenza. Alcune di queste forme di 'logica' o di contradizione possono essere usate come procedure di scoperta, come metodi di 'prova' o di causalità. Così, essi non si limitano a rientrare nel campo statico della 'logica', ma si dimostrano strumenti operativi in grado di consentire ai singoli di pervenire a importanti 'scoperte' che possono influenzare profondamente l'assetto dei sistemi socio-culturali.[3]

L'implicazione della scrittura nel processo di allenamento e metabolizzazione della partitura consente al singolo attore, e per analogia al *kokata*, di servirsi della decodifica del contenuto del *katazuke* come di una sorta di riscrittura creativa delle azioni, descritte dal documento nello spazio psicofisico e che per ogni attore rende disponibile un meccanismo d'interpretazione e replica degli elementi recitativi. Riorganizzando così il contenuto in una corrente di pensiero che è stata già riversata nel documento stesso, ma che si ricompone nella mente dell'attore durante la decodifica avvenuta durante la metabolizzazione e a partire della ripetizione delle azioni che nell'allenamento hanno preceduto l'incontro con l'interfaccia scritta. È in questa piattaforma di ripetizione che l'attore può intuire, inferire e ricreare la partitura coreutica in funzione alla logica del ragionamento attoriale. Tale ragionamento gli permette la decodifica della partitura come processo di riscrittura, che sorge dall'esperienza relativa alla costruzione di significati e all'interpretazione semantica dei segni che questi fanno scaturire. In questo modo un'indicazione di movimento può ritrovarsi enunciata similmente in *kata* diversi, ma l'intervento della decodifica attoriale rende trasparente un significato differente tra questi.

[3] Jack Goody, *Il suono e i segni*, *cit*, p. 229.

> We talked about the following inner control often, which can be verified in these both movements that look identical on the surface: In the 8th line of *Kuzu katazuke*シテ柱へクツロギ（an appropriate translation would be *shite* retires towards *shite bashira*). Whereas in the 9th line at the slightly bottom後見座前へ行（go to *kōken* area, right next to stick drum corner). Both actions look identical from outside which is *shite* walks toward *kōken* area direction and the other goes to *shite bashira* direction. This inner control is not as esoteric instruction as other indications, yet since those terms appear so frequently I must realize *noh* movement is actually made out of inner control always. Retiring or just going in a certain direction should make a tremendous difference and a true master should be able to built the difference without showing any difference on the surface of the movement.[4]

Tramite questo ragionamento attoriale si distinguono le diverse sfumature espresse nel *katazuke.* Quelle relative all'esecuzione di un «controllo interiore» che si manifesta rielaborando di per sé attraverso la decodifica. In effetti l'indicazione «クツロギ» che viene già espressa in modo diverso da «寛ぎ» – che avrebbe foneticamente un significato equivalente a "alleggerirsi" o "rilassarsi", che nel gergo coreutico viene espresso invece in *katakana* – riporta un elemento semantico che significa «ritirarsi». L'attore quindi si «ritira»[5] ma continua a essere presente in scena. Di conseguenza l'azione si sostiene e viene generata dall'attore secondo un «movimento interiore» perseverante.

> In the Nō theatre, knowledge of the choreography as set down in the *katazuke* ensure perfection of movement and gesture –in other words of what I shall call "outer" or visible movement. Yet this is not enough. Outer movements can only attain perfection when they are produced either in harmony with or in deliberate opposition to the "inner" movements generated by the spirit. Although choreography is compounded of external movement almost by definition, like a monk seeking the consummate posture for *zazen*, the perfection of visible gestures and postures depends upon complete control of internal movement; it is as though the body were first to be confined in a mold created in the mind. The ideal is to achieve a continuous flow from the inside to the outside, or perfect harmony between the immanent and the phenomenological worlds. Attaining consummate balance between the world within and the visible world, the static and dynamic, is a quintessential quality for mastery in the Nō

[4] Intervista a Naohiko Umewaka, *cit*. *apendix.*
[5] «I would say the indication «*kutsurogi*» means to rest, not quite, to retire it's better, we would see the different nuances according to specific cases.» in intervista a Naohiko Umewaka, *cit*.

> theatre, and the constant flow between spiritual and physical control is the assurance of a superior performance on the stage.[6]

Ora andremo ad esemplificare, secondo la trascrizione dei *katazuke,* le diverse connotazioni che il controllo o «movimento interiore» fa trasparire nell'azione scenica. Il primo *katazuke* affrontato in analisi corrisponde al dramma *nō Ataka*, che assieme a quello di *Hashi-Benkei* è considerato nella categoria *genzai* 現在nella quale la caratteristica più evidente è relativa alla maschera (*hitamen* 直面) che viene considerata quale il volto dello *shite* [7]. Se ci soffermiamo sul primo ideogramma (*gen*) 現verifichiamo che esso significa apparire o materializzare, ed è interessante notare che esso sia il frutto della composizione di due radicali 王 (*ou*) che significa sovrano, o governante e 見 (*miru*) che significa guardare, mentre il secondo ideogramma在 (*zai*) connota il verbo esistere. Il significato di entrambi gli ideogrammi messi assieme rimanda al presente storico poiché come categoria drammatica il termine *genzai* 現在 indica l'interpretazione di personaggi viventi in contrapposizione alla categoria di *mugen*夢幻 che, diversamente, compete l'ambito ultraterreno e onirico. Questo aspetto etereo è indicato dal primo carattere (*mu*) 夢mentre il secondo ideogramma (*gen*) 幻significa illusione, visione, apparizione. *Ataka* fu scritto da Kanze Kojirō Nobumitsu (1435-1516) ed è uno dei drammi basati sul ciclo epico incentrato sulla guerra tra i clan Genji e Heike e ambientato nella seconda metà del dodicesimo secolo.[8] L'episodio descritto nel *Gikeiki* descrive la vicenda accaduta durante il viaggio di Yoshitsune verso l'Ōshū.

> There is also evidence to indicate that the author of *Ataka* was acquainted with *Gikeiki*. *Ataka* is the only Muromachi source in which the Ataka legend appears fully developed. The process of sharpening and dramatizing the material in Gikeiki, which had begun with the two dances, reached its culmination in this work, which, with its virtually identical kabuki adaptation,

[6] Naohiko Umewaka, «The Inner world of the Nō» in *Contemporary Theatre Review*, 1994, No. 1. Vol. 2, p. 34.
[7] 直面*hita-men* in pronuncia *on* anche *chyoku-men*. Come si verificherà nella trascrizione dei *katazuke* esiste una serie di *kata* enunciati in funzione alla maschera precisamente quando lo *shite* non ne indossa una *nōmen* tangibile. Il viso dell'attore dunque viene percepito come una maschera per sé, una maschera potremmo dire immediata.
[8] Benkei ricopre il ruolo di protagonista in *Hashi-Benkei*, *Ataka* e *Settai* mentre Yoshitsune viene interpretato invariabilmente da un *kokata*. L'ultima pièce segnalata però non fa più parte del repertorio attuale mentre che nel dramma di *Funa-Benkei* Benkei viene interpretato da uno *shite tsure* e lo *shite* interpreta Shizuka Gozen nel primo atto e il fantasma di Tomomori nel secondo atto, nemico del clan Taira ucciso in battaglia da Yoshitsune. Secondo McCullough, l'episodio della fuga di Yoshitsune può trovare un precedente leggendario concernente un imperatore Cinese. Cfr. Hisamoto Shimazu, *Yoshitsune densu to bungaku, [La leggenda di Yoshitsune nella letteratura]* Meiji, Shoin, 1935 p. 456 in McCullough, *Yoshitsune…, cit*, p, 57.

> *Kanjinchō ("The Subscription List"),* is easily the best of the Yoshitsune works as literature. As *Ataka* begins, Togashi enters with a sword-bearer. After identifying himself, he tells his man to talt all passing monks. Next Yoshitsune and his party appear in another part of the stage. […] The immense popularity of this short piece, full of suspense and drama, has immortalized Benkei and made the Ataka legend the best known of all the stories dealing with Yoshitsune life. Both *Ataka* and *Kajinchō* are still favorites of their respective repertoires.[9]

Nel *katazuke* non viene contemplato la prima parte del dramma concernente l'ingresso in scena di Togashi nelle vesti di *waki* e il dialogo sostenuto con la guardia che era al comando dei sui uomini e recitato in scena da un *kyōgen.* In questo dialogo si accenna a come lo *shōgun* Yoritomo – venuto a conoscenza del fatto che il fratello Yoshitsune ed i suoi uomini si fossero travestiti da *yamabushi* per rifugiarsi dal signore di Hidehira – faccia erigere delle barriere protettive in ogni provincia ordinando di perquisire ogni *yamabushi* in transito in quei territori al fine di smascherare i fuggitivi ed sterminarli. La prima barriera che Yoshitsune e i suoi uomini devono oltrepassare è proprio quella di Ataka, sorvegliata dal vassallo di Yoritomo. Solitamente la prima indicazione riportata nel *katazuke* è quella relativa alla maschera indossata dallo *shite* che in questo caso coincide però con il proprio viso *hitamen* 直面. Questo preambolo è solitamente seguito dalle informazioni relative ai costumi e ai rispettivi dettagli cromatici che descrivono cosa indosserà lo *shite*, il *kokata* e gli *tsure*:

> *Tokin*. Is a small headpiece worn by *yamabushi* and represents the five treasures of wisdom, it is recovered by twelve layers of *urushi* lacquer which is very light, most noh costumes are printed with *urushi* lacquer in fact. Detached neck line *hanada iro*, two white *asagi*, light blue k*itsuke*, that's under kimono, base of kimono *mugi* means plain color. *Atsuita*, under kimono *kogoshi* pathern color, *nimo* (either) *shiro* white or plain *hokuchi*, very bulky trousers. *Shike mizugoromo*, *yore* means rougher silk, not for high rank characters, it's a white silk transparent garment. *Tsure*, *yore misumore* instead. *Kokata* same as Benkei. *Tsure* not the same. *Mizugoromo shike,* whitout colour specification *chisagatana*, small sword. Susukake, literally bell hanging, its a collar piece for *yamabushi* with symbolic representation made by linen worn on top of the outfit. Yamabushi *obi* juzu only for shite and *kokata*, *kokata* same as Benkei. *Tsure* not the same. *Yore misumore*. *Waki, hitatare*. (there you go, *waki* detail included, which is a piece usually worn by samurai of the highest status, also by bureaucrats. *Bushi-buke,* piece of clothing used usually under the armor as protection, that's from the

[9] McCullough, Yoshitsune… *cit*, p. 57, 61.

> Tokugawa period. Redish *tatare*, would be fashionable and distinctive of higher rank in Tokugawa period. *Haniwa*, double structure piece for upper body and down, *ryo* from Nara period was imported and recognized for its Chinese origin, wore as formal clothing. *Nashiuchi eboshi*, that is a head piece (*nashi*, literally pear) *Atsuita* under base costume. *Chisagatana* and *ogi* and big sword. *Tachi* or small dagger unlike *katana* will be worn by the highest rank characters. In Edo period the way of holding *katana* is to be unfolded over the top. *Kyogen*, (also included as an extra detail) *kasa eboshi*, big headpiece and *kongotsue*, that is a long stick, *kongotsue* will be later used to beat Yoshitsune. *Oi,* which is a sort of backpack, *shugendo* priest or *yamabushi* would carry all sorts of things in it.[10]

I dettagli dei costumi sono da considerarsi tra le prime indicazioni dei *katazuke.* Essi designando il tessuto, il taglio, il colore, la testura e la stampa fungono da sottili indicatori dello *status* anagrafico, sociale e persino emotivo e psicologico del personaggio che li indossa. Il costume nel *nō* non comporta un carattere realistico, protende verso l'ostentazione dei tessuti, spesso di lusso ed è parte di una tradizione che vede nell'artefatto tessile attribuzioni culturali e sociali che comunicano un mondo in cerca di prendere distanze dallo spazio e dal tempo. Nella ricostruzione scenica di tali costumi, in realtà, si cela un tentativo di recuperare per riflesso i costumi appartenenti alla società nipponica in una rivisitazione dei ruoli sociali a cui sono attribuibili, modificandone la lettura scenica. Non di rado tessuti o costumi venivano regalati agli attori dai loro nobili ammiratori in segno di stima per l'arte espressa.

> A 1399 entry in *Kōfukuji kuyōki* (Record of the memorial service at Kōfukuji) notes that kariginu made of kinran, which had become an established mode of samurai dress for special occasions, was worn by Yoshimitsu.According to a 1427 entry in *Mansai jugō nikki* (Diary of the Reverend Mansai) Zeami received a kinran kariginu from the shogun along with two thousand bolts of silk. After this occurrence, kinran textiles and clothing were frequently given to actors as payment and rewards for kanjin productions held at shrines and temple. Increasingly, special cloth and clothing offerings were made backstage prior to an appearance rather than at the conclusion of a performance. In a gesture of gratitude, the head actor of the school would don a newly acquired garment or hold the robe or textile gift in his arms while performing a dance called *kureha no kiri o mau*. Special performances given in appreciation

[10] Trascrizione della traduzione del *katazuke Umewaka* dal 23, 24, 25 novembre e il primo dicembre del 2015 a Hamamatsu, Shizuoka. Le prime tre linee dimezzate nella loro proporzione disposte nella pagina a destra, secondo la lettura da destra a sinistra in ordine discendente.

> for costume donations (*shōzoku tabari no nō*) were staged in front of a distinguished audience before the official beginning of special events.[11]

Attraverso il gesto di donare gli indumenti agli attori, gli integranti della società svilupparono e consolidarono un'enfasi che ritrovava sul palcoscenico un rimando esplicito nell'organizzazione della società. Un riflesso che avvolgesse l'attore in un'estetica iridescente dove poter trovare una dimensione specolare di rappresentazione. Sin dal tardo periodo Heian e Kamakura gli attori venivano riconosciuti per il loro lavoro e ricompensati direttamente dal loro pubblico con tributi in vestiti o tessuti.[12] Già all'epoca di Zeami si identificava nel costume indossato dall'attore una consonanza con i fattori socio-culturali che andavano ad incidere sul proprio periodo storico temperando il carattere della scena fino a farlo divenire la superficie di uno specchio. Ossia il riflesso di degli intrecci dei diversi fattori culturali e politici che si potevano esprimere in scena.

> Since mid-Muromachi-period etiquette dictated that actors immediately employ gifts of clothing onstage, it is reasonable to assume that the offerings may have included not only fashionable attire as spontaneously presented in earlier times, but also expensive clothing consciously made with the notion that it would be worn on stage, to the delight and satisfaction of the patron[13]

L'aristocrazia militare, sin dallo shogunato Ashikaga, donava agli attori *nō* indumenti spesso importati, ispirati ad un'estetica di sofisticazione che includeva ricami in seta, intrecci di foglie di oro (*kinshi*, *kinran*) e dettagli di garza o seta stampata (*rokin*, *inkin*) funzionali a produrre raffinati costumi di scena. Indumenti come il *kariginu* confezionato in *kinran*, indossati dai samurai in occasioni speciali, venivano, non di rado, indossati anche gli attori *nō*. Favoriti dalla classe benestante, politicamente agiata, gli attori, ricevevano dimostrazioni di stima in doni di vario genere, costumi e tessuti di qualsiasi trama.[14] Tra la fine dei conflitti

---

[11] Sharon Sadako Takeda, «Fashionable Dress or Theatrical Costumes: Textiles and the Evolution of Noh Robes» in Miracles & Mischief: Noh and Kyōgen Theater in Japan, a cura di Sharon Sadako Takeda, Monica Bethe, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art Press, 2002 p. 73,

[12] «An unusual costum that had audience members spontaneously tossing garments onto the stage to actors out of admiration or as a reward for an excellent performance was practiced as far back as the Heian period (794-1185)» Takeda, «Fashionable Dress...*» cit,* p. 71.

[13]Takeda «Fashionable Dress...*» cit,* p. 76

[14] «The military elite competed among themselves in presenting imported textiles and clothing fashioned from rare materials to actors under their patronage» Tetsurō Kitamura «Early modern kosode and noh costumes» in *Taiyō some to ori shirizu: kosode nō shōzoku*, Tokyo, Heibonsha, 1977, p. 61-70 in Takeda, «Fashionable Dress...*» cit*. p. 99.

civili Ōnin (1467-1477) e la fine del sedicesimo secolo, il Giappone in un periodo di pace quasi totale si stabilizza socialmente, i tessuti iniziano a essere tecnicamente prodotti nel territorio e nonostante ciò essi riproducono ancora, in grande misura, lo stile di ispirazione continentale della Cina del periodo Ming anche nella produzione di broccati dei *karaori* o dei *nuihaku* richiamando la sensibilità riprodotta nell'iconografia e nella poesia classica del periodo Heian.[15]

> Over the centuries, changes in the sociopolitical framework of Japan have affected the development of both noh and the textile arts. Competition between the military elite extended to their patronage o noh and their participation as amateur actors. Daimyo ordered expensive noh costumes to be given to their favorite actors as well as for themselves. As a result of this important patronage of noh, textiles produced domestically reached a high level of sophistication. Woven and decorative techniques that had been fashionable during the Momoyama period –weft patterning, embroidery and surihaku – remained in use for noh costumes and continued to evolve, finally reaching a creative and technical peak in the eighteenth century.[16]

A seguito dello stabilirsi dello shogunato Tokugawa il *nō*, divento ufficialmente manifestazione integrale del protocollo istituzionale, in seguito anche a diversi editti stabilì la regolamentazione relativa all'uso dei costumi che condusse poi alla codificazione dell'utilizzo in scena di questi e che tutt'oggi viene osservata con cura e precisione. Nonostante la regolamentazione venga istaurata nel 1647[17] cristallizzando le pratiche per l'utilizzo dei costumi di scena, il *katazuke* evidenza nella specificazione del costume quanto misurata e al contempo decisiva sia la prerogativa che lo *shite* assume in relazione alla sua scelta. Anche se le proprietà espressive che egli antepone di adottare sono basate su di un canone cromatico nella relazione con i motivi visivi riportati sul costume, una raffinata intuizione ritaglia uno spazio creativo che fa convergere l'espressività dell'attore e dei tratti drammatici che egli va

[15]«In the Keichō era (1596-1615), toward the end of the Momoyama period, Kyoto artisans began to weave Ming-style brocade known as karaorimono. These domestically produced karaori were designed to appeal to Japanese aesthetics. […]Reflective metallic-leaf decoration was recognized as an effective embellishment for stage cotumes in the late-Heian period, when aristocrats were known to give costumes decorated with gold to dengaku and sarugaku actors. Gold (in the form of gold leaf affixed to paper with lacquer, and then cut into very narrow strips and used as supplementary wefts) was not introduced into woven textiles until the Edo period, when kosode made of heavy woven fabrics were no longer fashionable but were utilized almost exclusively as noh costumes.» Takeda «Fashionable Dress...*» cit,* p. 80-81.
[16] *Ibidem*, p. 95
[17] *Ibidem,* p. 99.

rappresentando, evidenziando così una storia che intreccia il sofisticato sviluppo tessile nipponico con la storia drammaturgica delle opere *nō*.

Le indicazioni del costume all'inizio di questo *katazuke* sono relative, *in primis*, allo *shite* e in funzione a queste il testo a sua volta riporta quelle relative agli altri ruoli (*kokata*, *tsure*, *tomo*). Si possono trovare, inoltre, indicazioni per il *kyōgen* nel caso in cui questo sia presente in scena, come accade nel caso specifico. Le indicazioni per ordine con cui vengono indossati i costumi di scena a partire dalla maschera agli oggetti scenici sarebbero: *hitamen*, *tokin*, *asagi*, *kitsuke*, *okuchi*, *mizugoromo* stile *shike*, *koshiobi*, *chiisagatana*, *sukukake*, *yamabushi-ōgi* e *juzu.* La stessa scansione è valida «Anche per *kokata»* mentre per gli attori *tsure* il *mizugoromo,* a differenza dello *shite* e del *kokata,* è in stile *yore*.

> The most ubiquitous of the outer garments, the mizugoromo is an overcoat worn by male and female, young and old, priests and laymen. Draped loose, it becomes a coat for old women, traveling or working women, shrine priestesses and nuns; belted it forms an outer jacket for old men, monks, workingmen (fishers, woodsmen, hunters), ghosts, Chinese old men, and gods in the guise of youths. Belted over bifurcated skirts (*ōkuchi*) mizugoromo are worn by high priest, *yamabushi* priest*,* dignified old men, and ghosts suffering in hell. The mizugoromo is purely a stage costume, having been created sometime before the early-Edo period specifically for the noh. Some are balanced weave of raw silk warp and weft; *shike* are a solid color woven with silk of uneven thickness for the weft; *shima* have warp stripes; *sha* are plain gauze; and yore are woven with a spaced weft that is later displaced by combining areas together after the cloth is taken off the loom.[18]

Comparando l'incipit del *katazuke* con l'*utai-bon* della scuola Kanze, in relazione alle indicazioni relative ai costumi di scena, è interessante notare che i due documenti differiscono rispetto alla variazione cromatica dell'«*hanada iro*», ossia quella stoffa, o colletto messa sotto il *kimono* (*atsuita)* dello *shite* e del *kokata*. Secondo l'*utai-bon* della famiglia Kanze per lo *shite* il colore di questo tessuto posto all'altezza del collo dovrebbe essere di colore *kon* (blu) mentre per il *kokata* di colore rosso. Nel caso del *katazuke Umewaka* le indicazioni relative al colore del «*hanada iro*» sono esplicitamente relative al costume dello *shite* ed il colore è *asagi* (blu chiaro) non vi è distinzione per il *kokata* né per lo *tsure*. Questo dettaglio è rilevante per la lettura dello stile Kanze, poiché la distinzione cromatica del colletto posto sotto il *kimono* del *kokata* e dello *shite* connotano la rilevanza di queste figure in relazione

[18] Beth, *Miracles & Mischief… cit*, p. 232

con i personaggi di alto rilievo appartenenti alla drammaturgia in questione, rispettivamente Yoshitsune e Benkei. Diversamente per lo stile Umewaka non è rilevante distinguere attraverso l'«*hanada iro*» l'importanza dei ruoli dei personaggi. Si tratta di un dettaglio che appena sfiora la percezione dello spettatore, tuttavia è un mezzo di espressione per il ragionamento che sta dietro le logiche dello *shite.*

> From this you presume that Umewaka's way of dressing each character in *Ataka* tends to be as monotonous as possible. Why is it? I speculate that in this way *waki*, meaning the clever Lord Togashi would have found more difficult to distinguish a rank among the *yamabushi*. You see it's barely noticeable any difference between the leaders (Yoshitsune and Benkei) and the rest, if not for the *yore mizugoromo* which is even more austere kind of silk actually hardly noticeable for the naked eye, whereas Kanze's way of interpretation seems to discreetly imply a different detaching the color in the neckline, which is still such a minute disparity I suppose, but it's strong in any case. Would you be attentive enough to notice any difference?[19]

Per il ruolo di *kyōgen* nel personaggio di *gōriki* viene descritto esclusivamente con un *kasa eboshi*, un *kongotsue* e un *oi*, rispettivamente un capello di viaggio di grandi dimensioni, un bastone e una grande scatola a tracolla. Tutti e tre gli oggetti interessano il ruolo del *kokata* che con un *escamotage* drammatico viene travestito da *goriki,* il personaggio a quel punto incarnato dal attore *kyōgen*. Secondo le leggende, la fuga di Yoshitsune lo porterà a Mutsu, dove chiederà asilo ad un signore di nome Hidehira che non ha più alternative che continuare verso nord dove non mancherebbero forze militari del governo Kamakura che gli darebbe asilo. Nel tentativo di passare senza farsi scoprire Benkei camuffa l'intera comitiva, compreso Yoshitsune, da *yamabushi.* Purtroppo le autorità ne sono consapevoli e li perseguitano come tali. Anche se Yoshitsune e i suoi guerrieri potrebbero vincere e oltrepassare la barriera di Ataka con grande facilità, la fuga renderebbe il viaggio altrettanto complicato dal momento in cui si sarebbero trovati alle calcagna l'esercito di Hidehira. Benkei idea un piano in cui Yoshitsune, ancora una volta, da *yamabushi* scambierà i propri abiti in *gōriki* (servo) per nascondere la propria identità e oltrepassare l'ispezione e continuare indisturbatamente la fuga. L'episodio è un esempio di metateatralità che ha accattivato il pubblico sin dall'epoca Muromachi, il dramma attribuito a Kanze Nobumitsu (1437-1516) è la prima fonte dove la

[19] Trascrizione della traduzione del *katazuke Umewaka* dell'opera di *Ataka,* il 24, 25 novembre e il 1 dicembre del 2015 a Hamamatsu, Shizuoka.

vicenda è sviluppata in profondità. Secondo McCullough, il *Gikeiki* era sicuramente un riferimento che l'autore aveva sotto mano.

> The process of sharpening and dramatizing the material in *Gikeiki*, which had begun with the two dances, reached its culmination in this work, which, with its virtually identical kabuki adaptation, *Kanjinchō* (*The subscription list*) is easily the best of the Yoshitsune works as literature.[20]

Il *katazuke* si apre indicando l'ingresso in scena dei personaggi e facendo riferimento al protocollo musicale *shidan* secondo il quale viene stabilito il momento di apertura del *maku* e l'ingresso degli attori.[21] L'attore *kokata* entra per primo, seguito dallo *shite* e dagli *tsure*. Tutte le indicazioni sono invariabilmente enunciate, *in primis* per l'attore *shite*, poi per il resto degli attori. Dopo l'attraversamento dello *hashigakari* il documento indica l'allineamento *tachinarabi* degli attori *tsure* a partire da un indizio testuale, il «*Sateontumono*», e attraverso i cantilenanti *kotoba* di Benkei interpretato dallo *shite* e che serve ad indicare un movimento graduale della testa da sinistra a destra seguito da «*Isenosaburo*», un altro indicatore del testo funziona per dare l'avvio a un movimento degli *tsure* per girarsi e incontrare lo sguardo. Da questa parte si alternano indicazioni per *shite* e *tsure* per l'esecuzione *utai* del *shidai* e *sashi* che non corrispondono al tempo della strumentazione dell'orchestra *hayashi.* Seguono a queste altre indicazioni di canto per l'*hyoshi awazu*, che letteralmente indica in tono basso della recitazione dello *shite*, seguito dai *sage uta*. In questo caso l'introduzione musicale *shidai* antecede quello del coro come d'abitudine. Secondo Umewaka Naohiko *sensei* l'eccezione sta nel dramma *Dōjōji* dove l'ordine di ingresso è rovesciato, ossia in cui il coro precede lo *shidai*.

> Turn to the right advance (come back to the original position) face to the front. Hear *oki* (instrumental music pause). *Shite* sings «on isogi sourou hodoni, koreha atakano minatoni

[20] Mccullough, *Yoshitsune… cit*, p. 57-58. *Kanjinchō* di Namiki Gohei III (1789-1855) fu presentata nel 1840. Akira Kurosawa sviluppa lo stesso episodio in una sua versione cinematografica *Tora no O o Fumu Otokachi, aka* (Quelli che pestarono la coda alla tigra) del 1945 titolo che allude alla chiusura di *utai* «Allontaniamoci in fretta da questo luogo!/Tese come archi,/non allentate il vostro impegno,/guardie del posto di blocco./ Noi vi diciamo addio./Con le gerle in spalla/ si dirigono verso la terra di Ōshū/ con l'impressione di avere pestato la coda a una tigre o di essere sfuggiti alla bocca di un serpente.» Ivan Morris, [1975] *The Nobility of Failure*, trad. italiano di Francesca Wagner, *La nobiltà della sconfita*, Parma, Ugo Guanda editore, 1983, p. 97.

[21] «A term applicable to both a definite lyrical and musical pattern, it is use here to introduce the main actor is unusual. Only in about 30 of the approximately 230 plays in the repertory does the *shite* enter *on* shidai music and verse. It is often expresses in an 'enigmatic' way the affective theme of the play.» Kenneth Yasuda. «The Dramatic Structure of Ataka, a Noh Play» in *Monumenta Nipponica,* Vol. 27, No. 4, Inverno, 1972, p. 377

> tsukite souro» while turning to *kokata* and sing until the end of the line. Then confirm *kokata* is going away towards *waki bashira*, the shite turn front. *Kotaka* at the last line of *ageuta* «hanano Ataka ni tsukinireki»it suggest it must have been enjoyable place to visit, when this line is repeated «hana no» *kokata* turns to the front listen to *shite* line «arou zurunite souro» walk toward the end of the stage left in front of chorus and *tsure* kneel not synchronized, *kokata reaches waki bashira* turn to *waki shōmen* (front waki) and sits on a stool. Kokata is assisted by a chorus member who is in the second line at the left, shite walks to *jo-za* (*shite bashira* area) turn to the left and face *kokata*. Then *kokata* faces *shite.*[22]

Nelle progressioni della direzione scenica e coreutica esistono momenti in cui il solco della trasmissione orale genera in autonomia soluzione agli interstizi agendo attraverso il ragionamento attoriale. In questo momento della scena il *kokata* si rivolge allo *shite* mentre egli si inginocchia. Anche se questa indicazione non è esplicita nel *katazuke* tuttavia è un'indicazione che rimanda alla trasmissione orale di questo sapere attoriale e dove scenicamente si comunica una gerarchia che interessa la vicenda narrativa nella quale Yoshitsune è il giovane condottiero e comandante di Benkei nella stessa relazione gerarchica in cui il *kokata* succede allo *shite.* Nel culmine drammatico dell'opera quest'immagine verrà rovesciata trasmettendo la nozione di *mujo-kan*, ossia il contesto di entropia in cui le tensioni conducono alla sconfitta dell'eroe.[23]

> *Kokata* starts singing while shite is in kneeling motion, I don't know about other schools but I must haven always like this, if *kokata* would wait for *shite* to sing, it would not work and the statement of his presence would be lost. This is a small detail but has been repeatedly done over hundreds of years, it's not necessarily predetermined in advance, the image in this case communicates that *kokata* is over *shite* while effectively speeds up the rhythm to the scene.[24]

La sfida di oltrepassare inosservati la barriera custodita da Togashi, sempre poco convinto della vera identità degli *yamabushi*, diventa il fulcro della tensione scenica. Nell'esigenza di una prova di autenticità della presunta identità dei monaci, Togashi richiede la famosa *kanjinchō* (lista di sottoscrizione), il cui possesso confermerebbe la loro presunta identità. Quindi che essi siano dei veri monaci itineranti, in cerca di fondi per la ricostruzione del tempio Tōdaji di Nara. Benkei legge ad alta voce una pergamena in bianco, improvvisando a memoria frammenti di liturgia buddhista, la

[22] Trascrizione della traduzione del *katazuke Umewaka*
[23] *Cfr*. Ivan Morris, «La vittoria nella sconfitta» in *La nobiltà… cit*. pp. 75-109
[24] *Katazuke Umewaka*, *cit,*

performance metatetrale dello *shite* risulta convincente e viene concesso il passaggio della comitiva, tuttavia Yoshitsune, travestito da *goriki* viene scoperto da una guardia.[25]

> The episodes all follow a common pattern, in which Benkei's nerve and resourcefulness save the others from immediate or potential peril. As the false monks flee through Kapa Province, Benkei coolly visits the home of Togashi, the principal local warrior, to collect contributions for the reconstruction of Tōdaiji Temple, destroyed by Taira warriors a few years earlier. The next morning, when the fugitives are questioned by a ferryman, Benkei beats Yoshitsune in order to allay suspicion, and soon afterward he outwits a hostile warrior who searches their baggage.[26]

Ancora una volta Benkei afferrandosi all'escamotage iniziale tenta un atto disperato che accentua la situazione drammatica, prendendo il *kongotsue* (bastone) attaccato all*'oi* colpisce il proprio signore per dimostrare l'autenticità del travestimento, cioè che egli non potrebbe essere che un *goriki* scambiato per diffidenza da *Hōgan* Yoshitsune. La gerarchia del codice samurai viene rovesciato nel gesto di Benkei che anche se audace dimostra fino a che punto la circostanza costringeva le scelte nella ricerca della salvezza effettiva del proprio signore. Nel *katazuke* Umewaka la costruzione della scena viene sottolineata da un *kata* eseguito dallo *shite* quando questo protende l'*oi* al *kokata*. L'indicazione appare come 気合«ki-ai» per sollevare l'*oi* e portarlo dal centro scena fino al *kokata* che è nell'area del *waki bashira* seduto sul *kazura-oe*. Questo gesto che corrisponde allo *shite* coincide con un *kogaki* e la maniera in cui viene manipolato l'*oi* viene descritto con un'illustrazione che indica con cura la posizione delle mani dell'attore sull'oggetto.

> La massima attenzione rivolta alla forma esteriore di ciò che è osservato per poi essere tradotto in linguaggio scenico è solo il primo passo di un processo di interiorizzazione del modello che dovrà culminare nella coincidenza con lo stesso. […] La dualità si riassorbe nell'individuo e l'attore scompare dietro l'uomo illuminato coincidente al Principio.[27]

[25] La vicenda era riconosciuta di alto rischio dallo stesso Benkei che poco prima ne riconosceva la difficoltà «How true that the red safflower planted among garden blossoms cannot be hidden» Yasuda, «The Drammatic…» *cit*, p. 383.
[26] Mccoullough, *Yoshitsune… cit.,* p. 57.
[27] Matteo Casari, *Teatro nō… cit*, p. 65-66.

L'indicazione è minima e riguarda un gesto di austera qualità prescritta al gesto scenico che coinvolge un movimento interiore, che lo spettatore ovviamente non vede ma che percepisce chiaramente. Il gesto coreografico dello *shite* che va da una postura in ginocchio al sollevamento dell'oggetto per trasportarlo soltanto alcuni passi conduce con una forza interiore, cioè 気 (energia cosmica)[28]. Il transito viene stabilito con cadenza verso sinistra che genera una traiettoria circolare crescente.

> Using the first of the two *Ki* characters in their texts, both Zenchiku and Zeami refer to timing, although the inherent Zen Buddhist implications of separateness must also be understood by the player. In the Umewaka *katazuke* however, the work *Ki* is written with the Chinese character "Qi", the principle of cosmic energy. In this context the *Ki* refers to the generation of intense concentration. As we shall see in greater detail during the analysis of the *katazuke*, it is used particularly in applications involving the "inner" choreography.[29]

Si tratta di uno dei momenti più rilevanti del conflitto affrontato nel dramma che riguarda la relazione tra Benkei e Yoshitsune. Il *katazuke* rende successivamente informazioni relative al modo in cui lo *shite* rivolgendosi all'attore *kyōgen* interagisce esclusivamente «con la maschera». Quest'indicazione esplicita come l'attore *shite* viva una dimensione nella quale la sua percezione viene avvolta dalla maschera fino ad avvertire il proprio volto come la maschera stessa. Persino quando l'attore recita in *hitamen*直面sta a indicare il viso dell'attore inteso in quanto maschera «immediata». Proseguendo con le indicazioni per la manipolazione dell'*oi* da parte del *kokata*, si vede come il primo gesto legato al sostenere l'oggetto di scena viene fatto con la mano sinistra e girando con tutto il corpo verso ovest. La preminenza dell'esecuzione di *kata* eseguiti da sinistra è generalmente riservata esclusivamente all'attore *shite.* Una volta che il *kokata* si alza in piedi «*hongagi*», lo *shite* si rivolge a lui seguito dallo *omo-tsure*. Benkei esegue l'*utai* «*yoroyoro»* e questo funge d'indizio al *kokata* per transitare verso il *kokenza,* muovendosi di tre passi, mentre il quarto passo è in azione tutti e dieci gli *tsure* devono essere già rivolti verso il *kokata*.

[28] «The methodology of movement in the Nō theatre demands rigorous training. From a metaphysical standpoint, such training demands the harnessing of *ki* – cosmic energy. Not reactive energy and purely self-gnerated, *ki* is often synergistically paired with *i* or will. The proper acquisition of *i* and *ki* demands rigorous training too, either through the static disciple of Zen meditation or through the more dynamic, nature-oriented *Shugendō.* Since they are regarded as quintessenstial in permitting the individual to avail himself to occult powers during the performance of rituals, the inner energies of *ki* and *i* must have been important considerations in earlier, ritualistic theatre forms.» Umewaka *The inner… cit,* p. 32.
[29] Umewaka, *The Inner…*, *cit*, p. 127.

> This is one of the most beautiful aria in Ataka if well execute, is extraordinary. Which implies incredible force «ki-ai» in *shite*'s execution, in a minimal gesture picking up a pound of weight worth ten thousand yen of value of this *tsukurimono* piece which is the *goriki'*s *oi*. The *Katazuke* says «*shite* should hold the *oi* does not to look like it is lightweight», it means the *oi* should not look like is heavy, this would be easy you see. There is a way to hold the *oi* and the whole physical inner movement manifests. Can be more than enough to convince to let the audience see like the *oi* is heavy. Above all *shite* must feel *oi* as not light. Not most actors would understand this choreographic indication unless they train the inner movement and *ki* perception. That's it. Because there's no revelation, the *oi* has no religious connotation whatsoever. Neither its content is important. Plus it was under *goriki*'s possession so far. The whole set of choreography may suggest Benkei's respect (I'd avoid using «love» because there's not necessarily an erotic inclination) towards Yoshitsune that might be their forthcoming tragedy, not only Benkei beating up Yoshitsune but their final death in the North. Nevertheless, it is a beautiful scene because there is no meaning behind it. Maybe that's is, pure movement. [30]

La sconfitta eroica di Yoshitsune coincide con quello che il dramma mette in evidenza – studiando gli aspetti tragici del carattere dell'eroe, una volta coraggioso sui campi di battaglia ed ora contrastato da una cornice di compassione – ossia la vulnerabilità della figura infantile. Per sfuggire alla cattura Yoshitsune viene picchiato dal suo seguace principale. Questa risulta essere la prima dimensione che anticipa la fine di Yoshitsune, o comunque introduce la componente tragica da cui attinge la partitura coreutica.

> Coro: Io, Yoshitsune, sono nato da una stirpe guerriera e ho dedicato la vita a Yoritomo. Ho sommerso i corpi [del nemico] sotto le onde del mare dell'ovest. Sulle colline, nei campi e sulle spiagge ho dormito, usando le maniche della mia armatura come guanciale. A volte, in barca, ho affidato la mia vita al vento e alle onde; altre volte, mi sono aperto una strada attraverso le cime dei monti, ocn il cavallo mezzo affondato nella neve. Vicino al mare, di sera, ho combattuto a Suma e Akashi, e in tre anni ho sconfitto il nemico. Eppura la mia fedeltà è stata del tutto inutile. Ahimè che miserabile destino è il mio!/ Yoshitsune: Questo è proprio un triste mondo/ dove nulla accade come uno spera./ Coro: È un mondo dove l'uomo puro soffre/ mentre il calunniatore diventa sempre più forte./ Non ci sono dei o Budda [a

[30] Umewaka, in trascrizione del *Katazuke* Umewaka di Ataka, *cit*,

proteggerci]?/ Quanto è miserevole la vita dell'uomo in questo triste mondo!/Quanto è miserevole la sua vita![31]

Durante il processo di metabolizzazione delle azioni in scena vediamo che la voce non è mai estromessa dal rapporto con l'altro, non soltanto perché coincide con la precisazione dell'avvio di azioni sceniche, ma perché nella scansione della tempistica e nelle modalità di canto risiede l'abilità di «valutazione della situazione spazio-temporale»[32] dell'attore, cioè col tempo e col luogo che la voce abita in sinergia con la dimensione musicale, il sonoro costituito di voci e soggetti. La presenza vocale è evidentemente in contatto diretto con il corpo dell'attore da cui essa evidentemente scaturisce.
L'elemento sonoro concede, tramite l'operazione avviata dalla scrittura coreografica contenuta nel *katazuke,* un rapporto analogico con quello che esiste tra voce e corpo. Dalla percezione ritmica vocale risalgono anche gli spunti delle percussioni strumentali quale riproduzione intenzionale di una scansione coincidente con la partitura di movimento. Grazie all'ascolto di quella scansione il dispositivo scenico diventa fondamentalmente ritmico, e sorge nella voce e nello spazio aurale dell'attore l'emanazione di una lirica che va inseguita e individuata dietro alle parole, prima ancora del segno, della significazione semantica, nella sua purezza lirica. L'elemento vocalico per l'attore stabilisce la scansione di un ritmo coincidente con il ragionamento coreutico. In questo modo si evidenzia il canto non come parola che nomina, ma piuttosto come qualcosa che evoca l'universo creato scenicamente. Nella voce dell'attore e del musicista *hayashi* ritroviamo il soggetto della comunicazione prima ritmica e poi poetica.

Introduced by Kan'ami, *Kuse* recovers a dance tradition from the mid-fourteen century, his interest in fusing different performing arts of the time preceded *Sarugaku* as we know it today. He integrated or transplanted, *kusemai*, a folkloric dance which involves singing and instrumental music then developed in a certain structure that now identified with noh. *Kuse*, the term comes then from medieval Japanese folkloric dance and music. In *Ataka*, *kuse* is sang by chorus, and also before *age* (in the middle of *kuse* there is a long line or maybe two singed by *shite* usually alternating with kokata as well) before the end of *kuse* and *age* and even before *tomemi*, which is the end of *kuse*, the *shite* should face *kokata* and bow every time rhythmically. Then it goes slightly back, right before *kuse* «Kagaini omotewo awasetsutsu» face each other when this line is sang by chorus. *Shite* should again look each one of his

[31] Morris, *La nobiltà…, cit.* p. 96-97
[32] R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso,* cit., p. 238.

> comrades faces, presumably from the *omo-tsure* to the last one and they should look back at *shite* too. Then *shite* faces again *kokata*, slightly looking down «*omote-wo-fuse*» which means slightly tilt down the mask, even though there is no mask being worn. And set both arms and hands on the ground with *uchikiri*, «*utsu*» means head and «*kiri*» means cut. It refers to a musical rhythm set by *taiko* and scattered voice «*iaaa ha ho ho ho*». [33]

La ritmicità contraddistingue una forma di comunicazione e persino un certo tipo di scrittura (quella ritmica) che nella partitura del *katazuke* è resa graficamente, poiché all'attore è utile averla in forma esplicitata. Presente anche nelle istruzioni che riguardano l'andamento musicale e coreutico il ritmo viene coniugato dal meccanismo strutturale che riguarda la voce e il suo spazio aurale. Il canto dell'attore agisce fuori dal linguaggio ordinario e diventa *medium* del linguaggio straordinario, che compone il dispositivo teatrale. L'attore accompagnato dal ritmo in un corpo disciplinato compie gesti specifici, efficaci che producono un senso immediatamente comprensibile e totalmente significativo nel flusso sonoro che integra la strumentalizzazione nell'atto di percuotere il palcoscenico con i piedi. Il ritmo agisce sul corpo e sulla vocalità a partire della partitura coreutica, dando spazio alla metabolizzazione delle azioni che attraversano il pensiero dell'attore traspaiono nel movimento generato interiormente.

> *Otokomai gōdan* (energic dance ussually in five set movement). At the end comes *tome*, where dance is finished. *Shite bashira*, sing *waka* only one line as categorized way of singing. Same word with different musical notes. «*Naru atakeno mizu»* twice. Could be translated as beautiful resonance of waterfall. On «hihua» then, three stomping. Left, right, left. The pattern of movement is written in *katazuke*, «chu-zaiyu uchikomi hiraki». Middle, left and right (comes from preexisting folkdance Sayuza). *Hiraki* is another pattern of rhythm. Chorus line: «toku toku tateya» Benkei faces *tsure*, from top to lowest. *Kokata*'s choreography: his back towards the audience like he's out of stage at *koken* area. When chorus sings «toku toku tateya» Benkei faces the *tsure*, kokata stands up and exist with «*sara sara to*» means not hurry very natural pace, probably inclined a bit left, so without turning to the audience, simply and directly to the *hashigakari*. Makes great difference, why kokata leaves stage in such a very

[33] Umewaka, Intervista *cit*.

simple way? The exits are important for the actor, if executed in a very simple way, they are more effective without any implications. [34]

La trasformazione del segno scritto in voce, in canto, in movimento, immagine giunge a noi grazie all'attore, che con il suo soffio rigenera lo spazio sonoro della rappresentazione. Poiché il nodo centrale per l'ottimizzazione della voce è legato ad una scrupolosa attenzione sulla respirazione, indagata dal punto di vista del rapporto corpo-voce, esso segna la scaturigine primigenia della voce nella dimensione organica dell'attore. Intesa primariamente come corporeità dell'enunciare e del canto, la voce dell'attore *nō* assume la valenza del soggetto in scena, del suo corpo che vibra nell'emissione, nell'ascolto della dimensione sonora della scena e soprattutto della maschera. In quanto strumento che amplifica l'«efficacia simbolica»[35] della scena e «indurre una trasformazione organica, consistente essenzialmente in una riorganizzazione strutturale» tale che lo spettatore sia messo «nelle condizioni di vivere intensamente un mito»[36].

Il *katazuke* incide sul lavoro dell'attore precisando il flusso di un pensiero rievocato dalla partitura coreutica, la cui metabolizzazione viene scandita dalla dimensione sonora del dispositivo scenico. Le azioni indicate vengono metabolizzate secondo una partitura di movimento già introiettata a partire dalla ripetizione dell'esercizio scenico che l'interfaccia scritturale ristruttura in un processo di codifica e decodifica continuo. Ad esempio il *kata* «*hiraki*» è una delle unità di movimento più ricorrenti nella danza dello *shite*, tuttavia a seconda dell'importanza che gioca sullo sviluppo coreutico il *katazuke* tende a renderlo esplicito attraverso specificazioni di natura grafica: «*chu-zaiyu*» indica una torsione del torso verso sinistra con un movimento del braccio dello stesso lato (per lo *shite* corrisponde al lato sinistro, mentre per il resto dei ruoli parte dal lato destro per convenzione) con tre passi che non vengono fatti in *suriashi* ma staccandoli dal palco, facendolo risuonare, in direzione del braccio che si è sollevato. Mentre «*hiraki*» viene a indicare tre passi all'indietro, sempre partendo dal lato sinistro, aprendo le braccia e riportandosi nella posizione base chiamata *kamae.*

Nell'ultimo frammento trascritto si riportano due volte il movimento di «*hiraki*» con una variante di *«chu-zaiyu uchikomi»* nella seconda ripetizione. Entrambi i *kata* sono riportati nell'interfaccia scritta in un modo che esplicita l'incastro con la partitura vocale. Tra queste

[34] Umewaka, trascrizione *katazuke, cit.,*
[35] Claude Levi-Strauss [1958] *Antropologie structurale*, trad. italiano di Paolo Caruso, *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 210-229.
[36] *Ibidem* p. 226.

due indicazione per lo *shite* è indicata l'uscita del *kokata* in «*sara sara to*», che impiega un movimento naturale sempre senza implicazioni particolari.

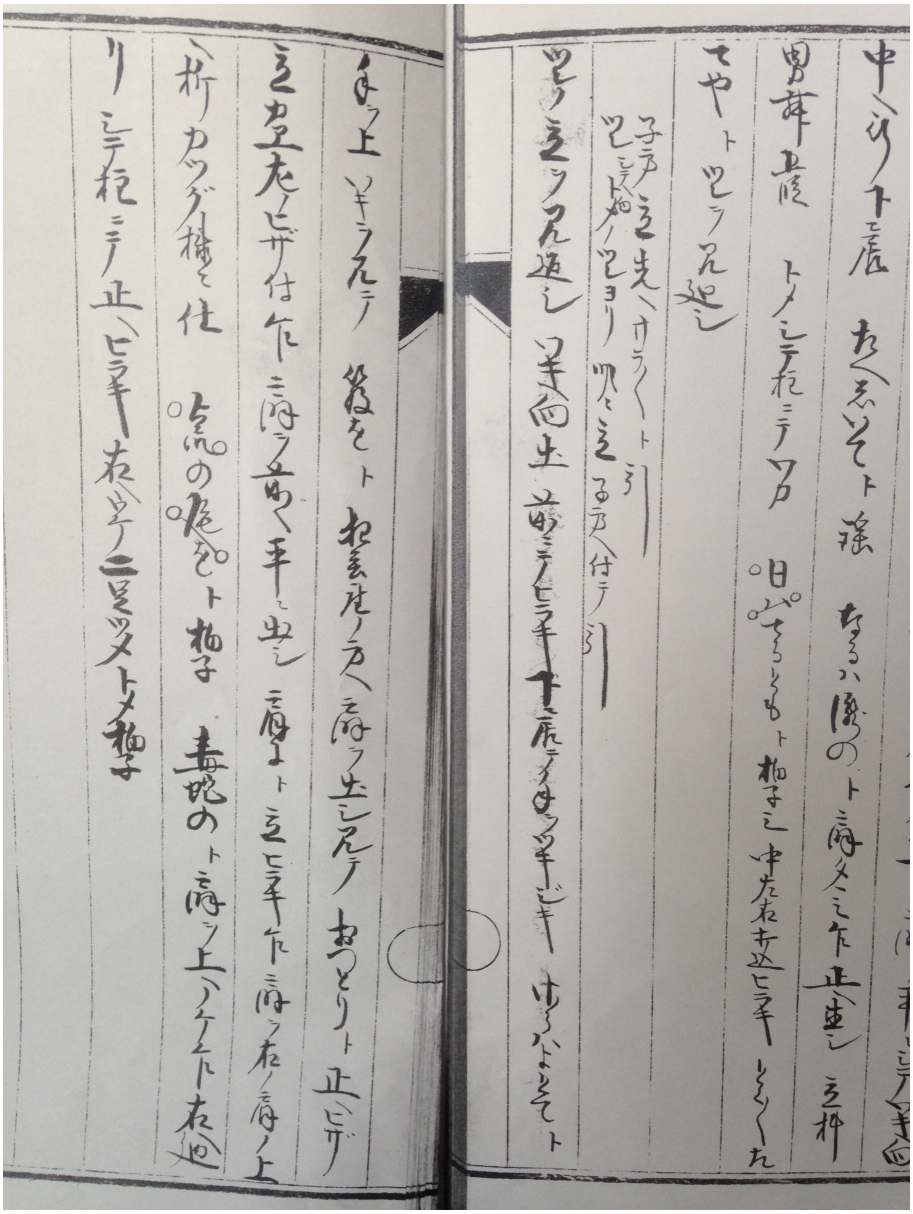


Fig. 3 *katazuke* Umewaka. *Ataka*, p. 13-14.

4.2 Le difficolta tecniche per il kokata secondo i katazuke Umewaka

Nella danza *nō*, i *kata* fondamentali per l'attore fanciullo consistono in almeno quattro unità di movimento sostanziali che permettono al *kokata* di muoversi nello spazio in maniera contenuta. Allo stare in piedi (*kamae)*, camminare (*hakobi*), girare (*migiuke*), inchinarsi (*shita-ni-iru*) coincidono forme in cui l'esecuzione corporea viene sintetizzata in un

movimento indispensabile capace di potenziare l'azione in quanto gesto coreografico. Ogni gesto corporeo o stilizzazione di questo, parte da una postura di base, il «*kamae*», che all'occhio inesperto potrebbe sembrare statica, ma in realtà è la sorgente potenziale del movimento attoriale. Potremmo considerarla come una posizione neutra, una postura di attesa o punto di partenza.

> According to Zen buddhism, it is easier to find the principle of movement than of stasis. To the monk Dōgen, the perfect posture for Zen meditation was unattainable, but one should strive to attain it. Similarly, in Nō, perfect posture or *kamae* which is regarded as the source of all other movements, remains perpetually beyond the actor's grasp[37]

La dinamica che descrive lo svolgimento di ogni *kata* è piuttosto elementare, ma che deve articolarsi in un flusso unitario e congruente a partire di una logica sequenziale che produce una qualità di movimento extra quotidiana. La danza *nō* inizia dalla contraddizione dialettica tra movimento e staticità che l'attore fanciullo mantiene rispetto al proprio corpo. La rottura della postura *kamae* consistente nell'abbandono di quest'equilibrio, ossia quando l'attore distribuisce il peso del corpo tra un piede e l'altro mentre avanza nello spazio scenico e raggiunge la nozione elementare del corpo in transito quale primo movimento coreutico.

> In the Noh theatre, all foot movement finish up with the feet together. Although this would seem to imply that the feet would equally share the player's body weight, this is not usually the case. The tendency to move on the basis of the foot at a time caught the attention of Ernest Fenellosa who once asked Minoru Umewaka whether he danced on one foot or two. Minoru replied that he danced only on one. Thus when the feet are brought together, the one taking the weight is the opposite to the one which moved last and obviously, when it comes to the next movement, the foot taking the weight is the opposite to the one which is to step out.[38]

Diverse sequenze coreografiche comprendono il *kata* denominato *shita-ni-iru* che indica l'azione di sedersi o inchinarsi e le quali portano con sé sottili variazioni. Nello stile della famiglia Umewaka il *kata* soprannominato – che potremmo tradurre come «andare verso il basso» – indica inchinarsi sul ginocchio destro rilasciando sul metatarso una frazione del peso del corpo, mentre il resto è affidato al piede sinistro. Una variazione del *kata* viene eseguita

[37] Umewaka «The inner…» *cit,* p. 34

[38] Umewaka, The Inner…, *cit*, pp. 272-3

quando il movimento ha una lunga durata dunque il piede destro si distende lasciando il peso del corpo a carico della gamba sinistra. In ogni caso, il tallone del piede sinistro non è mai appoggiato completamente, questo permette di raggiungere una postura che impiega una esigenza muscolare intensa per poterla mantenere. La dinamica corporale di ogni *kata* spesso esige tensione corporea interna che possa contraddire il movimento esterno soprattutto quando la postura tende alla staticità, lasciando il corpo in un movimento incessante. Questo *kata* si presenta molto spesso nelle sequenze della prima parte del dramma che coinvolge la presenza dello *shite* (*maeshite*), nel quale egli assume questa postura statica che anche per il *kokata* rappresenta, non di rado, uno dei movimenti chiave nel suo allenamento.

A proposito delle difficolta tecniche affrontate dall'attore *kokata* è interessante notare che le due opere che accolgono la raffigurazione dell'eroe Yoshitsune in età fanciulla (*Kurama Tengu* ed *Eboshi-ori*), corrispondono a partiture coreografiche che alternano sequenze complesse tecnicamente. L'attore *kokata* appare nelle vesti di Ushiwaka e l'età anagrafica dell'attore è in coincidenza con l'età del personaggio a differenza dalle opere come *Ataka* e *Funa Benkei* che invece raccontano vicende relazionate alle circostanze di fuga dell'eroe in età adulta e quindi in contraddizione con l'età dell'attore fanciullo. Questo dramma in particolare è consistente con il proposito di verosimiglianza della tradizione leggendaria sviluppatasi nel tardo periodo Muromachi.

> All'età di sei anni Yoshitsune fu mandato al tempio di Kurama, nella regione montana a nord di Kyōto, per ricevere l'istruzione religiosa. Fu fatto tutto il possibile per sviluppare in lui un'indole pacifica adatta a un sacerdote; ma, secondo la tradizione, egli regolarmente sgattaiolava fuori dal tempio per imparare l'uso delle armi da un misterioso eremita della montagna. Il giovane Yoshitsune era praticamente un orfano. È descritto come un «ragazzo selvaggio» indomito, solitario e indipendente, con un grande amore per i vagabondaggi e le avventure, e nonostante vivesse in un tempio come novizio, era ostinatamente ribelle alla disciplina monastica e si rifiutò di lasciarsi radere il capo. Già da questo possiamo intravedere i lineamenti del futuro fuorilegge incapace di sottostare al controllo del fratello maggiore, che rappresentava l'autorità costituita.[39]

Le fonti principali della vicenda sono rinvenibili nelo *Heiji monogatari* che è un'opera del tardo periodo Kamakura, nel *Gikeiki* invece non ce n'è traccia anche se un testo composto posteriormente e fondamentale per lo sviluppo del sentimento del *Hōganbiiki* (letteralmente,

[39] Morris, *La nobiltà… cit.* p. 79 maejite una precauzione assurdamente ingenua, come vedremo

simpatia per il Hōgan). Il dramma assieme a *Eboshi-ori* è attribuito a Miyamasu [40] che sarebbe il primo a riportare la figura di Yoshitsune come *kokata*. Prima di Miyamasu la figura dell'eroe era stata riportata soltanto da Zeami nell'opera *Yashima* dove viene interpretato dall'attore *shite.* Secondo le indicazione coreutiche contenuto nel *katazuke* di *Kurama tengu* poco dopo l'ingresso in scena il *kokata* inizia l'interazione con lo *shite* che raggiunge il *waki bashira* dando inizio alla sua sequenza iniziale.

> Ushiwaka advance to *waki bashira* and «shita-ni-iru» kneel. The rest of *chigo* exit*,* including *kyogen* at last, by the time *shite* sings: «*harukani yinkaru*». Then *kokata* sings «*genya hanano motono hanjino*», *kokata* turns as he sings facing *shite*.[41]

A differenza di *Ataka,* la partitura coreutica del *kokata* in *Kurama tengu* è complessa e articolata in relazione costante con le azioni dello *shite.* Proseguendo con l'analisi troveremo dei *kata*, riservati al *kokata,* di una certa difficolta tecnica sia per l'interazione con il ritmo e l'attenzione allo spazio aurale che per la difficoltà nel sostenere per lunga durata le azioni che impiegano un lavoro di controllo interiore a livello coreutico.

> Nella versione del *nō*, il grande Tengu di Sōjōgatani, Sōjōbo, nelle vesti di un monco dall'aspetto minaccioso, spaventa un grupo di novizi del tempio di Kurama in giro tra i boschi per osservare fiori. In questo gruppo figurava anche Ushiwaka al quale, rimasto indietro nella fuga, il *tengu* rivela la propria identità e si offre di insegnarli i segreti dell'arte della guerra e di proteggerlo. La *heihō,* l'arte segreta, insegnata a Yoshitsune dal *tengu,* comprendeva sia le tecniche di scherma sia le tattiche e le strategie di guerra che successivamente il giovane comandante metteva in pratica nella campagna contro i Taira.[42]

---

[40] «The biographical material available for Miyamasu is very scanty […] his period of activity extended from about 1429 to 1467 estimating he was born sometime between 1378 and 1389» Cfr. Laurence Kominz, «The Noh as Popular Theater: Miyamasu's Youchi Soga» in *Monumenta Nipponica*, Vol. 33, No. 4, Inverno 1978, p. 441. *Cfr*. Samuel L. Leiter, *Historical dictionary of Japanese Traditional Theatre*, Oxford, Scarecrow 2006, p. 241. Basato nel commento di Kanze Nagatoshi l'autore di Kurama Tengu è Miyamasu, leggibile anche come Mimashi, è identificato nell'Oomi Sarugaku Hon-za famiglia di attori *waki Cfr*. Yoshida Kensho [1524] *Nohhonsakusha Chubun* (*Noh author's commentary*) 能本作者註文, Tokyo, Nohgakusha, 1915 p. 288 (National Parliament Library Collection) http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/953829/150?tocOpened=1

[41] Trascrizione del *katazuke* Umewaka *Eboshi-ori,* 1, 16, 17 dicembre 2015 e 14 gennaio 2016, Hamamatsu, Shizuoka.

[42] Palermo, «Gli Hōganmono…» *cit*, p. 32.

Dopo la prima sequenza di movimento da parte del *kokata* esegue un'azione in alternanza a quella dello *shite* durante la quale viene indicata un'istruzione da parte dello *shite* per l'attore *kokata* che coincide con il «*kotaeru*». Si tratta di un'indicazione di una certa ambivalenza poiché non corrisponde a un *kata* specifico, anzi è una reazione al trascorrere dell'azione scenica. Si tratta di un gesto che potremmo comparare con l'annuire. Questo tipo di azione rivela un carattere interiore dell'istruzione coreutica precedente che coincide con un'istruzione fisica per il *kokata* di voltarsi verso l'attore *shite* durante la ripetizione corale del «*kaeshi».* Quest'ultima fase coincide con un *kata* che ha corrispondenze con il «*miyuke*», che, inoltre, comporta l'aggiustamento di traiettoria. Potremmo vederle come azioni analoghe, tuttavia il primo *kata* riguarda in ritorno alla postura precedente e il successivo quale aggiustamento di direzione in cui l'attore si dirige. La differenza del secondo *kata* rispetto al primo, consisterebbe nel fatto che esso potrebbe presentarsi isolatamente senza necessariamente mantenere una relazione con l'azione precedente.

> Kokata choreography: hold *naginata*, the long spear letting it rest on shoulder, the blade should be outside, but the Komparu school holds it with the blade towards the inside, it can differ from family to family. *Kokata'*s reentrance instrumental music is *Issei*, open the curtain, «miyuke» adjust slightly to the right, while still unseen, and then adjust to front. Walk pass the *hashigakari*, pass shite pillar, slightly support with left hand on the *naginata* should *sashikomi* hold the *naginata* at the shite *bashira* barely touching it and point it front, *hiraki*, left-right-left. Vertically lay it down on the ground. Then start singing line «*Shiraeno naginata to*». Pull left the body not only the hip, to emphasize, typical form when you hold a weapon, always supporting it with left hand parallel to your arm, left hands always supports, is a kata related to weapon usage, «*tatoeba*» maintain this kata, go to *waki* area, face front and lay the *naginata* stand facing the front.[43]

Per il *kokata* le indicazioni relative al *maeshite* contemplano una complessità tecnica che riguarda soprattutto la scansione ritmica, la disposizione del torso, l'interazione alternata con il coro, ma anche il dialogo con gli altri ruoli presenti in scena e la dimestichezza nello svolgere i *kata* fondamentali per il transito nello spazio. Mentre nella parte del secondo atto che coinvolge l'attività coreutica (*nochijite)* viene richiesta una sequenza di *kata* più complessa dal punto di vista del controllo corporeo e dalla precisione sulla direzione dei movimenti nello spazio, generalmente da eseguire in una tempistica rapida. Nel frammento

[43] Trascrizione del *katazuke* Umewaka *Eboshi-ori, cit*.

sopra riportato il *katazuke* indica dei movimenti che coinvolgono l'uso del *naginata* (lama inastata) assieme ad indicazioni coreografiche di aggiustamento del corpo in determinata tempistica con il dialogo, oltre a segnalare le modalità di svolgimento di due *kata* fondamentali per il vocabolario della partitura scenica rispetto al ruolo dello *shite*: «*hiraki*» e «*sashikomi*». Essi rimarranno presenti nell'intero percorso del proprio divenire attoriale. Raggiungerne l'esecuzione con estrema correttezza sarà funzionale al dominio del linguaggio scenico.

In un teatro fortemente codificato la costruzione di un corpo fittizio, artistico, in grado di corrispondere alle precise e minuziose richieste tecniche del genere stesso, risulta fondamentale. In tal senso poter educare un corpo e un carattere ancora duttili e non già irrigiditi in atteggiamenti adulti è sicuramente preferibile.[44]

Nel *katazuke* che riguarda il dramma *Eboshi-ori* di Miyamasu troviamo le indicazioni funzionali al *kokata* che risultano essere più esigenti dal punto di vista del dominio del dispositivo scenico. Il suo ingresso in scena, ad esempio, antecede quello dello *shite* e viene riportato secondo la scansione ritmico-strumentale conosciuta come «*yobi kake».* Questo andamento richiede una coreografia che contempla indicazioni di movimento a partire dall'area dello *hashigakari.* Una volta entrato in scena il *kokata* riporta un gesto denominato «*ōgi-kaichyu*» proprio all'altezza dell'area vicino all'*ōtsuzumi.* Dopo di che viene indicato, secondo il *katazuke,* che il *kokata* indossi un capello e che recuperi il ventaglio da quella tasca che si crea all'altezza del petto grazie alla sovrapposizione dei lembi del costume che in questo caso è composto da *kitsuke* (sotto *kimono*)*, karaori atsuita* (*kimono* a maniche corte), *chōken* (sopra indumento traslucido) e *sasarindo* (cintura con lo stemma familiare) che nel caso dei Genji viene identificato con una foglia di bambù, alla quale viene appesa un *futukoro-gatana* ed una seconda lama di piccole dimensioni *chiisagatana* e un *kami-ōgi* (tipo di ventaglio). Dopo questa sequenza coreutica che comporta l'ingresso in scena del *kokata,* è riportata nel documento un'interazione vocalica con il coro e l'attore *waki.*

> First chorus line «Awataguchi» *kokata* turn left*,* advance to upper *fue-za*, face corner pillar right after *waki-tsure* faces it. Not simultaneously but after *waki*, *kokata* follows and maintain *kamae.* Hold *kasa (hat)* with both hands, in *kokata's* line «*Kyoso hajimete*», wear the hat and

[44] Casari, *Teatro Nō…cit.,* p. 115.

face front. This part becomes very detailed for a raison. «*Komano*» meaning horse, with this chorus line on «*koma*» follow *waki* and *tsure* and walk along a large circle. Reach *shite bashira,* face front, advance slightly and stop. *«Kagami no yadoni tsukite sōro»* arrival line, indicates the arrival from travelling, the circle trajectory was descriptive of this.[45]

La vicenda del dramma in *Eboshi-ori* descrive la fuga di Ushiwaka che dal tempio di Kurama ha intenzione di raggiungere Fujiwara Hidehira, a nord, rischiando di essere scoperto dalle guardie Taira che gli stanno dando la caccia. Non verrà raggiunto da queste, ma dovrà comunque sostenere uno scontro con dei banditi. Qui, Ushiwaka ucciderà Kumasaka Chōhan. Ci sono svariate fonti che riportano l'incidente in versioni ovviamente diverse, ma senza che presentino differenze sostanziali rispetto al contenuto se non per quanto riguarda i nomi delle località[46]. Nel dramma di Miyamasu l'azione che comporta l'uccisione di Kumasaka avviene a Kagami nella provincia di Mino e questa versione coincide, di fatti, con quella riportata nel *Gikeiki,* mentre in altre fonti, come ad esempio quella riportata nel *Soga monogatari*, l'uccisione avviene a Akasaka.

Volendo celebrare il proprio *genpuku*, Shanao [*nda*. un altro pseudonimo di Ushiwaka in età fanciulla] ha bisogno di un cappello adatto alla cerimonia. Nelle vicinanze delle stazione di posta egli nota una piccola bottega di un cappellaio, cui nel cuore della notte ordina un *eboshi* con la piega a sinistra (i cappelli con la piega a sinistra venivano indossati durante il periodo in cui i Minamoto dominavano nella città di Kyōto). Non avendo moneta con cui pagare, Shanao si sdebita donandogli una preziosa spada che la moglie del cappellaio, riconosce come un bene della famiglia Minamoto. Proseguendo nel viaggio, nella provincia di Mino, dove durante la notte viene assalito da un gruppo di banditi capeggiato dal famoso ladro Kumasaka Chōhan. Inaspettatamente, però i banditi trovano ad attenderli Shanao, che avvertito in tempo grazie agli insegnamenti del Grande Tengu, riesce a sconfiggere ed uccidere tutti i banditi.

[45] Trascrizione del *katazuke* Umewaka, *cit.*

[46] «In *Yoshitsune* there is no suggestion of Ushiwaka's being treated as a menial. The recognition by the mistress and the encounter with the brigands both occur at Kagami, and the coming-of-age ceremony, in whcih the episode of the hat seller is omitted, comes later, ata Atsuta in Owari. […] Simazu traces this sory in the Nō and dance to an anectdote in *Genpei seisuiki*, in which a sympathetic hat seller presents Yoritomo with a cap, identical in design to the one in qustion here, after an early setback in his campain against the Taira.» McCullough, *Yoshitsune… cit, p. 44.*

> […]Sulla scia di questa leggenda, anche la figura di Kumasaka Chōhan acquista sempre maggiore spessore tanto da diventare uno dei ladri più conosciuti del Giappone.[47]

Durante la trascrizione del *katazuke* di *Eboshi-ori,* Umewaka Naohiko *sensei* accennava al fatto che la partitura coreutica per l'attore *kokata* presentasse parecchie opportunità per il fanciullo di dimostrare un certo grado di dimestichezza e la consapevolezza relativa al funzionamento delle azioni sceniche, così come l'abilità nella correttezza esecutiva dello stile *utai*, fondamentale per il resoconto della narrazione drammatica. Per quanto riguarda la sua esperienza, *Eboshi-ori* rappresenta la fine del suo percorso attoriale come *kokata* e precede il suo debutto come attore *shite* (con lo spettacolo di *Tsuchigumo*) avvenuto all'età di nove anni. È interessante notare che la trama di *Eboshi-ori* coinvolge un rituale *genpuku*[48] in un'opera che era fondamentale per il passaggio da attore *kokata* ad attore *shite*.

> After *waki* stops singing, *waki* is probably near by when they face each other, *waki* is using *keigo*, unlikely to use with a child but since this is in fact Yoshitsune personified by *kokata* is justified to render Yoshitsune personae. His line says, please take a rest here your honor, *kokata* adjust to front, face *waki* again. So the gesture facing each other are executed at a quick pace, three times in total. Form facing *waki* position, would be easier to retire to *koken-za* turning left but instead the choreography asks to turn right clockwise all the way and reach the *koken* area. This is also to be discussed, why to display the movement when it could be resumed easily? if there's no raison, that also may be a raison, in any event any other way around is considered a mistake. Kneel and remove hat, *koken* will assist. As I mentioned earlier, in this play, *kokata* could be considered as shite, actually theoretically is not equal to shite but above *shite.*[49]

A differenza della dinamica presente nel *katazuke* di *Ataka,* nel quale l'attore *kokata* viene assistito da un membro del coro, *Eboshi-ori* prevede che il cambio di costume avvenga tramite il *kōken,* lo stesso aiutante di scena dell'attore *shite.* Questa indicazione, seguendo le considerazioni del maestro Umewaka Naohiko, comporta un'interazione scenica tra il fanciullo e l'adulto e tende a omologare il ruolo di *shite* con quello del *kokata*, senza necessariamente essere considerato *ryo-jite,* (secondo *shite*).

[47] Palermo, «Gli Hōganmono*...» cit*. p. 36.

[48] «*Genpuku*, a ritual in which a boy formally became an adult. The central act was the ceremonious placing of a man's cap on his head.» McCullough, *Okagami… cit*., p. 66.

[49] Trascrizione del *katazuke* di *Kurama Tengu, cit.*

Questo perché in quest'opera tutte le sequenze di movimento a carico dell'attore fanciullo sono di un grado tecnico che richiede un'altra capacità di metabolizzazione del linguaggio coreutico e di presenza scenica paragonabile a quello dello *shite.*

4.3. Lo specchio della relazione maestro-allievo nella relazione tra shite e kokata.

Le istruzioni presenti nel *katazuke* sono trasmesse all'attore fanciullo tramite lo *shite,* il quale è il mediatore esclusivo tra l'interfaccia scritta della trasmissione, del funzionamento e del dispositivo scenico e l'allievo. L'attore *shite* è in ogni caso sempre l'intermediario dell'attore *kokata.* Egli agisce come un *medium* nelle trasmissioni coreutiche che interessano l'azione in scena. Questo si assicura che tutte le azioni descritte nel *katazuke* siano trasmesse all'attore fanciullo tramite il proprio maestro, unico interlocutore diretto con il testo. Il *katazuke* in possesso di Umewaka Naohiko, ad esempio, è sempre stato lo stesso esemplare di cui il padre, Umewaka Naoyoshi, si era servito. È dal padre che egli lo ereditò.
Il funzionamento del protocollo di apprendimento, in questo contesto di trasmissione ed interazione con l'interfaccia scritta, riserva l'interazione col documento a un unico interlocutore: l'attore *shite*, il quale è stato prima di allora un attore *kokata.*

> If there was any intrinsic quality prescribed for kokata's role in *Katazuke*, what would that mean? *Shite* must first understand what it meant, probably, by referring to similar inner quality which *shite* has already experienced even in different plays and teach *kokata* how to reproduce that. It is quite puzzling to understand: *Shite* role is read by the *shite* himself (who is a leader of the group) *tsure* part is not read by a person who will take *tsure* role but rather it is read by *shite*, then later explained directly (oral tradition here is irrelevant, if it happens that my own brother is *tsure* he could check his own copy, but he knows by heart already) to his Deshi instead would be a different, *shite* is the only one that can communicate the content of *katazuke*. A western researcher may think *tsure* role is read by tsure, wrong, *tsure* is a shite actor himself. Meaning there is no such person as *tsure* in the realm of *katazuke* discourse. *Shite* is one and only. *Deshi* will take memos, if allowed, will transcribe like your doing it right now. This memo will be accumulated over decades in a *deshi* family, the set of memos is *katazuke* for Deshi but in fact there is a danger that some inner quality may have been deleted by his masters or even not communicated intentionally. Who knows. Likewise, without any exception, for kokata part, it is obviously not read by the *kokata*. The ultimate place for the whole set of the inner quality to be preserved is, without any doubt in *katazuke*, and yet it is subject to certain restriction such as connoting system or even the problem with

> the language itself. For the short term, the whole set of inner quality is preserved more accurately (meaning a capacity to reproduce the movement as well as other quality) lies *shite actor* himself, in other words grandmaster.[50]

In questo modo si avviano processi di apprendimento fondati sulla capacità di osservazione, ascolto e riproduzione mimetica dei singoli movimenti, delle sequenze coreutiche, oltre al contenuto intrinseco di ogni gesto. Per l'attore fanciullo questo processo non contempla in maniera diretta il contatto con il testo che avverrà soltanto a posteriori, ossia quando il *kokata* avrà attraversato il suo percorso eseguendo le sequenze coreutiche secondo gli insegnamenti ricevuti dal maestro, che in questo caso è coincidente con la figura paterna e magistrale allo stesso tempo, che nella scuola *Kanze* è denominata *shokubun*.[51] In modo tale, lo *shite* trasmette gli insegnamenti al proprio discepolo in funzione della consapevolezza ottenuta dalla propria esperienza in età fanciulla ritrovando un dispositivo pedagogico che riporta alla relazione maestro-allievo, riflesso dell'attore *shite* rispetto alla memoria attoriale del ruolo *kokata.*

> In *Katazuke*, you can find (just) turning right (whole body), facing front, look up, even those movement should be done with something, intrinsic if you like. None of Noh movements should be executed without any inner quality And this part is extremely important, we've talked about it here in my office but it's a matter that belongs on stage or while training. When the most important moment comes for *shite*, for example, during *nakairi* exist of Shite (the wife character) in the play *Kinuta* (written by Zeami) where *shite* exits represent lonely death. In order to make this scene work very effectively, *katazuke* directs *shite* 'do it in easy manner' or 'do it lightly ' or don't think anything but just simply exist' all the inner quality is based on same principle which this inner quality tells you to, delete inner quality by definition, in order to be effective, and shall we say this itself is inner quality. The answer is yes, in the broader sense. So coming back to «*kotaeru*» this is simply more specific than just turn around and look *kokata*. But «*kotaeru*» means hold and wait a split second to give it a nuance flavor.

Risulta interessante notare l'assenza di indicazioni di azioni interne per l'attore *kokata,* che in linea di massima rimangono riservate all'attore *shite* poiché l'interlocutore esclusivo con il

[50] Umewaka, *Intervista, cit.*

[51] «L'allievo rimane tale nei confronti del maestro anche quando, divenuto *kokuritsu* (letteralmente che sta in piede da solo) *o shokubun,* ossia che si guadagna da vivere col proprio magistero, giunge ad essere sensei: il rapporto è per tutta la vita e oltre.» Casari, *Teatro nō… cit.,* p. 116

testo. Le azioni eseguite dal *kokata* tendono alla ricezione, all'ascolto, all'osservazione. Se esistesse un tale tipo di indicazioni interne rivolte al fanciullo comporterebbe una difficoltà innecessaria e la limpidezza dei gesti eseguiti sarebbe obnubilata. Questo ragionamento trova alla base dell'esecuzione tecnica una serie di contraddizioni dialettiche che depurano il pensiero dell'attore assieme alla qualità del movimento con cui egli esegue le indicazioni coreutiche. Questa tendenza alla chiarificazione è rintracciabile in una radice filosofica che pervade il pensiero nipponico e si dimostra capace di valorizzare l'attimo impercettibile dell'immobilità nel movimento e il movimento come componente intrinseca dell'immobilità.

> Questo qualcosa che condiziona tutte le cose e non è esso stesso condizionato da alcuna cosa, assume vari nomi a seconda del punto di vista da cui viene considerato. Spazialmente, viene chiamato 'informe', in contrasto con tutto ciò che può essere compreso sotto il concetto di forma; temporalmente, esso è 'non-permanente', non essendo diviso in frammenti chiamati pensieri, e come tale trattenuto e conservato come cosa permanente; psicologicamente, esso è l'inconscio' (*wu-nien* = *mu-nen*) nel senso che tutti i nostri pensieri e sentimenti coscienti si sviluppano dall'inconscio, che è la Mente (*hsin*) o Autonatura (*tzu-hsing*).[52]

È questa la dinamica alla quale l'attore fanciullo accede spontaneamente. Per quanto riguarda l'esecuzione tecnica, all'attore *kokata* interessa la dinamica dell'esperienza empirica, della ripetizione delle azioni secondo l'inconsapevolezza della qualità della sua presenza in scena che risiede nell'infanzia, come elemento simbolico efficace nella rappresentazione dell'eroe in scena. Questo avviene sia in *Kurama Tengu* che in *Eboshi-ori* dove Ushiwaka è il nome infantile dell'eroe Yoshitsune.

> Any movement executed by *kokata*, even when he appears in *shimai* (during *shimai* we dont call a child *kokata,* there's no corresponding term for that). One episode which I experienced decades ago, I was organizing a Noh performance and suggested my cousin, to perform a *shimai* after my daughter's. He felt uncomfortable and suggested if I could re-arrange the order. Not after my daughter, but separetely. The reason was that after a child, nothing would work, she would steal the whole set of *shimai.* This is part of the quality *kokata* has in Noh too. Maybe it's beyond technique, deleting and adding inner quality, anything the child does

[52] Daisetz Teitaro Suzuki [1958], *The Zen doctrine of no-mind*, trad. italiano di Anna Maria Micks, *La dotrina Zen del vuoto mentale*, Roma, Casa Editrice Astrolabio – Ubaldini Editori, 1968, p. 49.

> on stage work. Concomitantly *kokata* witnesses *shite* doing at his best the inner and outer quality of movement, that would become the realm where *kokata* must join soon.[53]

Il palcoscenico concede, senz'altro, all'attore fanciullo la percezione di uno specchio dal quale introiettare il riflesso dello *shite*. La scena non è l'unico spazio dove l'attore allena le sue capacità tecniche, bensì lo spazio in cui il suo agire è imperturbato e funzionale a raggiungere l'efficacia simbolica indispensabile per la rappresentazione della figura dell'eroe Minamoto. Dietro a questo spazio, spesso di breve durata esiste lo spazio dell'*okeikoba,* che per l'attore corrisponde al luogo d'azione in cui lo *shite* è per definizione maestro e *medium* della trasmissione dell'esercizio scenico.

> Mantenere la forma, si è probabilmente rivelato il mezzo più sicuro e verificabile per disciplinare la conoscenza, l'uso e la trasmissione di un sapere. La modalità delle prove per uno spettacolo, come pure le correzioni delle *shimai* – brevi danze tratte dai *nō* su cui gli allievi fanno pratica –, ossia attenzione alla tecnica e nessuna interruzione durante lo svolgimento, indicano chiaramente come anche l'evento performativo sia in sé un *kata*, un corpo unico sebbene composto di innumerevoli aggregati. Un addestramento simile consente di trasmettere, unitamente alla tecnica, il testo spettacolare nel suo insieme. Non esistono, infatti, esercizi propedeutici o preparativi ai *kata* e i *kata,* a loro volta non sono funzionali ad acquisire abilità atte all'andata in scena ma sono già essi stessi divenire scenico. La loro presenza è pervasiva e assolutamente concreta.[54]

Idealmente, oltre allo spazio di allenamento fuori scena, nell'*okeikoba*, l'attore *kokata* perpetua l'esperienza dell'incarnazione con il personaggio, in una dinamica costantemente ludica a testimonianza della metodologia dell'attore *shite.* Da questa posizione liminale l'attore *kokata* osserva ogni singola azione all'interno del dispositivo scenico, testimone attivo della rappresentazione teatrale. Davanti a un pubblico condivide l'esperienza scenica col proprio maestro, allenando al contempo le sue capacità intellettive che servono alla metabolizzazione del rigore tecnico. Nella chiusura di *Kurama Tengu* e riportata nel *katazuke* vi è un'indicazione molto elementare per il *kokata* che sta all'inizio dell'ultima sequenza di movimento dello *shite*.

[53] Umewaka Naohiko, Intervista, *cit*.

[54] Casari, *Teatro nō… cit, p. 109*

> Chorus «*Kozueni Kakette*» role back the sleeve by lowering the left hand, as you slightly turn to the right about 30 degree, role the left arm sleeve upward (clockwise) on your left arm, then «*tomebyōshi»* (take two steps right then left and stamping left and right) With the chorus line «*Useni ke--ri*» left on the character «*e*» of «*useni*» and the right on the character «*ke*»[55]

La ripetizione del coro, *kaeshi,* dopo la prima frase «Tanomeya», è funzionale all'attore *kokata* a mo' d'indizio anticipatorio. Il *katazuke* a questo punto segnala un'indicazione per il *kokata,* che fino a quel punto rivolgeva lo sguardo direttamente verso lo *shite* durante «*kozueni kakette*», di guardare in avanti. L'ultima frase del coro, quella relativa al *kata* «*naginata wo kaikomi*», riguarda la segnalazione di un gesto che sottolinea la manipolazione del *naginata* prima di uscire di scena. Con il gesto di guardare di fronte, l'attore fanciullo esegue la sequenza di chiusura. Con questa azione il *kokata* replica un gesto che spesso è riservato all'attore *waki*. Togliendo lo sguardo dallo *shite* il *kokata* esegue un tipico gesto scenico che incornicia l'attenzione verso l'azione dello *shite* costretto a torcersi leggermente a sinistra.

La sequenza di chiusura per lo *shite* consiste nell'esecuzione del «*tomebyōshi*», azione che chiude solitamente uno spettacolo *nō* e che durante gli esercizi di *shimai* non viene mai eseguito.

> "*Tomebyōshi*" means "finish-stamping." The stamping, left-right, indicates the end of play. But if this is the end, then this last stamp on the right foot would seem to contradict the theory of the Dominant Left. In actual fact, although the *katazuke* stops on the *tomebyōshi,* this is not quite the final movement of the play. After the final stamp, the player flips the sleeve now lying over his left arm back to its normal position, turns slightly to the right and walks from the *shite*-position over to the bridge-way, the lift-curtain is lowered. Unseen by the audience, he comes to a complete stop on his left foot. Since this is the true finale, the import of the Dominant Left concept is quite clear. The fact that it is totally invisible to the audience only goes to emphasize its ritual significance.[56]

Nella dinamica del *katazuke,* la frase del coro «*kozueni kakette usenikeri*» funziona come indizio per le sequenze finali, sia dello *shite* con l'esecuzione del «*tomebyōshi*», che del

[55] Trascrizione del *katazuke* di *Kurama Tengu,* del 14, 19 gennaio del 2016 a Hamamatsu in provincia di Shizuoka.

[56] Umewaka, *The Inner… cit*, p. 287.

kokata girando davanti e disponendo il *naginata* verso la via di uscita. L'esecuzione dell'ultima parte del *kata* «*tomebyōshi*» è compiuta al di là dello *hashigakari*, ossia dopo la soglia dello *agemaku*, quando questa è socchiusa e lo spettatore non percepisce più visivamente la chiusura della sequenza di «*tomebyōshi*». Chiusura della camminata che avviene con il piede sinistro nella *kagami-no-ma*. La compiutezza del gesto è riservata al nucleo della tradizione, che si affida alla trasparenza della trasmissione di un sapere attoriale tra scrittura e oralità.

CONCLUSIONI

Al temine di questo percorso, preme l'inquietudine, poiché dall'impianto metodologico proposto, abbiamo inteso di approfondire nell'intero fulcro della questione – che interessa il *kokata*, l'attore fanciullo – secondo cui è essenziale poter riconoscere una specializzazione delle abilità dell'attore in divenire. Il cui allenamento si ritrova in una cornice storico-antropologica conseguenza del progressivo dominio di uno specifico linguaggio teatrale che risiede nell'interstizio tra l'oralità e l'interfaccia descritta nel *katazuke* Umewaka . Dalla dinamica fra oralità e scrittura si profila una situazione di rapporto privilegiato con il documento, la cui interpretazione comporta spesso delle restrizioni riguardo all'agire in scena, ma comporta nel rigore delle forme e dei contenuti la possibilità di emancipazione creativa, insita nella dimensione che va della conservazione alla trasmissione del sapere. Dall'approccio all'archetipico, enfatizzato da un attento esame del contenuto riportato nei katazuke, si arriva alla lettura, nello studio del dispositivo scenico, di una strategia teatrale nella quale il kokata raggiunge l'incarnazione mimetica in forte corrispondenza con la componente discorsiva, proposta dalla tradizione tramandata da secoli sino ad oggi

Laddove l'arte è in continuo cambiamento in seno ai valori estetici il rappresentante di un arte cosi complessa e ancestrale come quella della spettacolarità del nō, risulta essere quella del fanciullo divino il quale permette non soltanto all'analisi estetica e antropologica di valorizzare rivalorizzando i contenuti di una disciplina cosi conservatrice e al tempo stesso innovativa, ma anche riqualifica i ruoli essenziali dell'individuo in una società orientata su una distinzione anagrafica. In questa cornice il *kokata* consegna il proprio bagaglio sensibile a un sapere che parte effettivamente dalle sue qualità di allievo e raggiunge l'onestà pedagogica del maestro. In una relazione dove il rapporto è esclusivo e paritario si scatenano due elementi, il primo interessa la disciplina intesa come memento di gioco e di esercizio, il

secondo riguarda una fiducia strettamente proporzionale al rapporto di rispetto tra maestro e allievo.

INTERVISTA. L'ESPERIENZA PROFESSIONALE DEL *KOKATA*

Realizzata in inglese a Hamamatsu in provincia di Shizuoka. Tra il 16 dicembre 2016 e il 3 marzo 2017.

M. A.- It is mentioned in your thesis that *katazuke*'s importance in Noh it's even greater that the mask. The Nohgaku organization holds any regulation on it?

N. U.- *Nohgaku kyokai* was found in 1945. One of the reasons was to unite Shite school and Sanyaku (literaly three roles: *Waki, Hayashikata* and *Kyogen*) to unite and collaborate, but it started to unite and reject collaboration against Umewaka school. Although *Nohgakukyokai* has no tangible authority it still holds a consensus that all Noh professional should belong to it by the recommendation from top of the family or explicitly by the Iemoto.

Further more, *Nohgakukyokai* has nothing to do with *Katazuke*. *Katazuke* has 600 Years of history if not more. *Nohgakukyokai* is only a few decades old. It's annual fee is 40000 yen. I'm not happy with it, I'm not satisfied from its services. It has no function regarding artistic value. They decide the chair, etc. by consensus or election (I forgot which one)

Since they have nothing to do, they claim performers' copy rights (photos, videos, etc.) should be handled by the association. I have been ignoring that actually. When I record my performance with other Hayashi I get permission directly from the performer not by *Nohgakukyokai*.

M. A. In Zeami's first treatise entitled *Fūshi-kaden*, also known as *Kadensho* according to some authors, the role of kokata is already contemplated within its first book, relating to the first stage in the training path.

N. U. In Edo period there was a number of books entitled Kadensho, which may not have been necessarily related to Noh. So, to be accurate it should be referred as *Fūshi-kaden*. I think the Noh leader's family's boys were allowed or encouraged (I shall say) to be Kokata, conventionally, but today we encourage new Kokata from ordinary Deshi family otherwise we may not fulfill its deficit.

Conventional Noh protocol, would be Deshi must attend monthly or quarterly, or annual special Noh performance. mostly as chorus or Tsure. Maybe once in a while Shite. But Deshi's Kokata does not belong to any of those hierarchical order he is exempt from all these. In other word he is special, I think I could say that. If, and let's see if and only if, imagine a situation

kokata from *deshi* family was scolded by the leader master in front of his own father. At this instant, some kind of divinity of *kokata* disappears forever. He would be no longer special. He is back to be the son of *deshi*. He goes home with his father then. If, and only if this happened, and it should not, because it would be a mistake by the person, whoever leads that group. He has lost *kokata* and also a loyal *deshi*. I speculate, this way may be now, but how to treat *kokata* has varied from period to period. Zeami once had been *kokata* himself, so did his father Kan-ami, Zeami's son, Motomasa as well, the list continues. I must check if *Shoguns* had played kokata, would be interesting to know. I can check very quickly. Of course *Shogun*'s son must have been treated like a god. *O'deshi-sama*. No doubt about that

M. A.- What would be the reason for Zeami's treatise and *katazuke* to be handed in secrecy? Is there any analogy with esoteric texts meant to kept secret in religious dynamics?
N. U. Zeami might of have had access to *Shobogenzo* (literally *Treasury of the True Dharma Eye*, written by Dogen in Kamakura period. But hasn't been proven yet, but rather, a number of scholars before finding Zeami's *Shugyou tokuka*, overtly denied the influence of Zen on Noh. If you want to make an analogy between Buddhism secret book such as *Shobogenzo* and Zeami's treatises and *Shobogenzo* and *Katazuke, a*ll of which are secret, it is possible. Instead Noh script plays such as *Ataka* and all others were widely shared amongst different groups back in Muromachi up to now, although musical notations and some other works differ. Why *katazuke* is still kept secret. People would want to know, what is in it. It is there something spiritual or not? If there is not spiritual secret then why keeping it secret.
I remember when I was like 22 years old or so Master Hideo Nanjo from Kanze school who used to belong to my father's group, he kindly offered and told me – if you want to learn I can teach you secretly. You see, my uncle should not have known this. Anyways, when I was scheduled to perform *Midare* (*Shojo Midare*) a special, esoteric piece, I copied the pages from my *katazuke* and took it along with me to show it to Master Nanjo. It was a copy like the one you have now, he referred to my *katazuke* and taught me how to perform based on it, because each family has a different way to perform it, as you might be aware now. After the lesson I could not find the copy in the backstage I was sure I left it on the table. I asked Master Nanjo – have you seen my *katazuke* by any chance? Guess what, he handed back to me from the inside pocket in his jacket and said, here I kept it. He was just about to take home then. It's okay it was just a copy but it tells you how important katazuke really is. He told me that he doesn't have such a great *katazuke* and that only once, he had seen one, it's actually very rare.

A. M. *Kokata*, while training is he treated differently than the rest of students?

N. U. Even today, in our new contemporary way, I feel that should be the way to treat *kokata*, "treating" is not a good term, it's about how to create *kokata*. I'm sure Noh masters are doing unknowingly. Technically we have no O' term for *kokata* but everything else. In the past we had no university graduates in the Noh world, instead they're increasing more now. Right now, a professional group actively recruit university students while they take lesson as extracurricular activities. My cousins group, Manzaburo Umewaka, now has almost 10 university graduates who became pro.

What is transmitted about Noh as a training, how and when, all the arrangement on stage, both aesthetically and concerning the protocol are transmitted. Mostly what is taught to amateur students is *shimai*. Maybe a small role of *Tsure*, maximum. Can you call this Noh learning? No call it, *utai* and *shimai* learning, and a bit of observation from clever *Deshi* and *O'deshi,* and of course*,* Noh history which is important of course. Needless to say Hideyoshi and most of the Tokugawas were students of the Noh masters at that time. So they must have been referred to as "your majesty highness, O'Deshi-Sama, thank you for letting this humble Noh master teach you." It must have had been like that, not so overtly but with proper protocol and respective rules certainly.

Katatsuke or *katazuke* is □□, litteraly form and add, not □ this is more in the sense of «direction» or also «notation» a person like *shite, kata shite,* as aperson or *kata* as in *hayashi kata.* It's a different kanji, yes.

A. M.- Being kokata, is part of the training process or a matter of being in such an ephemeral age?

N. U.- I would say Kokata role is the only role in Noh which is governed by age. Excluding Sanyaku (Three roles, Waki , Hayashi and Kyogen) Sanyaku basically have no place for a child except few Kyogen pieces. Why not other roles are indifferent of age in Noh Because a Noh mask can turn an aged man to a 16 years old warrior or vice versa. I played *Sanemori* (a 70 years old man bushi warrior) when I was 30years old. So I also did *Okina*, *Okina* is ageless anyway. Thus Kokata's role must not be exempted of age, therefore he has to be a child. A child who does not wear a Noh mask and plays a grown-up as in Yoshitsune. This has to be explained. How would you explain this, inconsistency? I'm very interested, it has he ever thought about it? I don't think so.

Then the next fact, is the Kabuki version of *Ataka*, known as *Kanjincho* as we talked about often, in Kabuki Yoshitsune role is played by an adult Kabuki actor. Why? Has anybody

explained this? Because it's undeniably inspired by the Noh piece. Then has anybody interviewed Kabuki actor regarding this inconsistency? A discussion on Kabuki is appropriate because, unlike Noh a grown up is casted as Yoshitsune. But what do they think about Noh's piece and its age divergence, are they indifferent?

For instance in Nakamura family, Nakamura Baigyoku, during a dinner with him told me that his father (Baigyoku is an adapted child) Nakamura Utaemon always told him they must learn the part from Noh's *kokata*. So here you are, a grown up actor in Kabuki taking the role of Yoshitsune portraying not only Yoshitsune but *kokata* in Noh. So is not as simple as one might think, to say it's a role, and justified it as an age matter, being a child, while in fact childhood is crucial for the performance, not incidental.

M. A. What about the development of the actual manuscript? There are abundant references in your thesis but are there any details related derived from the genealogical stream?

U. N. My grandfather rejoined Kanze school in 1933（昭和8年） soon after Kanze Tetsunojo Returned to Kanze school. But Rokuro stayed as Umewaka school up until 1954. The usage of a word or term «Ryu» existed even in Zeami's time but it did not connote any formalized systematic and rigid apparatus. It must have meant even simply a style Like Zeami's style or Zeami's group style But after Hideyoshi the term became a system with dynamics and politics. My grandfather's Katazuke is a systematized complete volume of Umewaka Minoru the first. Umewaka Minoru 's Katazuke was completed before and after the Meiji restoration, unstable era. And it is said to be not as refined as Manzaburo's Present Umewaka Minoru the fourth should have the original Minoru's I even learned that umewaka chozaemon has never seen the original version of Minoru Katazuke, plus what he owns is his father Umewaka Yasuyuki(deceased) Who did not inherit the real neither from Umewaka Minoru 1st nor 2nd. Umewaka Minoru 2nd never has written Neither copied all of his father's but only memos. So what Umewaka 4th must be using The authentic Minoru's one. Which he has never seen. Interestingly enough the present 4th generation Minoru had one point lost, can you believe it?, Onarai Konarai hisho, luckily Chozaemon's uncle had copied all (I doubt it though) of Onarai Konarai hisho. So they are using that now. This explains that the real Katazuke Is treated at top secrecy still now. I've never seen the original Minoru's One neither. But as I noted, Manzaburo's katazuke is an identical of minoru's nobody allows Katazuke to be copied to anyone at present day, except me... Also Chozaemon and I was discussing when had it started to use Kokata for yoshitsune. In Zeami's time play like *Sumidagawa* and *Hyakuman*, we have to say Yes. It must have been kokata. But for

Yoshitsune, we could speculate from rather early Edo period The sources such as A Japanese painter Tsukioka, Kougyo, born in 1869 published a book Called Nohgaku Zue Nihyaku gojyuban Noh painting 250 plays. Showed Hashibenkei Kokata is there But this is far after Edo. There is also, Tosa, Mitsuzane Born in 1780, late Edo period. He belonged to Tosa school of painting. And finally there's Noh text 'Miidera'in which says Kokata (but not Yoshitsune related play) written by Kanze, Kokusetsu 観世黒雪(black snow) cool! This name was buddhistic connotated name He was born 1566you must check this out, his real name was Tadachika身愛and finally, Knou, Ryusetsu, he belonged to, or his own school he was called Kano school of painting. Born in 1647 or so from his painting of *Funabenkei,* It is written as Kokata in the program he wrote.

A. M. The precision of the kata names hold also a certain meaning, isn't it? The way *katazuke* calls up for an certain gesture like the «cut of the mask» even while in *hitamen.*

U. N. This term only apply as an exception to use Men in stead of Omote, Men can mean any mask, Omote can almost only mean Noh mask, despite it is written in the same Kanji □□men, Omote), so by definition you don't call other Japanese folkloric mask Omote, never, they call it men or omen. Men-kiri without O' might have been used as a simple term in shamanic Noh, so, abbreviated term for Omote-wo-kiru. This can explain about men-kiri. It involves the intrinscality of Katazuke. Katazuke does not only include inner direction such as Uchinitoru, we've talk about this. In fact, Katazuke assumes that you are capable of being always inner state through out the whole play. From opening up the curtain until it closes. So can we say in Noh, its intrinsic value lies in the inner, and always. But then you see often an ambivalent direction from Katazuke which suggests to remove intrinsic value to be more effective at the most important scene. At the of Mae-jite in Kinuta, when the wife (shite) exits it represents her lonely sad death, Katazuke says do it lightly without thinking in depth. Delete inner quality to be more effective. I think this is smart. In Kuramatengu, may be the same, a lots of Men-kiri in Nochi-jite as you can read. The term Men is used instead of Omote is to suggest do it as though an inorganic mask alone quickly moves. Come to think of it, I ve never succeeded in this men-kiri when I tried to be more internal and be in that character, It is much effective to do it almost automatically, so kazuke must have meant, To turn the Noh mask inorganic, which means kill the mask. In Kuramatengu I remember the first appearance of shite, should be done in the same way-without any suggestive inner quality. So katazuke's inner quality includes deleting inner quality as part of their method. Can we say the lack of inner quality is part of the inner quality, yes.

A. M. There's a interesting nuance in katazuke, meaning that some directions seem to avoid the issue of overloading the gesture of the actor.

U. N. Depends, just turning right (whole body) facing the front, Look up, even those movement should be done with something, intrinsic if you like, no Noh movement should be executed without any inner quality And this part is extremely important, and which I talked about in my office. When the most important moment comes for shite, for example, the Nakairi exist of Shite (wife) in the play 'Kinuta'(written by Zeami for sure) where shite exit represent lonely death.In order to make this scene work very effectively, Katazuke directs shite 'do it in easy manner' or ' do it lightly ' or don't think anything but just simply exist' all the inner quality is based on some principle which this inner quality tells you to delete inner quality to be effective, and shall we say this itself is inner quality. The answer is yes in the broader sense. So coming back to Kotaeru, this is simply more specific than just turn around and look Kokata. But Kotaeru means hold and wait a split second to give it a nuance flavor.

APPARATO ICONOGRAFICO. I KATAZUKE UMEWAKA

一時ニ行ヒト見テ立作ノ抱ヘツ乃ヘト行トメ　まつ此度ハト氣ヲ立ル
メカシ足クロゲ　移セリ向行ノ幕際ヘノリ込テモ　此時ハ大抜ニテ

十五　安宅

一直面　一兜巾　一襟　一着附　一着也　一白大口　一鉄ノ扇
一徒ノ扇　八天ノ扇　一袋　一小サ刀　一鉄掛　金ニテモ　一山伏ニ向　一平形珠数
子方　同シ
同山　寄水衣　海同シ
ワキ　上下　刑事　安宅　石殺　小サ刀　ニ向　左刀
貴　笠　貞　金剛　樹
一ツ第二段　安幕上　子方　シテノ　連一同　出　詞台ヘ入立並ビ向合
扨供のト　向側ノ連ヲ叫ニ見渡ス　紅葉三巾　後ニ向ト　ト見ニ見返ス
弁学ハト　正ヘ向　ニ叫ニ位ヲ上ト　向合　松の木のめ山トシテハ　謡ヲ中メテ　正ヘ向

向ヲ見　川瀬のあれト　右ヘ立テノ少左ノ隙ヲ引メニシテ　芳の志の原ト
右足ヨリ四足出トメ　波ト在ヒト左ノ隙ヲ引　向ヲ見返　はけしきハ龍の
安宅ト　左ヘトリ　ワレトワレトノ向合ノ中近進ニ行トメル　進ニ本ノ所ヘ
右ヘトリ行　正ヘ向　ワキヲ安　ハ悪きハ龍ト　謡　皆ハ所ハ体ト
子方ヘ向　謡切テ　子方向ヘ行シ見テ　右ヘトリ　後見ヘ　ノ白ギ　下ニ居
子方　龍の安宅ト　返シニ　正　あふ出るそれト　安　早見ヘ行ノ一体ル
ワレ一同モ　ワキ居ヨリ叫ニ　着見
一同下ニ居テ　立上リ　左ヘトリ　定見ヘ出　子方ヘ向出中ニテ下ニ居ル所ヘ
シテ在ニテノシテノ向時ニ　シテヘ向　下ニ居ル所ヘ　ソれ無事ト　謡カケル
安宅ヲ早ジキ　言語道断のト　手ヲ上　まつ此ニ入ルトシテ　手ヲツクノ足
ハ一天ヲ見ト　手ヲ上　初メノワレヘ向　時ニ見返シ　あふ出るそれト　トメノ

ツレ近ヘル　我ガ心中ニハト　搖ヲツレ向

子　其ハ一大事ノト　重シ　ツレ一回ハ　シテ人向　二安メノ三安メノツレニテ

我ガ心中ニハト　搖　　如何ともト　一回重シ

皆ト搖　只今ニテハト　孫切テ　子方向ノ手ツマキ　如何ともト搖

子　シテ人向　裏ヘハト　史重シ

裏ヘハト　孫切　正ヘ重シ左ノ面ヲ下ヘトリ　考ヘル心　面ヲ上　来きつとト

搖　我ラを始メテト　ツレ向ヘ　如何とも　何とかしてもト　子方向　悪れ

多メさトノ手ツツク

ツレハ　シテ人向ズ

子方ハ　シテ人　何とも　何とかしてもト　向　裏ヘハト史重シ

我ラヲ始メトノ手ヲ上　中ニ人ハトノ手ツツノ裏ヘハト　搖切ニテ正ヘ

重シ　ツレ搖ノト　浮世　頁を持ヘトノ左ノ方ノ袖ヲ面ヘトリニ切ラウ

重ニ重シ　ハあるハ頁をト　シテノ右ノ方ヘ　打来ル

辰立ニ開ヲ　ツキヘオキ　立上リ　女手ニテ左ノ手ハ

手前ノ桂ト　右ノ手向ノ枹ヲ　ニギリ打　頁ヲ光クチラヌ様ニ打

少シ先ニツケテ　子方ノ前ヘ打　切下ニ辰テ　前ヘオキ　女手枹ヲハナシ中枹

ヲ打　シツカニ　ツレノ方ヲ左ヘハシ　子方ノ方ヘ向ケル　向ヘオシ出ス



子方　ツレヲ追シ　オシ出ス時ニ　立　後ヘクツロキ下ニ辰　幾中　篠掛　珠数ニ

三開ヲ　枹　頁ヲ開ヲ　笠ヲ出リ　金剛杖ヲ右ニ打

三ツレト　後ヘ　ノ手消

クツログヲ見テ　立　右ヘトリ　本ノ所ヘ　立モドリ　正ヘ向　下ニ辰ニノ開ヲ打　数

ヘ　出ル頁を　ト搖切　正　又右ニ積ルもなきかト　面ニ　シテアシライ　孫切テ

正　それハ何とト　アシライ　正　やうて回向より来りけへトアシライ　正　数ニ立

行ノ尼牛　夫ヨリ　居立　子戸向ノ子ヲ　羊　ゆゝハ出立ト　謡

子戸　史テ　立上リ　左手ニテ　負ノツルヲ下ノ両ヲ　杖　杖ヲ　羊　正ヘ

立居　ツレハシテト一両ニ　立　子戸一日向

子戸ノ立ヲ尼テ子ヲ上　立上リ　実やト　謡

よろくとして　ト　杖ヲ　羊作　三四足出ル　我らよろうトシテ向

ツレ一日モ　歩ヲ足送リ　痛ハしきト　少シハヅシ面ヲフセル　我らよろうト一日出シ

子戸ノ歩ヲ尼テ　痛ハしきト　少シハヅシテ面ヲフセル　我らよろう　痛ハト　子戸向　出

らハ　皆ニト　ツレヲ尼廻シ　義ハ　ト　重ツレ向　夫ヨリ右ヘトリ　杖ヲ　ヘ行

ツレ　重ツレヨリシテ　ツキテ　杖ヲ　ヘ行　重ツレ一ノ杖ニテ　羊向一日トメル

子戸ハ　トメノツレノ　謡ヨリ　行　後見座ヘ　クツログ　杖ヲ　ツキ

中比ヨリシツ尼ニ　歩ニ　幕迄　裏ラシカンヲ通リ　夫ヨリ　正面ヲ通リ　歩ニ行

舞台ヘ入　羊ヨリ　謡カケル　定座ニテトメ　是ハ南都東大寺ト　羊向　先ヘ勧め

ト　二足ツメ　直七珠数ト　足ヲ　ツ　正ヘ　ツ　ト　羊向　出

ト　正　それハ作ル山伏をこそト　羊向　信せられけまし　ト　二足ツメ　相云ノ云葉ニ　正

杖モ切つ　ハ山伏ハト　右足ヲ子ヂリ　相云ヘ向　作　氣ヲカケ　判官殿かト　三足

出ル　一人も通し申ゐしくト　史　羊向　言語道断ト　二足下リ　正向　尋常

ニ　珠せられけるト　羊向　皆ニ通ラ　ト　左ヲ　ツレ向　尼廻ス　義ハ　ト　史　夫ヨリ　羊正

面ヘ　ウケ　ト　居　前ヲ　下ヘ　方キ　水衣ノ　肩ヲ　上　珠数ヲ　右ニ　杖　大小ノツトヲ　手

立上リ　正中先ヘ出　安座ニテ　大口ノ後ロヲ　トリ　下　居　安座

ツレ　皆ニ通ラ　ト　シテ向　義ハ　ト　重ツレ　孰　夫ヨリ　一日　正ヘハヅシ　下ニ居　前ヲ　前ヘサシ

又　懐中　珠数ヲ　長ノバシ　右ニ　杖　シテガ　立ト　重ツレヨリ　叫ニ　立　舞台ヘ入

重ツレ　シテノ　左ノ　戸　トリテ　大口ノ後ロヲ　トリ　安座　二音ハ　右ノ戸ヘ行　安座

叫ニ　左右ヘ　刀　安座　トメノツレ　夫ハ　ツレト　ツレノ　胸ヘ入　安座

シテ　ツレ　ツレ　右ノ戸ハ　右ヒザツキ　安座

ツレ　ツレ　ツレ　左ノ戸ノツレハ　左ノヒザツキ　安座

そく　最期のト　謡出ス　唵阿毘羅うんけんト　合掌　珠数ハモマズ　又　珠数ト

ニ房ト一ツト五ツニテ左ノ手ニテ大キノ二ギリ右ノ方ノ上ニ左ノ下ノツカミ胸ノ辺迄上テ

念ジル心

ソレヨリ右ノ一ツヲ右ノ方ノ上ニ左ノ中指ノ珠数ノ輪ノ中ヘ入ル手ノ上合セテ珠数サラサラトモミ珠数ノ房ヨリ七ツ計メノ字ニテノコシテトラスト一ツモカラシ右ヘ下リテ本ノ如ク珠数ヲ

迎ル珠数ヲトル手ノ甲ヲ下ニ向ケ珠数ヲ

少シ垂シ老ク心ニテ少シ

ヲヲノ老ク心ニテ少シ

根ハト強ク有ノ中ヨリアメリョリニツ

ト右ノ引時ニ左ノ上右ノ巻物ノ

ヲクトト強ク上

ヘクツログ

ソレヨリ右ノ指ヲ引ク時トメノ字ニテ

ソレヲ成就力トヲ左ヘトリ正面

ニテ取迎ヘ生キタル夫ヨリ左ノ

ヲ左ヘトリ右ノ

ヲ左ヘトリ

ヲ左ヘトリ

ヲ左ヘトリ

兄弟共ニノ正位ヨ戸ノ見ヤヤアリテ行ソト ニテ花ヘ生トメル

子戸ハ 羊ノ心ヲ右ノヤヤ夫ヨリ之上リ正位杖ヲツキ作生ルリト底杖ヲ右ノ肩ニカケ左ノ手ニ ツレハ ニテモノヘル

夫ハ行ソト羊向 あの強カラト止 ニ足ツメ ヤト ニ足トル ニテ猶追新ト正向 剃刀ヲ右ノ手ニ保チテ左ノ戸ノ見 服ヲヤト面ヲ上 ゆつくりの頁おいてト頁ヲ見ヲ上 面ヲ上 ソレヲ見セテト子戸ノ見

子戸ノ杖タル杖ヲ毎ヨリ杖 オットリ上ニノテ右ヲ引ツリ上 心持アル

ヨロヘヨロヘやくすト 笠ノ上ヲ左右左トキス足 又左ノ戸ニッキノモ

通れとこそト左ノ戸ヘ右ヨリ二足

おこやり ニテ花ノ戸通ル作 左ヲ引

子戸 ニテガ杖ヲトルハヨリハナシ毎ヨニテノ笠ノ紐ノホツヲ上ヨ

笠ノカチヌ被ヒ カサル ニ通れと云トヒ之右ヘトリ上ヨ追シテ後ヘ廻リサクヘトヲリ下ヒ作 笠ヒ頁ヲトリ 前ノ通リ作ヒ之ヲ数ヘ ニ向ト拝殿ノ柱

うつむきながらも通さまいそト 羽交ヒ叶ハヘ羊ノ時ハ羊カ汎ハヘ叶ハヘ羊ヲ足ル 盗人そふト 中ヘ生作 杖右ノ戸ヘトヒツヲ羊ヲ足ル 又左ノ戸ヨニテ羽交ノ羊ヲ廿ル ニテモ

ヒトヒリテ 左ヲ引一旦右ヨリ小サク ヘヨリ走リ 舞台ニテノ左ノ戸ヘ右ノ足ヲ入左ノ足ヲ入ル前ノ足ノ脇ヘ左ヨリ入 前ノ足ノ脇ヘ左ヨリ入 羊ヲ廿ル作 オニアヒ

一旦揃ヒタル ニテノ杖ヲ横ニ左ヨ上ヨリツカヒ柱毎ヨニテ杖 後ヨリ左ニテ生ル

兄弟ノ杖ヲ杖タル作ニテ羊ヲ足作 左

テ立 右牛先ニ一番始ノ方ヨリケル程ニシテ
両分りれる ト ニヲメハ イキ牛体 大シ
ツキトメル 又右ノ脚カケ左ヨリ 牛ヲ
並シ 杖ヲツキ乍 後ヘ廻ル クルクル ト 廻シ
ツヽ 廻りれ ト 少ノ間ハナレ 立テ 牛ノ角ヲ
珠数ト 云ふ物ニ 持 左ノ手ニ 一回巻ト
子方ハ ニテクルクル ト 廻シ 牛左ヘ 正ヘ向ヲ 廻ル
ト 並シ 離ルヽ ハ 牛ヲ ニテ人向 咎ヲ
ニテ人向 若あくそ ト ニテ 走リ クリニテ
ツヽ 咎ヲ 通ル ト ニテ人向 走リ並シ ニテ
子方ヲ並テ 正向 ト ヲヒ 右ヘ 坐ス
ル程ニ 牛ヲ 引 正ヘ向ヲ 廻ル ト 子方ハ 一回
珠数ヲ 持 正ヘ向ヲ 廻ル ハヤ ト ニテ人向 咎ヲ
通ル

大キノ羊ノセナカヘホウカヘ下ヘカシツケノ羊ハ下ニ成ル　鬼一口ヨコヘヘト
ト去ル、後ヨリフリ上ケ下ヘ面上ヨリ切ツケトス　刀ヲカヨト羊ノ先ノ
方ヘ抜ノキフリ上ル中ニテ左トリ笛発ヘ去テ正ヘ向
ヘ羊来リ海ヘホウカヘル　安産ヲ前ク伏ス　引時ニ羊ノ次ヘ入引
又直ニ切テ人引テモ

八　鳥帽子折

一垂面　一襟　一羽根　一羽刀　一張弓　一矢箙　一弦巻　一烏帽子
一面長更ヘ折ル処　一長軽頭巾　一手拭　一袴　一狩衣
一大太刀
子方　一烏帽子ノ白　一素袍屋敷着被　又従者モ　一白大口　一長絹　一従役障子　一七ツ口
一鳥ノ紙包　一ヒゲ袋刀　一白鞘ニモ
一面連ネ　又従ノ子ニモ　一笏　一烏帽子　一名乗懸紙　一懐紙
一大太刀

若者　一従僕　一脱ケ掛ケ　一浅黄袴　一浅黄着流シ　一脇差　一扇
千ヅマリ　角帯ヨ　内ニ　一脱ケ掛ケ　一白大口　一掛ケ帯　一扇
一つ方明掛　生ニ生　水ハヒテト　一ノ杖ニテ羊向　ヨ上ハト歩ミ乗ヒ入大
ツミ　ヨミテ三海ノ浪中ニテ　ノ笠ノ毒ヲ杖　今ノ如ケト　笠ノ毒ヲ取リ
正　面ヘ出シ　墨田ロト　左トリ笛発上ヘ引ノ羊ヒテ次ヘ角ヘ方ノ立成ル
動ケト　羊ト見ノ海ヨリ大　左ヘ大キク廻リニテ花ヨリ正先ヘ生トノ浪ノ
着ヨ着ヨリト　羊ト向合　浪神ヲ正ヘ生シ　ヨヨリ彼ヘ有ラフト羊向
夫ヨリ右トリ後ヘ発ヘ引テ座　笠ヲ取リ　羊手生ニヘベリ神ヲ
引　夫ヨリ立生ニテ祝ニテ　ノ下右ヘトリ移リ引テ　只今ノト雅　下ラヘヘと署ケト雅
ケト右ヘトリ移リ引テ　ノ祝ニテ着ヘ向　ソレニ事ヨケト雅

一番上ニテ弥々ト張リ足ト共ニ
ヨク左ヘトリ先ヘ乗出ス入ル心
海ヨリ乗出ス入大ツニ立ツテヨク向ヒ伐ツテ来
向ツケ　ソモ引ハト止ヘ走シ
ヨク足ヨリ三ノ位通リニアシライ
ホク陳奥ノトヨク位　我モ又トト止
ニテモノトヨク位　あれト止　手ヲ延一統ノト面モ　トソレモト
走シ　初ヨリ祝ヒツケト止トリ三上リ
三テ花ヘクロギ下ニ居　海ヨリ　鳥帽子ヲ左ニ持三上リツキ
止メヘケ三足花止　けもの共ニ及ビ絶ノト下ニ居依ツ鳥帽子ヲ延シテ

ホク　左ヨリ三ノ位通リニアシライ
ホク陳奥ノトヨク位　我モ又トト止
ニテモノトヨク位　あれト止　手ヲ延一統ノト面モ　トソレモト
走シ　初ヨリ祝ヒツケト止トリ三上リ
三テ花ヘクロギ下ニ居　海ヨリ　鳥帽子ヲ左ニ持三上リツキ
止メヘケ三足花止　けもの共ニ及ビ絶ノト下ニ居依ツ鳥帽子ヲ延シテ
ホク　左ヨリ三ノ位通リニアシライ
ホク陳奥ノトヨク位　我モ又トト止
ニテモノトヨク位　あれト止　手ヲ延一統ノト面モ　トソレモト
走シ　初ヨリ祝ヒツケト止トリ三上リ
三テ花ヘクロギ下ニ居　海ヨリ　鳥帽子ヲ左ニ持三上リツキ
止メヘケ三足花止　けもの共ニ及ビ絶ノト下ニ居依ツ鳥帽子ヲ延シテ
ホク　左ヨリ三ノ位通リニアシライ
ホク陳奥ノトヨク位　我モ又トト止
ニテモノトヨク位　あれト止　手ヲ延一統ノト面モ　トソレモト
走シ　初ヨリ祝ヒツケト止トリ三上リ
三テ花ヘクロギ下ニ居　海ヨリ　鳥帽子ヲ左ニ持三上リツキ
止メヘケ三足花止　けもの共ニ及ビ絶ノト下ニ居依ツ鳥帽子ヲ延シテ
ホク　左ヨリ三ノ位通リニアシライ
ホク陳奥ノトヨク位　我モ又トト止
ニテモノトヨク位　あれト止　手ヲ延一統ノト面モ　トソレモト
走シ　初ヨリ祝ヒツケト止トリ三上リ
三テ花ヘクロギ下ニ居　海ヨリ　鳥帽子ヲ左ニ持三上リツキ
止メヘケ三足花止　けもの共ニ及ビ絶ノト下ニ居依ツ鳥帽子ヲ延シテ
ホク　左ヨリ三ノ位通リニアシライ
ホク陳奥ノトヨク位　我モ又トト止
ニテモノトヨク位　あれト止　手ヲ延一統ノト面モ　トソレモト
走シ　初ヨリ祝ヒツケト止トリ三上リ
三テ花ヘクロギ下ニ居　海ヨリ　鳥帽子ヲ左ニ持三上リツキ
止メヘケ三足花止　けもの共ニ及ビ絶ノト下ニ居依ツ鳥帽子ヲ延シテ
ホク　左ヨリ三ノ位通リニアシライ
ホク陳奥ノトヨク位　我モ又トト止
ニテモノトヨク位　あれト止　手ヲ延一統ノト面モ　トソレモト
走シ　初ヨリ祝ヒツケト止トリ三上リ
三テ花ヘクロギ下ニ居　海ヨリ　鳥帽子ヲ左ニ持三上リツキ
止メヘケ三足花止　けもの共ニ及ビ絶ノト下ニ居依ツ鳥帽子ヲ延シテ
ホク　左ヨリ三ノ位通リニアシライ
ホク陳奥ノトヨク位　我モ又トト止
ニテモノトヨク位　あれト止　手ヲ延一統ノト面モ　トソレモト
走シ　初ヨリ祝ヒツケト止トリ三上リ
三テ花ヘクロギ下ニ居　海ヨリ　鳥帽子ヲ左ニ持三上リツキ
止メヘケ三足花止　けもの共ニ及ビ絶ノト下ニ居依ツ鳥帽子ヲ延シテ
ホク　左ヨリ三ノ位通リニアシライ
ホク陳奥ノトヨク位　我モ又トト止
ニテモノトヨク位　あれト止　手ヲ延一統ノト面モ　トソレモト
走シ　初ヨリ祝ヒツケト止トリ三上リ
三テ花ヘクロギ下ニ居　海ヨリ　鳥帽子ヲ左ニ持三上リツキ
止メヘケ三足花止　けもの共ニ及ビ絶ノト下ニ居依ツ鳥帽子ヲ延シテ
ホク　左ヨリ三ノ位通リニアシライ
ホク陳奥ノトヨク位　我モ又トト止
ニテモノトヨク位　あれト止　手ヲ延一統ノト面モ　トソレモト
走シ　初ヨリ祝ヒツケト止トリ三上リ
三テ花ヘクロギ下ニ居　海ヨリ　鳥帽子ヲ左ニ持三上リツキ
止メヘケ三足花止　けもの共ニ及ビ絶ノト下ニ居依ツ鳥帽子ヲ延シテ
ホク　左ヨリ三ノ位通リニアシライ
ホク陳奥ノトヨク位　我モ又トト止
ニテモノトヨク位　あれト止　手ヲ延一統ノト面モ　トソレモト
走シ　初ヨリ祝ヒツケト止トリ三上リ
三テ花ヘクロギ下ニ居　海ヨリ　鳥帽子ヲ左ニ持三上リツキ
止メヘケ三足花止　けもの共ニ及ビ絶ノト下ニ居依ツ鳥帽子ヲ延シテ
ホク　左ヨリ三ノ位通リニアシライ
ホク陳奥ノトヨク位　我モ又トト止
ニテモノトヨク位　あれト止　手ヲ延一統ノト面モ　トソレモト
走シ　初ヨリ祝ヒツケト止トリ三上リ
三テ花ヘクロギ下ニ居　海ヨリ　鳥帽子ヲ左ニ持三上リツキ
止メヘケ三足花止　けもの共ニ及ビ絶ノト下ニ居依ツ鳥帽子ヲ延シテ
ホク　左ヨリ三ノ位通リニアシライ
ホク陳奥ノトヨク位　我モ又トト止
ニテモノトヨク位　あれト止　手ヲ延一統ノト面モ　トソレモト
走シ　初ヨリ祝ヒツケト止トリ三上リ
三テ花ヘクロギ下ニ居　海ヨリ　鳥帽子ヲ左ニ持三上リツキ
止メヘケ三足花止　けもの共ニ及ビ絶ノト下ニ居依ツ鳥帽子ヲ延シテ

女座　幕ヨリ出テ行ツテ孫ヲト

ヰヨヲヲヒ　ナンノコレシキ　ナニホドノ事ヲヤ

ニホルフンテ　アラユルキヤツ

ヲ以金刀ノ左ニ落ル所ヲ正ヘハヅシ右ニテコホリ　夫ヨリカロシテ

ヨキ加減ナハトコホリ　今ハトヨウカロシ　ニテ人ヲ

ハネテトシテ人ヲ　痛ヤー　ヤトコホリ　ヰヲルトヲテ

常盤名阪ニハト左ヘハヅシ　ヰノ仰ニ

ハネフト面下　ヰアフハ追付ト面上ヰ例ヘヒノ刀ヲトリ左ニ杖ヲ立

下リ　右ニ　ヲヒ　ヲヒ　ヲヒ

せあけト　子方ノ前ヘ刀ヲ上ル

時代ニテ云ヘルト　シテ向　力なしとそ清面ト　左手ニテ刀ノ中ヲ持

トル　男ニ立ル下ト　二足ツメ

子方刀ヲトルト　立　本座ヘ下リ　男ニ立ル下ト　二足ツメル時　二足下リ

左手ヲヒザヘ付　腰ヲ刀ズメ　商人とト　右ヘトリ　何ニナク中入

ツヒモ　右ヘトリ　シテヘツキテ入

子方ハ出ニ付テ　正ハヅシ　早ツヒノ端ニ付テ　幣大キク右ヘ

廻リ　今度ハ直ニ　後見座ヘクロギ　下ニ居刀ヲ刀ク

又早ト　ツヒノ間ヘ入テ廻ルモアリ

足ハ何とト　強時ニ　立　出シテ柜ヨリ　面ニハト　早向　中ヘ行ト

ニ居　秋ハ退ケルト　居立　早ヲ見　久ヘもト　正ヘ立　法ヘヒラキ　鞍ニ山

ト又立柿子　手切ノ舟ニ　前年　年月　高ニ　兵法ノ　柿子ノ辺ヒラ

キ　あらけし　衣のト　サシ　正ヨリ大キク右廻リシテ柜ヘ行ノ幕ヘ向ヘ

掛リ　左ヲ引キツト見　返シニ　左ヘトリ　前久ニ左　早座ヘ行ノ下ニ

居　此所ニテ　鳥帽子　長絹　小サ刀　前ヲトリ　白袴巻　大刀ヲ

又手持　和云三人出一度　根子ヲ見ニ　無ル　今度　幣ヲ

持テヨリ　立　早柜ノ所ニ　正ヘ　ウケテ居ル　神メハ例ヘフツテ来

ルヲ切ニ刀トシ　二度メ　和云　例ヘ来ル時　見ル　方ドロイテ法ヘトリ

根明ヲ足モトヘナゲル　オチタル所ヘ　右ニテ柿子一ツフム　正ヘ直シ

三度メ　例ヘフツテ来ルヲ　左手ニテ　根明ヲ引トリ　角ノ方ヘ投捨ル

一縫後帯　一金縫様　一長刀

一里もれ行日乳ノ所ノ五ヒニ幕ヲ上ヲ向ノ時掛　此方のト車ニ出たるひ
そられハト早ヘ　あれよ見ヘなるト　右ヘ深クウケ見テ　すゝ此方のト正面ノ戸ヲ見　ゆ
こふくなるぬハト早ヘ　あら何れ者やト車ニ出　斎甚入　出里を死を近ニ内ニ入
けゐれとのト　早向二足ツメ　此帯ひをト　正たとひそられハト　出ヒラキ　夫こそこそよト　早ヘ
田向ハト角ヘ行ノ正ヘ車ニ　左ヘ廻リ　シテ抱ニテ早向二足ツメ
又出里を死をト　一ノ板辺ニテ早ヘ　はゐれト二足ツメ　此帯をト　正　うけ　其ヲ
早ヘ　田向ハト　シツ尺ニ　斎甚入　シテ抱ニテ早ヘ向トメ
さらハ　ふまゝふまゝト　謡ヲ受テ　左ヘトリ大小ヲ取ヘ行ノ　正ヘ向出中ニテ下ニ居　さらハ此僧ハ
ト早向　此説ハ四ヘト　正ヘ向　右剃とられ　ト早ヘ　左横の時ハト　正　れいの長刀ひつさけ

つゝト右手長刀ヲ持チタル心ニテノ氣ヲ引立老ヒロゲノ　こてをハトラロシ　あしはらはらし
きト早向　去なるゝ佛出ト　正ヘ車ニ　さいふんをト早ヘ　上ニテ正ヘ　古き云葉にトソ
キヘ　右ヘ正　如横の物語ト早向　此体あれやト居立　早ヲ見　（又左手ニテ升スモ）
さらはとト　面色　正ヘトリ立　左ヲカチスラクヘト幕入
一後出ハ不越一段　長刀右ニカツキ　幕ヲ上右ヘ立テ　車ニ出一ノ板ニテノ正先ヘ
左手ヘ　長刀ヲカロシ　ヒラキ　シカトツク　東南ト謡　夕闇のト右ヘツケノ横水のる
やト面ツカヒ作　右ヨリ二足ツメ　有明此りト　正ヘ　長刀カイ込　ヒラキ　月ハ出ヒ也ト
左ヲ引一重身ニナリ　長刀ヲ前ヘツキ立　東ノ方角ノ上ヲ見　切れト　カイ込　正ヘ
出ヒラキ　前後を下ニ取リト　右ヘツケノ二足出　サシツケノニテ右ヘ廻リ　心をくハつてト

キ〳〵向入ヒ半　長刀ヲツキ　沈ダル心ニテ　右〳〵ハヅシ長刀ヲ右ノ肩〳〵カケ左モ〳〵ト
面ヲセル　相モ三條ノト左〳〵トリ下カイ込大ニ前〳〵リ正〳〵但生テ左モ半リニテ
切ノ後ヲトリ右ニテ二ノト引ク様ニシテ長刀ヲ右ノ肩〳〵カケル　ソレヲソト面ヲ切キル
ナシ安花ニテ長刀ヲ右ノ肩〳〵カケ〳〵）　傍圓ニト心　高ク〳〵ト引キル様ニ肩ノ
肩〳〵ハ面ヲ切ル　相又ト心ノ内ニテ〳〵ト引キル　相花ニトハト心　ハ長刀ノト右ノ
腰ヲ引　氣ヲ引ニ事ヨヒロゲ〳〵ト引キル　吾次ヲト生シ
引物モ四方ニト長刀ニテ正ヨリ打シ廻シ右〳〵ヨクヲウテ　通ス〳〵ト面ヲセル　ソレハト
手作ニテ面ヲ正ヲ切ル　數百ノ合ソヒト生シ　半
着ヲハト面ヲ下ゲ　ソレヲト面ヲ〳〵ヨクヲウ〳〵ト引キル　ソノ花モト正〳〵ヒロゲ
〳〵ト引物モ久〳〵ト　ソノ花モト　但ハ我ニ〳〵ヨクヲウ〳〵ト相手ヲ生シ右ヲ引　ソレヲ〳〵ト左ヲ向シ
入ル作方正〳〵生シ　着ヲ〳〵ト　相ヲ右〳〵リテ面ヲ向ヲ〳〵ト左ヲ引正ヘシ
ニ方ト云　無ヒヒト正〳〵生シ　ソノ〳〵ノ〳〵ヲ〳〵ト相ヲ右〳〵リ
せめ合〳〵ハト左ヲ引正ヲキット云　表ヲ進ヒト步ニテ寸ヒ右ノ足ヲ通シ　同様ヨ
ツカリト立リ　無故ヲ〳〵ト腰ヲカケ正〳〵生シ　人間ソヒヨ〳〵ト相ヲ
命ノト立リカイ込ニ依正先〳〵生右ニテトノ　引ソヒト云ニ花ノ方〳〵但ヲ後ニヨキ長
刀ヲキテ　引ク生先ヲ先ニテ　引ソヒト正　後ヨリ〳〵ト面ヲ通シテト方ニ面上相ヲ
ミテ　ヨキ花ノ方ヲ云ル　相〳〵ヨ〳〵ト左ヲ向ヲ〳〵ト左ヲ引

右ノ引ト切ヨシモ仕事ノ上 殺術ト。
左ヨリ拇ノ天 ソノ天ノ天ト切ヨシ 角ノ天ノ尺目ハ ハナサズ 引込ム左ノ引
左ノ上ユビノヒロデ 角ノ天ヘ出 中ヲ抓デト 左ヲコノ左ム 胴ノ横ヅノヘ ツカヘ
引上ノ向ヘナデ込ミノ拇ノ左ノ つえてこもごもト一ツツヽ 左ノ引ナデ入ルホッノ尺 うね
なるト 向ノ正ヘ直シ 書ヌノト 左ヨリ 羊ノ左ヨリカケ ニテ花ヘ引ノ左ミイトノ取ヲ返
ト羊ノ左ノ天ヘ 左ノ引ト ズイトフリ向 刎シ 右ノ引 彼ノ男ヲ ねらへトノ角
ニテ花ニテノ羊ノ左ヘ向ト書ヌ ヲ右ヒラ羊ト上ヨリ切ヨシ 雑ノ苗ヘカヘリ 継ぎ
雑ノ左ヘ引ト書ヌノ上ヘ羊ノ左ノ天ヘ 右ヲ向ノ天ヘ引ト 右ヲ上ノ向ノ天ヘ
中比ニテ角ノ天向ト切ヨシ 拇ノ ソヘきもト 左右ト引ト 右ヨリ上カヘ 千代ニテ
メト向ヘおシ羊トウス はりトト 掛シ 左ノ引ト 右ノ引 回ノ千代
向ノ尺尺ル 男ヲ並ハト 右ノ後ヘ 逃リ角ノ天向ト尻 退ケヲ ぬきトト 右ノ
羽ノ左右ヘ 切ト ヒサノ二ツノ三尺ヘ 三ヲリ正ノ左ヨリ羊尺ヘコノ方ニツカヒ仕
ひりとト 右ヨリ大キノ羊尺ノ天向ノおシ左ニイトメ 羽ノ上ニ 羊右ガリノル
ノ尺ル心 はめきなートト 左右ト ニテ花ノ天ヘ引ト 羽ノ上ヘムケ 今ハ羽上又ルノ尺
毒ヲ上 ヨコヲヒトト 一ヲニ右ノ天ヘ 逃上リ向ノ正 直ニ左ノ天一ヲニ逃上リ右ノ天ノ
尺 右左ト引 左ノヒザツキ下 右刀左ノ ヲ右ヨモソヘ 右ノ上ノ尺 羊右ノル

榛原製

心 退ケ申テト立上リ作 羽ウ左ノ方ツリ上 角ノ方ヘ出左ノ方ヘ込作ル
ヨシ中ヨリテ羽ノトメ中マデトル 中ノ字ノ方ノ半作 中ノ字ヨリ
くまでト 村立シ花ヘ切掛ケテ花返リ角ノ方ヘ向下ヨリ居花ノヒザツキ二ツテト
立テ村立シ右ヘ切掛ケテ花返リ角ノ下ヨリ居 花あふうてト半花ノトジメ
ルノ足ル 手キヲ足ヌイト 手先ヨリ角ノ方ヘ出ス送ル 次ヤト右ヨリ大キク右ヨリ
花返リテ右ヨリヨシ大小ノ方ヘ向右ノヒザツキ向ノ足ル ゆうるるめト立上リ
二足ツ右ヘ 大小前ヘクリ込リ正ヘヒラキ 蓮のきはめト左ヨリヒザツキ一ツキノ大ク
ヨリ左ヘ出ス 左ヨリ引 右ヨリ立 時ねのさまそれあふまで
ト 村立シ花返シテ左ヨリ引 右ヨリ立
ヨリ左ヘ向 面ヲ上ヨシ 時ねのさまそれあふまで

やりハナス 信足ノ右ヨリ出ス ハナシテモ ニ言ノセスヤウニ致ス 本ヨヲ廻ケテトツキ
心ヲヘヒシ立 地ノ方向ヨヲヒロゲテ花左ヨリ高ク右ヘ下ゲ退テ行立テ右ヘトリ
半ヨリメテ方ヘ寄ヨヲヒロゲテ今ハ右ヨリ上ヨリ行 夫ヨリ正ヲ先ヘ向足ヲ行上ヨリ
本井足ヲ心ニテ下ヨヲ寄ヨヲヒロゲテ下ヘツケ立ヨシ右ノ方ヲ先ヲ上ヘ行 ヨケ右
ふ稲妻ト立正ヘ出テ面ヲモ左ニテトメ上ヲ見 水の月やト下ヲ見込 姿ハトメクリ
下リ見ヒラキテ寄ヨヲハタトキ合セ ひらりけト正ノ方ヘ向シ退ヨリ立 力もよハ
リト左ニテトメトリト メクリト下リ出 安住ノ方ヘ心面ヲセル 小松ノ根ノト右ノ方
月付花ノ上足ニテ根元近足右ヘ 苔のトヲ角ヨシ立 羊向出ヒラキテ下ニ居ニテ
合セ ゆあつけもト身ヲ右ヘシ立 ヌシ出サヒ退シ作下ニ花ヘ向右ヨリ立ノリ込リ

榛原製

宮廷ニテ 毒殺ノト 梅子ヲ左ヘ小刀ヲ廻リ心ヘヒラキ
三ニヲツメトメ梅子

十二ハ 梅枝

一面ノ御簾 一枚 一巻 一色着帯 一条 一巻 一条 一巻 一条 一巻

尺ノ面白ヤト謡歩ス　暁湘水ヲト二人向合　互ニ左ノ方ヨリ次ニ舞入中ニ立
合　右ノ足ヲ踏出シ左ノ手ヲ前ニ出シ右ノ手ヲ後ニ下ケテ　後ノ下ケテ舞ヲ〳〵歩ミ行　ニテ右ニ左ニ右ニトメ右ヨリ二足ツメサシノ猿メ
ノ型トシテ向　自ノ方ヘヨトツレ向　上ラノトメ迄二十代　休ミ居ルマデハト謡中笛
ヲ於入リ大小前ヘトリ左ヘヨク右ヘ左ニテ後ニ梅ノ枝シ左ヘヨク右ニテ
サガリメニテトメ二歩ハカル　ツレ入リ左ヘヨク右ニテ正向下ニ居　笛柴田ラスル　立角
ニ向ヌキ　左ヘトリ　ニテノ右ノ方ヘ出ル　シテトリテ正向下ニ居　笛柴田ラスル　立角
ノ方ヘ出笛柴田ニ足ツメ　ツレモト謡　中ハヘト謡中正ヘ出シ
ニ居　ソレヤハト謡　昔キ花ノトツレ向　申ハヘト謡中正ヘ出シ　立名ゲ笛柴
田ラスル　立角ノ方ヘ出ル　ツレモト謡　心ヤ春ノ夢ノ里ツヒニ人向下ニ居　唯人ノ曲ト謡
ノ下ケ　行

旅人ハトツレ向　実ニヤ昔キト正　サラハ若木ヲト笛柴田　若木ト笛
モト正　御身夜ヨトツレ向合　八島ヨトト正ヘツレ笛柴田　若木ト笛
ノ痛ハヤト下ニ居　寺中ニ正　出シテ慰サハノ寺中ニ立ヘトリ地ヘ入ノ下ニ居
旅人ノト面シテトリ笛向　我モ本ハトノビテ笛ラ居　やそ路ヨトト左ニテ方
リ　ニテリ返シ正ヘ出ニ下ケ　ヨシ　あき方ノ野ヨトト笛向　春ヨリ正向立上リ
二足ツメ居ルカル　（又下ニ居テ謡ルモ）　いでそれハト謡歩ス　急ぎほどト右ノ
引袖ノ引立　名残ヲヒトト舞テ出シ　今ノ様ヨト笛向　其時手ヲ前ノト正
ツレハ笛向　ニテモ　きたる鬼ノト右ノ引　引方ヨト
右ヘ名乗ル　左右ノ手ヲ前ニ合セ　ひきちきってト左右ノ手ヲプツリト引ク
左右ヘ有ソヨト　サシツケニテ居テ面ヲヒ　これを見よとてト面リニテ正ノ方ニキツ

ト云ル　馬ヲト正ヘ座シ　之上リ左ノ方ヘ三足出ス片ケ　角ノ方ヘ向出シ胸
サシテ向ノ上ラル　馬すりちゐれ。ト　左ヘ十ラルテ　ホド一ツ拍子ヲミ　舟ヘハト
正ノ戸ノ口ニテ幕モ向　舟ヘサシ込ヒラキ一　舟ハ伸ヘト正ヘツラヘト出左ニテトメ
向ノビテ居ル　陸ハト左ヲ戸モ伏幕ノ方ノ口ル　れ引ヨト右ヘ知リ三花ニ
テ右ヘ立ノ引キ込メノ戸ヘ　三四足出　陸ノ浪ト十ラ面ヲヒ云　水ヘト向ノ上ラル
音ト　二足ヲ出デ少ケト　半向出中ニ人ケト云ト正ヘ座シ　名事ともト
トリニテ花ヘクロキ　左ヘトリ半向　ト　潮のト半向　我名やト左ヘ云ト正ヘ
面残シテ右ヘトリ中又　ツモ之ヲ云ヘ半ノ引　トリつねのトヒラキ一　半ヘ手トコタ立　退シテ
一後ニセイ本越　幕ヨ右ヘ立ノ生シ出　ニテ花ニノヒラキ一　牛伏ニテ　落花枝ヨト落

無礼ヲト辞ヲ生シ　我ヒ身ヲト右ヘ立ケ右ヨリ二足出左ヨリ拍子ニ正ヘリ
込右ヨリ二ツヲヒラキ一　我ヒ我後ヲト　春の夜あれとト右ヘ立ノ上ラル　昔をそれト正
ヒツメ　風土のト正ヘサシ込ヒラキ一　自ラ。　ヒ前。
道ハ迷ヘめよトノリ込拍子ヒラキ一　右ヘ立テ二足出左ヨ前ヘ引左
ノ袖迎シ左ニテトメ左ヲ引半向ル　春ヨ角ヘト　左ヘ知リ右ヲケ袖返テ
ニテ花ヘ引小通リ半向ヒラキ一　クリニテノ大小前ヘトリ正ヘ向出ラト左ノ袖迎シ妻ヨテ
半ノ後ヘトリ中ニテ右ヲヲ込　酔ルヒカリ袖ヲハライ一　キ前ヘトリ半向共ニ
行ヨト正　浪ヨゆられてト右ヲ引向ヲ遠ノ方ル　半ヨ浪ヨト　舞ヲ垂シ曲ヨ
上前　ヨキヘアヒライ　前生者ハトヲ立リ右ヘ立ノ（又ウケズヒモ）　やれけ心ノト

複原製

正ヘ出シ出ヒラキ　おしむハ名のためおしまぬハトノリ込柏子ヒラキ　身をすてハ
右廻リ　角ヨリカケノシテ柜ニテノ小廻リ正ヘヒラキ　又行雅道のト右ヘ面ヨ
リ先ヘ尻ヲ下ウケノ跡ヘヒラキ　矢さけ火のトツメテ左ヨリ柏子ニ正ノリ込ニツ
フミヒラキ　柳子ニツ　カケリ　トメシテ柜ニテノ小廻リ早ジメシヘウケヒラキ　ふの行
飛のト漲　行徳堂の守ト商ヲ冥キ　荒柏ヒしやト正向二足フミ込ヒラキ下ユ
ウケシニツ　思ひそめるト大キクサシテハシヒラキ　其ゆふ年今ハ吐やト柏子返
シ左ノ袖返シ　左右袖ハライ　正向出先ニテノ行掛リ　海山ト正ヲサシ右廻
リ　角ヨリカケノシテ柜ニテノ小廻リ正ヘヒラキ　陳子ハト幕ノ方ヲ見　浪
のたてト正ニテ商ヲ左ヘトリツマシ商ニテノ前ヘタテヘスル　自ヨト二足フミ
込下左手ヲ出シ右手　右刀ヘカケノヌキ持　つるきのトヒラキ下大刀ヲ返シテ見ル

うしほのト正先ヘ出下ノリ込柏子ニ　光のトヒラキ下下ヲ見ル　星の行ト柏
子　名や空くト向ヲ遠リ見下左廻リ　シテ柜ヘ行フリ向早死ノ方ヘ向右
ヲ引商ヲ前ヘタテ出　早死ヲハヅシテノ左ニテトメ　左ヲ引下商ヲ腰ニツケ太
刀ヲ前ヘおシ　うちあひト右刀ト一ツニ上　柏子一ツフミ切　さしちがるト右ヲ引
下右刀ヲ引返シ　胸ノ辺迫上テヒジノカケヌ様ニ右足　左手前ヘ出シ　右刀ニテノ左手
ノツキヲ左手引下　右足出シ　向ヘツキトウス時　右刀ヲマワシ（ハヲ左ノ方ヘヤル）
舟筆のト右刀ヲ上下大小前ヘトリ　手ヲ右ヘシ下ニ居　立後ヘ外シシ下横ニ切左
ノヒザツキ　正向右ヒザツキ　右刀ヲツキ　車ニ右刀ヲ捨　商ヲ右ニ持車シ　春の
夜のト左ノ袖ヲ返シ　雲ノ商ニテノ居立　東ノ方ヲ見　かなきと見ヘハト手ヲ右ヘシ
袖ヲハライ　立上リ　角ヘ行下　あれなる鴨ウト　向ノ上面ツヒ　足トメ時の声

とト左廻り　ワキ注ヨリ左トリ　ワキ正メシサシ行　角ヨリカケシテ極ル行

小廻リ　正ヒラキ　右ウケ二足ツメト左ノ袖返シトメ柏子

二十六　大佛供養

一車面　一襟花色　一着附照射牛角　砕子板ニモ　又照原板所前後　一白大口　一掛素袍　水衣ニモ　一縫紋帯

一小サ刀　一男ニ帯　一男笠

一車面　一着烏帽子　一着附照原板　一白大口　一着　例次　法被ニモ　一白袖色　一縫紋衣　二肩上

一白帯　縫紋ニモ　一太刀　一萩帯

前ツレ母　一面　縫丹　一鬘　一冬色　着帯　一襟　法衣　一着附箔　冬色ノ衣ニモ　一上着　冬色　屋蔵

頼朝　一車面　一礼打烏帽子　前打ニモ　一襟　法衣　白ニモ　一着附原板　屋蔵　白後　白袖ニモ　一白大口　指貫ニモ

一長絹　単物衣ニモ　一縫紋帯　一小サ刀　太刀ニモ　一神ニ帯

三流　一車面　一白袖色　一梨打烏帽子　一襟　縫紋　法衣　一着附照原板　一白大口　一例次　一縫紋帯

一小サ刀　一太刀　一ニ帯

ワキ　一上下　一盃　一利帯　一白袖色　一小サ刀　一照原板　一ニ帯

一ツレ　右ノ陽数ノ持　雛子注付　幕上生　ワキ注ニテノ下ニ居

四足袍出右足カケ子方ヲ見込ヲ行ル左ニテトメ左ヲ引キツトキメ股ニナル夫ヨリ
ツキヲ見左廻リシテ袍ヨリ子方ヘ向長刀右ニテスクヒ上取直シ右ヲ引ケ切右ニシキメ
夫ヨリ毎手上カマヱ子方ヲネラヒ行中比ニテ向ヘツキ右ニテトメ直ニ右ヨリ二足飛ヒ
ラキ下ニ居此時ハツ太ノ方向股 立シテ袍ヘ向ケ長刀前ヘ出シ左ヲ引カイ込ヲ行小廻リ正
ヘトメ直ニ右ヘ二足飛返リ右ヘ出シ立居長刀前ヘツキ右ノ二度カケ左ノ手ヲ見ル 打拂ヌキ居ト千代
ニテ子方ヲ見 長刀フリ上ヲ行上ト下ニテ合取直シ右ヲ引ケ下ニテ合セ右ヘ飛返リ下ニ居
子方向 弁子ヲ出ヘ左ヘト長刀ニテ右ヨリ左ヘ構下ヨリ切上 切ヲ出シキメル子方ヲ見ニ
ものト立左廻リ羊正メンヘハスニ出 [illegible]ト長刀ニテ右ノ方ヨリ大キクサス様ニシテ子方
ノ前ヘ行右ニテトメ見夫ヨリシテ袍ヘ下リ下 長刀ヲ上切ヲ出シ直ニ又上テ子方ヲ出ヘ
行トメ羊向見又子方向 行ヲシ太ノ前ヘ下リ下ニ毎手ヲ前ヘ出シ 祈リ心の

られト長刀ヲ左ニ持右ヘツキヲ下ノ構ヲ見ヘ行ノ二ノ松遠ニテ弁子ヲ毎手ト正ヲ
二ノ隠ヘ出右手ヲ長刀ヘカケ左ヘ下リ向羊ヲ見直ニ千代長刀ヲ捨右ヘキリヘト廻
リ下太刀ヲ又キ返シテ見直ニ太刀ヲ前ヘ出シ 鉢巻ヘ入 シテ袍ニテ太刀ヲ上カマヱ子方
ノ前ヘ行上ニテ合セ右ヲ引下 左手上ヘ左刀先ヲノモウケル 祈リのけト右ヘ飛返リ
正ニテ下ニ居左刀ヲツキ子方ヲ見 立下 左刀ヲ首ヘカケ左手モソヱ左ヘソリ返リ
一ツキリヘト返リ構ヲ見リヘ向外シ二ツメ左刀ヲツキ 立構ヲ見リヘ行ノ下幕ギハニ
テノリ込 松子ニ右ヘ飛返リ正向下ニ居左刀ヲツキ 立上リ右ヘウケ二足ツメトメ和子

十三 右 返

一面 増女 一髪 一鬘帯 一襟 白赤 又白二ツモ 一差所箔 一座織 一首ニ袖
一黒衣 一天冠 一色衣 一縫入腰帯 一舞衣 長箱ニモ

一ツテ下ニ居　子方ハ出ヅ引ク向ヨリ出ル早来リ
ヨク子方ノ　水注ノコレヲ二人ニホリ　出ル時ハト
ヨク子方ヘ　ヨロシクトヅキサスト　面セ
ヨク子方ヘセ　ニテ花ヘ送リ　中花ニテノ
引ク出ニ海カザシ花ヘ送リ　出ル時ニテ正ヘヒラキ右ヘ二ツメトメ物ヲ
引ク子方ノ中花迄ヨク子方ヘ　更ヨリ左ヘツキ引　ヅキトメニル

三ノ鞍馬天狗

一出囲　一鏡中　一扇仕舞花色ニテ　一白大口縫箔ニテ　一水衣袴
一鏡後座事　一小刀　一段縞　一手獅子頭　一大癋見　一赤髪龍神ニ
一面大癋見　一赤髪龍神ニ　一手獅子頭　一大癋
一物衣　一鏡後座事　一羽団扇
ワキ　一裃赤ノ上下　一長刀　一兎袴　一足袋　同ジ

三ノ鞍馬天狗

一出囲　一鏡中　一扇仕舞花色ニテ　一白大口縫箔ニテ　一水衣袴
一鏡後座事　一小刀　一段縞　一手獅子頭　一大癋見　一赤髪龍神ニ
一面大癋見　一赤髪龍神ニ　一手獅子頭　一大癋
一物衣　一鏡後座事　一羽団扇
ワキ　一裃赤ノ上下　一長刀　一兎袴　一足袋　同ジ

地謡ニ一白縫箔ニ紅地箔ニ　一段ニ　一白縫箔ニ　常ニ着流両肩上
ワキ一声ニ　一声ニ　一白大口　一中ニ　一角帯ニ　一神楽ニ　一ツ
一唯ニ言ヒ付　幕上ノ笛ニテ　一ノ手ニ　出ル　二人
名乗　（白ノ時ニ中ニテ
地ニ　一ノ手ニ　出ル　幕ヨリ

三春のト三人正ヘ（畳ようやトヲ五人向ツケ　花ヨトセシテモ）　心そよトヲ五人ヘ
向今あう痛りやも身をト正　新生数ふの木陰の月ト正ノ上ッ九ル
モ）　名う人もト生し　さうハ災ヘきてトヲ五人向　名れそりのト亀モル　赤ト三人正
流ハ史ヘてト面モ左ノ年ヒ少ノ真似ハ数ふの山道ト左ノ引右ノ向う遠ノ九ルハ
あそもくふるト居ヲ子五人向今ふ三引ト九ル立セ　正ヘ少ケサセツシテ生ルトよ
ラハナシ於ヘトり　子五ハ生ヒシテ人向　春セ花ト子五人ヘヒトコ名立　有時ハト右
ヘトり大小弟ノ通り中ニノ正向　松ひらや桂川のト寸ヒ足ヒヲ手　吉野をつせ
ト左ヘ九延ヒ午　ニテ花ヘ名ロギ　ヲ残ずこそト大ヘイて子五人向二豆ツノ　赤ゆて正
赤ば山ヨトヲ五人向　大天狗ハトヒラキ　君立法のト　正ヘ向立豆花生トノ手
空をモほートヲ五向　ゆも暑れいハトヒ生中ニテヒラキ子ヒ九　明今集参ト春

ノ字ヒキ　ほハとうてト名ヲ上右ノ川ヒ方ト尺　装俵ハトスイト立正ヘ
サヒ右処り角まりヨテニテ花ヘ名ロギ　正ヘ向立豆花生トノ小処り正ヘヒラキ　返ヒて右ヘトり中人
春序　子五ヒヒ生ヒ　赤ヲ返ヒて花ヘ名ロギ　別ヒ春ヒ人
一セイもの名ロギ　豆春上右ヘ豆生ヒ生ヒ　ニテ花ニテ左ヨうノヘ七刀ゆヘヲ五ヒ
午ツキ　流出ス　白梅のヨ名ト左ノ引ロイ辺生ヒ午左ヨうノ立九ル　なとハト
ロイ辺ヒて引半生ノ引　正ヘ豆名ロギ　立ヒ九ル
一後夫へヒ三名春上右ヘ豆年ヒ　サヒテ生ニノ松ニテ正ヘヒラキ　柳名ハト張
年ヒてまるト　ヒラキ　春山の手ゆ房西ゆノハ白峯の。
れ模坊大山の伯春房　ちちのト物ヨノリ辺ヒラキ　又ヒビラキこも
ノビ午右処り一ノ松辺ニノ左ノ袖辺ヒ　比良ト正又ヒ上ッ九　桂川ト袖ヒイ

下トリ上ヲ左ニ如意ノ山嶽ト向ノ上ヲ高ク見上ケヨヨリ舞出ル入角ノ
分左袖迫シ正ク直シ（岸ニ立テト右ノ上ヲ見ルモ）人ノ為ニハト左ヘ廻リ大
小前ヨリ正先ヘ入リ込ミ柏ヲ沖ヘ右ヨリ表ニ引キ下ケ左ノ
袖ヲ取ル迫シ自ハト躰ヲ見ビニノ上ヲ見上ル後正面トヨ迫シニ入ル左ニ
袖ハライ右ヘトリ指掛リヘ分ケ幕際ニノ幕際ニ左トリ下リ向ニ舞出ル入ニ
引常ニ有ラ〻ト安ク三ツアラギ下ケ後先ニ有ヨリ正向ニテ
右ニ仕舞ヲ扱ヘ生下安ク右シトメテ天狗ダヲーハト柏ヲ右ヨリ二ツ二ツヨクヲ右
ヲ引左ノ袖迫シニカトル右ヲアラギ下ケ指ヲリニノ二ツ舞出ル入ニテ
右ニテトメルヨク大キノ一ツ右ス
モシ二人出 ソレハ神ヲ祝ト袖ハライ下ケ子方向 男
ヨシ人出 先ハ沖ヘノト正 あらうれしやト沖ヘ〳〵ト進ミテ左ヘトリ

大小前ヨリ正ヘ向ニ出下左袖ヲ返シ安ニテ中ヨリ左袖ハライ下ケ舞ヲ直シ
柏ヲ取ト直シ扇ヲ直シ柏モト端
ヨリ上ヲ見テ片ノ方ヲ見ル 又手扇ヲ前ノト正左右ノト
左ヨリ二ツ出下ニ居 羽團扇ニテスクイ上左ノ中ヨリ出シソノ立ル 周圍ヘツヾ 張ル扇ヲ
持ケツヽヨリ向ヲ二ツ見上 馬ノ上ヲ見ルト馬ノ上ニ有ル 夫ヨリ正メノ向ヲ見テヤアソレト進ミ
引立テ安ヨトモ向ヘ舞ト左ヲ一ツ取テ スイト出シ 心トケト右シ立ヲ
下リ際ニ大ル 後ニテ立テモ座ニ居ル 舞ヲ左ヘ廻シ子方ヲ見ル 無ク〳〵ト左ノ袖ヲ
左ヘ廻シ子方ヲ見ル 其如クニテ 安ヨトモ心モあら天狗をト 袖ハライ正ヘ直シ

右ノ方向ヘ袖ヲ振ルヤウニシテ振リ出シ
左ノ方向ヘ袖ヲ振ルヤウニシテ振リ出シ
左ヘ振リ出シ
右ヘ振リ出シ
右ヘ振リ出シ
左ヘ

カザシ左廻リテモ　又サシ廻シ兄ヶ角ヘ行左廻リ羊殺ヨリシテ抱ヘサシツメモ

又立ズヽ今ハ還幸ト子方向ジギ心ニテ面下　子方ト羊ノ前ヲ通リ行ヲ兄送リ夫

ヨリ立上リ二間并キ法ヲサシツメモ

十二　舩弁慶

一面　小舟　若女　一鬘　一着帯　一襟白二　白赤ニモ　一暑所着　一鹿鐵　一着帯

一物着　静折　烏帽子　又常ノ長折ニモ

一面　夕刀　三日月　淡男　一黒頭　鍬形付　一襟　白花色　花色一ツニモ　一李板　一鹿鐵　一中切

一法被　一鎌仮　一左刀　一長刀

子方　一型弁　烏帽子　一白沖巻　一襟赤又ハ白ニモ　一李板　一白大口　一例次　法被ニモ　長絹ニモ　一左刀　一三間　一幽帯

羊　一山伏　羊ツヒ　一例次　一型弁　一白沖巻　一李板　一白大口　一小カ刀　一三間　一幽帯

一子方　羊ノ先ヽ立出　舞台　立並ヒ向合　地トリ正　またよト向合　上手トメ正　先ヲ

カザシ左廻リテモ　又サシ廻シ兄ヶ角ヘシ左廻リ羊花ヨリシテ花ヘサシツメモ

又立ズヽ今ハ還幸ト子方向ジギ心ニテ面下　子方ト羊ノ前ヲ通リ行ヲ兄送リ夫

ヨリ立上リ二間并キ法ヲサシツメモ

十二　舩并慶

一面　小面（若女）　舟一　鬘　一首帯　一襟白二　白赤ニモ　一羊所箔　一鹿鐵　一首帯

一物着　静折　烏帽子　又常ノ長折ニモ

一面　父ノ口　三日月　陝男　舟一　黒地金銀沫巻　一黒頭　鍬形ノ　一襟　白花色　花色二ツニモ　一李板　一鹿鐵　一中切

一法被　一縫紋　腰帯　一左刀　一長刀

子方一　梨子　烏帽子　一白沫巻　一襟赤又ハ白ニモ　一李板　一白大口　一例次　法被ニモ　長絹ニモ　一左刀　一三間　一腰帯

羊一　山伏　羊ツヒ一例次　一梨子　一白沫巻　一李板　一白大口　一小刀　一三間　一腰帯

一子方以前　羊ノ先ヽ立出　舞基　立並ヒ向合　地トリ正　まなよト向合　上ニ下トメ正　先ヲ

一ツ出シ幕ヲ止メヲ入レ仕方 両人ニテ出ル時ハ上ノ方ヨリ幕ヲ取リ義経ハ引ノ方ヨリ
出ル時ハ下ノ方ヨリ出ル 上ノ方ヨリ

ヨシテ左ヘトリ左ヨリ二ノ指引トキ正ボシノ落ル枝ヲ前ノ組ノ指引トキ正ボシノ落ル枝ヲ前ノ
ムクノ指ノ子カケテノミラリ下ヲ主右ヨリ下ヲ主右ヨリ
迫シテ中ヨリ下ヲ主ヨリ下ヲ主ヨリ
当キ下ヨリ流ル毎ヨリ流ル毎ヨリ
悪キヲ会左ノト正一門ノト正メヨリ足ヲ
右左ヲ引メシテノ足ル面ニシテノキメル所ヲ
ノ迫シテ主右ヲヌキ右ヲ引カマヘル
いトシテ前ヘ引上ニテ合セ上ヨリシテノ大刀ヲ
正ヘ主ヲ下ヨリ右ヨリ
一早面ニ後長刀右ノ肩ヘカギ着上正ヘヲ正着ケシ際迫進ヲ足
ラトノ正ヲヨリ左ノ面汁リニテノ子方ヲキツトル迫夫ヨリ幕毎ヘ下リ下長刀ヲ前ヘ右
シ左ノ二寸ヲ上カイ込左ノ肘ヲ引一年ヲ肘ヘナリ走リ出発ヲ入ニテ花ニテノヒラキ払ヲ
迫要ヲリトヒラキ一ノ足筆後ト面ヲ切ノ
ラキ右ヲ右ヘ一寸主ニ主ヘ左ヲ引ヲ刀ヘ左ノヲ迫ニ正ヘ一寸主ニ主ヘ左ヲ引ヲ刀ヘ左ノヲ迫ニ正ヘ主
先ニテノヒラキ千有様ヨト面切ヲ方ヲル又筆後ヲヲトル左ヘトル枝ニシテ左ヲ引子方ヲル
面切ツキヲル左ヘ廻リ筆ヲニテノ角ノ方ヘ向ケ長刀ヨリスクヒ上面主ニ右ヲ引ケ
切ヲニ主ニ左ヘ飛迫リ角ノ方ヘ向ケ左ノヒザツキ千底巴波ノ又ト之角ノ方ヘ出
ケ右ヲ右向ニ出ニテ枝主ニ右ヲキ右ニ持ヲ主ヲニ上先ニテ一足飛上リ
枝ニ悪ルヲトル右ヲ引左ヲ引ヲ刀ヲ
前ヘ右ニ左ヲ引右ヲカイ込行小廻リ正ヘヒラキ一倍ヲ枝ヲ角ヘノ方ヘトメズ正ヘノ方

十二 右辺

一面摺 一枚 一端白 又白二モ 一着物箔 一帯 一足袋 一足 一天冠 一色衣 一袍 一表袴 一褶 一差貫 一下袴 一袖 一表袴 一袍 一褶 一差貫 一下袴 一袖 一表袴 一袍 一褶 一差貫 一下袴 一袖 一表袴 一袍

一ツ出シ幕ヲ止メヲ入レ仕方 両人ニテ出ル時ハ上ノ方ヨリ幕ヲ取リ義経ハ引ノ方ヨリ
出ル時ハ下ノ方ヨリ出ル 上ノ方ヨリ

ヨシテ左ヘトリ左ヨリ二ノ指引トキ正ボシノ落ル枝ヲ前ノ組ノ指引トキ正ボシノ落ル枝ヲ前ノ
ムクノ指ノ子カケテノミラリ下ヲ主右ヨリ下ヲ主右ヨリ
迫シテ中ヨリ下ヲ主ヨリ下ヲ主ヨリ
当キ下ヨリ流ル毎ヨリ流ル毎ヨリ
悪キヲ会左ノト正一門ノト正メヨリ足ヲ
右左ヲ引メシテノ足ル面ニシテノキメル所ヲ
ノ迫シテ主右ヲヌキ右ヲ引カマヘル
いトシテ前ヘ引上ニテ合セ上ヨリシテノ大刀ヲ
正ヘ主ヲ下ヨリ右ヨリ
一早面ニ後長刀右ノ肩ヘカギ着上正ヘヲ正着ケシ際迫進ヲ足
ラトノ正ヲヨリ左ノ面汁リニテノ子方ヲキツトル迫夫ヨリ幕毎ヘ下リ下長刀ヲ前ヘ右
シ左ノ二寸ヲ上カイ込左ノ肘ヲ引一年ヲ肘ヘナリ走リ出発ヲ入ニテ花ニテノヒラキ払ヲ
迫要ヲリトヒラキ一ノ足筆後ト面ヲ切ノ
ラキ右ヲ右ヘ一寸主ニ主ヘ左ヲ引ヲ刀ヘ左ノヲ迫ニ正ヘ一寸主ニ主ヘ左ヲ引ヲ刀ヘ左ノヲ迫ニ正ヘ主
先ニテノヒラキ千有様ヨト面切ヲ方ヲル又筆後ヲヲトル左ヘトル枝ニシテ左ヲ引子方ヲル
面切ツキヲル左ヘ廻リ筆ヲニテノ角ノ方ヘ向ケ長刀ヨリスクヒ上面主ニ右ヲ引ケ
切ヲニ主ニ左ヘ飛迫リ角ノ方ヘ向ケ左ノヒザツキ下ル巴波ノ又ト之角ノ方ヘ主
ケ右ヲ向ヘ出ニテ枝主ニ右ヲキ右ニ持ヲ主ヲ上先ニテ一足飛上リ
枝ニ悪ルヲトル右ヲ引左ヲ引ヲ刀ヲ
前ヘ右ニ左ヲ引右ヲ引込行小廻リ正ヘヒラキ一倍ヲ枝ヲ角ヘノ方ヘトメズ正ヘノ方

十二 右辺

一面摺 一枚 一端白 又白二モ 一着物箔 一帯 一足袋 一足 一天冠 一色衣 一袍 一表袴 一褶 一差貫 一下袴 一袖 一表袴 一袍 一褶 一差貫 一下袴 一袖 一表袴 一袍 一褶 一差貫 一下袴 一袖 一表袴 一袍

四足袍出右足カケ子方ヲ見込ヲ行ル左ニテトメ左ヲ引キツトキメ股ニナル夫ヨリ
ツキヲ見左廻リシテ袍ヨリ子方ヘ向長刀右ニテスクヒ上取直シ右ヲ引ケ切右ニシキメ
夫ヨリ毎手上カマヱ子方ヲネラヒ行中比ニテ向ヘツキ右ニテトメ直ニ右ヨリ二足飛ヒ
ラキ下ニ居此時ハツ太ノ方向股 立シテ袍ヘ向ケ長刀前ヘ出シ左ヲ引カイ込ヲ行小廻リ正
ヘトメ直ニ右ヘ二足飛返リ右ヘ出シ立居長刀前ヘツキ右ノ二度カケ左ノ手ヲ見ル 打拂ヌキ居ト千代
ニテ子方ヲ見 長刀フリ上ヲ行上ト下ニテ合取直シ右ヲ引ケ下ニテ合セ右ヘ飛返リ下ニ居
子方向 弁子ヲ出ヘ左ヘ下ト長刀ニテ右ヨリ左ヘ構下ヨリ切上 切ヲ出シキメル子方ヲ見こち
ものト立左廻リ 早正メンヘハスニ出 拂殺さらくとト長刀ニテ右ノ方ヨリ大キクサス様ニシテ子方
ノ前ヘ行右ニテトメ見夫ヨリシテ袍ヘ下リ下ト長刀ヲ上切ヲ出シ直ニ又上テ子方ヲ出ヘ
行トメ ツキ向見 又子方向 行ヲシ太ノ前ヘ下リ下ト毎手ヲ前ヘ出シ 祈リ心の

られト太刀ヲ左ニ持右ヘツキヲ下ノ構ヲ見ヘ行ノ二ノ松遠ニテ弁子ヲ母子ト正ヲ
二ノ隠ヘ出右手ヲ長刀ヘカケ左ヘ下リ向 早ヲ見直ニ千代 長刀ヲ捨右ヘキリヘト廻
リ下太刀ヲ又キ 返シテ見直ニ太刀ヲ前ヘ出シ 舞巻ヘ入 シテ袍ニテ太刀ヲ上カマヱ子方
ノ前ヘ行上ニテ合セ右ヲ引下 左手上ヘ左刀先ヲノモウケル 祈リのけト右ヘ飛返リ
正ニテ下ニ居左刀ヲツキ子方ヲ見 立下 左刀ヲ首ヘカケ左手モソヱ左ヘソリ返リ
一ツキリヘト返リ構ヲリ向外シ二ツメ左刀ヲツキ 立構ヲリ入行下幕ギハニ
テノリ込 松子ニ右ヘ飛返リ正向下ニ居左刀ヲツキ 立上リ右ヘウケ二足ツメトメ和子

十三 右 返

一面 増女 一髪 一鬘帯 一襟 白赤 又白二ツモ 一差所箔 一座織 一首ニ紐
一黒衣 一天冠 一色衣 一縫入腰帯 一舞衣 長箱ニモ

一ツテ下ニ居　子方ハ出ヅ引ク向ヨリ出ル早来リ
ヨク子方ノ　水注ノコレヲ二人ニホリ　出ル時ハト
ヨク子方ヘ　ヨロシクトヅキサスト　面セ
ヨク子方ヘセ　ニテ花ヘ送リ　中花ニテノ
引ク出ニ海カザシ花ヘ送リ　出ル時ニテ正ヘヒラキ右ヘ二ツメトメ物ヲ
引ク子方ノ中花迄ヨク子方ヘ　更ヨリ左ヘツキ引　ヅキトメニル

三ノ鞍馬天狗

一出囲　一鏡中　一扇仕舞花色ニテ　一白大口縫箔ニテ　一水衣袴
一鏡後座事　一小刀　一段縞　一手獅子頭　一大癋見　一赤髪龍神ニ
一面大癋見　一赤髪龍神ニ　一手獅子頭　一大癋
一物衣　一鏡後座事　一羽団扇
ワキ　一裃赤ノ上下　一長刀　一兎袴　一足袋　同ジ

三ノ鞍馬天狗

一出囲　一鏡中　一扇仕舞花色ニテ　一白大口縫箔ニテ　一水衣袴
一鏡後座事　一小刀　一段縞　一手獅子頭　一大癋見　一赤髪龍神ニ
一面大癋見　一赤髪龍神ニ　一手獅子頭　一大癋
一物衣　一鏡後座事　一羽団扇
ワキ　一裃赤ノ上下　一長刀　一兎袴　一足袋　同ジ

地謡ニ一白縫箔ニ紅地箔ニ　一段ニ　一白縫箔ニ　常ニ着流両肩上
ワキ一声ニ　一声ニ　一白大口　一中ニ　一角帯ニ　一神楽ニ　一ツ
一唯ニ言ヒ付　幕上ノ笛ニテ　一ノ手ニ　出ル　二人
名乗　（白ノ時ニ中ニテ
地ニ　一ノ手ニ　出ル　幕ヨリ

相云夫ヲヒロイニ行ク毎年ヲ前ヘツク所ヲセナカヲ後ヨリ切付ル
車ニ早産ヘクロギ下ニ居 サヤニ納メ左ニ持
一後一老年秋 大キ尸ニ左ニ尸イ込持 幕ヲ上 右ヘ早ノ車ニ出 一ノ松
ニテ正ヘトメ
若者 立荒 大勢 シテノ法ヨリ 若者ノ次 松明 中花トトメ
三人花松明ヲ持 フリ乍出 立並ヒトセクケテト 遥
遥ヲズ 時をつくつてト 右足ヲ力ケ 後ロヲ向 入口ヲ尺ル 心ニテ尺廻シ
正ヘ車シ 又ハ若者ヲモトツレヲ尺ル
一日シテ向 異ヲ以ト 下ニ居 右手ニ付リツク 松明ヲ持タル者ハ
頭丈下ル 右手ハ上ヲ居ル 一日ハ法手ヲ上ヲ居ル

時ヒトト正ヘ車シ 扨何者かあるト 出ヘ向 扨松明のト正 忘ヘ〳〵ト若
者ヘ向 彼者見事ハト正 きやつハト若者向 又 山向ニモ 又あく切
たり〳〵ト正ヘ車シテモ 扨東まつのト若者向 一の東花ハト正 夫
社大きすよト若者ヘ向 それ東花のト正 三ハ我らが命なるにト若者
ヘ向 右持ハム 扨よふト右手ニテヒザヲ一ツキノサス 正花の如くト正ヘ
ソヒ引て 扨ろふト左足ヲ除ク事ノ右ヲ引メニシテノ出 一日ヲ尺後ス
左ヲそけト 一日手ヲツク いやト手ヲ上
いや無数のト大キノ正ヘ車シ 叩せめ 花やト右ヲ引 若者ヲ尺テ夫ヨリ
尺後ス 時を作ってト左ヘトリ 左ヘ廻リ 幕降ノ正メニランカニ降ヘ
出ニ居ルニ掛ル 正

時を作りて ト 地ト 連ト 門言ニ 張 一回 立上リ シテニツイテ 左ヘ廻リ
トメノツレ一ノ私ニ 立居ル
子方ハ 時を作りて ト 右ノ枯 立 正ヘ子ニ 二足ツメ あらぬこしやト
左ノ方ノ右ノ引 枯をりノ方ノ見ル おのれらよト 又上柏子 先よ
てゐるこハ ト 中ヘ出 正ヘ向出 ヒラキ 下ニ居 右手ヲ引リ 八時も咲けヘト
ツキジキ 獨りも なすけて ト 手ノ上 枯をりノ方ノ見ヤリ 夫ヨリ
正ヘ立上リ 右ノ方ノ出シ見テノ 又キ乍 右ヘ廻リ サヤノ枠 羊座ニテ
待ニ居をたりト ツレヘ向 カマエル
立ニ居モ 子方ト一所ニ 右ノ方ノ又キ サヤノ枠 足ヨリ切組
差者 トメノ形ハ 枯葉子ノ通リ 小ニ尺キセ 大ツミノ前道下リ

右ニテ柏子ニツイテ 左ノ方ヘ エガシ 後ロヘ向タル所ノ 子方切ニ召シ ツキ見
ヘ引 シテ向 右ノ引 右ノ方ハ 下テ居ル
六叶ニ 又上柏子 夫ヨリ 立 一ノ私ヘ出 正ヘトメ 金あしたを 見ぬをト 左右ト 右左トモ
高ノ上 跡ヘ又ク 五六ヘ三寸のト 右ノ方ノ出シ見ル 正ヘ二足ツミ込 右ノ方ノ大キクヌク
ヒラキ乍 右ノ手ヘ 力ツギ 左ノ手モツヘ 大鳥ト 左ノ引乍 右ノ方ノ前ヘ召シ
左右左ト 柏子ニ 高ノ上 ツヨク云 二尺 一三尺ニテ 拝台ヘ入 シテ枝ニテ
正ヘ ヒラキ乍 面を向ヘ ト 右ノ方ノ上 カマエル 又毒手ノ大キクヒロゲテ
カマエル あらけなくしやト 右ノ方ノ召シ 面斗リ 子方ノ見ル
子方 面をト シテト一所ニ 右ノ方ノ上 カマエル あらけかト 召シ 盗人よト 又上柏子
めたれの母なる 敷討ハ 出るとも 我まハ一ツ出さし 柏をとそト 柏子左ノ

引 毒手ニテイクツモ切下 シテノ前ヘ引トメ 流ヘ少シトリ力ヲエル
前ヘ切時ヽ 二足大キクトリ くせ物なれハト 三足出ル ○さそくをつかつてト
柏子 十方切ト 上ニテ合セ上ヨリ切ヲ入
上ニテ合セ 引下 左ヲツヘウケル
八方拂ト 下ニテ合 返シテ合 飛遠イ 出ニ 子方ノ足ヲヒザツキ
拂 立上 許ミ歩ヽ切付ル
一足ヽ飛上リ 上ニテ左ヲツヘウケル
夫ヨリ下ニテ合 返シテ合 飛遠イ 鶴ヲ三ヌト 上ニテノ双方
太刀ヲ合セ 千代ニテ一ツ廻リ シテ人シテ程ノ方ヘナリ 火をおし
てト 双方キツサキヲ上ヲ 以バ元ヲ合 流ヘ久ガヒニ引 下ニテ合セ

返シテ合 飛遠イ 出ヽ上ヨリ 大キク左手モソヘ切込下ス
ウケナガシ ハヅシテ シテ人切付 重テ イクツモニテモ 切付 行
右ヲ引下 毒手ニテウケ 千代 ワキ飛近下リ 右ヒザツキ 安飛シテ
太刀ヲ左ヘヤリ 子方ヲ元井ル
下ニ居ル 返切 夫ヨリ 流ヘ下リ 右ヲ引 太刀ヲフリ上 シテヲ元ル
歩物ヲ入ヘてト 太刀ヲ右ヘヤリ
返シヽ 横ヨリ入 行ノ一ノ松辺ニテ シテ人向居ル 又下ニ居テ太刀ヲツ
キ 元井ル
組て力のト 居立 太刀ヲ半立 太刀投すてヽト 太刀ヲ出シテ元ニノ
右ノ方ヘ投拾 立上リ 毒手ヲヒロゲ少シ出 一足ヽ飛上リ 子方ヲ目ガ

ケテ引

赤ルヲ一ツ中ヨリ左ヘ引ク其ノ後ノ一ツヲ中ヨリ右ヘ引ク其ノ後ノ赤ヲ中ヨリ左ヘ引ク其ノ後ノ赤

子方笛巻ノ時
一小結鳶帽子　一厚板　一白大口　一長絹　一襟赤白ニモ　一腰帯　一小サ刀　一笛　一ニ帽
後　一白鉾ニ　一厚板　一白大口　一腰帯　一ニ刀　一蒔衣
トモ　一青袍男　一持ニ刀
笛巻ワキ　一掛ニ袍　一厚板　一大口　一小サ刀　一ニ帽

一子方雛子方生付　幕上出　比以ニ着生ス
一幕上出ト　何程とト強　袍能ニテトメ疎れニ見ル　幕落ヨリ疎れハ出ス
明ケト正　数年若殿ト　ワキ向　山農ニ下ト　正ニ連シ
子方ワキ向　立入替リ先ヘ一ノ板ヘリ　シテ入ヘ下ニ居ノ手ヲツク　ワキ落ヨリ　後ニ死ヘ
ワル中　子方向　ソレ半若殿ト　強　今社平家ト　正　幸ノ母も嬉しくト　子方向　子と
も又ト正　干松さらにト　子方向　子方地ニ下リノ手ヲ上　干こかひさられト　ノ手ヲツク
うたてのトシカリ　手印ニ居シ　正　子方モノ手ヲ上　ワル中　二人立上リ入替リシテ

先ニ舞台ヘ入　地以ヘ行　子方ハ疎ヨリ入　シテ袍先ニテ　二人向合下ニ居　ワキモ落ヨリ母ヘ
入大ツヘシノ前ニテシテ向　一両ニ下ニ居　ソウ流れハト　二人連シ　孝行あるハトシテ人向
なるや男ハト　子方向　志られハト　右手ニテヒザヲ一ツ手ノテ子方ヲサス　此時立ニ足迯シ
下ニ居　余ニ手化夫ヨリ　ノ手ヲツキテ　右ニテシカリ　手印ニ二人連シ　曲れと又ト　子方ト
向合　又ト二人連シ　六はらの人やト　向合　ノ手ヲツク　用ノ印ト二人トモシカリ　手
印ニ連シ　ノ手ヲ上　ソ蔵ハれト　ノ手ヲツク　実理りのト　子方向　是も大師のト
連シ　ノ手ヲ上　是ハ先ト　子方向　干出ノのト　左ニテ人サスモ　数ハ寄しのト　笛
ヲ腰中ヨリ取出シ　毎手ニ持　立行　下ニ居テ　シテ人後ス　干候居ル　是ハ鷲ニ手ト　笛ヲ
結取　毎手ニ持　今社委婆ハト　正　笛ヲ見　巻かくしたるト　紅脱ヲ右ニテ　羊取　羊ヘ捨ル
子方ニモワルセル　性成出ノ家　年あやト　子方ニ渡シ　毎手ニ結取　立テ二足下リ下ニ居テ

榛原製