

Antiche tradizioni e floride variazioni: la diffusione del teatro *nō* nelle province tra i periodi Muromachi e Edo

IVAN CROSCENKO

1. Introduzione

Nel grande e variegato scenario della storia del teatro *nō* è presente un congruo numero di studi in cui si è tentato di illustrarne la genesi, lo sviluppo e i protagonisti, a partire da Zeami Motokiyo (1363-1443), che hanno dato forma a questo genere teatrale come degli scultori con le proprie opere di marmo o legno. Nonostante se ne conoscano nel dettaglio gli aspetti storici, performativi o testuali, ancora oggi risulta poco studiato un capitolo decisamente importante e interessante della storia del teatro giapponese: la diffusione del teatro *nō* in diverse province. Osservando le plurime manifestazioni di tale fenomeno si nota sin da subito un vero e proprio “viaggio” che comporta non soltanto una differenziazione geografica, stilistico-performativa e testuale, ma soprattutto un completo cambiamento nell’ambiente culturale in cui venivano realizzate tali *performance*: dalla cerchia elitaria e sofisticata della corte militare alle piccole realtà provinciali in territori spesso rurali. Questo specifico fenomeno è collocabile all’incirca tra la fine del periodo Muromachi (1336-1573) e la fine del periodo Edo (1603-1868) in tutto l’arcipelago, giungendo sino in località come Miyajima. In questo processo, il *nō* è riuscito a differenziarsi dal professionismo della corte solo in specifiche aree geografiche, trovando il suo crogiolo nell’area nord-occidentale dell’Honshū: nella pianura dello Shōnai, vicina ai tre monti del Dewa Sanzan visitati dal poeta Matsuo Bashō (1644-1694), e il Mar del Giappone; la regione di Kaetsu e infine l’isola di Sado, nota per aver ospitato diversi esili, fra cui proprio quello di Zeami. In questa sede si cercherà di dare forma a un primo quadro storico della diffusione del teatro *nō* focalizzando l’attenzione sulle cause che hanno portato alla florida nascita di tradizioni extra canoniche, dalla sua “evasione” dagli ambienti professionistici e della corte militare al suo arrivo nei territori provinciali, stabilendosi in seguito come arte performativa rappresentativa di diverse comunità. Diversamente dalla maggior parte degli studi condotti sull’argomento, di scarso numero e che si concentrano su specifiche eterodossie lasciando in secondo piano le relazioni tra l’una e l’altra, in questo articolo si cercherà di osservare le forme di teatro *nō* provinciale non come entità distinte e separate, bensì come risultati di un macrofenomeno che ha interessato l’area centrosettentrionale dell’Honshū, contraddistinto da processi di formazione condivisi da ogni comunità interessata. Nello specifico, si prenderanno in esame cinque eterodossie formatesi nelle aree geografiche menzio-

nate, comprese tra i territori delle attuali prefetture di Yamagata e Niigata: *Kurokawa nō* 黒川能, *Yamato nō* 山戸能, *Matsuyama nō* 松山能, presenti nella zona della pianura dello Shōnai; *Ōsuda nō* 大須戸能, nella regione di Kaetsu, e *Sado nō* 佐渡能, afferente all'omonima isola. Esistono inoltre altre tradizioni come il *Nōgō no nō-kyōgen* 能郷の能狂言,¹ sorta nel villaggio di Neo, ad oggi città di Motosu nella prefettura di Gifu, le quali non verranno prese in esame in questo studio preliminare. Sebbene si trattino di ulteriori forme extra canoniche affascinanti e meritevoli allo stesso modo di adeguati studi, le cinque eterodossie di teatro *nō* sopra citate presentano nel loro complesso una vicinanza geografica che ha fatto sì che in più momenti i loro percorsi e le loro storie si siano intersecate lungo tutto il periodo Edo. Detta vicinanza ha portato quindi, in termini macroscopici, anche a una condivisione delle cause e motivazioni delle loro genesi e, per questo motivo, ci si concentrerà su di esse. Inoltre, non si tratterà dei corrispettivi *kyōgen* provinciali, che richiedono ricerche e analisi a sé stanti poiché sono stati sottoposti a processi di formazione e evoluzione nettamente differenti da quelli del *nō* che hanno portato al lento declino di questo genere di teatro umoristico nel corso dei secoli nei territori menzionati.

2. Tra leggende e verità storica

È bene premettere che molto spesso, ad oggi, risulta impossibile attestare con precisione il momento esatto e i protagonisti della nascita delle eterodossie di teatro *nō* per via dell'assenza quasi totale di una dettagliata documentazione sopravvissuta nel tempo o mai prodotta. In mancanza di una testimonianza storica, è fiorita la diffusione di leggende che sono state tramandate nelle diverse località nel tentativo di legittimare l'esistenza delle varie arti performative locali attribuendo loro un'origine illustre. Tra le più antiche vi è certamente quella del *Sado nō*. Si narra che questa specifica forma extra canonica sia sorta proprio grazie a Zeami Motokiyo, padre fondatore del genere. Egli avrebbe insegnato direttamente agli abitanti tutti i segreti per comprendere pienamente il *nō* durante gli anni di esilio presso l'isola di Sado tra il 1434 e il 1436 a seguito di alcuni dissapori con l'allora *shōgun* Ashikaga Yoshinori (1394-1441). L'esperienza isolana è stata descritta a più riprese e raccolta all'interno di *Kintōsho* (Libro dell'isola d'oro, 1436) in uno stile che si potrebbe definire poetico, caratterizzato da un'alternanza di prosa e poesia che lascia ipotizzare l'intento di recitarlo in occasione dei *takigi nō* (Matisoff, 1977, p. 443). Zeami in quest'opera presenta alcuni luoghi di Sado che visitò durante gli anni d'esilio, senza però descrivere in forma di diario la sua esperienza e, soprattutto, rivelare la sua influenza nella

¹ È interessante notare come il *Nōgō no nō-kyōgen* presenti esplicitamente all'interno del suo nome entrambe le pratiche teatrali del *nōgaku*, cosa che invece non avviene per le restanti eterodossie. Sebbene si utilizzino termini quali, ad esempio, *Kurokawa kyōgen*, generalmente si fa riferimento più alla *performance* che ad una vera e propria tradizione extra canonica del suddetto genere teatrale.

diffusione del *nō* agli abitanti. L'assenza di questa informazione comporta contemporaneamente l'impossibilità di confermare o confutare l'ipotesi che egli sia stato effettivamente l'artefice della nascita del *Sado nō*. È possibile però rintracciare i primi istanti in cui il *nō* è effettivamente giunto sull'isola grazie ad alcuni documenti storici ancora oggi conservati. Innanzitutto, la prima testimonianza della messa in scena di alcuni spettacoli di teatro *nō* viene menzionata esclusivamente all'interno del *Sado shi* (Storia di Sado), uno scritto risalente alla fine del periodo Edo dove si attesta che nel 1553 l'attore Kanze Mototada (1509-1584) mise in scena diversi drammi, tra cui *Tama no I* (Tama no I) e *Funabenkei* (Benkei sulla barca), su invito dell'allora signore di Sado Kawaharada Honma (?-?) (Kobayashi *et al.*, 2008, p. 20). Tuttavia, ciò rappresenta semplicemente un primo contatto tra il territorio di Sado e questo genere teatrale. Infatti, i primi eventi che con più certezza hanno portato alla nascita del *Sado nō* sono databili soltanto al XVII secolo e in particolare al 1601, anno in cui il *bakufu* iniziò a controllare direttamente l'isola e in cui Tokugawa Ieyasu nominò diversi *daikan* (magistrato locale), tra cui Ōkubo Nagayasu (1545-1613), un discendente della famiglia Ōkura, i cui membri erano attori di *sarugaku* affiliati alla scuola Konparu. Durante i suoi anni in qualità di magistrato locale, Ōkubo svolse un ruolo fondamentale in quanto fu colui che *in primis* favorì l'arrivo del teatro *nō* all'interno dell'isola: estimatore di *performance* di vario genere, in particolar modo musicali e coreutiche, come viene riportato in più testi, organizzò frequentemente spettacoli presso la sua residenza a Sado. Ad esempio, nel *Sado Aikawashi* (Storia di Sado Aikawa) si menziona che nel 1604 invitò due attori, Tsunedayū e Mokudayū, dal Washū, territorio corrispondente all'attuale prefettura di Nara, assieme a musicisti e maestri per i ruoli di *waki* e *kyōgen*. Ōkubo Nagayasu, inoltre, non si limitò soltanto a invitare attori professionisti nell'isola, ma si fece anche promotore l'anno successivo della costruzione nei pressi dell'area di Aikawa del santuario Ōyamazumi e di quello di Kasuga, luogo per eccellenza degli spettacoli di *Sado nō* (Kobayashi *et al.*, 2008, pp. 27-30).

Un'altra tradizione di cui è difficile rintracciare l'origine precisa, ma per la quale le leggende risultano essere ben radicate e ormai considerate parte integrante della storia ufficiale, è quella del *Kurokawa nō*. In alcuni documenti prodotti negli ultimi anni del periodo Edo si possono rintracciare due storie che descriverebbero la genesi di questa eterodossia e che già in precedenza circolavano nella comunità di Kurokawa. La prima leggenda attribuisce i meriti all'Imperatore Seiwa (850-880), il quale nel corso di un viaggio giunse a Kurokawa e ordinò ad alcuni attendenti al suo seguito di insegnare agli abitanti la nobile arte del *nō*. Il secondo mito vede come protagonista Ogawa no Miya (1404-1425), terzogenito dell'imperatore Gokomatsu (1377-1433), e presenta una narrazione pressoché simile alla precedente (Grossmann, 2013, p. 32). Entrambe le storie risultano essere in realtà dei tentativi da parte degli attori e degli abitanti di Kurokawa di elevare la propria tradizione teatrale. In particolare, la leggenda legata all'Imperatore Seiwa risulta perlopiù inverosimile vista la discrepanza tra gli anni in cui regnò detto imperatore e l'effettiva

nascita del *nō* di Zeami. Tuttavia, questa leggenda ormai viene considerata parte integrante della storia del *Kurokawa nō* venendo spesso menzionata all'interno di numerosi documenti redatti durante il periodo Edo. In una missiva dell'attore Ueno Yoshi (?-?) nel 1840 è possibile leggere:

[...] Ogni anno il primo e secondo giorno di Capodanno si continua a mettere in scena il *nō* come auspicio per la pace nel Regno. La sua origine non è riferibile a un dato periodo, ma [la sua prassi] è stata trasmessa all'interno del villaggio nelle epoche passate. Giunto in questi territori l'Imperatore si intrattenne facendo organizzare spettacoli di *nō* su un palco all'interno del santuario, dette ordine a dei maestri di insegnarlo agli abitanti locali e di metterlo in scena. Sin da tempi antichi [questo] stile viene chiamato 'ōuchi kakari' [...] (Sakurai, 1998, p. 229).

Entrambe le leggende vengono menzionate, con alcune differenze, anche in alcuni documenti relativi alla genesi dello *Yamato nō*, un'ulteriore eterodossia sorta nell'area di Yamairagawa proprio per via degli stretti contatti con il villaggio di Kurokawa. Infatti, gli attori di *Kurokawa nō* si recarono spesso in numerosi villaggi limitrofi per insegnare la propria prassi riuscendo a trasmettere non soltanto il repertorio, ma anche le leggende legate all'origine della loro tradizione. Stando al primo mito riportato nella documentazione custodita dalla comunità di Yamairagawa, la nascita dello *Yamato nō* sarebbe avvenuta durante l'era Jōgan (859-877), quando a seguito dell'arrivo dell'Imperatore Seiwa nel villaggio di Kurokawa un attore talentuoso di nome Igarashi Hemon (?-?) giunse nel villaggio di Sanemata vivendoci per un lungo periodo e insegnando l'*utai*, lo *shimai* e il *renbo no mai* (danza degli innamorati).² Per quanto concerne la seconda leggenda, viene narrato che nel primo anno dell'era Chōkyō (1487) Ogawa no Miya si stabilì nel villaggio di Kurokawa e uno dei suoi attendenti, Tenryū Shōnin, a seguito di un pellegrinaggio sul monte Atsumi, cominciò a risiedere a Sanemata,³ dando così inizio agli insegnamenti del *nō*. Si riscontrano alcuni elementi narrativi che si aggiungono alle storie presentate precedentemente, dove un attore o attendente partendo da Kurokawa raggiunge il vicino villaggio Sanemata, trasmettendo sì le componenti che definiscono la prassi performativa del teatro *nō*, ma insegnando anche quelle che consideriamo oggi le danze folkloristiche di Yamairagawa, come il *renbo no mai*.

Proseguendo con l'ultima di quelle che possono definirsi le leggende principali legate alla nascita del *Kurokawa nō*, un numero estremamente ristretto di documenti antichi testimonierebbe l'effettiva presenza del teatro *nō* già in epoca Muromachi. Infatti, alcuni di questi scritti custoditi dalla scuola *shimo-za*⁴ riferiscono dei contatti tra la comunità locale e compagnie provenienti da Kyōto, in particolare un attore di

² Breve spettacolo tipico di Yamairagawa interpretato da due giovanissimi attori di circa dieci anni nei ruoli di un nobile/principe e di una principessa.

³ *Kuwashii yurai to toku shoku*. Sito web della comunità di Yamairagawa: <https://www.yamairagawa.com/> 古典芸能/山戸能/由来について (ultima consultazione il 10/07/2024).

⁴ Assieme alla *kami-za* costituiscono i due gruppi di attori della tradizione del *Kurokawa nō*.

nome Iwadayū, attivo tra il 1491 e il 1497, il suo discepolo Murai Shigorō e persino Konparu Zenpō (1454-1470). Questa documentazione chiaramente ha portato alla formulazione di ipotesi in merito alla nascita dell'eterodossia di Kurokawa e il suo rapporto con la scuola Konparu (Grossmann, 2013, pp. 29, 32-33). Tuttavia, Omote Akira (1986, p. 366), uno tra i maggiori studiosi del *Kurokawa nō*, dalla lettura dei documenti citati ha dubitato l'esistenza di detti legami poiché ipotizza che sia più plausibile che Iwadayū fosse un attore della *kami-za* e non un professionista della capitale per via della presenza del carattere di *kami* (superiore) posto vicino al suo nome.

3. I canali di diffusione del teatro *nō* nelle province

In questo trasferimento culturale dagli ambienti shogunali degli Ashikaga a Kyōto e dei Tokugawa a Edo, la tradizione teatrale del *nō* è stata ben accolta da diverse comunità provinciali che hanno avuto modo di reinterpretarla e nei secoli mantenere vive delle caratteristiche che il professionismo ha eliminato o perso, e che oggi si considerano superate. Si ritiene che uno dei più antichi canali di diffusione del teatro *nō* nelle province giapponesi siano stati i *kanjin nō* (*nō* di beneficenza), pratica che garantiva l'organizzazione di spettacoli davanti a un pubblico popolare, in contesti diversi da quelli del mecenatismo shogunale e per scopi utili quali la raccolta di fondi volti alla ricostruzione di templi o santuari. Il *nō* aveva ereditato detta modalità dalle tradizioni del *sarugaku* e del *dengaku* i cui artisti, sin dal 1350, venivano ingaggiati da gruppi religiosi e, in seguito, da proprietari privati o istituzioni che organizzavano spettacoli a pagamento dopo l'acquisizione di terreni. Oltre all'aiuto economico garantito alle strutture religiose buddhiste e *shintō* grazie alle *performances*, il *kanjin nō* poteva nascere anche dal patrocinio del clan Ashikaga, finanziatore di eventi che potevano proseguire dai tre ai sette giorni, noti come *machiiri nō* (*nō* all'interno della città),⁵ o dalle esigenze personali degli attori stessi (Pinnington, 2019, pp. 57, 85-86). È forse proprio grazie a questa specifica modalità che la tradizione del *sarugaku no nō* ha avuto modo di entrare a far parte delle forme di intrattenimento di alcune località provinciali, e con il tempo, mescolarsi con quelle già presenti. Ciò giustificherebbe o spiegherebbe, ad esempio, l'antica commistione di elementi del *nō* con quelli delle pratiche ascetiche degli *yamabushi* nel *Kurokawa nō*, la cui nascita coinciderebbe con gli anni dell'ascesa di Kan'ami e Zeami sotto il mecenatismo Ashikaga.

Una seconda traccia di diffusione del teatro *nō* nella pianura dello Shōnai è sicuramente il contatto culturale intercorso tra i centri Kyōto e Edo e le piccole località provinciali mediato da *daimyō* o famiglie di *chōnin* in piena ascesa. Ciò si realizzava

⁵ Generalmente questi spettacoli venivano organizzati all'interno del castello shogunale in occasioni speciali.

attraverso la pratica del *sankin kōtai*.⁶ Nel momento in cui i signori feudali dovevano allontanarsi dalla residenza presso la capitale shogunale, lasciandovi la famiglia, portavano con sé una schiera di collaboratori tali da poter godere della cultura di Edo anche durante il loro soggiorno annuale presso i territori più remoti. Ciò consentiva innanzitutto di garantire il proprio intrattenimento, ma anche di “esportare” e diffondere involontariamente gli usi e i costumi, le mode e più in generale la cultura della classe guerriera del tempo nelle località provinciali. Tramite questa pratica, dal 1653 al 1862 si è coadiuvato il processo di cristallizzazione delle diverse eterodossie uniche di teatro *nō* nelle province del Giappone, plasmandone la prassi secondo gli stilemi ortodossi delle principali scuole specializzate nel ruolo dello *shite kata*. Nel caso del *Kurokawa nō*, Sakai Tadazane (1670-1731), quarto *daimyō* del feudo di Shōnai, fu una delle figure cardine di questo fenomeno nel villaggio. In diversi documenti risulta che fosse solito assumere attori professionisti presso il proprio castello a Tsuruoka, in particolare molti appartenenti alla scuola Hōshō, i quali hanno risieduto proprio nella città durante il periodo Edo. Tuttavia, ciò non garantisce un diretto contatto tra la tradizione del *Kurokawa nō* con quella professionistica della Hōshō in quanto gli abitanti del piccolo villaggio di Kurokawa non ebbero mai la possibilità di produrre dei propri *utaibon* o annotazioni originali dei testi e sovente fecero uso di quelli realizzati dalla scuola Kanze (Grossmann, 2013, p. 29), che si affermò nella piana dello Shōnai a seguito dell’istituzione dello *iemoto seido* e al ruolo di Sakai Tadayoshi (1644-1681) nel territorio (Casari, 2021, p. 103) in qualità di terzo *daimyō*.

Un ulteriore caso è quello del *Matsuyama nō*, sorto a non molti chilometri di distanza da Kurokawa. Sebbene non sia possibile fornire una data che sancisca la nascita di questa ulteriore eterodossia, la prima testimonianza scritta risale al 1893, agli albori dell’era Meiji. Essa descrive una tradizione ben radicata nella comunità che contestualmente fa intendere come la suddetta forma di *nō* locale sia nata precedentemente alla data di redazione del documento, all’incirca durante il periodo Edo (Casari, 2021, p. 104). Tuttavia, la complessa e frastagliata storia del *Matsuyama nō* vede diversi protagonisti: *in primis* il clan Sakai, che dominava il feudo di Shōnai, cercò per primo di sedimentare la tradizione del teatro *nō* all’interno di Matsuyama, creando di fatto ciò che si potrebbe definire un proto-*Matsuyama nō*. In particolare, il primo capoclan Sakai Tadakatsu (1594-1647) e il suo terzogenito Tadatsune (1639-1675), coloro che plasmarono il feudo di Matsuyama, durante gli anni in cui erano presenti nel territorio sentirono la necessità di rendere vive le arti del *nōgaku* come *shikigaku* (arte cerimoniale) locale. Tuttavia, la zona geografica della pianura dello Shōnai presentava una situazione poco favorevole alla creazione di una forma di teatro *nō* ufficiale per via di due grandi ostacoli: da una parte vi era una condizione economica difficoltosa, dall’altra il fatto che il vicino *Kurokawa nō* era già stato insignito del titolo di *shikigaku*. Detta condizione limitò le possibilità di rappresen-

⁶ In vigore dal 1653 al 1862, era un sistema di residenza alternata cui i *daimyō* erano sottoposti ogni anno per garantire allo *shōgun* un controllo capillare e sistematico di tutti i territori controllati.

tazione del ben più giovane e modesto *Matsuyama nō*, che fu trasmesso agli *ujiko* (figli del clan), responsabili del santuario, e ai servitori come arte cerimoniale delle celebrazioni del santuario Kōtai (Sakamoto, 2016, pp. 6-7). Un secondo protagonista della storia di questa eterodossia è la famiglia Honma che, dopo un cospicuo arricchimento grazie al commercio di riso iniziato nel 1671, ottenne diversi beni materiali come forme di pagamento dei debiti dei *bushi* e si avvicinò sempre di più al mondo del teatro *nō*. Gli Honma si resero attivi nella comunità di Matsuyama partecipando ai *machiiri nō* assieme agli abitanti, oppure, patrocinando in prima persona delle rappresentazioni presso le proprie abitazioni in maniera non ufficiale. Ciò non solo portò alla diffusione del teatro *nō* all'interno della comunità di Matsuyama, ma si stabilì anche un primo momento in cui lentamente si stava passando da ciò che gli attuali attori definiscono *bushi nō* 武士能 (*nō* dei militari) al *machikata nō* 町方能 (*nō* cittadino; Casari, 2021, pp. 104-105). Fino a questo momento gli spettacoli che vennero organizzati rimasero comunque una forma d'intrattenimento per la classe militare di Matsuyama, ma con l'attività degli Honma anche il popolo iniziò a godere di questo genere teatrale, rendendolo di fatto un elemento comunitario imprescindibile e ancora oggi fortemente sentito a livello locale.

4. Gli insegnamenti

Un'ultima strada della diffusione del *nō* nei territori provinciali durante il periodo Edo risulta essere l'insegnamento, previo pagamento,⁷ del canto e della danza nelle località limitrofe, spesso piccoli villaggi rurali. Questa specifica pratica vide come principali divulgatori delle prassi performative gli abitanti del villaggio di Kurokawa, dove diversi attori avevano incominciato a tenere delle lezioni private sia all'interno che all'esterno del villaggio. La corporazione religiosa e i due gruppi attoriali locali, tuttavia, non gradivano la circolazione dei propri interpreti nei territori vicini, esprimendo una certa protettività nei confronti della propria tradizione artistica che si concretizzò nell'imposizione di regole e divieti tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Anche se non si esclude la possibilità di incontri "clandestini", gli attori continuarono a impartire lezioni a coloro che ne facevano richiesta, solitamente contadini o mercanti che desideravano apprendere questa forma di teatro *nō*, sotto una rigida regolamentazione e un severo controllo burocratico. Chi tra i

⁷ Oltre alle lezioni, il villaggio Kurokawa in più momenti organizzò numerosi *kaichō nō* 開帳能 (*nō* di esposizione), tipologia di spettacoli realizzati in territori esterni, generalmente santuari nelle zone di Tsuruoka e Sakata, per ottenere dei fondi volti a finanziare eventi importanti. Proprio come i *kaichō* buddhisti dove si esponevano delle reliquie ai visitatori, durante queste occasioni si mettevano in mostra i tesori del *Kurokawa nō*, ovvero, antiche maschere utilizzate durante le rappresentazioni dell'*Okina* oppure costumi preziosi (Grossmann, 2013, p. 37). Tra il 1704 e il 1846 sono stati registrati otto spettacoli nelle città di Tsuruoka e Sakata. In queste occasioni la tariffa per assistere agli spettacoli ammontava a cento *ryō* (Sakurai, 1998, pp. 40-41).

‘maestri’ non risultava in possesso dei permessi necessari per l’insegnamento al di fuori di Kurokawa, veniva ostracizzato secondo le norme del *mura hachibu* (otto parti del villaggio)⁸ (Grossmann, 2013, pp. 41, 51). Il risultato della trasmissione del *Kurokawa nō* ha portato alla nascita di due ulteriori eterodossie: lo *Yamato nō* e l’*Ōsuda nō*. La prima nacque nella zona di Yamairagawa, non molto distante dal villaggio di Kurokawa. Le informazioni riguardo alla sua formazione, escludendo le leggende di cui si è trattato precedentemente, scarseggiano, mentre quelle che ci sono pervenute testimoniano che questa tradizione è stata tramandata sino ad oggi in qualità di arte performativa legata ai riti *shintō* e a quelli della vita quotidiana degli abitanti locali, i quali, come nel caso di Kurokawa, erano prevalentemente contadini (Sakamoto, 2016, p. 1). Contestualmente, durante gli ultimi anni del periodo Edo, nel villaggio di Asahi⁹ sorse l’*Ōsuda nō*, che inizialmente venne conosciuto sotto diversi nomi quali *kamigoto sarugakumai* o *Ōsuda no nō*. A differenza dello *Yamato nō*, è possibile ricostruire l’origine di questa eterodossia di teatro *nō*. Nel 1844 Takoi Jinsuke (?-?), un attore della scuola *shimo-za* di Kurokawa, giunse nel villaggio di Asahi iniziando a dare lezioni dell’arte performativa propria del suo villaggio (Kitami, 2010, p. 78) trasmettendo diversi drammi, quindici in tutto, che daranno vita alla prima metà del repertorio attuale. Gli abitanti di questo piccolo villaggio accolsero calorosamente questa occasione e dai documenti pervenutici si riscontra che inizialmente tra i praticanti locali non vi erano esclusivamente i contadini, ma figuravano anche il *kannushi* del santuario Yasaka e il capovillaggio. Trascorsi quattro anni dal suo arrivo, nel 1848 Takoi Jinsuke fece nuovamente ritorno al villaggio di Kurokawa in seguito alla prima esibizione della prima compagnia di *Ōsuda nō* presso il santuario locale (AA.VV., 1977, p. 222). Successivamente, nel 1851 gli abitanti del villaggio di Asahi incominciarono delle prime sessioni di *o keiko* tenute dagli attori locali e nel 1855 organizzarono un ciclo di spettacoli volti a celebrare il nuovo anno per cinque giorni consecutivi (Kitami, 2010, p. 80) presso il santuario di Yasaka (Miyao, 1967, p. 120), permettendo a questa ulteriore espressione eterodossa del teatro *nō* di consolidarsi e manifestarsi in maniera del tutto indipendente.

5. Conclusioni

È interessante osservare come la nascita di diverse forme eterodosse di teatro *nō* in una determinata area provinciale, i territori delle prefetture di Yamagata e Niigata, non sia frutto di circostanze casuali e dissimili tra loro, quanto piuttosto il risultato di una serie di processi socioculturali comuni alle diverse aree geografiche. È

⁸ Forma di ostracismo radicata durante il periodo Edo che prevedeva la perdita di otto delle dieci forme di assistenza da parte della comunità. Generalmente le due “parti” che venivano concesse erano la celebrazione di matrimoni o funerali e aiuto in caso di incendi.

⁹ È necessario non confonderlo con un altro villaggio omonimo ed estremamente vicino situato all’interno dei confini dell’attuale prefettura di Yamagata.

evidente come nelle fasi di formazione di queste tradizioni extra canoniche diverse comunità perlopiù rurali abbiano tentato di elevare e storicizzare la propria arte performativa associandola a personaggi storici di rilievo quali imperatori o a Zeami stesso, rafforzando questa tendenza contestualmente alla mancanza di un'adeguata documentazione che attesti eventi specifici e personaggi chiave. Si è visto come gli spettacoli *kanjin* di *sarugaku* abbiano quasi certamente avuto un ruolo cruciale nella formazione del più antico e importante teatro *nō* provinciale, quello del villaggio di Kurokawa, dal quale in seguito la prassi e i drammi sono stati diffusi generando due ulteriori forme extra-canoniche, lo *Yamato nō* e l'*Ōsuda nō*. Altro grande contributo è stato il contatto con la tradizione ortodossa, occasione che ha permesso alle rispettive scuole extra canoniche di attingere alle conoscenze dei professionisti e di ampliare i propri repertori sia durante le prime fasi di sviluppo che negli anni successivi. In virtù di ciò, si è evidenziato come il ruolo del *sankin kōtai* fornì in più momenti alle diverse eterodossie del *nō* la possibilità di ospitare attori professionisti direttamente dalla capitale. Queste occasioni hanno permesso agli attori locali non soltanto di assistere in prima persona alle esibizioni dei drammi messi in scena secondo la prassi ortodossa, ma anche di godere dell'influenza delle scuole principali, ad esempio tramite l'utilizzo dei libretti teatrali specifici di una scuola su cui poi effettuare le variazioni che rendono uniche ognuna delle tradizioni provinciali.

In questa composita serie di eventi che ha generato una vera e propria affermazione del teatro *nō* come simbolo culturale nei territori provinciali, si riscontra in realtà qualcosa che è possibile definire come un pattern comune. L'arrivo del genere teatrale preferito dagli *shōgun* vede generalmente una figura di potere, ad esempio un *daimyō*, o un attore rendersi fautore dell'introduzione del teatro zeamiano nelle singole comunità e un gruppo di abitanti cogliere questa opportunità per arricchire o generare la propria cultura locale. È nel momento in cui i singoli individui si raccolgono nelle sessioni di pratica e stabiliscono delle precise date in cui mettere in scena i propri spettacoli che prendono vita le cinque eterodossie di teatro *nō* presentate. La cadenza delle messe in scena si allinea con celebrazioni e festività locali, facendo sì che si realizzi una vera e propria fusione tra il nobile teatro shogunale e le culture provinciali.

Infine, è bene riflettere sulla dicotomia tra ciò che viene considerato standard e ciò che invece non lo è in relazione al concetto di nascita di tradizioni che si discostano dagli schemi performativi, storici e culturali del professionismo. In questa contrapposizione è possibile osservare le origini delle singole eterodossie tramite i concetti di "identità" e "alterità".

Il primo termine sottende all'unicità storica, stilistica, testuale e performativa che una singola variazione ha sviluppato nel pieno della propria indipendenza in una specifica comunità tale da essere valorizzata ed elevata a elemento imprescindibile della cultura locale, ottenendo contestualmente un valore sociale non indifferente. L'"identità" del teatro *nō* provinciale si manifesta proprio nella relazione tra la messa in scena e la vita della piccola comunità che rappresenta, in particolare nelle figure

degli attori, dei semplici abitanti che con dedizione si fanno carico della tradizione teatrale nonostante non siano dei professionisti. Ciò si riscontra soprattutto negli appellativi che sono stati conati dagli studiosi giapponesi in diverse occasioni durante lo scorso secolo per identificare queste eterodossie: *chihō nō* 地方能 (*nō* regionale) e *minzoku nō* 民俗能 (*nō* folkloristico), che pongono i loro focus rispettivamente sul territorio regionale in contrapposizione a quello della capitale e sull'aspetto folkloristico di queste tradizioni; *nōmin nō* 農民 (*nō* contadino), enfatizzando il fatto per cui sono i contadini a rivestire i panni degli attori come avviene nel *Kurokawa nō*, nello *Yamato nō* e nell'*Ōsuda nō*; *machikata nō*, sottolineando lo specifico spirito comunitario proprio del *Matsuyama nō*.

L'“alterità”, invece, indica ciò che potrebbe essere definito come una “deviazione” dal percorso tracciato dalla storia del teatro *nō* “ufficiale”, ovvero, tutti quei mutamenti occorsi rispetto agli ambienti professionistici delle grandi scuole specializzate in particolar modo nel ruolo dello *shite kata* (protagonista). Essa si propone quindi come un *collage* di caratteristiche che contraddistinguono le eterodossie dimodoché si possa parlare di esse in quanto tali, come se fossero delle realtà differenti dal teatro *nō*, degli universi paralleli. È possibile riscontrare ciò in maniera concreta osservando delle peculiarità della prassi performativa del *Kurokawa nō* nel dramma *Dōjōji* (Il tempio Dōjō). Infatti, nell'esecuzione musicale del *jo no mai* (danza introduttiva), che solitamente prevede *fue*, *kotsuzumi* e *ōtsuzumi*, è assente l'unico strumento a fiato dello *hayashi*, accorgimento che permette di creare un'atmosfera più ipnotica.¹⁰ Un'altra caratteristica della tradizione di *Kurokawa* si riscontra nella realizzazione del *kata* del *kamae*, la posizione stante. Questa fondamentale posa risulta ad un primo sguardo diversa e certamente unica: le braccia sono rivolte verso l'esterno e l'indice della mano sinistra è teso, mentre punta verso il basso, in maniera simile alle rappresentazioni dell'*Okina*. Essa si contrappone alla rispettiva forma “standard” che prevede invece le braccia leggermente piegate e vicine al torso, con le mani chiuse, conferendo una postura più rigida. Come visto precedentemente, il *Kurokawa nō* ha dato vita allo *Yamato nō* e all'*Osuda nō* e questo stretto legame è visibile ancora oggi proprio per via della presenza di questa versione alternativa del *kamae* nelle tre tradizioni eterodosse.

Ciò che è importante comprendere, tramite l'utilizzo di una o entrambe le visioni proposte, è che nel momento in cui avviene una separazione dal *nō* come si è soliti intendere, si ha a che fare con una sua versione che allo stesso tempo “è” e “non è” teatro *nō*, con un'antica tradizione floridamente variegata, con un qualcosa che è riconoscibile secondo gli stilemi e le prassi ortodosse, ma che al contempo si presenta come un'arte performativa indipendente pregna di significati e ritualità propri. Tale riflessione ci porta a comprendere che queste tradizioni eterodosse sono caratterizzate da una natura duale, dove “identità” e “alterità” si intrecciano perfettamente

¹⁰ Pellecchia, Diego, *Thoughts on Kurokawa Noh in Kyoto*. The Noh Diaries: <https://diegopellecthia.com/2013/10/20/thoughts-on-kurokawa-noh-in-kyoto/> (ultima consultazione il 13/08/2024).

delineando le unicità di ogni singola tradizione. A questo proposito, per fornire uno studio più approfondito dell'argomento, oltre alle caratteristiche performative e storico-sociali, risulta ad oggi necessario condurre analisi testuali e filogenetiche dei drammi in un'ottica comparativa con le versioni delle principali scuole ortodosse, in particolare delle scuole Kanze, Hōshō e Konparu, al fine di mettere in risalto ulteriori sfaccettature di questa dicotomia tra "identità" e "alterità", tra cui, l'utilizzo dell'inflessione dialettale.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV. (1977). *Asahi mura no minzoku Takane – Shiono machi chiku*. Yamagata: Asahi Mura Kyōiku I'inkai.
- Casari, Matteo (2021). "Matsuyama nō. Un nō differente". *Teatro e Storia*, 42, pp. 101-112.
- Grossmann, Eike (2013). *Kurokawa nō. Shaping the image and perception of Japan's folk traditions, performing arts and rural tourism*. Leiden: Brill.
- Kitami, Machiko (2010). "Niigata no Ōsudonō ni okeru denshō enmoku no sui'i". *Ōsaka ongaku daigaku kenkyū kiyō*, 48, pp. 77-88.
- Kobayashi, Seki; Ikeda, Tetsuo (2008). *Sado nōgakushi josetsu – genzon nōbutai sanjūgotō*, Tōkyō: Kōshi Shoin.
- Kuwashii yurai to tokushoku*. Sito web della comunità di Yamairagawa: <https://www.yamairagawa.com/古典芸能/山戸能/由来について> (10/07/2024).
- Matisoff, Susan (1977). "Kintōsho. Zeami's song of exile". In *Monumenta Nipponica*, 32 (4), pp. 441-458.
- Miyao, Shigeo (1967). *Nō to minzoku geinō*. Tōkyō: Hinoki Shoten.
- Omote, Akira (1986). *Nōgakushi shinkō 2*. Tōkyō: Wan'ya Shoten.
- Pellecchia, Diego, *Thoughts on Kurokawa Noh in Kyoto*. The Noh Diaries: <https://diegopellecchia.com/2013/10/20/thoughts-on-kurokawa-noh-in-kyoto/> (13/08/2024).
- Pinnington, Noel John (2019). *A new history of Medieval Japanese theatre. Noh and Kyōgen from 1300 to 1600*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Sakamoto, Ikkō (2016). "Sato no nō to machi no nō: Yamatonō to Matsuyamanō no keishō gaikyō". *Kyūshū daigakuin kyōikugaku kenkyū kiyō*, 18, pp. 1-14.
- Sakurai, Akio (1998). *Kurokawa mura Kasuga jinja monjo*. Tsuruoka: Tōhoku Shuppan Kiga.