

Pedagogia e processi di coscienza nel teatro NŌ



Gioia Ottaviani

Il teatro Nô costituisce forse un esempio unico del fatto che l'arte della rappresentazione scenica possa incontrarsi, nei fini e nei metodi, con la riflessione religiosa e filosofica e con le pratiche strutturate che mirano allo sviluppo della coscienza e alla autorealizzazione. È un teatro di maschere, poesia, danza e musica che conserva ancora oggi l'eredità di antichi rituali e di antiche arti di intrattenimento della cultura giapponese che molte generazioni di attori hanno conservato per secoli. Il suo pieno sviluppo formale è stato favorito dalla protezione che la aristocrazia militare aveva concesso ad alcune compagnie di attori durante il periodo Muromachi (1336-1573). In questo periodo, infatti, le corti shogunali esprimevano una ricerca estetica raffinata, ma anche profondamente condizionata dal pensiero buddhista che pervadeva la cultura del perio-

do. Le compagnie di attori, che già erano state al servizio dei templi, trovavano nel pubblico e nella protezione della corte shogunale profonde motivazioni di perfezionamento dell'arte, sia nelle forme che nei contenuti.

Le aspirazioni culturali, l'interesse per la poesia, la danza e i legami con il clero buddhista dello shogun Ashikaga Yoshimitsu sono stati fattori determinanti nella formazione di Zeami Motokiyo (1363-1443), l'attore che più di tutti ha contribuito alla definizione della identità formale, delle tecniche, della drammaturgia e della concezione estetica di questo teatro. Attore e capo della compagnia Kanze, Zeami è stato anche il primo teorico dello spettacolo nella tradizione giapponese e ha lasciato un patrimonio di riflessione sull'arte del teatro che non ha confronti; nei suoi numerosi trattati ha affrontato tutti i livelli dell'arte del-

l'attore, da quelli tecnici riferiti alle arti del canto, della danza della musica, del testo poetico, della impersonazione e della mimesi, a quelli che coinvolgono la sfera comunicativa, estetica e gnoseologica.

Uno degli elementi principali che sostengono la sua trattazione dell'arte è l'importanza attribuita allo sviluppo personale dell'attore che Zeami affronta ricorrendo alle chiavi sapienziali della sua cultura, soprattutto quelle offerte dalle scuole del buddhismo diffuse in Giappone nel periodo Muromachi.

Zeami condivide per molti anni il clima di ricerca estetica e filosofica che lo shogun Yoshimitsu aveva creato intorno a sé, e i suoi trattati testimoniano una estesa cultura poetica ma anche filosofico-religiosa che comprende confucianesimo, shintoismo e buddhismo; prese i voti nel 1422, ed esistono alcune testimonianze dei suoi legami con le principali scuole e templi del buddhismo del suo periodo.

È all'interno di questo universo di conoscenze che Zeami colloca le basi della pedagogia teatrale e di un'arte del palcoscenico capace di trovare la sua migliore realizzazione proprio nella coerenza con i fondamenti dell'insegnamento buddhista. Nel *Fushikaden*, un trattato scritto agli inizi del XV secolo, egli affronta estesamente il problema della formazione dell'attore e del legame tra lo sviluppo personale e il livello di arte che questi può raggiungere.

Il capitolo quarto e quinto di questo testo, completati del 1402, mettono l'accento su una visione etica dell'arte; nella riflessione di Zeami infatti il lavoro dell'attore è ricondotto alla nozione di via (*michi, dō*) vale a dire di un cammino di disciplina che investe il corpo e lo spirito, richiede dedizione, pratica costante e umiltà nel cercare il proprio perfezionamento: "Se un attore ama l'arte del Nō e studia seriamente i suoi precetti, se rinuncia a trattare la sua arte in maniera egoistica, sicuramente troverà il modo di accrescere

il merito che gli è dovuto" (Rimer e Yamazaki, p. 37).

Nel quarto capitolo egli considera, quali "fonti perenni" del teatro Nō, le origini rituali e i legami che, nella tradizione giapponese, le arti del canto, della danza e della impersonazione hanno avuto con i luoghi e le circostanze del sacro. Zeami ricostruisce un percorso che conferma la funzione pacificatrice, augurale e benefica dello spettacolo, ma, più che una ricostruzione storica, questo è per lui un modo per ricordare la continuità di alcuni valori interni all'arte dello spettacolo, quelli, in particolare, nei quali l'attore può riconoscere le ragioni della propria dedizione. Le origini rituali e il riconoscimento delle fonti perenni sono la premessa che induce a superare l'uso egoistico dell'arte: "Si può dire che lo scopo dell'arte del Nō sia quello di servire come mezzo per pacificare il cuore della gente" (Rimer e Yamazaki, p. 40).

Per Zeami il legame con la tradizione rituale investe dall'interno il lavoro dell'attore e lo porta a riconoscere i fondamenti della creatività e della esperienza comunicativa che si realizza nello spettacolo. Non dobbiamo però dimenticare che la cultura del tempo disponeva di alcuni strumenti come il principio dello *yin* e dello *yang*, la nozione di *ki*, energia creativa, quella di via (*dō*), la tradizione delle tecniche della meditazione e i molti aspetti del pensiero filosofico e religioso che alimentavano l'esperienza estetica nelle altre arti.

La innovazione che Zeami introduce nella storia e nello sviluppo del Nō sta nella importanza attribuita, sul piano pedagogico, al legame tra questi aspetti della tradizione culturale giapponese e l'arte del teatro. Su queste basi il teatro Nō viene ad essere concepito come un'arte che può realizzare un'esperienza pratica, etica, spirituale, e anche un'esperienza gnoseologica: livelli questi che sono racchiusi nella complessa metafora del Fiore.



Il vertice dello sviluppo personale dell'attore - in termini di tecnica e di coscienza - è anche il vertice della sua qualità nell'arte; ma questo livello coincide, secondo Zeami, con una condizione particolare, fisica e psicologica, che non può essere compresa con la logica discorsiva ed è vincolata ad alcuni processi della coscienza e della attenzione.

A proposito del tipo di sapere che l'attore deve conquistare seguendo assiduamente la via del teatro Nô, Zeami cita il verso di un inno attribuito al patriarca Hui Neng: "Non appena si afferra la natura del fiore / il frutto della illuminazione spontaneamente si forma" (Zeami, p. 98). La comprensione della natura ultima del mondo fenomenico diventa per l'attore la possibilità di disporre di quello che Zeami chiama il segreto del "principio del fiorire e dell'appassire".

In un trattato del 1424, *Scala dei Nove Gradi (Kyūi Shidai)*, Zeami distingue i principali processi di modificazione dell'attenzione che si possono verificare nella pratica dell'arte e delinea una sintesi, in nove punti, dei possibili gradi di sviluppo dell'attore. Il testo ha infatti una valenza essenzialmente pedagogica, rivolta sia all'attore che al maestro che lo guida. La trattazione procede distinguendo livelli diversi che corrispondono ad altrettanti stadi evolutivi, sia dell'attore sia dello spettatore, mentre il linguaggio è intessuto del sapere filosofico e religioso del tempo ed è arricchito di richiami alle principali scuole del buddhismo. Il grado più alto (il primo nell'ordine di esposizione del testo) individua un evento comunicativo oltre che artistico, che porta attore e spettatore a partecipare direttamente al mistero della quiete, della profondità e del vuoto da cui scaturiscono le forme. Ciò che Zeami intende con questo livello di arte, sviluppo personale e relazione comunicativa, è per molti versi inscindibile dai fondamenti del buddhismo e corrisponde a una condizione per se stessa

ineffabile, posta al di là di ogni intervento della mente discriminante. Alcuni studiosi e commentatori hanno esplicitamente messo in relazione questo grado dell'esperienza estetica con i mutamenti della coscienza e dell'attenzione che identificano i gradi più alti della meditazione: "A questo stadio sia l'attenzione che il 'campo' scompaiono. Tutto ciò che è stato articolato in forme riconoscibili cade nella profondità del buio della notte (...) in modo del tutto contraddittorio la stessa oscurità priva di apparizioni si trasforma improvvisamente in una luce abbagliante senza confini" (Izutzu, p. 34).

Per tentare di comprendere il livello più completo di esperienza che, secondo Zeami, si può realizzare nella relazione teatrale, occorre ripercorrere i tre gradi più alti fra quelli indicati nella *Scala dei Nove Gradi*, quelli detti Fiore della serenità, Fiore della profondità e Fiore del meraviglioso.

Il grado minore dei tre, (Fiore della Serenità), è esemplificato da Zeami con un'immagine: "In una coppa di argento raccogliere neve". Egli sta parlando della condizione di dualità e discriminazione, ma anche di equilibrio, nella quale si trova la mente dell'attore. È il grado in cui l'attore, già esperto nell'arte, possiede pienamente le tecniche e la partitura dell'azione; la sua attenzione però è ancora rivolta ad esse. L'attenzione, quale funzione della coscienza, è a questo livello una funzione attiva, positiva, che ha per oggetto l'esecuzione delle azioni e dei movimenti da eseguire, ma non in termini problematici: per questo si può parlare di una condizione di equilibrio tra il contenitore e un contenuto, tra l'attenzione e l'oggetto verso cui si orienta.

Il grado intermedio, detto Fiore della Profondità, corrisponde invece allo stadio in cui l'attenzione raggiunge un grado di autoreferenzialità. L'immagine portata come visualizzazione di questo livello è quella di un

paesaggio di montagne nel quale una cima nera si mostra inspiegabilmente fra tutte le altre cime bianche di neve.

“La neve ricopre mille montagne, questa vetta isolata come mai non è bianca?... all'estremo l'altezza raggiunge la profondità” (Zeami, p. 228).

In questo caso due elementi che dovrebbero negarsi a vicenda sono compresenti. Altezza e profondità, due valori apparentemente opposti ma che in questo caso si danno come coesistenti nella coscienza. A questo livello nel campo della coscienza - il paesaggio interiore - è stata superata la dualità (la neve e il vaso d'argento) del contenuto e del contenitore, di ciò che è attivo e di ciò che è passivo. L'attore non dirige l'attenzione sulle tecniche, sui registri emotivi o su quanto ha appreso. La sua attenzione è rivolta all'intero paesaggio della coscienza e la stessa attenzione, quale funzione di essa, è parte di questo paesaggio, a sua volta come elemento passivo, dell'intero campo della coscienza. Senza operare alcuna scissione, l'attenzione, nella sua qualità attiva, è diventata oggetto del campo, ha assunto una qualità passiva. Possiamo dire che a questo punto la coscienza si trova in uno stadio che oltrepassa il dualismo e ogni discriminazione subordinante, ma in essa è ancora presente una articolazione tra attivo e passivo.

Con i primi due gradi indicati da Zeami si è passati dall'equilibrio nella dualità, alla impossibilità di una vera e propria discriminazione sia logica che psicologica. Per proseguire nella lettura del testo ricorriamo a Gregory Bateson per dire che il contesto è cambiato, infatti: “Quando la discriminazione diviene impossibile la struttura del contesto cambia totalmente” (Bateson, p. 324).

Il terzo e ultimo grado, il più alto nella scala proposta da Zeami, è detto Fiore del Meraviglioso (*myōka fu*) e il suo significato: “supera qualunque tentativo di spiegazione at-



traverso le parole e risiede oltre la attività della coscienza” (Zeami, p. 227).

Questa volta Zeami ricorre ad una immagine tratta da alcuni testi buddhisti: “In Corea, a mezzanotte, il sole splende”. Il paradosso che, secondo alcune interpretazioni, è racchiuso in questa espressione sta ad indicare il superamento dei limiti della discriminazione logica e della dualità, una modificazione della coscienza che, nella concezione del buddhismo, può portare alla percezione del vuoto attivo generatore di tutte le forme:

“Il meraviglioso è l'ineffabile, è il punto in cui il cammino del pensiero si distrugge. Il sole a mezzanotte è forse una nozione che la parola possa definire? Che cosa significa? Lo stile fatto tutto di incanto sottile, che va oltre ogni elogio, di un maestro prestigioso della nostra via, l'emozione oltre ogni coscienza, l'effetto visivo prodotto da uno stile di un grado che va oltre ogni grado: ecco, di conseguenza, di che cosa è fatto il fiore meraviglioso” (Zeami, p. 227).

Per Zeami dunque la relazione teatrale implica la possibilità di una modificazione del campo della coscienza e della attenzione, ma anche del campo cognitivo, nei termini

tratti dalla tradizione testuale del buddhismo giapponese. È comunque importante notare che il grado più alto della realizzazione dell'arte dell'attore è connesso al verificarsi di una modificazione, quasi un rovesciamento, dei procedimenti logici, psicologici e cognitivi che abitualmente ci orientano nella vita quotidiana¹.

Zeami volle affidare l'eredità della propria arte e del proprio insegnamento al genero, Komparu Zenchiku (1405-1468?), anch'egli attore e drammaturgo, che porterà più avanti in una direzione apertamente speculativa e spirituale l'indagine sui processi inerenti all'arte dell'attore-danzatore.

Il testo principale di Zenchiku è Sei Cerchi e una Goccia di Rugiada (*Rokurin Ichiro*) composto, probabilmente, subito dopo la morte di Zeami e concepito come un insegnamento diretto a chi nella sua famiglia sarebbe stato l'erede della tradizione artistica già consolidata da Zeami. In seguito, a partire dal 1456, Zenchiku scriverà altri nove testi a integrazione e commento del primo che, come lui racconta è frutto di una visione avuta nel corso di una meditazione.

Al centro del suo insegnamento Zenchiku ha posto le analogie tra il processo creativo dell'attore danzatore e il processo creativo naturale che si esplica in ogni aspetto della vita fisica e mentale. Per considerare queste analogie egli ha proposto un sistema di sette categorie simboliche, dotate ciascuna di una rappresentazione grafica, che stabiliscono un collegamento inscindibile tra la coscienza dell'attore-danzatore, la creatività naturale e gli insegnamenti fondamentali del buddhismo relativi al rapporto generativo che lega il vuoto e la forma.

Secondo Mark Nearman, Zenchiku ha elaborato una metafora del processo creativo 'naturale', nelle sue fasi, ma anche nella comprensione unificata e non discriminante che le integra. L'attore che su questa comprensione fon-

da la sua azione non solo svilupperà il proprio potenziale creativo ma si farà tramite del processo creativo universale che opera in lui come in tutti gli 'esseri senzienti'.

Per essere pienamente apprezzati gli scritti di Zenchiku richiedono una estesa competenza e il sostegno di elaborati commenti e contestualizzazioni, come quelli forniti dai lavori di Arthur H. Thornhill e Mark J. Nearmann. È comunque utile cominciare ad apprezzare la sua scrittura a partire da alcune parti significative per rendersi conto di quanto, così come accadeva in Zeami, i processi inerenti all'arte dell'attore-danzatore possano essere compresi in base alle istanze del pensiero buddhista. Ad esempio, nelle note personali che precedono il testo, Komparu Zenchiku fornisce un'importante indicazione relativa allo stato della attenzione del danzatore:

"Nella via della professione artistica seguita dalla nostra famiglia il corpo realizza un'estrema bellezza e la voce produce moduli melodici. Nel realizzare (questo livello di espressione) l'attore non pone la sua attenzione ai singoli movimenti delle braccia, né a dove mette i suoi piedi. Non è dunque questa una meravigliosa attività che è fondamentale al di là del controllo soggettivo e dell'attenzione oggettiva (*musku mubutsu*)?" (Thornhill, p. 24).

Proviamo a ripercorrere le sette categorie simboliche indicate nel testo attraverso una breve antologia di brani tratti dalla traduzione di Thornhill (pp. 24-52). Alle singole definizioni abbiamo affiancato una scelta dai commenti dello stesso Zenchiku, allo scopo di mostrare come, pur nel contesto di un discorso apparentemente speculativo, concentrato sulla qualità spirituale dell'esperienza artistica, rimanga essenziale l'aderenza alla pratica dell'arte. I brani scelti non bastano certo a rendere conto della complessità del testo ma possono introdurci alla particolare concezione dell'atto creativo espressa dall'autore.



1. Il Cerchio della longevità (rappresentato graficamente da un cerchio vuoto).

È la fonte principale della bellezza misteriosa (yūgen) che si realizza nel canto e nella danza. È il ricettacolo nel quale profondi sentimenti sorgono nel vedere il movimento dell'attore e nell'ascoltare il suo canto. Per la sua natura circolare e perfetta e il suo permanere nella vita eterna, esso è detto Cerchio della Longevità.

La forma rotonda del Cerchio della Longevità è la mente ininterrottamente attiva. L'esempio che traiamo dal campo del canto e della danza è quello del respiro che lega il canto in una forma continua e circolare. Usando la voce si devono connettere ininterrottamente esalazione e inalazione. Davvero, senza respiro non c'è voce, ma se li consideriamo come entità separate, il respiro è il filo che lega le parole intonate. Quando ci sono intervalli fra i respiri, l'esecuzione non ha vita, se invece non si dimentica questa forma circolare, il canto ha vita durevole. Dal momento che il canto e la danza sono una sola cosa, questa forma circolare rappresenta anche il respiro della danza. Dunque la vita della danza non è nel concentrarsi sulla tecnica quanto piuttosto nel tenere armonicamente connessi i movimenti individuali utilizzando questa forma circolare.

2. Il Cerchio dell'Altezza (rappresentato graficamente da un cerchio attraversato da una riga verticale). Nel secondo cerchio questo singolo punto si innalza diventando spirito, compaiono ampiezza ed altezza e nasce il cantare limpido. Questa è la più alta e insuperata realizzazione del sentire.

Dove il cielo e la terra sono già separati: il puro sale, l'impuro discende. (...) Qui si realizza il profondo sentire prodotto dal canto alto e chiaro, puro e insuperato. Nel caso della danza è la nascita del ritmo vitale nel quale per la prima volta sorge la for-

za vitale originaria, nel passare dallo jo allo ha. Il sublime sentire prodotto da tutti i ruoli e tutti i pezzi - in verità da una sola sillaba o un solo gesto - appartiene a questo livello.

3. Il Cerchio della Dimora (rappresentato da un cerchio nel quale si nota una breve linea verticale che va verso il centro).

Nel terzo cerchio la posizione della breve linea è il luogo pieno di pace dove prendono forma tutti i ruoli e si produce lo spettacolo vitale.

È la forma nella quale il cielo e la terra è la terra, il luogo dove tutte le forme giungono a compimento (...). È il luogo meraviglioso dove tutti i pezzi di canto e danza sono compiuti nell'imitazione delle diverse apparenze delle cose. Avendo un luogo, dove dimorare queste forme escono ed entrano nella mente, scompaiono e riappaiono come pensieri. La mente che dimora in questo luogo e alternativamente si sofferma e si ritrae, assume la sua forma nascosta quale pausa fra i movimenti. Essa dunque entra ancora nel regno dello spettacolo e la forma circolare produce movimenti a destra e a sinistra; questo è il ruolo che vive nel suo stato manifesto. Una singola nota, una singola sillaba dimora in questa posizione, tuttavia, se ciascuna non giunge a compimento non si può conoscere questo cerchio. Poiché "i dharma risiedono nella posizione del Dharma; le forme di questo mondo sono eternamente dimoranti", qui è dove il diffondersi dei fiori e il cadere delle foglie che avvengono davanti ai nostri occhi incarnano l'eterna permanenza. Se non si conosce questo luogo non si conosce il seme fondamentale - questa mancanza di comprensione è come un fiore reciso.

4. Il Cerchio delle Forme (rappresentato da un cerchio che contiene le immagini del mondo).

Le molteplici forme del cielo e della terra, tutte le cose nella creazione, sono in pace.



Questo cerchio è come la rotondità del mondo che comprende le montagne, i fiumi, e il grande globo - tutte le forme, sia buone che cattive. (...) La mente che adegua lo stile del canto e della danza in accordo alla natura individuale dell'oggetto rappresentato è detta il Cerchio delle Forme. Perciò, sebbene uno distingua tra le voci del vecchio e del giovane e dia colore a ciascuna con un appropriato stile di canto, e anche se questi stili assumono le caratteristiche dei vari oggetti rappresentati, la mente che agisce in accordo con i primi tre cerchi produrrà spettacoli di suprema bellezza (yūgen). Mentre questi ruoli differiscono nella apparenza, essi risiedono tutti all'interno della forma circolare della via profonda del canto e della danza.

5. Il Cerchio della Frattura (rappresentato da un cerchio diviso da molte linee che passano per il suo centro).

Quando le forme, dalle inesauribili variazioni, delle dieci direzioni del cielo e della terra sono prodotte, esse sono originariamente generate all'interno di questo cerchio. Quindi dal momento che esse temporaneamente fratturano la sua forma rotonda, l'ho chiamato Cerchio della Frattura.

Il mondo ruota nel ciclo ricorrente del divenire, del dimorare, della dissoluzione e del vuoto. Questo cerchio è lo stadio dell'estinzione nel quale il ciclo della nascita e della morte non è altro che il Nirvana e i desideri del mondo non sono altro che la Bodhi. Come stadio della perseveranza esso è il fondamento di tutte le azioni, quello che fa sorgere l'iniziativa. Fra le quattro stagioni esso è l'inverno quando le foglie dei prati e degli alberi cambiano colore e cadono tornando alle loro radici. Perciò anche se uno rompe la forma circolare agendo come desidera, la sottile essenza dei primi tre cerchi non è abbandonata. È stato detto "A settant'anni potrei seguire i desideri del mio cuore senza trasgredire i

principi morali". Anche se si mostrano movimenti non raffinati e crudi, l'apparenza di quiete propria dei gradi più alti non è perduta. La forza di una sola vocale, non corretta, produce un sentimento di profonda bellezza e danzare in uno stile insolito e contrario produce una fragranza fugace e gentile.

6. Il Cerchio del Vuoto (rappresentato da un cerchio vuoto)

È il grado del mushu (oltre il controllo soggettivo e la attenzione oggettiva) e del mushiki (senza forma). Ritornando all'inizio, di nuovo si torna al Cerchio originale della Longevità.

Dopo il risveglio, l'illuminazione non è diversa dallo stadio che la precede. Tale è il ritorno al cerchio originale della Longevità dopo aver raggiunto (grande maestria nell'arte), in verità il grado (del ritirarsi dopo) il raggiungimento e la fama; questo è ciò che consente a un singolo fiore di fiorire su un vecchio albero. Poiché tutte le cose appassiscono e muoiono, solo impercettibilmente appaiono giovani; un canto, una danza, ritornano allo stadio nel quale cominciarono a sbocciare. Dunque la forma circolare originale è ricomposta.

7. La Goccia di Rugiada (rappresentata da una spada rivolta verso l'alto).

La Goccia di Rugiada non cade nella visione dualistica del 'vuoto' e della 'forma'; essa è la libera esistenza non ostacolata nemmeno da un solo granello di polvere. Per questo essa prende la forma della Spada della Natura (Dharma).

Dunque, sebbene l'arte del trattenimento del canto e della danza appaia a portata di mano essa è distante; mentre sembra superficiale è profonda. La sua fonte essenziale è la saggezza del Buddha ed è comparsa per la prima volta, un tempo, nell'età degli dei, quando le divinità accesero il fuoco sacro ed eseguirono un kagura davanti alla porta del-

la caverna di roccia del cielo (dove Amaierasu si era nascosta) [...] Il maestro del Dharma T'aeyhon della scuola Fa hsiang ha detto "C'è un solo accesso all'illuminazione in tutte le azioni, la cosiddetta acquisizione della coscienza. Quando si è acquisita la coscienza, tutte le azioni si conformano alla natura del Dharma".

La Goccia di Rugiada finale è il maestro fecondo del cielo e della terra, lo spirito nella nascita di tutte le cose. È la spada affilata di Acalanatha che rappresenta la natura immobile e ferma di questo meraviglioso principio ed è la spada della saggezza della illuminazione interna di Manjusri. (...) Sebbene non mostri un corpo fisico, questo è lo spirito che sorveglia tutte le composizioni, la spada della mente che attraversa tutti gli impedimenti. Ogni canto, ogni danza, ogni ruolo, tutto possiede la propria forza. La spada si trasforma e diventa la grande, rotonda Saggezza simile a uno specchio, che possiede otto volti, tutti chiari e luminosi. Tuttavia questo trattato ha come titolo Sei Cerchi e una Goccia di Rugiada e uno di quei volti non è rappresentato. L'ottavo volto possiede le qualità di ognuno di questi sette stadi ma, nello spirito della Spada della Natura che ritorna alla mente unica e a un 'unico filo', la sua forma rende manifesti questi stadi all'interno di un unico Specchio; per questo esso non è incluso nella progressione sequenziale.

I Sei Cerchi e una Goccia di Rugiada che precedono non sono altro che il compendio degli insegnamenti che ho ricevuto dal mio maestro. Questi principi, che ho compreso durante il mio ritiro al tempio di Hatusse Kannon, sono uno sviluppo dei mezzi abili che Kannon usa nel portare benefico agli uomini; sono precetti che possono essere seguiti da tutti gli esseri senzienti. Per questo motivo ho dato ad essi anche il nome di Sei Cerchi di Kannon.

Zeami aveva messo al centro della propria riflessione la formazione, l'evoluzione artistica e personale, quali garanzie della riuscita scenica dell'attore, ma con il passare degli anni egli divenne sempre più sensibile alle indicazioni che provenivano dalle scuole buddhiste del suo tempo², tanto da far coincidere le indicazioni pedagogiche con la considerazione delle trasformazioni della coscienza necessarie per ottenere una completa risposta da parte dello spettatore.

Con Zenchiku la coscienza diventa il focus principale della indagine sull'arte del teatro che, nei suoi testi, si esprime con strumenti simbolici, filosofici e religiosi, ma anche con riferimenti alla pratica della danza e del canto.

Il contributo di Zenchiku alla pratica artistica del teatro Nò sta nell'accento posto quasi esclusivamente sulla consapevolezza dell'attore nei confronti del processo creativo, una consapevolezza che gli permette di farsi 'veicolo' inducendolo, come scrive Nearman (§ 3: p. 284) ad "andare oltre il livello dell'oggettiva concretezza fenomenica [...] trascendere le limitazioni imposte dall'intelletto dualisticamente limitante e limitato [...] riconoscere che egli non è la fonte della propria creatività".

Riferimenti bibliografici

Bateson Gregory, *Verso una ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1969.

Izutsu Toyo e Toshihiku, *The theory of beauty in the classical aesthetics of Japan*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1981.

Nearmann Mark J., *The vision of a creative artist*, Monumenta Nipponica, 50: 2,3 4. 50:1, 1995.

Ottaviani Gioia, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994.

Ottaviani Gioia, *Lo spettatore, l'antropologo, il performer*, Roma, Bulzoni, 1999.

Rimer Thomas, Yamazaki Masakazu, *On the art of no drama*, Princeton University Press, 1984

Thornhill Arthur H. III, *Six Circles, One dewdrop, the religio-aesthetic world of Komparu Zenchiku*, Princeton University press, 1993.

Venturini Riccardo, *Coscienza e cambiamento. Verso una psicologia transpersonale*. Assisi, Cittadella Editrice, 1995.

Zeami, *Il segreto del Teatro Nô*, Milano, Adelphi, 1966.

NOTE

¹ E' in questi processi dell'attenzione e della coscienza che possiamo collocare quella modalità della relazione teatrale che, come ha proposto David George, rivela come l'epistemologia teatrale possa incontrare un'ontologia religiosa. Nello stesso tempo possiamo avvicinarci a questo tipo di processi riconoscendo alla base di essi quelle che Gregory Bateson ha indicato come procedu-

re che hanno una struttura paradossale, sono fondate sulla autoreferenzialità e rimandano contemporaneamente a più cornici metacomunicative.

² Zeami era collegato con la scuola Soto, ma nei suoi scritti fa riferimento anche ad altre scuole del buddhismo. Zenchiku rivela invece legami con la tradizione Jodo, senza per questo rinunciare alla sua affiliazione allo Shintoismo.

Gioia Ottaviani (Università di Roma La Sapienza) si dedica da molti anni allo studio delle tradizioni teatrali della Cina e del Giappone. Ha pubblicato: L'attore e lo sciamano, esempi di identità nelle tradizioni dell'estremo Oriente, Roma, Bulzoni; Introduzione allo studio del teatro giapponese, Milano, Ponte alle Grazie; Lo spettatore, l'antropologo, il performer, Roma, Bulzoni.

Il Teatro Nô

Nel Giappone del periodo Medievale (1185 -1600), le principali forme di teatro protette dalla classe dei samurai erano il *sarugaku*, detto anche, all'epoca, *sarugaku nô* e più tardi semplicemente *nô* (capacità, talento) e la forma comica che lo accompagnava, il *kyogen*. Nella metà del XIV secolo alcune compagnie di attori del *sarugaku nô* erano affiliate ai più importanti templi e santuari. Il capo di una di queste compagnie Kan'ami Kiyomoto (1333-84) è considerato l'autore della trasformazione del *sarugaku* in *nô*. Abile attore, egli concepì la combinazione di alcune ballate narrative del tempo (*kisen*) con la danza ritmica (*mai*) e usò la danza accompagnata dal canto narrativo (*kisenbushi*) che ne derivava come scena principale dello spettacolo. Egli dette alle sue opere la struttura di un monodramma nel quale l'evento cruciale della vita del protagonista (lo *shite* o *liti*, "colui che agisce") viene ricordato e nuovamente agito nella scena. Il figlio di Kan'ami, Zeami Motokiyo, fu un attore di particolare talento che dette ancora più evidenza al ruolo dello *shite*. A Kan'ami si deve l'introduzione della caratterizzazione vocale e fisica (*monomane*) ed è per questo che egli viene considerato il padre della impersonazione teatrale come tecnica disunna dalla danza e dal canto diffuse nella tradizione dello spettacolo giapponese. La compagnia di Kan'ami ebbe la fortuna di esibirsi di fronte allo shogun Ashikaga Yoshimitsu nel 1374. Lo Shogun, che aveva 14 anni, fu attratto dalla recitazione di Zeami, che ne aveva undici, e lo invitò a restare con lui a palazzo. Negli anni seguenti Zeami eseguì la sua arte a corte ed ebbe la protezione shogunale. Il buddhismo Zen era la religione ufficiale della corte Ashikaga e, sotto la guida di Zeami, i principi artistici di contenimento, austerità ed economia dell' espressione vennero incorporati negli spettacoli e nelle opere del Nô. Un palcoscenico disadorno, la ricercata lentezza dello spettacolo, la gestualità, le maschere usate per i personaggi principali, riflettevano gli ideali Zen. La bellezza suggestiva (*yûgen*) era la qualità più ricercata da Zeami nello spettacolo. Zeami divenne capo della compagnia dopo la morte del padre e scrisse importanti trattati.

(Da: *The Cambridge guide to Asian Theatre*, J.Brandon ed. Cambridge University Press 1993, p.145).