

Suoni d'amore e tenebre di disonore. Suono e cecità nel teatro *nō*

Claudia Iazzetta

Abstract: In *nō* plays, the senses of hearing and sight are closely interrelated. The plays often delve into the complexities of human connection and communication, especially in circumstances where physical presence is hindered. One recurring theme is the use of sound as a bridge between individuals who are separated by physical barriers, preventing them from meeting face-to-face. In these instances, characters often resort to sound to attract the attention of the distant person, even if their calls remain unheard. This creates a poignant sense of longing and unfulfilled connection. Conversely, characters who are blind hold a prominent role in *nō* performances. Whether they were born blind or lost their sight later in life, these characters epitomise the power of sound as a means of interaction with the world. In their state of visual isolation, they rely on auditory cues to engage with the external environment, fostering a connection through the act of listening and being heard, even before the exchange of sight occurs. Among the diverse range of *nō* plays, two pieces stand out for their exploration of sound and its emotional undercurrents: *Kinuta* and *Aya no tsuzumi*. These performances offer a unique lens through which to delve into the themes of resentment and the erosion of rationality, as sound becomes a conduit for these intense emotions. Furthermore, characters like Semimaru, Yorobōshi, and Kagekiyo each have their own stories that underscore the prevalent themes of loneliness and abandonment often associated with blindness. These characters draw attention to the societal stigma and dishonour that historically accompanied this impairment, evoking empathy and introspection in the audience. In summary, *nō* plays masterfully weave together the senses of hearing and sight to create narratives that explore human emotions, connections, and the nuances of communication. Through characters who rely on sound for connection and those who navigate the world without sight, these plays offer profound insights into the human experience and the power of sensory perception.

Keywords: hearing, sight, resentment, isolation, forsaking

Suono e cecità sono chiaramente legati all'udito e alla vista, due sensi che nelle opere di *nō* si trovano strettamente interdipendenti. Infatti, chi non può incontrarsi, e quindi non può vedersi, ricorre al suono per attirare la persona da cui è separata, anche se sventuratamente non viene udito. I ciechi – dalla nascita o divenuti tali in seguito – sono invece sempre protagonisti di un incontro e, nella loro condizione di isolamento, si relazionano con il mondo esterno ascoltando e facendosi ascoltare ancor prima di farsi vedere. Nel ricco repertorio del *nō*, *Kinuta* (Il blocco di legno) e *Aya no tsuzumi* (Il tamburo di damasco) risultano particolarmente efficaci per analizzare il tema del suono e il suo rapporto con il risentimento e la perdita della ragione. Mentre *Semimaru*, *Yorobōshi* (Il

Claudia Iazzetta, University of Naples L'Orientale, Italy, cliazzetta@unior.it

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Claudia Iazzetta, *Suoni d'amore e tenebre di disonore. Suono e cecità nel teatro nō*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.16, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 153-166, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

monaco mendicante) e *Kagekiyo* propongono personaggi non vedenti che condividono una condizione di solitudine¹ e abbandono con cui si sottolinea il disonore che spesso accompagna la cecità.

1. *Kinuta* (Il blocco di legno)

Kinuta è stato attribuito con un alto grado di certezza a Zeami ed è uno dei suoi indiscussi capolavori.² In quest'opera, battere il *kinuta* rappresenta una metafora del ravvivare un amore che, per la lontananza, e soprattutto per il silenzio, sta sbiadendo.³ È infatti al suono del *kinuta* che la donna affida il suo messaggio triste e nostalgico sperando che raggiunga il marito, che lontano ormai da tre anni non dà sue notizie. In tutto il dramma al silenzio del marito fa da contrasto l'amore disperato della moglie che fa concretamente sentire tutta la sua angoscia. Già nel *sashi*⁴ il suo pianto si trasforma in un'immagine sonora: «Con le lacrime do voce a un amore indimenticato» (Omote e Yokomichi 1960, 333).⁵ Nel lamentare l'abbandono e la solitudine degli ultimi tre anni, la donna cita la poesia 712 di autore anonimo contenuta nel *Kokinshū*: «Se in questo mondo mai esistessero le menzogne, come sarei felice delle parole degli altri!» (Sagiyama 2000, 441). Questi versi, in un tale contesto, perdono il loro valore generico per esprimere il dolore provato dalla protagonista: la menzogna è ciò di cui accusa il marito e sue le parole che lei avrebbe desiderato ascoltare. A questo punto, alle orecchie della dama giunge da lontano l'inconfondibile suono del *kinuta* e le sovviene l'antica storia di Sobu. Quest'ultimo, chiuso in una prigione, riesce a sentire – analogamente alla protagonista – il *kinuta* battuto dalla moglie, ricevendo così un segno del suo immutato amore. Intravedendo nell'atto del battere

¹ Soprattutto per i protagonisti di *Semimaru* e *Kagekiyo*, la misera capanna in cui si trovano diventa simbolo del loro doloroso isolamento e sancisce un irreversibile *status* sociale di esclusione dal consesso civile.

² Nel *Sarugaku dangi* Motomasa, riportando le parole di suo padre Zeami, definisce *Kinuta* come un'opera di suprema e impalpabile bellezza (*mujōmumi*), ineffabile e, ricorrendo alla metafora del gusto, «oltre ogni sapore» (Omote e Katō 1974, 265-66). Rispecchia quello che Zeami definiva uno *hietaru nō* (nō freddo) che evita di mettersi in mostra o fare particolare sfoggio di effetti superficiali mirando a raggiungere fini più alti (Tyler 1992, 156).

³ Il *kinuta* è una struttura in legno su cui si usava anticamente battere gli abiti in seta per ammorbidarne la stoffa e restituirne il lustro. Un trattamento che è assimilabile all'odierno processo di follatura. In poesia, questa attività, che poteva essere svolta in qualsiasi periodo dell'anno, viene associata all'autunno a cui ben si accorda il rumore sordo, monotono e ovattato del *kinuta*. Col tempo, nella tradizione letteraria, questo termine ha iniziato a indicare, per estensione, il martello usato per dare i colpi sulla stoffa, l'azione stessa e il suono prodotto.

⁴ È il modulo della struttura di un dramma di *nō* caratterizzato da un'alternanza di versi di 7 e 5 more recitati con accompagnamento musicale.

⁵ Per il testo di *Kinuta* mi sono avvalsa della versione contenuta nel primo volume della raccolta *Yokyokushū* curata da Omote e Yokomichi. Tutte le traduzioni, laddove non indicato diversamente, sono opera mia.

un abito del marito⁶ sul *kinuta* un modo per trarre conforto, si fa portare questo oggetto sperando che il suono prodotto giunga insieme ai suoi sentimenti alle orecchie dello sposo. Il rapporto dello *shite* con il marito è marcato dal suono che diventa tanto più essenziale quando, essendo fisicamente separati, non si possono vedere. Il *kinuta* si trasformerà, così, nel megafono dei suoi pensieri, come si evince nel *kakeai*:⁷ «ecco, batterò sul *kinuta* [...] e il suo suono gli porterà i miei pensieri» (Omote e Yokomichi 1960, 335). Al suono del *kinuta* si aggiunge la voce del vento tra i pini che, soprattutto in poesia, è sempre una voce di struggimento e desiderio perché implica l'idea dell'attesa. E così, per rafforzare la speranza che i suoi gemiti raggiungano il marito, la donna si affida al vento, che diventa una sorta di messaggero che riporta, sussurrando alle orecchie dell'amato, tutta la sua desolazione, come si nota nelle seguenti espressioni contenute rispettivamente nel *sashi* e nell'*ageuta*:⁸ «Vento d'autunno, che spiri da ovest, consegnagli [il mio messaggio]» e «E voi pini, dinanzi alla sua casa in questo villaggio, siate clementi, non trattenete il ruggito di questa tempesta che scuote i vostri rami. Soffia, o vento, e portagli insieme alla tua voce quella di questo *kinuta*!» (Omote e Yokomichi 1960, 335). È interessante notare come, nell'ultima citazione, il *kinuta* non emetta più un semplice suono, ma una voce, a testimonianza dell'osmosi che si è generata tra lo *shite* e l'oggetto. Il testo, ricco di riferimenti alla sfera sonora, nel punto culminante alla fine del *kuse*,⁹ ci avvolge in un crescendo di suoni di diversa natura che si scatenano per urlare il dolore inconsolabile della protagonista:

Nell'ottava e nella nona luna, quando le notti si fanno più lunghe, possano mille, diecimila voci esprimergli il mio dolore [...] Il suono del *kinuta*, la tempesta notturna, la voce della tristezza e il canto degli insetti, tutto si fonde con il gocciolare delle stille di brina che, come lacrime, fanno *horo horo hara hara hara*, tanto che non si distingue più quale sia il suono del *kinuta* (Omote e Yokomichi 1960, 336).

La natura, con fauna e agenti atmosferici, si unisce all'interiorità della donna accordandosi su una medesima nota, quella straziante del *kinuta*, rendendolo così indistinguibile. Tuttavia, questo lamento a più voci avrà una brusca interruzione quando la moglie riceve la notizia che il marito non farà ritorno a breve. Spezzato anche l'ultimo esile filo di speranza, la donna muore e cala il silenzio. La linfa vitale che aveva nutrito il suo grido disperato non c'è più, e al suo mortale

⁶ La stoffa di cui è fatto tale abito è un tipo di damasco denominato *kure*, e ha una grande risonanza allusiva, richiamando, per omofonia, la sera, l'oscurità, anche della mente, e la fine dell'anno, dell'autunno, del giorno, della vita e dell'amore (Katō 1977, 332).

⁷ È il modulo della struttura di un dramma di *nō* che si configura come un dialogo in versi tra lo *shite* e il coro o un personaggio.

⁸ È un passaggio in versi del testo di *nō* recitato con un accompagnamento musicale dalla specifica linea melodica.

⁹ È il modulo della struttura di un dramma di *nō* che si configura come una lunga narrazione in versi cantata dal coro.

silenzio si unisce quello della natura che, empatica ancora una volta, più niente ha da dire: «si dissolvono i suoi lamenti, come nei campi appassiti la voce degli insetti» (Omote e Yokomichi 1960, 337).

Nel *nochiba* (seconda parte) anche il marito, che nel frattempo ha fatto ritorno, per instaurare un rapporto con lo spirito di sua moglie si affida al suono, nella fattispecie a quello del *kinuta* che offre al Buddha, dell'arco di catalpa e del Sutra del Loto. Più che rivederla, il marito desidera parlarle. Così lo spirito della donna si palesa e lamenta le pene dell'inferno a cui è condannata: i demoni le intimano di battere incessantemente sul *kinuta* (un pattern che troviamo anche in *Aya no tsuzumi*). Ma, cosa peggiore, è il silenzio: «Anche se urlo la voce non esce, non emette alcun suono il *kinuta* e non mi giunge la voce straziante del vento tra pini» (Omote e Yokomichi 1960, 339). Proprio lei, che in vita aveva desiderato che tutto il mondo urlasse il suo dolore affinché il marito potesse sentirla, ora è condannata a non emettere né sentire più suoni, tranne le urla dei demoni che la tormentano. In tutta l'opera, alla ricchezza dei suoni, a cui la moglie affida il suo messaggio, si contrappone il silenzio del marito. Anche lo spirito è richiamato non dalla voce del marito (che nulla dice) ma dall'arco di catalpa. Tuttavia, alla fine, il servizio funebre che le verrà offerto e la luna autunnale, simbolo di illuminazione e unica compagna nella solitudine della donna, la riconducono verso la salvezza, come esprimono le parole che chiudono il dramma: «Tra la voce del *kinuta* sboccia il fiore della Legge» (Omote e Yokomichi 1960, 339). Quello che resta, quello che davvero le darà pace, sarà un silenzio che, a differenza di quello che l'ha afflitta in vita, adesso si rivelerà salvifico.

2. *Aya no tsuzumi* (Il tamburo di damasco)

*Aya no tsuzumi*¹⁰ condivide con *Kinuta*, oltre alla predominanza del suono, l'ambientazione in un luogo remoto e *l'aya* (il tipo di tessitura del damasco che viene battuto). Anche in quest'opera, sin dall'inizio, vengono messi in risalto l'elemento sonoro e la capacità di udire, due fattori che influenzeranno il destino dei due protagonisti e che dovrebbero idealmente permettere loro di vedersi: «Ai rami dell'albero di *katsura* vicino al lago pende un tamburo. Lei vuole che il vecchio lo batta e se il suono del tamburo la raggiungerà fino al palazzo allora lei si lascerà vedere da lui» (Koyama et al. 1975, 201).¹¹ Anche il protagonista di quest'opera, un vecchio giardiniere perduto innamorado della consorte imperiale, tanto bella quanto crudele, cerca alleati sonori per amplificare il suo messaggio d'amore: «Se il tamburo, che pende dai rami di quest'albero nei pressi del lago, suonerà, allora il mio cuore innamorato troverà pace. Aggiungerò al tocco della campana serotina i battiti di questo tam-

¹⁰ Questo dramma è presente solo nel repertorio delle scuole Hōshō e Kongō e, in seguito, anche della scuola Kita. Mentre le scuole Kanze e Konparu hanno *Koi no omoni*, un'opera simile per argomento ma che differisce nella prova inflitta e nel finale più conciliatorio.

¹¹ Per il testo di *Aya no tsuzumi* mi sono avvalsa della versione proposta nel secondo volume della raccolta *Yōkyokushū* curata da Koyama et al.

buro per giorni e giorni» (Koyama et al.1975, 202). Il tamburo, come il *kinuta* nel dramma precedente, non solo rappresenta l'unico modo per raggiungere la persona amata, ma fornisce all'amante disperato la possibilità di lasciar fluire i propri sentimenti dando consolazione al proprio cuore. Ma in quest'opera il suono è negato e così la passione del protagonista. Il suo anelito d'amore viene soffocato, come il suono del tamburo, dalla malvagità della donna, privandolo anche del conforto che invece il *kinuta* aveva offerto alla moglie abbandonata. Il tamburo, rivestito di damasco, al battito del vecchio resta muto. Così l'anziano, condannato a un triste soliloquio, cerca di testare il suo udito. Ma tutto intorno a lui, tranne il tamburo, emette il suo suono naturale che lui riesce a percepire perfettamente:

Forse con l'età sarò diventato sordo? Ma se tendo l'orecchio sento le onde del lago e il ticchettio della pioggia sui battenti. Ogni cosa emette il suono che gli è proprio. L'unica cosa che non produce alcun suono è questo tamburo. Che strano tamburo! Perché non suona? (Koyama et al.1975, 204).

Ma, quando si rende conto dell'inganno, prende coscienza del suo triste destino e mette nuovamente in relazione il fattore sonoro con quello visivo: «Se il tamburo non suonerà io non la rivedrò» (Koyama et al. 1975, 205). Disperato, il vecchio si getta nel lago dove muore. Ma, essendogli stata negata la voce, nel racconto della sua morte, fatto nell'interludio da un ufficiale di corte, anche la verità viene soffocata. Ben tre volte viene ripetuto che il giardiniere si è tolto la vita per la sofferenza e il rancore generato dal non riuscire a far suonare il tamburo. Questa versione omette la vera fonte di sofferenza e rancore del povero vecchio: la perfidia della dama che, sprezzante, si è presa gioco di lui. Ma tanta spietatezza non resterà impunita: la consorte imperiale sarà vittima del suo stesso gioco, e il suono del tamburo, che non avrebbe mai potuto e voluto sentire, dopo la morte del giardiniere inizia a sentirlo ovunque. Il suono si trasforma, da voce di un amore disperato, in una tortura: «Lo sentite anche voi? Il suono delle onde che si infrangono assomiglia alla voce di quello strano tamburo. Che cosa bizzarra!» (Koyama et al.1975, 206). Ma poco dopo «Sulla superficie del lago, tra il fragore dei flutti, emerge una voce» (Koyama et al.1975, 207). Lo spirito del vecchio, prima di apparire, si farà sentire. Finalmente può comunicare i suoi sentimenti che però adesso non sono più d'amore ma di odio. Il potere e l'arroganza della donna sono confinati a questo mondo e sono destinati a soccombere dinanzi al risentimento dello spirito che ha mutato la sua docile natura diventando il più feroce vessatore della sua amata, un demone che le ordina di far suonare il tamburo di damasco. Ma «il tamburo resta muto, e si odono solo le urla di disperazione della dama» (Koyama et al.1975, 208).

Quindi si può dedurre che se si riesce a produrre un suono, cioè se si sono potuti esprimere i propri sentimenti – come in *Kinuta* – allora lo spirito godrà del silenzio e della salvezza. Se, invece, lo spirito si è visto negare la possibilità di dar voce al proprio cuore, allora condannerà il suo aguzzino alla tortura di un suono inestinguibile.

Diverso è il destino dei protagonisti¹² di *Semimaru*, *Yorobōshi* e *Kagekiyo*: non sono vittime di amori sfortunati ma soffrono un'emarginazione sociale strettamente correlata al proprio handicap, quello di essere non vedenti. Tuttavia, proprio per questa loro condizione, il suono diventa l'elemento attraverso cui si relazionano con il mondo esterno, che siano le note del *biwa* o la piacevole melodia della propria voce.

3. *Semimaru*

In *Semimaru* i due protagonisti, un fratello e una sorella, vivono entrambi come degli emarginati a causa dei loro handicap: la cecità per Semimaru e un perenne stato confusionale per Sakagami. L'inconciliabilità della menomazione con un alto e riconosciuto status sociale è messa subito in evidenza nel testo da Kiyotsura, il messaggero imperiale che accompagna Semimaru, allontanato dalla corte, alla barriera di Osaka, dove lo abbandonerà: «è un principe [...] eppure i suoi occhi affetti da cecità non conoscono la luce del sole e della luna che rischiarano il cielo, né quella delle fiaccole che dileguano le tenebre, immersi come sono nell'oscurità» (Sanari 1982, 1674).¹³ Tale inconciliabilità porterà a un riconoscibile cambio di status: in un esemplare *monogi*, il principe Semimaru verrà spogliato dei suoi abiti sontuosi, la sua chioma profumata sarà tagliata e le sue vesti preziose saranno sostituite da un misero *mino*. Il suo aspetto sarà quello di un monaco che ha preso i voti, ma in realtà lo condannerà a una vita di indigenza, simile a quella dei mendicanti, che trascorrerà in una capanna in compagnia del suo *biwa*. Solo e privo della vista, Semimaru può contare unicamente sull'udito, per percepire il mondo esterno, e sul *biwa*, che diventerà la sua nota distintiva, rendendolo riconoscibile agli altri.

Anche per la sorella, Sakagami, i nobili natali confliggono con la sua pazzia: «pur essendo nata principessa [...] il mio animo è frequentemente in subbuglio» (Sanari 1982, 1679). I capelli di Sakagami, che crescono verso l'alto, sono il tratto visivamente riconoscibile della sua anormalità che la destina a un'esistenza da emarginata. Derisa, anche dai bambini, tenta di trovare nel mondo della natura una legge che certifichi la sua normalità: i rami degli alberi e i germogli tendono, come i suoi capelli, verso l'alto. Ma queste regole evidentemente non valgono per il consesso civile che espelle, senza appello alcuno, ogni elemento che non si conformi ad esso. Se quest'ultimo è draconiano nel definire la normalità e marcare una netta linea di confine tra chi la possiede e chi no, Sakagami, invece, concilia in sé gli opposti: è di alto rango ma si mischia tra la gente comune. *Jun* e *gyaku*¹⁴ sono contemporaneamente presenti nei due sventurati fratelli: entrambi

¹² In realtà Semimaru ricopre, nel dramma omonimo, il ruolo secondario dello *tsure*, mentre quello di *shite* è riservato a sua sorella, Sakagami. Tuttavia, esiste una variante (*kogaki*) nella scuola Kanze che assegna a entrambi il ruolo di *shite*.

¹³ Per *Semimaru* mi sono avvalsa del testo contenuto nel terzo volume della raccolta *Yōkyoku taikan* curata da Sanari.

¹⁴ Concetti che indicano gli opposti, come giusto e sbagliato o normale e anormale, sono stati oggetto di riflessione anche nel mondo buddhista per illustrare il principio della non-dualità (Tyler 1992, 245).

dall'alto sono scesi verso il basso e, proprio grazie alla loro atipicità, dimostrano di possedere acume e profondità di spirito pur essendo stati emarginati. Solo chi è legato alla limitata logica della comunità etichetta cose e persone, isolando e deridendo la difformità come un marchio infamante.

Nell'*ageuta*, è come se Sakagami ci trasportasse nel suo mondo interiore, raccontando il suo vagare senza una meta precisa dalla capitale fino a Osaka. Nella prima parte di questo *michiyuki* in un certo senso schizofrenico, il paesaggio sarà costellato di suoni, mentre nella seconda parte saranno messi in risalto elementi visivi.¹⁵ E poi, conformemente alla sua instabilità mentale, ci conduce nuovamente nel regno dell'udito quando si imbatte in Semimaru. L'incontro tra i due fratelli si realizza, infatti, grazie al suono: lei sente le note del *biwa* e la voce del fratello, lui i passi di qualcuno nei pressi della sua capanna.

Nel *kuse*, Semimaru lamenta, attraverso il coro, la sua solitudine. Da cieco è circondato solo da suoni, talvolta attutiti dalla capanna che finisce per rivelarsi, così, più una prigione che un rifugio:

Solo le voci delle scimmie tra gli alberi sui monti vengono a trovarmi, mentre accompagno il ticchettio della pioggia che bagna le mie maniche, con le note del *biwa* che suono senza posa. Ma, come le mie lacrime, finanche la pioggia non fa rumore quando batte sul capanno e, tra le sue fessure, solo la luce della luna di tanto in tanto mi avvolge anche se i miei occhi non possono vederla. Privato della sua bellezza, in questo misero capanno, senza poter ascoltare neanche la pioggia, quanto infelice è la mia esistenza! (Sanari 1982, 1685-86).

Già afflitto dalla cecità, viene ancor più isolato quando gli viene sottratta anche la possibilità di ascoltare alcuni suoni. In tal modo, finisce per subire una duplice condanna dalla società, che non si accontenta di bandirlo per il suo handicap ma gli costruisce una capanna che ispessisce le pareti della sua già impietosa prigione di tenebre.¹⁶ Il dramma si chiude con la triste ma inevitabile separazione dei due fratelli in cui, ancora una volta, vista e udito vengono rimarcati: «Lui tende l'orecchio a quella voce che va facendosi flebile con l'allontanarsi. Lei con lo sguardo accompagna la figura [del fratello] che lentamente svanisce. Tra le lacrime il loro commiato» (Sanari 1982, 1687). Sakagami tornerà a esse-

¹⁵ Giunta a Osaka, Sakagami si specchia nelle acque di un ruscello e l'immagine che le restituisce è quella di un essere mostruoso: «sulla testa i capelli sono come un rovo di spine e le sopracciglia un nero groviglio» (Sanari 1982, 1682). Per un attimo perde quella sicurezza che le infondevano gli elementi naturali a cui si sentiva affine e prova un profondo senso di vergogna. Il suo cuore limpido, che le aveva fatto percepire come il suo essere si armonizzasse con la natura, si oscura e, per un istante, viene rimpiazzato dalla vista, da quella lente del mondo che le consegna l'immagine che gli altri hanno di lei.

¹⁶ Nel dramma, la capanna di Semimaru sarà costruita da Hakuga no Sanmi, come atto di profonda pietà verso un cieco che non aveva riparo dalla pioggia e dalla rugiada. La capanna non è un elemento del mondo naturale, a cui questi personaggi anormali si sentono più affini, ma una costruzione dell'uomo, un prodotto della società che, così, inasprisce l'isolamento in cui li relega.

re schernita dagli sguardi giudicanti degli altri, e Semimaru calerà in un vuoto sempre più profondo di silenzio e oscurità.

4. *Yorobōshi* (Il monaco mendicante)

Anche a Shuntokumaru, il protagonista di *Yorobōshi* diventato cieco in seguito a una calunnia infamante su di lui, è riservato lo stesso destino di Semimaru: sarà allontanato dall'opulenza della sua casa e condannato a vivere in povertà senza che ciò corrompa la sua purezza d'animo. Tuttavia, a differenza dello sventurato figlio dell'imperatore Daigo, in fondo al suo cuore serba la speranza di essere perdonato, e le immagini che descrive sono vivide, perché ricalcano i ricordi di paesaggi che ha avuto modo di vedere prima di perdere la vista. Pur vergognandosi del suo handicap, non lo percepisce come una macchia indelebile, confidando che prima o poi il trionfo della verità sulla menzogna gli faccia giustizia. Ciononostante, le prime parole pronunciate dallo *shite* nell'*issei*¹⁷ fanno riferimento alla sua cecità: «Non vedo la luna al suo sorgere e tramontare, così come non distinguo la notte dal giorno» (Sanari 1982, 3318).¹⁸ L'immagine della luna, nel *nō*, spesso richiama il Buddhismo, e non riuscire a vederla equivale a essere lontani dall'Illuminazione e, quindi, dalla salvezza.¹⁹ Eppure, quando a non poterla ammirare sono personaggi non vedenti, emerge anche il suo aspetto estetico, una bellezza preclusa a chi ha già avuto la sfortuna di essere stato emarginato. È come se l'algido satellite appartenesse solo al mondo dei normali: entrando a far parte del corredo di bellezza codificata artatamente costruito da una ristretta cerchia di privilegiati, la luna, celandosi, agisce come la società, escludendo Shuntokumaru e i suoi simili dallo spettacolo della sua vista.

Il rapporto che lega la cecità al disonore è biunivoco. Se è vero che l'essere nato cieco ha causato l'allontanamento dalla corte di Semimaru, è altrettanto vero che l'onta, per quanto ingiusta, ha condotto Shuntokumaru alla perdita della vista: «Si copiose sono state le lacrime che ho versato, al pensiero che la calunnia di qualcuno mi avesse accusato di una condotta contraria alla pietà filiale, che la vista mi si è offuscata fino a rendermi cieco» (Sanari 1982, 3318).

Il padre, ravvedutosi e pentitosi di aver disconosciuto il suo amato figlio, cerca conforto e redenzione nel *segyō*²⁰ e si reca al Tennōji: «è il giorno dell'equinizio nel secondo mese e, con questo tempo mite, nello stesso posto nobi-

¹⁷ È il modulo della struttura di un dramma di *nō* con cui, attraverso un linguaggio in versi, si marca l'entrata in scena di un personaggio.

¹⁸ Per *Yorobōshi* mi sono avvalsa del testo contenuto nel quinto volume della raccolta *Yōkyoku taikan* curata da Sanari.

¹⁹ La cecità di Shuntokumaru, sopravvenuta per il troppo dolore causato da una calunnia infamante, non è solo fisica. In preda all'angustia e al tormento, il suo cuore è, similmente ai suoi occhi, nelle tenebre e, quindi, incapace di vedere la luce salvifica della luna.

²⁰ Una pratica buddhista, in questo caso della durata di 7 giorni, che prevede l'elargizione di elemosine e offerte con la speranza di poter rinascere nel paradiso di Amida (Matsuo 2007, 121).

li e plebei si raccolgono per le offerte, che esorto ad accettare»²¹ (Sanari 1982, 3319). Luoghi come la barriera di Osaka, o il Tennōji in speciali occasioni, diventano spazi condivisi da ricchi e poveri, aristocratici e artisti di strada, dove i muri eretti dalle differenze di status sociale si abbattano, rendendo possibile, in questo caso, l'incontro del padre benestante con il figlio mendicante. In quanto territori liminali, frequentati dai privilegiati e dagli ultimi della società, riflettono l'essenza dei protagonisti di *Semimaru* e *Yorobōshi*, entrambi ridotti a miseri questuanti nonostante i nobili natali.

Il disonore trasforma l'aspetto esteriore di questi personaggi. Dunque, la vista permette alla società di emarginarli e al padre di Shuntokumarū di definirlo uno *yorobōshi*²² (mendicante). Sarà solo grazie all'udito, quando sentirà il suono della sua voce, che sarà in grado di riconoscere suo figlio perduto:

Michitoshi «Il mendicante che si sta avvicinando è una sorta di *yorobōshi*»

Shuntokumarū «Tutti chiamano quelli come me *yorobōshi*. In effetti sono un cieco dall'incedere incerto e, come un carro a cui manchi una ruota, il mio passo vacilla. È dunque giusto che mi chiamate *Yorobōshi*»

Michitoshi «Ha pronunciato solo poche parole, eppure il suo sembra un animo invero raffinato» (Sanari 1982, 3319-20).

Il marchio infamante della società è così indelebile che il protagonista sente di aver perso la propria identità, il diritto di portare un nome che lo ricondurrà alla famiglia da cui è stato sconosciuto. E così *yorobōshi*, uno dei termini comuni per definire i mendicanti dal passo incerto e simili a monaci, diventerà il suo nuovo nome. È interessante notare come ad assegnargli un nome per questa nuova esistenza sia proprio il padre, colui che un nome gli aveva dato già alla nascita: un gesto importante che indica una forma di riconoscimento e di appartenenza, e che si rivelerà prodromico al successivo ricongiungimento, quando il figlio sarà nuovamente ammesso nella casa paterna. Una vera e propria rinascita a una nuova vita. Tuttavia, il suono della voce non basta. È necessario che sia attraverso la vista che il padre riconosca, riabilitandolo socialmente, il figlio, dopo averlo condannato a un'esistenza che lo aveva visibilmente cambiato: «Quale prodigio! A ben guardare è proprio il figlio che ho mandato via di casa» (Sanari 1982, 3323-24). Per ristabilire la propria posizione nella società, però, è necessario mostrarsi attraverso un'identità riconoscibile. Questo giustifica il seguente scambio di battute:

²¹ Si tratta dell'equinozio di primavera che cade l'ottavo giorno del secondo mese del calendario lunare, chiamato anche *o-chūnichi* (lett. il giorno di mezzo) perché corrisponde al giorno centrale della settimana dell'equinozio. In questa occasione al Tennōji accorrevano in molti per il *nissōkan*, una pratica buddhista, perché si credeva che guardare il sole tramontare verso il portale occidentale del tempio equivalesse a contemplare il paradiso di Amida.

²² Questo appellativo veniva usato per indicare dei monaci che elemosinavano cibo. Il loro aspetto era trasandato e, debilitati dalla fame e dal continuo girovagare, incedevano con un'andatura barcollante (*yoroyoro*). Al Tennōji Shuntokumarū, cieco e provato da un'esistenza di stenti, deve essere apparso proprio come uno *yorobōshi*.

Michitoshi: «Ora che è calata la sera e la folla si è dispersa, ditemi qual è il vostro nome e cosa vi ha ridotto così»

Shuntokumarū: «È una richiesta inaspettata! Un tempo rispondevo al nome di Shuntokumarū e vivevo nel villaggio di Takayasu»

Coro: «Che gioia incontenibile! Io sono tuo padre, Takayasu Michitoshi»

Shuntokumarū: «È proprio la voce di mio padre quella che sto sentendo» (Sanari 1982, 3327)

I due si allontaneranno col favore delle tenebre e al suono della campana, due elementi riconducibili, ancora una volta, alla vista e all'udito.

5. *Kagekiyo*

Anche del protagonista di *Kagekiyo*, omonimo valoroso guerriero dei Taira diventato cieco in seguito all'esilio,²³ si sentirà prima la voce proveniente dal suo capanno e poi se ne vedrà l'aspetto, quello di un povero cantastorie. Il pubblico condivide con lo *tsure*, la figlia Hitomaru che va in cerca del padre, questa stessa esperienza: infatti, l'attore che interpreta *Kagekiyo* viene portato in scena all'interno dello *tsukurimono* che rappresenta la sua capanna, quindi risulta visibile agli spettatori solo dopo che, dal suo interno, ha intonato la *Shōmon no utai* (La canzone del cancello di pini):

Celato dai pini che, come un cancello, serrano il mio capanno, in solitudine meno la mia grama vita. Non percepisco il passaggio del tempo perché del sole e della luna non vedo il bagliore. E così, nell'oscurità di questo abituro, indolente dormo e, al mutar delle stagioni, non cambio la veste su questo corpo ridotto pelle e ossa (Koyama *et al.* 1975, 263).²⁴

Anche qui, come in *Semimaru*, la capanna è simbolo di emarginazione sociale e specchio, nel suo essere buia, delle tenebre che sono calate non solo sulla vista ma sull'intera esistenza dei protagonisti. È, infatti, interessante notare come Shuntokumarū, per il quale è previsto un reinserimento nella società, non venga confinato in nessuna capanna.

È con le parole appena citate che si fa cenno per la prima volta alla cecità di *Kagekiyo*²⁵ ma, a differenza di Shuntokumarū, questa non viene chiaramente

²³ Come racconta anche la figlia nella *sashi*, *Kagekiyo*, dopo la sconfitta dei Taira, verrà esiliato dai Minamoto a Miyazaki nella provincia di Hyūga. Viene così presentata, già nell'incipit, la condizione di isolamento a cui è stato condannato l'intrepido guerriero. Presentare *Kagekiyo*, negli ultimi giorni della sua vita, come un cantore cieco delle epiche battaglie dei Taira e Minamoto è un'invenzione del nō.

²⁴ Per *Kagekiyo* mi sono avvalsa della versione contenuta nel secondo volume della raccolta *Yōkyokushū* curata da Koyama *et al.*

²⁵ In *Shusse Kagekiyo*, opera di Chikamantsu Monzaemon (1653-1724) scritta per il *jōruri*, nonostante la disfatta dei Taira, Yoritomo, in seguito a un evento miracoloso, decide di grazia-re *Kagekiyo*. Questi, riconoscendo, si accieca estirpandosi gli occhi dalle orbite per resistere all'innato istinto di vendicarsi del suo più grande nemico.

collegata all'onta subita. Fa piuttosto parte della metamorfosi che segue l'allontanamento, un cambio di vita che, anche in questo caso, determinerà l'acquisizione di una nuova identità. A Hyūga, nelle vesti di menestrello cieco, sarà conosciuto come Hyūga no Kōtō, rinomato per le sue doti canore.²⁶ Aku-shichibyōe Kagekiyo, il nome dell'intrepido guerriero, si è dissolto con la polvere dei campi di battaglia, che solo nei ricordi ritornano a popolarsi di valorosi eroi. Sarà il *waki*, un abitante del luogo, a collegare queste due esistenze quando viene interpellato dalla figlia di Kagekiyo:

Quel mendicante cieco è Kagekiyo. [...] Kagekiyo divenuto cieco da entrambi gli occhi non ha potuto fare altro che radersi il capo e, preso il nome di Hyūga no Kōtō, vive chiedendo l'elemosina ai viaggiatori e con quel poco che gli dona la povera gente come me. Forse vergognandosi del suo attuale aspetto, così diverso da quello di un tempo, non ha voluto dirvi il suo nome» (Koyama *et al.* 1975, 265-66).

Infatti, Kagekiyo aveva riconosciuto la figlia grazie alla sua voce. Eppure, per amor suo, aveva deciso di non palesarsi, struggendosi nel dolore di non poterla vedere: «È incredibile ma la persona che ho qui dinanzi non è un'estranea, ma la figlia di questo povero cieco. [...] Che pena! Sono un cieco che, pur potendo sentire la sua voce, non riesce a vederne l'aspetto. Un atto d'amore paterno, lasciarla andar via senza dirle il mio nome» (Koyama *et al.* 1975, 264).

Attraverso le parole del coro, lo *shite* testimonia come, con la perdita della vista, si sia acuita la capacità di udire i suoni che lo circondano e abbia sviluppato la non comune abilità di leggere nel cuore delle persone e di ammirare i paesaggi che si affacciano nella sua mente:²⁷

Sebbene i miei occhi siano stati privati della luce, basta che le persone pronuncino una sola parola e io so cosa c'è nella loro mente. Sui monti, dove soffia il vento tra i pini, ora nevicca. In sogno, da cui risvegliarsi è penoso, vedo fiori che non potrei percepire. E lungo la costa di una spiaggia selvaggia sento l'infrangersi delle onde. Starà forse salendo la marea (Koyama *et al.* 1975, 267).

I ciechi nel *nō* perdendo il loro status sociale acquisiscono un'arte che esibiscono. In questo caso, Kagekiyo racconterà, su richiesta della figlia, le sue gesta eroiche a Yashima, con gli elementi visivi che passano in primo piano. Si tratta della descrizione di un passato in cui ancora alta era la reputazione di Kagekiyo prima che perdesse la vista. Da ciò si rileva quanto inscindibile sia il legame tra vista e riconoscimento sociale, così come tra cecità e disonore.

²⁶ L'arte diventa, per questi protagonisti ciechi, un mezzo di sopravvivenza, come per molte figure di artisti girovaghi.

²⁷ Se Semimaru può contare unicamente sull'udito per connettersi con il mondo esterno, Shuntokumarū e Kagekiyo, che non sono ciechi dalla nascita, possono ancora, anche se solo con la mente, ammirare scorci di paesaggi impressi nella memoria.

Kagekiyo vide [i numerosi guerrieri dei Minamoto precipitarglisi incontro] e disse «Quanto trambusto!». Alla luce del tramonto luccicò la sua spada quando la sferrò contro i suoi nemici che si dispersero fuggendo. Ma lui non se li sarebbe fatti scappare. «Vergognatevi, voi guerrieri [che ve la date a gambe levate]!» (Koyama *et al.* 1975, 271).

C'è stato un tempo in cui era Kagekiyo che poteva tacciare gli altri di infamia. Nel triste presente non può far altro che separarsi da Hitomaru a cui chiede di pregare per la sua anima. Il dramma si conclude con le parole con cui la figlia si accommiata, e quella voce sarà tutto ciò che gli ricorderà il suo legame con lei.

6. Conclusioni

Nella sedicesima sezione del *Kakyō* (Lo specchio del fiore) intitolata «Hihan no koto» (Sul giudicare [un dramma]), Zeami descrive i tre modi attraverso cui è possibile avvicinarsi al *nō*: ad ognuno di essi corrispondono determinate caratteristiche dell'opera e una certa abilità sia dell'attore sia dello spettatore, che non è mai parte passiva della rappresentazione. Nell'identificare in maniera esemplificativa queste tre modalità, Zeami ricorre ai sensi per poi finire col trascendere i sensi stessi. La percezione del *nō* passa, infatti, attraverso tre livelli che, in ordine ascendente, sono: la vista, l'udito, la mente. La sezione termina poi con un precetto: «Dimentica lo spettacolo e guarda la performance. Dimentica la performance e guarda lo *shite*. Dimentica lo *shite* e guarda il suo spirito. Dimentica quello spirito e avrai conosciuto realmente il *nō*» (Omote e Katō 1974, 104).

Nei drammi analizzati c'è sempre la necessità di superare il limite imposto dai sensi. L'impossibilità di vedere spinge i personaggi a ricorrere al suono, e quando anche il suono sembra insufficiente allora sarà la mente, la propria interiorità, a prendere il sopravvento. Tuttavia, nei primi due drammi, i protagonisti maturano un risentimento che oscura i loro animi, precipitandoli in un tormento che non si estingue con la morte. Le descrizioni delle torture che patiscono, e che talvolta infliggono, occupano il *nochiba* (seconda parte) in cui lo spirito adirato appare. Ed è per questo motivo che la seconda parte di *Kinuta* e *Aya no tsuzumi* viene identificata come *mugen* (*nō* di sogno).

Quando l'impossibilità di vedere non è generata dalla noncuranza o dalla perfidia della persona amata, ma dalla cecità, i protagonisti anche se condannati a vivere un'esistenza penosa e solitaria, oltre a fare di fatto affidamento unicamente sull'udito, sviluppano la capacità di vedere attraverso la mente, un modo più profondo di percepire la realtà. La cecità, tuttavia, diventa uno stigma che isola chi ne è affetto, ma non susciterà alcun rancore nei personaggi, che accetano il loro triste destino con una pacata rassegnazione. Ecco perché gli ultimi tre drammi rientrano nella tipologia dei *genzai mono* (drammi del mondo reale). I non vedenti di questi drammi hanno subito un allontanamento, eppure si imbattono casualmente in un proprio familiare. Quando, però, l'emarginazione è irreversibile – come in *Semimaru* e in *Kagekiyo* – l'incontro con un membro della propria famiglia termina con una nuova separazione. Il riconoscimento,

nonostante l'aspetto visibilmente mutato – non prefigura un ritorno all'esistenza precedente. Il protagonista sa che nulla potrà ricondurlo al suo passato glorioso sebbene, soprattutto nel caso di *Kagekiyo*, venga rievocato il proprio nome. Ma il suo suono è destinato, così come chi a quel nome risponde, a cadere nell'oscurità dell'oblio.

Bibliografia

- Katō, Eileen, trad. 1977. "Kinuta." *Monumenta Nipponica* 32 (3): 332-46.
- Koyama, Hiroshi, et al., a cura di. 1975. *Yōkyokushū*. 2 voll. *Nihon koten bungaku zenshū* 33-34. Tokyo: Shōgakukan.
- Matsuo, Kenji. 2007. *A History of Japanese Buddhism*. Kent, UK: Global Oriental.
- Omote, Akira, e Katō, Shūichi, a cura di. 1974. *Zeami Zenchiku*. *Nihon shisō taikai* 24. Tokyo: Iwanami shoten.
- Omote, Akira, e Yokomichi, Mario, a cura di. 1960. *Yōkyokushū*. 2 voll. *Nihon koten bungaku taikai* 40-41. Tokyo: Iwanami shoten.
- Sagiyama, Ikuko, trad. e cura di. 2000. *Kokin Waka Shū*. *Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*. Milano: Ariete.
- Sanari, Kentarō, a cura di. 1982. *Yōkyoku taikan*. 7 voll. Tokyo: Meiji shoin.
- Tyler, Royall, trad. e cura di. 1992. *Japanese Nō Dramas*. Londra: Penguin Books.

