

AISTUGIA
UNIOR

ASSOCIAZIONE ITALIANA PER GLI STUDI GIAPPONESI
AISTUGIA

in collaborazione con
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA SUL GIAPPONE

伊
日
研
究
学
会

NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA SUL GIAPPONE

a cura di
GIORGIO AMITRANO e SILVANA DE MAIO



ISBN 978-88-6719-006-5

NAPOLI
2012

NAPOLI
2012



© Andreina Parpajola

Il presente volume è stato stampato con il contributo dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e dell'Aistugia.

Copertina

"Veduta impossibile da Palazzo Du Mesnil"

© Andreina Parpajola

Scritta giapponese del maestro calligrafo e professore dell'Università di Kanazawa: Miyashita Takaharu

Sito web dell'Associazione:

<http://www.aistugia.it/>

© Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Finito di stampare nel mese di settembre 2012

IL TORCOLIERE – Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

ISBN 978-88-6719-006-5

ASSOCIAZIONE ITALIANA PER GLI STUDI GIAPPONESI
AISTUGIA

in collaborazione con
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA
SUL GIAPPONE

a cura di

GIORGIO AMITRANO e SILVANA DE MAIO

NAPOLI
2012

DANIELA MORO

***Kikujidō* di Enchi Fumiko:
attrazione e repulsione per il mondo *queer*¹**

Kikujidō 菊慈童² è l'ultimo romanzo completo di Enchi Fumiko (円地文子, 1905-1986) ed è stato serializzato per la prima volta tra il gennaio 1982 e il dicembre 1983 sulla rivista *Shinchō* 新潮, per poi essere pubblicato nel 1984 dalla stessa casa editrice.³ Il titolo è mutuato da una leggenda cinese riadattata in Giappone per il palcoscenico del *nō*, che ha per protagonista un *chigo* 稚児, un ragazzino con funzione di servo e amante di un uomo potente. *Kikujidō* era il preferito dell'imperatore Zhou 周, ma avendo mancato di rispetto al suo padrone, fu mandato sulle montagne per punizione e là, bevendo la rugiada da un crisantemo, ottenne l'immortalità. Sebbene non sia tra le opere più conosciute, si ritiene che *Kikujidō* sia fondamentale per comprendere la particolare visione nei confronti del mondo delle arti performative tradizionali che emerge dalle opere di Enchi.

Questo articolo, attraverso un'analisi della percezione artistica dei personaggi, si propone di mettere in luce dal punto di vista dei *gender* e degli *ageing studies* la visione che emerge da *Kikujidō*. Si desidera inoltre evidenziare come in quest'opera le tracce di una concezione stereotipata del

¹ Il termine *queer* in questo articolo è da intendersi con il significato di auto-affermazione da parte delle minoranze sessuali – come sostenuto nella *queer theory* – anche se, all'epoca della stesura dell'opera, il termine non era ancora impiegato in tale accezione.

² A seconda della scelta del carattere e dell'adozione o meno delle virgolette, si sottintendono qui i tre diversi usi del termine: *Kikujidō* è l'opera di Enchi Fumiko che trattiamo in questo articolo; “*Kikujidō*” è il titolo del dramma *nō* al centro dell'opera. Infine, con *Kikujidō*, ci riferiamo al ragazzino eterno, il protagonista della leggenda di origine cinese, che è anche *shite* del dramma *nō*.

³ Enchi Fumiko, *Kikujidō*, Tokyo, Shinchōsha, 1984.

genere e della sessualità convivano con evidenti segni di insoddisfazione nei confronti del sistema dominante.

La narrazione è per la maggior parte incentrata sul dialogo tra vari personaggi che ruotano intorno al mondo dell'arte. Sono tutti in attesa della rappresentazione del dramma "Kikujidō", ad opera del protagonista Yūsen 遊仙 per conto di Tamae 珠江, una donna che gestisce una galleria d'arte e che, in cambio della performance, ha promesso all'anziano attore un quadro dipinto da un suo vecchio discepolo. In passato Yūsen ha costretto tale discepolo Shūji 修二 a un rapporto omosessuale e ora aspira a corrompere anche il suo attuale allievo Shijaku 紫若. La storia si conclude quando Yūsen porta in scena "Kikujidō" pochi momenti prima di morire a causa di un cancro allo stadio terminale. Altro ruolo di estrema importanza è quello di Seki せき, anziana attrice amatoriale di nō, vedova. Sebbene Seki muoia all'inizio della narrazione, svolge un ruolo di co-protagonista in funzione della sua relazione in tarda età con un giovane avvocato di nome Nojima 野島. Inoltre c'è Shigeno 滋乃, un'anziana scrittrice, che svolge un ruolo misto di protagonista ma anche di osservatrice in quanto, attraverso viaggi visionari nel tempo e nella fantasia, rivive in sogno storie leggendarie legate sia al personaggio di Kikujidō sia di Yūsen e dei suoi antenati. Shigeno, però, mantiene contemporaneamente lo sguardo sulla realtà, svolgendo un ruolo semi-narrativo. A lei associata è Kitsuko きつ子, la fedele assistente.

Non sono gli eventi a svolgere una funzione centrale per la struttura della storia, ma la rete delle relazioni interpersonali. In particolare, i rapporti di coppia e l'orientamento del desiderio rivestono un ruolo fondamentale per comprendere la visione alla base dell'opera. Qui si intende riassumere solo quelli inerenti al discorso sul genere e sull'*ageism* che interessano questo articolo.

L'anziana attrice Seki e l'avvocato Nojima hanno una grande differenza di età, ma tra loro nasce una storia d'amore. La narrazione lascia il lettore nel dubbio su quale sia la vera natura del rapporto tra Seki e Nojima, ma in realtà non ci sono prove concrete per accusare quest'ultimo di opportunismo, come invece fanno alcuni personaggi dell'opera.⁴ Al contrario, la seppur

⁴ L'interpretazione che Nojima abbia intrapreso la relazione con Seki solo per ottenere i suoi beni alla morte è riscontrabile nel testo principalmente grazie al punto di vista di Shimako 島子, la figliastra di Seki, e di Kitsuko, che esercita una forte influenza sull'opinione di Shigeno, anche se quest'ultima resta per tutto il corso dell'opera restia a prendere una posizione netta ed è divisa tra ammirazione e disprezzo per Seki.

ambigua figura di Nojima al momento della deposizione delle ceneri di Seki si rivela – al di là delle apparenze – quella di un uomo in buona fede, innamorato di Seki e profondamente dispiaciuto per la sua scomparsa.⁵ Quella formata da Seki e Nojima risulta l'unica vera coppia felice tra le varie descritte in quest'opera, infliggendo così un duro colpo al comune stereotipo che vede la donna perdere la sua femminilità con l'età.

Yūsen, quando era giovane, ha avuto una relazione adulterina con la madre di Tamae. Dopo la morte di lei, Yūsen non riesce ad innamorarsi di altre donne e si dedica all'amore per i ragazzini, pur decidendo di sposarsi per mantenere una rispettabilità di facciata. Tuttavia, il matrimonio bianco sfocia presto in tragedia con il suicidio della moglie. Quello tra Yūsen e Shūji è un rapporto nato dalla coercizione del maestro sul discepolo, anche se Shūji, pur essendo andato in Francia nel tentativo di emanciparsi da quel legame, al suo ritorno non riesce comunque a mantenere il distacco. Shūji, infatti, prova per il suo maestro un sentimento molto profondo, tanto che il narratore rivela: “la parte selvaggia di Yūsen e quella morbidezza e flessuosità erano estremamente odiose e al contempo di una bellezza insuperabile. [Shūji] non aveva mai provato per nessun'altro un sentimento simile di così profondo amore e odio.”⁶ Ecco perchè Shūji decide di avvertire il nuovo allievo Shijaku del pericolo che corre in quanto discepolo di Yūsen. Shijaku ascolterà gli ammonimenti di Shūji e, pur di evitare il rischio della relazione (omo)sessuale che il maestro Yūsen minaccia di volergli imporre, preferisce ritirarsi a vita monastica sui monti dell'India.

Dal complicato rapporto tra Yūsen e Shūji, descritto in termini di crudeltà ed egoismo alternati però a toni di tenerezza e complicità, affiora una visione altrettanto complessa dell'omosessualità maschile. Tale visione non si distingue nettamente dalla pratica tradizionale dell'amore per i ragazzini *shudō* 衆道, comune negli ambienti prevalentemente maschili come quello monastico e militare, oltre che delle arti performative. Enchi, in quest'opera, evidenzia l'abuso di potere e quello sessuale che nel passato veniva esercitato sul *chigo* o sullo *wakashu* 若衆.

Si ritiene opportuno effettuare qui un inciso, introducendo un'opera di Enchi che si rivela altrettanto interessante e che, per certi aspetti, è legata a *Kikujidō*. Anche questo testo, infatti, è ambientato nel mondo della arti performative: in questo caso, però, è il teatro kabuki la forma d'arte al centro

⁵ Enchi Fumiko, cit., 1984, pp. 212-215.

⁶ *Ivi*, p. 240. Questa e tutte le traduzioni in questo articolo dei testi di Enchi sono di chi scrive.

del romanzo. Inoltre, la visione degli aspetti sessuali e di genere del mondo del teatro che qui emerge, è molto lontana da quella che si evince da *Kikujidō*. L'opera è *Onnagata ichidai: shichisei Segawa Kikunojōden* 女形一代: 七世瀬川菊之丞伝 (Vita di un *onnagata*: biografia di Segawa Kikunojō VII, d'ora in avanti: *Onnagata ichidai*), iniziata da Enchi nel 1985, pochi mesi prima della morte, e lasciata incompleta.⁷ Nell'analisi di quest'opera sembra però necessario prescindere dal punto di vista della narratrice – che a tratti sembra sposare una visione omofobica – e sottolineare come, rispetto a *Kikujidō*, venga presentata una fluidità tra genere e sessualità incarnata dalla figura dell'*onnagata* 女形.

Inoltre il genere giudicato “naturalmente” non congruente con il sesso biologico e la sessualità fluida del protagonista di *Onnagata ichidai*, sono completamente in contrasto con l'interpretazione dell'omosessualità che emerge da *Kikujidō*. Infatti in *Kikujidō*, notiamo come Yūsen diventi omosessuale a seguito del trauma causato dalla morte della madre di Tamae, amata in gioventù, mentre Shūji lo diventa per costrizione. L'omosessualità maschile è presentata (discutibilmente) o come l'esito di un forte dolore oppure come frutto di una coercizione. Non è dunque vista come un orientamento sessuale in grado di nascere spontaneamente, ma solo come conseguenza di eventi scatenanti esterni.

Enchi ha usato spesso, sia nei suoi saggi sia nelle sue opere di fiction, in modo ambivalente un termine che, nell'accezione comune, ha un significato prettamente dispregiativo: *tōsaku* 倒錯 (perversione). Con questo termine si identificava l'atteggiamento di persone caratterizzate da un'identità – o un'espressione di genere – altra rispetto al rigido binarismo uomo/donna, che oggi si definirebbe *queer*. La “perversione”, nelle opere di Enchi, viene spesso individuata come prerogativa del mondo della cultura e dell'arte nonché come una caratteristica necessaria per la creatività e per il successo. Tornando a *Onnagata ichidai*, al fine di enfatizzare l'androginità del protagonista sulla quale si fonda il suo successo come “vero *onnagata*”,⁸ la narratrice impiega di continuo il termine *tōsaku*, che assume una doppia valenza: ammirazione nei confronti dell'androgino ma anche discriminazione. Tale termine, come vedremo, in un'occasione appare anche in *Kikujidō*. Nelle proprie opere Enchi ha però utilizzato tale espressione anche per riferirsi a coloro

⁷ Enchi Fumiko, *Onnagata ichidai: shichisei Segawa Kikunojōden*, Tokyo, Kōdansha, 1986. Pubblicato per la prima volta sulla rivista *Gunzō*, tra Gennaio e Agosto 1985.

⁸ Enchi Fumiko, cit., 1986, p. 12.

che apprezzavano l'incongruità tra genere e sesso biologico in quanto spettatori. Dalle sue parole emerge come tale tipologia di spettatori rientri in una categoria di intellettuali tra cui Enchi stessa si allineava:

Sadanji era un attore completamente mascolino, non manifestava nessun segnale di femminilità, ed era un uomo del tipo eroico. Quando ritorno con la memoria ai tempi della mia fanciullezza, mi rendo conto che quando vedevo un uomo, che avrebbe dovuto mostrarsi forte, piangere a voce alta in maniera effeminata, il sentimento che mi provocava tale vista era quello di una gioia sadica. Credo che si trattasse di un tipo di perversione sessuale.⁹

In un precedente articolo di chi scrive su *Onnagata ichidai* pubblicato negli atti del Convegno AJLS svoltosi nel 2009,¹⁰ viene comparato l'impiego da parte di Enchi del termine *tōsaku* con l'utilizzo che ne facevano i difensori dell'*onnagata* in periodo Meiji, i quali esaltavano la "bellezza del perverso" solo come osservatori esterni di tale "perversione".¹¹ In particolare, la differenza è riscontrabile nel fatto che Enchi colloca se stessa direttamente all'interno di tale categoria proprio in quanto spettatrice, come abbiamo visto sopra.

In questo frangente si ritiene opportuno richiamare anche il concetto di *ryōsei guyū no bi* 両性具有の美, bellezza dell'androgino (o ginandro), che Shirasu Masako 白洲正子 (1910-1998), altra nota figura legata al mondo delle arti e della tradizione giapponese, definisce in un famoso saggio omonimo.¹² Shirasu cita come esempio di bellezza androgina i *Chigo zōshi* 稚児草紙¹³ pitture su rotolo, conservate nel tempio *Daigoji* 醍醐寺 di Kyoto, che ritraggono l'amplesso tra i monaci e i ragazzini a servizio del tempio. In un altro saggio, *Koten yawa: Keriko to Kamoko no taidanshū* 古典夜話：けり子とかも子の対談集 (Dialoghi notturni sui classici: raccolta delle conversazioni tra Keriko e Kamoko), scritto a quattro mani con Enchi, Shirasu

⁹ Enchi Fumiko, "Kabuki sekai", *Onna o ikiru, Enchi Fumiko Zenshū* (d'ora in avanti *EFZ*), XV, 1978, p. 207.

¹⁰ Daniela Moro, "The Fatal Charm of the "Real *Onnagata*" in Enchi's Works: An Analysis of *Onnagata ichidai* from a Gender Perspective", *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies*, XI, 2010, pp. 121-135.

¹¹ Mitsuishi Ayumi, "Onnagata, shizenshugi, seiyokugaku: 'shikaku' to jendā o megutte no ichikōsatsu", *Nagoya kindai bungaku kenkyū*, XX, 2003, pp. 1-22.

¹² Shirasu Masako, *Ryōsei guyū no bi*, Tokyo, Shinchō bunko, 1997.

¹³ *Ivi*, p. 64.

illustra come la bellezza dei *chigo* suggerisse ai monaci la santità e l'amplesso con loro venisse vissuto come un'unione con il Bodhisattva Avalokiteśvara, famoso per essere rappresentato spesso come una divinità maschile con sembianze femminili.¹⁴ Qui si vuole sottolineare la differenza tra Enchi e Shirasu nel concepire la stessa figura dei *Chigo zōshi*, che in *Kikujidō* rappresentano per Shigeno lo spunto per immaginarsi, nel corso dei suoi viaggi mentali, il crudo amplesso a cui Shūji in gioventù era stato costretto da Yūsen.¹⁵ Shirasu però, sottolinea in ben due occasioni nello spazio di qualche riga, come non sia possibile esaurire l'interpretazione del rapporto tra maestro e *chigo* impiegando un concetto moderno come quello di "perverzione sessuale". Sotto tale aspetto, la visione di Enchi e quella di Shirasu, seppur quasi contemporanee e provenienti dallo stesso strato sociale di intellettuali e artiste, sono nettamente distinte. A ulteriore riprova di questo atteggiamento divergente sembra opportuno presentare brevemente un'altra opera di Enchi, *Hanamitsu monogatari* 花光物語 (La storia di Hanamitsu, 1954).¹⁶ In questo racconto il protagonista, un giovane *chigo* di un tempio, è costretto a cedere alle *avances* del monaco presso cui prende servizio pur di riuscire a fuggire dalla matrigna che intende ucciderlo. L'elemento di maggiore interesse è dato dal fatto che il monaco venga descritto, senza attenuanti, come un egoista che sfrutta il ragazzino e poi lo abbandona.¹⁷

Abbiamo visto che Shirasu da un lato idealizza e dall'altro giustifica l'abuso nei confronti dei *chigo* con la motivazione che la morale del tempo era diversa da quella contemporanea. Al contrario, Enchi in *Kikujidō*, pur creando grande fascino intorno alle figure androgine protagoniste della sua opera, ambienta la storia in epoca contemporanea e adotta l'*escamotage* dei viaggi nel tempo di Shigeno. In tal modo riesce a realizzare una sovrapposizione di passato e presente senza relegare il problema del giudizio sul costume dello *shudō* a una non ben definita morale di altri tempi, ma portando il lettore a riflettere su questo antico costume senza però mitizzarlo. Tuttavia, per quanto l'attualizzazione del fenomeno in *Kikujidō* riesca a sensibilizzare il lettore sulla problematica intorno allo *shudō*, dall'altra potrebbe essere in-

¹⁴ Enchi Fumiko, Shirasu Masako, *Koten yawa*, Tokyo, Heibonsha, 1975, pp. 144-146.

¹⁵ Enchi Fumiko, cit., 1984, pp. 131-132.

¹⁶ Enchi Fumiko, *Hanamitsu monogatari*, *EFZ*, XIV, 1978, pp. 183-195. Apparso per la prima volta nel 1954 sulla rivista *Bessatsu shōsetsu shinchō* con il titolo *Hakuja monogatari*.

¹⁷ Enchi Fumiko, *Hanamitsu monogatari*, cit., 1978, p. 189.

terpretata, in alcuni frangenti, come sintomo di una visione omofobica. Da notare come invece in *Kikujidō*, a proposito della omosessualità femminile, l'elemento della costrizione non appaia e il rapporto lesbico venga dipinto come frutto di una scelta personale.

In quest'opera si riscontra spesso una confusione tra genere e sessualità, anche nelle parole di Shūji stesso, che rivela un atteggiamento prevenuto nei confronti di omosessuali e personaggi dal genere incongruente con il sesso biologico. Riguardo alla volontà di Yūsen di fare di Shijaku un *onnagata* famoso, Shūji afferma:

Ah tu credi? Io credo che sarebbe infelice. Non c'è bisogno di diventare *onnagata* famosi e poi io spero che i giovani crescano come uomini e donne normali. Soprattutto, se aumenterà la quantità di gay e lesbiche come sta succedendo ultimamente, diventa frequente incontrare uomini effeminati e donne mascholine.¹⁸

Da queste parole emerge chiaramente l'amarezza nei confronti della propria omosessualità che sfiora l'omofobia interiorizzata e anche il disagio per la propria condizione di *outsider* nei confronti della società dominante. A tale amarezza possiamo inoltre attribuire la reazione di stupore di Shūji quando Tamae gli si rivolge con le parole: “Ti dico che tu non capisci le donne. Forse perché anche se sei un uomo, ti sei esercitato a diventare donna [sul palco]. Da qualche parte c'è qualcosa di perverso in te.”¹⁹ Shūji reagisce al termine “perverso” strabuzzando gli occhi, fatto che denota una particolare sensibilità a questa espressione, che abbiamo già detto essere molto impiegata da Enchi sia nei suoi saggi sia nelle sue opere di fiction.

Sia in *Kikujidō* sia in *Onnagata ichidai*, entrambe scritte negli ultimi anni di vita, si percepisce insieme a una tendenza discriminatoria un profondo fascino provato dai protagonisti nei confronti di uomini o ragazzi effeminati. La cosiddetta “perversione”, intesa come non conformità rispetto agli stereotipi di genere tradizionali, è proprio alla base del fascino sprigionato da tali personaggi, la cui espressione di genere biunivoca rappresenta qualcosa di speciale, quasi mistico.²⁰

¹⁸ Enchi Fumiko, cit., 1984, pp. 206-207.

¹⁹ *Ivi*, p. 61.

²⁰ A proposito del fascino dell'androgino cfr. anche: Miyauchi Junko, “Enchi Fumiko Kikujidō ron: chūseitekina sonzai no imi suru mono” (Saggio su Kikujidō di Enchi Fumiko: il significato di un'identità sessuale di mezzo), *Ningen bunka kenkyū nenpō*, IX, 1989, pp. 25-36.

Notiamo come in *Kikujidō* questa attrazione per le figure effemminate incarnate dall'eterno giovinetto Kikujidō, sia provata non solo dai due protagonisti ma anche da Shigeno. Seki infatti ama Nojima che è spesso paragonato per i suoi modi poco mascholini ad un *onnagata*. Yūsen ama Shūji e Shijaku, che sono entrambi caratterizzati da un viso effeminato. E anche Shigeno prova un forte desiderio nei confronti di Shūji quando si accorge che la sua voce è capace di avere inflessioni sia mascholine sia molto femminili. I tre protagonisti realizzano come anche in età avanzata sia possibile provare desiderio. In tutti e tre i casi, interpretando il testo, si evince come non sia l'ottenimento della soddisfazione sessuale l'obiettivo dei personaggi: è il desiderio in sé, destato dal fascino dell'androgino, ciò a cui mirano per trarre l'energia vitale e la prova della loro stessa esistenza.²¹ Esso si rivela salvifico per i protagonisti, che riprendono a vivere grazie a un solo istante di passione vera. Ciò che viene sottolineato, comunque, è come le passioni e i desideri umani – per quanto abietti – costituiscano l'essenza stessa della vita e di conseguenza che la perversione morale di Yūsen e la nobiltà delle sue performance, “scaturiscono dalla stessa passione interiore”, come scrive Pammy Yue Eddinger.²² La connessione tra la bellezza che si sprigiona sul palco e la perversione morale si trova anche nelle parole di Shūji, che ammette: “È un po' inquietante, ma credo che alla base di ogni arte performativa ci sia una abilità che ha del mostruoso”.²³

È proprio la passione ad essere al centro della seconda parte dell'opera. Yūsen, poco prima di eseguire la performance di “Kikujidō”, cita una famosa frase di Ippocrate, conosciuta per il suo incipit che nella traduzione latina recita: “*Vita brevis, ars longa*”.²⁴ La vita è breve e non basta per arrivare alla perfezione nell'arte che deve essere tramandata di generazione in generazione. Yūsen la cita per sostenerne il contrario in quanto, secondo lui, anche l'arte non è nulla di fronte all'eternità. “La vita è come una scintilla, che si consuma in un istante”, sostiene Yūsen. Però afferma anche ~~e che l'unica cosa importante è~~ “l'istante di ardore”. E continua: “Il punto non

²¹ Cfr. anche: Kurata Yōko, *Kataru rōjo, katarareru rōjo* (Donne anziane che raccontano, donne anziane di cui si racconta), Tokyo, Gakugei shorin, 2010, pp. 296-318.

²² Pammy Yue Eddinger, *From Obsession to Deliverance: the Evolving Landscape of the Feminine Psyche in the Works of Enchi Fumiko*, Ph.D. thesis, Columbia University, 1999, p. 349.

²³ Enchi Fumiko, cit., 1984, p. 253.

²⁴ *Ivi*, p. 297. Si tratta solo dell'incipit di una locuzione latina a sua volta traduzione di un aforisma di Ippocrate di Co. L'aforisma è citato da Seneca nel suo *De brevitate vitae* (1,1) in forma abbreviata.

importante è “l’istante di ardore”. E continua: “Il punto non sta in quanti successi artistici uno abbia accumulato. È come il momento in cui si abbraccia una donna meravigliosa (...) ogni attimo può diventare eterno”.²⁵

Questa sua visione si materializza proprio quando sale sul palco. In quel momento si accorge che la sua identità, per la prima volta, non è ridotta alla maschera che indossa, non è diventato il personaggio che rappresenta, ma l’ha assunto dentro di sé rimanendo contemporaneamente se stesso. Inoltre ha la sensazione di vedere i volti delle persone intorno senza distinguerli, di confonderli perché gli paiono tutti uguali. Yūsen in quel momento supera le barriere dell’ego e prende coscienza del fatto che l’essenza dell’uomo si ritrova nella sua universalità. Egli raggiunge la consapevolezza che ognuno, nel corso dell’esistenza, può trovare il proprio modo per salvarsi dall’angoscia della morte, ed elevare la propria vita grazie a quei brevi ma intensi momenti che lo rendono eterno per la durata di un istante. Sul palco si esibisce uno Yūsen mortale con le sue imperfezioni e i suoi attaccamenti alle passioni, ma anche uno universale ed eterno: quello che ha compreso la natura di Kikujidō.

Non è necessario affermare che il teatro nō sia la forma teatrale *tout court* che viene considerata veicolo per l’attore stesso di profonda auto-coscienza proprio grazie al distacco da sé. Pur non essendo questa la sede per addentrarsi nelle varie riflessioni – anche a sfondo religioso – che teorizzano questo effetto del nō sull’attore, si desidera comunque sottolineare come Enchi interpreti abilmente i principi di quest’arte nella sua opera al fine di allargare la visione salvifica che ne deriva non solo per l’attore, ma per chiunque sappia vivere intensamente.

Ecco che l’attimo di felicità piena di Seki, vissuto mentre ammira il suo giardino in fiore, appagata dall’amore di Nojima, è equiparabile al momento in cui Yūsen sale sul palco e danza il Jidō 慈童, che si rivelerà il suo estremo istante di passione. Shigeno, nell’ultimo dei suoi viaggi visionari che coincide con la fine del romanzo, rivive le sensazioni suscitate da Yūsen sul palco e allo stesso tempo è lei stessa a danzare nel ruolo dell’eterno ragazzino Jidō. Al termine della visione la maschera si apre in due, svelando il viso rugoso di Seki. Shigeno, come osservatrice, riesce a comprendere che quello che Yūsen ha provato grazie all’arte e Seki grazie all’amore, sono la medesima cosa, la medesima intensa passione di un istante che anche Shigeno

²⁵ Enchi Fumiko, cit., 1984, pp. 297-298.

stessa sperimenta, e che rende l'esistenza degli uomini in un certo senso eterna, come quella del Jidō.²⁶

Shūji durante la performance di Yūsen vede confermate le sue aspettative nei confronti dell'abilità del maestro. Egli, per descrivere l'eccelsa esecuzione, utilizza un concetto presente negli scritti di Zeami 世阿弥,²⁷ il *ran'i* 蘭位. Shūji, spiegando a Kitsuko di cosa si tratti, afferma erroneamente che questo termine appare nel *Kadensho* 花伝書 (Il libro della trasmissione del fiore),²⁸ quando invece con questa dicitura appare solo in un sottotitolo dello *Shikadōsho* 至花道書 (Il libro della via che conduce al fiore).²⁹ Nel resto dei trattati viene designato come *take* 長 (蘭け) o *taketaru kurai* 蘭けたる位. Inoltre il trattato che dedica maggior spazio a questo concetto è sicuramente lo *Shikadōsho*, e non il *Kadensho*.

In giapponese antico il termine *taku* 長く (蘭く), che utilizza la stessa radice della parola *ran'i* presente nei trattati di Zeami, significa "eccellere" oppure "essere in età (o in stagione) avanzata".³⁰ Da ciò è possibile comprendere come il concetto di maturità e di abilità fossero sovrapponibili nella cultura classica giapponese, contesto in cui Zeami scrisse i trattati. In tali testi – e nello specifico all'interno dello *Shikadōsho* – emerge come il *ran'i* sia possibile solo dopo molti anni di assiduo esercizio.

Tuttavia è difficile comprendere cosa Zeami intendesse concretamente con *ran'i*, in quanto il termine, nel corso del tempo, ha assunto diverse accezioni all'interno degli scritti dello stesso Zeami. Questo ci viene dimostrato, ad esempio, da Yashima Masaharu 八嶋正治 nello *Zeami no nō to geiron* 世阿弥の能と芸論 (Il nō di Zeami e la sua teoria intorno all'arte).³¹ Inoltre, nel tentativo di comprendere a fondo questo termine, bisognerebbe porre a confronto le interpretazioni dei vari accademici e attori di nō, ma questa non appare la sede più opportuna per compiere una così complessa analisi. Si indicheranno, pertanto, solo le interpretazioni delle teorie di Zeami che ci

²⁶ *Ivi*, pp. 320-321.

²⁷ Zeami (1363?-1443?), attore e drammaturgo, insieme al padre Kan'ami 観阿弥 fu colui che notoriamente stabilì un canone per il teatro nō e contribuì maggiormente alla sua stabilizzazione.

²⁸ Scritto da Zeami intorno al 1400, un altro titolo con cui questo trattato è conosciuto è *Fūshi Kaden* 風姿花伝 (Della trasmissione del fiore dell'interpretazione).

²⁹ Zeami, *Il segreto del teatro nō*, René Sieffert (a cura di), Gisèle Bartoli (trad. di), Milano, Adelphi, 1966, pp. 187-97. Lo *Shikadōshō* è stato scritto da Zeami nel 1420.

³⁰ Kitahara Yasuo, *Zen'yaku kogo reikai jiten*, Tokyo, Shōgakusan, 1987, p. 484.

³¹ Yashima Masaharu, *Zeami no nō to geiron*, Tokyo, Miyai shoten, 1985, pp. 200-213.

sembrano più vicine alla visione artistica che si evince da *Kikujidō*. Innanzitutto la definizione di *ran'i* che viene data da Shūji è:

In una performance caratterizzata da un'abilità estrema, l'attore in un punto inserisce appositamente un'esecuzione che si distacca dal resto. E questo dà un sapore particolare che non è esprimibile a parole. Dicono che non sia possibile durante un'esecuzione comune. Nel *Gaku no mai* 楽の舞 di oggi ci sono stati due momenti così. Crea scompiglio, ma è proprio quel preciso momento a suscitare una sensazione inesprimibile.³²

Il commentario di Nose Asaji 能勢朝次 (1894-1955) alla raccolta di trattati *Zeami Jūrokubushū* 世阿弥十六部集 (Raccolta di sedici trattati di Zeami)³³ a proposito del *taketaru kurai*, afferma che nello *Shikadō* il *ran'i* è definito principalmente come “una esecuzione che mescola alla maniera appropriata un po' di quella maniera errata che (in gioventù) si evitava”.³⁴

Inoltre nello *Shikadōsho* Zeami insiste su come il *ran'i* si possa manifestare in una performance solo a condizione di aver accumulato l'esperienza adeguata.³⁵ Konishi Jin'ichi 小西甚一 (1915-2007), Yokomichi Mario 横道万里雄 (1916-) e Kanze Hisao 観世寿夫 (1925-1978), durante una tavola rotonda, si trovano d'accordo nell'affermare che il *ran'i* sia un modo di esecuzione che necessita sicuramente di un'abilità particolare, ma che non rappresenti una prova obbligatoria per tutti gli attori di livello elevato.³⁶

Secondo Shūji, comunque, solo un attore di una certa età è in grado di esprimere l'ambiguità di una figura come Kikujidō, che è sia anziano sia ragazzino, e fa risalire questa capacità al *ran'i no gei* 蘭位の芸, l'arte del *ran'i*. A sostegno di tale concezione, riporta anche una frase di un attore illustre della famiglia Kanze 観世, il quale afferma che “Il Jidō non è un ruolo adatto ad un attore giovane, è un ruolo per un attore anziano che ha già vis-

³² Enchi Fumiko, cit., 1984, p. 313.

³³ Nose Asaji, *Zeami Jūrokubushū hyōshaku*, I, Tokyo, Iwanami shoten, 1987, pp. 449-458. Lo *Zeami Jūrokubushū hyōshaku* è una raccolta che era originariamente di sedici trattati ad opera di Zeami, trascritti e stampati nel 1909, a cui ne sono stati aggiunti altri scoperti successivamente.

³⁴ *Ivi*, p. 450.

³⁵ Cfr. nota 33 e di Konishi Jin'ichi, *Zeami nōgaku ronshū*, Tokyo, Tachibana shuppan, 2004, pp. 144-147.

³⁶ Kanze Hisao, *Kanze Hisao chosakushū: Zeami no sekai*, I, Tokyo, Heibonsha, 1980, pp. 122-124.

suto gli amori e gli odi, e ritorna a possedere un cuore di ragazzino”.³⁷ Il fatto che questa frase sia autentica o un’invenzione di Enchi, ha poca rilevanza. Ciò che riveste una rilevanza centrale è lo sforzo che fa Enchi per collegare la figura di Kikujidō al *ran’i*. Kikujidō è un ragazzino con il cuore di un anziano e il *ran’i* è l’arte di un anziano che ritorna ragazzino, proprio come Yūsen. Nella frase appena citata si trova il punto di contatto tra Kikujidō e *ran’i*. Non è importante infatti se il cuore sia di ragazzo o di anziano, in quanto sono affini proprio grazie alla distanza dagli attaccamenti che uno deve ancora vivere e l’altro ha già vissuto e superato.

Subito dopo la definizione di *ran’i*, Shūji aggiunge che Shijaku avrebbe apprezzato maggiormente il mondo delle arti tradizionali se avesse ammirato quella danza in cui simbolo, *shōchō* 象徴 e materia *gushō* 具象 si trovano unite. Afferma inoltre che la performance di Yūsen avrebbe dimostrato che natura e arte sono la stessa cosa. È difficile interpretare con sicurezza cosa intenda Shūji con questa espressione, ma probabilmente vuole insistere sul fatto che anche le arti performative tradizionali, seppure divenute molto astratte per soddisfare il gusto delle classi guerriere, sono originate tra le classi umili, che vivono in comunione con la natura. Ecco che la ricerca del senso della vita ritorna anche nelle parole di Shūji e diviene attuabile attraverso una qualsivoglia forma di amore. Sia per l’arte sia per la natura.

Questo concetto ci sembra assimilabile all’affermazione di Kanze Hisao che troviamo in un breve articolo intitolato: *Nō no chūshōsei to shizen* 能の抽象性と自然 (Astrazione nel nō e natura), nel quale sostiene che nel nō nella fase iniziale bisogna ridurre ad un’astrazione tutte le tecniche, dalla musica al movimento, per poi aspirare in ultima analisi alla naturalezza dello spirito e del corpo.³⁸

Per Shūji l’arte del *ran’i*, con i suoi “momenti di scompiglio”, è più vicina alla natura di quanto si pensi, in quanto non si occupa solo della perfezione della forma astratta, ma desidera suscitare l’interesse del pubblico grazie all’inserimento di un elemento insolito, grezzo e quindi non astratto ma materiale. Si tratta di un’interpretazione originale di questo concetto, che pur possedendo molte chiavi di lettura, difficilmente può venire affrontato così semplicemente dai critici.

Considerato che la parola *ran’i* appare frequentemente nel testo e in contesti nei quali l’impiego di un termine così specifico ci pare inappropriato, possiamo affermare che probabilmente l’uso che ne fa Shūji è esagerato.

³⁷ Enchi Fumiko, cit., 1984, p. 112.

³⁸ Kanze Hisao, cit., pp. 84-85.

Anche l'errore in cui incorre Shūji (il quale dichiara che il termine si trova nel *Kadenshō*) e il suo personale collegamento tra *ran'i* e il Jidō, non sono casuali. Tutto fa pensare che Enchi – in quanto esperta di arti performative – si sia voluta prendere la libertà di ‘storpiare’ il termine per suggerire una visione artistica diversa da quelle che si trovano nei trattati o negli studi dei critici, espressione forse della ricerca di una alternativa agli stereotipi di *ageism*.

Mentre per Zeami, infatti, il fiore autentico (*makoto no hana*, 真の花), potrebbe anche spegnersi con l'età e quindi è abile l'attore che mantiene il fiore anche dopo la mezza età,³⁹ in *Kikujidō* è proprio la vecchiaia a far nascere un fiore nuovo: quello della libertà dagli attaccamenti della vita. Mentre Seki è libera di innamorarsi dopo aver sofferto tutta la vita a causa degli oneri familiari propri del sistema patriarcale, Yūsen è libero artisticamente, ed è in grado di interpretare la spontaneità dell'eterno ragazzino. Shigeno stessa, se all'inizio dell'opera subiva le influenze di Kitsuko – la quale vedeva Nojima come un approfittatore e disprezzava Seki per essersi fatta raggrare – durante il corso della storia riesce a distanziarsi dall'*ageism* che caratterizza il pensiero comune, secondo il quale non è possibile che un giovane possa innamorarsi di una donna anziana. A poco a poco Shigeno rivaluta la figura di Seki, che ha ottenuto l'amore di Nojima grazie alla sua “essenza di donna” – come la definisce Nojima – altrimenti interpretabile come capacità di lasciarsi andare alle passioni anche in età avanzata.⁴⁰

Non sono di certo le emozioni a spegnersi in tarda età – come ci dimostra l'attrazione che i tre protagonisti provano per uomini molto più giovani, o l'amore per l'arte che Yūsen e Shigeno conservano e che li tiene in vita – ma è il modo di viverle che muta. Non si tratta più di un attaccamento all'esistenza, ma del godimento puro di ogni istante, una *jouissance* della vita, la cui minaccia di finire da un momento all'altro non fa più paura.

In questo articolo si è cercato di porre in evidenza tre aspetti fondamentali per la comprensione dell'opera *Kikujidō*. Innanzitutto bisogna sottolineare che in quest'opera non si trova la conferma di un comune stereotipo che esiste nei confronti della stessa letteratura di Enchi. Chi pensa che le opere di Enchi trasmettano una visione negativa del rapporto uomo-donna, si troverà probabilmente costretto a cambiare idea di fronte a questo testo, in cui la relazione tra Seki e Nojima è un legame d'amore sincero che supera le barriere

³⁹ Zeami, *Kadensho (Fūshikaden)*, Kawase Kazuma (a cura di), Tokyo, Kōdansha bunko, 1999, p. 114.

⁴⁰ Enchi Fumiko, cit., 1984, p. 215.

dell'età. Si può piuttosto ipotizzare che non sia il rapporto tra i due sessi a essere connotato negativamente, ma forse qualsiasi tipo di relazione che porti all'oppressione, come può essere la coercizione al rapporto omosessuale da parte di Yūsen su Shūji, oppure gli obblighi familiari di Seki in gioventù, dovuti agli strascichi del sistema feudale dell'*ie* 家.

Il secondo punto è che quest'opera allo stesso tempo rappresenta una ricerca del superamento del pensiero comune nell'ambito di sessualità, genere e età. Probabilmente non rappresenta il successo di questa ricerca come in un certo modo succede invece in *Onnagata ichidai*, soprattutto per quanto riguarda sessualità e genere, ma ambientando l'opera nel mondo del *nō* e fornendo un'interpretazione originale di alcuni principi, riesce a far riflettere a metà anni Ottanta su un discorso di genere e *ageism* che in quel momento era significativo affrontare e che tutt'ora non è risolto.

Infine *Kikujidō* rappresenta una risposta alle paure ancestrali dell'uomo legate alla caducità della vita. Enchi ha sempre sostenuto il ruolo fondamentale dell'arte, includendola spesso nei suoi lavori in varie forme ed indicandola come unica via di salvezza dalle delusioni della vita. Nel caso dell'opera *Kikujidō*, allarga questa visione e suggerisce come non solo l'arte, ma ogni passione della vita possa essere un antidoto al timore della morte. Grazie alla consapevolezza della relatività del tempo, per chiunque un istante di passione vera può essere infinito e il caduco può diventare eterno, proprio come la bellezza del ragazzino Kikujidō.

Daniela MORO (strolegada@yahoo.it) è dottoranda presso il Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Si interessa del rapporto tra letteratura giapponese contemporanea e teatro tradizionale giapponese, in particolare sotto l'aspetto dei *gender studies*.