

*MA è una parola presente
nella lingua giapponese
in innumerevoli espressioni,
colloquiali e specialistiche.*

*Indica un'entità «fra»:
un tempo fra due eventi,
uno spazio fra cose,
la relazione fra due persone
o anche fra due momenti diversi
di uno stesso soggetto,
nella vita quotidiana,
nelle arti marziali,
nell'arte e nel teatro.*

*In questo sottile «qualcosa»
risiede la peculiarità,
la possibilità stessa
della raffinata
sensibilità estetica giapponese.*

Biblioteca Sala Borsa - Bologna



BSB 90205

Biblioteca
Sala Borsa

S
111
MA

Luciana Galliano

MA LA SENSIBILITÀ ESTETICA GIAPPONESE

MA

*La sensibilità
estetica
giapponese*

A cura di Luciana Galliano

間

日本人の美意識

Prefazione di Gian Carlo Calza



▲▲▲ Edizioni Angolo Manzoni



o 22,00

PRR 40205

213

Biblioteca
Sala Borsa

S
111
MA

Bologna

COLLANA
IL CRISANTEMO E LA SPADA

©2004 Edizioni Angolo Manzoni
Tutti i diritti riservati / All rights reserved

AAA Edizioni Angolo Manzoni
Via Cernaia 34 – 10122 Torino
tel. 011 51 88 405 – fax 011 51 78 884
e-mail: info@angolo-manzoni.it
www.angolo-manzoni.it

ISBN 88-88838-15-5

*Finito di stampare nel mese di novembre 2004
presso la Stargrafica in Grugliasco (To)*

MA

 OTTIMO
STATO

*La sensibilità
estetica
giapponese*

間

A cura di Luciana Galliano

日本人の美意識

Traduzione di Luciana Galliano e Chie Wada
Prefazione di Gian Carlo Calza

COMUNE DI BOLOGNA
BIBLIOTECA
SALA BORSA

AAA Edizioni Angolo Manzoni

IL MA E L'INDEFINIBILE
di Gian Carlo Calza

PREFAZIONE

La società occidentale si sta arricchendo sempre più di temi, concetti, modi di comportamento e apprezzamenti di aspetti diversi della realtà, che rivelano un'origine asiatica o, anche più specificamente, giapponese. Alcuni di questi elementi sono anche espressi da termini entrati nel nostro bagaglio linguistico oltre che concettuale. Tale è senz'altro l'atteggiamento, che conosciamo come ikebana, verso i fiori recisi e le modalità di comporli in contenitori. Vi sta dietro una profonda concezione religioso-filosofica della natura e della bellezza. Essa è in parte penetrata nella nostra visione del mondo attraverso quest'arte e vi ha modificato la sensibilità con cui si guarda alle cose e alla natura in specie.

Ukiyo, mondo fluttuante, è un altro di questi concetti il cui apprezzamento si sviluppò in Francia con l'intermediazione degli impressionisti. Esso è successivamente dilagato in tutto il mondo occidentale sempre soprattutto attraverso l'arte. Vi ha stimolato la percezione della bellezza dell'effimero e, con essa, quella della transitorietà delle cose a cui l'uomo non dovrebbe "attaccare il proprio cuore". E tuttavia, e nello stesso tempo, proprio questa transitorietà e lo struggimento che ne consegue costituiscono una forma di bellezza e di perciò stesso superano il dolore. Bellezza, transitorietà, struggimento, fusi nella consapevolezza di una unità di essi, hanno così creato livelli nuovi, freschi, amplificatori, della nostra via alla conoscenza.

Un termine giapponese che non è certo entrato in questa categoria è quello di *ma*. Eppure pochi altri concetti, o meglio esperienze della conoscenza, hanno esercitato un influsso paragonabile al suo nel mondo occidentale contemporaneo. Il pittogramma di un sole compreso all'interno di un portale che lo esprime, indica lo spazio, ma anche altri significati che hanno a che fare con questo. Come una camera, ma anche un periodo, un intervallo: di spazio o di tempo; una posizione: in mezzo, fra; una distanza; una sospensione: pausa, periodo; e, naturalmente, il vuoto.

Il vuoto, lo spazio vuoto, è un'esperienza conoscitiva tra le più distanti dalla tradizione culturale occidentale, ma anche delle più ricche e frequentate in quella dell'Asia Orientale, e che trova conferma, per certi aspetti, anche nella speculazione filosofico-religiosa e matematica del-

l'India e del buddhismo teravada. Il valore dello spazio vuoto è stato progressivamente apprezzato nella nostra arte a cominciare dalla teoria dell'architettura organica di Frank L. Wright, riferita a un noto principio daoista secondo cui il valore di un vaso non risiede tanto nella sua forma esterna quanto nella sua capacità di contenere, cioè nel suo vuoto. Così l'importanza di un edificio non risiede tanto nella sua architettura di facciata, ma nella capacità di contenere e di dare lo spazio adeguato all'uomo e alla sua presenza nell'interno. Non esattamente una vera idea di vuoto, quanto piuttosto una sua applicazione pratica, ma già un gran passo avanti che contribuì a preparare il terreno per una sua assimilazione più consapevole. Assimilazione più consapevole che prese forma soprattutto negli anni prima e dopo l'ultimo conflitto mondiale, soprattutto con l'influsso dello zen nelle arti occidentali.

Questo libro, curato da Luciana Galliano, è perciò uno strumento che contribuisce allo studio del concetto di *ma* considerato dalle angolazioni le più diverse. Esso raccoglie vari saggi pubblicati in Giappone in due libri sul tema all'inizio degli anni ottanta, quando la cultura e la società del Sol Levante erano all'apice del loro sforzo di diffusione fuori dei propri confini tradizionali. Essi non furono tradotti in quell'epoca trionfalistica in cui il Paese mirava a esternare la propria immagine attraverso cliché di più facile e immediato consumo tra sushi, manga e iconicità laccata. Escono invece ora in questa pausa di riflessione a cui il Giappone è stato costretto dall'equivalente di una nuova guerra perduta.

Il ruolo e la funzione del *ma* vi sono analizzati da tre prospettive principali. Da una parte in rapporto allo sviluppo storico, alle concezioni estetiche e teoriche, da un altro alla vita e ad alcune discipline dell'azione, come la postura, il movimento, il comportamento e, infine, in relazione alle arti come il teatro, la musica, l'architettura. Il pregio principale del volume è quello di non cercare di definire il *ma*, di non tentare di riportarlo, cioè, a nostri parametri univoci, chiari e definitivi, ma di conservarlo aperto, sempre scrutabile, mai interamente visibile: il vuoto, per esercitare la sua funzione, non va riempito, ma accettato come tale.

INDICE

PREFAZIONE	
Il <i>ma</i> e l' <i>indefinibile</i> di Gian Carlo Calza	5
PREMESSA	11
INTRODUZIONE	
<i>Ma</i> . Il pieno e il vuoto di Luciana Galliano	13
PRIMA PARTE - IL <i>MA</i> DEL VIVERE	
Cos'è <i>ma</i> di Minami Hiroshi	29
Psicologia di <i>ma</i> di Jingū Hideo	43
<i>Ma</i> , la postura e il movimento di Fukuda Kiyoshi	55
Il <i>ma</i> delle buone maniere di Ogasawara Kiyonobu	67
SECONDA PARTE - IL <i>MA</i> NELL'ARTE	
Storia dell'insorgenza estetica di <i>ma</i> di Nishiyama Matsunosuke	85
<i>Ma</i> è metro o ritmo? di Tokumaru Yosihiko	95
Il <i>ma</i> della musica giapponese di Gamō Satoaki	107
Il <i>ma</i> nel <i>kabuki</i> di Takechi Tetsuji	125
Il ruolo di <i>ma</i> nelle abitazioni giapponesi di Seike Kiyoshi	137
INDICE ANALITICO	149
BIBLIOGRAFIA	153
GLOSSARIO	159
PROFILI DEGLI AUTORI	165
APPENDICE ICONOGRAFICA	167

PREMESSA

I saggi contenuti in questo volume nascono da una serie di ventinove incontri mensili di studio sull'arte classica giapponese, dal titolo *Nihonjin to ma* (I giapponesi e *ma*), tenutisi in un periodo fra il 1977 e il 1980 nell'ambito dei seminari della casa editrice Kōdansha e poi confluiti in un volume dallo stesso titolo pubblicato nel 1981 per le cure di Noma Nobumasa; da questa pubblicazione è tratto il saggio «Il ruolo di *ma* nelle abitazioni giapponesi» di Seike Kiyoshi. Da quegli incontri sortì una ulteriore pubblicazione, più saggistica, curata da Minami Hiroshi e apparsa, sempre per i tipi della Kōdansha, nel 1982 con il titolo *Ma no kenkyū* (Studi su *ma*), da cui sono tratti tutti gli altri saggi contenuti in questo volume. Si ringrazia di cuore il professor Minami per aver ceduto i diritti della pubblicazione senza risarcimento; lo stesso ringraziamento è esteso all'architetto Seike.

Il presente volume non avrebbe potuto essere realizzato senza la dedizione e l'intelligenza di Chie Wada, che mi ha incomparabilmente aiutata nella traduzione, e senza la fiducia e l'ottimismo di Enzo Bartolone; sono grata a entrambi anche per i sentimenti di amicizia che ormai ci legano. Ringrazio, inoltre, la dottoressa Kaji Ikuko e il dottor Sergio Levi della Biblioteca dell'Istituto Giapponese di Cultura a Roma, per il loro prezioso aiuto.

I nomi giapponesi sono dati secondo l'uso corrente, con il patronimico che precede il nome proprio, tranne pochi casi in cui si è seguito l'uso occidentale ormai invalso. La traslitterazione dei termini giapponesi in caratteri alfabetici è la Hepburn, usata in Giappone, tranne per il nome di Tokumaru, che ha diversamente indicato.

Quando non sia diversamente segnalato, la traduzione da altre lingue e le note sono della curatrice.

Nella bibliografia e nelle note sono stati in genere privilegiati i testi in lingue occidentali, sacrificando talvolta importanti pubblicazioni in lingua giapponese, per facilitare la consultazione al lettore occidentale.

“Tokyo” è scritta secondo l'uso invalso senza l'accento lungo sulle “o”; solo quando la voce occorra in una dicitura in lingua originale si ripristina la scrittura corretta.

L.G.

III. ... rimanda al numero di illustrazione dell'Appendice iconografica.

MA. IL PIENO E IL VUOTO
di Luciana Galliano

INTRODUZIONE

Ma è una parola presente nella lingua giapponese in un numero impressionante di espressioni sia colloquiali che specialistiche; i dizionari ne danno molti significati contigui (intervallo, spazio, fra, in mezzo a, vuoto, distanza, periodo, pausa), relativi ad un ampio ambito di senso che, ad un livello più generale, sembrerebbe essere quello di una entità, di un particolare modo che frammenta ma anche collega una materia sia spaziale che temporale. Si tratta di un concetto sfuggente ma in qualche modo onnipervasivo, poiché la sua *Stimmung* abbraccia largamente una certa sensibilità nella vita quotidiana ma definisce anche alcune importanti attitudini nel campo delle arti marziali (che in Giappone sono un luogo di disciplina etico-corporale piuttosto che ginnica), e permea anche il campo dell'arte e della percezione del bello.

Nella scrittura giapponese, *ma* è espresso dall'ideogramma *kan*, composto dal radicale della porta con all'interno il sole – anticamente era la luna, che traluce fra le ante di una finestra¹; *ma* non è "qualcosa", definisce piuttosto un'entità "fra": un tempo fra due eventi, uno spazio fra cose, la relazione fra due persone o anche fra due momenti diversi nell'attitudine di uno stesso soggetto².

Gli studi contenuti in questo volume trattano in modo concreto delle molte accezioni di *ma*; il volume è per l'appunto diviso in due sezioni, una dedicata alla vita quotidiana e l'altra alle arti. Gli autori vi affrontano il problema di *ma* in diversi ambiti e da differenti prospettive; la definizione di *ma* che se ne può ricavare risulta estremamente variegata e, come si diceva all'inizio, in qualche modo ambigua. Nel linguaggio quotidiano, l'idea di *ma* non differisce nelle espressioni relative al tempo cronologico, allo spazio fisico, allo spazio emotivo intercorrente fra un soggetto e qualcos'altro e tutte e tre queste accezioni ha il termine *ma* nel linguaggio tecnico delle arti marziali, nella definizione del giusto approccio rispetto all'avversario.

Per essere espliciti, la nostra idea è che in questa sottile sensibilità a un qualcosa di misura sia spaziale che temporale che emozionale risieda la maniera, la possibilità stessa della raffinata sensibilità estetica giapponese.

Uno dei punti che quasi tutti gli autori affrontano è se *ma* sia un elemento esclusivamente giapponese oppure

¹ Vedi Bernhard Karlgren, *Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese*, Taipei: Ch'eng-wen Publ. 1966, p. 131.

L'antico carattere con la luna ha assunto il significato di svago, quiete (*yan*).

² Quanto l'arte giapponese sia in generale un processo che istituisce dei rapporti è stato sottolineato da Gian Carlo Calza; cfr. «Jun'ichirō Tanizaki», in J. Tanizaki, *Libro d'ombra*, Milano: Bompiani 1982, appendice.

no³. L'ipotesi che mi si è formulata è che una sensibilità comune al sentimento di *ma* sia presente in tutte le società umane, ma che i giapponesi la possiedano e l'abbiano sviluppata ad un livello incomparabilmente superiore, facendone un elemento talmente pervasivo da rimanere implicito. Si tratta infatti di un luogo nemmeno sottoposto a indagine e discussione se non in tempi recenti. E ancora, nonostante le recenti ricerche e attenzioni, *ma* continua a non avere una autonoma collocazione teorica all'interno delle trattazioni "ufficiali" di estetica giapponese. In queste *ma* non è presente, anche se lo si può pensare implicito in concetti specialistici come *yo-haku*, che definisce il bianco che traluce nello sfondo delle pitture a china, o come *yoin*, la risonanza musicale sia in senso emotivo che come pienezza di significato del suono, o soprattutto *yojō*, letteralmente il "sovrappiù di emozione", che si instaura con un atto di creatività artistica.

Il concetto di *yojō* ha una probabile origine cinese, e fu propugnato dai poeti del primo periodo Kamakura (XII-XIII secolo). Era comparso per la prima volta in epoca Heian (794-1185), nella prefazione di Ki no Tsurayuki (872?-945) al *Kokin Waka shū*, la prima delle ventuno antologie poetiche imperiali. In essa Tsurayuki, presentando i poeti "moderni" a confronto con la perfezione degli antichi (prospettiva inequivocabilmente cinese), sostiene, a proposito di Ariwara no Narihira, che la sua poesia «È come un fiore appassito che ha perso il colore e di cui resta la fragranza»¹, cioè non riuscirebbe a dare formulazione adeguata, esaustiva al suo "sovrappiù di sentimento". La critica si comprende nell'ambito del clima razionalistico del *Kokinshū* in cui «l'espressione deve esaurire completamente il contenuto e quest'ultimo non deve "debordare" dal linguaggio lasciando margini d'ambiguità»²; per questa sua "profondità suggestiva" Narihira sarà invece grandemente apprezzato in epoca Kamakura. Hisamatsu Sen'ichi afferma che *yojō* «viene apprezzato in poesia [già] a partire dall'epoca Heian»³. Ma è sicuramente in epoca Kamakura, con Fujiwara no Toshinori e soprattutto con suo figlio Teika (1162-1241), che il termine *yojō* (probabilmente con la pronuncia premoderna *yosei*) riceve una connotazione positiva e viene utilizzato per definire elementi simbolici o espedienti letterari por-

tatori di ulteriori significati aperti, che fanno della poesia un fatto non solo formale. Il processo di formulazione di una *koiné* poetica abbraccia nel XII secolo l'idea che la poesia possa comprendere risonanze suggestive, e nelle trattazioni dei letterati di epoca Kamakura il termine *yojō* compare con il significato di capacità evocativa, di potere suggestivo: l'ideale poetico è dunque evocare senza esplicitamente esprimere. In epoca Muromachi il concetto si lega profondamente con quello di *yūgen*; Seigen Shōtetsu (1381-1459), che studia *waka* (poesia giapponese) all'interno della scuola zen Rinzaï, segue una poetica basata su *yojō-yūgen* fatta risalire a Teika: «Ciò che si chiama *yūgen* è qualcosa nel cuore che non può essere espresso»⁷.

Come elemento in sé vuoto *ma* non si rintraccia esplicitamente nell'idea di *yojō*, perché in un certo senso ne costituisce la premessa: è attraverso la sensibilità a *ma* che è possibile coniare una estetica della reticenza, del "sovrappiù", dell'incompletezza. *Ma* è in un rapporto più diretto e sottile con la percezione dei sensi, in senso letterale con l'estetica non ancora mediata da una sovrastruttura concettuale o espressiva – fermo restando che *qualiasi* percezione estetica è culturalmente coniata⁸. Il processo poetico, l'interpretazione che viene data dell'oggetto di per sé – che si tratti di un elemento della natura o di un sentimento – è la diretta conseguenza del *modo* in cui questo viene percepito e filtrato attraverso la sensibilità dell'autore, ed è qui che "respira" *ma*.

Dal lavoro di Fujiwara no Teika⁹, che scrive nel periodo del primo apparire "strumentale" dell'idea di *ma*, ricaviamo l'impressione che il processo dell'attività creatrice sia una sorta di circolazione della coscienza fra mente e reale¹⁰. La mente non ancora attivata, sorta di ricettore naturale anteriore ad ogni tipo di articolazione semantica del pensiero, si apre con la "coscienza delle cose" (*mono no aware*) alla percezione del *ritmo* dell'esistenza cosmica che scorre *fra* il mondo naturale e lo spirito umano; "fra" corrisponde all'idea che anche nella scaturigine dell'atto artistico la sensibilità si appunti *fra* le cose, in una sorta di "ma fenomenico", mentre "ritmo" dice precisamente la percezione dell'incedere del "respiro" delle cose nel flusso dei fenomeni. Questa facoltà della co-

¹Sulle radici dell'idea di unicità giapponese vedi Michele Marra, *The Aesthetics of Discontent*, Honolulu: University of Hawai'i Press 1991, pp. 3 sgg.

²*Kokin Waka shū*, Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, a cura di Ikuko Sagiyama, Milano: Ariele 2000, p. 55.

³*Kokin Waka shū*, cit., pp. 57-58.

⁴«L'arte giapponese in generale ammette una speciale importanza a questo tipo di bellezza», in Hisamatsu Shin'ichi, *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, Tokyo: Centre for East Asian Cultural Studies 1963, p. 111.

⁷Vedi Haga Kōshirō, «The *Wabi* Aesthetic through the Ages», in *Japanese Aesthetics and Culture. A Reader*, a cura di Nancy G. Hume, New York: State University of New York Press 1995 (Sunny Series in Asian Studies Development), pp. 245-79; pp. 261-62.

⁸Vedi Luciana Galliano, «Musical Beauty and Meaning from an Intercultural Perspective», in *Power and Beauty: Eight Views on Meaning in Chinese Music*, a cura di Luciana Galliano, Firenze, in via di pubblicazione presso Olschki.

⁹Fujiwara no Teika (1251-1338), *Maigetsushō*, in Izutsu Toshitoku e Toyo, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, The Hague, M. Nijhoff 1981; cfr. anche Maeda Taeko, *Waka juttairon no kenkyū*, Tokyo 1968.

¹⁰Mente è in giapponese *kokoro*, traducibile come "mente" ma anche come "cuore", per certi aspetti simile al *coeur* di Pascal come facoltà «pensante» in maniera non razionale. Vedi Francesco Paolo Adorno, *La ragione ordinata: saggio su Pascal*, Napoli: La città del sole 2000.

scienza pre-logica sarà colpita nello scoprire, nei minimi progressivi cambiamenti del reale, un particolare motivo colmo di un profondo senso cosmico, e si tratta spesso della carica di tensione che muove il divenire *fra* due stati; cercherà di focalizzare la contemplazione prima sull'impressione del movimento sino all'identificazione fisica, poi sulla dinamica dell'anima cosmica che l'intuizione empatica identifica con la propria coscienza soggettiva. L'estetica giapponese prevede l'artista come un tramite, in cui *tra*-scorrono il sentimento e l'espressione, più che come un creatore *ex nihilo*; anche i termini che definiscono la bellezza sono sempre colorati di uno sfondo affettivo, poiché hanno a che fare originariamente con una facoltà emozionale e non logica. L'aggettivo *utsukushii*, bello, contiene la medesima radice etimologica di *utsuru*, riflettere, rispecchiare, e ribadisce il carattere di *fra*, più che quello oggettuale. Nel medesimo processo di percezione e formulazione dell'intenzione espressiva, la sensibilità di *ma* è in un certo senso parte della materia prima.

In questo senso la soggettività giapponese è diversa e peculiare: è una sorta di soggettività panica capace di immedesimarsi in molte cose "soggettive", in ogni fenomeno del reale concepito come interiormente e individualmente senziente. Se si realizza una perfetta identità della soggettività creativa con la mente non-ancora-attivata, si assiste all'attuarsi della Soggettività genuinamente creativa, cioè della Coscienza¹¹. L'articolazione semantica non è altro che il fertile e risonante terreno dell'espressione del primigenio stato di coscienza emozionale che l'artista cerca di far rapprendere in *yojō*, il "sovrappiù di emozione".

In base a ciò, «qualsiasi cosa sia articolata dal soggetto cognitivo e posto come oggetto non ha valore in se stesso tranne che per la possibilità di essere un "oggetto soggettivo". [...] Questa posizione [...] nella sua struttura non solo non riconosce alcunché di "oggettivo" ma di più non ammette alcuna autosufficienza allo stesso soggetto cognitivo»¹². La tensione fra soggetto e oggetto opera in modo diverso dal pensiero occidentale, si direbbe quasi senza identità preferenziali; è un atteggiamento negativo quanto ad un punto focale cognitivo unilateralmente di-

¹¹ Cfr. Imamichi Tomonobu, *Tōyō no bigaku* (L'estetica del mondo orientale), Tokyo: TBS Britannica 1980.

¹² Izutsu, cit., p. 30.

retto dal soggetto all'oggetto – lo sviluppo può essere descritto come associativo più che logico, rappresentativo più che linguistico, dimensionale più che lineare e a-temporale più che consequenziale.

La realtà umana si rappresenterebbe strutturalmente come una sorta di "campo" esistenziale attualizzato da soggetto e oggetto come i suoi due poli; un tale campo è definito ed *esiste* solo relativamente all'esistenza umana che non può mantenersi separata da questo "campo" ed anzi consiste specificamente nell'incessante produzione di esso. Poiché la definizione del campo dell'esistenza umana non presuppone né implica alcuna prioritaria posizione di significato ontologico, la coscienza può desiderare di trascenderlo: è l'esperienza della contemplazione che, dissolvendo le coagulazioni fenomeniche, riporta all'originale Nulla che traluce dietro l'immagine. Nei disegni questo si concretizza in *yo-haku* (letteralmente "preminenza del bianco"); la inespressa totalità della Natura e delle vicende umane circonda le regioni di quanto espresso ed evoca nello stesso tempo lo sfondo trascendente del Tutto non-articolato, da cui tutte le cose e gli eventi si manifestano e a cui ritornano quando ne siano annullate le articolazioni fenomeniche. Nella visione metafisica giapponese è solo quel Nulla in quanto Tutto non-articolato che va considerato la vera Realtà. Si tratta di un valore estremamente interessante dal punto di vista del sentimento dell'esistente e fertile anche dal punto di vista estetico: il massimo valore metafisico del Nulla si rifletterebbe nell'immagine estetica della propria rappresentazione come qualcosa di puro ed immacolato «prima che fosse macchiato e lordato dall'essente», secondo l'espressione di Hisamatsu Shin'ichi. Il luogo in cui ciò accade riconduce a *ma*, l'attimo di sospensione dell'esistenza fenomenica in cui la mente si apre alla percezione dell'inesprimibile¹³. *Ma*, nella sua accezione all'interno delle arti anche marziali, si appunta in uno squarcio del senso comune e delle sue banali caratteristiche, attitudine comune anche alle dottrine estetiche dell'asimmetria, dell'incompletezza, dell'imperfezione, considerate più rivelative dell'espressione conclusa ed esplicita.

Questa concezione di sfondo buddhista, costitutiva della

¹³ Giangiorgio Pasqualotto, nel suo *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente* (Venezia: Marsilio 1992), rifiuta recisamente qualsiasi nesso fra i «vuoti» da lui trattati e l'idea di Nulla cui qui ci si riferisce; mi sembra tuttavia che proprio per via del carattere concreto, potenziale eppure ontologicamente trascendente comune sia a quei «vuoti» che all'idea di Nulla risulti più diretto e fertile riconoscere questa relazione, come fanno fra gli altri: Hisamatsu, cit., e Suzuki T. Daisetsu, *Zen and Japanese Culture*, New York: Princeton University Press 1959.

sensibilità giapponese, si consolida in epoca Muromachi (1333-1568). Luogo della massima espressione ne è il teatro *nō* e, nonostante Nishiyama Matsunosuke rilevi che il termine *ma* non compare mai negli scritti di Zeami¹⁴, l'arte del *nō* è uno dei luoghi in cui la sensibilità di *ma* si costituisce sino ad essere talmente consustanzialmente rimanesse implicita. Zeami, in uno dei suoi fondamentali trattati a mezza strada fra le prescrizioni di poetica drammatica e la speculazione estetico-filosofica, *Kakyō*, scrive: «È nella non interpretazione che è interessante». Si ha qui una disposizione mentale che è il segreto dell'attore. [...] I diversi generi di mimesi sono, senza eccezione, tecniche che mettono in azione il corpo. Ciò che io chiamo non-interpretazione, è l'intervallo [che li separa]. Se esaminiamo le ragioni dell'interesse di questi intervalli di non-interpretazione, constatiamo che si tratta di una disposizione con la quale [l'attore] assicura, senza il minimo rilassamento, la coesione mentale [della sua recitazione]. È una concentrazione della mente che fa sì che, nel momento in cui cessate di danzare, nell'istante in cui cessate di cantare, o in qualunque altra circostanza, durante una pausa nel testo o nella mimesi, voi restiate all'erta, conservando tutta l'attenzione. L'emozione [creata da] questa concentrazione della mente, esalandosi fuori di voi, costituisce l'interesse»¹⁵. In questo stesso trattato, Zeami afferma a più riprese che il fondamento dell'arte è il ritmo: «Dimenticando la voce sappiate le modulazioni; dimenticando le modulazioni sappiate il tono; dimenticando il tono sappiate il ritmo»¹⁶. Ma cosa regola questo ritmo così importante, posto che tutto lo svolgimento del tempo è liberamente regolato dalla sensibilità alla partizione *jo-ha-kyū*¹⁷? Possiamo capirlo dal capitolo «Della giusta intuizione del momento propizio», in cui Zeami prescrive: «Dunque, uscirete da dietro le quinte, procederete sul ponte e lì vi fermerete, guarderete in tutte le direzioni e nell'istante stesso in cui il pubblico, unanime nell'attesa, penserà: «Ecco, sta per cantare!», intonerete il canto. Questo, [cioè] cantare quando sentite l'attesa del pubblico, è la giusta intuizione del momento propizio. [...] È un istante critico che l'attore percepisce con l'intuito. [...] V]i è un momento propizio per conquistare lo spirito dell'uditorio. Anticiparlo è male, lasciarlo pas-

¹⁴ Nel saggio «Storia dell'insorgenza estetica di *ma*» in questo volume. Zeami Motokiyo (1363-1433) è stato l'autore e il teorico che ha maggiormente contribuito a creare l'arte del teatro *nō* nell'ambito di una delle maggiori scuole, la Kanze. Vedi «Cos'è *ma*», nota 14.

¹⁵ Zeami Motokiyo, *Kakyō*, in *Jūrokubu hyō shakushū*, a cura di Nose Asaji, Tokyo: Iwanami shoten 1940-1944, libro II; trad. tedesca di Hermann Bohner, in *Natur und Völkerkunde Ostasiens*, Tokyo-Wiesbaden: Franz Stein 1953, vol. 34, libro II; trad. italiana in *Il segreto del teatro nō*, a cura di René Sieffert, Milano: Adelphi 1966, p. 169.

¹⁶ *Ibid.*, p. 176.

¹⁷ Su *jo-ha-kyū* vedi «Psicologia di *ma*», nota 8.

sare sarebbe peggio. Nell'istante preciso in cui la gente dice: «Ora sta per intonare il canto!», e in quello stato di attesa [ricettiva] impone la calma alla mente e alle orecchie, dovete incominciare a cantare. In quel preciso momento [...]»¹⁸. Questa sensibilità che viene richiesta all'attore è molto simile all'azione perfettamente inserita nelle circostanze con il giusto *ma* che viene richiesta un paio di secoli dopo da Miyamoto Musashi al maestro di spada¹⁹:

L'eccellenza dell'arte *nō*, partendo dalla preminenza della figura, va verso la sensibilità che sa usare *ma*; *ma* risulta dunque nucleo dell'espressione del *nō*, profondamente intessuto di temi buddhisti legati alla percezione dell'impermanenza e della vacuità. Un grande rappresentante dell'arte del *nō*, Konparu Kuniō, afferma che «Il *nō* è talvolta definito arte di *ma*»²⁰, ove «la parola *ma* non è usata per indicare qualcosa di vagamente astratto ma per indicare un definito tempo negativo e spazio negativo, dotati entrambi di dimensioni e funzioni»²¹. Si tratta di una concezione fondata su quella frase di Zeami sul «non fare», che apre una accezione di *ma* estremamente profonda da collocare nel quadro del grosso movimento religioso che interessa il Giappone in quei secoli, con l'instaurarsi di nuove importanti correnti di pensiero buddhista e soprattutto con il formarsi dell'accezione tipicamente giapponese della scuola buddhista cinese *chan*, lo *zen*²². Che troverà piena espressione nelle teorie dell'aristocrazia guerriera e intellettuale di epoca Muromachi.

Riprendiamo qui alcuni passaggi di Zeami estremamente chiarificanti riguardo al «tempo e spazio negativi»: «l'artista esibisce nella sua realizzazione un modo di perfetta ambivalenza fra essere e non essere (come realizzato nel dominio della contemplazione) [...] Oltre a ciò vi è lo stadio che trascende ogni articolazione linguistica: una espressione estetica della trascendentale non-dualità del «paesaggio interiore» (la soggettività contemplativa e il campo contemplativo)»²³. Lo stadio precedente ogni articolazione linguistica e lo stadio trascendente ogni articolazione linguistica fanno quindi riferimento ad una stessa realtà, solamente a un diverso livello di coscienza; l'apertura di *ma* consente di non perdere nella considera-

¹⁸ Zeami, *Kakyō*, cit., pp. 155-57.

¹⁹ Vedi in questo volume «Storia dell'insorgenza estetica di *ma*» di Nishiyama Matsunosuke.

²⁰ Konparu Kuniō, *The Noh Theater. Principles and Perspectives*, Tokyo: Weatherhill 1983, p. 70.

²¹ *Ibid.*, p. 72.

²² Le dottrine cinesi *chan* furono introdotte in Giappone già dal VII secolo, ma soltanto nel XIII secolo i monaci Eisai e Dōgen fondarono le due sette fondamentali dello *zen*, rispettivamente Rinzaï e Soto.

²³ Zeami, *Kyūi shidai* (I nove stadi), appendice, in *Jūrokubu hyō shakushū*, cit., pp. 547-82.

zione dell'ente quella che è la sua verità. Zeami raccomanda, fra le tecniche per ottenere il massimo livello dell'arte (quello in cui l'attore quasi non si muove poiché la sua interpretazione drammatica o la sua danza sono oltre il visibile, nel luogo di *yūgen*, l'inesprimibile), di «fare della propria mente un "recipiente" universale e poi disporre questa mente - "vaso" perfettamente a proprio agio nella illimitatamente comprensiva e immacolata, trasparente Via del Nulla - per poter così aspirare a raggiungere infine il supremo stadio artistico»²⁴.

L'arte può dunque arrivare ad esperire e a far esperire un punto di contatto con quella che è la vasta, risonante, purissima Realtà prima ed unica del pensiero giapponese e cioè il Nulla, l'Inconscio Cosmico che trapela nei momenti in cui l'artista sa dare vita a - o, meglio, sa far tralucere nella materia - *ma*²⁵.

Ma emerge dunque come il luogo dell'insorgenza della verità, posto che nelle teorie dell'espressione il fatto dato e il soggetto che lo lascia attraverso sé diventare espressione sono assimilati. Come conclude lo studioso Imamichi Tomonobu, *ma* è il catalizzatore che fa sì che il fatto (*koto*) si trasformi in verità (*makoto*); corollario di ciò è che «l'identità della verità è la sincerità»²⁶.

Evidentemente questa apertura avviene in uno spazio di totale liberazione dalla coscienza soggettiva, ciò che Zeami chiama *mushin* (non-mente), nello stato assoluto di *shizen* - *shizen* vuol dire correntemente "natura", ma in questo caso rimanda all'originale lettura cinese *ziran*, naturale, spontaneo nel senso di intuitivamente se stesso, di ciò che semplicemente è di per sé²⁷.

Forse si potrebbe pensare al proposito - in modo un po' surrettizio e con tutte le approssimazioni del caso - al concetto heideggeriano di Aperto²⁸, l'apertura di un orizzonte in cui l'ente serbi memoria del suo "non essere semplicemente quello che appare". L'Aperto è la verità in quanto non-verità, è la verità in quanto negazione che annichilisce l'esistente come apertura che lo scopre mettendolo in rapporto al nulla. I punti di contatto sono interessanti; dice Heidegger: «L'istituirsi della verità nell'opera è una produzione traente fuori un ente che prima non era e che successivamente non sarà mai più. La produzione pone questo ente nell'Aperto in modo tale che

ciò che nella produzione viene prodotto illumina l'aprirsi dell'Aperto in cui esso è prodotto. [...] Un tal produrre è il fare dell'arte. [...] esso è piuttosto un ricevere e un attingere all'interno del rapporto col non-esser-nascosto»²⁹. Nel pensiero di *ma* il "trarre fuori un ente" è sottrarlo all'impermanenza e alla vacuità del mondo fenomenico precisamente registrandone l'impermanenza e la vacuità, mettendolo in relazione alla sua (e dell'artista) unica realtà, il Tutto-non-articolato, il Nulla; nel pensiero di Heidegger il non-essere-nascosto è quello dell'essere, ma in altri scritti si stabilisce un sottile legame fra l'essere e il nulla³⁰.

Ci sono delle belle assonanze fra la "strana calma" dell'angoscia che rende esperibile il nulla heideggeriano e la calma della contemplazione che permette di accedere all'esperienza del Nulla zen. Un ambito spesso indagato in merito al senso del diverso contemplare il nulla/Nulla è quello dell'esperienza mistica - anche se, con l'idea di religiosità, in un discorso generico come quello che si può qui fare, i paralleli risultano ancor più approssimativi quand'anche suggestivi. Eppure esiste, nella esperienza della contemplazione, una assonanza fra la calma della percezione dell'Uno di cui parla Plotino e il silenzio della inespressa totalità dei fenomeni suggerita da *yojō*, che apre la dimensione trascendentale del Tutto non-fenomenico³¹. La giunzione con il pensiero del Nulla di matrice orientale - che manca totalmente nel pensiero dell'Aperto heideggeriano e che invece si ritrova nel pensiero di Plotino - è lo strenuo processo di identificazione, che presuppone nessuna dualità e nessuna opposizione di termini³².

Sembrirebbe che ogni volta che il pensiero occidentale, in base a una forte motivazione (sia essa religiosa, come per il misticismo, o ideale, come per il romanticismo), rivede l'essere del soggetto nel mondo e il suo rapporto con l'Assoluto ripercorrendo una strada di proiezione soggettiva e di identificazione pànica con la natura, dall'arte sparisce l'idea di imitazione per cedere il posto a quella di espressione e si riaffaccia, prepotentemente, l'idea del nulla³³; inoltre l'arte si assimila maggiormente al processo del vivere. Pure, se il Nulla vasto e salvifico del pensiero giapponese può essere minimamente attingibile, può traspari-

²⁴ *Shūdōsho*, in *Izutsu*, cit., pp. 105-14.

²⁵ Suzuki, cit.

²⁶ Imamichi, cit. pp. 38-39; si noti che il concetto di *makoto* è espresso da un ideogramma a sé, non da un composto di *koto*.

²⁷ Anne Cheng, *Storia del pensiero cinese*, vol. I, Torino: Einaudi 2000, p. 119.

²⁸ Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, Firenze: La Nuova Italia 1968, pp. 3-69.

²⁹ Heidegger, cit., p. 47.

³⁰ Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, 1949, trad. italiana *Che cos'è metafisica*, Napoli: E. Pironti 1977.

³¹ Suzuki, cit., p. 74.

³² Vedi Plotino, *Il pensiero come diverso dall'uno: quinta Enneade*, introduzione, trad. e commento di Marco Ninci, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli 2001.

³³ Vedi Sergio Civone, *Storia del nulla*, Bari: Laterza 1995.

re ed innervare di senso l'arte attraverso le aperture di *ma*, il nulla occidentale è sempre piuttosto definito per sottrazione, risulta un coraggioso salto nell'abisso spaventevole, operato per preservare la libertà dell'essere e non, tranne forse nel pensiero mistico, quella sorta di felice approdo in un grande vuoto risuonatore che può restituire un senso all'impermanenza e all'insensatezza del divenire. In un certo senso, se l'Occidente anche attraverso il nulla si chiede in sostanza cosa ne sia dell'essere, un certo pensiero orientale si chiede piuttosto cosa ne sia del Nulla. Quel che è vero è che per entrambe le culture un luogo privilegiato per pensare questa domanda è l'arte. Quanto agli aspetti più interiori e anche quotidiani, "collettivi" della sensibilità di *ma*, una prospettiva molto interessante è quella proposta da Hashimoto Noriko. La studiosa propone un'idea di *ma* come soggettivizzazione della distanza fra desiderio e piacere: «ho indagato la struttura di *ma* nel senso dell'intersoggettività non soltanto tra un *ego* e il suo *alter-ego*, ma anche tra l'*ego* e l'espressione dell'*ego*»³⁴, posto che «L'essenza del desiderio risiede nel bisogno spirituale di trascendere il mondo»³⁵. Considerando che Hashimoto parla «dell'aspetto corporale del linguaggio espresso»³⁶, ecco che ci troviamo nell'ambito del *ma* della percezione di sé nella vita quotidiana, nel linguaggio comune, nella comunicazione fra individui. Chiunque abbia avuto anche una minima frequentazione della cultura giapponese sa quanto della comunicazione interpersonale è lasciato all'empatia, alla percezione muta e implicita dei gesti e dei silenzi; nei saggi che riguardano "il *ma* della vita quotidiana" il significato di una simile comunicazione è trattata semplicemente a partire dalla sua evidenza! Questo risulta difficile da comprendere per noi occidentali, ma può forse essere più accessibile alla luce della considerazione che «Il desiderio è dunque la voglia di trascendenza senza intenzionalità retrospettiva»³⁷, che la studiosa trae da una rilettura del mito di Izanami e Izanagi, le due divinità capostipiti dei giapponesi. Dunque *ma*, il silenzio, è da intendersi come intensa attesa di una concentrazione perfetta, il cui risultato è l'espressione. La condizione di separazione posta fra due persone – il distacco dei corpi, altra cosa che colpisce nei rapporti interpersonali giap-

ponesi – è la condizione prima di un dialogo reale: non un prefissato riconoscimento ma la accettazione della distanza come *autentico spazio* del dialogo; il niente che separa i due interlocutori non è vuoto, anzi è un qualcosa virtuale e potenziale, che fa sì che la distanza sia un vero spazio di scambio, che governa la possibilità stessa del realizzarsi della comunicazione.

Nel riconoscimento di questo potenziale comunicativo, apparentemente algido ma in realtà limpidissimo, comune a tutte le sfere dell'agire umano, risiede l'insegnamento più alto del pensiero di *ma*.

³⁴ Hashimoto Noriko, «Le concept de *ma* et ses transformations sémantiques», in *Revue d'Esthétique*, XVIII, 1990, pp. 77-82, p. 80.

³⁵ Hashimoto, cit., p. 79.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ivi*, p. 80.

IL MA DEL VIVERE

PRIMA PARTE

COS'È MA
di Minami Hiroshi

1. Le tre facce di *ma*

Recentemente *ma* è diventato un tema di moda, presente nei molti saggi e ricerche monografici che trattano da diversi punti di vista del carattere giapponese. Peraltro, come fanno notare tutti gli esperti che hanno contribuito nei diversi ambiti a questo libro, il nucleo concettuale di *ma* è estremamente complesso e vago. Tralasciando qui per il momento di darne una definizione precisa, vogliamo piuttosto introdurre *ma* a partire dalle tre circostanze in cui può essere genericamente distinto.

Il primo è *ma* come parola usata nella lingua di tutti i giorni, per esempio il *ma* di *maniau*: essere in orario, oppure di *manuke*: disarmonia, stupidità. Il secondo è *ma* usato nell'attività sportiva in senso lato, comprendente anche le arti marziali; per esempio nel *kendō* ci sono espressioni come *maai*: distanza, *matsumori*: misura della distanza¹. Il terzo è *ma* usato come termine tecnico nel linguaggio delle arti, per esempio in espressioni come "il *ma* della danza" oppure "il *ma* dello *shamisen*"². In tutti i casi, *ma* è una parola adoperata appropriatamente da chiunque, nei diversi ambiti, senza alcun dubbio riguardo al suo significato.

Allora perché ci poniamo il problema di *ma*? Vi sono tre ragioni. Come si è detto all'inizio, *ma* è una parola, un concetto che definisce una peculiarità della cultura e del popolo giapponese, da considerarsi un loro specifico carattere. Se *ma* esprime qualcosa di caratteristico dei giapponesi, può diventare uno spunto di ricerca *sul* popolo giapponese. Ma è realmente così? In secondo luogo, fra le tre circostanze di *ma* nella coscienza quotidiana, nell'ambito sportivo e nel pensiero artistico giapponese, dove avrà avuto storicamente origine? La cosa riguarda sia la nascita che lo sviluppo di *ma*, e può essere affrontata come un problema di storia della psicologia sociale. Infine, è vero che oggi ogni giapponese è in grado di capire il significato della parola *ma*, ma le future generazioni manterranno la stessa coscienza di *ma*? Si possono avanzare dubbi sull'esistenza futura di *ma*. Tenendo presenti questi tre interrogativi, passiamo a considerare nell'ordine il *ma* nella vita quotidiana, il *ma* nello sport e il *ma* dell'arte.

¹ *Kendō*, letteralmente "la via della spada", è una delle arti marziali giapponesi.

² Lo *shamisen* è uno strumento a tre corde, dal lungo manico innestato in una piccola cassa quadrata, che viene suonato con un grosso plettro triangolare; fu importato dalla Cina attraverso le isole Ryūkyū intorno al XVI secolo.

2. Il *ma* che riguarda la vita

Ma, come termine usato quotidianamente dai giapponesi, indica essenzialmente una distanza spaziale; esprime, riguardo all'abitare, il soggiorno (*ima*), il tinello (*chano-ma*), la stanza dove si riceve (*ōsetsuma*, *kyakuma*)³ e così via, sia come spazio fisico che come funzione. L'assetto delle stanze (*madori*) esprime la cura nel modo di usare lo spazio abitativo. Il *ma* di *tokonoma* è un luogo esistente solo nell'abitazione giapponese, in cui non si può entrare; è un luogo percepito anche psicologicamente come spazio isolato, separato⁴. Il *ma* dell'abitare non è però semplicemente quello dello spazio in cui si vive, vi sono compresi anche dei significati simbolici. Il *ma* appena menzionato del *tokonoma* ha il significato di luogo in qualche modo sacro; il *ma* di *kyakuma*, la stanza dell'ospite, è il luogo dove il padrone di casa e l'ospite si intrattengono in un rapporto umano; diversamente dal soggiorno, *ima*, in cui *ma* è un semplice "stare", *ma* di *kyakuma* è il luogo del rapporto fra una persona e l'altra. Una particolare tendenza del comportamento giapponese, sempre sottolineata, è la seria considerazione in cui vengono tenute le relazioni umane e i rapporti fra le persone. Il *ma* della stanza dell'ospite è indubbiamente un luogo di grande significato per i giapponesi, ed è ovvio che il comportamento vi sia meticolosamente prescritto dal galateo. Che prescrive di osservare il *ma* di una certa distanza fra l'ospite e il padrone di casa; ovviamente l'ospite in visita deve arrivare ad "adeguare il *ma*" (*maniau*), cioè essere in orario. Perché sia anticipando che ritardando, si troverebbe a essere fuori *ma*. Anche nel tipico modo giapponese di salutare, l'inchino, se mentre ci si scambiano parole di convenevoli si manca il *ma*, il momento giusto per chinare reciprocamente la testa, si diventa *manuke*, privi di *ma*, cioè goffi. Se il silenzio si prolunga troppo, perché non si trovano le parole appropriate, si dice *magamotanai*: non si riempie il tempo e di conseguenza si crea un *manowarui*, cioè un "cattivo *ma*", un malessere, un disagio. Riguardo dunque a questo *ma* che anima le relazioni fra le persone, se si stabilisce un buon rapporto si avrà un "buon *ma*", che è di buon auspicio, se si è maldestri si patirà la cattiva reputazione di essere "senza *ma*" (*manuke*), cioè stupidi, goffi. Questo modo

³ Entrambe le parole indicano le stanze dove si accolgono gli ospiti, *kyakuma* è squisitamente tradizionale mentre *ōsetsuma* contiene elementi anche occidentali o moderni.

⁴ *Tokonoma* è lo spazio decorativo della stanza in cui si riceve (*kyakuma*) e della stanza del tè (*chashitsu*), ed è il piccolo spazio rialzato e incastonato al fondo della stanza dove si appendono o dispongono elementi decorativi.

di concepire *ma* diventa un criterio per misurare la facilità, la piacevolezza delle relazioni personali. Anche l'espressione *marshaku ni awanai* (letteralmente "la misura di *ma* non è a posto"), cioè "non va bene", potrà essere ascritta allo stesso ambito di significato.

Da dove verrà questa grossa presenza di *ma* nella vita quotidiana? Si può pensare che sia una traccia rimasta delle rigide relazioni fra superiore ed inferiore nella società feudale. Nella vita del *samurai*, era necessario discernere correttamente la maniera di agire a seconda dello spazio in cui ci si trovava ad operare. Per esempio, quando dall'anticamera in cui si era fra compagni si entrava nella sala in cui era il signore, evidentemente cambiava la coscienza di *ma*. La differenza spaziale di *ma* era conforme alla differenza di *ma* nei rapporti umani all'interno della vita del *samurai*. Tale coscienza spaziale di *ma* e la coscienza di *ma* nella psicologia delle relazioni personali coesistevano in un delicato equilibrio. Fra i compagni *samurai* era possibile un contatto *majika*, contiguo, mentre rispetto al signore, nel suo spazio più ampio (*hiroma*), si percepiva *madōku*, il trovarsi a distanza. Ciò esprime naturalmente la differenza esistente fra le relazioni orizzontali, il piano approccio fra camerati, e la perpendicolare distanza delle relazioni verticali, fra superiore e inferiore. Quando si commettevano degli errori mancando a questa differenza, la cosa diventava *machigai*, sbagliare *ma*, cioè commettere degli errori. All'interno delle quattro caste della società feudale - *samurai*, agricoltori, artigiani e mercanti - esisteva un *ma* con le relative regole di relazione nel caso di incontri fra persone appartenenti a caste diverse. In questo senso la società giapponese è una società di *ma* come distanza, ma può dirsi anche una società di *machigai*, di *ma* come differenza⁵.

3. *Ma* nelle arti marziali e negli sport

Sinora si è considerato il *ma* del vivere, cioè fisicamente lo spazio dell'esistenza e, psicologicamente, lo spazio interpersonale che si concretizza nei contatti umani; questa valenza interpersonale di *ma* è quella che incontriamo anche nel mondo della competizione, dello sport e delle arti marziali. Nell'insegnamento dell'antico *kendō*, com'è

⁵ È da notare il gioco di parole fra *machigai* = errore e *ma-chigai* = differenza di *ma*.

esposto nei manuali di tattica, la conoscenza di *ma* viene impartita da diversi punti di vista, e poiché vi è trattata dettagliatamente, non ci addentreremo qui nel merito. Faremo solo un esempio, riferendoci al paragrafo «La spada che uccide», dal *Manuale dello Stratega* di Yagyū Tajima⁶. «Se l'avversario usa la spada impugnandola in un grande *kamae*⁷, allora io devo usare la spada con movimenti brevi. Se l'avversario sceglie un ritmo veloce, allora io userò di un ritmo ampio e calmo. Anche questa è una regola da applicare, non corrispondere mai al ritmo dell'avversario. Se ci si adegua al ritmo del nemico, questi avrà buon gioco. Analogamente, un bravo cantante non segue pedestremente il ritmo e gioca negli interstizi del tempo, tanto che il cattivo percussionista non riesce a seguirlo⁸. In questa citazione «non corrispondere al ritmo dell'avversario» vuol dire sottrarsi al *ma* del nemico, distruggendo il suo ritmo con la sorpresa. Nel paragone con il canto e la percussione, «giocare negli interstizi del tempo» indica il meccanismo per cui il *ma* del canto cerca di differenziarsi dal *ma* della percussione, e questo segnala molto bene le analogie che esistevano già all'epoca fra la via delle arti marziali (*budō*) e la via delle arti (*geidō*). Analogamente, nel *Libro dei cinque anelli* di Miyamoto Musashi⁹, al capitolo «Il ritmo della strategia» viene discusso come sottrarsi al *ma*, al ritmo dell'avversario: «la cosa più importante è conoscere e distinguere molti ritmi diversi: non solo lento e veloce, ampio o rapido, ma anche il ritmo dell'attacco, delle pause e del recedere, e questo è il fondamento della strategia»; e ancora: «Per vincere bisogna usare un ritmo che il nemico non riesca nemmeno a immaginare, un ritmo del vuoto che deriva dal ritmo dell'intelletto». Il fatto che fra un ritmo e l'altro vi sia una differenza di *ma*, risulta chiaro anche da quanto viene detto al proposito in un altro passaggio di Musashi, sulla necessità di «capire il *ma* del ritmo».

Il principio secondo cui si vince sottraendosi al *ma*, al ritmo dell'avversario si adatta bene anche allo sport moderno. Il conflitto si vede molto chiaramente nel baseball, fra il lanciatore e il battitore, il cui rapporto è esattamente opposto a quello del *ma* della vita quotidiana, in cui bisogna adeguare il proprio *ma* a quello dell'altro e

⁶ *Iieihō kadensho*, scritto da Yagyū Munenori (1571-1646) nel 1635, detto Tajimamori dal luogo in cui fu prefetto; Yagyū era noto per essere un eccellente maestro di spada. Apparteneva a una famiglia-scuola di arti marziali iniziata dal padre Sōgen, che aveva contribuito alla presa del potere da parte del primo *shōgun* Tokugawa Ieyasu.

⁷ *Kamae* è la specifica posizione assunta anche a dimostrare l'atteggiamento interiore.

⁸ Il riferimento è al teatro *nō*, in cui il cantante e il percussionista non seguono un ritmo prefissato ma si adeguano l'uno all'altro in maniera creativa.

⁹ *Gorinsho* fu probabilmente compilato da un allievo in base agli insegnamenti di Miyamoto: i cinque anelli fanno riferimento ai cinque elementi, terra cielo acqua fuoco e vuoto. *heihō*, Miyamoto Musashi (1584-1645) condusse una vita vagabonda prestando servizio presso diversi signori feudali; invincibile, fu il primo maestro di spada a utilizzare le due spade contemporaneamente.

mantenere il *ma* in armonia con l'altro¹⁰. In altre parole, nel baseball si deve creare una situazione paradossale per cui realizzando per se stessi un *ma* vantaggioso si spiazza il *ma* dell'avversario; l'abilità del lanciatore è precisamente nel suo tempismo a «disturbare il *ma*» del battitore. Naturalmente è necessario che si crei di contro un buon *ma* fra il *cachter* e il lanciatore, al momento in cui questi lancia la palla: il segnale dato dal *cachter* serve precisamente a questo. Nel contempo, il lanciatore, al momento di lanciare la palla, organizza un piano tattico che metta il battitore fuori *ma*. Nel gruppo dei tre uomini composto da lanciatore, *cachter* e battitore, nelle relazioni interpersonali che contrappongono due a uno, ciò che accade è una continua gara per rubarsi e impadronirsi reciprocamente di complicati *ma*.

Il tratto che accomuna fondamentalmente il *ma* degli sport moderni e il *ma* del *budō* è l'antico principio generale di cui si è detto sopra, l'accordarsi o il sottrarsi al *ma*. Nell'allenamento sportivo, però, le cose cambiano. È naturale che le esercitazioni del battitore, secondo un training moderno di alto livello, tendano ad acquisire una completa padronanza del timing, contro la percezione del *ma* del lanciatore. Tuttavia, sarà proprio necessario lo spirito zen affinché il baseball arrivi al superiore stadio di *kenzen ichinyo* (fare della spada e dello zen una cosa sola), fondamentale nella dottrina del *budō*? Dobbiamo pensare che il principio della percezione di *ma*, sacro per l'allenatore di baseball Kawakami Tetsuji, sia essenziale nell'allenamento del baseball moderno¹¹? Il libro dello psicologo Kuroda Akira, *Kanno kenkyū* (Studi sulla percezione), era una sorta di Bibbia per Kawakami¹². Quale significato pratico avrà mai nel timing del baseball, nell'applicazione sportiva di *ma*, la percezione orientale, giapponese, che Kuroda ha indagato risalendo alla saggezza degli antichi maestri confuciani e taoisti, agli eremiti e allo zen? Non soltanto nel baseball, in tutti gli sport è fondamentale, nei confronti dell'altro con cui si compete, confondere le sue aspettative, produrre una struttura di *ma* impensata, far sì che l'altro non sia in sincronia con il nostro tempo e commetta delle goffaggini. Se si ammette questo, il segreto dello sport consisterà allora nel demolire intenzionalmente il *ma* che si rispetta

¹⁰ Il baseball è in Giappone popolare come il calcio in Italia. In Giappone sembrano avere più successo gli sport individuali come il *sumō* o le arti marziali: nel baseball, anche se si tratta di squadre, il confronto è sempre uno a uno e questo corrisponde maggiormente alla disposizione giapponese.

¹¹ Kawakami Tetsuji è stato uno dei massimi battitori giapponesi del dopoguerra, poi allenatore della migliore squadra giapponese.

¹² Kuroda Akira è stato un rinomato psicologo, e il libro cui si fa riferimento nel testo fu pubblicato nel 1938 (Iwanami). Molti dei suoi numerosi libri sono stati recentemente ristampati.

nelle quotidiane relazioni personali, nell'aver come scopo lo spiazzamento dell'altro, in senso letterale minare le "fessure" (*sukima*). In altre parole, negando la normalità del *ma* del vivere quotidiano, causando una rottura e la creazione di un *ma* eccezionale si realizza lo stupore, la magia del gioco.

4. *Ma* relativo all'arte

Il *ma* dell'arte è il divenire espressione ad un grado superiore dello stupore e del carattere di eccezionalità di cui abbiamo parlato a proposito dello sport. È molto difficile stabilire storicamente a partire da quando e in quali generi artistici *ma* sia divenuto oggetto di discussione. Chi scrive ha già preso in esame il concetto di *yojō* (letteralmente "il sovrappiù del sentimento") e la relativa coscienza estetica quale appare nelle arti giapponesi, nella musica del teatro *nō*, nella musica tradizionale, nel *kabuki* ecc., e il *ma* che si avvera per mezzo di *yojō*¹³. Ad esempio, nella teoria del *nō*, Zeami dice: «Quanto ai commenti, si sente spesso dire che "nella non-azione risiede l'interesse". Si tratta di una concentrazione della mente che fa sì che, nel momento in cui cessa la danza, nell'istante in cui cessa il canto o in ogni altra circostanza durante una pausa del testo o della mimesi [*monomane*], si mantiene alta la tensione conservando intatta l'attenzione»¹⁴. Come risulta chiaro da questa citazione, ciò che Zeami chiama «pause» (*himahima*) nella danza, nel canto, nel testo e nella recitazione, in cui «si mantiene la tensione conservando intatta l'attenzione», sono precisamente momenti di *ma* artistico. E allo stesso modo, poco oltre, dice che «si deve operare un collegamento fra quello che precede e quello che segue i vuoti di non-azione», e il significato è senz'altro relativo a ciò che precede e segue *ma*. Analogamente Zenpō, nipote di Konparu Zenchiku¹⁵, nel *Zenpō zatsudan* (Conversazioni con Zenpō), afferma che «Anche il ritmo non dev'essere molto scandito. Il ritmo si percepisce dove non c'è battito». Evidentemente Zenpō considera importanti le parti in cui il ritmo non è esplicito. Anche qui, negli intervalli del ritmo emerge la coscienza estetica sensibile a *yojō*, il sovrappiù di sentimento. Peraltro, l'enfasi su *yojō* è anche espressione della dottrina giapponese dell'insufficienza, del-

¹³ Vedi Minami Hiroshi, «Nihon geijutsu no seishinteki haikai» (Lo sfondo psicologico delle arti giapponesi), in *Nihon no geijutsu* (Arte Giapponese), 1958, in seguito riapparso in *Shakai shūnigaku no seikaku to kadai* (Temi e caratteri di psicologia sociale), 1963. Su *yojō* vedi, «*Ma*, il vuoto e il pieno» in questo volume.

¹⁴ Zeami Motokiyo (1363-1443), figlio di Kan'ami, fu il massimo artista e teorico del teatro *nō* che grazie a lui raggiunse il suo massimo splendore. Autore di oltre cento testi drammatici e una ventina di saggi teorici, utilizza un linguaggio estetico che ha le sue radici nelle teorie poetiche e letterarie dell'epoca. Fra i suoi maggiori testi ricordiamo *Fushikaden* (Insegnamenti sullo stile e sul Fiore, 1402-1418, noto anche come *Kadensho*) e *Kakyō* (Lo specchio del Fiore, 1424). Per gli scritti di Zeami vedi Thomas J. Rimer e Yamazaki Masakazu, *On the Art of the Nō Drama*, Princeton Library of Asian Translations, Princeton University Press 1984; la citazione è alle pp. 96-97; vedi anche Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, a cura di René Sieffert, Milano: Adelphi 1966.

¹⁵ Konparu Zenchiku (1405-71) fu l'iniziatore dell'omonima scuola, e il nipote Zenpō (1454-1532) ne fu importante rappresentante, autore di un gran numero di testi drammatici e teorici.

l'imperfezione, dell'incompletezza. Nelle parole di Zenpō, che dice «Le cose concluse, piene, tendono alla volgarità. Dobbiamo considerare nobile, eccezionale, la scarsità», si può rilevare il tratto comune a *ma* e alla dottrina della mancanza. La tradizione del *nō* è intimamente connessa dalle origini al mondo dello zen, e di conseguenza la coscienza estetica del *nō* deriva dalla coscienza religiosa dello zen. *Ma* ha a che fare con il silenzio e con la quiete in base ai quali si raggiunge il sottile controllo del *ma* del respiro per arrivare a farsi uno con lo Spirito, ciò che costituisce il fondamento dello zen. Detto questo, se si esprime il nesso fra lo zen e il *ma* artistico secondo Zeami come *geizen ichinyō* (fare una cosa sola dell'arte e dello zen), si può pensare che questo corrisponda al *kenzen ichinyō* (fare una cosa sola della spada e dello zen) che abbiamo visto in Miyamoto Musashi. Inoltre, *mie* e *kimari* nel *kabuki*¹⁶ e ancor più le pause-*ma* della recitazione, sono tutti tentativi di includere *yojō* in *ma*. Nel mondo delle arti per il grande pubblico, la narrazione dei cantastorie, nell'enfatizzare la mancanza di continuità, nell'indifferenza verso il significato logico delle parole, lavora a far percepire all'ascoltatore il volo della fantasia come *ma*¹⁷. Per esempio una tipica espressione del cantastorie, «nonostante sia estate siamo in campagna», in cui nessuna disgiunzione logica esiste fra l'estate e l'essere in campagna, causa nella mente di chi ascolta il *ma* un'affascinante discontinuità. Un simile *ma* della discontinuità si trova nelle canzoni popolari, nelle *enka* nate, non solo per i testi, dalla scuola dei cantastorie¹⁸. D'altra parte, anche nel caso delle arti visive, «Il bianco della carta è parte del disegno, deve essere anch'esso pieno di cuore»¹⁹: lo spazio bianco della pittura giapponese, cioè lo spazio non dipinto, materializza un *ma* che dev'essere pieno di spirito. Considerando questa consapevolezza analoga a quella che Zeami chiama «pausa che mantiene alta la tensione», si stabilisce un legame con il *ma* artistico del *nō*.

L'architettura della stanza da tè, la concezione di una stanza così raffinata (*sukiya*), deriva dall'apprezzare «l'aspetto di cose che mancano di qualche parte», in cui l'ordine non è desiderabile; l'inclinazione all'asimmetria fa percepire, alla coscienza di chi guarda, le parti asim-

¹⁶ *Mie* è un espediente tipico della recitazione *kabuki*, quando l'attore blocca completamente il suo movimento in una posa drammatica per esprimere il massimo della tensione anche emotiva della scena. *Kimari* è il movimento precedente, di assumere la posizione *mie*. Vedi anche «Il *ma* nel *kabuki*».

¹⁷ *Naniwabashi o rōkyoku* è un genere narrativo popolare accompagnato da *shamisen* nato a metà del periodo Edo nel Giappone occidentale, da *Naniwa*, un quartiere di Ōsaka.

¹⁸ *Enka* è un genere di canzone originariamente di protesta, nato verso la fine del 1800; oggi si tratta di un genere molto popolare di canzoni sentimentali. Sulla storia del genere *enka* vedi Soeda Tomomichi, *Enka no Meiji Taishō shi*, Tokyo: Tōsui Shobō 1970.

¹⁹ In *Honchō gahōdaiden*, un trattato di pittura scritto da Tosa Mitsuoiki prima della morte, nel 1690, come critica all'allora imperante scuola Kanō. Vedi Miyeko Murase, *L'arte del Giappone*, Milano: TEA 1996.

metriche o incomplete come il *ma* di uno spazio artistico. Jakuan Sôtaku e altri teorici della «via del tè» (*sadô*), hanno trattato la coscienza artistica di *ma* presente nella teoria dell'incompletezza, della mancanza, nel *sadô*; se rintracciamo nello stadio di *chazen ichimi* (il tè e lo *zên*, lo stesso sapore) i concetti già visti di *kenzen ichinyo* e di *geizen ichinyo*, emergeranno molto chiaramente le connessioni presenti in *ma* fra religiosità e carattere artistico²⁰.

Pensando in questo modo il *ma* dell'arte a partire dalla storia della sua nascita, si può verosimilmente cercarne l'origine nel silenzio religioso, cioè nel *ma* religioso. La coscienza di questo *ma* religioso è evidente specialmente nella coscienza religiosa zen, che considera il percorso verso l'illuminazione come un processo privo di parole, che anzi evita l'espressione verbale, e in cui lavora la coscienza religiosa di *ma*. Nel linguaggio quotidiano, definire metaforicamente un discorso incomprensibile, che confonde ulteriormente le idee, con «sembra un dialogo zen», si riferisce precisamente a quel prodursi di un mondo religioso interpersonale che supera la normale comprensione²¹. I detti «deludere le aspettative», «prendere di soprassalto», «sorprendere qualcuno», esprimono l'irrompere di una comunicazione insolita che sradica il *ma* della vita quotidiana, altrimenti rispettato nelle azioni e nei discorsi che ci si scambiano comunemente. Questa sorpresa, che si dice in giapponese «fuori dalla coscienza» (*igaisei*), stabilisce un flusso di *ma* diverso, estraneo al normale flusso del pensiero. Prima, passando dal *ma* della vita quotidiana al *ma* dello sport, abbiamo visto che questo si realizza nel gioco come tentativo di uscire dal normale *ma*. Anche nel caso del *ma* artistico, analogamente a quello dello sport, la coscienza estetica della reticenza – concentrata in *yôjô*, il sovrappiù del sentimento delle dottrine dell'asimmetria, dell'incompletezza, dell'imperfezione – è lo squarcio nel senso comune, con le sue quotidiane teorie di simmetria, sufficienza, perfezione. Non si discuterà qui della frugalità come di un elemento tradizionalmente riscontrabile nella coscienza estetica giapponese. Ma ci sembra il caso di notare che le radici della frugalità, parte integrante anche della coscienza religiosa giapponese, affondano nella

²⁰ Jakuan Sôtaku è l'autore di *Zensaroku* (Note sullo zen e il tè), scritto nel periodo Bunsei, 1818-1829.

²¹ Nello *zenmondô*, il dialogo zen, c'è una sfumatura di illogicità nella risposta che spiazza l'interlocutore.

concezione buddhista dell'impermanenza. Il concetto buddhista dell'incertezza e della vanità di tutte le cose è la negazione del senso di bastevolezza, di benessere appartenenti al mondo del quotidiano. Questo è ben espresso in *Tsurezuregusa* (Pensieri di un ozioso)²², in cui la dottrina di un «sereno pessimismo» si dipana nella negazione di ogni aspettativa di benessere. Troviamo qui, in rapporto alla relatività dell'esistenza reale, terrena, una fiducia piuttosto nell'assolutezza della morte. Il carattere definitivo della morte si contrappone alla transitorietà della vita, e l'irrealità della morte si pone come silenzio rispetto all'apparenza della realtà nel suo complesso. In altre parole, c'è un silenzio eterno in un mondo trascendente che travalica la vita e la morte: esiste un luogo dell'assoluto e del silenzio dove l'espressione non si esaurisce in parole e forme. Ciò che si può perseguire come via per arrivare a quel mondo assoluto è la via dell'arte marziale, il *budô*, o la via dell'arte, il *geidô*. Gli sport tradizionali e le arti giapponesi non sono tecniche marziali o tecniche artistiche, sono discipline, vie di un apprendimento spirituale che è più importante delle tecniche²³. Zeami, contro i partecipanti a una gara di *nô* considerati «avversari», «antagonisti», cerca di «recitare in modo da cogliere l'altro impreparato, per assicurarsi la vittoria». E a questo fine si rende necessario il «segreto», il segreto che diventa «fiore», punto di contatto con la tradizione segreta del *budô*. È evidente la corrispondenza fra la tradizione segreta delle arti e quella delle arti marziali. E si capisce anche come sia la via delle arti marziali che la via dell'arte perseguano una strategia iniziatica di competizione basata sulla distruzione del *ma* dell'avversario.

5. *Ma* è una peculiarità dei giapponesi?

Torniamo alle tre questioni con cui abbiamo iniziato. La prima era se *ma* sia una caratteristica solamente giapponese. Come s'è visto, certamente i giapponesi hanno il sentimento di *ma* come una sottile manifestazione nella vita, nello sport, nell'arte e anche di più, alle radici, in una forma della coscienza religiosa specificamente zen. Si tratta di una pausa, di un silenzio, di un'interruzione che in quanto vuoto o apertura non costituisce uno stato fisico né fisiologico, ma un'esperienza che non può essere

²² *Tsurezuregusa* fu scritto da Kenkô (1283-1350), uno dei massimi poeti della sua epoca, che divenne monaco buddhista nel 1324; dopo questa data compose questo che è il suo libro più famoso. Vedi Kenkô, *Momenti d'ozio*, Milano: Adelphi 1975.

²³ Si veda al proposito Minami Hiroshi, «Geidô ishiki» (La consapevolezza nella via dell'arte), in *Masukomi no nakano geijutsu* (Le arti nella comunicazione di massa), IV parte di *Kôza gendai geijutsu* (Lezioni sull'arte contemporanea), 1958, poi anche in *Nihonjin no geijutsu to bunka* (L'arte e la cultura giapponesi), 1980. [N.d.A.]

espressa con figure o parole: penso che nella cultura occidentale non si possa trovare nulla di esattamente corrispondente.

La seconda questione era dove abbia avuto origine *ma* nella psicologia della società giapponese. In generale, da quanto s'è detto, ricostruendo una storia della psicologia sociale giapponese²⁴, si vede affermarsi un pensiero della frugalità nato dal concetto dell'impermanenza, originalmente sviluppato dal buddhismo giapponese. Il pensiero della frugalità, esemplarmente espresso nel *Tsurezuregusa*, anima la coscienza artistica della bellezza di *yojō*, sovrappiù di sentimento, *yoin*, sovrappiù di suono cioè risonanza, *yohaku*, sovrappiù di bianco cioè spazio vuoto. Questo, nelle arti dello spettacolo, coincide con il *ma* della musica e della recitazione e con il ritmo di *ma* nel *budō*. Separatisi dal comune grembo del *ma* religioso il *ma* della vita quotidiana, il *ma* dello sport, il *ma* dell'arte, il loro peculiare sviluppo costituisce la cultura di *ma* caratteristica della cultura giapponese e viene affermandosi come *ma* della coscienza del vivere. D'altra parte nella coscienza del vivere dei giapponesi, nel rapporto fra due persone e nell'armonia dei rapporti umani, un ruolo molto importante ha sempre giocato precisamente la definizione della distanza psicologica fra il soggetto e l'altro, ed ancor oggi è così. Nel confronto fra due persone, fra un soggetto e l'altro, la definizione della distanza reciproca ha sempre avuto e ha tuttora un ruolo fondamentale, anche come definizione sociale. In questo senso *ma* corrisponde alla parola *hodo*, livello, momento, grado: di fatto l'espressione *hodogayoi*, adatto, propizio, favorevole, è uguale all'espressione *maigayoi*, giusta distanza. Veniamo infine alla terza questione, se questo *ma* giapponese sarà mantenuto dalle generazioni future. Riguardo al *ma* del vivere, è evidente che lo spazio personale nella vita quotidiana va cambiando, insieme con le strutture delle relazioni umane fra i giapponesi. Spazzato via l'aspetto conservatore, passivo che hanno *hodo* e *ma* dal punto di vista dell'esistenza, forse *ma* sarà soffocato dalla logica su cui si basa la razionalità moderna e occidentale: l'abbondanza rimpiazzerà gradualmente la frugalità, e questo è probabilmente il destino legato alla modernizzazione dell'esistenza. Ma la sottile azione del *ma*

²⁴ L'autore ne ha discusso in *Nihonjin no shiuri* (Psicologia dei giapponesi), 1952.

artistico e del *ma* sportivo – legati, come detto sopra, alle radici del *ma* religioso – quel carattere di eccezionalità, non potrà subire di qui in poi un ulteriore raffinamento a partire dal superamento del *ma* dell'esistenza quotidiana? Poiché i giapponesi stanno conquistando in campo artistico e anche sportivo una reputazione internazionale, forse si può pensare che questa non sia una prospettiva troppo ambiziosa²⁵.

²⁵ La presenza giapponese nel campo delle arti è evidente, quanto allo sport molti atleti giapponesi si sono distinti nel golf e nel baseball, e alle Olimpiadi nella palla a volo, nella maratona, nella ginnastica.

PSICOLOGIA DI MA
di Jingu Hideo

1. Comunicazione delle emozioni

Russel Brain, noto neurologo inglese, sostiene che «L'arte non è altro che una comunicazione di emozioni». Qui "emozioni" sta per "rappresentazione delle emozioni", cioè quell'immagine che comunica molto più delle parole. Per esempio, in un certo contesto, ci basta sentire la frase «Sta piangendo» per poterci figurare tutta la complessa situazione psicologica di una persona, le sue lacrime, la sua voce, i suoi gesti e il suo comportamento. Anzi, possiamo addirittura percepire il suo atteggiamento nell'affrontare e il suo modo di sentire le cose. Questa possibilità nasce dalla conoscenza formatasi in base alle esperienze accumulate, attraverso cui ci si può rappresentare e si può condividere la situazione emotiva di una persona.

Vorrei qui riportare un piccolo esperimento relativo alla comunicazione delle emozioni; è un esperimento sulla stima del tempo. Un'esperienza diffusa nella vita di tutti i giorni è quella per cui il tempo dell'attesa sembra estremamente lungo; un vecchio film, intitolato *Il giorno più lungo del Giappone*, raccontava di un giornata alla fine della seconda guerra mondiale in cui gli avvenimenti furono innumerevoli, e il giorno sembrò interminabile¹. Nel mio esperimento, ho usato come materiale una frase da un'opera *kabuki*, dalla scena del negozio in *Kirare Yosa* (Yosa ferito); in particolare le seguenti parole con cui si interpella "la distinta signora":

A. Alla signora padrona; B. Signora Otomi; C. Ehi, Otomi; D. Ehi, da quanto tempo!

Facendo vedere il video dell'opera *kabuki* a quattro persone differenti, si chiedeva loro di misurare il tempo occorso a pronunciare le parole da A. a D., e poi di dire quanto tempo fosse trascorso per ogni frase. La risposta si poteva esprimere in due modi: con una misurazione in minuti secondi oppure con la segnalazione del tempo trascorso su una linea retta. Poiché i due metodi hanno dato risultati assolutamente identici, prenderò in considerazione solamente il secondo, quello grafico. In esso si sono fatti corrispondere tre centimetri ad un secondo. La durata esatta viene rappresentata sulla linea delle ascisse, mentre sulla linea delle ordinate viene rappresentato il valore soggettivo di un secondo ottenuto dividendo il valore del-

¹ *Nihon no ichiban nagai hi*, un film di Okamoto Kihachi del 1967.

la valutazione soggettiva con il tempo assoluto. Nel grafico alla fig. 1, si vede come da A. a D. venga percepito un aumento progressivo della durata di un secondo.

In generale, la valutazione del tempo risulta dipendere dal suo contenuto sia concreto che psicologico, anche se la durata reale è esattamente uguale. Nell'ambito di una durata relativamente breve, più ricco è il contenuto più si tende a percepire lunga la durata. Questo è un fenomeno di illusione temporale connessa ad un'esperienza intensa.

Nell'esperimento da A. a D., le frasi non si concludono e non c'è sostanziale differenza nel contenuto concreto fra di esse; perciò l'aumento nella valutazione della durata di un'unità temporale dipende solamente dall'aumento del contenuto psicologico, cioè dall'aumento dell'emozione all'interno delle frasi.

2. La comprensione del mondo invisibile

Nella comunicazione dell'immagine emotiva sono necessari un mittente e un destinatario. La comunicazione fra due persone può essere classificata in diversi modi; secondo il modello di sviluppo elaborato da J. H. Flavell, grande studioso della psicologia dell'età evolutiva, si possono distinguere due tipi a seconda dello stadio di sviluppo. Il primo è la "comunicazione autoreferenziale", in cui il destinatario non è tenuto in alcun conto. Dopo di che, da questa condizione, si passa alla "comunicazione non autoreferenziale". In questa seconda condizione, che considera anche il destinatario, il contenuto e il modo della comunicazione possono mutare in base alle esigenze e allo stato del destinatario. Questa situazione è precisamente quella di "uno a uno"; però in generale nell'arte, ad esempio nel caso di un attore davanti al suo pubblico, il rapporto non è più di uno a uno ma di "uno a molti". Non sarebbe possibile recitare considerando le circostanze soggettive di ogni individuo del pubblico. Nel capitolo «Jijinshū» (Frammenti ascoltati) dello *Yakusharongo* (Teoria dell'attore) si legge: «In risposta alla domanda di una certa geisha, Tōjūrō [risponde]: "Ascoltando le battute del mio interlocutore riesco a formulare la

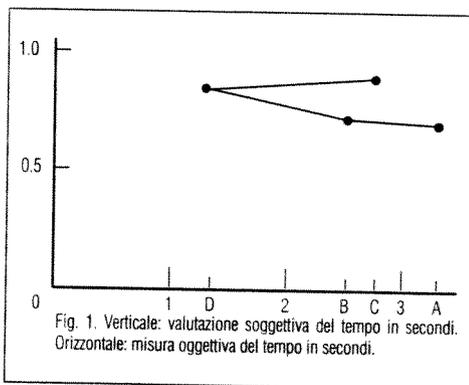


Fig. 1. Verticale: valutazione soggettiva del tempo in secondi. Orizzontale: misura oggettiva del tempo in secondi.

risposta. Penso che la normalità debba essere il modello in teatro"...

La "normalità" cambia naturalmente da un individuo all'altro, ma si tratta comunque della condivisione di un certo livello di esperienza – si tratterà quindi di una rappresentazione dell'esperienza che comprende anche le emozioni e che chiunque trova evidente e naturale: si tratta di un'esperienza condivisa. In generale, noi comunichiamo nell'ambito di due diverse strategie. Una è l'area della comprensione, cioè la "comunicazione di concetti", e l'altra è l'ambito dell'intuizione, cioè la "comunicazione per immagini". Concetto è il significato delle parole comunemente accettato, che è stabilito e può essere analizzato. D'altra parte, Chikamatsu Monzaemon dice nel suo *Naniwa miyage* (Souvenir di Naniwa): «Se per esprimere tristezza si dice "triste", se per dire un'emozione la si nomina, il sentimento svanisce. È importante esprimere un'emozione senza nominarla. [...] Anche nelle singole battute bisogna cercare di mettere la stessa forza emotiva»³. In altre parole, nella recitazione l'attore deve rendere il significato *dietro* le parole. Questo qualcosa nascosto dietro le parole è la rappresentazione, che è effimera e si fa intuire nella sua interezza. In questo senso, "intuizione" corrisponde a "comprensione del mondo invisibile", poiché il sentimento non si comunica solamente a parole. Per esempio, quando qualcuno dice "tu mi piaci", in base all'intonazione e al tono, alla modulazione della voce e anche al contesto in cui viene proferita la frase, questa può essere percepita con un significato addirittura opposto. Il "co" di comunicazione ha la stessa radice di "comune"; nella comunicazione per immagini sia il mittente che il destinatario condividono la rappresentazione di un'esperienza, e si può dire quindi che condividano la medesima sensazione.

Ma come è possibile che la comunicazione per immagini di un'esperienza comprenda anche le emozioni? Penso che vi sia profondamente connesso il processo del "compatire". La parola "compassione" ha ricevuto una quantità di definizioni, ma qui la definiamo come "il riconoscimento dell'esperienza emozionale dell'altro, e la condivisione di una simile esperienza". In altre parole, è il mettersi nei panni dell'altro. Affinché nasca la compassione sono necessari due fattori. Per primo, la possibilità

² «Jijinshū» è un capitolo di *Yakusharongo*, raccolta in quattro volumi di testimonianze di grandi attori pubblicata nel 1776. Il testo fu compilato da Yamojiya Jishō (*nom de plume*) con l'intento di fornire esempi a una metodologia critica sull'arte della recitazione a lui contemporanea.

³ Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) fu sommo autore di teatro, paragonato spesso, per l'importanza nella storia del teatro e per il livello letterario, a Shakespeare; su di lui vedi Gioia Ottaviani, *Bunraku: teatro di burattini giapponesi*, Roma: Joyce 1995.

di accettare che nell'altro sia nata una certa emozione e, con il riconoscimento delle relazioni di causa-effetto nell'insorgere di quella emozione, la consapevolezza dell'ineluttabilità della reazione medesima. In altre parole, diventa importante il contesto in cui si produce necessariamente quella condizione emotiva. Il secondo fattore è che sia possibile ricordare o figurarsi una simile esperienza emozionale nella propria esperienza passata. Si tratta cioè, rispetto alla condizione che si è compresa, di figurarsi quanto essa potrebbe coinvolgerci.

In teatro, l'attore con-sente con il ruolo che interpreta, e si impadronisce di quel ruolo dentro di sé. Recitando in scena, lo comunica al pubblico, il quale ne riceve l'esperienza di una analoga situazione emotiva. Analogamente vuol dire che da un certo punto in poi le due situazioni emotive non differiscono. Questo processo non si limita al teatro, esiste in ogni arte e nei contatti personali della vita quotidiana. Il fondamento di questo processo è la comunicazione per immagini.

3. La griglia dei sottintesi

Si possono dare dei giudizi assoluti nei riguardi di una persona, del tipo "è una brava persona" oppure "non è affatto una brava persona". Si possono poi stabilire dei confronti, per esempio tra due persone dire che una è meglio dell'altra. Per esprimere dei giudizi assoluti come "buono" o "cattivo" sono necessari dei criteri di valore. Questi criteri, che ogni persona possiede, sono definiti "modelli interiori". Dobbiamo pensare che, quando si fanno dei paragoni, due persone siano valutate ognuna in rapporto a quel modello interiore. Tale modello in genere si costituisce in base a varie esperienze passate e all'apprendimento, ma in parte è qualcosa che si possiede in maniera innata. Per esempio, se si mostra a un neonato un cerchio che si va allargando progressivamente, lo si vedrà voltare decisamente la testa da un lato e addirittura il corpo; il neonato cerca di evitare il cerchio nonostante sia una esperienza per lui del tutto nuova. Ciò dimostra che già nel neonato esistono alcuni meccanismi di reazione a qualcosa che prevede possa colpirlo. Insomma, si deve pensare che esista in lui il modello interiore di ciò che significa essere colpiti da qualcosa.

Dunque, perché si creano naturalmente dei processi di "comunicazione per immagini" e di "con-passione"? Sorge il dubbio che, sino ad un certo livello, determinate situazioni emotive siano uguali per tutti. Non sarà dunque che esiste una griglia che impronta implicitamente i nostri modelli interiori? Questa griglia è senz'altro condivisa da coloro che vivono all'interno di una specifica società e cultura, che in generale si basano inconsciamente su di essa. Questa griglia diventa evidente quando ci si confronta con popolazioni che vivono in culture e "mondi" diversi dal nostro.

La griglia comprende diversi caratteri; ognuno di essi prevede specifici comportamenti, modelli ed emozioni. Riferendosi a questa griglia, è possibile condividere esperienze di natura affettiva; all'interno di essa, il ruolo del contesto è molto importante. Noi, in quanto esseri umani, apprendiamo osservando; ciò che abbiamo appreso ci porta a formulare previsioni e aspettative, che, a loro volta, esercitano un'influenza sull'osservazione, e tutto ciò ci porta all'acquisizione di conoscenze. Questa mutua interazione è il nostro modo di conoscere. In altre parole, ricordo e immaginazione sono sempre in relazione alla percezione.

Per esempio, una delle «Butai hyakkajō» (Cento regole della scena) nella sopracitata *Teoria dell'attore* dice che «Nel repertorio drammatico, è indecente che la moglie del *samurai* pianga singhiozzando». La moglie del *samurai* dev'essere interiormente forte ma discreta e così via, e per tutti i giapponesi vale questa griglia di comportamento. Perciò al pubblico sembrerebbe indecente se ella piangesse singhiozzando, poiché questo non corrisponde alla griglia condivisa. Però anche nel caso della moglie di un *samurai* c'è una distinzione fra il modello prescritto all'interno dei drammi storici (*jidaimono*) e quello dei drammi di costume (*sewamono*); più precisamente, ci sono delle differenze fra ogni "mondo" del *kabuki*⁴.

Nella moderna psicologia, quella griglia viene chiamata *schema*. Il concetto di "mondo del *kabuki*" può essere considerato uno schema. Lo schema è costituito da tanti sottoschemi. Il mondo delle vicende di Yoshitsune o quello delle vicende di Taikō consistono di eventi notissimi della storia giapponese⁵. Questi mondi sono largamente

⁴ *Jidaimono* sono i drammi storici di epoca antica o comunque di ambiente nobile, mentre *sewamono* sono i drammi di vita quotidiana, per lo più di epoca Edo. Chikamatsu scrisse oltre 80 *jidaimono* e 24 *sewamono*.

⁵ Minamoto Yoshitsune (1159-1189), fratello di Yoritomo primo *shōgun* che unificò il Giappone, da lui perseguitato, divenne l'eroe per antonomasia dell'immaginario giapponese. Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) fu il primo popolano ad assurgere al rango di *shōgun* per la sua intelligenza e abilità: si fece chiamare Taikō (il supremo).

noti a tutti i giapponesi, che si possono facilmente figurare il contesto e le relazioni reciproche fra i personaggi appartenenti ad ognuno di quei mondi. In altre parole, all'interno di ogni mondo sono compresi il modo e le procedure delle relazioni interpersonali e la dettagliata definizione del carattere del personaggio. In base alla trama, definito il contesto, cambia la coesione organica fra i personaggi. Un mondo non consiste di un'unica prospettiva, ma si compone dello stratificarsi dei diversi punti di vista nel divenire della trama. La parte di introduzione nel monologo comico del *rakugo* diventa lo schema di riferimento per il successivo racconto⁶. Un certo tipo di "schema del mondo" viene creato addirittura a partire dal *ka-buki* e dal *bunraku*.

Ci sono diversi modi per capire quale ruolo giochi nella vita quotidiana un gruppo di schemi, cioè la griglia che impronta implicitamente i nostri modelli interiori. Ad esempio, negli Stati Uniti d'America, a Baltimora, nello stato del Maryland, è stato in vigore un decreto comunale che recitava: «È proibito portare leoni in teatro»; in molti stati è proibito ballare sulle note dell'inno nazionale. Per noi si tratta di cose impensabili, ma evidentemente per loro sono cose che non fanno parte del comune buon senso, cioè della griglia. Poiché la statunitense è una società composta da molte etnie e culture differenti, è necessario che le regole siano messe nero su bianco; ciò non è affatto necessario in una cultura unitaria come la giapponese.

Un altro aspetto della griglia è creare la capacità di completare le omissioni. Parlando con qualcuno, non diciamo *tutto* ciò che vogliamo comunicare: ad esempio "dammi i fiammiferi" vuol dire che si desidera accendere una sigaretta o qualcos'altro; "per accendere il fuoco" è omissso dal discorso; chi ascolta completa l'omissione. Il significato è chiarissimo; le omissioni, come in questo caso il fatto che i fiammiferi servano ad accendere un fuoco, dipendono dalla griglia che impronta implicitamente i modelli condivisi da un dato gruppo di persone, e il completamento delle omissioni dipende anche dal contesto. Se dopo un pasto qualcuno chiede un fiammifero, una mente acuta potrebbe pensare che voglia usarlo al posto dello stuzzicadenti. Ci sono casi in cui questo modo

⁶ Il *rakugo* è un monologo comico ed è un genere di intrattenimento popolare nato all'inizio di epoca Edo, poi raffinatosi in un definito genere artistico molto seguito; l'introduzione è detta *makura*, cuscino.

di completare le omissioni diventa un "metterci dell'altro". In altre parole, si tratta di qualcosa "a piacimento", "d'intuito". Per cui chi ascolta procede ad allargare l'immagine al di fuori dei limiti posti da chi parla.

Guardando alla televisione la scena di uno spettacolo teatrale, in tanti casi manca la sensazione di realtà, e di conseguenza mancano le emozioni. In questi casi le omissioni sono troppe e, senza gli elementi per completarle, chi guarda non riesce ad esercitare l'immaginazione perché non possiede altro che le informazioni visive e uditive ricevute al momento. Il proverbio dice "uno sguardo vale mille parole"; essere in un certo luogo dà, oltre a ciò che si vede e si sente, le informazioni di tutti e cinque e fors'anche di un sesto senso, con il cui tramite si è in grado di completare compiutamente le omissioni.

4. Afferrare *ma*

In un dato contesto, dietro al significato di un certo discorso, di una serie di gesti o di uno scambio di battute, si nasconde un'immagine; possiamo pensare che *ma* abbia la funzione di rendere possibile la comunicazione di queste immagini. L'informazione minima necessaria a suscitare una griglia di comprensione arriva al fruitore attraverso *ma*. Si possono distinguere due tipi di *ma* rispetto alla temporalità. Uno di questi è il tempo che, diversamente dal tempo riempito dal discorso, dalle battute o dai movimenti, non contiene alcuna di queste cose ed è un tempo apparentemente vuoto. Ad esempio il silenzio che occorre durante un dialogo, oppure le statiche pose *mie* o *kimari* nel *kabuki*⁷. Un altro tipo di *ma* riguarda la velocità dello scorrere del tempo.

Il primo tipo di *ma* implica una cesura nel flusso sino a quel momento ininterrotto, grazie al quale si comunica al fruitore una certa condizione di tensione emotiva. Il contenuto di questa tensione si afferra nello spazio tra il contesto precedente e quello che dovrebbe seguire. Certamente questa comprensione avviene in relazione al processo inconscio del riferirsi allo schema di riferimento e con-patire in base a quello schema; quindi quel tempo diventa estremamente intenso per il fruitore nell'essere apparentemente vuoto ma in realtà pieno di contenuti interiori.

⁷ Vedi in «Cos'è *ma*», nota 16.

In questo scritto, il carattere *ma* si legge, a seconda del contesto, *ma* ma anche *aida*, cioè tra, oppure *kan*, durata: evidentemente il contesto è essenziale alla sua corretta comprensione. Ad esempio alla domanda “Dov'è la torre di Tokyo?”, si risponderà diversamente a seconda della circostanza e del contesto – com'è sorta la domanda? cosa vuole sapere chi l'ha posta? Qui “contesto” non è semplicemente l'organizzazione della frase e la sua costruzione sintattica; nella psicologia cognitiva, il contesto come costruzione della frase si studia sotto l'aspetto più ampio dello schema narrativo. In Giappone esiste lo schema narrativo *jo-ha-kyū*, introduzione-sviluppo-stretta finale; questo schema non impronta soltanto il modo d'essere del racconto, ma anche il tempo psichico interiore, cioè pone al centro il fluire delle emozioni⁸.

Gli esseri umani non possono percepire in modo cosciente e letterale l'ininterrotto scorrere delle particelle di tempo; in qualche modo ne devono interrompere il flusso continuo e così, dalla discontinuità che ne deriva, possono finalmente percepire in modo cosciente la durata del tempo. Questo rendere discontinuo si opera con un frazionamento. Ci sono dei casi in cui il frazionamento si fa in base a vuoti o cesure, e altri in cui si basa sulla percezione di una differenza nella materia, sul contrasto ad esempio di pieno e vuoto. Il frazionamento crea un tempo discontinuo, grazie al quale dal tempo della natura si passa al tempo ricomposto della vita umana, preservato dalla memoria. Certamente anche nel tempo naturale esiste un frazionamento, che esiste implicitamente anche nell'uomo dalla nascita.

Si può giudicare in modo assoluto della velocità o lentezza di un tempo frazionato. Per poter esercitare la capacità di giudizio sono però necessari, come dicevo prima, dei modelli interiori, cioè il riferimento ad un “tempo giusto”. È in base a tale tempo che possiamo discernere la durata del tempo, cioè la coscienza di tempo breve o lungo. Il “tempo campione”, modello di riferimento individuale in un ambito relativamente breve, è definito in media in una durata di circa 0,15 secondi. Questo tempo campione costituisce per noi il frazionamento implicito. Noi possiamo valutare con relativa esattezza gli intervalli di tempo e la loro successione, e riprodurli per un certo

⁸ *Jo-ha-kyū* è una struttura formale che prevede una introduzione (*jo*), uno sviluppo (*ha*) e una conclusione come stretto finale (*kyū*); inizialmente teorizzata nella struttura di *gagaku*, la musica di corte, fu poi adottata da tutte le arti giapponesi; Zeami ne parla in *Kakyō*, in Rimer e Yamazaki, cit., pp. 74-110.

lasso di tempo. Questa facoltà è molto influenzata dall'implicita capacità di frazionare, che è presente sino dai primissimi stadi di sviluppo del neonato, come si è capito grazie agli studi sul rapporto fra madre e figlio. Il bambino, nella relazione con la madre, subisce il suo tempo campione e ne ricrea uno proprio; con questo tramite, impone dei modelli temporali ai diversi stimoli circostanti. Grazie a questi modelli, a contatto con il mondo esterno e grazie anche ad aspettative e ipotesi, il bambino arriva a comprendere l'ambiente circostante con la verifica di quelle ipotesi nell'esperienza della realtà. In una certa durata temporale, i mutamenti anche irregolari del movimento – come nel gioco “cucù - bau!” oppure “cucù... bau!” – tali slittamenti temporali aiutano a mantenere viva l'attenzione del bambino nello scambio con la madre.

La madre parla spesso al neonato, però in molte circostanze i contenuti non sono dotati di grande significato; anzi, per il neonato, piuttosto che il significato delle parole, è importante il modo di parlare, le ripetizioni e la percezione del tempo campione della madre. Lo stesso vale quando il bambino viene fatto saltare su e giù oppure cullato cantando. I tempi di queste esperienze fisiche o verbali sono peculiari alle diverse culture e vengono tramandati di madre in figlio; si pensa inoltre che, per adeguarsi al particolare tempo della madre-cultura, il bambino sia dotato di una facoltà innata che gli permette di mettersi in sintonia con esso.

A partire dalla maniera di parlare della madre, si formano delle capacità di previsione nei confronti del mondo esterno e l'organizzazione dei movimenti in base al tempo. Questa organizzazione temporale vale in molti casi anche per gli adulti, quando ad esempio, conversando, si annuisce o si fa cenno di assenso all'altro. Quando queste reazioni giungono con un ritardo anche minimo rispetto alle aspettative di chi parla, questi penserà di non essere ascoltato con la dovuta attenzione oppure di non essere capito. Tali ritardi sono detti *ma ga nukeru*, caduta di *ma*. Ancora, nelle telefonate internazionali oppure nelle trasmissioni televisive con collegamenti satellitari, le conversazioni con qualche nazione lontana avvengono in modo del tutto diverso dalle conversazioni nella vita quo-

tidiana, e comunicano una strana sensazione. Nel contesto della vita quotidiana, le reazioni dell'interlocutore fuori tempo rispetto alle comuni aspettative possono dare importanti chiavi di comprensione.

Esempi di azioni che rispondono ad una aspettativa temporale si possono vedere nel rapporto fra il lanciatore e il battitore nel baseball, o negli incontri di boxe. In generale, vista una cosa, il tempo di reazione minimo è di circa 0,2 secondi, ma nel baseball o nella boxe i tempi di reazione per battere, saltare o colpire sono ancora minori. Questo esprime la subitanea comprensione e reazione all'organizzazione del movimento dell'avversario, ed è a sua volta un'organizzazione dei movimenti nel tempo del tutto inconscia.

Leopold Mozart diceva: «Ogni tempo, allegro o lento che sia, ha le sue sfumature». Queste sfumature sono in qualche modo delle circostanze emotive. Anche la velocità del tempo, in base ad una serie di strutture temporali, è fatta per trasmettere una situazione emotiva. Le oscillazioni del sentimento e le sottili differenze dell'emozione, trasmesse attraverso la velocità, si precisano nell'ambito del contesto.

Ma è qualcosa che realmente si crea fra (*ma*) una persona e l'altra. La comunicazione per immagini dell'esperienza contiene una parte emotiva, ed è in base ad essa che si può afferrare quel "fra". Questa comprensione è dovuta alla griglia che impronta implicitamente i nostri modelli interiori, e su di essa si fonda la con-passione e il "metterci dell'altro" e tutti quei fondamentali processi della comunicazione interpersonale. Inoltre, la comunicazione per immagini si crea anche per mezzo del frazionamento inconscio interno al corpo umano. Nella dinamica di questi due tipi di comunicazione per immagini, chi riceve intuisce il "fra" - *ma* dell'altro.

MA, LA POSTURA E IL MOVIMENTO
di Fukuda Kiyoshi

Introduco l'argomento con le parole di Kenmochi Takehiko: «Una caratteristica delle arti sceniche giapponesi è l'importanza data a *ma*. Anche nella danza e perfino nelle arti marziali, come *kendō* (arte della spada) o *kyūdō* (tiro con l'arco), c'è un momento di assoluta stasi che è *ma*. Ed è una cosa difficilmente comprensibile agli stranieri. I non giapponesi mantengono piuttosto un ritmo dato, e non contemplan la possibilità di interruzioni. Un momento di assoluta immobilità seguito dall'improvviso riprendere del movimento è una cosa evidentemente legata al timing, un timing che non rientra nella mentalità degli stranieri»¹.

Kenmochi immette il timing nel discorso su *ma*. In quel momento di improvvisa e assoluta stasi del respiro, anche la postura è completamente immobile.

1. Il *ma* della stasi improvvisa

Questo modo di fermarsi improvvisamente in una particolare posa si vede spesso nel *kabuki*. Nell'ill. 1 si vede l'attore Onoe Shōroku, in *Yoshitsune senbonzakura*, nella posizione che chiude la scena del combattimento di Tadanobu con gli sgherri di Tōta². Al massimo della tensione dinamica e dell'espressione di forza, l'attore si blocca. Esalta il momento del massimo dinamismo fermando consapevolmente ogni movimento. In questa mossa, detta *nanba* da Takechi Tetsuji³, il bacino è al centro del movimento, le due gambe sono divaricate e, durante la rotazione verso destra del bacino, la gamba sinistra e il braccio sinistro si allungano, mentre le membra della parte destra del corpo si contraggono. La mano destra è in posizione raccolta, mentre la mano sinistra è in massima estensione. Mentre la testa ruota verso sinistra, le membra della parte sinistra si bloccano in posizione di estensione. Questa posizione è definita in fisiologia "movimento di riflesso cervicale", in realtà è un riflesso posturale.

2. Riflesso posturale

Se facessimo cadere un gatto nella posizione con la pancia in su e la schiena in giù, il gatto si girerebbe durante la caduta e atterrerrebbe con le quattro zampe sul pavimento. Poiché il gatto riesce sempre a rimettersi sulle

¹ Kenmochi Takehiko è uno studioso di letteratura giapponese moderna e comparata; la citazione è ripresa dal saggio «Nihongo to ma no kōzō» (Struttura della lingua giapponese e *ma*), in *Nihonjin to ma* (I giapponesi e *ma*), Tokyo: Kōdansha, 1981; vedi Premessa.

² L'episodio è uno dei tanti che compongono il *jūdaïmono* (dramma storico) *Yoshitsune senbonzakura* (I mille ciliegi di Yoshitsune, 1747); in esso Sato Tadanobu, uno dei più devoti servitori di Yoshitsune, salva la di lui amata, Gozen, presa prigioniera dal generale Hayami Tōta dell'esercito di Minamoto no Yoritomo, fratello di Yoshitsune e suo tremendo avversario; è una scena in stile *aragoto*, lo stile forte e aggressivo messo a punto dal grande Ichikawa Danjūrō (1660-1704). Vedi Earle Ernst, *The Kabuki Theatre*, London: Oxford University Press 1956.

³ Vedi in questo libro il suo saggio «Il *ma* nel *kabuki*».

quattro zampe, girandosi di 180° anche se cade da bassa quota, è stato ritenuto una creatura in qualche modo magica. Anche gli altri animali, non solo il gatto, mantengono la postura corretta a terra, e tutti gli animali hanno ottimi riflessi. Però i felini in generale hanno una capacità di riflessi superiore, muovendosi nello spazio tridimensionale ad esempio sugli alberi e non solo sulla terra.

La successione dei fotogrammi della caduta del gatto, dal momento della caduta nel vuoto al momento dell'atterraggio, filmato con la videocamera, mostra nel movimento una consequenziale serie di riflessi della muscolatura scheletrica⁴.

Nonostante i movimenti durante la caduta abbiano una durata brevissima, si possono identificare in diversi modelli. Questi modelli dei movimenti di riflesso, che interessano la muscolatura scheletrica, si chiamano "riflessi posturali". I riflessi posturali rappresentano quello che viene comunemente chiamato "senso dell'equilibrio". Tramite i vestiboli semicircolari, situati nel labirinto auricolare, che regolano l'equilibrio del corpo, il riflesso muscolare funziona automaticamente.

All'interno dell'orecchio ci sono la coclea per l'udito, il vestibolo e il canale semicircolare per l'equilibrio del corpo. Nel vestibolo vengono regolati i movimenti diretti e nel canale semicircolare i movimenti rotatori: la postura è controllata agendo sulla muscolatura scheletrica e sui muscoli della visione. Quando il gatto viene fatto cadere a pancia in su, gli otoliti⁵ nel vestibolo reagiscono immediatamente e gli fanno girare la testa e il tronco di 180°, rimettendolo nella postura giusta, e contemporaneamente gli fanno piegare elasticamente i muscoli degli arti. La caduta sulle quattro zampe è il riflesso di un attimo, coordinato dal canale semicircolare.

Gli studi sui riflessi posturali presero il via nei primi anni del XX secolo, insieme al fiorire della neurofisiologia, soprattutto con C. S. Sherrington in Inghilterra e R. Magnus in Olanda, che hanno scoperto e indagato i riflessi posturali più tipici. Questi riflessi non sono gestiti dall'encefalo, che è una zona del cervello altamente complessa, ma sono riflessi fondamentali che il sistema nervoso gestisce autonomamente a partire dal tronco encefalico e che tut-

ti gli animali possiedono⁶. Questi riflessi non interessano il cervello superiore, e negli esperimenti si è indagato su di essi asportando l'encefalo all'animale o utilizzando animali senza encefalo.

Anche nell'uomo, se insorgono problemi cerebrali dovuti per esempio agli esiti di un ictus o ad altri tipi di lesioni da incidente, i riflessi posturali diventano evidenti, come negli esperimenti con gli animali. In un primo tempo, si pensava

che i riflessi posturali fossero un meccanismo nervoso conseguente ai danni al sistema encefalico, poiché non si sapeva che essi costituiscono in assoluto la base del movimento. Si pensava che, da quando l'uomo cominciò a camminare in posizione eretta, la modalità dei riflessi posturali fosse diversa e meno automatica nell'uomo rispetto agli animali, e si ipotizzava trattarsi di un altro tipo di meccanismo del movimento. Nell'uomo, i riflessi posturali, soprattutto quelli legati alla zona cervicale, sembravano un esito della lesione del sistema nervoso, e invece si trattava delle normali reazioni posturali presenti nella vita quotidiana. Tramite quei riflessi ci si può muovere armonicamente soprattutto quando sia necessario il massimo sforzo muscolare, anzi è proprio attraverso quei riflessi che si può raggiungere il massimo rendimento muscolare. Mi ha molto stupito ritrovare la stessa condizione di riflesso posturale nella posizione *nanba*, quando sulla scena si crea un particolare *ma*, e questo è quanto mi riprometto di illustrare.

3. Riflessi cervicali

I riflessi posturali possono essere genericamente divisi in tre classi: quelli del recupero della posizione eretta, quelli dell'equilibrio e quelli cervicali. Poiché l'argomento che ci interessa è *ma*, mi occuperò sostanzialmente dei riflessi del terzo tipo, quelli coinvolti appunto in *nanba*.

Nella fig. 2 è rappresentato un cane. Asportandogli il cervello, rimane solamente il sistema nervoso regolato dal midollo spinale e una serie di movimenti basilari e automatici. Facendo perno sul corpo del cane e girandogli la testa verso destra, si vedrà che i due arti a destra

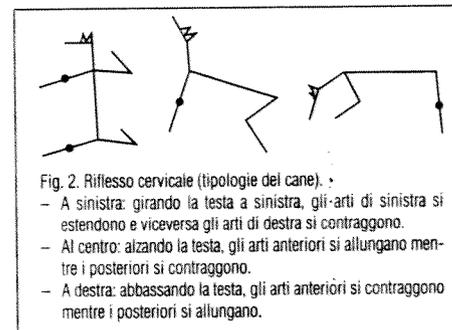


Fig. 2. Riflesso cervicale (tipologie del cane).

- A sinistra: girando la testa a sinistra, gli arti di sinistra si estendono e viceversa gli arti di destra si contraggono.
- Al centro: alzando la testa, gli arti anteriori si allungano mentre i posteriori si contraggono.
- A destra: abbassando la testa, gli arti anteriori si contraggono mentre i posteriori si allungano.

⁴ I muscoli scheletrici, detti anche muscoli striati, sono quelli che regolano i movimenti delle ossa.

⁵ Gli otoliti sono delle minuscole concrezioni ossee nell'orecchio che liberamente fluttuano e con i loro movimenti stimolano, per gravità, le cellule sensitive.

⁶ Tronco encefalico è la parte del midollo interno alle vertebre cervicali che gestisce i riflessi arcaici.

aumentano in tensione e si estendono seguendo il naso, mentre gli arti che si trovano ora dietro la testa, diminuendo la tensione, naturalmente si flettono.

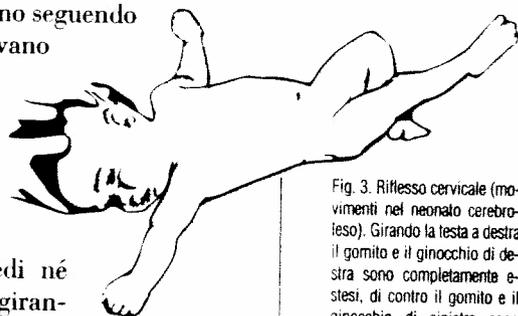


Fig. 3. Riflesso cervicale (movimenti nel neonato cerebroleso). Girando la testa a destra il gomito e il ginocchio di destra sono completamente estesi, di contro il gomito e il ginocchio di sinistra sono piegati.

Nella fig. 3 si vede un bambino cerebroleso dalla nascita a causa di un ictus; il suo cervello non funziona: non potrà stare in piedi né camminare. In posizione supina, girandogli la testa verso destra, il bambino tende gamba e braccio destri mentre la mano e la gamba sinistre si piegano, in totale rilassatezza. Vorrei sottolineare che questa posizione corrisponde perfettamente a *nanba*, in cui c'è una mano e la corrispondente gamba estese e una mano e una gamba ritratte. Anche da un punto di vista fisiologico, attraverso gli esperimenti sugli animali o sulle persone affette da lesioni, si vede che si tratta di movimenti fondamentalmente involontari.

4. Riflessi cervicali in relazione al movimento

Grazie alla muscolatura scheletrica, ai muscoli detti volontari, l'uomo può decidere di piegare o allungare la testa, il tronco, gli arti. Però, come s'è detto prima, un movimento della testa sul tronco comporta dei movimenti automatici di riflesso negli arti, ciò che chiamiamo come s'è detto riflessi cervicali. In questo caso, ci sono dei movimenti muscolari involontari dovuti ad una specifica posizione della testa. Ne deduciamo che ci sono dei modelli di riflessi posturali, fino ad un certo momento inconsapevoli, nello svolgersi dei movimenti quotidiani di un adulto in buona salute. L'opinione dominante era che non esistesse nessuna relazione fra i due tipi di movimenti, invece è risultato ad un certo punto chiaro che anche negli uomini vi sono dei riflessi cervicali involontari, che partecipano ai movimenti volontari anzi ne aumentano la resa come abbiamo visto nella fig. 3 e come si vede nella fig. 4, in cui un giocatore di baseball sta afferrando la palla. Dal punto di vista di *ma*, ciò è molto interessante, poiché è il riflesso cervicale che produce la posizione *nanba*.

5. Esame della posizione di chi afferra

Nella fig. 4, se si osserva la posizione del giocatore, si vede che la testa è ruotata rispetto al tronco e i quattro arti sono piegati oppure in estensione; come nella posizione *nanba*, gli arti nella direzione in cui ruota il viso sono estesi (*sashite*) e gli altri due arti corrispondenti alla nuca si piegano (*hikite*) e c'è un attimo di stasi. È evidente che si tratta della medesima posizione del neonato vista nella fig. 3.

Osservando più a fondo il giocatore alla fig. 4, si distingue chiaramente il movimento intenzionale da quello solo di riflesso, cioè involontario. Separando con una linea verticale la parte destra da quella sinistra, la rotazione della testa verso sinistra e l'estensione degli arti sono evidentemente volontari, mentre il flettersi degli arti nell'altra parte del corpo è completamente involontario. In questo momento il giocatore stesso non è cosciente di quale tipo di movimento stia facendo, né della posizione che ne deriva: è un movimento muscolare completamente inconscio. Tutta la sua volontà è diretta all'afferrare la palla, per cui l'estensione del braccio è massima ed anche il movimento della gamba è quasi quello di un salto. Nell'altra parte del corpo, gli arti si flettono completamente senza il controllo della volontà. Nel tentativo di afferrare la palla in alto, l'equilibrio della posizione del corpo è rotto, ed è per questo che interviene il movimento involontario di riflesso cervicale a bilanciare il corpo e a mantenere l'equilibrio. In questo movimento sono coinvolti anche i muscoli della visione, con la rotazione a sinistra della testa e gli arti di sinistra estesi al massimo. Grazie al bilanciamento repentino del riflesso cervicale che fa piegare e rientrare la parte destra del corpo, si raggiunge un attimo di assoluta stasi. La flessione degli arti di destra è conseguenza della rotazione a sinistra del capo, mentre l'estensione di sinistra è volontaria, ma corrisponde comunque al modello della rotazione del capo a sinistra. Accumulando i due movimenti volontario e di riflesso, l'estensione può godere della massima resa muscolare. Ricapitolando, le quattro fasi del movimento esito del riflesso cervicale sono:

- massimo allungamento del braccio sinistro;



Fig. 4. Riflesso cervicale nel giocatore di baseball che cerca di afferrare la palla.

- massimo slancio del piede sinistro per aiutare l'estensione verso l'alto;
- la gamba sinistra diventa l'asse della posizione;
- la testa, il tronco e gli arti mantengono l'equilibrio grazie al riflesso cervicale.

6. Il colpo di testa nel calcio

Nella fig. 5 si vede chiaramente come, nel momento in cui si libera il massimo della forza muscolare, la postura risente dei riflessi cervicali. Anche questo è un esempio di *ma* come momento di stasi, ed è ciò che mi appresto a esaminare.

Nella situazione della fig. 5, tutta la volontà e la coscienza sono concentrate in un movimento della testa. Le altre membra si muovono solamente in conseguenza di un riflesso cervicale inconscio. Il braccio e la mano sinistri sono evidentemente in tensione e in massimo allungamento, e altrettanto è la gamba sinistra. A destra il gomito e anche il polso sono del tutto piegati; il ginocchio destro è anch'esso piegato, anche se non in modo evidente. Lo stato dei quattro arti e la rotazione della testa corrispondono pienamente al modello del riflesso cervicale. L'attenzione è concentrata solamente a colpire la palla con la testa, e da questo movimento volontario discendono tutti gli altri come effetto della reazione del riflesso posturale. È lo stesso movimento di riflesso inconscio che abbiamo visto nel caso del giocatore di baseball che vuole afferrare la palla; anche qui possiamo tracciare una linea che divide ciò che è intenzionale da ciò che è reazione inconscia. Sopra la linea il movimento della testa è volontario, per colpire la palla; gli altri movimenti non sono coscienti, ma esito di un riflesso inconscio. L'automatismo del movimento complessivo è dovuto ai riflessi cervicali. Di più, i movimenti involontari permettono di esplicitare il massimo della possibile forza muscolare.

7. *Ma* come stasi assoluta e il riflesso cervicale

Molti decenni fa ho indagato il tipo di relazione esistente fra le prestazioni degli atleti e il ruolo del riflesso cervicale. Ormai questo tipo di figure o illustrazioni si vede perfino nei testi di fisiologia. Per me era impossibile non per-



Fig. 5. Riflesso cervicale nella posizione del colpo di testa nel calcio.

cepire in quelle posture, in cui si esprime al massimo la forza muscolare, una sensazione di assoluta stasi, di congelamento del movimento.

A ripensarci, si tratta di sequenze di movimenti in cui non dovrebbe esserci sosta, eppure, nell'estensione massima di due arti e nella corrispettiva flessione degli altri due, esiste un punto di acme assolutamente statico.

La posizione *nanba* e la posizione che abbiamo analizzato sono in fisiologia modelli tipici del riflesso cervicale. Ma oltre a questi due

esempi, in una mia dissertazione in inglese, ho inserito anche la fig. 6, in cui si vedono Fred Astaire e Ginger Rogers, e questo è piaciuto molto. Kenmochi, che abbiamo citato all'inizio, diceva che gli stranieri non capiscono il momento di assoluta stasi corrispondente a *ma*, perché mantengono piuttosto un dato ritmo. «Quando gli europei si cimentano con il *butō*, procedono a ritmo e non hanno momenti di stasi». Ma se gli mostro fotografie come la fig. 6, in cui all'interno del movimento c'è un momento di massima contrazione o estensione che è statico, si stupisce moltissimo. Kenmochi e molti altri sono convinti che *ma* sia un momento di stasi assoluta, ma quando dimostro loro che si tratta di un momento di stasi all'interno di un movimento, si stupiscono molto.

Nella scena che conclude il dramma *Musume Dōjōji*, la posizione *oshimodoshi* mostra il massimo della tensione muscolare e dura fino alla calata del sipario; questo non è realistico, però il mantenere quella postura serve ad accentuare il carattere e la maestà del personaggio⁷.

8. Il gatto di Takeuchi Seihō⁸

La stasi assoluta detta *ma*, dovuta a un particolare tipo di riflesso cervicale, per i giapponesi corrisponde alla posizione *nanba*. Come si vede nella ill. II, il gatto dipinto da Takeuchi Seihō gira completamente la testa a destra



Fig. 6. Posizione di danza. Entrambi i ballerini, girando la testa a sinistra, estendono gli arti corrispondenti, mentre gli arti di destra si contraggono a causa del riflesso cervicale, come nella posizione *nanba* del teatro *kabuki*.

⁷ *Musume Dōjōji* (La ragazza al tempio Dojo, da un *nō*, 1753) è uno dei drammi più rappresentativi e complessi del repertorio. *Oshimodoshi* è un numero del *kabuki* che rappresenta il movimento di respingere il personaggio negativo.

⁸ Takeuchi Seihō (1864-1942) fu un famoso pittore nato a Kyōto; appartenente alla corrente tradizionale *nihonga*, ne rinnovò le tecniche con una espressività finemente realistica.

ed è evidente come contemporaneamente estenda la zampa destra. Questo è considerato il capolavoro di Seihō; l'artista, in un suo scritto autobiografico, racconta: «Un pomeriggio all'inizio d'autunno camminavo per la città di Numazu; passando davanti ad una drogheria, ho visto un gatto che dormiva sul carretto. Ho avuto l'impulso di disegnarlo; mi sono fermato e ho tirato fuori il notes per abbozzare uno schizzo. Sono poi tornato in albergo, consapevole del fatto che purtroppo non mi era riuscito di raffigurare in modo soddisfacente l'anima di quel gatto semplicemente guardandolo una volta in piedi per strada. Durante la notte ripensavo a quel bellissimo gatto, e il giorno dopo mi sono messo d'accordo col negoziante: dopo molti sforzi sono riuscito a convincerlo a cedermi il gatto in cambio di un mio disegno. Da Numazu sono tornato a casa mia a Kyōto e il gatto era libero, vicino a me giorno e notte. Alla fine ho realizzato il quadro».

In quest'opera, considerata massima espressione del realismo in pittura, si realizzerebbe ciò che Seihō definisce la perfetta fusione fra l'intenzione dell'opera e il suo esito formale. Avendolo vicino giorno e notte, il pittore ha colto un momento chiave, espressione dell'anima del gatto, che non aveva potuto afferrare con uno sguardo effimero e superficiale. Girando la testa a destra, e allungando conseguentemente la zampa destra, il gatto è mosso da un riflesso cervicale. Nella ill. 1 si vedeva l'attore divaricare le gambe, ruotare i fianchi a destra, e di conseguenza girare la testa a sinistra e allungare gli arti della parte sinistra nella posizione *sashite*. Questa posizione, in cui il braccio sinistro si allunga nella scena *oshimodoshi* brandendo la spada, corrisponde alla posizione estesa della zampa anteriore del gatto in corrispondenza alla rotazione della testa, esito dunque di un riflesso cervicale. Guardando queste posizioni, mi sembrava che il gatto si bloccasse in un *mie* come un attore di *kabuki* sulla scena⁹.

Sto qui parlando solamente dei riflessi cervicali che riguardano i movimenti della testa e dei quattro arti, ma nel caso del gatto, negli occhi che guardano verso l'alto e nella curvatura del dorso e della coda, si può vedere in atto una serie di ulteriori riflessi posturali; il quadro raffigura quasi una sintesi dei modelli posturali del gatto.

⁹ Vedi «Cos'è ma», nota 16.

9. Il Dio del Tuono di Tawaraya Sōtatsu¹⁰

Nella ill. III si vede il famoso dipinto su *fusuma*¹¹ di Sōtatsu che raffigura il dio del tuono, precisamente nella posizione *nanba*. La testa gira a sinistra, braccio e gamba sinistri si allungano mentre braccio e gamba destri si contraggono nel medesimo riflesso cervicale illustrato alle figure precedenti. Vorrei sottolineare come anche il calcagno e le dita del piede sinistro siano in posizione estesa, mentre quelli del piede destro sono contratti.

Mi chiedo: quale tipo di movimento sta facendo il divino personaggio? Qui non è riprodotto, ma nell'altra anta della *fusuma* si vede chiaramente il dio del vento, raffigurato mentre corre con un sacco sulla schiena, pieno di vento. Quale movimento del dio del tuono è disegnato? Forse ha appena finito di percuotere con le due bacchette che ha in mano i tamburi che si vedono disposti intorno a semicerchio. Oppure si è disposto a combattere con il dio del vento? Mi chiedo questo perché nella posizione del dio del tuono percepisco una sorta di subitaneo *ma*, o comunque un momento di stasi. Non solo nel lavoro di Sōtatsu, anche quando è disegnato da solo senza il dio del vento, il dio del tuono compare sempre in questa posizione *nanba*, cioè nella posizione dovuta al riflesso cervicale. L'iconografia del dio del tuono è definita con questa posizione. Per esempio, il dio del tuono che cade nel Seiryōden¹², raffigurato in un polittico sull'origine del tempio Kitano Tenjin, e il dio del tuono circondato da forte vento e pioggia della serie di dipinti su carta *Storia di Ise*, sono raffigurati entrambi nella posizione *nanba* del riflesso cervicale¹³. Da tempi antichi questo aspetto del dio ha suscitato paura e rispetto. Il concepire il culmine del movimento come un attimo di stasi, cioè *ma*, è una caratteristica dei giapponesi che mi colpisce molto.

10. Il salto *masai* e il Dipinto della porta del drago di Ōkyo¹⁴

Per un certo periodo, una casa farmaceutica giapponese faceva pubblicità ai propri prodotti usando la bellissima immagine di un *masai* che salta. Nella ill. IV, si vede lo slancio del salto nel momento in cui esso equivale alla forza di gravità, e quindi la foto ritrae miracolosamente un momento di stasi senza peso, dove l'immobilità asso-

¹⁰ Sōtatsu (1576 ca-1643) è stato uno dei massimi pittori giapponesi, rappresentante durante l'epoca Edo della scuola artistica *Rinpa*, sorta nel periodo Momoyama, che propugnava la rinascita delle tradizioni pittoriche nazionali contro l'importanza accordata ai canoni di ispirazione cinese dalla grande scuola di Kanō, sorta in epoca Muromachi (1333-1573) e ancora molto influente all'inizio di Edo.

¹¹ *Fusuma* è la porta scorrevole di carta che separa le stanze nella casa tradizionale giapponese. Nei palazzi e nei templi le *fusuma* erano dipinte dai maggiori artisti. Il dipinto in questione è nel tempio Kennin di Kyōto, della setta zen Rinzaï, fondato nel 1202 dal monaco Eisai di ritorno dalla Cina.

¹² La leggenda narra che il dio del tuono, indignato per la morte in esilio di Sugawara no Michizane (845-903) si abbatté sul Seiryōden, un palazzo all'interno della reggia imperiale di Kyōto, in cui scoppiò un incendio. Per placarlo nel 947 fu fondato il tempio Kitano, dedicato a Tenjin (nome divino di Sugawara).

¹³ *Ise Monogatari* (Storia di Ise), è un *emaki* (rotolo dipinto) dell'inizio del XIV secolo che illustra l'omonima opera letteraria del X secolo, di cui esiste solo una copia più tarda.

¹⁴ Maruyama Ōkyo (1733-1795) fu iniziatore di un nuovo stile pittorico naturalistico influenzato dalle tecniche occidentali.

luta corrisponde a un fulmineo *ma*. Accanto al guerriero *masai*, un occidentale salta ma è scomposto, privo di naturalezza e, non riuscendo a sprigionare il massimo della sua energia muscolare, risulta privo di *ma*. Guardando l'immagine di questo salto, mi è venuto in mente un quadro di Maruyama Ōkyo, esposto al Museo Nazionale di Kyōto, che raffigura una carpa mentre risale la corrente; una riproduzione del quadro, che si chiama *Dipinto della porta del drago*, appare alla ill. v.

A destra si vede una carpa che risale la cascata e non si capisce se riuscirà nell'impresa oppure no; la si vede nel massimo dello sforzo. Il peso dell'acqua che cade e lo sforzo della carpa si bilanciano, e il pesce è in un momento di stasi; questo è precisamente il momento che Ōkyo ha afferrato. La testa del *masai* che salta è diritta, guarda di fronte a sé, come era la posizione del giocatore di baseball che afferra la palla oppure del calciatore che tenta il colpo di testa. Quando il viso è di fronte, i quattro arti si muovono simmetricamente e inoltre, nella posizione del *masai*, lo sguardo è verso l'alto e secondo il riflesso cervicale i quattro arti sono allungati nella massima estensione possibile. Nell'uomo, quando la testa è rivolta verso l'alto, gli arti si allungano, mentre se la testa è rivolta verso il basso gli arti si contraggono, ed anche questo è un tipico riflesso cervicale. Il salto, l'afferrare la palla, il colpo di testa, tutti questi movimenti hanno in comune il fatto di raggiungere il massimo rendimento muscolare grazie ai riflessi cervicali, pur essendo movimenti intenzionali.

In conclusione, il riflesso posturale connaturato al movimento, o visibile in particolari momenti di sforzo, è presente nei movimenti di tutti gli esseri viventi ed è particolarmente ritratto dall'arte giapponese. Quell'interruzione del ritmo in cui nel massimo del movimento c'è un momento di stasi assoluta, non è in realtà il fermarsi ma l'acme del movimento stesso ed è ciò che si chiama *ma*.

IL MA DELLE BUONE MANIERE
di Ogasawara Kiyonobu

1. Cultura del comportamento

Gli esseri umani vivono in società. La cosa vuol dire che ognuno comprende il valore della comunità, dell'essere intimamente legato agli altri, del costruire una comune esistenza e prosperità e dello sforzo comune di condurre una vita razionale e dotata di senso. Comportamento è la coscienza dell'atteggiamento da mantenere in ciascuna occasione rispetto all'ambiente circostante e nei confronti delle persone. Comportamento è l'assumere un dato atteggiamento in base all'ambiente e alla propria posizione all'interno di esso; lo stesso rispetto alle persone. Questo dà origine ad una serie di movimenti corporei oppure ad un modo di parlare che trovino eco nel cuore dell'interlocutore. Tale rispondenza è legata a *ma*. Nel bene o nel male, l'interlocutore percepisce una sorta di risonanza; che questa risonanza suoni aggraziata costituisce il requisito essenziale delle buone maniere.

Il principio del tiro con l'arco è espresso dal distico
«Nell'arte del tiro con l'arco l'esibizione dello scoccare la freccia è superflua; è meglio far percepire una qualche nobiltà».

L'atteggiamento del mostrare il tiro è già in sé una cosa superficiale, quasi fosse una tecnica virtuosistica. «Una qualche nobiltà» è l'espressione di eleganza, di raffinatezza, che indica che una cosa ha la risonanza della bellezza. Talvolta succede, nelle hall degli alberghi, fra la gente distinta, di notare una persona dalla figura particolarmente aggraziata. Piuttosto che sull'apparenza della mondanità, la scena si centra sulla grazia che quella persona emana intorno a sé, in un'atmosfera di bellezza e di gioia, che sembra addirittura comunicarsi al gruppo di persone circostanti.

È importante che le buone maniere siano pratiche ed efficaci. Ma nello stesso tempo, data per scontata l'utilità, solo quando ci si muove e si parla senza assolutamente nulla di superfluo le maniere appaiono belle. La bellezza delle maniere non è qualcosa che si possa costruire appositamente, è piuttosto qualcosa che nasce naturalmente nel movimento, quando questo sia necessitante e che, se è autentico e vivo, si manifesta come eleganza, grazia e raffinatezza (*miyabi*).

Distinguo, nella bellezza dell'agire e del parlare appro-

priatamente, una cultura come comportamento e una cultura come conoscenza. Per quanto profonda possa essere la sua ricerca, per quanto sapere possa dominare, una persona può far percepire questa cultura al di fuori di sé solamente con le parole o i gesti.

Prima di aver studiato la grammatica, nel lungo periodo di familiarizzazione con il comportamento sociale, attraverso la disciplina e la discrezione si apprende naturalmente la costruzione sintattica. Ogni tanto una persona che si esprime senza impacci nella lingua quotidiana arriva nelle situazioni formali ad usare una tal pletora di espressioni di stima e rispetto, da indirizzarle erroneamente anche a se stessa¹. Si vedono anche tante persone che, durante una conversazione, passano il tempo ad inchinarsi e assentiscono ad ogni parola. Nel comportamento non esistono regole sintattiche come quelle che valgono per il linguaggio. Con l'imitazione del comportamento abituale della maggioranza delle persone in un dato paese, si finisce con l'assumerne i principali comportamenti, quelli su cui tutti concordano. Anche nella convenzione dei gesti da fare di fronte all'interlocutore è importante che i principi del comportamento siano razionalmente decifrabili. I giapponesi sono profondamente sensibili al passaggio e al cambiamento delle quattro stagioni; ci sono in questo sentimento delle sottili sfumature nel rapporto fra l'individuo e la natura. Tali delicate emozioni si esprimono nel linguaggio onorifico, e nei gesti fisici improntati alle buone maniere. La parola "scortesia" (*busahō*) indica in giapponese anche l'insensibilità a quel delicato ambito di emozioni.

La bellezza esprime l'armonia; i giapponesi danno molta importanza alla bellezza delle parole e dei gesti. Recentemente, quando si parla di galateo, cioè di buone maniere, si tende a pensare principalmente alla forma. In realtà, poiché le situazioni interiori si manifestano all'esterno attraverso la forma, c'è un atteggiamento che deve corrispondere allo stato emotivo interiore. Questa reazione interiore si vede esteriormente nel movimento. È molto importante sentire fisicamente il processo del farsi comportamento della reazione interiore. Questo modo d'essere di mente e corpo, in qualche modo definito nei confronti di chiunque in qualsiasi tempo o luogo, diventa una forma

¹ In giapponese si usano diversi livelli di cortesia nel linguaggio, consistenti in specifiche sintassi e morfologie di *understatement*, di grande stima per l'interlocutore, e di rispetto per ogni cosa che a lui inerisca. I tre livelli di espressioni sono accuratamente definiti, ma talvolta si crea confusione.

del comportamento. Ma in sostanza questa forma deve in qualche modo mantenere dei legami con la forma della reazione interiore della mente. Sentendo una rispondenza nell'altro, il sentimento si esprime con un movimento di reazione del corpo. Senza dubbio le reazioni delle menti più oggettive o logiche dovrebbero combaciare con le forme che vengono comunemente reputate "belle maniere". Per percepire l'esistenza di quel legame fra l'interno e l'esterno, è necessario un certo allenamento; per prima cosa è necessaria una posa corretta. Se la posizione della spina dorsale è corretta, non c'è pressione sugli organi interni e il baricentro è mantenuto in equilibrio; questa è la posizione più adatta a percepire bene la risonanza nell'altro. "Posa" in giapponese è composto da due caratteri, figura (*shū*) ed energia (*sei*), è quindi qualcosa che ha a che fare con il corpo vivo, e non con il corpo inerte.

È facile vedere una persona nella posizione seduta con le ginocchia fra le mani. Nella funzionalità del movimento, le due mani sono lontane dal cervello, ma una sull'altra in posizione estremamente ravvicinata. Quando le due mani si staccano, si crea una certa sensazione di tensione. In questo caso, per mantenere la stabilità, si raddrizzerà la spina dorsale. Riunendo le mani si avvertirà una sensazione di stabilità anche mentale. Con le mani unite, anche curvando la schiena o appoggiandosi indietro sullo schienale, non si sente alcun disagio, e lo stesso accade incrociando le braccia o le gambe. Ma poiché questa sensazione di stabilità produce una mancanza di tensione, la posizione non è adatta a memorizzare, dedurre, comprendere. Secondo un autore americano, la prima regola di un presentatore è quella di sedersi in punta alla sedia e di tenere le mani separate sulle ginocchia, e la cosa è convincente.

2. Un ponte su *ma*

Un aspetto di *ma* è di dare importanza alla coscienza dell'atteggiamento da assumere rispetto alle persone e alle situazioni. Questa attenzione fa immediatamente percepire il "fra" che è *ma*: la reazione empatica all'atteggiamento dell'altro durante un colloquio cambia la ricezione del discorso. Questo ha naturalmente influito ad esempio

sui codici stabilitisi per la scelta dei posti da occupare in una data situazione. In Occidente, il posto migliore è il divano, seguito dalle poltrone; far accomodare sul divano significa offrire la condizione di massimo comfort e libertà. Nelle udienze, quando è necessario un atteggiamento rigoroso, si preferisce la poltrona. In Giappone, durante l'epoca Muromachi (1338-1573), con lo sviluppo dell'architettura residenziale dei palazzi, *tokonoma* e *wakidoko* diventano parte integrante della costruzione². *Kyakuma*, la camera dell'ospite, è collocata a nord in modo da avere la miglior visuale sul giardino; il posto migliore è quello con il *tokonoma* alle spalle, seguito dal posto di chi guarda *tokonoma* da destra; ultimo viene il posto accanto all'ingresso. Poiché il verde cresce rigoglioso verso sud, la potatura viene fatta in modo che il giardino visto dalla camera sia il più bello possibile. Di più, con la tecnica *shakkeihō* (metodo per "prendere a prestito" il paesaggio naturale) si include nel giardino lo scenario di montagne e fiumi circostanti, che ampliano e approfondiscono la visuale; questo è un modo per utilizzare *ma* nell'ospitalità. Il timing nei colloqui o nelle conversazioni si crea naturalmente in base al *ma* che esiste nelle situazioni concrete.

Oltre all'atteggiamento, sono importanti i gesti; i movimenti contrari alla funzionalità fisica, secondo la kinesiologia, diventano innaturali. La torsione della mano è detestabile. Ad esempio, muovendo lentamente da destra a sinistra le braccia tese, si crea una tensione nella parte superiore del braccio quando questo superi il centro del corpo verso la parte opposta. Per questa ragione, nell'aprire una porta scorrevole, si cambia mano una volta arrivati al punto davanti al centro del corpo. Oppure, congiungendo le mani ad anello e alzandole lentamente, si sente una tensione sopra il gomito quando si superi l'altezza degli occhi. Abbassando le mani, la tensione scorre verso l'avambraccio, quando si oltrepassi l'altezza del torace. Nel porgere un oggetto, il modo di tenerlo cambierà naturalmente in base ai movimenti muscolari, a seconda che lo si tenga sopra o sotto il torace. Se corrisponde efficacemente alle condizioni fisiologiche, il movimento del porgere sembrerà bello a chi lo riceve. E di contro, se il movimento appare bello è in genere perché segue quella

² Su *tokonoma* vedi «Cos'è *ma*», nota 4; *wakidoko* è, a lato di *tokonoma*, uno spazio più piccolo.

logica. Questo può dirsi comprensione di *ma* in modo esperienziale. Non solo la torsione e i movimenti non fisiologici sono innaturali, trasmettono anche l'insicurezza di un agire malcerto.

In terzo luogo, bisogna considerare con attenzione anche la funzione dell'oggetto, che è già realizzato in modo logico per essere usato facilmente; la persona che lo usa dev'essere pronta a giovare di quella funzionalità.

«Tagliato con misura, assemblato con misura; l'arco dev'essere tirato secondo misura».

La parola "misura" traduce qui un composto dei caratteri "colonna vertebrale" e "angolo a squadra", e indica quindi il corretto uso, che segue la logica dello strumento, che deve esercitare chi tira con l'arco. Quando si dà una forbice o un coltello, la si tiene dalla parte della lama, ma non bisogna dimenticare che l'umidità della mano può anche ledere la lama. Per non danneggiare l'oggetto, mantenendo la cortesia di facilitare la presa a chi riceve, quel modo di porgere non è appropriato. L'etichetta prescrive che si porga l'oggetto su una base di carta o stoffa.

Quando si vuole riprendere il *fukusa* (il quadratino di crespino di seta che si usa per avvolgere i piccoli oggetti quando li si regala), bisogna togliere l'oggetto contenuto prima di darlo. Altrimenti chi riceve il regalo nel *fukusa* deve togliere l'oggetto, piegare il *fukusa* e restituirlo, tre azioni che non si dovrebbe costringere l'altro a fare, e che vanno contro la cortesia.

Se ci si trova a piegare un *furoshiki*³ o un *fukusa* di fronte ad estranei, o ci si deve togliere la giacca o il soprabito del *kimono*, si procede agilmente solo se si conosce il giusto modo di farlo. Questo è un esempio di buone maniere. Analogamente, anche rispetto a *ma*, l'aspetto della procedura è molto importante. Il movimento è bello quando è assolutamente fluido e scorrevole. Se l'ordine dei movimenti è scorrevole, chi guarda non ha più l'impressione di una cosa innaturale ma anzi di qualcosa di bello. Con gli esempi concreti, si è trattato dei tanti modi per costruire un ponte su *ma*.

3. Movimenti senz'anima

Le buone maniere in uso oggi sono quelle che furono co-

³ *Furoshiki* è il quadrato di tessuto colorato comunemente usato per legarvi e trasportare svariati oggetti.

dificate in epoca Muromachi. Per ordine dell'imperatore Godaigo, Ogasawara Sadamune e Ogasawara Tsuneoki completarono la stesura di manuali sulla morale (*shūshinron*) e sul comportamento (*taiyōron*) per l'educazione dei *samurai* in quanto classe dirigente⁴. In quei testi, "comportamento" viene così definito: «Il corpo come percezione interiore si dice *tai*, come risposta esteriore *you*. *Ron* è la materia della discussione del bene e del male».

Quei testi raccomandano come prima cosa l'osservazione di se stessi, al fine di mantenersi attenti e presenti, sapendo discernere il vero dal falso. È manifesta la condanna verso ogni cedimento della coscienza, anche nella vita quotidiana: «Mantenere sempre attiva la mente [... come con] una coscienza ulteriore. [...] Nell'atto di guardare e ascoltare le cose, si dispone la propria mente a farsi scalfire e da ciò consegue l'azione del corpo vitale. Al contrario, se non si esercita la mente, si vede e si sente e si usano mani e piedi con un corpo vuoto, cioè privo di anima». La verità o la falsità dipendono dunque, secondo l'autore, dalla coscienza che c'è nell'azione o dalla superficialità che separa le azioni dalla mente. In conclusione, anche ciò che si percepisce all'esterno di sé si fonda sul corpo vitale del soggetto.

È importante che sia il corpo vitale a confrontarsi con la situazione e le persone, essendo evidente che lo scambio avviene attraverso l'empatia del corpo vitale nella valutazione della distanza che intercorre con l'altro. Nella disciplina dell'arco, c'è un insegnamento che parla della «misura del *ma* di un ragno»; questo principio significa che la valutazione delle distanze è la stessa del ragno che tesse la tela, spostandosi fra un ramo e l'altro grazie al movimento del vento, realizzando perfettamente la sua tela come seguendo un progetto nella valutazione delle distanze. «Valutare le distanze lontane e vicine» implica la misura di una distanza che cambia rispetto a luoghi e persone, a cui corrisponde un movimento che si domina solamente attraverso l'esperienza personale. Questo vale anche per i cambiamenti minimi di lontananza o vicinanza. Pensando al luogo o all'interlocutore, il giusto *ma* è quello del percepirsi in un tutto unico con essi.

In una cerimonia di tiro con l'arco, nell'inchino fatto persino da una persona all'ultimo posto nei ranghi, la figura corretta esprime l'empatia e quanto sia o no vivo il sentimento di condivisione con il tutto. In seguito, quando dal proprio posto si va verso la postazione di tiro, anche nel modo di camminare è necessaria una forte concentrazione mentale, poiché in quel momento si agisce come fulcro del generale stato di condivisione. Questo può avvenire solo grazie ad una "valutazione di *ma*", ad una corretta respirazione e ad un giusto movimento. Dal posto assegnato, uscire dalla fila indirizzandosi verso il punto laterale corrispondente al luogo di tiro, e poi da questo punto verso il luogo di tiro stesso (vedi ill. VI), la peculiarità del respiro e del coordinamento dei gesti in queste tre procedure instaura l'atmosfera che riempie lo spazio; anche le tre fasi "inizio", "fine", "dopo" del tiro esprimono l'adeguatezza della partizione. Nelle esercitazioni, viene praticato il coordinamento di gesti e respiro negli specifici passi. Un passo slegato dalla respirazione risulta quasi sempre in un movimento come di corpo morto.

Nel passo di parata (*neruashi*), ogni passo è mosso durante l'inspirazione, e l'espiazione avviene da fermi; il respiro dev'essere concentrato, lungo e profondo. Quietamente e lentamente si procede a muovere il passo, e in questo atteggiamento, coordinato con il respiro, solo alla fine dell'inspirazione ci si ferma e lentamente si espira, e con la nuova inspirazione si procede ad un altro passo; la lunghezza del passo deve essere adeguata e corrispondente alla lunghezza del respiro, e da questa dipendere. Qualsiasi sia il modo di camminare, è importante che il tallone non si alzi dal pavimento; quando il piede che è dietro viene portato avanti nel passo il tallone si mantiene sempre aderente al pavimento. La concentrazione è nel bacino e si incede a grandi passi.

Viene poi il passo di portamento (*hakobuashi*), in cui la inspirazione è uguale a quella del passo precedente, ma si espira quando si muove l'altro piede; anche questo passo è dipendente dal respiro.

Il passo con cui si cammina (*ayumuashi*) è così definito: all'interno di una stanza una donna deve percorrere un *tatami* (cm. 180 ca) in quattro passi e mezzo, e un uomo in tre e mezzo. Il movimento deve corrispondere alla re-

⁴ L'imperatore Godaigo (1288-1339) regnò dal 1318 alla morte e il suo regno fu segnato da immani lotte contro il superpotere del governo militare di Kamakura. Ogasawara fu una grande famiglia dell'aristocrazia militare; Sadamune (1291-1347), primo teorico dell'etica *samurai*, scrisse negli ultimi anni di vita *Sangi itō* (Unità dei tre principi [cielo-terra-uomo]).

spirazione; un respiro completo corrisponde al movimento delle due gambe e dev'essere concluso con il passo: aspiro - muovo un piede, espiro - muovo l'altro piede.

Nel passo con cui si incede (*susumuashi*), il passo non deve essere più lungo del piede stesso, e ad ogni movimento delle due gambe corrisponde una fase del respiro; la respirazione si conclude ogni quattro passi: inspiro inspiro due passi-espiro espiro due passi.

Nel passo laterale (*yoseashi*), quando si spinge una gamba accanto si inspira, quando l'altra gamba si ricongiunge si espira. In genere, la maggior parte delle persone, allungando la gamba, sposta anche le dita del piede verso l'esterno e, quando ricongiunge l'altro piede, avvicina prima il tallone. Il modo corretto è invece quello di appoggiare il primo piede dal tallone e il secondo piede dalle dita.

Il passo "accompagnato" (*okuriashi*) è quello in cui un piede muove il passo e l'altro si ricongiunge ad esso.

Oltre a questi sei passi ve ne sono altri tipi, ad esempio il passo accompagnato che apre leggermente verso l'esterno, oppure il passo laterale, il passo accompagnato doppio, oppure i movimenti fatti in ginocchio, e l'apprendimento è complesso quanto quello del tiro con l'arco stesso. C'è un'espressione che dice «imparare a far covoni⁵ bastan tre anni, a camminare ce ne vogliono dieci». Bisogna imparare a camminare con il bacino e a grandi passi, sempre mantenendo la coscienza della corrispondenza fra movimento e respiro che, per potersi estendere anche ad altri movimenti, deve essere pienamente interiorizzata. In tutti i movimenti è fondamentale il coordinamento con la respirazione. La disciplina insegna che il movimento fatto dimenticando la respirazione viene percepito dagli altri come "movimento senz'anima".

Quindi, il respiro dev'essere ugualmente alla base dei movimenti sia ampi che limitati. Nello stesso tempo ci sono due tipi di coordinamento fra movimento e respiro: quello in cui è il movimento ad adeguarsi al respiro e quello in cui è il respiro che segue il movimento, e nella pratica dei diversi modi di camminare si apprendono entrambi. Quando il processo di coordinamento fra respiro e movimento diventa inconscio, i gesti si fanno vividi poiché non c'è in essi nulla di superfluo, e risultano belli.

Anche nel gesto di piegare un piccolo *fukusa* è evidente l'importanza del respiro, anzi è addirittura nei piccoli movimenti che tale importanza risalta.

Nel caso della disciplina del tiro con l'arco, quando dopo aver scoccato la freccia si abbassa l'arco all'altezza del fianco (*idaoshi*), la tecnica del coordinamento fra movimento e respiro è molto importante.

I tre tipi di bersagli con cui si fanno le esercitazioni sono:

- bersaglio lontano (oltre m. 30),
- bersaglio vicino (m. 28),
- bersaglio covone (a un metro di distanza).

Considerando l'influsso di *ma* in *idaoshi*, vediamo che quando si tira per colpire il bersaglio covone, dopo il tiro si guarda dove ha colpito la freccia e, portando entrambi i pugni che tengono l'arco verso il fianco, si concentra tutta l'energia del corpo nel bacino, mentre nelle due braccia rimane della forza; i pugni si portano verso il fianco con l'inspirazione, lentamente, e l'energia di *idaoshi* mantiene viva l'atmosfera del tiro appena avvenuto (*zanshin*). Nel caso del bersaglio vicino, dopo che la freccia è partita, si aspetta di sentire il rumore della freccia che colpisce il bersaglio, poi si procede a *idaoshi* con una normale inspirazione e portando i pugni verso il bacino si fa rivivere la memoria del corpo (*zanshin*). Nel caso del bersaglio lontano, la tensione dell'arco sarà maggiore e quindi la posizione del corpo più allungata; in questo caso *idaoshi* è il movimento delle due braccia allungate che si lasciano cadere al fianco con i pugni che battono contro l'anca. Lo sguardo segue la traiettoria della freccia nel cielo, e la memoria (*zanshin*) si fa più incisiva (*zanshin*), come se fosse portata dall'energia della freccia che vola. Anche solo per *idaoshi* è molto importante far attenzione a *ma* e al respiro.

In genere, quando ci si appresta ad usare un arco, lo si afferra avendo la parte lunga in alto e quella corta in basso.

Nel caso di un arco *jūtō* coperto di vimini, la parte lunga è ricoperta da 36 giri di vimini che simboleggiano la terra, mentre la parte breve da 28, che simboleggiano il cielo. Dopo aver tirato, in *idaoshi*, la terra si rivolge di nuovo verso terra e il cielo verso il cielo. Quando il cielo è verso terra e la terra verso il cielo, vuol dire che è il mo-

⁵ Nella disciplina del tiro con l'arco, il covone viene usato come bersaglio.

mento di tirare. Quando si ripone rispettosamente l'arco, questo dev'essere disposto con la terra verso la terra e il cielo verso il cielo. Quanto all'arco, non è soltanto nell'atto di riporlo che è prescritta una certa procedura, anche nell'atto di scoccare una freccia si possono distinguere nitidamente oltre 40 momenti che simboleggiano l'agire umano all'interno del fluido movimento di terra e cielo, e sono realizzati nel concreto con la coscienza di *ma* insieme alla respirazione. Questo è perfettamente espresso da *jo-ha-kyū*⁶.

Anche lo sguardo è molto importante: ad esempio si dice che durante una conversazione si deve guardare l'interlocutore negli occhi. Nel caso delle arti marziali, in cui è fondamentale reagire immediatamente alle più piccole sfumature di movimento, ma anche quando si condivide la gioia al momento del brindisi, guardarsi negli occhi è indispensabile. In molti casi, questo guardare negli occhi fa sentire chi è guardato come se gli si stesse leggendo nel cuore. Nelle arti marziali non si devono mai abbandonare gli occhi dell'avversario, attenti ad ogni minima variazione che parte sicuramente da un'intenzione cosciente, a cui reagire col massimo della concentrazione; questo anche nei movimenti formali (*kata*)⁷. Per esempio anche nei *kata* del *jūdō*, conclusa la mossa, né chi ha fatto né chi ha subito la mossa deve staccare gli occhi dall'avversario, e questo fa parte del galateo degli incontri. Ma negli scambi interpersonali della vita quotidiana, lo sguardo che legge nel cuore dell'interlocutore è considerato maleducato. Quindi, ascoltando con attenzione le parole dell'altro, l'etichetta giapponese raccomanda che si guardi all'interno del quadrilatero compreso fra i due punti a lato del viso all'altezza degli occhi e i capezzoli. Se si guarda più di tre centimetri fuori da quel quadrilatero fra i due lati del viso, la fronte e l'ombelico, questo ha il significato di volgere lo sguardo altrove.

Vedere, guardare, osservare, sono diverse espressioni per i diversi modi di utilizzare lo sguardo. Nell'arte dell'arco, è molto importante saper concentrare lo sguardo in un punto. Un esercizio consigliato è quello di mettersi al davanzale e fissare un fiocco di neve sino a quando cade a terra. Nell'insegnamento delle buone maniere si dice: «L'occhio è l'avamposto, animato dalla mente. Bisogna

⁶ Su *jo-ha-kyū* vedi «Psicologia di *ma*», nota 8.

⁷ Si tratta dei modelli delle posizioni di combattimento prestabilite.

guardare con molta attenzione. Con la mente ben aperta, si esercita anche lo sguardo interiore».

Anche in campo, è evidente che il giocatore non dovrebbe mai staccare gli occhi dalla palla. Nel baseball o nel tennis, fissando gli occhi sulla palla senza mai staccarli, il corpo risponde naturalmente e la mazza o la racchetta si muovono automaticamente verso la nuca, nell'atteggiamento di reazione al colpo. In questo movimento, il braccio che va verso la parte posteriore del corpo si allunga, nella posizione di prepararsi a colpire con forza assunta istintivamente, una cosa da non sottovalutare.

Nello stesso tempo, non basta tenere gli occhi ben aperti, poiché questo non significa necessariamente che lo sguardo sia acuto. Nella statuaria buddhista, lo scultore esprime tutta la sua esperienza, in ogni aspetto, nella statua, e conferisce così alla figura del Buddha l'apparenza di una mente viva. Confrontando gli occhi di un *Myōō* con quelli di un *Bosatsu*⁸, notiamo che il primo guarda verso l'esterno, mentre il secondo, che guarda verso la mente interna, guarda anche l'ambiente circostante con serenità e sembra abbracciare tutto con il suo sguardo. Anche solo nell'atto del guardare, si esprime l'adeguatezza e la corrispondenza dello sguardo con *ma*.

L'atteggiamento mentale può essere quello di dominare le cose o di farsene dominare. La mente che sa afferrare un'occasione, dominare le cose, è una mente positiva, invece una mente che segue le cose e se ne lascia dominare è una mente negativa e vana. Quando non solo il corpo ma anche il suo agire e la sua interiorità sono vitali, è possibile per la mente dominare le cose. Ma se c'è del timore, la mente è come sottratta, assente. Talvolta anche rispetto alle cose che tutti normalmente fanno, non si riesce a figurarsele per sé: sapere è una cosa, realizzare un'altra. Nella filosofia del superuomo formulata da Nietzsche, le cose consapevoli non sarebbero autentiche, e l'autenticità risiederebbe piuttosto nelle cose che inconsapevolmente fluiscono e avvengono senza esercitare il pensiero.

Nei *Taiyōron*, al paragrafo «La consapevolezza che riconosce il vero dal falso», si sottolinea l'importanza che il pensiero sia preparato ad anticipare la coscienza, anche quando non sia realmente necessario distinguere il vero

⁸ I *Myōō* (letteralmente "re di luce") sono emanazioni guerresche del Buddha, divinità protettrici nel buddhismo esoterico; i *Bosatsu* (sanscrito *Bodhisattva*, letteralmente "esseri la cui essenza è illuminata") sono figure centrali nel buddhismo mahāyāna.

dal falso; è molto interessante il modo in cui nel manuale sono spiegate alcune espressioni rimaste poi nell'uso. Ad esempio, in questo libro la parola "significato" (*imi*, composto di *i*, idea come pensiero, e *mi*, gusto), che corrisponde a "gustare *i* e, nutrendosene, conoscere", viene decifrata anche come verità profonda, cioè con il significato di nucleo profondo di senso che esiste nelle parole. Si raccomandano poi gli esercizi mentali che portano alla comprensione.

«La verità profonda non risiede fra le parole o le lettere, il suo gusto è infinito. Chiarendo la verità delle cose, si cerca di attualizzare e impadronirsi del significato all'interno della propria esperienza personale; se si vuole profittare di quel significato come personale riferimento, è necessario l'atteggiamento di chi cerca la verità da raggiungere più in alto e più lontano». La disciplina comincia con l'imitazione, dopo di che sorgono una serie di domande per capire come sia e cosa sia ciò che si sta facendo: questo è importante ai fini della comprensione fisica, concreta, dell'esperienza. Quando l'educazione al comportamento sia giunta ad essere razionalizzata e interiorizzata all'interno del corpo, allora anche le buone maniere, nei gesti più quotidiani, diventano aspetti naturali del comportamento. La frase «Il corpo come percezione interiore si dice *tai*, come risposta esteriore *you*» si riferisce precisamente a questo. La conclusione del manuale del comportamento afferma: «All'estremo, non ci sono più né colori né forme». In questo risiede l'eleganza, il carattere, e si può dire che questo corrisponda all'autentica cultura.

4. *Ma* e il respiro

Per concludere, vorrei spiegare il rapporto fra respiro e *ma* attraverso alcune citazioni da testi classici.

«Il fascino ha a che fare con il respiro, e risiede nell'adeguare i movimenti personali al respiro». Chiunque sa stare in piedi, sedersi, camminare o fare un inchino; oggi però non si vede praticamente mai un inchino che davvero abbia la grazia di suscitare un'empatia nel destinatario. I gesti rituali di una cerimonia religiosa, quali si vedono in occasione ad esempio dei funerali, consistono nelle formalità di congiungere le mani o offrire incensi.

Si augura di cuore al defunto pace e riposo, e questo dovrebbe suscitare un simile sentimento di compassione fra i presenti, ma in realtà è rarissimo che si tratti di gesti autentici e sinceri. Ed è lo stesso anche nel caso di officianti persone che hanno un qualche ruolo di guida nella società. Addirittura tutto avviene e si conclude nella generale indifferenza. Gli uomini si inchinano tenendo le due mani sui fianchi e curvandosi ripetutamente; le donne allacciano le mani sul davanti e si inchinano ripetutamente anch'esse; le persone che si vogliono dare importanza chinano solamente il capo una volta, ma si tratta di gesti che non trovano alcuna rispondenza nell'interlocutore. Quando invece ci si inchina pensando all'altro, ci si dispone ad adeguare i movimenti personali al respiro e in questo caso, con la sincerità che viene dal cuore, senz'altro si suscita un'empatia nell'interlocutore.

«La corrispondenza è un atteggiamento mentale. Gli occhi sono uno strumento della mente, in accordo con l'occhio interiore».

«Con il semplice stare, serenamente, senza scopo o intenzione, si vede anche ciò che è celato e la mente trova corrispondenza; il luogo in cui passa la mente si dice corrispondenza».

«Dall'inizio alla fine la mente dev'essere viva e presente, come se non ci fosse né inizio né fine, e va raggiunto lo stato in cui la mente circola senza limiti».

Gli occhi sono lo specchio dell'anima, e gli occhi di una persona con molta esperienza alla disciplina sono calmi e sereni, e riflettono lo stato della sua mente. Gli occhi non sono solo occhi per guardare, sono importanti strumenti che guardano *attraverso*, e anche che accolgono la mente dell'altro. Corrispondenza vuol dire lasciar muovere la propria mente con i moti dell'altro, senza però smarrirsi nei movimenti celati o nella mente dell'interlocutore. Nelle frasi citate è data importanza alla presenza della mente e alla sua capacità di collocarsi nel flusso circolare del Tutto, adeguandovi naturalmente lo sguardo della mente.

«In merito al puro e all'impuro, il puro non conosce né ciò che è a fondo né ciò che è a galla, ma si adegua a tutte le cose, facendo uno di corpo e anima. L'impuro è esattamente l'opposto».

Purezza è adeguarsi all'altro, corrispondergli nell'unità di corpo e anima. Corrispondere a una persona, a un luogo, trovare il proprio posto in un dato ambiente è il raggiungimento; "corpo", "anima", "cose" e "luogo" diventano naturalmente e senza sforzo i quattro momenti di una unità. Questa situazione di pieno equilibrio è ciò che viene chiamato "purezza". L'attitudine naturale del corpo che corrisponde alla mente è illustrata dalla dottrina *sataiuyō utaisayō* (metà corpo di sinistra/azione a destra e viceversa), di cui si tratta nel testo più volte citato. Quando si maneggia un oggetto, la mano che l'afferra è meno importante di quella che accompagna il gesto, poiché in essa risiede l'essenza, e questo antico insegnamento dovremmo apprezzare anche nella vita quotidiana.

STORIA DELL'INSORGENZA ESTETICA DI MA
di Nishiyama Matsunosuke

Ma occupa una posizione importante nella coscienza estetica giapponese. Poiché ciascuno dei contributi specialistici in questo libro tratta dettagliatamente singoli temi riguardanti l'estetica di *ma*, io vorrei piuttosto esaminare come tale estetica sia peculiare del carattere giapponese, perché sia insorta solamente in Giappone e quando questo sia avvenuto. Quanto alla metodologia della ricerca su *ma*, potendo chiarire il terzo punto e cioè la storia dell'insorgenza di *ma* e le relative circostanze, sarebbe forse più facile arrivare a stabilire come *ma* sia una peculiarità giapponese, che occupa una posizione importante all'interno della cultura giapponese anche contemporanea. Ma poiché penso che il discorso sia più facilmente comprensibile invertendo l'ordine, per prima cosa inizierò col parlare di che cosa sia *ma*.

1. Estetica di *ma*

In quanto giapponesi, ognuno di noi percepisce, crea e vive l'estetica di *ma* come una cosa assolutamente familiare nell'esperienza personale, ma come ci si può figurare è normale che non ne sia conscio. Prendiamo ad esempio un *ikebana* dal titolo *Vuoto*, creato da Teshigahara Sōfū (vedi fig. 7)¹. Segato per la lunghezza un grande tronco di circa due metri di altezza, messe in posizione eretta le due sezioni del taglio e ornate fittamente le estremità superiori con rami e foglie, la forma ottenuta risultava a prima vista simile a un fungo che spuntasse diviso in due, ma anche una specie di simbolo fallico. Per quanto mi riguarda lo ritengo uno dei più begli *ikebana* che abbia mai visto. Il segreto consiste nel far sorgere, con estrema finezza e delicatezza e insieme con audacia, un'estetica di *ma*. Insomma, *Vuoto* originariamente era un grande tronco. Sezionato in due metà disposte erette, la struttura dello spazio verticale registra un vuoto, la cui parte superiore, rispetto a quella inferiore, ha un minimo cambiamento che consiste nell'essere leggermente più stretta. Si tratta in realtà di una contrazione quasi impercettibile; questa minima mutazione simboleggia con forza, con il suo essere impercettibile, una estrema e misteriosa quiete.

Vuoto contiene la nascosta esistenza di una possibile congiunzione, una possibilità di fondersi in una delle due

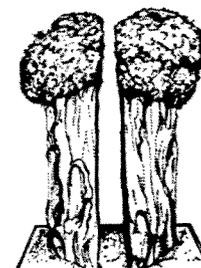


Fig. 7. Teshigahara Sōfū, *Vuoto*.

¹ Come tutte le arti tradizionali anche l'*ikebana* è tramandato all'interno di famiglie-scuole organizzate come corporazioni. *ryū*: le scuole ufficiali sono tuttora la Ikenobō e la Ohara. Teshigahara Sōfū (1900-1979), nato nella famiglia di un maestro di *ikebana*, in dissidio con il padre creò nel 1926 un moderno *ryū* di *ikebana*: Sōfū fu artista di avanguardia, scultore, pittore, scenografo oltre che maestro di *ikebana*. L'attività della scuola Sōgetsu continua oggi sotto la guida del nipote; sul ruolo della scuola Teshigahara nelle arti contemporanee vedi Gian Carlo Calza. «Forward into the past», contributo alla Terza Conferenza sull'Arte Giapponese *In Search of Elegance. Traditional Aesthetics in 20th Century Japan*. Venezia, maggio 1996.

metà, in una imperscrutabile lontananza: *Vuoto* è però nel contempo il pregnante lacerarsi di questa possibilità, ed è per questo uno spazio misterioso e magico. Per questo suo modo di presentarsi, *Vuoto* impressiona profondamente noi giapponesi. È un *līnga*², questa grande opera *Vuoto* somiglia anche ad un pene, ma non suscita alcun sentimento di volgarità; anzi, la sensazione è di bellezza e insieme di purezza, perché l'opera consiste nell'oggettivazione di quella possibilità di fusione all'infinito, che resta possibile proprio nel farsi assoluto e concluso della lacerazione. È precisamente in questa bellezza risiede l'estetica di *ma*. Quest'opera *Vuoto* è un'opera di *ikebana*, arte in cui i giapponesi hanno fatto della tradizione estetica di *ma* il parametro estetico, anche nel contemporaneo. Tutti sanno che *ikebana* è l'uso libero e magnanimo dei fiori come tali, ma io penso che l'essenza dell'*ikebana* giapponese giaccia nell'estetica di *ma*, cioè nella bellezza della composizione dello spazio vuoto.

Parlando dell'accezione di *ma* in modo diverso all'interno dei diversi generi artistici, si tratteranno gli stili espressivi peculiari ad ognuno di essi; ma attraverso una approfondita indagine, possiamo arrivare ad alcune condizioni fondamentali e comuni dell'estetica di *ma*, in altre parole ad una sua definizione. Ma qual è una definizione di *ma*? Considero necessario per prima cosa porre questa domanda. La coscienza estetica di *ma* nasce con la percezione di una distanza, a partire da una rottura temporale o spaziale. Perciò tale rottura può essere grande o piccola, antica o moderna, orientale o occidentale, è comunque un carattere sempre teoricamente possibile. La coscienza estetica di un *ma* spazio-temporale è una peculiarità giapponese perché la cultura giapponese non apprezza tanto la normale coscienza estetica della dinamica di uno scorrere ininterrotto, ma piuttosto la percezione di una peculiare lacerazione. Si può pensare che una condizione fondamentale di *ma* sia l'esistenza di questa lacerazione. In breve, *ma* è una distanza tagliata sia nello spazio che nel tempo, e si può affermare che sia una coscienza estetica che insorge in base a quella particolare lacerazione. Penso sia possibile una definizione di *ma* a partire da questa condizione. Cioè *ma*, poiché è una lacerazione operata temporalmente oppure spazialmen-

² *Līnga*, in sanscrito "segno distintivo", indica nell'induismo una pietra o un pilastro di forma fallica. Il *līnga* è un simbolo di Shiva.

te, non è in sé né tempo né spazio, è la coscienza estetica risultante da un particolare fra-*ma*. Riassumendo, per dare una definizione più precisa di *ma*, si può dire che *ma*, distanza di una rottura spazio-temporale, creata a partire da una originale lacerazione, non è né tempo né spazio, è una coscienza estetica. Poiché sono date, negli altri contributi, dimostrazioni dettagliate in base ad esempi pratici, per non ripetere argomenti specifici e specialistici cesso qui la mia trattazione; riassumendo, *ma* è la bellezza che si materializza con lo strutturarsi di una speciale condizione di rottura. *Ma* verrà discusso altrove, dal semplice al complesso, ma qualsiasi *ma* si consideri, partendo da una approfondita analisi, si può concludere che sia costituito in base a quella stessa condizione³.

2. Nascita di *ma*

Quando e come può essere venuta alla luce la peculiare coscienza estetica giapponese di *ma*? Cercherò qui di ricostruire questo processo storico. La parola "*ma*" come termine tecnico indicante l'acquisita coscienza di una importante circostanza artistica si incontra per la prima volta nei testi del *Kyōkunshō*. Si tratta di un libro su *gagaku*, la musica di corte, scritto nel 1233 (primo anno di Tempuku)⁴ da Koma no Chikazane, un musicista della corte di Nara. Nel rotolo V si fa menzione di *komagaku*⁵ e nel IX si parla di *uchimono* (percussioni) con i termini di *maimabyōshi* e *mabyōshi*: «si dice *mabyōshi* un ritmo veloce battuto in quattro». Dopo di ciò, ci si aspetterebbe di trovarlo in Zeami o nel maestro di *ikebana* Ikenobō Sen'ō⁶, ma nel periodo Muromachi (1338-1573) non se ne trova traccia. Il termine ricompare nella prima metà del XVII secolo, nei testi di arte marziale di Yagyū Tajima no Mori (governatore di Tajima) e di Miyamoto Musashi⁷. Il *Heihō kadensho* (Manuale di strategia) di Yagyū Munenori fu scritto verosimilmente nel dodicesimo anno di Kan'ei (1635); si compone di tre parti: *Shūrikyō* (Procedere del passo), *Setsunintō* (Lama che uccide) e *Katsuninken* (La spada che fa vivere). In quest'ultima, al paragrafo «Del restituire la mente» si dice: «L'espressione "Non mettere un *ma* nemmeno di un capello" vuol dire quanto segue: il *ma* impercettibile fra un colpo di spada e l'altro è dove non c'è spazio nemmeno per un capel-

³ Vorrei qui menzionare il testo delle conversazioni fra l'italiano Leo Lionni e Matsuoka Seigo. *Ma no Hon* (Il libro di *Ma*). Kosakusha. [N.d.A.]

⁴ Tempuku è il nome dell'era corrispondente all'anno 1233, sotto il regno dell'imperatore Shijō (1232-1242).

⁵ Si tratta di una parte del repertorio *gagaku* di origine prevalentemente coreana: vedi Kishibe Shigeo, «Musica dell'antichità», in *Musica giapponese. Storia e teoria*, a cura di D. Sestili, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1996, pp. 29-52.

⁶ Su Zeami vedi «Cos'è *ma*», nota 14. Ikenobō Sen'ō (?-1543) è stato un grandissimo maestro di *ikebana*, fondatore della scuola che porta il suo nome, autore in epoca Tenmon (1532) del *Sen'ō kōden* (Detti di Sen'ō).

⁷ Vedi «Cos'è *ma*», par. 3.

lo: questo vuol dire che l'intenzione è che i colpi si susseguano senza pausa. Anche nell'ambito del confronto buddhista, nel dialogo zen, la risposta alla domanda dev'essere immediata, la frase che replica deve succedere alla domanda senza l'intervallo nemmeno di un capello. Se c'è un ritardo vuol dire che chi deve rispondere è in difficoltà. È la chiara distinzione fra vittoria e sconfitta. Quel "Non mettere un *ma* nemmeno di un capello" vuol dire anche che l'attacco dev'essere veloce, e la spada colpire colpo dopo colpo». La visione di *ma* che ha Yagyū Munenori è con tutta probabilità influenzata dal *Fudō chishin myōroku* (Il misterioso documento della saggezza inamovibile), che Takuan dedicò a Yagyū⁹. Così è detto nel *Fudō chishin myōroku*: «Possiamo parlarne nei termini della tua arte marziale. [...] Quando batti le mani e nello stesso istante lanci un grido, non è che tu batta le mani pensando poi di gridare, ciò che risulterebbe nel frapporre un *ma*. Batti le mani e precisamente nello stesso momento emetti la voce». Fra gli scritti di arte marziale di Miyamoto Musashi, nel *Heihō sanjūgokajō* (Trentacinque articoli sull'arte della guerra), si parla di *ma* nel VII intitolato «Calcolo di *ma*», e anche nel XXII, «Conoscere il *ma* del ritmo». Nel *Gorin no Sho* (Il libro dei cinque anelli) si parla di *ma* nei capitoli «Il ritmo nelle arti marziali», «Attaccare col corpo», «La posizione di fronte a molti avversari», «Conoscere il cedimento», «Le tre grida» e «L'uso della velocità nelle altre scuole». Nell'ultimo si parla del *ma* nella musica *nō*: lo citiamo qui di seguito: «Ci sono musiche veloci come *Takasago* che tuttavia è sbagliato suonare con un ritmo troppo accelerato. L'andamento troppo veloce si dice precipitoso¹⁰, e non è a tempo, ma naturalmente è male anche che sia troppo lento. L'azione di un maestro appare di solenne lentezza, ma è sempre pienamente inserita nelle circostanze con il giusto *ma*. Qualunque cosa fatta da chi ha appreso a lungo l'arte non è affrettata. Questi esempi illustrano l'essenza della Via».

Per i due maestri di spada il *ma*, come definito nel manuale sopra citato, è l'intervallo di un respiro che, incrociate le spade con l'avversario, decide della vittoria o della sconfitta, traccia il limite fra la vita e la morte. Il *ma* di cui si parla nell'ultimo capitolo relativo alla musica del

⁹ Takuan Sōhō (1573-1645), monaco della setta della Terra Pura, nato a Tajima, fu vicino al terzo *shōgun* Tokugawa Iemitsu: famoso per la sua virtù, fu autore di vari testi di dottrina buddhista.

¹⁰ La parola *kokeru* vuol dire letteralmente "inciampare", ed è un termine molto usato nella musica moderna con il significato di "precipitoso".

nō, poiché è un elemento dell'arte scenica, potrebbe sembrare diverso, ma è chiaro che Miyamoto Musashi ne discute come di una cosa sottoposta alle medesime regole. Infine, il *ma* di cui stiamo parlando, per esempio il *ma* di cui Yagyū Munenori dice «non mettere il *ma* nemmeno di un capello», vuol dire che, rispetto al *ma* dell'avversario, un ritardo che permetta un vuoto, un'apertura anche solo di un capello conduce sicuramente alla sconfitta. Questa è l'espressione di una concezione estremamente puntuale su *ma*, e si può dedurre che su questo punto sia Musashi che Tajima stiano dicendo esattamente la stessa cosa. Ora, quell'istante in cui un colpo di spada repentino non lascia il vuoto nemmeno di un capello, quella speciale lacerazione che travalica lo spazio e il tempo fra i due è precisamente ciò che secondo me va pensato come *ma*. Se si apre una fessura non è *ma*. Esattamente come nel passaggio su *ma* dell'altro paragrafo a proposito del brano di *nō Takasago*, ciò che è qui chiaramente messo in evidenza è la scoperta della bellezza del perfetto *ma* che induce il giusto portamento. In altre parole, il *ma* in questione è la sensazione di profondo mistero originatasi da quella rottura che non apre un vuoto. In questo senso, è evidente che anche il *ma* a proposito di cui Miyamoto Musashi cita il canto *nō* è precisamente la stessa cosa. Il *Manuale di strategia* di Yagyū Tajima, i *Trentacinque articoli sull'arte della guerra* di Musashi sono stati scritti nell'epoca Kan'ei (1624-1643), mentre *Il libro dei cinque anelli*, sempre di Musashi, appartiene all'epoca Shōhō (1644-1648). Mi sembra che anche il *Nanpōroku*, che all'epoca è il testo eccellente di teoria e pratica in cui è esposta l'estetica del *sadō*, la via del tè, sia stato composto in gran parte in questo stesso periodo¹⁰. Nel capitolo *Sumibiki* si parla dettagliatamente dei principi di *kanewari*, usando termini tecnici come "cinque *kane*", "*kanewari*", "lo *yang* di *kane*" eccetera. Questi principi di *kanewari*, detto in breve, sono la serie delle regole secondo cui disporre lo spazio, il *ma*, nell'allineare i diversi oggetti della cerimonia del tè. La parola *kanewari* non si trova nei testi anteriori di epoca Muromachi (1392-1573); si trova nel succitato *Libro dei cinque anelli* e poco dopo nel *Waranbegusa*, scritto da Ōkura Toraaki nel terzo anno di Manji (1660). Dopo attenta

¹⁰ Il *Nanpōroku* è un testo chiave del *sadō* della scuola di Rikyū, compilato dal monaco Nanbō nella stessa epoca in cui fu scritto *Il libro dei cinque anelli*. [N.d.T.] Poiché sul tema della collocazione storica di questo testo ho discusso esaurientemente nei «Lineamenti del pensiero giapponese - libro 61» in *Kinseigedōron* (Sulla moderna «via dell'arte»), tralascio qui di parlarne. [N.d.A.]

considerazione, si può dire che le regole di *kanewari*, quali si trovano nei vari testi, trattino senza dubbio di un'estetica di *ma* (vedi ill. VII).

Dunque *ma* inizia ad apparire qua e là nei testi del periodo centrale di epoca Kamakura (1185-1382), e, dopo quattro secoli di parentesi, compare a partire dal periodo Kan'ei (1624) a metà dell'epoca Edo fino presso a poco a Meireki (1655-1656), ovvero a metà del XVII secolo, quando si stabilisce come coscienza estetica originariamente giapponese. Oltre ai succitati principi di *kanewari* esposti nel *Nanpōroku*, fra gli elementi dell'insorgenza di *ma* vi è anche la forma del *chashaku*, il cucchiaino per la polvere di tè usato nella cerimonia del tè, in particolare del *chashaku* detto *Nabushi*, creato da Rikyū¹¹; questo oggetto si può considerare modello simbolico di un'estetica di *ma*. Nello stesso periodo si assiste alla nascita dello stile del moderno *kouta*¹².

Cerchiamo ora di considerare brevemente cosa rappresenti il *chashaku Nabushi* di Rikyū. Prima di Rikyū, la cerimonia del tè era già arrivata allo stile *wabicha*¹³, ma l'insieme degli oggetti non si era ancora differenziato dalle forme cinesi. Per cui i cucchiaini in bambù fatti da Shūtoku, Dōchin, Jōō, Sōin erano tutti, quasi senza eccezioni, diritti, privi di nodi. Soltanto Jōō ha lasciato un *chashaku*, uno solo, con un nodo al fondo. Ma Rikyū concepì un *chashaku* con un nodo quasi al centro, in un punto della parte centrale non proprio a metà ma corrispondente all'incirca alla sezione aurea. Questo *chashaku* rappresentò una rivoluzione. Dato l'addio al periodo di imitazione degli oggetti importati dalla Cina, Rikyū creò un *chashaku* con un nodo centrale, ciò che fu uno dei presupposti per la creazione di una cultura della cerimonia del tè originariamente giapponese. Di lì in poi quella sarà la forma utilizzata a tutt'oggi per il *chashaku* fra gli oggetti del tè di ogni scuola. Una tale forma plastica, con un nodo centrale che separa la sezione a monte del nodo da quella a valle, crea la bellezza di *ma* dando un valore continuo ad una discontinuità, discontinuità basata su di una rottura che non è un vuoto. Cucchiaini di Rikyū giunti sino ai nostri giorni, con i nomi *Namida* (Lacrime) e *Mushikui* (Tarlato), sono in possesso della famiglia Tokugawa di Owari; il *Ryōguchi* (Doppio) è in

¹¹ Sen no Rikyū (1521-1591) è il maestro che ha portato l'arte del tè alla sua maggiore fioritura, pur essendo più legato ai canoni estetici della precedente era Muromachi che non all'esuberanza dello spirito Momoyama (1568-1600 ca). *Nabushi* vuol dire letteralmente "cucchiaino di bambù con nodo".

¹² *Kouta* è una forma breve di brano lirico con accompagnamento di *shamisen*, che poteva essere ascoltato in una casa da tè o ad un banchetto.

¹³ *Wabicha* è lo stile elevato che assume la cerimonia del tè nel XVI secolo, la cui caratteristica è l'estetica di *wabi*, termine difficile da tradurre ma che indica una assoluta sobrietà.

possesso della famiglia Omote Sen, e *Yugami* (Ritorto) della famiglia Hosokawa; altre opere originali di Rikyū, molto più numerose di quanto s'è citato, sono state tramandate sino a noi. Per ragioni di spazio ometto di parlare dello stile moderno di *kouta*, espressione musicale di *ma* che nacque intorno a Kan'ei come *Rōsaibushi*, canzone in voga presso la gente comune.

Da quanto esposto, si conclude che in Giappone la cultura di *ma* nasce intorno al periodo in cui viene a formarsi, con le arti marziali e la cerimonia del tè e con ciascuna delle altre arti, un modello sociale di cultura tipicamente giapponese che è *geidō*, la Via dell'arte¹⁴. Ci chiederemo qui perché la coscienza di *ma* sia venuta formandosi contemporaneamente alle varie arti di *geidō*. In generale penso che siano venute a crearsi tre condizioni. La Via dell'arte giapponese si costituisce tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII, a partire da quella epocale riforma della società secondo cui quelli che una volta erano i capi all'interno del villaggio, i *samurai*, che mantenevano legami con la produzione, furono costretti a vivere radunati nel castello del signore feudale, il *daimyō*, e i *daimyō* costretti a vivere metà del tempo a Edo; anche molti *samurai* stazionavano a rotazione insieme ai *daimyō* con le truppe a Edo, dove si formò una nascente e vasta aristocrazia militare. I membri di questa classe in fase ascendente avviarono una splendida fioritura della cultura in senso aristocratico e non più militare, ciò che diede origine alla Via dell'arte. In altre parole, nell'ambito della raffinata cultura del ceto superiore, i segreti della teoria o della pratica artistica che si tramandavano all'interno di ogni famiglia che avesse una tradizione nelle arti marziali oppure nella cerimonia del tè, o ancora nella disposizione dei fiori, tutti i segreti dell'educazione a quelle arti vennero codificati in testi di istruzione iniziatica. E tali sono i testi di strategia di Yagyū e Miyamoto Musashi, come pure il *Nanpōroku* e altri testi segreti sulla disposizione dei fiori. D'altra parte, nell'ambito delle classi sociali inferiori vennero prodotti in larga scala i nuovi divertimenti di consumo come le canzoni popolari *kouta*, il *kabuki* o le arti di intrattenimento per il grande pubblico. È in questo universo artistico che nacque l'estetica di *ma*. In base a ciò, possiamo dunque dire che ci siano state al-

¹⁴ L'esposizione del succitato *Kinseigeidōron* tratta compiutamente della nascita in Giappone della "via dell'arte". Perciò rimando nuovamente a quel testo. [N.d.A.]

l'origine di *ma* delle circostanze comuni sia alle varie manifestazioni della superiore Via dell'arte che agli intrattenimenti popolari cioè alle arti di massa.

Come prima cosa, il *ma* poi codificato nei diversi generi culturali era già presente in tutto quanto venisse cantato, rappresentato o eseguito da chiunque e ovunque nei villaggi e nei centri del Giappone. In secondo luogo, le manifestazioni di una civiltà variegata e vivace, cioè le diverse espressioni culturali nei diversi luoghi d'origine, ancora non specifiche, vennero ad incontrarsi con una cultura superiore nelle città sorte ovunque intorno ai castelli dei *daimyō*, similmente a come accadeva a Kyōto e a Edo; lo stile e le forme stesse furono sottoposti ad un articolato raffinamento culturale e l'esistente venne trasfigurato e sublimato in una cultura superiore. Come terzo aspetto, il periodo che va dalla fine del XVI alla prima metà del XVII secolo vide su scala mondiale, fra bufere e difficoltà, le grandi navigazioni transoceaniche; fu l'epoca in cui la cultura occidentale lanciò una vigorosa sfida al Giappone. I giapponesi vennero a contatto con esperienze inedite, come la conoscenza di una religione monoteista, il cristianesimo, o le armi da fuoco; si fece avanti una civiltà inaudita. Però, non venne sviluppandosi fra le classi superiori una cultura a imitazione di quella civiltà straniera (com'era accaduto alcuni secoli prima con gli apporti da Cina e Corea), ma venne in superficie con evidenza l'originaria cultura giapponese, derivata dalla tradizione culturale autoctona, che diede una colorazione apertamente e distintamente giapponese alla cultura in generale. Si può dedurre che queste tre circostanze abbiano dato origine alla Via dell'arte e alla coscienza estetica di *ma*.

Concludendo, la cultura originaria, cioè la cultura indigena del Giappone, analogamente a quanto accadde durante i tumulti del periodo degli Stati Combattenti (1482-1558) in cui molti subalterni soppiantarono i loro superiori, quella cultura di base operò un'inversione in ascesa e soppiantò la cultura superiore; poi, "detonando" a contatto con una cultura straniera, prese ad attualizzarsi e a realizzarsi, e in questo modo la cultura di *ma* divenne patrimonio nazionale.

MA È METRO O RITMO?
di Tokumaru Yoshiko

1. *Ma* dal punto di vista del ritmo

Molte persone pensano che *ma* sia una cosa unicamente e originariamente giapponese. Se si chiede loro perché, sembra che siano arrivati a questa conclusione semplicemente paragonando la musica occidentale sette-ottocentesca, scritta in partitura, con la musica giapponese. Ma la storia della musica occidentale è molto più lunga e inoltre c'è in tutto l'Occidente una vivace attività musicale che è estranea all'uso della partitura. Per di più, bisognerà perlomeno verificare lo stato della musica nelle zone vicine al Giappone, per non trarre conclusioni affrettate. Se *ma* sia un concetto unicamente giapponese o se sia comune ad altre culture sarà cosa da indagare a partire da un confronto. E perché questo confronto non diventi una disputa puerile bisognerà stabilire chiaramente dei criteri. Se confrontiamo più di due culture e la loro musica, il criterio che può essere valido per una può non avere alcun rapporto con le altre. A seconda dei casi, si potrebbe anche decidere di adottare un criterio che non abbia rapporto con alcuna di esse. Per questo il problema non è se il criterio sia più o meno adatto, piuttosto è quello di definire chiaramente il criterio adottato. Questo preliminare è un elemento indispensabile per stabilire un confronto.

Le persone che parlano di *ma* usano spesso anche la parola ritmo; se però non danno una chiara definizione di ritmo, non riusciamo a capire il significato di ciò che sostengono. *Ma* è una parola dal significato vago, e altrettanto si può dire di ritmo. Anche nello specifico del linguaggio musicale, parole come melodia o armonia sono molto più chiare. Poiché ritmo è una parola sulla cui etimologia è vivo il dibattito, anche consultando un dizionario di musica bisogna chiaramente decidere quale delle definizioni si sceglie di adottare.

Per questo nel mio discorso darò le definizioni di *hyōshi* (metro) e di ritmo e facendo di esse il criterio del confronto di cui sopra, cercherò di indagare i caratteri specifici di *ma*.

2. Il polso e il battito

La pulsazione della circolazione sanguigna, in una persona sana, può essere percepita come una serie di stimoli.

di forza e intervallo regolari. I musicisti del Rinascimento europeo, per decidere del tempo, teorizzarono il fatto che si fissasse la lunghezza di una semibreve (l'unità di durata delle note) pari al tempo di un battito. Quando, a prescindere dall'effettiva durata, ci sia all'interno della musica una continuità di suoni di forza e ricorrenza regolare (oppure la si possa ricostruire all'interno della coscienza), noi parliamo di battiti. Se non è possibile misurare i battiti, sia che si tratti di canto sia che vi siano degli strumenti che suonano, la velocità della musica non sarà costante. In pratica, la maggior parte della musica è basata sul battito, ma di rado questo è esplicito. Anzi, a partire da un medesimo intervallo temporale, qualche impulso sarà in primo piano e qualcun altro no, oppure qualcuno sarà più importante mentre altri no, e questa è una differenza comune. Ma, in base alla definizione precedente, il battito deve presentare in assoluto il medesimo stimolo. Quindi, quando ci sia una differenza, nonostante la regolarità, piuttosto che parlare di battito parleremo di tempo (inglese *beat*).

Nella musica occidentale si possono definire diversi tipi di tempi, forti o deboli, ma se questi si alternano con regolarità, il tempo è basato su un battito. Al contrario, se le lunghezze del suono sono irregolari, e anche la loro importanza e costanza sono differenti, allora si tratta di tempi forti o deboli che non si fondano su una pulsazione. E anche nella musica giapponese, ad esempio nell'accompagnamento alla danza basato sul battito regolare, se si dice che "il *ma* è cattivo", subito si potrebbe pensare che non sia rispettato un giusto intervallo. Ma si può anche pensare che, nonostante sia rispettato il battito, non sia possibile distinguere il battere dal levare, e in questo caso può essere che si parli di cattivo *ma* perché non è rispettato il carattere dei tempi.

3. Metro (*hyōshi*)

Dato un battito, quand'anche si crei una successione di tempi, non necessariamente ne nasce il metro, poiché qui definiamo il metro come "alternanza regolare di tempi forti e tempi deboli". Dicendo "regolare" in teoria si comprende il caso per cui a un tempo forte facciano seguito 100 tempi deboli. Nella musica occidentale sono

stati usati prevalentemente metri in due, in tre, in quattro e in sei. E così, quando sono comparsi i metri in cinque o in sette, gli esecutori li facevano faticosamente ricadere in metri più familiari come 2 + 3 oppure 3 + 2. Invece nella musica indiana o dell'Asia occidentale sono usati spesso metri molto più lunghi o basati su strane numerazioni.

Invece il metro usato in Giappone si basa su multipli di due. Raramente ci sono casi in cui si parla di un "metro in 100" (*hyakubyōshi*); in questo caso non si tratta del concetto di metro che abbiamo finora definito, ma solamente di una espressione relativa ad una lunghezza di 100 tempi. Di contro, i metri in otto (*hachibyōshi*) del teatro *nō* o della musica tradizionale moderna¹ sono una combinazione di battere e levare continuamente ripetuta e in questo senso corrispondono alla nostra definizione di metro. Nel caso in cui due interpreti procedano alternandosi sui tempi in battere o in levare, se uno di loro indugia, il loro contrappunto non si realizza. In questo caso, "il *ma* è cattivo" vorrà dire che il senso del metro è debole.

4. Né insieme né separato?

Parliamo qui per prima cosa del rapporto esistente fra lo strumento e la voce nella musica moderna giapponese. Nello stile *gidayū* e *nagauta*², anche se gli interpreti sia vocali che strumentali seguono la stessa linea melodica, ogni tanto sembra che ognuno di essi segua una diversa struttura metrica. Se rappresentiamo questi momenti con un grafico preciso, poiché il profilo melodico di ognuna delle parti è uguale, vedremo qualcosa di simile a un paesaggio attraverso la lente di una macchina fotografica non a fuoco. E se ad esempio volessimo rappresentare le diverse voci usando un pentagramma, la parte o della voce o dello strumento dovrebbe essere scritta usando delle sincopi. Nell'esempio 1 (ill. VIII), viene riportato lo studio *Shiki no hana* (Fiori stagionali), del genere *jiuta*, nel caso normale in cui sia eseguito da due professionisti³. L'accordo indicato fra parentesi nella prima battuta indica che l'accordatura è *sansagari*⁴. Guardando soltanto questo esempio, sembrerebbe che la voce (sopra) e lo *shamisen* (sotto) seguano due logiche

¹ *Kinsei*, "moderno", corrisponde qui al periodo Edo (XVII-XIX secolo).

² *Gidayū* è uno stile di canto accompagnato dallo *shamisen* originariamente del teatro *bunraku* poi adottato anche dal *kabuki*; prende il nome dal suo iniziatore, Takemoto Gidayū (1651-1714). *Nagauta* è un genere di musica vocale accompagnato dallo *shamisen* nato all'interno della musica del teatro *kabuki* in epoca Genroku (1688-1704).

³ Gli esempi 1 e 2 (ill. VIII e IX) sono trascrizioni di esecuzioni della grande interprete di *koto* e cantante di Ōsaka, tesoro nazionale vivente, Kikuhara Hatsuko, sulle cui indicazioni ho realizzato la notazione. [N.d.A.]

⁴ *Sansagari* è una accordatura dello *shamisen* la cui corda più acuta risulta più grave rispetto all'accordatura normale, con l'intento di suscitare un clima più posato.

temporali diverse. Ma questa non è la conclusione esatta. Guardando l'esempio 2 (ill. IX), si vedrà lo stesso brano cantato da un principiante, e qui il tempo della voce corrisponde perfettamente al tempo dello strumento.

Lo sfasamento che si vede nell'esempio 1 sembra il risultato dell'apprendimento e dell'esercizio nella forma dell'esempio 2, e questa è la tradizione dell'insegnamento di *ma*. In pratica, dopo aver a lungo cantato all'unisono con lo *shamisen*, nella esatta corrispondenza temporale, con la nota all'esatta intonazione, si potrà arrivare ad introdurre uno sfasamento, cioè un'eccezione musicale. Anche se sembrerebbe trattarsi di due cose sostanzialmente differenti, in realtà non si tratta di due criteri differenti, perché la persona che canta mantiene il proprio riferimento, consapevolmente, al *ma* creato dallo *shamisen*. Quanto più la coscienza si impadronisce di tale criterio, tanto più si può liberamente deviare dal criterio stesso. Questo non si riferisce soltanto all'organizzazione temporale, ma anche all'organizzazione delle altezze. La voce, deviando dall'intonazione dello *shamisen*, crea il senso dell'unione di due cose differenti.

5. Non coincidente né separato: soltanto in Giappone?

Generalizzando le conclusioni del confronto fra l'esempio 1 e l'esempio 2, potremmo dire che concettualmente il brano è all'origine uno, unico, ma non lo è più all'atto dell'esecuzione; oppure potremmo dire che vi è un unico strato profondo che non lo è più in superficie. Insomma, non coincidente ha senso in una relazione di superficie, mentre in uno strato profondo le due cose corrispondono ad una unica organizzazione e risultano essere inseparabili.

Questo fenomeno sembrerebbe esistere solamente in Giappone. Chi sostiene questa unicità (almeno in campo musicale), ha tralasciato di confrontare la musica giapponese con la musica dei paesi vicini. Anche nella musica europea, man mano che vengono chiarite ad esempio le consuetudini esecutive nel periodo barocco, si è capito che perlomeno rispetto all'altezza del suono esisteva una relazione di non coincidenza né separazione. Ad esempio, quando uno strumento a tastiera, come un cembalo oppure un organo, suonava insieme ad un violino, le altez-

ze del violino non erano perfettamente identiche a quelle del cembalo; o nel XX secolo, principalmente in Francia, i violinisti accordavano ad un diapason un po' più acuto di quello dell'accompagnamento pianistico.

Lasciando da parte a questo punto il problema delle altezze, consideriamo ora l'altezza del suono insieme con la non-coincidenza metrica. Prendiamo ad esempio una canzone birmana, che ho sentito per la prima volta nel 1974. Dal primo momento sono rimasto affascinato dal *hsaïng-waïng*, come viene chiamato l'ensemble strumentale, dalla bellezza di uno strumento come il *saïng-gauk* (arpa birmana), o il *pattalā* (xilofono di bambù). Non posso dire lo stesso dei brani vocali classici. Chiamo classici i generi *kyò* e *bwé*, in cui parole e melodia sono fisse e la voce è accompagnata da *saïng-gauk* o *pattalā*. Ciò che mi metteva a disagio era che nonostante la voce e la parte strumentale fossero più o meno uguali, fra le due parti c'era uno sfasamento, non solo nell'altezza dei suoni ma anche nella struttura del tempo. All'inizio mi sono chiesto se quello sfasamento fosse reale oppure no. E poi, ammesso che esisteva, mi sono chiesto se tale sfasamento fosse necessario e intenzionale oppure no. Per prima cosa ho chiesto a diverse persone che mi cantassero la stessa canzone, sia a rinomati maestri che a cantanti non professionisti. In una scuola musicale di Mandalay, antica città birmana, parlando di metodi di insegnamento con il cantante U Thein Kywe, sono emersi i seguenti punti:

1. Il metro è realizzato chiaramente da due strumenti a percussione (di cui parlerò dopo) percossi dal cantante.
2. Lo strumentista segue quel metro.
3. Nel caso di bambini, il canto segue precisamente il metro cioè lo strumento a percussione.
4. Quando è musicalmente maturo, il cantante potrà realizzare una non coincidenza, cioè lo sfasamento.
5. La non coincidenza – nell'organizzazione temporale rispetto al metro, e nell'organizzazione delle altezze rispetto agli strumenti – viene di norma realizzata contemporaneamente.

Il cantante suona i due strumenti a percussione citati prima; alla mano destra ha una coppia di campanelle che battono leggermente l'una contro l'altra, che si chiamano *sí*: alla mano sinistra due tavolette di legno (anticamen-

te di bambù) che vengono battute insieme e si chiamano *wa:*. Nella musica birmana *si:* e *wa:* si alternano: essendoci un battito comune che regola gli intervalli fra un suono e l'altro, si può concludere che siamo in presenza di un metro. In seguito, attraverso diversi materiali e colloqui con i musicisti, sono riuscito ad arrivare ai nomi di questi diversi metri.

Tra *si:* e *wa:*, quale dei due segna il tempo forte? Come intensità il suono di *wa:* qualche volta si percepisce più debole, ma *wa:* ha la funzione di segnare il tempo forte. Ma qui "tempo forte" non vuole dire un colpo di intensità superiore, vuol dire creare il riferimento nell'organizzazione della musica e del metro. Fra i musicisti birmani, molti dicono che la musica comincia sempre con *wa:*, ma in realtà nella maggior parte dei casi comincia con *si:*; quando ne chiedo ragione mi veniva risposto che anche se non è concretamente suonato, il suono di *wa:* si sente internamente. Questa spiegazione è molto chiara rispetto al carattere del tempo forte.

I musicisti birmani, dunque, anche usando una organizzazione metrica molto precisa, nella realtà dell'esecuzione, più che renderla evidente la sottintendono all'interno di una complicata condizione a cui si aggiungono non-coincidenza e deviazione. I musicisti principianti, seguendo con esattezza il metro, apprendono la sensibilità al battito e al metro esatti. Però, dopo averli interiorizzati, possono creare degli sfasamenti e questo è il modo normale di interpretare e valutare la musica.

Nell'esempio 3 (ill. X) è dato l'incipit dell'antica canzone *T'an teya tei sin*, del genere *kyò*. Negli esercizi, prima di questo incipit la voce precede con «*si: hne wa: - si: hne wa:*» cioè "*si: e wa: - si: e wa:*". Dall'esempio 3 all'esempio 5 (ill. X-XII) sono riportate diverse esecuzioni della stessa canzone. Fra queste, la corrispondenza più rigida fra la voce e la parte dello strumento è nell'esempio 3. E anche l'accompagnamento di *pattalā* evita del tutto gli abbellimenti. Nell'esempio 4 (ill. XI) lo strumento che realizza l'accompagnamento è il *saiung-gauk*, e il grande maestro U Thein Kywe vi canta come fosse un principiante. Nell'esempio 5 canta una normale interpretazione in concerto, ed è nell'esempio 5 che vediamo la maggiore libertà nelle estensioni e nelle contrazioni delle du-

rate. Di conseguenza anche l'interprete di *saiung-gauk*, pur mantenendo il metro esatto, aggiunge molti suoni di abbellimento. Nell'esempio non viene indicato chiaramente, ma è normale che, a seconda delle diverse durate realizzate (per esempio nella forma dell'esecuzione all'esempio 5), anche l'altezza dei suoni cantati si allontani da quelle dello strumento⁵.

Da quanto detto sinora, è evidente che il moto della melodia nella musica birmana, pur essendo differente dal giapponese, osserva un simile principio di fondo di non-coincidenza e non-separazione. È perciò praticamente impossibile affermare che il fenomeno sia una caratteristica solo giapponese.

6. È periodico il ritmo?

Battito, tempo, metro sono i concetti di cui abbiamo parlato sinora. Adesso consideriamo più attentamente il ritmo. Secondo me la questione di fondo è se la periodicità sia indispensabile o no alla definizione di ritmo. Si dice periodico l'alternarsi regolare di accenti forti e deboli o di durate più o meno lunghe. È certo che in musica esiste sempre quest'alternanza; basti pensare alla marcia. Il tamburo grande batte l'accento forte in un ritmo binario o in quattro, e nell'incedere anche distante di una banda si sente solo il regolare suono del tamburo. E poi, ma è cosa su cui torneremo, il ritmo della marcia basato su questo metro è anch'esso periodico.

Però, anche se c'è un metro ma la musica non obbedisce all'unità di metro, il ritmo non sarà periodico. E se non c'è nemmeno un metro, cosa accade? I casi sono due: nel primo caso, c'è un tempo che si basa sul battito come unità di misura. In questo caso, può accadere ad esempio che tre tempi siano seguiti da quattro tempi e così via con un andamento irregolare. Nel secondo caso non è dato neanche un battito, e quindi non esiste né tempo né metro. Se consideriamo questi casi solamente come eccezioni, se pensiamo la musica solo se dotata di una certa periodicità, ne consegue che il ritmo si può definire solo come periodico. Però, in questo modo, non soltanto la maggior parte della musica giapponese, anche la musica della Grecia, dove è nata la parola ritmo⁶, e la maggior parte delle musiche occidentali andrebbero tutte sotto la

⁵ Per spiegazioni più dettagliate si veda Tokumaru Yoshihiko, «Burmese music: a brief discussion of its present situation» in *Musical Voices of Asia*, a cura di Koizumi F., Tokumaru Y. e Yamaguchi O., Tokyo: Heibonsha 1980, pp. 149-61 (ristampato da Tokyo: Academia Musica 1982). [N.d.A.]

⁶ L'origine della parola ritmo non ha nulla a che fare con il concetto di "scorrere", ma piuttosto con "forma" o "formazione". Vedi il mio *Oya to ko no ongaku saūnyūmon. Kiku kotokara hajimaru* (Nuova introduzione alla musica per genitori e figli. A partire dall'ascolto), Tokyo: Kokudoshya 1979, cap. 5, pp. 88-91. [N.d.A.]

specie delle eccezioni. Possiamo allora assumere come punto di partenza il fatto che molte musiche non abbiano ritmo; quindi il ritmo non sarebbe un elemento indispensabile della musica. Secondo un pensiero tradizionale, però, la musica è definita come dotata di ritmo. Quale definizione si può allora dare del ritmo che si adegui a ogni possibile forma di musica?

Nell'ambito degli studi odierni sul ritmo, una definizione che ben corrisponde a questo scopo è quella data da Cooper e Meyer: il ritmo va pensato a partire dal raggruppamento⁷.

7. Il ritmo come raggruppamento

Con "raggruppamento" si intende la procedura che all'interno di una semplice serie di suoni definisce una certa divisione in gruppi. Anche se si è afferrato il metro, questo non vuol dire che si sia operato un raggruppamento. Prendiamo ad esempio un metro ternario, che procede 1-2-3. Ma, in quanto ritmo, può essere anche 2-3-1, oppure 3-1-2, può iniziare in levare oppure, ancora, come 1-2-3 può iniziare dall'accento forte. Quindi anche se abbiamo capito il metro ternario, non abbiamo proceduto di un passo nella comprensione del ritmo. Nel caso di prima, abbiamo capito il ritmo solo quando abbiamo afferrato di quale dei tre casi si tratti. Dunque, definito il livello inferiore del raggruppamento, si procede al livello superiore e così ripetendo l'organizzazione a diversi livelli si capisce la struttura del ritmo; non si tratta, nel caso dell'esempio di cui sopra 1-2-3, di singole unità di tempo. Cooper e Meyer hanno applicato quest'idea di raggruppamento soprattutto alla musica delle partiture occidentali del XVIII e XIX secolo. Quindi hanno considerato solo i modi del raggruppamento nella musica dotata di metro.

8. Raggruppamento nella musica giapponese

All'interno della musica giapponese si distingue quella dotata di metro e quella che ne è priva. Nel caso in cui si alternino due tipi di tempi, in battere e in levare, esiste il metro. A seconda di come il ripetersi di questa alternanza sia diviso e organizzato in gruppi è definito il ritmo. Gli interpreti giapponesi, poiché iniziano l'apprendimen-

to da piccoli, tramite un insegnamento per via orale, apprendono probabilmente il ritmo senza problemi con un certo livello di incoscienza. Però, nella realtà delle esecuzioni, risultano esserci raggruppamenti che suonano eccessivi oppure al contrario poco chiari.

D'altronde, in Giappone ci sono molte forme di musica prive di metro, che possono essere classificate secondo due tipi. Nel primo, il criterio delle durate è comunque basato su una unità di misura del battito o dei tempi; nel secondo, poiché non è dato un denominatore comune, le durate si succedono una diversa dall'altra. Entrambi i casi sono presenti ad esempio nella musica *shōmyō* del rituale funebre in onore di Kōbō Daishi della setta Shingon (21 marzo, giorno dell' "Ossequio all'onorevole ombra")⁸.

Al primo tipo appartiene l'esempio 6 (ill. XIII), l'invocazione rituale in cui si narra l'origine e il significato della cerimonia; la recitazione segue una piana cadenza prosodica. La suddivisione musicale corrisponde all'incidenza del respiro e alle censure di frase (corrispondenti nell'esempio al segno v), per cui non esiste alcun problema relativo al ritmo. In questo caso non c'è un metro numerabile. Un secondo esempio è facilmente rintracciabile all'interno di *shōmyō* nelle forme dette *pai* (canto). L'esempio 7 (ill. XIV) ne illustra un tipo che, in base al testo, si chiama *ungapai*. Il testo suona «*Unga tokuchū ju i kongo fue shin*» (Come possiamo avere una lunga vita e un corpo forte come un'incudine di diamante); viene cantato con tempi molto lunghi per ogni parola. L'esempio fissa sul pentagramma la singola esecuzione di un interprete; fissando come unità di durata il suono più breve, si potrebbero forse calcolare i suoni più lunghi come multipli di questa unità. Ma questo non avrebbe alcun senso perché, da parte dell'esecutore, non c'è alcun concetto di relazione numerica fra i diversi impulsi. Perciò in questo caso non c'è coscienza né di battito né di tempo né di metro ma solamente di ritmo come raggruppamento. Questi due esempi sono tratti da *shōmyō*, ma nella musica moderna giapponese ci sono molti esempi di strutture ritmiche simili. E questo accade anche in molti altri paesi asiatici e perfino nella lontana Europa. Perciò il fenomeno non si può dire una caratteristica giapponese.

⁷ Grosvenor Cooper e Leonard B. Meyer. *Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press 1963. [N.d.A.]

⁸ Kōbō Daishi (774-835) è il nome postumo di Kūkai, grande monaco buddhista che, dopo un lungo soggiorno in Cina, tornò in Giappone e fondò la setta Shingon. Il 21 marzo si celebra la ricorrenza della sua morte con la cerimonia *Mieku* (Ossequio all'onorevole ombra). Come in tutte le cerimonie buddhiste, la recitazione dei testi sacri (che possono essere in sanscrito, cinese o giapponese) è cantata, intonata su particolari cantilene. Tale canto, talvolta accompagnato da alcune percussioni cerimoniali, si dice *shōmyō*.

Se all'interno di questa cornice generale proviamo a pensare specificamente al *ma* della musica giapponese, penso che si possa concordare sulle affermazioni seguenti:

1. Per prima cosa, *ma* è nel ritmo, e questo è decisivo per la qualità dell'esecuzione.
2. *Ma* è nel metro. La sua presenza assicura un felice alternarsi dei suoni periodici.
3. *Ma* è nel tempo. È basato sulla coscienza del battito, e stabilisce il tempo: la definizione giapponese di "grande *ma*" (lentezza) o "*ma* veloce" (velocità) si basa su questa coscienza. Se non si è coscienti di una sotterranea regolarità del battito, non si coglieranno le variazioni del tempo (l'accelerazione è *noru*, il diminuendo è *shimeru* o *shizumeru*).

Ma non è un problema solo del fare musica, è un problema anche dell'ascolto.

IL MA DELLA MUSICA GIAPPONESE

di Gamō Satoaki

Comincerò con una digressione: vorrei dare due o tre esempi sull'uso della parola *ma* nella vita quotidiana; traggio questi esempi da alcuni articoli di giornale. L'attore che impersonò il ruolo del *samurai* Okada Hikoma, del feudo Chōshū, nel film *Vita che arde*, diceva in un'intervista: «Questo ruolo per me è molto da divo [...] camminare con i jeans cambia il *ma*» per giustificare il fatto di mettersi in costume anche per le prove¹. Kaneda Ken'ichi, che aveva abbandonato l'università con l'intenzione di dedicarsi totalmente al mestiere di attore, si rivela tale nel prestare un'estrema attenzione anche a simili dettagli nel modo di muoversi.

Un titolo: *Non afferra il ma. Il suicidio di un comico*². «In crisi con la propria arte, un comico della famosa scuola Shunputei si è tolto la vita buttandosi dal decimo piano della scala di servizio». Nel testo sotto il titolo qui riportato si narra la triste storia, attraverso le parole dei parenti: «Da un paio di mesi non riusciva a trovare il *ma* nel narrare, e non riusciva più a dormire per via di una terribile nevrosi». La concezione e la sensibilità rispetto a *ma* è una cosa tipicamente giapponese, le arti dello spettacolo e in generale la cultura giapponese sono improntate all'esistenza di *ma*.

«Creatore anche delle proprie coreografie, Berban ha affermato "Recentemente ci sono cose di cui sento precisamente la giapponesità. *Ma* non è semplicemente una pausa, è un luogo pregno di tensione verso la successiva esplosione, è una cosa molto interessante"»³. Sembra che il direttore del Balletto Nazionale di Sarajevo, che durante l'XI Festival Internazionale di Musica Contemporanea a Zagabria ha realizzato il balletto *La vita* con trama, coreografia e musica realizzate da artisti giapponesi, abbia capito *ma*.

«Questa persona ha veramente i più diversi talenti nei campi più disparati. Può addentrarsi con competenza negli argomenti più difficili, valutare il positivo e il negativo di una situazione, è in grado di comunicare velocemente il proprio pensiero. E piace a tutti. È un attore eccellente nel prendere il *ma*, ed è persona di grande lealtà»⁴. Sono le parole di un amico di Carlo d'Inghilterra, amico del principe sin dai tempi dei comuni studi a Cambridge, pronunciate poco prima della sontuosa ceri-

¹ Dal *Tōkyō Shinbun*, edizione serale del 18 luglio 1981. [N.d.A.] Il ruolo impersonato da Kaneda è quello di un *samurai* attivo nelle sommosse che portarono alla fine dello shōgunato.

² *Tōkyō Shinbun*, edizione del mattino, 10 luglio 1981. [N.d.A.] *Rakugoka* è l'unico protagonista-narratore di un genere comico molto popolare, il *rakugo*.

³ *Asahi Shinbun* edizione serale, 8 maggio 1981. [N.d.A.]

⁴ *Tōkyō Shinbun*, edizione del mattino del 29 luglio 1981. [N.d.A.]

monia nuziale con Diana e riportate da una rivista giapponese. Quale espressione inglese corrisponderà a «eccellente nel prendere il *ma*»?

Queste citazioni da giornali non sono esempi esaustivi, ma da essi traspare come i giapponesi usino la parola *ma* non solo per esprimere un raffinato senso del tempo (timing). La usano anche per esprimere delle sensazioni difficilmente definibili in base a concetti occidentali; tendono a pensare l'esistenza di *ma* come possibilità di accesso ad un mondo immaginario, a cui si arriva solo con contrazioni o reticenze nel discorso. È il risultato di ciò che il concetto di *ma* si allarga enormemente, sino a far ipotizzare che *ma* sia precisamente lo specifico della cultura giapponese. Di contro, la chiave del concetto di *ma* si fa così vaga che in molti casi sembra che anche con una spiegazione accurata non si arrivi a spiegare alcunché.

In questo testo cercherò di dare una definizione chiara del concetto di *ma* in musica, cercando di attenermi il più possibile ad una accezione specifica del concetto di *ma*⁵.

1. Significato di *ma*

Nell'ambito della musica tradizionale giapponese, la musica del teatro *nō* e la musica moderna sono i generi in cui l'uso della parola *ma* è più frequente e significativo⁶. Nella musica *gagaku* e nella recitazione *shōmyō*, generi antichi e fonti di molta della terminologia musicale giapponese, *ma* non è una parola decisiva. È vero che c'è il termine *ma-byōshi* in *gagaku*, e nella recitazione della setta Chizan del buddhismo Shingon esiste l'espressione *manukebushi*, ma questo testimonia solo l'onnipresenza della parola *ma*. Poiché non sono termini di grande rilevanza al fine di spiegare il concetto di *ma*, tornerò brevemente su *mabyōshi* in *gagaku* nel prossimo paragrafo. Non si deve però concludere che non esista il concetto di *ma* ove non venga usata esplicitamente la parola *ma*. Nel mio discorso vorrei il più possibile ampliare l'indagine alla totalità del concetto di *ma* in musica.

Dunque, che cos'è *ma* in musica? La definizione della parola e del concetto non sono assolutamente una cosa facile. È vero che in generale e in modo superficiale si

⁵ Nella scrittura giapponese si può confondere l'idea di *ma* come concetto e il significato che lo stesso carattere ha di "tra", per cui l'autore distingue i due casi usando il carattere per il concetto e la scrittura fonetica per il significato di "tra".

⁶ L'autore si riferisce qui con "musica moderna", *kinsei hōgaku*, ai generi di musica tradizionale nati alla fine del periodo Edo. L'originale dell'espressione "musica tradizionale giapponese" è *hōgaku*; il termine è utilizzato all'inizio del XX secolo con il significato di musica nazionale, ed è un'abbreviazione di *honbō ongaku*, termine in contrapposizione a *seiyō ongaku* (musica occidentale), abbreviato in *yōgaku*, termine in uso corrente già ai tempi della prima importazione di musica occidentale nel 1500. Il termine *hōgaku* indica sia la musica tradizionale in generale che la musica giapponese di epoca moderna, quindi non i generi classici ma le forme invalse dall'Ottocento (sostanzialmente nella musica borghese per *koto* o *shamisen* e canto, o le forme laiche della musica per *shakuhachi*), e le nuove tendenze della musica per strumenti tradizionali dovute al confronto con la *yōgaku*.

può pensare a *ma* come ad un aspetto del ritmo, ma certamente *ma* e ritmo non sono sinonimi. Vediamo l'uso della parola *ma* attraverso alcuni esempi.

Per prima cosa, il giudizio positivo o negativo sul senso del ritmo di un interprete si esprime con: "ha un *ma* solido" oppure "il suo *ma* è cattivo". In questo caso *ma* è usato come un termine musicale in senso ampio ed è in pratica molto vicino al significato di ritmo. *Ma* è molto usato in relazione all'atto dell'interpretare; non si dice quasi mai di un brano che sia stato composto "con una grossa ricerca su *ma*". E quando si dice "in questo punto il *ma* è molto difficile", non ci si riferisce ad una particolare intenzione del compositore, oppure ad una qualche struttura ritmica del brano, ma ad un aspetto dell'interpretazione. Inoltre nelle espressioni "c'è solo *ma*", "prendere il *ma*", "prendere tre *ma*", *ma* significa pausa. Invece di "prendere" si potrebbe anche dire "contare", sarebbe la stessa cosa. In realtà, la parola "pausa" (*kyūhaku*), come dirò in seguito, non è precisamente adatta perché anche nella musica giapponese esistono le pause, sembrerebbe quindi meglio utilizzare una parola come *kūhaku* (battuta vuota); ma poiché si può confondere con *kuhaku* (vuoto), finirò con l'utilizzare la parola pausa.

Nella musica del *nō*, si dice che c'è *ma* oppure che non c'è *ma*, e si usano moltissime parole come *honma*, *yanoma*, *yawohanoma* eccetera. In questo caso *ma* è legato ad un concetto di metro di base; nella struttura ritmica *hyōshiai* (in ritmo)⁷, tali parole definiscono la posizione della prima sillaba del verso all'interno del metro in otto. "*Honma*" e "*yanoma*" indicano letteralmente la posizione della prima sillaba; quando si dice "c'è *ma*", vuol dire che, rispetto alla posizione della prima sillaba, ad esempio sul terzo tempo, l'incipit è preceduto da una consistente distanza che lo separa dalla fine del periodo precedente. Quando al contrario si dice "non c'è *ma*", tale distanza sarà minima, e l'inizio sarà al primo tempo o ancora prima sul levare dell'ultimo tempo del periodo metrico precedente. Va detto però che anche nel caso in cui "c'è *ma*", talvolta la voce tiene il suono sull'ultima sillaba, per cui non si percepisce un vuoto consistente. Una delle ragioni per cui è difficile definire *ma* è che la

⁷ La distribuzione delle sillabe del testo, che è organizzato quasi sempre in versi di 12 sillabe, è regolata da convenzioni che decidono la posizione delle sillabe all'interno delle unità ritmiche strumentali, che sono in genere articolate in periodi di otto misure: questo si definisce *hyōshiai*, cioè "in ritmo". Se la relazione fra le unità sillabiche e quelle ritmiche non segue alcuna regola, si definisce *hyōshiwazu*, cioè "non in ritmo". Sulla struttura musicale del teatro *nō* vedi Tanba Akira, *La structure musicale du nō*, Paris: Klincksieck 1974.

parola viene spesso usata in parole composte o in espressioni idiomatiche. Perciò *ma* diventa talvolta sinonimo di battito, o di metro, o ancora di tempo.

Per prima cosa, *omotema* (facciata) e *urama* (retro) indicano, in un metro binario, il primo e il secondo tempo della battuta. Ma queste sono espressioni molto usate nella musica per *shamisen*; nella moderna musica tradizionale, ad esempio per *koto*, specialmente di scuola Ikuta⁸ in cui è prevalente l'uso di battute in quattro, tali espressioni non si usano.

Quando si decide il valore dell'unità di tempo, nei generi *jiuta* e *sōkyoku*⁹, se l'unità definita è ampia si dice "grande *ma*", se è piccola si dice "piccolo *ma*". Seguendo le variazioni della velocità, può accadere, ed è usuale, che durante un brano si passi da un valore all'altro; nella maggior parte dei casi si procede da un piccolo *ma* ad un grande *ma*. Anche nei generi che non usano precisamente queste espressioni, per un simile cambiamento del ritmo si usano espressioni analoghe, ad esempio nella musica per *shamisen* di epoca Edo l'accelerazione si chiama "prendere un doppio *ma*". Comunque, in tutte queste espressioni, *ma* vuol sempre dire battito (nel senso di *tactus*, non di accento).

Le espressioni idiomatiche riferite al metro sono "metà *ma*", "tre *ma*", "ma normale". Se il metro è binario, battuto nei due tempi *omotema* e *urama* alternati con regolarità, quando si interrompe questa regolarità con una battuta di un tempo solo, allora si parla di "mezzo *ma*". Se questo tempo unico è legato ad una battuta regolare in due, allora si tratterà di "tre *ma*". Si tratta solamente di un problema di notazione, poiché il risultato sonoro non cambia. Ma verificando le partiture, "mezzo *ma*" risulta molto più usato, mentre "tre *ma*" è relativamente raro.

Però, andando più a fondo, c'è una contraddizione nei termini in questo modo di contare: se un battito diventa "mezzo *ma*", tre battiti dovrebbero essere "un *ma* e mezzo", e d'altro canto, se a "tre *ma*" corrisponde una battuta di un solo battito, si dovrebbe parlare di "un solo *ma*" (vedi fig. 8).

Non ho ancora controllato l'universalità dei significati di

andamento binario	andamento irregolare
<i>omotema / urama</i>	<i>omotema / urama mezzo ma</i>
	tre <i>ma</i> (un <i>ma</i> e mezzo)

Fig. 8.

⁸ Alla fine del 1600 nacque a Kyōto una nuova scuola di *koto*, il cui maestro Ikuta Kengyō ebbe molta parte nella costituzione di un nuovo repertorio vocale-strumentale. Esattamente un secolo più tardi a Tokyo Yamada Kengyō (1757-1817) fondò una nuova scuola, più centrata sulla musica. Queste due scuole sono quelle tuttora riconosciute, distinte nello stile delle esecuzioni, nel repertorio e nella forma degli *tsume*, i plettri.

⁹ *Jiuta* è il nome di un genere vocale con accompagnamento di *shamisen* già fiorente all'inizio del periodo Edo: *sōkyoku* indica in generale il repertorio per *koto*, dalle sue origini in epoca Muromachi a tutto il periodo Edo.

"mezzo *ma*" e "tre *ma*", però in ogni caso qui traspare¹⁰ la noncuranza dei giapponesi quanto alla consistenza logica. "Ma normale" indica una normale battuta in due tempi *omote* e *ura*, ed è una parola insorta più tardi di "mezzo *ma*" e "tre *ma*", e si può pensare sia nata proprio per distinguersi da esse. Comunque non si usa mai *ma* da solo per esprimere un significato legato al metro.

Dunque, il tempo in sé non è ritmo, ma è molto legato ad esso, ed il più ampio significato di ritmo comprende anche quello di tempo. È quindi naturale che nel concetto di *ma* nella musica tradizionale giapponese sia inclusa anche la velocità. Nella musica moderna giapponese le indicazioni di tempo, cioè di velocità, si danno come "ma lento" oppure "ma veloce". Però mi sembra che *ma* in sé non abbia il significato di tempo come velocità. Per esempio, per dire che la velocità di esecuzione di un brano è giusta, si usano espressioni come *nori ga yoi* o *hako-bi ga yoi* cioè "l'andamento è buono". L'espressione *jo-ha-kyū ga yoi* si riferisce ad un cambiamento agogico¹¹; non si dice quasi mai *ma ga yoi* in questo senso. Però, se in un brano è momentaneamente cambiata la velocità, quando si ritorna al tempo primo, si dice *moto no ma*, cioè "ma originario". In questo caso *ma* in sé indica il tempo cioè la velocità, ma io credo che sia un'abbreviazione di *moto no mabyōshi*, e di *mabyōshi* parlerò in seguito.

Nel genere di canto *shinnaibushi*¹², nella sezione più importante detta *kudoki*, le variazioni della velocità sono definite in tre livelli: più lento *jōma* (*ma* normale), più veloce *yotsuma* (quattro *ma*), veloce *hayama* (*ma* veloce); sono anche date a due livelli, "grande *ma*" (*ooma*) e "stretto" (*tsume*). Anche qui si tratta di tempo.

Oltre a quanto detto sinora, pensando alle espressioni idiomatiche di *ma*, mi vengono in mente ancora *chijirema* (*ma* attorto), ritmo caratterizzato da sottili oscillamenti del battito; *darema* (*ma* stanco), ritmo mancante di tensione, completamente slegato; *kokema* (*ma* precipitoso), un ritmo che accelera improvvisamente. Tutte queste espressioni sono utilizzate soprattutto nella *hōgaku*.

Proviamo quindi a riassumere il significato, il concetto di *ma* nella musica tradizionale giapponese. Infine, *ma* è

¹⁰ "Trasparire" traduce l'espressione *kaïma miru*, vedere attraverso una siepe, e il *ma* di *kaïma* è di nuovo il *ma* di cui si sta trattando.

¹¹ Vedi «Psicologia di *ma*», nota 8.

¹² *Shinnaibushi* è il nome di uno stile recitativo del teatro *banraku*, il teatro delle marionette, reso popolare a metà del 1700 dall'attore Tsuruga Shinnai II. *Kudoki* è un momento di acme espressivo in contrasto con le altre parti.

ritmo, anche se è necessario tracciare dei limiti. Come s'è visto, ci sono delle eccezioni all'interno della terminologia, ma in generale penso di poter affermare che, se il ritmo musicale si definisce a partire dalla distanza temporale fra un battito e l'altro, *ma* è l'afferrare il concetto nella dimensione interpretativa. In conclusione, ciò che è importante è la distanza. Se vi sia un silenzio oppure del suono è un problema secondario. E sarà quindi più facile comprendere *ma* anche abbandonando elementi quali l'intensità, la dinamica espressiva, il respiro.

2. *Hyōshi* (metro) e *mabyōshi*

Nella musica tradizionale giapponese ci sono molte parole e concetti simili a *ma*, differenti solo per qualche sfumatura; *nori* e *hakobi* sono parole già comparse.

Affrontiamo per prima cosa la parola *hyōshi* (metro); qui stiamo parlando di *ma*, e non di *hyōshi*, ma per comprendere meglio il concetto di *ma* è importante chiarire prima il significato di *hyōshi*. *Hyōshi* è un termine di certo profondamente connesso al concetto di ritmo, ma non è affatto un termine chiaro. *Hyōshi* viene usato molto più diffusamente di *ma*, praticamente in tutti i generi di musica giapponese. In realtà, non solo si usa la parola *hyōshi*, vengono usate anche parole composte del tipo "qualcosa *hyōshi*". In questi casi, *hyōshi* significa talvolta battito, talvolta metro oppure anche modello ritmico; è infine molto vicino al concetto di ritmo ma non vi corrisponde pienamente. *Hyōshi* sembra derivare direttamente dal gesto di "battere". Tale gesto non è limitato solamente alle percussioni, anche nella musica vocale o degli strumenti a fiato è un momento importante. Ad esempio nel genere *saibara*¹³, la prima voce è definita *hyōshi*, e anche in questo caso non c'è contraddizione nel concetto.

Riassumendo, *hyōshi* si concretizza nel gesto del battere oppure nella concezione di un preciso punto all'interno del flusso della musica. A partire da queste considerazioni, *ma* diventa allora la coscienza della lunghezza o della distanza che separa un punto da un altro punto. Dunque *hyōshi* e *ma* hanno teoricamente la stessa relazione che esiste fra punto e linea. Non è che *hyōshi* e *ma* siano concetti sempre collegati e associati a quelli di punto e linea.

¹³ *Saibara* è un genere vocale della musica di corte, originariamente giapponese poi assimilato allo stile musicale di importazione cinese; vedi Elizabeth Markham, *Saibara: Japanese Court Songs of the Heian Period*, vol. II, Cambridge: Cambridge University Press 1983.

È evidente che ognuno di essi, indipendente e mutevole, viene usato in un contesto più ampio, al cui interno esistono diverse accezioni rispetto all'uso e al significato.

Una parola che viene molto usata in relazione al ritmo è *mabyōshi*¹⁴. Da quanto s'è detto prima sulla relazione tra *ma* e *hyōshi*, si potrebbe dedurre che *mabyōshi* significhi semplicemente ritmo, ma non è così, è un termine più complesso all'interno della terminologia musicale giapponese. Cercando di indagarne il significato, troviamo che questa parola viene usata generalmente per indicare una struttura metrica in due tempi, cioè un ritmo regolare in due unità *omote* e *ura* (battere e levare). Quindi, *mabyōshi* è utilizzato moltissimo nell'ambito della *hōgaku*, e si riferisce solamente ad un ritmo periodico, ma è anche la coscienza della velocità di una esecuzione.

Mabyōshi nella musica *gagaku* ha un significato leggermente differente. Compare in *Zappibetsuroku*, *Kyōkunshō* e *Taigenshō*; e da quest'ultimo viene tratta la citazione riportata nel *Kabuhinmoku*¹⁵. Oggi, *mabyōshi* può indicare sia il particolare modo d'attacco degli strumenti a percussione in alcuni brani *komagaku*¹⁶, sia l'impulso centrale di un particolare metro nella musica strumentale, oppure verrebbe usato per indicare l'andamento con un significato vicino a quello di "tempo".

3. La musica giapponese è "un'arte di *ma*"?

Si dice che la musica occidentale sia l'arte dei suoni, e la musica giapponese l'arte del *ma* che esiste fra suono e suono. Come esempio musicale incontrovertibile si cita *tsuyu no hyōshi* nella musica strumentale del teatro *nō*¹⁷. Un altro argomento è il fatto che gli strumenti tipici della musica giapponese, come lo *shamisen* o il *koto*, siano a pizzico, e soprattutto i suoni dello *shamisen* siano di breve durata. Però io ho molti dubbi sul fatto che l'arte di *ma* corrisponda ad una "arte del vuoto" oppure ad una "arte del non-suono".

È vero che nella musica giapponese, come dirò più avanti, non sono poche le parti di vuoto fra i suoni o addirittura del tutto prive di suono. Soprattutto nella musica strumentale del teatro *nō*, nelle registrazioni su disco oppure nelle trasmissioni radiofoniche, ci sono talvolta avvisi come "Anche se ci saranno lunghi momenti senza

¹⁴ L'autore sottolinea qui che non si tratta della stessa accezione che la parola ha all'interno del *Kyōkunshō*, il testo scritto dal musicista di corte Koma no Chikazane nel 1233; vedi «Storia dell'insorgenza estetica di *ma*», par. 2.

¹⁵ Il *Taigenshō* fu scritto intorno al 1510 da Toyohara Sumiaki, appartenente ad una antica famiglia di interpreti di *shō*, l'organo a bocca, e lo strumento vi viene trattato esaustivamente; il testo contiene anche la migliore esposizione dei modelli ritmici.

Zappibetsuroku è un testo minore su *gagaku*. *Kabuhinmoku* è una sorta di dizionario musicale scritto da Ogawa Morinaka nel 1822.

¹⁶ *Komagaku* è una parte del repertorio della musica di corte di origine prevalentemente coreana.

¹⁷ *Tsuyu no hyōshi* letteralmente significa "ritmo della goccia di rugiada", riferito al ticchettio della rugiada che cade. È il nome dato ad un ritmo delle percussioni nel teatro *nō*, usato in particolare nel dramma *Shakkyō*.

suono, non si tratta di un guasto” oppure “Sono state abbreviate le parti senza suono rispetto alla reale esecuzione”. Queste parti vuote sono casi estremi di alcuni passaggi in specifici brani, e non si può in base a questi concludere che la musica del *nō* sia fatta principalmente di vuoto; se poi si includono le parti cantate, i momenti di vuoto diminuiscono ulteriormente. Quindi, anche se sia in *tsuyu no hyōshi* che in *koi no netori*¹⁸ ci sono lunghe pause, evidentemente c'è anche del suono, e la musica non è fatta solo di silenzi. Anche in *ranbyōshi*¹⁹, suonato principalmente dal *kotsuzumi* con molti momenti di vuoto, ci sono improvvisi interventi del flauto²⁰, e il non considerarli sarebbe poco oggettivo. Anche se la musica strumentale del *nō* è estremamente essenziale, ciò non vuol dire che sia musica senza suono. Più ancora che la musica strumentale del *nō* è soprattutto quella del *kyōgen*²¹ che si può dire piena di vuoti, però quando si parla di “arte di *ma*” il *kyōgen* non viene mai citato come esempio. Lo *shamisen* e il *koto* sono in origine strumenti di accompagnamento alla voce, quindi non si può parlare di “arte di *ma*” solo dal punto di vista strumentale.

Nell'insieme, la musica giapponese è costituita per la maggior parte di generi vocali, per cui parlando di ritmo nella musica giapponese dovremmo iniziare a considerare il ritmo nella musica vocale.

Inoltre, considerando in generale la musica dei diversi paesi del mondo, mi sembra che sia molto rara la musica in cui manchi del tutto il vuoto. D'altra parte, nei generi *tōgaku* e *saibara* della musica di corte giapponese, con la presenza dello *shō* nell'ensemble degli strumenti, i vuoti vengono completamente colmati, una cosa che risulta abbastanza rara nelle altre musiche. L'uso di suoni pedali o continui è presente nelle musiche di innumerevoli etnie, ma una simile totale assenza di pause, che ignora anche il fraseggio come accade nel caso dello *shō*, non sarà unicamente giapponese ma è una cosa senz'altro rara.

Se volessimo quantificare la presenza di vuoto all'interno della musica, la percentuale di vuoto nella musica giapponese rispetto a quella della musica occidentale sarebbe più di sei volte tanto²². Ma anche considerando questo dato come vero, non ci direbbe niente sulla sostanziale differenza di struttura ritmica fra la musica occidentale e

¹⁸ *Netori* è una parola derivata dalla terminologia *gagaku*, dove ha il significato di introduzione al brano; nella musica *nō* è uno *shōdan*, cioè la minima unità strutturale, indica un'introduzione di flauto e del tamburo a clessidra *kotsuzumi*; in *koi no netori* suona solamente il flauto.

¹⁹ *Ranbyōshi* è un tipo di *shōdan* in cui suona quasi solamente il *kotsuzumi* con rari interventi del flauto.

²⁰ Sono interventi *ashirai-buki*, cioè non seguono un preciso schema ritmico.

²¹ *Kyōgen* è un breve intermezzo vivace e spesso comico inserito fra due drammi in una rappresentazione di teatro *nō*, in cui non partecipa il coro e tutti gli attori sono senza maschera.

²² L'autore dà esattamente la cifra di 6,2.

quella giapponese. Ciò che quel numero esprimerebbe è soltanto la differenza nella quantità e nel grado della presenza di vuoto.

Senz'altro c'è molto vuoto nella musica giapponese, ma dandogli troppo peso o troppa importanza si arriva a conclusioni errate. Consideriamo anche il fatto che un giapponese parla di ritmo “3-3-7”²³, e nel genere *saibara* esiste un ritmo definito in tre, ma si tratta in realtà di metri quaternari di cui semplicemente non viene conteggiata la pausa. Nella struttura musicale, quando, concluso un periodo si inizia il successivo, c'è sempre una parte (per lo più vocale), che si estende oltre la fine del periodo precedente, nascondendo la transizione, oppure una parte che comincia l'esposizione del periodo successivo prima che il precedente sia finito, ed è un espediente che impedisce l'instaurarsi di un momento di vuoto, una procedura che si osserva in molti generi di musica giapponese. Ancora, confrontando due tipi di *kakegoe*²⁴, “ha” oppure “haaa”, non si può dire che la seconda, essendo più estesa e colmando di più un eventuale vuoto, manchi di intensità né che sia lontana dall'essenza della musica giapponese.

Posso dichiararmi d'accordo con l'affermazione che la musica giapponese sia un'arte di *ma*, ma non come “arte del vuoto”, bensì come “arte della variazione della distanza temporale fra un impulso e l'altro”: questo significa che la duttilità dell'impulso è la cosa essenziale nella struttura espressiva della musica giapponese, anche considerando che i giapponesi certamente percepiscono nella duttilità la chiave della sensibilità ritmica e che, anche definendo le eventuali flessioni del ritmo come “aggiunte al ritmo”, le individuano comunque come le parti più importanti. E in ogni caso, non si deve dimenticare che nella musica giapponese ci sono molti altri mezzi espressivi oltre *ma*, e non si può dire che la duttilità dell'impulso sia una caratteristica solo della musica giapponese.

4. Vuoto e pausa

Nella musica giapponese, certe volte il vuoto corrisponde ad una pausa, ma nella maggior parte dei casi anche se non c'è suono non c'è un momento di rilassamento, anzi si incrementa la tensione musicale creatasi in preceden-

²³ Si tratta di un ritmo comunemente usato nelle feste o negli incontri, in cui tutti battono le mani per sancire la gioia comune al ritmo di: ta-ta-ta-pausa, ta-ta-ta-pausa, ta-ta-ta-ta-ta-ta-pausa. In occasioni simili gli occidentali usano altri modelli ritmici.

²⁴ *Kakegoe* sono le grida precisamente formalizzate che i due percussionisti del gruppo strumentale del *nō* inseriscono all'interno dei loro modelli ritmici. Sono presenti anche in altri generi musicali.

za. Il vuoto, incorniciato dai suoni di cui condivide il livello di importanza, costituisce insieme ad essi una unità di frase. In certi casi anzi il vuoto aumenta la tensione, è il succitato caso di *ranbyōshi* che, a prescindere dagli eventuali interventi del flauto, è un esempio chiarissimo di aumento di tensione con il diminuire dell'incidenza dei suoni.

È vero che un simile vuoto non è presente solo nella musica giapponese, ma esiste nelle musiche di altre culture, anche l'occidentale. Ma va notato che nella musica giapponese questo vuoto è corredato da un novero di vocaboli che lo definiscono ed evidenziano. Un musicista giapponese non dice mai "pausa" (*yasumu*) oppure "c'è una pausa"; le espressioni cambiano a seconda del genere musicale, e per esempio si dice "prendere *ma*", "prendere *komi*" oppure "contare *mabyōshi*" eccetera, cioè il vuoto viene indicato con espressioni attive. "Fermare la voce ma non interrompere il respiro" oppure "mantenere l'intenzione" sono altre espressioni usate. In tutti questi casi, anche senza suono non si crea una sensazione di frattura.

5. Esempi di vuoto che non è pausa

S'è già parlato del vuoto nella musica *nō*. Talvolta anche se è prescritto un intervento del tamburo *taiko*, l'esecutore "prende *komi*" (conta la durata del silenzio) oppure muove appena le bacchette senza produrre suono. Un altro caso di vuoto non radicale si realizza spesso quando tacciono il flauto e la voce e si sentono solo le percussioni. Nel gruppo orchestrale del *kyōgen*, anche se è presente il flauto, si sentono dei vuoti poiché il suono del flauto non è tenuto sino alla fine delle frasi, e le pause sono più lunghe.

La strumentazione del teatro *nō* è utilizzata anche nel *kabuki* e in *nagauta*²⁵, e nonostante sia leggermente diversa, alcuni vuoti vi rimangono esattamente come vuoti. Passiamo a considerare la musica di corte *gagaku* in cui, a prescindere dallo *shō*, l'organo a bocca in cui è praticata la respirazione circolare che permette di non interrompere mai il suono, negli strumenti a fiato i vuoti sono dovuti alla necessità di prendere fiato. Per esempio, nella frase del flauto *ryūteki* detta *toraroruo*²⁶, se il flautista

non riesce a suonarla con un solo fiato, deve interrompersi per respirare. C'è un modello prestabilito: può prendere fiato dopo *to-ra-ro*, dopo di che invece di *ruo* continuerà con *oruo*, cioè il suo modello ritmico sarà non 1234-1234, ma 12341-234. In questo caso, non è che debba prendere velocemente fiato dopo aver suonato con pienezza l'ultimo *ro*, piuttosto, interrompendo il suono di *ro* sul battere della nuova misura, l'interprete si prenderà tutto il tempo necessario ad un pieno respiro. Quando siano più di due gli interpreti che suonano, seguiranno lo stesso metodo di respiro, e poiché è molto frequente che *hichiriki* e *ryūteki* respirino insieme, la linea melodica sembra improvvisamente interrompersi. In realtà, nel caso di esecutori molto esperti del linguaggio *gagaku*, non si ricava la sensazione di un taglio, anzi, la tensione della frase è percepita continua anche dove si crea un vuoto causato dal respiro. D'altronde, come s'è detto prima, nel genere *tōgaku* la presenza dello *shō* fa sì che non si percepisca mai un vuoto. Invece, poiché nel genere *koma-gaku* non è presente lo *shō*, quando l'oboe *hichiriki* e il flauto *komabue* respirano nello stesso momento si crea un vuoto musicale. Il vuoto dovuto alla respirazione crea una sensazione molto diversa da quella che si percepisce alla chiusura di frase, quando diminuisce progressivamente l'intensità del suono.

Quel che s'è detto sinora vale anche per i generi vocali come *kagurauta*²⁷ oppure *saibara*. Ad esempio, invece di tre sillabe quali *naniga*, nella maggior parte dei casi il canto si interrompe per respirare con la successione sillabica *na-ni, i-ga, a-*, ma non si reputano queste delle interruzioni²⁸. Nel *Meijisenteifu*²⁹ la definizione di queste sezioni del fraseggio è indicata con legature in rosso. Quando al canto si accompagnino gli strumenti a fiato, in genere *hichiriki* e flauto respirano insieme alla voce, e quindi *kagurauta* risulta piena di vuoti, che lo *shō* colma invece in *saibara* e *rōei*³⁰.

«Geni geni gofushin | mottomo nite soro | sarinagara» («è vero, è vero, il suo dubbio è naturale, però») è una frase del teatro *nō*. La naturale cesura di frase dopo «mottomo nite soro» viene ignorata e si va sino all'incipit della frase successiva «sarinagara» senza interruzioni nel canto. Questo tipo di fraseggio soprattutto musicale si incontra

²⁷ *Kagurauta* è un brano vocale eseguito insieme alle danze nelle cerimonie shintoiste.

²⁸ In giapponese non si percepisce distinzione fra un suono sillabico e un suono vocalico; *na* è quindi del tutto uguale come valore fonemico a *i*.

²⁹ *Meijisenteifu* sono le raccolte di brani del repertorio *gagaku* realizzate nel 1876 e 1888, dopo la Restaurazione Meiji, in cui i repertori delle diverse scuole *gagaku* (le tre di Kyōto, quella del tempio Shitennō di Ōsaka e del tempio Kōfuku di Nara), vennero unificate; vedi Eta Harich-Schneider, «The remodeling of *gagaku* under the Meiji Restoration», in *The Transactions of the Asiatic Society of Japan*, dic. 1957, III serie vol. V, pp. 84-105.

³⁰ *Rōei* è un genere fiorente in epoca Heian di musica vocale su testi poetici sia cinesi che giapponesi, di cui segue il ritmo.

²⁵ Vedi «*Ma* è metro o ritmo?», nota 2.

²⁶ Nella musica *gagaku* i modelli melodici sono definiti con parole onomatopoeiche.

spesso nel teatro *nō* ma anche in altri generi che usano parlato e recitativo. Possiamo dire che il metodo della respirazione in *kagurauta* corrisponde alla medesima concezione; in realtà anche nel quotidiano, ad esempio quando si tratti di leggere velocemente ad alta voce un testo scritto, i giapponesi tendono inconsciamente ad operare le cesure nello stesso modo.

Altri esempi molto particolari possiamo trovare in *tōgaku*, nella sezione *zangaku* di *kangen*³¹. Ad un certo punto del brano, il numero degli strumenti che suonano diminuisce fino a che restano solamente il primo *hichiriki* e i due strumenti a corde (*koto* e *biwa*); dopo di ciò lo *hichiriki*, secondo una precisa regola, interrompe a tratti la sua parte, e questo si chiama *zangaku* (musica che rimane). Quando lo *hichiriki* tace, in realtà la linea melodica continua nelle menti, non solo in quella dell'interprete, e non viene percepita alcuna frattura quando il suono viene interrotto. Peraltro, i due strumenti a corde non interrompono la loro parte, il flusso della musica non si ferma anche perché il *koto* continua a ripetere il suo modulo melodico, e il vuoto creatosi non risulta essere particolarmente impressivo.

Anche in *shōmyō*, come in *kagurauta*, l'interruzione del respiro non corrisponde alla percezione di una interruzione di frase, anche se la parola è tagliata; alcune scuole chiamano questa tecnica *toritsuke* (togli-metti), e alcune scuole indicano in partitura delle specifiche legature. Come s'è detto, «Fermare la voce ma non interrompere il respiro» è altra cosa rispetto a *toritsuke*, ma è un termine analogo nella pratica di *shōmyō*.

Considerando più in generale il contesto delle cerimonie buddhiste, per esempio *Shūseikai* di Hōryūji³², attraverso le diverse fasi della cantillazione del testo si raggiunge un punto culmine a cui segue un momento di silenzio quasi assoluto. Non c'è un grande movimento e si deve prestare molta attenzione per accorgersi che i monaci sfregano i loro rosari. In realtà in questa sezione tutti i monaci, sfregando i rosari, recitano un versetto con voce quasi impercettibile. Per cui non si tratta di una pausa, anzi questi minuti sono di estrema concentrazione spirituale.

Passiamo ora alla musica per *koto*, e consideriamo la presenza del vuoto nella tecnica del *koto* soprattutto co-

me strumento d'accompagnamento. Consideriamo in particolare un esempio del modo di pizzicare le corde con il dito medio, che sollecita con lo stesso movimento le due corde più lontane dall'esecutore e le due a lui più prossime; nelle tecniche più antiche, tutte le note intermedie erano suonate come in un glissando, invece nello stile attuale, la maggioranza degli interpreti non tocca le corde intermedie, e nella mente dell'esecutore questo momento di vuoto fa parte in realtà dello stesso movimento che lega il primo suono a quello conclusivo; tutto il passaggio è considerato uno stesso arco di frase. Anche la parte vocale è cantata, se possibile, con un unico fiato. Per lo strumentista, la produzione del suono iniziale e di quello finale non è composta di due momenti diversi; non è sufficiente rispettare l'intervallo a cui questi due suoni devono occorrere, bisogna che si concepisca uno stesso movimento che crea il primo e l'ultimo suono. Viceversa un altro modo di suonare, che consiste nel movimento opposto, dalla corda più vicina a quella più lontana all'interprete, usa il glissando come riempitivo, ma in alcuni casi questo è solo pensato e non veramente suonato, e il silenzio fra i due suoni è percepito con la medesima tensione del suono continuo. È normale che in questi passaggi la voce o lo *shakuhachi* intervengano con suoni continui a colmare gli eventuali vuoti.

Infine consideriamo un esempio tratto dal repertorio dello *shamisen*, in particolare la tecnica strumentale di accompagnamento al canto *gidayū*³³, che comporta un certo cambio di prospettiva rispetto a quanto detto finora. Nel teatro *bunraku* talvolta durante un atto (*dan*), in concomitanza con un cambio di scena, cambiano anche i due musicisti, il narratore-cantante *tayu* e l'interprete di *shamisen*. In questo caso, non viene usato il modello melodico *dangire* che compare alla fine di un *dan* (quando normalmente cambiano i due musicisti), modello che esprime con chiarezza la sensazione di conclusione; vengono usati altri modelli melodici che concludendo la scena senza interrompere l'atmosfera creatasi, consentono ai due musicisti di abbandonare la loro postazione. In genere dopo questo tipo di passaggio entrano i due nuovi interpreti e forse non si può proprio parlare di vuoto, ma comunque la musica si interrompe. In questo mo-

³¹ *Kangen* è la parte di repertorio *tōgaku* solamente strumentale, e *zangaku* è la sezione conclusiva dei brani.

³² Hōryūji è il più antico tempio buddhista del Giappone, fondato a Nara nel 607 dal principe Shōtoku, ed è la più antica costruzione di legno al mondo.

³³ Vedi «Ma è metro o ritmo?», nota 2.

mento il pubblico può avvertire un allentamento della tensione.

I nuovi interpreti di *shamisen* riprendono i modelli melodici precedenti ma questa volta con un diverso carattere, piuttosto di presentazione e aspettativa ai prossimi avvenimenti; non si tratta quindi di una continuazione di quanto già avvenuto e udito ma, trattandosi di uno stesso modello melodico, qualcosa del clima emotivo appena trascorso si trasmette a ciò che sta per accadere. Questa è una cosa decisamente interessante, perché intenzionalmente le frasi musicali non combaciano con le frasi del testo; la conclusione della musica avviene talvolta a metà dell'ultimo verso della scena precedente. La conclusione del verso sarà pronunciata dai nuovi interpreti, ed è un espediente per non interrompere la tensione, la stessa ragione che è all'origine delle diverse tecniche per prendere fiato nei vari generi finora esaminati. Nel caso di *gidayū* è interessante che si tratti di una cesura prima della conclusione del verso.

Tutti gli esempi di vuoto dati in precedenza sono relativi all'aspetto musicale. Non sono pochi i casi in cui, anche in corrispondenza di un vuoto nella musica, la danza o i movimenti, lo spettacolo in generale, non presentino dei vuoti. Comunque, secondo chi scrive, tutti questi esempi non possono essere considerati appartenenti alla categoria concettuale di *ma*.

6. Relazioni con il linguaggio quotidiano

La parola *ma*, che si dice derivata dalla terminologia della musica e del teatro, sarebbe poi entrata in espressioni del linguaggio quotidiano come "essere in orario (*maniau* = adeguarsi a *ma*)", "buona-cattiva disposizione (*maga yoi-warui* = buono-cattivo *ma*)", "sbagliare (*machigau* = essere un *ma* diverso)", "tonto (*manuke* o anche *tonma* = *ma* maiale)" eccetera. Credo però che si debba essere più cauti nel sostenere tale tesi.

Quando ci sia una similitudine fra le parole di un linguaggio specialistico – specificamente musicale – e quelle del linguaggio quotidiano, con troppa facilità si conclude che l'origine risieda nel linguaggio specialistico. Esistono però diverse possibilità: che la parola abbia piuttosto origine nel linguaggio parlato e sia stata poi

adottata dal linguaggio specialistico, oppure che i due campi linguistici non abbiano avuto nessun contatto diretto; queste tre ipotesi vanno ugualmente prese in considerazione. Nella maggioranza dei casi non c'è modo di decidere quale tesi sia quella giusta.

Nel caso di *ma*, la parola non è usata soltanto in musica e nelle arti sceniche; anche nelle arti marziali e in architettura è molto presente. Storicamente, piuttosto che in ambito musicale, nell'antichità è provato un frequente uso della parola *ma* soprattutto nel linguaggio parlato e nell'ambito dei termini architettonici. Non posso affermare con certezza che dal linguaggio parlato il termine *ma* sia stato adottato all'interno della musica e dello spettacolo, ma sicuramente non si può provare il contrario.

IL MA NEL KABUKI
di Takechi Tetsuji

1.

Sembrerebbe il *kabuki* una forma teatrale relativamente chiara, evidente; in realtà è un genere molto complesso, che racchiude diverse tendenze stilistiche. Dalle origini, la ricerca sul *kabuki* è sempre stata difficile, come sanno tutti quelli che se ne sono occupati (vedi ill. XV).

Non è facile definire una forma specifica per il *kabuki*, e di conseguenza è difficile anche spiegarne gli elementi, ad esempio *ma*, sia come apparenza che come elemento costitutivo in qualità di ritmo, accento o tensione.

In sé, nella sua molteplicità – dovuta al sentimento di rispetto per la tradizione ma anche ad una ossessione verso il passato, da cui consegue un accumulo di storie e cronache – il *kabuki* può essere compreso correttamente solo approfondendo l'intera storia del teatro giapponese. I cui caratteri sono radicati in una società stanziale, agricola e patriarcale. Nell'organizzazione della produzione agricola, dopo il formarsi di una coscienza culturale comunitaria, diventa fondamentale conservare la storia e la memoria della comunità, ciò che rappresenta un aspetto importante anche per l'arte, in cui il rispetto della tradizione diventa essenziale. L'arte, connessa alla capacità produttiva, partecipa al mantenimento della tradizione da cui continuamente attinge. Questo legame con la capacità produttiva è stato per l'arte giapponese tradizionale e specificamente per il *kabuki* una cosa positiva, ma nello stesso tempo ha creato delle complicazioni e delle distorsioni sul piano espressivo. Da una parte, il teatro rispecchia il procedere della società e i suoi cambiamenti; e in questo senso anche il teatro si sviluppa proiettandosi verso il futuro. Nello stesso tempo è forte il richiamo alle origini della cultura popolare. Così, fondandosi sulla tradizione, l'arte mantiene la sua creatività, ma in una società di tipo agricolo, dove il potere patriarcale è dominante, tutte le memorie e le testimonianze del passato tendono a schiacciare le forme artistiche e la creatività. Per esempio, se in un anno si è avuto un inverno con molta neve, seguirà un abbondante raccolto; se si è avuto un tramonto molto acceso, il giorno successivo sarà sereno; se il cambiamento stagionale è avvenuto in un certo modo, si avranno venti di bufera: questi sono esempi di esperienze raccolte e divenute parte del patrimonio di

conoscenze della cultura patriarcale, che aiutano il processo produttivo. Non si può dire che abbiano direttamente una parte nella creatività artistica; è però possibile che, in base a determinati principi etici, il patrimonio artistico del passato, e l'armonia in esso implicita, impediscano all'arte di aprirsi verso il futuro. Certamente è importante il contatto con il patrimonio tradizionale, perché mantiene viva la relazione con le origini della cultura popolare e con la sua capacità produttiva; se si perde questo legame, si gonfia il concetto di teatro ma non ne sortisce niente di autentico, com'è nel caso di *shingeki*¹; ma se, d'altra parte, il legame con il passato diventa troppo forte, com'è oggi nel *kabuki* degli attori più giovani, finisce col mancare del tutto un *pathos* contemporaneo.

In equilibrio fra i due estremi di tradizione e rinnovamento, gli iniziatori del genere seppero concepire, con grande intelligenza e creatività, il teatro *kabuki*, che può apparire una semplice forma di rappresentazione ma in realtà è una complessa, mirabolante e variegata struttura teatrale. Per chiarire l'enigma è necessaria, come s'è detto, una comprensione globale della storia del teatro giapponese, e un'indagine scientifica sulle situazioni legate al cambiamento organico lungo le diverse epoche. Di conseguenza, anche l'indagine su *ma* non può seguire un percorso diverso. Diciamo che la complessa struttura di *ma* nel *kabuki* va indagata a partire dalle sue origini storiche.

2.

Il *kabuki* è stato certamente molto influenzato nella sua formazione dal *kyōgen*, una precedente forma teatrale². All'inizio il *kabuki* corrispondeva praticamente nelle forme al *kyōgen*, e gli artisti di *kyōgen* contribuirono direttamente alla creazione del *kabuki*; a tutt'oggi si usano espressioni come *kabuki kyōgen* oppure *kyōgendate* (in stile *kyōgen*), ed è evidente la relazione fra i due generi. Parlando di *ma*, il *ma* nel *kyōgen* è semplicissimo; in una struttura regolare in cui le parole vengono pronunciate con una certa enfasi, la presenza di *ma* si crea con cambi di intonazione della voce che modula tra i diversi accenti. *Kyōgen* è un teatro basato sul dialogo e sulla conversa-

zione, e i personaggi sono persone comuni all'interno del tessuto sociale, individui precisamente definiti. Si tratta a volte di un *daimyō*, a volte di un servitore, di un monaco o di un ladruncolo, ma anche se cambia l'ambiente a seconda del livello sociale del protagonista, l'azione e i dialoghi sono sempre estremamente umani e quindi si crea un *ma* affatto normale fra i personaggi.

È vero che talvolta ci sono personaggi come diavoli o monaci fanatici che cercano l'onnipotenza, o personaggi leggendari come Narihira³ o ancora vecchi millenari. I personaggi normali talvolta cantano e ballano e si divertono, e in questo caso il *ma* della musica non corrisponde al *ma* della quotidianità di cui si diceva prima. Ma queste sono eccezioni, in realtà il *ma* nel *kyōgen* è fondamentalmente legato alle azioni quotidiane dei singoli personaggi.

Ciò che interpretano gli artisti di *kyōgen* si chiama, nel caso del canto, *koutai* (piccolo *utai*) e nel caso della danza, *komai* (piccolo *mai*), e di norma sono considerate espressioni minori di *utai* e *mai*, il canto e la danza nel teatro *nō*. Durante le rappresentazioni, *kyōgen* era considerato meno importante del *nō* e anche all'interno dei rapporti sociali, il *kyōgen* adottava i principi del codice morale del *nō* ma come espressione minore della stessa arte scenica. Di conseguenza, l'influenza del *ma* del *nō* sul *kabuki* passa attraverso il filtro di *kyōgen*.

Il *ma* del *nō* è certamente il *ma* dei suoi aspetti musicali, ma nello stesso tempo si deve considerare anche il *ma* delle maschere. Le maschere del *nō* differiscono dai visi reali perché si manifestano presupponendo un movimento lento. Se il movimento fosse veloce, non sarebbe possibile apprezzare le sfumature dei cambiamenti espressivi dovuti alla diversa luce cui viene esposta la maschera; d'altra parte, la maschera *nō* può cambiare nello spazio di un istante. Questo si chiama "tagliare la maschera" (*omotewo kiru*): la tecnica del "taglio" consiste nel dare lo stesso valore statico alle due posizioni nell'istante precedente e in quello successivo al cambiamento, che avviene di colpo. Il tempo di questo cambiamento è volutamente ignorato, come messo fra parentesi, come in una sorta di *ma* vuoto. Nel *kabuki* non è arrivata questa tecnica del taglio del teatro *nō*; nel *kabuki* si dice "tagliare *mie*"⁴. La stessa parola «tagliare» ha qui il significato di

¹ *Shingeki* (nuovo teatro) è una tendenza che dai primi anni del Novecento, con la fondazione nel 1906 dell'Associazione Letteraria Bungei Kyōkai e nel 1909 del Libero Teatro Jiyū Gekijō, tentò di rinnovare il teatro giapponese immettendovi il genere del teatro di prosa, sino all'epoca assente dalle scene giapponesi. Vedi *Japanese Music and Drama in the Meiji Era*, a cura di Komiya Toyotaka, tradotto e rivisto da E. Seidensticker e Donald Keene, Tokyo: Ōbunsha 1956.

² Su *kyōgen* vedi «Il *ma* della musica giapponese», nota 21.

³ Ariwara no Narihira (825-880), membro di una importante famiglia legata alla corte Heian, fu anche rinomato poeta; la sua leggendaria bellezza e le sue altrettanto leggendarie avventure amorose fornirono il soggetto dell'*Ise Monogatari* (Storia di Ise), importante testo composto da 125 episodi diversi, ognuno contenente una o più poesie (nel genere *utamonogatari*, racconto poetico).

⁴ *Mie* è il gesto fisico a cui tende l'espressione del *kabuki* nei momenti di acme del movimento o dell'emozione, e consiste nell'assumere enfaticamente una posa (chiaramente simile a quelle dei personaggi della scultura buddhista) poi mantenuta nell'immobilità più assoluta per molti secondi. Vedi «Cos'è *ma*», nota 16.

sottolineare il tempo in cui avviene il cambiamento in *mie*, mostrandone il *ma* come un divenire. Si tratta perciò di una cosa diametralmente opposta all'atto del taglio che nel *nō* sostiene un *ma* vuoto.

3.

Come ho detto nella seconda parte del precedente paragrafo, non si può dire che il *ma* nella musica del *kabuki* derivi unicamente dal *ma* del teatro *nō* attraverso il genere *kyōgen*. Questo anche perché la nobile calma del *ma* del *nō* deriva anche dalla funzione della maschera, e non ha quindi relazione con il *ma* del *kabuki*, che si basa fondamentalmente sul viso umano.

Gli elementi del *ma* musicale nel *kabuki* derivano sicuramente dal *komai* (piccola danza) del *kyōgen*; *komai*, insieme alla musica per *shamisen*, è all'origine nel *kabuki* dell'importante danza del protagonista maschile, detta *wakashūmai*⁵. All'inizio addirittura il repertorio di *wakashūmai* era in gran parte costituito da brani *komai*. Questi rappresentano dunque la prima fonte delle danze del *kabuki* (dette *shosagoto*), da cui derivarono in seguito anche le danze *keiji* (anche *keigoto*)⁶. Il *ma* della danza *keiji* è un altro elemento fondamentale del *ma* nel *kabuki*. Questa danza è legata ai ruoli femminili (*onnagata*). Un certo tipo di danza sentimentale del *wakashū* (*keijōgoto*) è progressivamente diventato parte del repertorio «femminile», e anche il relativo *ma* è diventato parte fondamentale del *kabuki*. Se l'arte di *onnagata* consiste nel *ma* di *keiji*, allora inevitabilmente tutta l'interpretazione, per uniformità di stile, sarà intessuta di un simile *ma*.

Lo stile realistico di Sakata Tōjūrō contribuì a far crescere l'aspetto soggettivo, modernizzando la recitazione *kyōgen*⁷. Ma, all'interno di una struttura di dialogo che mette comunque a confronto due soggetti, il ruolo femminile che fungeva da interlocutore fondava la propria interpretazione sul *ma* di *keiji*, basato sullo stile sentimentale e altamente stilizzato in *keijōgoto* – come s'è appena visto. Era necessario quindi che Tōjūrō, o chiunque sostenesse il ruolo maschile, si adeguasse al *ma* dell'interlocutore femminile⁸. In questo modo, il *ma* del deuteragonista entra a far parte del *kabuki*. Si dice che Tōjūrō

⁵ *Wakashū*, giovani, divennero gli interpreti dei ruoli femminili quando, a causa del suo carattere audace e sensuale, nel 1629 il *kabuki* delle donne (*onnakabuki*) fu vietato dal governo. I ruoli femminili furono allora interpretati da ragazzi vestiti da donna (*wakashū kabuki*, il *kabuki* dei giovani), ma anche questo tipo di *kabuki* fu soppresso (1652) per problemi di morale. Cosicché i ruoli furono ricoperti da uomini maturi (*yaro kabuki*, *kabuki* degli uomini), ed è questa forma di spettacolo completamente maschile che attraverso i secoli è giunta fino ai giorni nostri.

⁶ *Shosagoto* sono trame principalmente danzate, in cui le parole del narratore vengono interpretate in scena similmente a quanto avviene nel teatro *bunraku* delle marionette; *keigoto* o *keiji* sono scene di danza slegate dall'azione drammatica, quindi di puro valore estetico.

⁷ Famoso attore *kabuki* di epoca Genroku (1647-1709); vedi Earle Ernst, *The Kabuki Theatre*, cit., p. 19.

⁸ Sakata fu l'iniziatore dello stile detto *wagoto*, cioè lo stile gentile e romantico contrapposto ad *aragoto*, stile rude ed eroico, dovuto ad Ichikawa Danjūrō (1660-1704); vedi Benito Ortolani, *The Japanese Theatre*, Princeton: Princeton University Press 1990, p. 180 (recentemente tradotto in italiano).

e Yoshizawa Ayame⁹ abbiano litigato strenuamente riguardo al testo di un lavoro di Chikamatsu Monzaemon, in cui esiste una evidente conflittualità fra i due *ma* del primo e del secondo personaggio.

Attualmente all'interno del *kabuki* il realismo di Tōjūrō non è più praticato, ed è impossibile vederlo realizzato. Nel *kabuki* di oggi, soltanto nello stile *aragoto* interpretato dagli attori della scuola di Ichikawa Danjūrō, che risale all'epoca Edo e in cui quindi la formazione del ruolo femminile era ancora incompleta, è possibile incontrare un certo realismo soggettivo nel *ma* del protagonista. L'arte di *onnagata*, di contro, in cui un uomo interpreta ruoli femminili, non può basarsi su un *ma* soggettivo e realistico, non può far altro che continuare a fondarsi sul *ma* di *keiji*, derivato dal *wakashū kabuki*.

4.

Il *ma* di *keiji* deriva certamente dal *wakashū kabuki*, ma non solamente da questo. Si può dare per certo che l'arte di *onnagata* derivi da quella dei ruoli femminili delle marionette del teatro *bunraku*¹⁰. L'acme del successo del *jōruri* di Chikamatsu Monzaemon fu dovuta soprattutto al maestro Tatsumatsu Hachirobei, grande artista nel muovere le bambole dei ruoli femminili¹¹. Per sfruttare l'arte di Hachirobei veniva sempre inserita una scena di *keiji* ed egli stesso si mostrava in scena, cosa eccezionale anche considerando il tipo di bambole usate all'epoca e la tecnica «solista» di *sashikominyō*¹². Per contrastare questa affermazione professionale e mantenere l'autorità del suo ruolo artistico all'interno della rappresentazione, la stessa cosa fece il grande narratore Takemoto Gidayū, cantando a vista a lato della scena¹³.

Si può vedere un influsso diretto del realismo di Sakata Tōjūrō nella concezione di *jōruri* soprattutto come narrazione, a cui cercavano di arrivare Chikamatsu Monzaemon e Takemoto Gidayū. A tutt'oggi all'interno del *bunraku*, nella tecnica recitativa del genere *sewamono*¹⁴, resta centrale il concetto introdotto da Tōjūrō e adottato da Chikamatsu e Gidayū di una recitazione che realizzi il *ma* soggettivo nel canto *jōruri*. Perfino nella parte musicale si ricercava lo spirito realistico del *ma* del soggetto protagonista maschile ma, grazie alle figure femminili

⁹ Yoshizawa Ayame (1673.1729) fu un famoso interprete di ruoli femminili. Vedi Ernst, *The Kabuki Theatre*, cit., p. 195.

¹⁰ Traduco *ningyō* con "marionetta", poiché considero che i burattini siano mossi da fili, e le marionette dalle mani o tramite bastoni, come i pupi. Chi muove la marionetta è però detto burattinaio.

¹¹ *Jōruri* è la narrazione cantata con accompagnamento di *shamisen* che costituisce la parte testuale-musicale del teatro *bunraku* delle marionette; il genere nasce in epoca Muromachi ed il termine è mutuato dall'omonimo brano dedicato alla Principessa Jōruri scritto da Otsu Ono nel 1530, che ebbe enorme successo.

¹² All'inizio del teatro *bunraku*, la bambola era mossa da una sola persona, nascosta da una tenda, che la muoveva al di sopra della propria testa tenendovi una mano all'interno (*sashikominyō*). Hachirobei fu maestro del *sashikominyō* e fu anche il primo a mostrarsi in scena.

¹³ Su Takemoto Gidayū vedi «Ma è metro o ritmo?», nota 2.

¹⁴ *Sewamono* è il genere di dramma sociale e quotidiano di epoca Edo (all'epoca quindi di attualità), contrapposto al genere del dramma storico *jūdaïmono*.

dovute all'arte di Hachirobei, anche il *ma* del co-protagonista venne reintrodotta nel *jōruri* ed esteso.

La tecnica detta *sashikominyō* può muovere molto velocemente la marionetta, anche più in fretta del movimento di una persona reale; questo si vede ancora oggi in rappresentazioni popolari in cui venga usata la tecnica individuale. Quindi l'insistenza di Chikamatsu e Gidayū sul realismo, sulla narrazione, trovava rispondenza nel movimento delle marionette.

Nella mia esperienza ricordo, una volta che Takemoto Amidayū¹⁵ stava provando ad eseguire un atto del dramma *Shinjū kasaneizutsu*¹⁶ di Chikamatsu, il burattinaio Yoshida Eizō I che stava ascoltando disse: «È un'opera di Chikamatsu ed è naturalmente molto bella, ma nel *bunraku* di oggi non è possibile allestirla». La ragione di ciò risiede nel fatto che quando i due protagonisti, Tokubei e Ofusa, scappano sul tetto, non si riesce a muovere le marionette. In pratica, quando un burattinaio agisce da solo, riesce a far combaciare sia il testo che la musica con i movimenti della marionetta, ciò che non è possibile quando a muoverla siano tre persone, come accade oggi. Continuando a ragionare a ruota libera, prendiamo il IX atto di *Kanadehon chūshingura*¹⁷ interpretato dal burattinaio Yoshida Fumisaburō e dal cantore Takemoto Konodayū, e consideriamo lo scontro che avvenne fra i due. Questo evento sfociò nel ritiro di Konodayū dalle scene e coinvolse entrambe le scuole costituendo uno dei grandi dibattiti del teatro giapponese della metà del XVIII secolo. Secondo Fumisaburō, visto il tempo richiesto perché una marionetta venga mossa da tre persone, il personaggio Yuranosuke non riesce a scendere in giardino; alla fine la sua opinione venne accettata. All'epoca si era appena instaurata la pratica di avere tre persone a muovere un solo personaggio, ma sia il testo di Takeda Izumo che il modo della narrazione e anche l'accompagnamento musicale erano rimasti identici al periodo in cui ogni marionetta era mossa da un solo artista. Questo fu il problema sollevato dai burattinai. Ad esempio, anche nell'atto «Terakoya» di *Sugawara denjū tenarai kagami*¹⁸ dello stesso Izumo, dopo che il gruppo di Matsuo è uscito, la moglie Chiyo visita la scuola del tempio. Il testo dice solamente «Ella apre la porta e saluta»; durante questa frase

¹⁵ Narratore cantante di *jōruri*, discendente come scuola dal citato Takemoto Gidayū; uno dei più rinomati del dopoguerra.

¹⁶ Una delle tante storie di suicidio degli amanti, basate su fatti di cronaca, composte in veste letteraria di grande livello da Chikamatsu.

¹⁷ È uno dei brani più famosi e amati del teatro giapponese, che narra il celeberrimo episodio della vendetta dei 47 *samurai*; questi uccisero il potente *daimyō* Yuranosuke – che con un'offesa aveva costretto al suicidio il loro *daimyō* – per poi procedere al suicidio rituale collettivo.

¹⁸ *Terakoya* era la scuola annessa ai templi in cui si impartiva l'educazione prima della restaurazione Meiji. Sugawara no Michizane era un intellettuale e sommo funzionario della corte Heian che, caduto in disgrazia, fu esiliato e morì in esilio; divenne poi il protettore degli studi. Vedi «Ma, il movimento e la postura», nota 11.

i tre burattinai devono far entrare Chiyo all'interno, la quale subito dopo dovrebbe guardarsi alle spalle, chiudere la porta e inchinarsi per salutare Genzō. Si tratta evidentemente di una cosa impossibile.

Nel caso si diano tre burattinai, il primo burattinaio poggia il fulcro del movimento sul suo gomito sinistro e quindi, ad esempio, per girare il corpo della marionetta, deve compiere qualche passo girando intorno al proprio braccio. Il burattinaio di sinistra tiene la mano destra della marionetta e anch'egli deve porla al centro del proprio movimento e deve quindi compiere i movimenti ad una velocità doppia del primo burattinaio. Il burattinaio che muove i piedi è sempre in ginocchio, e in questa posizione deve anche muoversi. Compiere tale serie di azioni durante una frase del testo così breve, anche se questa viene allungata grazie alla musica, è praticamente impossibile e richiederebbe delle doti soprannaturali.

Quando si sviluppa il movimento con tre burattinai, è estremamente difficile rappresentare *jōruri* realisticamente; se il testo e la musica vogliono corrispondere al movimento dei tre, il loro tessuto si complica e non rispetta più alcun realismo. Con dei lunghi *umiji*¹⁹, con il virtuosismo del cantante e con le variazioni della parte strumentale, la musica e il testo che narra la vicenda diventano di estrema complicazione e sempre più stilizzati per corrispondere temporalmente alla tecnica dei tre burattinai. Nello stile di canto *gidayūbushi*, il narratore dispone di formule che dovrebbero corrispondere all'idea di realismo come era nelle aspirazioni di Chikamatsu e di Takemoto Gidayū. Ma nello stesso tempo la cosa si fa irrealizzabile e viene in un certo senso sempre più idealizzata; a tutt'oggi ricorre nelle formule sull'estetica del *jōruri*.

5.

Il *kabuki* come genere teatrale si è per lungo tempo basato sul genere *gidayū*, e su quei testi si è sviluppato. Questo avvenne anche perché nel *kabuki* delle origini mancava ancora un intrinseco svolgimento drammaturgico ed era difficile stilare dei libretti; anche quando il *kabuki* cominciò a costituirsi come dramma a sé, risultò impossibile liberarsi dei modelli del *gidayū* e furono realizzati dei testi impostati a quel tipo di recitazione.

¹⁹ *Umiji* è una tecnica del canto secondo cui si prolunga di molto una vocale e, dopo una breve pausa, la si riprende come introduzione all'attacco della sillaba successiva.

Forse è esagerato, poiché sono tre burattinai a muovere ogni bambola, avanzare una definizione di “*ma* in terza persona” per la tecnica di recitazione *gidayū*, ma vorrei lo stesso usare questa espressione accanto a quella di “*ma* soggettivo” dei dialoghi *kyōgen* e al “*ma* del deuteragonista” dello stile *keiji*. Nell’odierno *kabuki* queste tre tecniche di recitazione, queste tre forme di *ma* coesistono in una complessa interazione. In alcuni casi, in uno stesso dramma i tre *ma* addirittura si sovrappongono. Per esempio, nell’epopea dei fratelli Soga²⁰, quando Gorō e Jurō recitano in stile *aragoto*, sono naturalmente all’interno di un *ma* soggettivo, ma quando subentrano altri ruoli femminili, questi recitano nello stile *keijō* cioè all’interno di un *ma* del deuteragonista, e quando entra in scena il personaggio di Kudō Suketsune (l’assassino del padre), per esprimere la sua profonda compassione viene utilizzata la recitazione in stile *gidayū*, cioè in terza persona. Se si fosse trattato semplicemente di un antagonista, avrebbe potuto utilizzare anch’egli lo stile *aragoto*. Però Kudō, finita la scena in cui compare in veste ufficiale, comprendendo le ragioni emotive che spingono i due fratelli alla vendetta, si dispone con atteggiamento melodrammatico ma coraggioso a farsi uccidere, e questa scena lacrimevole viene opportunamente realizzata con la recitazione in terza persona.

Analogamente, se la recitazione dei ruoli femminili fosse stata nello stile di Edo, in cui tali ruoli non erano ancora precisamente stilizzati, non sarebbe entrato in scena il *ma* del deuteragonista come lo si vede realizzato oggi. Ma non è possibile ritornare alla indefinitezza dei ruoli antichi.

Dunque, i ruoli di Gorō o Jurō recitano in stile *aragoto* senza alcuna flessibilità per accentuare la tensione; le coprotagoniste Tora e Shōshō (amanti dei protagonisti) recitano con un *ma* estremamente elegante e Kudō recita in uno stile *gidayū* particolarmente cedevole e musicale, col risultato che nel dramma si sovrappongono tre diversi tipi di *ma*, cosa peraltro abbastanza rara. Nel *kabuki* normalmente questi tre tipi di *ma* coesistono in scena con molta fluidità e fusione.

Nel processo di progressiva maturazione del *kabuki*, fortemente influenzato dal *gidayū*, sono numerosi i casi in cui la recitazione si fonda su un *ma* analogo a quello dei

²⁰ I fratelli Soga, Gorō e Jurō, vissuti all’epoca del primo *shōgun* Minamoto no Yoritomo (1147-1199), sono famosi per la rocambolesca vendetta del padre, a seguito di cui furono uccisi in giovane età; la loro vicenda è divenuta soggetto di innumerevoli lavori letterari.

personaggi-bambola mossi da tre persone. Poiché è estremamente difficile abbreviare il *ma* delle danze *keiji* e *shosagoto*, i ruoli maschili tendono ad esagerare il loro *ma* (anch’essi in obbedienza alla pretesa di essere mossi da tre burattinai), ciò che fa parte della tradizione. D’altra parte, l’ideale del realismo, che vorrebbe l’attore più naturale, in certi casi interviene a semplificare il *ma* dell’interpretazione maschile. La forma oscilla dunque fra i due estremi di realismo ed esagerazione nell’interpretazione maschile, dovuti al fare del ruolo femminile la misura della recitazione; il *ma* del genere teatrale *kabuki* deriva in ogni dramma dalla diversa composizione dei ruoli.

6.

A cavallo fra la fine di Edo e l’inizio di Meiji, mentre in precedenza nessun rapporto esisteva fra il *kabuki* e il più antico genere teatrale *nō*, a partire dal *Kanjinchō*²¹ iniziano ad essere adottati e adattati al *kabuki* elementi come la trama di alcuni drammi *nō* e in seguito anche lo stile e l’espressione particolare della recitazione *nō* dovuta alle maschere.

L’originale *ma* del *nō* viene introdotto come elemento spirituale, nelle forme dette *iki* oppure *haragei*²². Anche le tecniche e le posture del *nō* relative alle maschere (*shiori*, *omotezukai*, *nagareashi*)²³ vengono introdotte e rielaborate originalmente.

In epoca moderna, nel “nuovo *kabuki*”, si intravede un *ma* più che realistico, naturalista. Questo nuovo *ma* non compariva soltanto nel nuovo *kabuki*; anche negli spettacoli classici come *Sagi musume*²⁴, quel *ma* naturalistico veniva proposto come una forma di realismo. Questa tendenza, giunta alla massima fioritura nell’idealismo e nel virtuosismo del periodo fra Ichikawa Danjūrō IX e Onoe Kikugorō VI²⁵, oggi è quasi scomparsa, perché la forza espressiva e la capacità interpretativa degli attori sono estremamente diminuite. Oggi esistono soltanto i tre tipi di *ma* prima menzionati; con l’abbassarsi del livello di energia creativa, il *ma* si è fatto monocorde e si va omologando in maniera preoccupante.

Evidentemente, poiché si tratta di due generi sostanzialmente differenti, anche se esiste un influsso del *nō* sul

²¹ Quest’opera, originariamente scritta per il *nō* da Namike Gohei III (1789-1855) e adattata al *kabuki* da Ichikawa Danjūrō VII nel 1840, tratta del grande monaco Benkei che ad un posto di blocco salva l’eroe fuggiasco Minamoto no Yoshitsune, pretendendo che sia un suo sottoposto.

²² Su *iki* vedi Kuki Shūzō, *La struttura dell’iki*, a cura di G. Baccini, Milano, Adelphi 1992; *haragei* è l’attitudine determinata, espressa senza parole né movimenti espliciti, con l’atteggiamento complessivo del corpo e del viso.

²³ *Shiori* è il gesto della mano davanti agli occhi col significato di pianto; *omotezukai* è un modo di mostrare il volto-maschera; *nagareashi* è il passo in cui i piedi non vengono sollevati dal terreno.

²⁴ *La ragazza della gazza* è una narrazione estremamente simbolica e di significato esoterico, andata in scena nel 1309.

²⁵ Si tratta di due grandi interpreti di ruoli rispettivamente maschili, Danjūrō IX (1839-1903), e femminili, Kikugorō VI (1885-1949).

kabuki, il *ma* strutturalmente complesso del *nō* non ha potuto essere trasferito nel *kabuki* se non ad un livello semplificato e di significato superficiale.

Inoltre, la modernizzazione e la conseguente razionalizzazione delle danze *shosagoto* ha perso l'originale e complesso *ma* di *keiji*; in generale l'ambito delle danze giapponesi si va impoverendo nella progressiva semplificazione e uniformità, e non vi resta che una piatta regolarità del ritmo. Lo stesso accade nel *ma* del teatro *gidayū*; il pericolo è che nella progressiva modernizzazione e razionalizzazione del *kabuki* vada perso il complesso tessuto dei diversi *ma*, composto dalla tensione dei dialoghi, dal *ma* dello stile *keiji* e da quello *gidayū*.

IL RUOLO DI MA NELLE ABITAZIONI GIAPPONESI di Seike Kiyoshi

Quando in Giappone si inizia la progettazione di una casa, la prima domanda che ci si pone è: come facciamo *madori*¹? Chiunque capisce perfettamente quest'espressione, senza dubbi in proposito, ma se si vuole definire il significato di *ma* al suo interno la cosa si fa molto più vaga e ambigua.

All'interno delle abitazioni giapponesi ci sono molti spazi il cui nome è intraducibile (*tokonoma*, *chanoma*); assolutamente impossibile è una traduzione di *madori* perché intraducibile è la parola *ma*, che credo sia un concetto unicamente giapponese. Ogni giapponese è perfettamente conscio del fondamentale valore di *ma*; la sua mancanza è ciò che di peggio ci possa essere (*manuke* = senza *ma* = sciocco). Anche in musica, se tra due suoni non si crea il giusto *ma*, l'esecuzione è *manuke*.

Chanoma letteralmente vuole dire "spazio del tè", ma in realtà è una stanza che non ha nulla a che fare con la cerimonia del tè o con il tè in generale: è il soggiorno, dove le persone vivono, mangiano, chiacchierano, trascorrono piacevolmente del tempo insieme agli altri. Recentemente tale spazio si è specializzato alla maniera occidentale in cucina, tinello, salotto, ma quel che di indefinibile del *ma* di *chanoma* dovrebbe secondo me essere rivalutato.

Prendiamo invece ad esempio una piccola stanza per la cerimonia del tè, grande due *tatami* più un *tatami* di circa due terzi della normale grandezza². In questo piccolo spazio c'è una apertura nel pavimento in cui si mettono le braci per scaldare l'acqua, e c'è inoltre un *tokonoma* delle dimensioni di un *tatami* che corrisponde a più di un quarto dello spazio totale. Il *tokonoma* è uno spazio che non ha alcun uso pratico, sembrerebbe dunque uno spazio *manuke*, sciocco. Invece avere un grande spazio inutile all'interno di una stanza minuscola è come aprire un varco sull'infinito: questa è la sensibilità giapponese dello spazio, maturata all'interno di una cultura millenaria. Lo spazio privo di utilità che introduce una dimensione priva di limiti è una caratteristica dell'abitazione giapponese. Nelle case assolutamente funzionali la sensazione di mancanza di spazio diventa opprimente, e questo è un caso di *ma ga nukeru* (mancanza di *ma*). Per questo nella progettazione degli spazi abitativi *ma* non va mai dimenticato. Il modo di costruire le abitazioni in Occidente è molto di-

¹ *Ma-dori*, letteralmente "prendere *ma*", vuol dire disposizione degli spazi abitativi. assetto delle stanze.

² Gli spazi interni vengono calcolati in *jō*, cioè *tatami*, pannelli di pavimentazione di cm. 180 x 90 circa, spessi circa 6 cm., di paglia di riso pressata su cui è tesa una finissima stuoia di giunco. Due *tatami* accostati formano un quadrato perfetto.

verso da quello giapponese. In Occidente si inizia con il costruire un perimetro di muri, e, concluso questo, si procede alla posa del tetto. In Giappone il processo è inverso: per prima cosa si pongono le colonne portanti la struttura, su cui subito viene posato il tetto, per procedere poi a realizzare ciò che c'è sotto il tetto¹. A Nara c'è un famoso tempio, Murōji, composto da diverse costruzioni e torri, e una di queste è una pagoda a cinque piani (vedi ill. XVI), che la leggenda narra sia stata costruita da Kōbō Daishi in una sola notte². In genere agli angoli dei tetti dei templi giapponesi, molto aggettanti all'esterno, venivano appese delle campanelle, ma mentre stavano per essere appese le campanelle alla pagoda del Murōji, un gallo cantò, ponendo così fine alla costruzione che rimase senza campanelle. Certamente non sarebbe stato possibile nemmeno per Kōbō Daishi costruire una pagoda in una notte, ma la storia rivela l'idea che una costruzione si conclude per i giapponesi con la posa del tetto sulla struttura portante.

Nel caso di terremoti, quando in Occidente crollano i muri cade evidentemente anche il tetto; in Giappone se le colonne restano in piedi il tetto non crolla e la casa regge, e non si abbatte sugli abitanti.

In Occidente, una volta costruiti gli spazi in muratura, si decide liberamente la loro destinazione d'uso; in Giappone invece essa, *madori*, è già stabilita al momento dell'impianto strutturale. Lo spazio tra colonna e colonna, che definisce l'ampiezza della casa, si chiama *ma*; la struttura, *madori*, significa letteralmente "utilizzare *ma*".

1. La finestra giapponese inserita in *ma*

Tra le differenze abitative fra Occidente e Giappone, le finestre sono un altro interessante elemento di considerazione.

Nella fig. 9, accanto ad abitazioni di altre culture, è raffigurata una casa giapponese, con gli *shōji*³ e la sede in cui viene nascosta l'anta che viene aperta.

Nelle case occidentali, l'inclinazione dei tetti è abbastanza rilevante, forse per permettere alla pioggia e alla neve di defluire facilmente verso il suolo. Nelle case cinesi è sostanzialmente lo stesso, ma spesso gli spioventi del tetto sono ricurvi. Nelle case arabe, costruite in argilla, il

tetto è piatto. Nelle case giapponesi i tetti sono spioventi senza grande inclinazione. La maggiore differenza fra questi tre casi e la casa giapponese è nelle finestre, come si vede nella fig. 9.

Sia in Occidente che in Cina e in generale nel mondo mediorientale, la parola "finestra" designa un'apertura verso l'esterno che si può chiudere, parola che contiene dunque anche una connotazione di difesa. Si tratta in sostanza di un'apertura praticata nella continuità dei muri.

In Giappone la parola *mado* (finestra) indica piuttosto un'apertura che è già prevista nella struttura. Anche se il carattere con cui la parola è scritta è uguale a quello della lingua cinese, ritengo si riferisca originariamente ad una parola composta da *ma* e *to*, porta⁴.

Nelle case giapponesi, *ma* indica ciò che è tra due colonne; l'apertura che si trova fra due colonne si chiama *mado*, ma non ha nulla a che fare con l'idea di forare una muratura. Nella casa giapponese, come si vede nella figura, la finestra è estremamente più grande ed aperta e in realtà può essere un ulteriore accesso alla casa, attraverso *engawa*.

Un'altra peculiarità delle abitazioni giapponesi è la presenza di *engawa*, letteralmente "bordo a lato"; si tratta degli stretti corridoi che corrono lungo le stanze, a cui si accede aprendo le porte scorrevoli che si trovano tutte su uno stesso lato, poiché dall'altro lato *engawa* è aperto su una veranda o sul giardino (ill. XVII). *Engawa* dunque connette l'interno con l'esterno; spesso lo si chiama anche semplicemente *en*. Lo stesso carattere *en* ricompare in altre parole sempre con un significato di collegamento, connessione, sia che si tratti di rapporti umani che di considerazioni logiche. In un certo senso nelle abitazioni giapponesi *en* sostituisce i muri, con la differenza che mentre questi separano l'interno dall'esterno, *en* collega l'interno con l'esterno. Ed è infatti difficile decidere se *engawa* faccia parte dell'interno o dell'esterno della casa. In inglese *outdoor* significa "fuori", fuori dalla porta; nell'abitazione giapponese, a rigor di logica, *engawa* risulterebbe fuori, pur essendo parte della casa. In effetti *engawa* non era separato dall'esterno per mezzo di alcuna porta;⁵ questo è evidente soprattutto nei palazzi o templi antichi, e molto probabilmente lo stesso era nelle

¹ «Colonna» in giapponese è esclusivamente un tronco di legno, più o meno lavorato. Il carattere è composto dal radicale di «albero» con il carattere «principale».

² Il Tempio Murō, sulla riva dell'omonimo fiume, fu fondato alla fine dell'epoca Tenpyō (VIII secolo), fra il 729 e il 749. Su Kōbō Daishi vedi «Ma è metro o ritmo?», nota 6.

³ *Shōji* sono le ante scorrevoli che chiudono le finestre e separano le stanze, e si presentano come una larga griglia di legno, con i riquadri compresi fra 15 e 30 cm., su cui è tesa della carta leggera che lascia filtrare la luce.

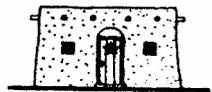


Fig. 9. Nell'ordine: casa giapponese, casa occidentale, casa cinese, casa araba.

⁴ «Porta» per un giapponese vuol dire sempre "porta scorrevole": nel caso si tratti di ante che ruotano su di un cardine si usa un altro termine.

case, come viene testimoniato in diversi luoghi della letteratura. Similmente al *genkan*, l'ingresso, *engawa* fungeva anche da entrata della casa, ed era un luogo ove si trascorreva del tempo bevendo il tè, godendosi il sole invernale e facendo conversazione, cullando i neonati e giocando con i bambini. Chi passava poteva scambiare alcune parole ed anche partecipare alla conversazione. *Engawa* collegava anche il giardino con le stanze; quando dall'interno della stanza si godeva della natura nelle diverse stagioni al di là del vetro, *engawa* rappresentava il tramite di una intenzionale continuità fra l'interno e l'esterno, che diventavano uno stesso spazio quando tutte le porte fossero state aperte. L'esistenza di *engawa* fra la stanza e il giardino creava una sensazione di agio, di ampiezza.

Come lo spazio fra una colonna e l'altra si chiama *ma*, anche *engawa*, posto fra l'interno e l'esterno della casa, si può definire *ma*.

2. *Ma* come unità di misura

Come s'è detto in precedenza, lo spazio tra colonna e colonna definisce l'ampiezza della casa e si chiama *ma*; con un'altra pronuncia dello stesso carattere, che suona *ken*, si definisce la misura quantitativa dello spazio abitativo⁷. *Ken* corrisponde oggi a quasi 6 *shaku*, essendo lo *shaku* l'unità di misura decimale importata dalla Cina con la prima massiccia adozione di cultura dal continente.

In epoca Nara fu adottata dalla Cina una misura detta *kujirajaku*, letteralmente "shaku balena", o anche *tai-shaku* cioè "grande shaku", che corrisponde oggi a circa cm. 37,8. Attualmente lo *shaku* si chiama *kanezashi* e corrisponde a cm. 30,3, ed equivale a 8 *sun* di un grande *shaku*.

Con la radicale riforma di epoca Taika (645) operata da Nakano Ōe no Ōji, per la grande ristrutturazione della città di Nara fu adottata come unità di misura il grande *shaku*⁸; poiché la sua derivazione cinese era filtrata per il Giappone dalla Corea, veniva chiamato anche *komajaku* cioè "shaku coreano". Nara venne costruita sul modello di Xi-an, con le strade e le costruzioni ad angolo retto e fu capitale dal 710 al 784. La strada principale, Susakuōji (Viale dei passerai rossi), che attraversava

⁷ Attualmente, nelle case, *engawa* non affaccia direttamente sull'interno ma è sempre delimitato da porte scorrevoli di vetro.

⁸ Le misure tradizionali giapponesi sono: *ikken*, un *ken*, che corrisponde a sei *shaku*, e lo *shaku* che corrisponde a dieci *sun*. Ogni *sun* si divide in dieci *rin*. Dieci *shaku* corrispondono ad un *jō*.

⁹ La riforma Taika, promulgata in seguito all'assassinio di Sogano Iruka e alla presa di potere del principe Nakano Ōe, mutò profondamente l'assetto dell'amministrazione statale e giuridica. Fu istituita la forma originale dello stato centralizzato sotto il potere dell'imperatore, a imitazione del governo cinese nelle epoche Sui e Tang, con l'eliminazione del potere alle grandi e ricche famiglie indigene o locali; fu creata un'anagrafe, una struttura burocratica, un sistema di tassazione ecc. Il codice Taihō (701) fu la definitiva e completa codificazione delle riforme Taika.

la città, era larga 24 *jō* (circa nove metri) e la distanza fra questa e la prima grande parallela a est era di 180 *jō* (m. 680 ca). La città di Nara fu organizzata sulla misura di *komajaku*; all'epoca dell'emanazione del codice Taihō (701) la misura dello *shaku* era già un po' più corta, e nel sesto anno di Wadō (713) fu adottato il *karajaku*, *shaku* cinese di epoca Tang, che è quasi uguale allo *shaku* odierno, *kanezashi*. La misura dello *shaku* cinese è quella del prezioso campione modello conservato nello Shōsōin, la stanza del tesoro del tempio Tōdai. Uno *shaku* cinese corrisponde a 0,987 di uno *shaku* attuale. Questa differenza può essere dovuta al trascorrere del tempo, quasi tredici secoli, in cui il materiale naturale del campione può essersi ristretto, oppure ad un aggiustamento operato in relazione al metro occidentale, poiché lo *shaku* attuale corrisponde esattamente a 10/33 di un metro, evitando così i decimali. Oppure questa differenza è semplicemente quella esistente fra le due misure.

Non sappiamo se il *ken*, la misura giapponese corrispondente all'epoca della costruzione del tempio Tōdai (VIII secolo) a 10 *shaku*, fosse riferita allo *shaku* cinese o al grande *shaku*; è più probabile che fosse lo *shaku* cinese, ma non abbiamo alcuna certezza tranne la corrispondenza di un *ken* a un *jō*. Con il passare del tempo e il mutare delle epoche, il *ken* divenne sempre più corto; studiando le architetture ancora esistenti, si riscontra che lo spazio fra le colonne, corrispondente ad un *ken*, diminuisce a sette *shaku*, poi a sei *shaku* e sei *sun*, misura riscontrata in tante costruzioni antiche. Ad esempio nel tempio Saihō di Kyōto, detto Kokedera (Tempio del muschio) per via della ricca vegetazione di muschi nel suo giardino, c'è un piccolo laghetto con delle pietre su cui poggia una passerella passante sopra l'acqua; la distanza fra queste pietre è di sei *shaku* e sei *sun* (circa due metri). Dopo la battaglia di Ōnin (1467-1468) si rese necessario costruire molte abitazioni a Kyōto e furono edificate tante case¹⁰. Il legname necessario veniva già all'origine tagliato in una misura stabilita, e ancora oggi le case giapponesi usano materiali prefabbricati di misura fissa. Il *ken* all'epoca misurava sei *shaku* e cinque *sun*. Anche

¹⁰ Intorno alla metà dell'epoca Muromachi, la battaglia di Ōnin segnò il culmine del grande sconvolgimento politico e sociale iniziato dalle lotte di potere all'interno della famiglia dello *shōgun* Ashikaga.

nell'epoca successiva, in cui furono costruiti Ginkakuji, il Tempio d'argento, e Tōgudō, la pagoda al suo interno, terminati nel 1485, le misure che si riscontrano fra le colonne sono di sei *shaku* e cinque *sun*.

Riassumendo, in epoca Tenpyō (729-749) un *ken* era di dieci *shaku*, mentre nel XII secolo sembra essersi ridotto a sette e nel XV a sei *shaku* e cinque *sun*. Nel XV secolo, la larghezza era misurata in *ken* e l'area corrispondente al quadrato di un *ken* misurava un *ma*, che corrisponde anche alla misura di due *tatami*. La grandezza delle stanze viene misurata solamente in *tatami*, e la misura dei *tatami* di epoca Muromachi (1333-1576) si chiama *kyōma*, cioè "ma di Kyōto"; la sua ampiezza non era però di sei *shaku* e cinque *sun* ma generalmente di sei *shaku* e tre *sun*. Comunque la misura di un *ken* = sei *shaku* e cinque *sun* ha avuto lunga vita nella storia giapponese; la misura dell'area del quadrato di un *ken* di lato, nel caso di terra agricola o edificabile, si definiva *bu* (quello che oggi si chiama *tsubo*). Trecentosessanta *bu* fanno un *dan* (oggi detto *tan*), e un *chō* misura 10 *dan*.

Dopo il fallimento dell'invasione di Corea, Taikō Hideo-shi escogitò, con un nuovo catasto delle terre, di ridurre la misura del *ken* a sei *shaku* e tre *sun* per ricavare della terra da distribuire ai suoi veterani, operazione definita Taikō Kenchi; questo accadde alla fine del XVI secolo. Il *chō* non subì cambiamenti, ma il *dan* fu ridotto da 360 a 300 *bu*. Tokugawa Ieyasu per analoghe ragioni ridusse ancora la misura del *ken* agli attuali sei *shaku*. Naturalmente tutte le misure corrispondenti risultarono ridotte. La nuova sede del governo fu definitivamente fissata a Edo, l'attuale Tokyo, e anche se inizialmente la città fu pianificata con le misure di un *ken* = sei *shaku* e tre *sun*, progressivamente si passò alla nuova misura di sei *shaku*. Anche la importante arteria Nihonbashi, inizialmente progettata di sette *ken* di sei *shaku* e cinque *sun*, fu terminata con una larghezza di dieci *ken* la cui misura era però solamente di sei *shaku*. Nihonbashi è considerato il centro del Giappone, da cui venivano misurate tutte le distanze in *ri*, corrispondente a 6 *chō* (circa 4 km.), la misura di un quartiere.

3. Misura da appartamento

In sostanza ciò che accadde fu la progressiva diminuzione dell'unità di misura di *ma*. Di recente la misura dei *tatami*, correntemente usata per misurare le aree abitative, è ulteriormente diminuita: per fare l'area di sei *tatami* di misura *kyōma* sono necessari circa otto *tatami* della attuale misura da appartamento. La maggior parte dei palazzi da abitazione è stata costruita da enti pubblici, e l'equivoco celato nella effettiva grandezza dei *tatami* ha comportato una perdita per gli acquirenti e un risparmio per l'istituzione, attraverso quella che oggi si direbbe una pubblicità menzognera. Nei censimenti si indica l'ampiezza della propria abitazione in *tatami* anche per le stanze di stile occidentale che non hanno il pavimento di *tatami*, ma non si specifica mai l'effettiva dimensione di questi.

Dunque il *ken*, ufficialmente di sei *shaku* cioè m. 1,81 viene già sempre arrotondato a 1,80; nelle costruzioni in cemento anche i muri vengono calcolati nell'area utile. Certamente sono costruiti sempre più sottili, ma esiste un limite anche in questo. Quando il muro era di cm. 20 il *ken* risultava di m. 1,60, ed è diminuito addirittura sino a m. 1,45!

Gli appartamenti sono normalmente costruiti in legno, e nascono come alloggi in affitto; l'origine si fa risalire agli economici alberghi in cui era permesso cucinare, e il cui basso costo corrispondeva quasi solamente a quello della legna per il fuoco¹¹. I muri di legno di queste costruzioni sono molto sottili, inferiori ai 10 centimetri, ma il *ken* è calcolato sempre a m. 1,60; le stanze sono quindi uguali, ma la dimensione della costruzione è ancora minore. L'unità di misura del *tatami* continua a restringersi.

4. Il sistema delle "case lunghe"¹²

Oggi ci si lamenta della piccolezza delle case, evocando l'ipotetica grandezza delle abitazioni del passato. Questa è però un'idea fasulla: anche in epoca Edo la popolazione viveva in alloggi molto piccoli, chiamati *kyūshaku niken no uranagaya*, "due *ken* da nove *shaku* nelle case lunghe del retro". Due *ken* dovrebbero corrispondere a 12 *shaku*, quindi si tratta qui o di una arbitraria riduzione del *ken* a 4,5 *shaku* oppure di stanze di 9 *shaku* di lar-

¹¹ "Appartamento" traduce letteralmente *apāto*; si tratta di piccoli condomini relativamente economici generalmente di due piani. L'autore ricostruisce un legame anche fra l'antico nome *kichin yado* (pensione del prezzo del legno) e l'attuale nome, scritto con gli stessi caratteri ma pronunciato *mokuchin apāto* (appartamento di legno in affitto). Gli alloggi di proprietà si dicono invece *manshon* e si trovano in palazzi a più piani, di cemento e mattoni.

¹² In giapponese "case lunghe" sono le abitazioni urbane di epoca Edo composte dal solo pianterreno e disposte l'una accanto all'altra con ingresso indipendente (paragonabili alle nostre case di ringhiera). Una caratteristica del complesso abitativo delle "case lunghe nel retro" era la vicinanza di negozi e servizi.

ghezza per 12 di profondità, in cui consisteva tutto lo spazio abitativo. Quasi tutte le case di Edo erano "case lunghe"; le abitazioni dei commercianti, il ceto dominante dell'epoca, erano molto grandi ma ospitavano tutti i dipendenti dell'impresa padronale e quindi lo spazio a disposizione di ogni abitante era scarso (ill. XVIII). Un detto popolare dell'epoca diceva: «Fortuna vivere nel piccolo con tanti».

Per quanti sforzi si facciano, l'ampiezza data non cambia. Chi abitava nelle "case lunghe" però sfruttava al massimo i vantaggi del quartiere, in cui i negozi di alimentari erano molto vicini e non si aveva bisogno di immagazzinare merce, in cui ampi e accoglienti bagni pubblici creavano ulteriori occasioni di conversazione; la solidarietà tra i vicini di casa era altissima. L'organizzazione della vita materiale nelle "case lunghe" prevedeva un piccolo spazio personale ma un ricco e confortevole spazio comunitario condiviso, ciò che permetteva un'esistenza comoda e felice¹³. Anche oggi, con lo stesso atteggiamento mentale, appare evidente che il poter usufruire di vantaggi quali un giardino antistante o altri servizi analoghi permette di sfruttare felicemente anche spazi abitativi molto ridotti. Non è detto che una casa grande automaticamente comporti una migliore qualità di esistenza. Nel passato, gli spazi abitativi erano angusti ma il sistema di vita era estremamente efficiente e soddisfacente. Quindi non ha senso lamentarsi oggi unicamente della riduzione delle abitazioni, bisognerebbe pensare più in generale a delle soluzioni inventive rispetto all'abitare.

5. Non c'è *ma* per dormire

«Sono così occupato che non ho neppure del *ma* per dormire» è una tipica espressione giapponese. In essa viene alla luce un altro tipo di *ma*; non vi si parla di spazio, di una stanza, ma di tempo. Credo che una peculiarità giapponese rispetto al pensiero occidentale sia la concezione dello spazio. Una famosa scena di *rakugo* racconta di un commerciante fanatico di *gidayū* che nella sua grande casa passa le notti a recitare e cantare. Commosso alla vista di un garzone che piange per la sua interpretazione, scopre che il ragazzo sta piangendo perché egli sta esibendosi nel luogo dove il ragazzo abitualmente

¹³ Come viene spesso descritto nel *rakugo*; vedi «Psicologia di *ma*», nota 6.

dorme. Questo luogo è dove la sera viene steso il *futon*¹⁴; al mattino, riposto il *futon*, nello stesso luogo si dispone un tavolo basso per fare colazione che viene poi rimosso per lasciare spazio a mille altre attività. La sera di nuovo si cena sul tavolo, e poi si dorme sul *futon* e così via e in una stanza (un *ma*) si può soddisfare ogni necessità di spazio abitativo. Quindi, una stessa stanza viene utilizzata in sequenza temporale, a seconda degli scopi. «*Ma* per dormire» si riferisce dunque al tempo, anche se nell'abitazione giapponese "stanza" si dice *ma*. I giapponesi hanno sempre vissuto istituendo giornalmente il proprio spazio per dormire. Recentemente, a imitazione dei modelli occidentali, si va sempre più definendo l'area della casa utilizzata di giorno e quella adibita all'uso notturno, ma il modo tradizionale di usare lo spazio abitativo non dovrebbe essere dismesso con tanta noncuranza.

«Casa», *ie*, si scrive con il relativo carattere cinese. Nel *Kojiki*¹⁵ però è scritto *i-e* con i caratteri di "giacere" e "porta". La funzione principale di una casa è fornire un riparo ove dormire; inoltre nella concezione giapponese di casa è fondamentale il senso di "porta", secondo quanto s'è detto prima. Il mito della dea Amaterasu che si rinchioda dietro una porta di pietra¹⁶ ribadisce il senso definitivo che l'idea di porta ha nella concezione di casa per i giapponesi. Se per i cinesi e gli occidentali in genere "costruire" vuol dire impilare delle pietre o dei mattoni, per i giapponesi vuol dire disporre delle porte, in pratica organizzare l'uso dello spazio per mezzo di porte mobili. Poiché il clima giapponese è in generale molto mite, "casa" è, all'interno dell'ambiente naturale, semplicemente un riparo dalla pioggia in cui mutare la disposizione degli spazi attraverso *shōji*, *fusuma* e pochi oggetti funzionali. Abolendo in speciali occasioni le divisioni interne delle stanze, si otteneva un grande spazio in cui potevano essere allestite tutte le maggiori cerimonie della famiglia come feste, matrimoni, funerali o speciali ricorrenze. La disposizione delle stanze secondo un uso specifico è una cosa molto razionale però, come ci insegna l'antico modo di abitare giapponese, tanto più semplice è uno spazio tanto meglio può adeguarsi a diversi usi. Questa mutazione funzionale di uno stesso spazio nel trascorrere del

¹⁴ Il *futon* è il leggero materasso singolo (largo circa un metro) completo di coperte che si estrae e ripone ogni giorno nell'armadio a muro a porte scorrevoli.

¹⁵ *Kojiki* (Cronaca di antichi avvenimenti, 712) è il più antico testo mitico-storico della letteratura giapponese, stilato ad imitazione delle storie dinastiche cinesi.

¹⁶ Si fa riferimento all'episodio mitologico in cui la dea del sole Amaterasu Ōmikami, offesa dal comportamento del fratello Susano, si ritirò in una grotta oscurando il mondo intero; la danza di Ameno Uzume provocò l'ilarità degli dèi là riuniti e riportò Amaterasu fuori dalla grotta restituendo così la luce.

tempo è ciò che abbiamo all'inizio di questo testo definito *madori*. Certamente *madori* è una destinazione funzionale degli *spazi*, ma anche la funzionalità in accordo con le circostanze temporali è *madori*. Nel pensiero giapponese il concetto di spazio è sempre legato a quello di tempo¹⁷. Così come uno stesso spazio si dispone ad un diverso uso nel corso della giornata, l'intero spazio abitativo viene sottoposto a cambiamenti funzionali con il cambiare delle stagioni e dell'età degli abitanti.

INDICE ANALITICO

¹⁷ Il filosofo giapponese Watsuji Testurō (1889-1960), introducendo il pensiero di Heidegger in Giappone, ne criticò la fondazione dell'umana esistenza sulla temporalità avulsa dalla spazialità; nel pensiero del filosofo giapponese la temporalità non può essere vera se disgiunta dallo spazio; vedi Watsuji Testurō, *Fudō: ningengakutekina kōsatsu*, Tokyo: Iwanami Shoten 1935, trad. inglese *Climate and Culture: A Philosophical Study*, Tokyo: Hokuseidō per UNESCO 1971.

aragoto, 57 n. 2, 130 n. 8, 131, 134
 Ariwara no Narihira, 16, 129 e n. 3
budō, 34, 35, 39, 40
bunraku, 47 n. 3, 50, 99 n. 2, 113 n. 12, 121, 130
 n. 6, 131 e n. 11-12, 132
butō, 63
chanoma, *vedi* tè
chashaku, *vedi* tè
chashitsu, *vedi* tè
 Chikamatsu Monzaemon, 47 e n. 3, 49 n. 4, 131,
 132 e n. 16, 133
 Edo (città), 93, 94, 144, 146
 Edo (epoca), 37 n. 17, 49 n. 4, 50 n. 6, 65 n. 9, 92,
 99 n. 1, 110 n. 6, 112 e n. 9, 131 e n. 14, 134,
 135, 145 e n. 12
emaki, 65 n. 12
engawa, 141, 142 e n. 7
enka, 37 e n. 18
fusuma, 65 e n. 10, 147
futon, 147 e n. 14
gagaku, 52 n. 8, 89 e n. 5, 110, 115 e n. 15, 116 n.
 18, 118 e n. 26, 119 e n. 29
geidō, 34, 39 e n. 23, 93
geisha, 46
gidayū, 99 e n. 2, 121, 122, 133, 134, 136, 146
gidayūbushi, 133
haragei, 135 e n. 22
hichiriki, 119, 120
hōgaku, 110 n. 6, 113, 115
 Hōryūji, 120 e n. 32
hyōshi, *vedi* ritmo
hyōshiai, *vedi* ritmo
 Ichikawa Danjūrō (1660-1704), 57 n. 2, 130 n. 8,
 131,
 Ichikawa Danjūrō VII (1791-1859), 135 n. 21
 Ichikawa Danjūrō IX (1839-1903), 135 e n. 25
ikebana, 87 e n. 1, 88, 89 e n. 6
 Ikenobō Sen'ō, *vedi* Sen'ō
iki, 135 e n. 22
 Jakuan Sōtaku, 38 e n. 20
jidaimono, 49 e n. 4, 131 n. 14
jūta, 99, 112 e n. 9
jo-ha-kyū, 20 e n. 17, 52 e n. 8, 78 e n. 6
jōruri, 131 e n. 11, 132 e n. 15, 133

jūdō, 78
kabuki, 36, 37 e n. 16, 45, 49, 50, 51, 57 e n. 2-3,
 63, 64, 93, 99 n. 2, 118, 125, 127, 128, 129 e n.
 4, 130 e n. 5 e 7, 131 e n. 9, 133, 134, 135 e n.
 21, 136
kagurauta, 119 e n. 27, 120
kakegoe, 117 e n. 24
kamae, 34 e n. 7
 Kamakura (città), 74 n. 4
 Kamakura (epoca), 16, 17, 92
 Kaneda Ken'ichi, 109 e n. 1
kangen, 120 e n. 31
 Kanō, 37 n. 19, 65 n. 9
kata, 78
 Kawakami Tetsuji, 35 e n. 11
kendō, 31 e n. 1, 33, 57
kimono, 73
 Kōbō Daishi - Kūkai, 105 e n. 8, 140 e n. 4
 Koma no Chikazane, 89, 115 n. 14
komabue, 119
komagaku, 89, 115 e n. 16, 119
komai, *vedi* mai
komajaku, *vedi* shaku
 Konparu Zenchiku, 36 e n. 15
 Konparu Zempō, 36 e n. 15, 37
koto, 99 n. 3, 110 n. 6, 112 e n. 8-9, 115, 116, 120,
 121
kotsuzumi, 116 e n. 18-19
kouta, 92 e n. 12, 93
kuhaku, 111
kūhaku, 111
 Kuroda Akira, 35 e n. 12
kyōgen, 116 e n. 21, 118, 128 e n. 2, 129, 130, 134
kyūdō, 57
mai, 129, 130
 Maruyama Ōkyo, 65 e n. 13, 66
maschera, 116 n. 21, 129, 130, 135 e n. 23
omote, 129, 135 e n. 23
mie, 37 e n. 16, 51, 64, 129 e n. 4, 130
 Minamoto no Yoritomo, 49 n. 5, 134 n. 20
 Minamoto no Yoshitsune, 49 e n. 5, 135 n. 21
 Miyamoto Musashi, 21, 34 e n. 9, 37, 89, 90, 91, 93
 Momoyama, 65 n. 9, 92 n. 11
monomane, 36
 Muromachi, 17, 20, 21, 65 n. 9, 72, 74, 89, 91, 92
 n. 11, 112 n. 9, 131 n. 11, 143 n. 10, 144
Nabushi, 92 e n. 11

nagauta, 99 e n. 2, 118
 Nakano Ōe no Ōji, 142 e n. 9
naniwabushi, 37 n. 17
 Nara, 119 n. 29, 120 n. 32, 89, 140, 142, 143
nō, 20 e n. 14-15 e 21, 34 n. 8, 36 e n. 14, 37, 39,
 57 n. 2, 90, 91, 99, 110, 111 e n. 7, 115 e n. 17,
 116 e n. 18 e 21, 117 n. 24, 118, 119, 120, 129,
 130, 135 e n. 21, 136
 Ogasawara Sadamune, 74 e n. 4
 Ogasawara Tsuneoki, 74
 Ōkura Toraaki, 91
omote, vedi maschera
 Onoe Kikugorō VI, 135 e n. 25
onnagata, 130, 131
rakugo, 50 e n. 6, 109 n. 2, 146 e n. 13
 Rikyū, 91 n. 10, 92 e n. 11, 93
 ritmo, 17, 20, 34 e n. 8, 36, 40, 57, 63, 66, 89, 90,
 97, 103 e n. 6, 104, 105, 106, 111 e n. 7, 112,
 113, 114, 115 e n. 17, 116, 117 e n. 23, 118 n.
 25, 119 n. 30, 121 n. 33, 127, 131 n. 13, 136,
 140 n. 4
hyōshi, 97, 98, 114, 115 e n. 17, 116
hyōshiai, 111 e n. 7
rōei, 119 e n. 30
 Ryūkyū, 31 n. 2
ryūteki, 118, 119
sadō (via del tè), vedi tè
saibara, 114 e n. 13, 116, 117, 119
 Sakata Tōjūrō, 46, 130 e n. 8, 131
samurai, 33, 49, 74 e n. 4, 93, 109 e n. 1, 132 n. 17
 Sen'ō, 86 n. 6, 87 n. 1, 89 e n. 6
sewamono, 49 e n. 4, 131 e n. 14
shaku, 142 e n. 8, 143, 144, 145
shakuhachi, 110 n. 6, 121
shamisen, 31 e n. 2, 37 n. 17, 92 n. 12, 99 e n. 2 e
 4, 100 e n. 6, 112 e n. 9, 115, 116, 121, 122,
 130, 131 n. 11
shingeki, 128 e n. 1
 Shingon, 105 e n. 8, 110
shō, 115 n. 15, 116, 118, 119
shōgun, 34 n. 6, 49 n. 5, 90 n. 8, 109 n. 1, 134 n.
 20, 143 n. 10
shōji, 140 e n. 5, 147
shōmyō, 105 e n. 8, 110, 120
shosagoto, 130 e n. 6, 135, 136

Shōsōin, 143
 Shūtoku, 92
 Sōgetsu, 87 n. 1
sōkyoku, 112 e n. 9
sumō, 35 n. 10
sun, 140 n. 8, 142 e n. 8, 143, 144
 Taihō, 142 n. 9, 143
 Taika, 142 e n. 9
taiko, 118
 Taikō – Toyotomi Hideyoshi, 49 e n. 5, 144
 Taikō Kenchi, 144
 Takemoto Gidayū, 99 n. 2, 131 e n. 13, 132 e n.
 15, 133
 Takemoto Konodayū, 132
 Takeuchi Seihō, 63 e n. 7, 64
 Takuan Sōhō, 90 e n. 8
tatami, 75, 139 e n. 2, 144, 145
 Tawaraya Sōtatsu, 65 e n. 9
 tè, 32 n. 4, 37, 38 e n. 20, 91, 92 e n. 11-13, 93,
 142
chanoma, 32, 139
chashaku, 92
chashitsu, 32 n. 4
sadō (via del tè), 38, 91 e n. 10
terakoya, 132 e n. 18
 Teshigahara Sōfū, 87 e n. 1
 Tōdaiji, 143
tōgaku, 116, 119, 120 e n. 31
tokonoma, 32 e n. 4, 72 e n. 2, 139
 Tokugawa (famiglia), 92
 Tokugawa Ieyasu, 34 n. 6, 144
ura, 113, 115
utai, 129
 Yagyū Tajima Munenori, 34 e n. 6, 89, 90, 91, 93
yohaku, 40
yoin, 16, 40
yojō, 16, 17, 18, 23, 36 e n. 13, 37, 38, 40
 Yoshida Eizō, 132
 Yoshida Fumisaburō, 132
 Yoshizawa Ayame, 131 e n. 9
 Zeami Motokiyo, 20 e n. 14-16, 21 e n. 18 e 23, 22,
 36 e n. 14, 37, 39, 52 n. 8, 89 e n. 6
 zen, 17, 21 e n. 22, 22 n. 25, 23, 35, 37, 38 e n. 20-
 21, 39, 65 n. 10, 90

BIBLIOGRAFIA

Si è privilegiata la letteratura in italiano e lingue occidentali. In generale i rimandi bibliografici in nota non sono riportati in questa bibliografia.

Storia, cultura, società

- BEASLEY William G., *Storia del Giappone moderno*, Torino: Einaudi 1969
- FAURE Bernard, *The Rhetoric of Immediacy: A Cultural Critique of Chen / Zen Buddhism*, Princeton: Princeton University Press 1994
- IROKAWA Daikichi, *The Culture of the Meiji Period*, Princeton: Princeton University Press 1988
- MARUYAMA Masao, *Le radici dell'espansionismo: ideologie del Giappone moderno*, Torino: Fondazione Giovanni Agnelli 1990
- MATSUMOTO David, *Unmasking Japan: Myths and Realities about the Emotions of the Japanese*, Stanford: Stanford University Press 1996
- MCCULLOUGH W. H. e CRAIG H., *A Tale of Flowering Fortunes: Annals of Japanese Aristocratic Life in the Heian Period*, Stanford: Stanford University Press 1980, 2 voll.
- Modern Japan: An Encyclopedia of History, Culture, and Nationalism*, a cura di James L. Huffman, New York-London: Garland 1998
- MORRIS Ivan, *The Word of the Shining Prince*, New York: Knopf 1964 – *La nobiltà della sconfitta*, Parma: Guanda, 1983 (ed. orig. 1975)
- MUNROE Alexandra, "Re-defining Tradition in Postwar Japan", contributo alla Third Venice Conference on Japanese Art: *In Search of Elegance. Traditional Aesthetics in 20th Century Japanese Art*, maggio 1996
- SHIVELY Donald H., "A Confucian View", in *Changing Japanese Attitudes toward Modernization*, a cura di Marius B. Jansen, Tokyo: Tuttle 1982

Pensiero estetico

- BERQUE Augustin, *Le sauvage et l'artifice. Les Japonaises devant la nature*, Paris: Gallimard 1982
- HUME Nancy, *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, New York: State University of New York Press 1995
- IZUTSU Toshihiko e Toyo, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, The Hague: M. Nijhoff 1981
- MARRA Michele, *Modern Japanese Aesthetics. A Reader*, Honolulu: University of Hawai'i Press 1999
- PASQUALOTTO Giangiorgio, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia: Marsilio 1992
- PILGRIM Richard B., "Interval (*ma*) in Space and Time. Foundation for a Religious Aesthetic Paradigm in Japan", in *History of Religions*, XXV/3, 1986; pp. 255-77
- SANSOM George, "The Rule of Taste", in *A History of Japan*, vol. I, Stanford: Stanford University Press 1958
- YUASA Yasuo, *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*, New York: State University of New York Press 1987

Letteratura e arti visuali

- ANESAKI Masaharu, *Art, Life and Nature in Japan*, Boston: Marshall Jones 1932 (ristampa Tokyo: Tuttle 1984)

- BERQUE Augustin, *Vivre l'espace au Japon*, Paris: Presse Universitaire de France 1986
- Giappone all'avanguardia. Il Gruppo Gutai negli anni Cinquanta, a cura di S. Osaki, A. Monferrini e M. Cossu, Milano: Electa 1990
- GUTH Christine M. E., *Art, Tea, and Industry: Masuda Takashi and the Mitsui Circle*, Princeton: Princeton University Press 1993
- ISOZAKI A., "Ma: Japanese Time-Space", in *The Japan Architect*, international edition of *Shinkenchiku* 262, feb. 1979
- KATO Shuichi, *Storia della letteratura giapponese*, 3 voll., a cura di Adriana Boscaro, Venezia: Marsilio 1987-1991
- *Form, Style, Tradition: Reflections on Japanese Art and Society*, Berkeley: University of California Press 1971
- KEENE Donald, *World within Walls: Japanese Literature of the Pre-modern Era, 1600-1867*, Tokyo: Tuttle 1978
- KUROKAWA K., *Rediscovering Japanese Space*, New York-Tokyo: Weatherhill 1988
- Living Arts of Japan*, a cura di John Reeve, London: British Museum Press 1990
- MURASE Miyeko, *L'arte del Giappone*, Milano: TEA 1996
- NITSCHKE Gunther, "Ma: Place, Space, Void", in *Kyōto Journal*, 1988, pp. 33-39.
- "Ma, the Japanese Sense of Place", in *Architectural Design*, vol. III/3 1966
- *The Kyōto House: A Typological Study in Vernacular Japanese Buildings*, New York: St. Martin Press 1995
- NOMA Seiroku, *Japanese Costume and Textile Arts*, Tokyo-New York: Heibonsha-Weatherhill 1983
- NOVELLI Maria Roberta, *Storia del cinema giapponese*, Venezia: Marsilio 2001
- PAINE Robert T. e SOPER Alexander, *The Art and Architecture of Japan*, London: Penguin Books 1981
- Sakuteiki. Annotazioni sulla composizione di giardini*, a cura di Paola Di Felice, Firenze: Le Lettere 2001

Musica

- Asian Music in an Asian Perspective*, a cura di Koizumi Fumio, Tokumaru Yoshiko e Yamaguti Osamu, Tokyo: Heibonsha 1977
- DE FERRANTI Hugues, *Japanese Musical Instruments*, London: Oxford University Press 2000
- GALLIANO Luciana, *Yōgaku. Percorsi della musica giapponese nel Novecento*, Venezia: Cafoscarina 1998
- GARFIAS Robert, *Music of a Thousand Autumns. The Tōgaku Style of Japanese Court Music*, Berkeley: University of California Press 1975
- HARICH-SCHNEIDER Eta, *A History of Japanese Music*, London: Oxford University Press 1973
- KIKKAWA Eishi, *Vom Charakter der japanischen Musik*, Kassel: Bärenreiter 1984
- KISHIBE Shigeo, *The Traditional Music of Japan*, Tokyo: Kokusai Bunka Shinkōkai 1969
- KISHIBE Shigeo, YOKOMICHI Mario, KIKKAWA Eishi, KOIZUMI Fumio e

- HOSHI Akira, *Musica giapponese. Storia e teoria*, a cura di Daniele Sestili, Lucca: Libreria Musicale Italiana 1996
- MALM William P., *Japanese Music and Japanese Instruments*, Tokyo: Tuttle 1959.
- "On the Nature and Function of Symbolism in Western and Oriental music", in *Philosophy East and West*, XIX, 1969
- PICKEN Laurence, *La musica dell'Estremo Oriente asiatico: Giappone*, in *Storia della Musica*, vol. I, cap. II, Milano: Feltrinelli 1962.
- SESTILI Daniele, *Musica e danza del principe Genji*, Lucca: LIM 1986
- TAKEMITSU, *Confronting Silence*, Berkeley: Fallen Leaf Press 1995
- TANBA Akira, *La théorie et l'esthétique musicale japonaises*, Paris: Publications Orientalistes de France 1988
- TOGI Masatarō, *Gagaku: Court Music and Dance*, Tokyo: Weatherhill/Tankosha 1971

Teatro

- A History of Japanese Theatre*, 2 voll., a cura di Inoura Yoshinobu e Kawatake Toshio, Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai 1971
- ARNOTT Peter, *The Theatre of Japan*, New York: Macmillan 1969
- AZZARONI Giovanni, *Dentro il mondo del Kabuki*, Clueb: Bologna 1988
- BOWERS Faubion, *Japanese Theatre*, New York: Greenwood 1952
- BRANDON J. R., MALM W. P., SHIVELY D. H., *Studies in Kabuki: Its Acting, Music and Historical Contest*, Honolulu: East-West Center Book, University of Hawai'i Press 1978
- DUNN C. J., *The Early Japanese Puppet Drama*, London: Luzac 1966
- ERNST Earle, *The Kabuki Theatre*, London: Oxford University Press 1956
- GOFF Janet, *Nō Drama and the Tale of Genji, The Art of Allusion in XI. Classical Plays*, Princeton: Princeton University Press 1991
- HIRONAGA Shuzaburō, *Bunraku: Japanese Unique Puppet Theatre*, Tokyo: News Service, 1964
- KEENE Donald, *Bunraku. The Art of the Japanese Puppet Theatre*, Tokyo: Kondansha 1965
- KOMPARU Kuniō, *The Noh Theatre. Principles and Perspectives*, Tokyo: Weatherhill 1983
- MALM, Nagauta, *The Heart of Kabuki Music*, Westport: Greenwood Press 1963.
- OIDA Yoshi, *L'attore fluttuante*, Roma: Editori Riuniti 1993
- ORTOLANI Benito, *Il teatro giapponese: dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, a cura di Maria Pia D'Oraz, Roma: Bulzoni 1998
- OTTAVIANI Gioia, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, Firenze: Ponte alle Grazie 1994
- *Bunraku: Teatro dei burattini giapponesi*, Roma: Joyce, 1995
- RIMER Thomas e YAMAZAKI Masakazu J. E., *On the Art of the Nō Drama*, Princeton: Princeton University Press 1984
- SAVARESE Nicola, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari: Laterza 1992
- SCOTT A. C., *The Puppet Theatre of Japan*, Tokyo: Tuttle-Rutland 1963

TANBA Akira, *La structure musicale du nō*, Paris: Klincksieck 1974.
WALEY Arthur, *The Nō Plays of Japan*, London: Unwin 1921
ZEAMI Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, a cura di René Sieffert, Milano: Adelphi 1966

Arti marziali

TOKITSU Kenji, *Lo zen e la via del karate*, Milano: Mondadori 1980
– *L'arte del combattere*, Milano: Luni Editrice 1993
– *Il ki e il senso del combattimento* Milano: Luni Editrice 2002
– *Vita di Musashi*, Milano: Luni Editrice 2002
YAMAMOTO Tsunetomo, *Hagakure: The Book of the Samurai*, Tokyo: Kodansha 1992

GLOSSARIO

*Le parole scritte con caratteri fonetici
non sono inserite nel glossario*

<i>aragoto</i>	荒事	<i>hakobigayoi</i>	運びが良い、ハコビが良い
Ariwara no Narihira	在原業平	<i>hakobuashi</i>	運ぶ足
<i>ayumuashi</i>	歩む足	<i>haragei</i>	腹芸
<i>Bodhisattva (Bosatsu)</i>	菩薩	<i>hayama</i>	早間
<i>bu</i>	歩	<i>Heihō kadensho</i>	兵法家伝書
<i>budō</i>	武道	<i>Heihō sanjūgokajō</i>	兵法三十五箇条
<i>bunraku</i>	文楽	<i>hichiriki</i>	篳篥
<i>busahō</i>	不作法	<i>hikite</i>	引手
<i>Butai hyakkajō</i>	舞台百ヶ条	<i>himahima</i>	暇々、ひまひま
<i>butō</i>	舞踏	<i>hiroma</i>	広間
<i>chanoma</i>	茶の間	<i>hodo</i>	程
<i>chashaku</i>	茶杓	<i>hodogayoi</i>	程が良い
<i>chashitsu</i>	茶室	<i>hōgaku</i>	邦楽
<i>chazen ichimi</i>	茶禅一味	<i>Honchō gahōdaiden</i>	本朝画法大伝
<i>chijirema</i>	縮れ間	<i>honma</i>	本間
Chikamatsu Monzaemon	近松門左衛門	Hōryūji	法隆寺
<i>chō</i>	町	<i>hyakubyōshi</i>	百拍子
Chōshū	長州	<i>hyōshi</i>	拍子
<i>daimyō</i>	大名	<i>hyōshiai</i>	拍子合い
<i>dan</i>	段	Ichikawa Danjūrō	市川團十郎
<i>dangire</i>	段切れ	<i>idaoshi</i>	射倒し
<i>darema</i>	だれ間	<i>ie</i>	家
Dōchin	道陳	<i>i-e</i>	寝戸
Edo	江戸	<i>igaisei</i>	意外性
<i>emaki</i>	絵巻	<i>ikebana</i>	生け花
<i>engawa</i>	縁側	Ikenobō Sen'ō	池坊専応
<i>enka</i>	演歌	<i>iki</i>	粋
<i>Fudō chishin myōroku</i>	不動智神妙録	Ikuta	生田
Fukuda Kiyoshi	福田精	<i>ima</i>	居間
<i>fukusa</i>	袱紗、ふくさ	<i>imi</i>	意味
<i>furoshiki</i>	風呂敷、ふるしき	Jakuan Sōtaku	寂庵宗沢
<i>Fūshikaden</i>	風姿花伝	<i>jūdaimono</i>	時代物
<i>fusuma</i>	襖、ふすま	Jijūshū	耳塵集
<i>futon</i>	布団、ふとん	Jingū Hideo	神宮英夫
<i>gagaku</i>	雅楽	<i>jūta</i>	地歌、地唄
Gamō Satoaki	蒲生郷昭	<i>jō</i>	丈
<i>geidō</i>	芸道	<i>jo-ha-kyū</i>	序破急
<i>geisha</i>	芸者	<i>jōma</i>	常間
<i>geizen ichinyo</i>	芸禅一如	Jōō	紹鴎
Genroku	元禄	<i>jōruri</i>	浄瑠璃
<i>gidayū</i>	義太夫	<i>jūdō</i>	柔道
<i>gidayūbushi</i>	義太夫節	<i>jūtō</i>	重藤
Ginkakuji	銀閣寺	<i>Kabuhinmoku</i>	歌舞品目
<i>Gorinsho</i>	五輪書	<i>kabuki</i>	歌舞伎
<i>hachibyōshi</i>	八拍子	<i>Kadensho</i>	花伝書

kagurauta 神楽歌
kakegoe 掛け声
Kakyō 花鏡
kamae 構え
Kamakura 鎌倉
Kan no kenkyū 勘の研究
Kan'ei 寛永
Kanadehon chūshingura 仮名手本忠臣蔵
Kaneda Ken'ichi 金田賢一
kanewari 矩割、カネワリ
kanezashi 矩差
kangen 管弦
Kanjinchō 勘進帳
Kanō 狩野
Karajaku 唐尺
kata 型、形
katsuninken 活人剣
Katsushika Hokusai 葛飾北斎
Kawakami Tetsuji 川上哲治
keiji (keigoto) 景事
kejōgato 傾城事
ken 間
kendō 剣道
kenzen ichinyō 剣禅一如
kichinyado 木賃宿
kimari 極り
kimono 着物、きもの
Kirare Yosa 切られ与謝
Kōbō Daishi - Kūkai 弘法大師 - 空海
koi no netori 恋ノ首取
Kojiki 古事記
Kokedera 吾寺
kokema 転け間
Koma no Chikazane 伯近真
komabue 高麗笛
komagaku 高麗楽
komai 小舞
komajaku 高麗尺
Konparu Zenchiku 金春禅竹
Konparu Zempō 金春禅鳳
koto 琴
kotsuzumi 小鼓
kouta 小唄
kūhaku (battuta vuota) 空拍
kūhaku (vuoto) 空白

kujirajaku 鯨尺
Kuroda Akira 黒田亮
kyakuma 客間
kyōgen 狂言
kyōgendate 狂言立て
Kyōkunshō 教訓抄
kyōma 京間
Kyōto 京都
kyūdō 弓道
kyūhaku 休拍
kyūshaku niken no uranagaya 九尺二間の裏長屋
ma (aida, kan) 間
maai 間合い
maai gayoi 間合いが良い
mabyōshi 間拍子
machigai 間違
machigai ga okoru 間違いが起こる
mado 窓
ma-do 間戸
madōku 間違
madori 間取り
magamotanai 間が持たない
magawarui 間が悪い
magayoi 間が良い
mai 舞
maimabyōshi 舞間拍子
majika 間近
makura 枕、まくら
maniau 間に合う
manowarui 間の悪い
manuke (maganukeru) 間抜け、間が抜ける
manukebushi 間抜け節
Maruyama Ōkyō 円山応挙
maskaku ni awanai 間尺に合わない
matsumori 間積り
Meijsenteifu 明治撰定譜
Meireki 明暦
mie 見得
Minami Hiroshi 南博
Minamoto no Yoritomo 源頼朝
Minamoto no Yoshitsune 源義常
mitsuma ミツ間
miyabi 雅、みやび
Miyamoto Musashi 宮本武蔵
Momoyama 桃山

monomane 物まね
moto no ma 元の間
Murōji 室生寺
Muromachi 室町
Mushikui 虫喰
Musume Dōjōji 娘道成寺
myōō 明王
Nabushi 中節
nagauta 長唄
Nakano Ōe no Ōji 中大兄皇子
Namida 泪
Naniwa miyage 難波土産
naniwabushi 浪花節
Nanpōroku 南方録
Nara 奈良
neruashi ねる足
Nihonbashi 日本橋
Nishiyama Matsunosuke 西山松之助
nō 能
norigayoi 乗りが良い、ノリが良い
noru 乗る、ノル
Ogasawara Kiyonobu 小笠原清信
Ogasawara Sadamune 小笠原貞宗
Ogasawara Tsuneoki 小笠原常興
Ōhara 大原
Ōkura Toraaki 大蔵虎明
okuriashi 送り足
omote 表
Omote Sen 表千
omote wo kuru 面を切る
omotema 表間
Ōnin 応仁
onnagata 女形
Onoe Kikugorō 尾上菊五郎
Onoe Shōroku 尾上松緑
ooma 大間
ōsetsuma 応接間
oshimodoshi 押し戻し
rakugo 落語
rakugoka 落語家
ranbyōshi 乱拍子
Rikyū 利久
rōei 朗詠
Rōsai bushi 弄斎節
Ryōguchi 両口

Ryūkyū 琉球
Ryūmontōtzu 龍門登脚團
ryūteki 龍笛
sadō 茶道
Sagi musume 鷹揚
saibara 能馬車
Saihōji 西芳寺
Sakata Tōjūrō 坂田藤十郎
samurai 侍
sansagari 三下り
sashikominingyō 差し込み人形
sashite 差し手
sataiuyō 左体右用
Seike Kiyoshi 清家清
Seiryōden 清涼殿
setsunintō 刺人刀
sewamono 世話物
shakkeihō 借景法
shaku 尺
shakuhachi 尺八
shamisen 三味線
Shiki no hana 四季の花
shimeru 締める、シメル
shingeki 新劇
Shingon 真言
Shinjū kasaneizutsu 心中重井筒
shinnaibushi 新内節
Shinrikyō 進履橋
shisei 姿勢
shizen 自然
shizumeru 静める、シズメル
shō 至
shōgun 将軍
Shōhō 正保
shōji 障子
shōmyō 声明
shosagoto 所作事
Shōsōin 正倉院
Shūseikai 修正会
shūshinron 修身論
Shūtoku 殊徳
Sōgetsu 草月
Sōin 宗印
sōkyōku 箏曲
Sugawara denjū tenarai kagami 菅原伝授手習鑑

<i>sukima</i>	隙間
<i>sukiya</i>	数寄屋
<i>sumibiki</i>	墨引
<i>sumō</i>	相撲
<i>sun</i>	寸
<i>susumuashi</i>	進む足
<i>Suzakuōji</i>	朱雀大路
<i>Tadanobu</i>	忠信
<i>Taigenshō</i>	体源鈔
<i>Taihō</i>	大宝
<i>Taika</i>	大化
<i>taiko</i>	太鼓
<i>Taikō - Toyotomi Hideyoshi</i>	太閤豊臣秀吉
<i>Taikō Kenchi</i>	太閤検地
<i>taishaku</i>	大尺
<i>taiyōron</i>	体用論
<i>Takasago</i>	高砂
<i>Takechi Tetsuji</i>	武智鉄二
<i>Takemoto Gidayū</i>	竹本義太夫
<i>Takemoto Konodayū</i>	竹本此大
<i>Takeuchi Seihō</i>	竹内栖鳳
<i>Takuan</i>	沢庵
<i>tan</i>	段、反 (Carattere attuale)
<i>tatami</i>	畳
<i>Tawaraya Sōtatsu</i>	俵屋宗達
<i>tayū</i>	太夫
<i>Tenpuku</i>	天幅
<i>Tenpyō</i>	天平
<i>Terakoya</i>	寺子屋
<i>Teshigahara Sōfū</i>	勅使河原蒼風
<i>Tōdaiji</i>	東大寺
<i>tōgaku</i>	唐楽
<i>Tōgudō</i>	東求堂
<i>tokonoma</i>	床の間
<i>Tokugawa Ieyasu</i>	徳川家康
<i>Tokumaru Yoshihiko</i>	徳丸吉彦
<i>tonna</i>	豚間 (頓馬)
<i>toritsuke</i>	取り付け
<i>tsume</i>	詰、ツメ

<i>Tsurezuregusa</i>	徒然草
<i>tsuyu no hyōshi</i>	露ノ拍子
<i>uchimono</i>	打物
<i>umiji</i>	産み地
<i>ura</i>	裏
<i>urama</i>	裏間
<i>utai</i>	謡
<i>utaisayō</i>	右体左用
<i>utamonogatari</i>	歌物語
<i>wabicha</i>	侘茶
<i>Wada Chie</i>	和田千重
<i>Wadō</i>	和銅
<i>wagoto</i>	和事
<i>wakashūmai</i>	若衆舞
<i>wakidoko</i>	脇床
<i>Waranbegusa</i>	わらんべ草
<i>Yagyū Tajima Munenori</i>	柳生但馬宗矩
<i>Yakusharongo</i>	役者論語
<i>yanoma</i>	ヤノ間
<i>yawohanoma</i>	ヤヲハノ間
<i>yohaku</i>	余白
<i>yoin</i>	余韻
<i>yojō</i>	余情
<i>yoseashi</i>	寄せ足
<i>Yoshida Eizō</i>	吉田栄三
<i>Yoshida Fumisaburō</i>	吉田文三郎
<i>Yoshitsune senbonzakura</i>	義経千本桜
<i>Yoshizawa Ayame</i>	芳沢あやめ
<i>yotsuma</i>	四ッ間
<i>yugami</i>	歪み、ゆがみ
<i>zangaku</i>	残楽
<i>zanshin (memoria del corpo)</i>	残身
<i>zanshin (memoria emotiva)</i>	残心
<i>zanshin (memoria incisiva)</i>	残深
<i>Zappibetsuroku</i>	雑秘別録
<i>Zeami Motokiyo</i>	世阿弥元清
<i>zen</i>	禅
<i>Zenpō zatsudan</i>	禅風雑談

PROFILO DEGLI AUTORI

Fukuda Kiyoshi, medico specializzato in medicina dello sport e della riabilitazione, ha a lungo insegnato all'Università di Gifu. Ha scritto diversi saggi, fra cui *Undō to heikō no hanshaseiri* (Riflessi biologici del movimento e dell'equilibrio).

Gamō Satoaki è fra i massimi studiosi di musica giapponese. Ha collaborato a lungo con l'Istituto Nazionale per il Patrimonio Artistico e Culturale, è fra gli editori della importante *Nihon ongaku daijiten* (Grande dizionario di musica giapponese, Tokyo: Heibonsha 1989) oltre che autore di innumerevoli saggi di estremo approfondimento e interesse.

Jingū Hideo, psicologo, ha svolto la sua attività soprattutto nell'ambito dell'educazione; è stato protagonista del moderno processo di formazione degli insegnanti giapponesi e su questo argomento ha scritto numerosi saggi.

Minami Hiroshi, massimo studioso di cultura giapponese, è noto anche internazionalmente come autore del libro *Psychology of the Japanese People* (University of Toronto Press, 1972). Proveniente da studi di letteratura (Università di Kyōto) e di psicologia (Cornell University), introdusse in Giappone gli studi di psicologia sociale. Ha insegnato nelle più prestigiose università giapponesi ed è autore di innumerevoli saggi specialistici.

Nishiyama Matsunosuke è un esperto di storia del periodo Edo, e ha scritto in particolare sulla struttura delle corporazioni artistiche, sui maggiori personaggi storici del *kabuki* e in generale sul pensiero artistico giapponese (*Kinsei geidōron*, Studi sulla moderna via dell'arte). Ha insegnato a lungo all'attuale Università di Tsukuba e all'Università Seijō di Tokyo.

Ogasawara Kiyonobu è il XXX discendente della dinastia Ogasawara, che da secoli coltiva diverse arti del

comportamento, oltre al tiro con l'arco e all'equitazione. Ha scritto vari manuali di etichetta e di arceria.

Seike Kiyoshi, architetto di fama internazionale, è uno dei maggiori in Giappone. Ha progettato alcuni degli edifici più rinomati in famose località turistiche (Karui-zawa, Hidagawa) e le case di molte personalità giapponesi. Ha insegnato in varie istituzioni giapponesi e ricevuto innumerevoli onorificenze.

Takechi Tetsuji è stato un notissimo regista cinematografico e teatrale, autore di lavori impegnati e anche di successo popolare. Grande studioso del *kabuki* e in generale del teatro giapponese, ha pubblicato sull'argomento vari saggi in cui propone le proprie originali teorie (*Kabuki no reimei*, La nascita del *kabuki*).

Tokumaru Yosihiko è uno studioso di etnomusicologia internazionalmente famoso, autore delle traduzioni giapponesi dei massimi testi di etnomusicologia e di diversi importanti saggi anche in lingue occidentali sulla musica tradizionale giapponese e sulla metodologia della ricerca (*The Oral and the Literate in Music*, 1986).

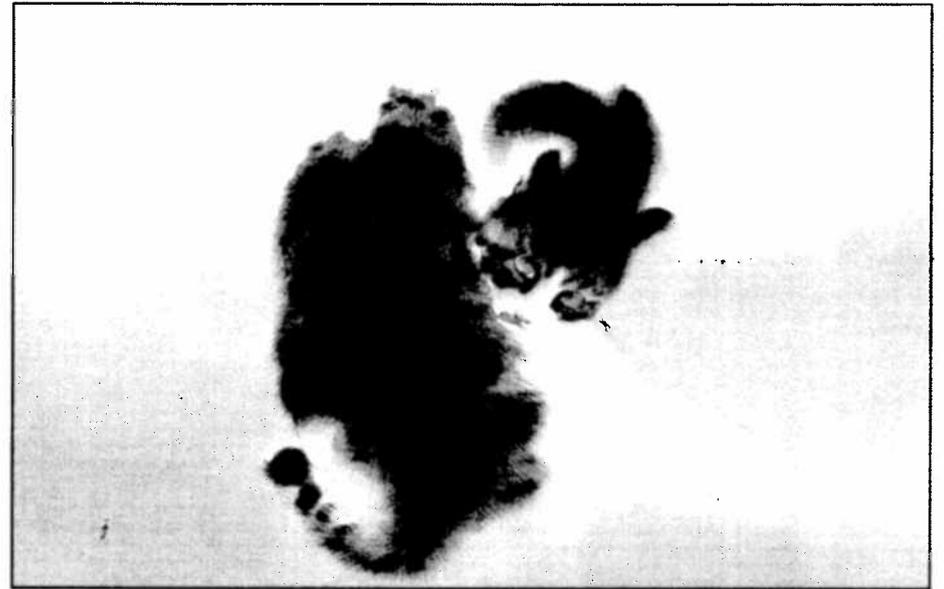
APPENDICE ICONOGRAFICA



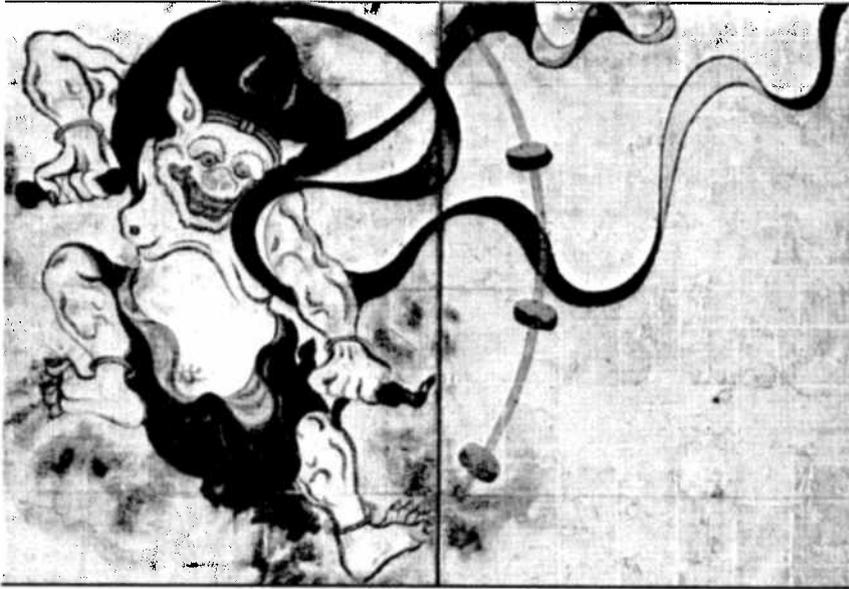
187 90205



i. Tadanobu (Onoe Shōroku) respinge gli uomini di Tōta.



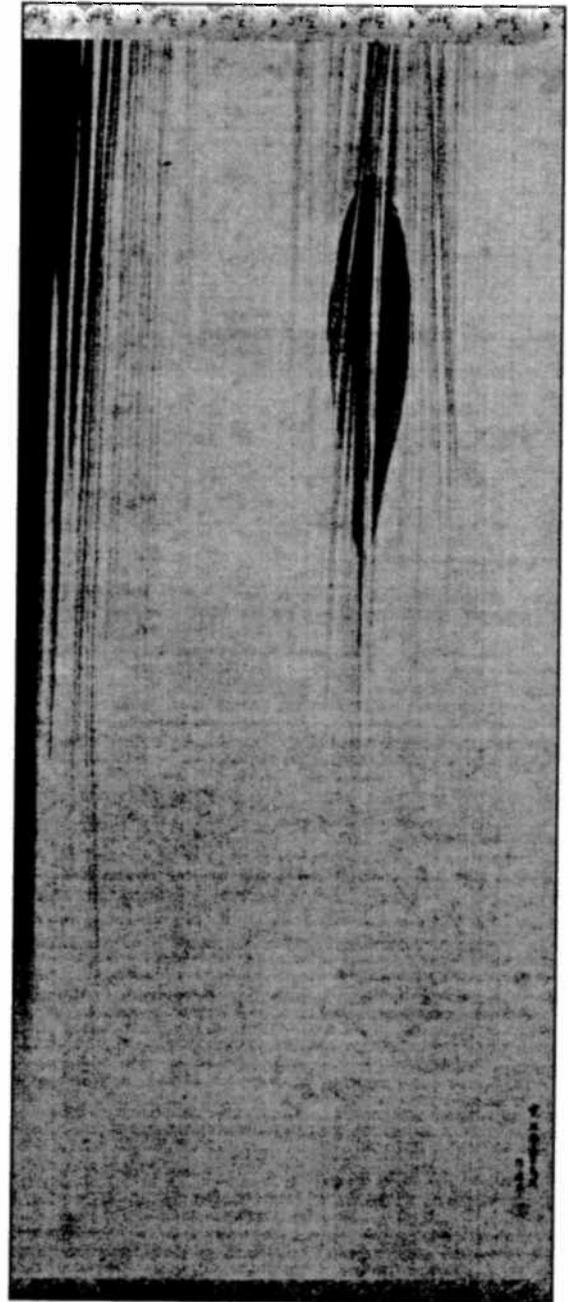
ii. *Gatto*, Takeuchi Seiho (1864-1942).



iii. *Dio del Tuono*, Tawaraya Sōtatsu (1576 ca -1643).



iv. Salti di un *masai* e di un occidentale.



v. Particolare di *Ryūmonzu* (Il dipinto della porta del drago), di Maruyama Ōkyo (1733-1795).



vi. Cerimonia di tiro con l'arco.



vii. Attrezzi per la cerimonia del tè. Sulla tazza decorata, il cucchiaino *chashaku*.

楽語 1

viii. Trascrizione della parte vocale di *Shiki no hana* (Fiori stagionali), con accompagnamento di *koto* nell'esecuzione di Kikuhara Hatsuko.

楽語 2

ix. Trascrizione della stessa melodia eseguita da un principiante.

楽語 3

x. Incipit della canzone birmana tradizionale *Tan teya tei sin* con l'accompagnamento di *pattala*.

楽語 4

xi. Incipit della stessa canzone con l'accompagnamento di *saung-gauk*.

Voice: *t'an ta-ya lei bin t'an ta-ya lei bin*
 Saung: *ryun. uyan. t'an ta-ya lei bin*

xii. Incipit della stessa canzone in una interpretazione da concerto di U Thein Kywe con accompagnamento di *saung-gauk*.

祭文
 Sfo - to ku sa ri - to i i Sfo - ko shi - ji
 ku ne ri sa ri ge tsu ji shi u i chi - ji tzu sfo - mo ri
 so to to tzu shi ri do se ri ga to te i te ri ri so ta - o te
 ri sa to tzu i to so sfo mo te da i - re ku - zu

xiii. Trascrizione dell'invocazione rituale funebre in onore di Kōbō Daishi.

u n ga - - to ku - jo
 u ju u
 u
 u
 u
 u

xiv. Trascrizione del passaggio «Unga tokuchū | kongo fue shin».



xv. Immagine prospettica originale del grande teatro *Kabuki* di Edo. Katsushika Hokusai (xilografia).



xvi. La pagoda a cinque piani del tempio Murō.



xvii. Engawa.



xviii. Nagaya (case lunghe).