



AsiaTeatro

rivista di studi online - ISSN: 2240-4600

www.asiateatro.it

anno 2025, fascicolo n. 1, pp. 37-66

Andrea Maurizi

Il teatro nō e la Cina come costruzione culturale:

il caso di *Yōkihi* di Konparu Zenchiku

<https://doi.org/10.55154/SLGN2836>

Il teatro *nō* e la Cina come costruzione culturale: il caso di *Yōkihi* di Konparu Zenchiku

Andrea Maurizi

Konparu Zenchiku (1405-1470 ca.) è una delle figure più rilevanti nella storia del teatro *nō*, erede spirituale e artistico della tradizione fondata da Zeami (1363-1445) e, insieme a lui, uno dei maggiori teorici dell'arte scenica giapponese del XV secolo. Pur essendo meno noto al grande pubblico rispetto a Zeami, Zenchiku rappresenta un ponte fondamentale tra la classicità del *nō* delle origini e le sue evoluzioni successive, grazie a una produzione teorica complessa, a una sensibilità estetica profondamente spirituale e a un corpus di opere drammatiche che arricchiscono ulteriormente il repertorio del genere.¹

Zenchiku nacque in un periodo in cui la corte shogunale degli Ashikaga aveva consolidato la propria influenza sulle arti.² Genero di Zeami, ne assimilò gli insegnamenti, distinguendosi non solo come attore e drammaturgo ma anche e soprattutto come fine teorico dell'estetica teatrale. Il rapporto tra i due non fu sempre semplice – le vicende politiche che colpirono Zeami, esiliato dallo *shōgun* Ashikaga Yoshinori (1394-1441), coinvolsero indirettamente anche Zenchiku³ – ma la loro collaborazione artistica

¹ Tra le numerose pubblicazioni incentrate sullo studio dell'opera del drammaturgo, ricordo Paul S. Atkins, *Revealed Identity. The Noh Plays of Komparu Zenchiku*, Ann Arbor, Michigan Monograph Series in Japanese Studies, Number 55, 2006; Matthew Chudnow, "The Dynamics of *Nyonin jōbutsu* in Zenchiku's *Yōkihi*", in *Images from the Past: Intertextuality in Japanese Premodern Literature*, a cura di Carolina Negri e Pier Carlo Tommasi, Venezia, Ca' Foscari Japanese Studies 19, 2022, pp. 95-115; Mark J. Nearman, "The Vision of a Creative Artist. Zenchiku's *Rokurin Ichiro* Treatises", *Monumenta Nipponica*, Vol. 50, No. 2, 1995, pp. 235-261; Noel John Pinnington, "Crossed Paths: Zeami's Transmission to Zenchiku", *Monumenta Nipponica*, Vol. 52, No. 2, 1997, pp. 201-234; Id., "Models of the Way in the Theory of Noh", *Japan Review*, 18, 2006, pp. 29-55.

² Nel corso del XV secolo il teatro *nō* non era ancora organizzato nel sistema canonico delle "cinque scuole" (*goryū*) ma si basava sulle quattro grandi compagnie del *sarugaku* di Yamato (*Yamato sarugaku shiza*): Kanze, Hōshō, Konparu e Kongō. Queste non erano ancora "scuole" in senso stretto, ma compagnie professionali legate a famiglie di attori attive soprattutto tra Nara e Kyōto e caratterizzate da repertori e stili ancora relativamente fluidi. Nel corso del periodo Muromachi, grazie all'opera teorica di Zeami e al patronato dello shogunato degli Ashikaga, queste compagnie si trasformarono progressivamente in lignaggi artistici ereditari (*ryūha*), con repertori codificati e identità stilistiche sempre più definite. La stabilizzazione definitiva del sistema avvenne solo in epoca Edo, quando si aggiunse la scuola Kita (derivata dalla linea Kongō), portando così alla formazione del sistema canonico delle cinque scuole del *nō*.

³ La decisione di esiliare Zeami fu il risultato di tensioni politiche e culturali all'interno dello shogunato Ashikaga. Dopo la morte dello *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408), che era stato il suo principale mecenate e protettore, Zeami perse progressivamente influenza a corte. Lo stile della sua arte, raffinata e fortemente legata a una sensibilità estetica aristocratica, entrò in contrasto con le preferenze del

costituì una delle stagioni più feconde del teatro giapponese. Il clima culturale del periodo Muromachi (1336-1573) era contraddistinto da un forte interesse per le arti del continente, in particolare per la letteratura, la poesia e il pensiero cinesi. Le élite colte, sia della corte imperiale sia della nobiltà guerriera, consideravano la conoscenza dei classici cinesi come una componente essenziale della propria formazione intellettuale. Zenchiku si inserisce pienamente in questa tradizione: possedeva una solida familiarità con testi confuciani e taoisti e con la poesia delle dinastie Tang (618-907) e Song (960-1279). Tale bagaglio culturale influenzò profondamente la sua riflessione teorica; nei suoi scritti, accanto ai richiami al buddhismo giapponese, emergono riferimenti alla cosmologia e all'ermeneutica cinese, spesso integrati in forma simbolica nella definizione dell'esperienza scenica.

All'interno della sua riflessione teorica, Zenchiku rielabora l'eredità di Zeami orientandola verso una dimensione più marcatamente metafisica. Con lui, l'attore non è più soltanto un interprete ma diventa un tramite attraverso cui può manifestarsi una realtà più profonda, in cui il confine tra umano e soprannaturale tende a dissolversi. Il concetto di *rokkon shōjō*,⁴ ossia la purificazione dei sei sensi, richiama inoltre tradizioni di auto-coltivazione spirituale presenti in diversi testi cinesi, che Zenchiku conosceva e reinterpretava in modo originale. In questa prospettiva, la performance non è riducibile a una semplice abilità tecnica, ma si configura come un autentico percorso spirituale orientato alla rivelazione. Anche sul piano drammaturgico, la conoscenza della letteratura cinese ha un ruolo significativo. Oltre ai drammi ispirati a soggetti giapponesi e a figure della tradizione buddhista, Zenchiku compose o rielaborò opere che attingono esplicitamente a storie e leggende cinesi, seguendo una pratica già presente nel *nō* ma

nuovo *shōgun* Ashikaga Yoshinori, il quale favoriva invece interpreti rivali come On'ami (attivo nella prima metà del XV secolo). Questa perdita di favore culminò nel 1434 con l'esilio di Zeami sull'isola di Sado, misura che rifletteva non solo rivalità artistiche ma anche dinamiche di potere e controllo culturale. La vicenda ebbe ripercussioni significative anche su Zenchiku che fu costretto, per non soccombere a sua volta, a condurre una mediazione tra la fedeltà alla tradizione artistica inaugurata dal suocero e l'accettazione della sensibilità estetica della corte militare.

⁴ I "sei sensi" (*rokkon*) nella tradizione buddhista non sono solo i cinque sensi fisici – vista, udito, olfatto, gusto e tatto – ma includono anche la mente, intesa come facoltà percettiva e cognitiva. La "purificazione" (*shōjō*) indica un processo di liberazione da illusioni, attaccamenti e impurità che distorcono la percezione della realtà. In pratica, il *rokkon shōjō* è un percorso di disciplina spirituale: attraverso pratiche come meditazione, rituali, pellegrinaggi o arti performative, si mira a rendere i sensi limpidi e ricettivi, così da cogliere la realtà nella sua verità più profonda. Nel contesto del teatro *nō* e del pensiero di Zenchiku, questo concetto assume un significato specifico: l'attore, purificando i propri sensi e la propria mente, diventa un mezzo capace di far emergere sulla scena una dimensione invisibile o trascendente. La performance, quindi, non è solo rappresentazione, ma anche pratica spirituale.

arricchendola di una forte densità simbolica. Le narrazioni del continente, spesso giunte attraverso raccolte di racconti morali, testi poetici o aneddoti storici, offrivano un repertorio ideale per le atmosfere sospese e spirituali tipiche del teatro *nō*. Zenchiku utilizzò personaggi ed episodi cinesi per esplorare temi come la caducità del potere, la ricerca dell'illuminazione, l'incontro tra mondo umano e sfera trascendente. Questi motivi, di lunga tradizione nella cultura dell'Asia orientale, gli consentirono di ampliare ulteriormente la gamma poetica e concettuale dei suoi drammi.

Opere attribuite a Zenchiku o alla sua scuola testimoniano la sua predilezione per racconti in cui il confine tra realtà e illusione viene attraversato da visioni, spiriti o figure allegoriche provenienti dalla cultura del continente. La Cina diventa così per lui non solo una fonte narrativa, ma un orizzonte culturale che arricchisce il suo teatro di significati ulteriori. Rispetto ai drammi di Zeami, più equilibrati e attenti alla grazia stilistica, le opere di Zenchiku risultano spesso più oscure e introspettive. L'influenza delle leggende cinesi, con la loro dimensione moralizzante e talvolta enigmatica, contribuisce a rendere la sua produzione ancora più meditativa. I suoi protagonisti – siano essi nobildonne, monaci, spiriti, guerrieri o figure allegoriche – si muovono in scenari che riflettono una continua tensione tra impermanenza e trascendenza, un dualismo presente anche nella filosofia cinese che egli conosceva e integrava con originalità. Un altro contributo rilevante di Zenchiku riguarda la sua concezione dell'evoluzione dell'attore nel corso della vita. Sviluppando la teoria del “fiore” (*hana*) ereditata da Zeami, egli pone un accento particolare sulla maturità come momento in cui la presenza scenica può raggiungere una profondità incomparabile. La quiete, la lentezza e la trasparenza spirituale diventano qualità fondamentali, in sintonia con ideali estetici che riecheggiano non solo lo zen ma anche l'etica della moderazione presente in molte opere del pensiero cinese.

La vita di Zenchiku fu relativamente appartata e segnata da una crescente dedizione alla riflessione teorica. Morì intorno al 1470, lasciando un'eredità complessa: non solo un corpus drammaturgico originale, ma anche un sistema di pensiero che avrebbe influenzato in profondità la pratica del *nō* nei secoli successivi. Oggi Zenchiku è riconosciuto come uno dei pilastri del *nō* classico: un autore e teorico capace di coniugare tradizione giapponese, pensiero buddhista e suggestioni derivate dalla cultura cinese, integrandole in una visione dell'arte scenica come via spirituale. Il suo teatro rappresenta un punto d'incontro tra mondi diversi – Giappone e Cina, filosofia e scena, vita e

trascendenza – e costituisce un patrimonio essenziale per comprendere la profondità culturale e artistica del periodo Muromachi.

I drammi di Konparu Zenchiku si distinguono per una forte tensione spirituale e per l'elaborazione di tematiche legate alla memoria, alla redenzione e all'illusorietà dell'esistenza. In linea con l'estetica del teatro *nō*, le sue opere mettono spesso in scena figure segnate da un passato irrisolto, il cui manifestarsi sulla scena risponde a un'esigenza di pacificazione interiore. Centrale è anche l'influenza del pensiero buddhista, in particolare nella riflessione sull'impermanenza e sul distacco dalle passioni terrene. Nei drammi di ispirazione cinese, tra cui *Yōkihi*, tali motivi si intrecciano con una sensibilità esotica e con l'evocazione di un altrove culturale, che viene tuttavia reinterpretato secondo categorie estetiche giapponesi. La figura femminile assume spesso un ruolo privilegiato, incarnando al tempo stesso bellezza, nostalgia e sofferenza. Ne deriva un teatro fortemente lirico e contemplativo, in cui la dimensione narrativa si dissolve in una ricerca di profondità emotiva e simbolica.

Prima di addentrarsi nell'analisi di *Yōkihi*, appare tuttavia necessario soffermarsi sul retroterra culturale e letterario che ne costituisce il fondamento. La figura di Yang Guifei (719-756), infatti, non nasce dall'immaginazione di Konparu Zenchiku ma si inserisce in una tradizione narrativa già ampiamente stratificata. La sua vicenda, profondamente radicata nella storia e nella memoria culturale della Cina, ha conosciuto una fortuna straordinaria nella letteratura cinese, dove è stata oggetto di rielaborazioni poetiche e narrative di grande rilievo. Parallelamente, tale storia è stata recepita e trasformata anche in ambito giapponese, dando origine a una serie di riscritture e adattamenti che precedono l'opera di Zenchiku. Ripercorrere sinteticamente queste traiettorie consente dunque non solo di comprendere meglio le scelte dell'autore ma anche di collocare *Yōkihi* all'interno di una più ampia tradizione intertestuale.

La fortuna della storia di Yang Guifei nella letteratura cinese

La figura di Yang Guifei, concubina prediletta dell'imperatore Xuanzong (685-762), occupa una posizione di primo piano nella memoria culturale cinese, dove storia, mito e letteratura si intrecciano in modo indissolubile. La sua vicenda, conclusasi tragicamente durante la rivolta del generale di origine sogdiana An Lushan (703-757), diventa presto un motivo paradigmatico della riflessione morale ed estetica sulla bellezza, sull'amore e sul potere. Fin dall'epoca Tang, il suo nome evoca la tensione tra eros e disastro politico, tra desiderio e perdita, tra corpo e spirito: un'oscillazione che la tradizione letteraria trasformerà in figura del transitorio e in simbolo dell'impermanenza dell'esistenza.⁵

La prima rappresentazione letteraria della concubina è opera di Li Bai (701-762), che nei tre componimenti poetici intitolati *Qingping tiao* (*La melodia della purezza e della pace*, 745 ca.) contribuì a rendere immortale l'amore che unì l'imperatore Xuanzong a Yang Guifei. Secondo la tradizione, il poeta scrisse queste odi su richiesta dello stesso sovrano durante una serata in cui i due amanti si trovavano nel Palazzo di Huaqing⁶ per ammirare le peonie, i fiori simbolo dell'autorità regale. In questi versi, Li Bai descrive Yang Guifei come la perfetta incarnazione della bellezza divina e naturale, sospesa tra realtà e mito. Le immagini floreali e i riferimenti alla peonia fondono la sua grazia con quella della natura primaverile, creando un'atmosfera di splendore rarefatto. L'elogio, tuttavia, non è puramente sensuale: attraverso l'allusione al fiore destinato a sfiorire, Li Bai suggerisce la caducità della bellezza e del favore imperiale. La concubina diventa così emblema dell'armonia cosmica quanto dell'effimero, presenza terrena e insieme visione poetica, in cui il desiderio umano si trasfigura in contemplazione estetica.⁷

Intorno al 753, la vicenda della bella concubina fu consegnata alla memoria poetica da Du Fu (712-770) in *Liren xing* (*Canto su belle donne*). Il suo approccio al tema differisce radicalmente da quello di Li Bai: non un mito elegiaco né un simbolo di amore eterno,

⁵ Stephen Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, pp. 112-115. Interessanti riflessioni sul tema sono condotte da Radina Plamenova Dimitrova in "The Story of Li and Yang and the Tang Dynasty Poets: The Beginning of a Millenary Literary Journey", *Zhongguo Yanjiu. Revista de Estudios Chineses*, Número 9, 2013, pp. 147-160.

⁶ Cin. Huaqing gong. Residenza imperiale situata ai piedi del monte Li, nei pressi della città di Chang'an (l'odierna Xi'an). La località in cui sorgeva il sontuoso complesso architettonico era al tempo famosa per la natura rigogliosa e le sorgenti termali.

⁷ Masako Nakagawa Graham, *The Yang Kuei-Fei Legend in Japanese Literature*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1998, pp. 30-31; Arthur Waley, *The Poetry and Career of Li Po: 701-762 A.D.*, London, George Allen & Unwin Ltd., 1958, p. 106. Una traduzione in italiano dei tre brevi componimenti (resi come *Melodia della chiara felicità*) è inclusa in Martin Benedikter (a cura di), *Le trecento poesie T'ang*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 145-147.

ma una rappresentazione concreta e critica della decadenza imperiale. Nel poema, Du Fu descrive con straordinaria ricchezza visiva lo sfarzo delle dame di corte – tra cui si allude a Yang Guifei e al suo seguito – che attraversano la capitale Chang’an avvolte in sete, profumi e ornamenti d’oro. Attraverso un linguaggio sensoriale e una sottile vena ironica, il poeta mette in scena il divario tra il lusso della corte Tang e la miseria del popolo, anticipando i segni della crisi che sfocerà nella rivolta di An Lushan. In questa prospettiva, Yang Guifei diventa emblema della vanità e della cecità del potere, figura tragica non per l’intensità del suo amore ma per l’eccesso di una bellezza che disorienta l’impero e ne minaccia l’equilibrio. In quest’opera, la sensualità si rovescia così in giudizio morale, e la grazia estetica si trasforma in allegoria della fragilità politica.⁸

Nei primi anni del IX secolo, intorno all’806, nel lungo poema *Chang hen ge (Il canto dell’eterno dolore)* Bai Juyi (772-846) trasforma la vicenda storica di Yang Guifei in una delle più alte allegorie della poesia Tang.⁹ La tragica storia d’amore tra l’imperatore Xuanzong e la sua favorita diventa, nelle mani del poeta, non mera cronaca sentimentale ma meditazione morale e ontologica sulla caducità dell’esistenza umana. Bai Juyi, per rendere accessibile il messaggio etico della storia, adotta un tono narrativo limpido e lineare ben lontano dall’allusività tipica della poesia Tang. La bellezza di Yang Guifei, introdotta nel poema come una ragazza ai più sconosciuta perché cresciuta nelle stanze più interne della propria residenza, si trasforma via via in una forza cosmica capace di “distrarre” l’imperatore e di “originare” il disordine. La sua morte, allora, non è solo una tragedia personale ma un simbolo della fragilità delle sorti umane e delle passioni. L’elemento innovativo del poema risiede nella seconda metà dove, dopo la morte di Yang Guifei, un maestro taoista, mosso a compassione dal dolore del sovrano, intraprende un viaggio tra le isole dove risiedono gli immortali per contattare lo spirito della concubina. L’incontro con la giovane, avvolta in un paesaggio di nebbie e incensi, rappresenta una delle più intense epifanie dell’immaginario cinese. Bai Juyi fonde in essa riferimenti taoisti e buddhisti: l’amore terreno si sublima in riconciliazione cosmica e la separazione si converte in comprensione dell’impermanenza. Il *Canto dell’eterno dolore* è così non solo lamento per una perdita ma rito di purificazione attraverso la memoria. In

⁸ Stephen Owen (a cura di), “Du Fu: Poems”, in *The Great Age of Chinese Poetry: The High T’ang*, Yale, Yale University Press, 1981, pp. 187-190; Burton Watson, *Chinese Lyricism from the Second to the Twelfth Century*, New York, Columbia University Press, 1971, pp. 153-159; Martin Benedikter, *Le trecento poesie T’ang*, op. cit., pp. 194-195.

⁹ Per una traduzione in italiano del poema, cfr. Andrea Maurizi, “Canto dell’eterno dolore. Il fascino seduttivo di un amore immortale”, in *Personale di Kataoka Shikō. Lo spirito giovane della calligrafia classica*, a cura di V. Sica e F. Tabarelli de Fatis, Go Book Editore, Trento, 2006, pp. 32-39.

questa prospettiva, Yang Guifei non è più la “donna colpevole” della storiografia ufficiale, ma una figura che veicola il passaggio dal desiderio sensuale alla consapevolezza spirituale. La tragedia di Yang Guifei incarna il paradosso di una bellezza che unisce salvezza e rovina. Attraverso questa duplicità, Bai Juyi elabora una poetica della compassione, in cui l’arte diventa strumento di catarsi morale. Yang Guifei non appartiene più alla corte, ma alla leggenda: un’ombra che continua a vivere come eco e insegnamento, nel punto in cui amore e impermanenza si specchiano.¹⁰

Nella seconda parte della dinastia Tang, poeti come Du Mu (803-852) e Li Shangyin (813-858) reinterpretarono la storia accentuandone aspetti differenti. Nella quartina *Guo Huaqing gong* (*Passando per il Palazzo Huaqing*), Du Mu adotta una strategia espressiva fortemente ellittica e allusiva: l’episodio del trasporto dei *litchi* – frutto raro e quanto mai dispendioso – diviene emblema della dissipazione e dell’eccesso che caratterizzano la corte dell’imperatore Xuanzong. La presenza di Yang Guifei è ridotta a un’immagine minima – il sorriso – che tuttavia funziona come catalizzatore semantico dell’intero componimento. In tal modo, la concubina non è oggetto di una rappresentazione individuale, bensì figura-simbolo di un sistema politico corrotto; la critica di Du Mu si configura dunque come indiretta, affidata alla giustapposizione di dettaglio sensibile e implicazione storica, con un effetto di sottile ironia. Diversamente, nelle poesie intitolate *Mawei*, Li Shangyin rielabora la vicenda di Yang Guifei alla luce della sua morte a Mawei. In questi testi, la figura della concubina acquista una densità emotiva e simbolica maggiore: ella non è più soltanto segno di decadenza, ma protagonista di una tragedia storica che riflette la precarietà dell’amore e del potere. Il tono elegiaco e la forte componente allusiva tipica dello stile di Li Shangyin contribuiscono a costruire un’immagine segnata dal rimpianto e dalla meditazione sulla caducità.¹¹

¹⁰ Per approfondimenti sul celebre componimento di Bai Juyi e sul periodo storico in cui si consumò uno degli amori più celebri della tradizione dell’Asia orientale si rimanda a Kondō Haruo, *Chōgonka, Biwakō no kenkyū*, Tōkyō, Meiji shoin, 1981; Paul W. Kroll, “The Flight from the Capital and the Death of Precious Consort Yang”, *T’ang Studies*, 3, 1985, pp. 25-53; Id., “The Song of Lasting Regret”, in *The Columbia Anthology of Traditional Chinese Literature*, a cura di Victor Mair, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 478-485; Howard S. Levy, *Biography of An Lu-shan*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1960; Martin Benedikter (a cura di), *Le trecento poesie T’ang*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 285-292; Mimi Chan, Gray Piers, “The Song of Everlasting Grief”, *Renditions*, XIV, 1980, pp. 79-84; Vilma Costantini (a cura di), *Coppe di giada*, Torino, UTET, 1985, pp. 235-243.

¹¹ Per la traduzione in inglese delle tre quartine di Du Mu su Yang Guifei, cfr. Stephen Owen, a cura di, *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911*, New York, W.W. Norton & Co, 1997, pp. 452-453; sulla rielaborazione operata da Li Shangyin della storia di Yang Guifei, cfr. Teresa Yee-Wah Yu, *Li Shangyin: The Poetry of Allusion*, tesi di dottorato non pubblicata, The University of British Columbia, 1990, pp. 85-88.

Negli annali storici del periodo Tang, come il *Jiu Tang shu* (*Antichi annali della dinastia Tang*, ca. 945) e il *Xin Tang shu* (*Nuovi annali della dinastia Tang*, ca. 1060), Yang Guifei appare come una figura ambigua: splendida incarnazione della decadenza imperiale e causa, almeno simbolica, della rivolta di An Lushan. Le cronache la descrivono nei termini della moralità confuciana, sottolineando il pericolo del lusso e dell'influenza femminile sulle decisioni politiche. Nello schema storiografico, Yang è l'indice della corruzione del potere: la sua bellezza, così seducente e distruttiva da far cadere regni e distruggere città (cin. *qingguo qingcheng*; giapp. *keikoku keisei*), riprende e amplifica il topos della donna fatale, già codificato nel mito di Bao Si, la concubina del re You (795-771 a.C.) degli Zhou Occidentali (1046-771 a.C.).

Nel corso della dinastia Song (960-1279), la leggenda mantiene il suo potere evocativo ma assume toni più interiorizzati. Poeti come Li Qingzhao (1081-1149) e Zhou Bangyan (1056-1121) integrano il mito nella sensibilità elegiaca dello *ci*,¹² dove la figura della concubina è ricordata come presenza che sopravvive al tempo, residuo emotivo del passato. In questa prospettiva, Yang Guifei diventa paradigma della memoria poetica: ciò che nel tempo svanisce, ma che la parola lirica trattiene come traccia.¹³ Il letterato, storico e geografo Yue Shi (930-1007) è autore di una delle fonti più note relative alla vita della concubina di questo periodo: lo *Yang Taizhen waizhuan* (*Biografia non ufficiale di Yang Taizhen*). L'opera, come indicato espressamente nel titolo, appartiene al genere delle biografie non ufficiali che fiorì durante la dinastia Song, un sottogenere letterario in cui la narrazione storica si arricchisce di leggende e aneddoti relativi a personaggi storici le cui vicende sono solo in parte narrate nelle fonti storiche ufficiali. In quest'opera, Yue Shi riprende il mito di Yang Guifei e lo rielabora secondo la sensibilità del suo tempo: la corte Tang diventa scenario di decadenza, mentre la protagonista è raffigurata come vittima del destino e della passione imperiale ma anche come simbolo della fragilità del potere e dell'instabilità del favore celeste. Il testo unisce toni elegiaci e moralistici, inserendo elementi miracolosi, sogni e presagi, secondo un gusto narrativo tipico della letteratura Song. In questa prospettiva, il *Waizhuan* non è solo una biografia romanzata ma un importante anello di connessione tra la storiografia cinese e la successiva tradizione

¹² Il termine indica un genere della poesia lirica cinese sviluppatosi soprattutto durante la dinastia Tang e fiorito nel corso della dinastia Song. A differenza della poesia *shi*, caratterizzata da schemi metrici più rigidi, lo *ci* si basa su modelli melodici preesistenti (*cipai*), ciascuno dei quali determina lunghezza dei versi, ritmo e struttura tonale. Originariamente concepito per essere cantato, lo *ci* si distingue per un tono spesso più intimo e personale, con temi che spaziano dall'amore alla nostalgia, dalla contemplazione della natura alla riflessione esistenziale.

¹³ Stephen Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World*, op. cit., pp. 203-210.

letteraria dell'Asia orientale: la figura di Yang Guifei, attraverso Yue Shi, si trasforma da personaggio storico in archetipo morale e mitico, destinato a ispirare poeti, narratori e drammaturghi fino al Giappone medievale.

Con la dinastia Yuan (1279-1368), la leggenda entra nel repertorio teatrale e narrativo. Lo *zaju*¹⁴ *Tang Ming huang qiu ye wutong yu* (*Pioggia sull'albero di paulonia in una notte d'autunno nel corso del regno dell'imperatore Ming della dinastia Tang*) di Bai Pu (1226-1306) e le versioni successive sviluppano la trama in chiave spirituale e visionaria, proiettando l'incontro postumo dei due amanti in una dimensione buddhista di redenzione.¹⁵

Nel lungo percorso della sua ricezione e rielaborazione nelle fonti cinesi, Yang Guifei diventa una figura-limite della coscienza estetica. In lei si fondono *se*, il fascino sensuale, e *wu chang*, l'impermanenza: la bellezza è rivelazione e, insieme, causa di dissoluzione. Il corpo desiderato è anche ciò che svanisce, e proprio nello svanire manifesta la verità del reale.¹⁶ La sua bellezza segna la caduta dell'impero, ma anche il risveglio della coscienza estetica: nell'amare e nel perdere, l'uomo apprende la natura fuggevole del mondo. La sua presenza ci ricorda che ogni gesto creativo nasce dal desiderio e si compie nel distacco. La celebre concubina non incarna quindi solamente un mito teso a rappresentare una indomabile passione amorosa ma fornisce al contempo anche la struttura simbolica di una cultura, quella cinese, in cui la bellezza e la rovina, la parola e il silenzio, la memoria e la dissoluzione si rispecchiano.

¹⁴ Il termine *zaju* indica una forma di teatro cinese sviluppatasi soprattutto durante la dinastia Yuan, considerata una delle prime espressioni mature del teatro classico cinese. La parola *za* significa "vario" o "misto", mentre *ju* significa "dramma" o "spettacolo": insieme, il termine può essere tradotto come "dramma misto" o "spettacolo vario". Questa denominazione riflette la natura composita di questa espressione teatrale, che unisce diversi elementi artistici come musica, canto, recitazione e a volte danza. Dal punto di vista strutturale, lo *zaju* è caratterizzato da una forma relativamente rigida: le opere sono generalmente divise in quattro atti e trattano temi che includono storie d'amore, eventi storici, drammi giudiziari, racconti morali ma anche aspetti della vita quotidiana e della società del tempo, con una certa attenzione ai conflitti sociali e alla giustizia.

¹⁵ Wilt L. Idema, *Chinese Theater 1100–1450*, Ann Arbor, University of Michigan, 2010, pp. 89-90.

¹⁶ Laurence Wong, "Yang Guifei and the Poetics of Passion," *T'oung Pao*, 85, 1999, pp. 324-349.

I tre stadi di assimilazione di Yang Guifei nella letteratura giapponese antica e medievale

Per comprendere come la leggenda di Yang Guifei sia giunta a Zenchiku occorre seguire il suo cammino di assimilazione nell'ambito della letteratura giapponese.¹⁷ Il primo stadio è quello della letteratura aristocratica, che culmina nell'esempio offerto dal *Genji monogatari* (*La storia di Genji*, XI sec.). Il periodo Heian (794-1185) rappresenta il momento di massima fioritura e, al contempo, di radicale trasformazione del mito di Yang Guifei in terra giapponese, un'epoca in cui la "Preziosa Consorte" (cin. *guifei*; giapp. *kihi*) cessa di essere un mero dato storiografico straniero per farsi sostanza stessa dell'immaginario poetico e narrativo dell'aristocrazia di Kyōto. Il fulcro di questo processo è senza dubbio il *Chang hen ge* di Bai Juyi, un'opera che nel periodo Heian non era più considerata straniera ma un vero e proprio canovaccio emotivo su cui misurare la profondità dei sentimenti imperiali. La fortuna di Yang Guifei in questo contesto si distacca nettamente dalla lettura moralistica delle fonti storiche cinesi: se nel continente era stata il simbolo di una bella donna che aveva portato alla rovina il regno, nel microcosmo della corte Heian la sua figura viene depurata dalle colpe politiche per essere elevata a icona suprema della fragilità esistenziale e del *mono no aware*. L'opera che più di ogni altra incarna questa "giapponesizzazione" è il *Genji monogatari* di Murasaki Shikibu. Sin dall'incipit del primo capitolo dell'opera, *Kiritsubo* (*Il Padiglione della Paulonia*), l'autrice stabilisce un'architettura intertestuale in cui Fujitsubo, la Principessa del Padiglione del Glicine, la sfortunata matrigna di Genji, viene esplicitamente paragonata a Yang Guifei. Le dame di corte, nel veder l'imperatore perduto innamorado di una donna di rango inferiore, sussurrano riferimenti al poema di Bai Juyi trasformando la tragedia della dinastia Tang in un presagio inquietante per il trono del crisantemo. Tuttavia, Murasaki compie un'operazione sofisticata: mentre Yang Guifei è storicamente associata al disordine, Fujitsubo è una vittima di pura grazia, suggerendo

¹⁷ Per un approfondimento su Yang Guifei e la sua fortuna all'interno della letteratura e del teatro giapponesi, cfr. Leo Shingchi Yip, *China Reinterpreted. Staging The Other in Muromachi Noh Theatre*, London, Lexington Books, 2016; Masako Nakagawa Graham, *The Yang Kuei-Fei Legend in Japanese Literature*, op. cit.

che in Giappone la bellezza non sia una colpa della donna ma una tragica fatalità del destino.¹⁸



Yashima Gakutei (1786–1855)

Il ciliegio di Yang Guifei Cherry (Yōkihi Zakura), dalla serie Confronto di fiori, No. 3 (Hana awase sanban).

© Yale University Art Gallery.

Riferimenti più o meno espliciti alla storia di Yang Guifei si ritrovano anche in altre opere di narrativa e di poesia del periodo Heian, quali lo *Ise shū* (*Raccolta di poesie di Ise*, inizi XII sec.), il *Wakanrōishū* (*Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare*, inizi XI sec.), il *Makura no sōshi* (*Note del guanciale*, inizi XI sec.) di Sei Shōnagon, lo *Ōkagami* (*Il grande specchio*, ca. 1119) e lo *Hamamatsu chūnagon monogatari* (*Storia del Secondo Consigliere di Hamamatsu*, seconda metà XI sec.), dove il riferimento alla consorte cinese è utilizzato a volte per descrivere la tensione tra il desiderio amoroso e il dovere politico, altre volte per nobilitare le passioni dei regnanti, trasformando il dolore privato in una forma di arte pubblica altamente codificata.¹⁹ In definitiva, la letteratura

¹⁸ Per una breve ma efficace analisi delle principali figure femminili del *Genji monogatari*, inclusa Fujitsubo, cfr. Maria Teresa Orsi, a cura di, Murasaki Shikibu, *La storia di Genji*, Torino, Einaudi, 2012, pp. XIV-XXIV. Sulla ricezione e rielaborazione della figura di Yang Guifei all'interno del *Genji monogatari*, si veda Masako Nakagawa Graham, *The Yang Kuei-Fei Legend in Japanese Literature*, op. cit., pp. 82-91 e David Pollack, *The Fracture of Meaning. Japan's Synthesis of China from the Eighth through the Eighteenth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1986, pp. 59-66.

¹⁹ Tra le opere letterarie qui menzionate, quelle di cui esiste una traduzione in italiano sono: Fujiwara no Kintō, *Wakanrōishū. Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare*, a cura di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama, Milano, Ariete Edizioni, 2016; Anonimo, *Storia del Secondo Consigliere di Hamamatsu*, a cura di Andrea Maurizi, Roma, Aracne Editrice, 2013; Sei Shōnagon, *Note del guanciale*, a cura di Lydia Origlia, Milano, SE, 1988.

curtense del periodo Heian non si limita a richiamare la figura di Yang Guifei ma la rielabora come una autentica incarnazione della malinconia, costruendo un ideale collegamento tra la dimensione storica di Chang'an e l'universo idealizzato di Heiankyō. In questo spazio simbolico, la fine della bellezza non si configura come ammonimento morale contro il vizio bensì come nucleo stesso dell'esperienza poetica.

Il secondo stadio è la riscrittura della storia in chiave buddhista avvenuta tra la fine del periodo Heian e gli inizi del periodo Kamakura (1185-1333). La letteratura aneddótica (*setsuwa*) di questo periodo segna una fase cruciale nella metamorfosi di Yang Guifei. In queste raccolte, la vicenda della consorte cinese viene spogliata della sua aura puramente poetica e cortese per essere reinterpretata attraverso una lente morale, religiosa (buddhista) e, talvolta, apertamente fantastica. Nel *Konjaku monogatari shū* (*Racconti del tempo che fu*, XII secolo), la figura di Yang Guifei appare nel racconto n. 7 del X *maki*, intitolato *Tō no Gensō no kisaki Yōkihi kōchō ni yorite korosaruru koto* (*Come Yang Guifei, la concubina di Xuanzong, fu uccisa a causa dell'amore del sovrano*). Qui la narrazione si concentra sul rapporto tra bellezza eccessiva e instabilità politica. Il *setsuwa* non si limita a descrivere l'amore imperiale ma enfatizza il caos della ribellione di An Lushan, presentando la morte della consorte come una conseguenza inevitabile del *karma* e della distrazione dai doveri di governo. La bellezza di Yang è presentata come una forza quasi demoniaca, capace di offuscare la mente di un sovrano un tempo saggio.²⁰ In raccolte successive e in testi legati alla tradizione esoterica come lo *Jikkishō* (*Compendio sui dieci insegnamenti*, 1252),²¹ avviene la trasformazione più sorprendente: Yang Guifei viene integrata nel sistema dello *honji suijaku*.²² In questi aneddoti, si sostiene che la consorte non fosse una semplice donna ma un'emanazione terrena di una divinità. In particolare, si diffonde la leggenda secondo cui ella fosse una manifestazione della

²⁰ Per la traduzione del racconto, si rimanda a Yoshiko Dykstra, a cura di, *Buddhist Tales of India, China, and Japan. Chinese Section. A Complete Translation of the Konjaku Monogatari shū*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2014, pp. 212-216.

²¹ Il *Jikkishō* (anche *Jikkunshō*) è raccolta anonima di *setsuwa* composta nella seconda metà del XIII secolo. Presenta una serie di episodi di origine sia giapponese sia cinese finalizzati all'illustrazione di precetti morali e norme di comportamento. L'opera si colloca nella tradizione della narrativa didattica medievale e riflette il sincretismo etico-religioso dell'epoca, combinando elementi buddhisti, confuciani e shintoisti.

²² Il termine, attestato nella terminologia religiosa giapponese premoderna, designa una teoria largamente diffusa fino al periodo Meiji (1867-1912) secondo cui le divinità buddhiste di origine indiana (*honji*) si manifestano in Giappone come *kami* (*suijaku*) al fine di facilitare la conversione e la salvezza degli esseri umani. Secondo tale dottrina, alcuni *kami* sono dunque manifestazioni contingenti di entità buddhiste originarie. Nel corso del periodo Kamakura si svilupparono anche letture inverse, in cui i *kami* venivano considerati originari e i buddha loro manifestazioni.

divinità del santuario di Atsuta inviata in Cina per sedurre l'imperatore Tang e impedirgli di attuare piani di invasione contro il Giappone. In questo caso, il *setsuwa* opera una completa riabilitazione morale: il suo peccato, la seduzione, diventa un atto di sacrificio patriottico e divino.²³

Il *Kara monogatari* (*Racconti cinesi*, tardo XII secolo) è una raccolta che rielabora aneddoti cinesi in uno stile tipicamente giapponese. Esso dedica ampio spazio alla tragedia consumatasi presso Mawei, la località nello Sichuan dove l'esercito imperiale pretese che il sovrano mettesse a morte la concubina, ma introduce elementi sovranaturali più marcati. Si sofferma sulla figura del maestro di incantesimi che, su ordine dell'imperatore Xuanzong, viaggia verso l'isola di Penglai (giapp. Hōrai) per rintracciare l'anima della defunta. Qui Yang Guifei appare come una divinità taoista che consegna un fermaglio d'oro come pegno d'amore eterno. Questo tipo di aneddoto serviva a collegare la figura storica alla dimensione del meraviglioso e dell'occulto, molto amata dal pubblico medievale.²⁴ In raccolte a carattere più devozionale come lo *Hōbutsushū* (*Raccolta di tesori*, 1179), la storia di Yang Guifei viene utilizzata come un potente *exemplum* per illustrare la prima delle "quattro nobili verità" (sans. *catvāri-ārya-satyāni*; giapp. *shitai*): la sofferenza (sans. *duhkha*; giapp. *kutai*).²⁵ L'enfasi non cade sulla bellezza della consorte ma sulla putrefazione del suo corpo dopo la morte e sulla vacuità dei sentimenti terreni. L'aneddoto diventa una meditazione sulla caducità, dove la donna più bella del mondo serve a ricordare ai fedeli che l'unica vera bellezza risiede nella ricerca dell'illuminazione.²⁶

²³ Sull'argomento si rimanda a: Jasmine Yu Ting Tung, *The Japanese Fascination Towards the Legends of the Chinese Figure of Yang Guifei*, tesi non pubblicata del Master of Arts, California State University, 2018, pp. 11-14; Wai-Ming Ng, "The China Factor in Tokugawa Culture: Beyond Model and the Other", *Sino-Japanese Studies*, 22, 2015, pp. 22-24; Id. "The Images of Yang Guifei in Tokugawa Texts", *Journal of Asian History*, vol. 50, No. 1, 2016, pp. 117-139.

²⁴ Il racconto incentrato sulla storia di Yang Guifei è il n. 18 della raccolta, per la lettura del quale si rimanda a *Kara monogatari. Racconti cinesi*, traduzione e cura di Maria Chiara Migliore, Edizioni Ariele, Milano, 2015, pp. 91-115, in particolare pp. 113-115.

²⁵ Le quattro nobili verità costituiscono il nucleo fondamentale dell'insegnamento del buddhismo, così come esposto dal Buddha storico. La prima verità afferma l'esistenza della sofferenza (*duhkha*), intesa non solo come dolore fisico o emotivo, ma come insoddisfazione intrinseca all'esistenza condizionata. La seconda identifica l'origine della sofferenza nel desiderio e nell'attaccamento (*samudaya*), cioè nella brama che lega l'individuo al ciclo delle rinascite. La terza proclama la cessazione della sofferenza (*nirodha*), possibile attraverso l'estinzione del desiderio e dell'attaccamento, condizione che corrisponde al raggiungimento del *nirvāṇa*. La quarta indica il sentiero che conduce alla cessazione della sofferenza (*mārga*), rappresentato dall'ottuplice sentiero (*āryāṣṭāṅgamārga*), il percorso pratico da seguire per interrompere il ciclo delle rinascite (*samsāra*).

²⁶ Masako Nakagawa Graham, *The Yang Kuei-Fei Legend in Japanese Literature*, op. cit., pp. 141-146.

Con l'ascesa della cultura guerriera, la storia di Yang Guifei entra in una nuova fase della sua ricezione in Giappone. Se nella corte imperiale di Heiankyō la concubina Tang incarnava la malinconia generata dall'impermanenza e la nostalgia amorosa, a partire dal periodo Kamakura e soprattutto durante l'epoca Muromachi essa assume i contorni di parabola politica e morale, adattata al linguaggio drammatico della storia dei conflitti. È in questo contesto che testi come lo *Heike monogatari* (*Storia della famiglia Taira*, inizi XIII sec.) e il *Taiheiki* (*Cronaca della grande pace*, 1372) impiegano il mito di Yang Guifei come figura esemplare della decadenza imperiale e dell'effetto distruttivo della passione sui governanti. L'immagine di Yang Guifei diviene, in questi testi, un topos morale in cui la bellezza femminile è associata al disordine politico. Tale lettura, erede diretta della storiografia cinese, si combina con la visione buddhista della retribuzione karmica: la perdita del potere deriva non più solo dall'errore politico ma dal cedimento ai desideri mondani.

La presenza della figura di Yang Guifei nello *Heike monogatari* non assume mai la forma di un racconto autonomo ma si manifesta piuttosto come allusione colta e carica di valore simbolico, pienamente coerente con la poetica dell'opera. Già nel celebre incipit, dove si afferma che “nel suono delle campane del monastero di Jetavana²⁷ riecheggia la transitorietà di tutte le cose” e che “chi è orgoglioso avrà vita breve come i sogni delle notti di primavera”,²⁸ il testo introduce con forza il tema della caducità di tutte le cose (*mujō*), fondamento della visione storica e religiosa dell'epopea. In questo contesto, esempi tratti dalla storia cinese, tra cui quello della favorita dell'imperatore Tang Xuanzong, funzionano come precedenti autorevoli che rafforzano la dimensione universale del declino. La vicenda di Yang Guifei, legata nella tradizione alla ribellione di An Lushan e alla conseguente crisi dell'impero, diventa così un paradigma della fragilità del potere fondato sul favore personale e sulla bellezza effimera. Il richiamo, anche quando implicito, attiva nel pubblico colto un sistema di associazioni ben codificato: lo splendore della corte Tang, la passione amorosa dell'imperatore, la catastrofe politica e la morte tragica della favorita. Tale condensazione allusiva permette allo *Heike monogatari* di stabilire un parallelo con la sorte del clan Taira, il cui apice di

²⁷ Il monastero di Jetavana (sanscr. Jetavana-vihāra), noto in Giappone con il nome di Gion, è uno dei più celebri luoghi della tradizione buddhista indiana. Situato nei pressi dell'antica città di Śrāvastī, fu donato al Buddha dal ricco mercante Anāthapiṇḍika e divenne uno dei principali luoghi di predicazione del maestro.

²⁸ Ichiko Teiji, a cura di, *Heike monogatari*, vol. 1, in *Nihon koten bungaku zenshū*, vol., 45, Tōkyō, Shōgakusan, 1994, p. 19.

potenza e raffinatezza è destinato a rovesciarsi in rovina. In questo senso, Yang Guifei non è tanto un personaggio quanto un segno culturale, un esempio che contribuisce a inscrivere la storia giapponese in un orizzonte più ampio, sinizzato e buddhista al tempo stesso.

Il motivo della “bellezza che incanta i sovrani” non è solo un elemento narrativo ma un vero e proprio dispositivo interpretativo della storia. Nel caso cinese, la relazione tra Xuanzong e Yang Guifei diventa paradigma di come il desiderio personale possa interferire con il buon governo: l'imperatore, distolto dai doveri politici, delega eccessivamente il potere, aprendo la strada a crisi e ribellioni. Quando questo schema viene recepito nello *Heike monogatari*, esso non è semplicemente imitato ma rielaborato per adattarsi alla sensibilità giapponese del periodo. Nel caso di Taira no Kiyomori (1118-1181), la fascinazione per le *shirabyōshi*²⁹ Giō e Hotoke non è tanto causa diretta della rovina quanto sintomo di uno squilibrio più profondo.³⁰ Kiyomori rappresenta una figura liminale in quanto guerriero che tenta di appropriarsi dei codici aristocratici di corte. Il suo indulgere nel lusso, nella raffinatezza estetica e nell'erotismo segnala una deviazione dal modello ideale di guerriero. In questo senso, le donne non sono agenti della caduta ma specchi attraverso cui il testo rende visibile la corruzione del potere.

Qui entra in gioco la dimensione buddhista. Il racconto non si limita a registrare una crisi politica ma la interpreta attraverso il principio della retribuzione karmica (*gōhō*). L'eccesso – che sia desiderio, orgoglio o attaccamento ai piaceri – genera inevitabilmente sofferenza e distruzione. La parabola di Yang Guifei, culminante nella sua morte forzata durante la rivolta di An Lushan, fornisce un precedente autorevole che legittima questa lettura: non è un evento casuale, ma una legge universale. Nello *Heike monogatari* questo schema viene “addomesticato” in due modi. Da un lato, si inserisce nella poetica del *mujō*: tutto ciò che fiorisce è destinato a svanire. Dall'altro, assume una funzione ammonitrice rivolta alla classe guerriera emergente: il potere non può essere stabilizzato attraverso il

²⁹ Le *shirabyōshi* erano danzatrici professioniste attive nel Giappone medievale, in particolare tra il XII e il XIII secolo, note per esibirsi indossando abiti maschili di corte. Le loro performance combinavano danza, canto e accompagnamento musicale, spesso su testi poetici o di carattere religioso. Il loro stile univa elementi della tradizione aristocratica e di quella buddhista, riflettendo il contesto culturale e spirituale dell'epoca. Le *shirabyōshi* si esibivano sia presso la corte imperiale sia in contesti più popolari, e alcune di loro acquisirono grande fama, entrando a far parte della letteratura e delle cronache storiche. La loro arte esercitò un'influenza significativa sulle successive forme teatrali giapponesi, in particolare sul teatro *nō*, contribuendo allo sviluppo di una estetica performativa raffinata e simbolica.

³⁰ Per un approfondimento su queste due celebri intrattenitrici, si rimanda alla monografia di Roberta Strippoli, *Dancer, Nun, Ghost, Goddess. The Legend of Giō and Hotoke in Japanese Literature, Theatre, Visual Arts, and Cultural Heritage*, Leiden, Brill, 2018.

lusso o il prestigio simbolico della corte, perché questi appartengono a un ordine effimero e illusorio. Così, la vicenda di Kiyomori non è solo una tragedia personale o familiare, ma una dimostrazione narrativa di un principio più ampio: quando il potere si fonda sull'illusione dei sensi – bellezza, piacere, prestigio – esso contiene già in sé i semi della propria dissoluzione.

Nei capitoli del *Taiheiki* dedicati alla caduta dell'imperatore Godaigo (1288-1339) e ai tumulti che dividono la corte, il narratore confronta esplicitamente la consorte imperiale e altre figure femminili di corte con Yang Guifei, attivando così un parallelismo storico-morale: come Xuanzong, anche i sovrani giapponesi vengono travolti dal piacere e dall'accidia, dimentichi della via del retto governo (*michi*, o *dō*). Questa proiezione permette di nazionalizzare la leggenda: la vicenda cinese diventa specchio dei cicli di caos e rigenerazione che caratterizzano la storia politica del Giappone medievale. L'eco di Yang Guifei funge da strumento di riflessione metastorica, in linea con la concezione buddhista di un tempo ciclico che alterna prosperità e rovina.

Il *Taiheiki* riflette una società segnata da guerre civili e dalla necessità di ristabilire un ordine etico e cosmico. All'interno della sua prosa ritmica, scandita da digressioni morali che accompagnano il racconto delle campagne militari, il narratore ricorre spesso a esempi tratti dalla tradizione cinese, in particolare dalle dinastie Tang e Song. In questo contesto, la vicenda di Yang Guifei non è un semplice episodio ornamentale, ma svolge una funzione precisa: diventa un paradigma interpretativo della storia. L'evocazione della favorita di Xuanzong serve infatti a rendere visibile un principio centrale della visione buddhista del testo, ovvero l'immutabilità della legge karmica. L'esempio del sovrano che, cedendo alla passione, trascura il Dharma e conduce il regno alla rovina, viene richiamato per stabilire un parallelo implicito con le crisi politiche giapponesi narrate nell'opera. In questo modo, la storia cinese funziona come una lente interpretativa: ciò che accadde alla corte Tang diventa una prova universale, valida anche per il presente giapponese.

Le fonti buddhiste e cronachistiche contribuiscono a costruire un immaginario in cui tragedia e insegnamento morale sono inscindibili. La figura di Yang Guifei, con la sua bellezza e la relazione amorosa che la lega all'imperatore, non è quindi rappresentata per suscitare empatia o interesse narrativo autonomo, ma come strumento di dimostrazione: l'amore e il desiderio diventano prove spirituali, capaci di rivelare la fragilità dell'ordine umano quando questo si allontana dai principi etici. Per questo motivo, l'episodio non assume mai una forma narrativa indipendente. Esso appare piuttosto come una citazione

esemplare in grado di rafforzare l'argomentazione morale del testo. La sua funzione è quella di illuminare retrospettivamente la storia giapponese, inscrivendola in un orizzonte più ampio e universale, dove gli eventi storici diventano manifestazioni di una legge morale che trascende tempo e spazio.³¹

In questa prospettiva, il *Taiheiki* fissa l'immagine di Yang Guifei come un modello ricorrente dell'errore umano: la smodatezza attribuita alla corte Tang non resta un caso isolato, ma diventa una prefigurazione delle derive delle corti giapponesi. La passione individuale si trasforma così in una metafora dell'attaccamento collettivo, capace di compromettere l'equilibrio politico e morale di un intero regno. Questo uso esemplare della storia riflette chiaramente la funzione attribuita alla narrazione dai compilatori del *Taiheiki*: non soltanto registrare gli eventi, ma educare il ceto guerriero, offrendo attraverso il racconto una forma di orientamento etico e di catarsi religiosa. In tale cornice, la prospettiva buddhista – in particolare quella legata alla Terra Pura – interpreta la perdita dell'ordine imperiale come un esito inevitabile dell'epoca del *mappō*, l'era di degenerazione del Dharma in cui fedeltà, giustizia e compassione vengono progressivamente erose dalla forza dei desideri.³² La vicenda di Yang Guifei assume così un valore che supera il suo contesto originario: diventa una vera e propria allegoria della corruzione dei tempi che, pur radicata nella storia cinese, si estende implicitamente anche al Giappone medievale. Eppure, accanto a questa funzione ammonitrice, la sua presenza nei racconti guerrieri conserva una traccia lirica. Gli autori medievali, pur condannando la passione dell'imperatore Xuanzong, non rinunciano del tutto al fascino della bellezza perduta. Nei passaggi più sobri del *Taiheiki* emerge infatti un tono elegiaco che richiama la sensibilità della cultura di corte dell'epoca Heian: la figura della concubina è

³¹ Masako Nakagawa Graham, *The Yang Kuei-Fei Legend in Japanese Literature*, op. cit., pp. 103-112. Nella stessa monografia (pp. 113-126) è inclusa la traduzione della vicenda di Yang Guifei così come è narrata nel *Taiheiki*.

³² Nel buddhismo dell'Asia orientale il termine *mappō* designa la fase finale della storia del Dharma successiva alla morte del Buddha storico Śākyamuni. La dottrina, sviluppata a partire da fonti indiane e sistematizzata in Cina, distingue tre periodi: *shōbō* (Legge corretta), in cui insegnamento, pratica e realizzazione sono pienamente efficaci; *zōbō* (Legge contraffatta), in cui sopravvivono forme e rituali ma si indebolisce la capacità di conseguire l'illuminazione; e infine *mappō* (Legge terminale), caratterizzato dal collasso dell'efficacia salvifica delle pratiche tradizionali e dalla profonda decadenza morale e spirituale degli esseri. Nella ricezione giapponese, soprattutto a partire dal periodo Heian, si ritenne che l'ingresso nel *mappō* fosse avvenuto nel 1052, una data che ebbe forte impatto sulla sensibilità religiosa del tempo. In questo contesto si affermarono movimenti che proponevano vie di salvezza alternative e più accessibili, come la devozione ad Amida (Amitābha) nelle scuole della Terra Pura (Jōdo e Jōdo Shinshū), le quali sostenevano che, nell'epoca del *mappō*, solo l'affidamento al "voto originario" del Buddha Amida poteva garantire la rinascita nella Terra Pura.

tratteggiata con una certa piet , diventando il simbolo di un destino universale che accomuna vincitori e sconfitti sotto il segno dell'impermanenza.³³

Questi tre livelli preparano il terreno per la risemantizzazione di Zenchiku. Alla met  del XV secolo, il mito non   pi  percepito come estraneo ma   pienamente integrato nell'immaginario collettivo del Giappone. Ci  che Zenchiku eredita non   quindi la storia di un'altra civilt  ma un repertorio di segni naturalizzato: la "Cina" del *n * si configura cos  come una messa in scena della memoria condivisa di un paese, un bagaglio culturale che prende forma e si rinnova attraverso la performance teatrale.



Tsukioka Kōgyo (1869-1927), *L'amata Imperatrice Yōkihi nel Padiglione dell'Estrema Purezza*.
© Smithsonian National Museum of Asian Art, Robert O. Muller Collection, Arthur M. Sackler Gallery.

³³ Kaneki Toshinori, "Taiheiki ni nokoru kanseki juyō no ashiato – Hakushi monjū no honbun keitō ni tsuite", *Kenkyū ronbun*, 2, 2015, pp. 80-90.

Yōkihi di Konparu Zenchiku: contesto, struttura e lettura critica

Il dramma *nō Yōkihi* costituisce uno dei casi più emblematici dell'influsso della letteratura e della sensibilità estetica cinese sulla produzione teatrale giapponese del periodo Muromachi. Inserito nella tradizione dei *mugen nō* (*nō* onirici), esso offre un esempio paradigmatico di come materiali narrativi stranieri vengano assimilati e rielaborati attraverso i codici performativi e spirituali propri del teatro classico.³⁴

Tra le molteplici stratificazioni interculturali della tradizione giapponese, poche si sono rivelate tanto feconde quanto la presenza della Cina come fondamento simbolico, estetico e linguistico. Fin dall'epoca Nara (710-794), la cultura cinese ha rappresentato per il Giappone una dimensione di alterità originaria, un "orizzonte di civiltà" da cui derivare il canone letterario, le dottrine filosofiche e l'immaginario stesso della raffinatezza. È dunque inevitabile che, al momento della definizione dell'estetica del *nō* tra XIV e XV secolo, la Cina sia riemersa come luogo ideale in cui proiettare tanto l'eredità della corte Heian quanto la memoria culturale del buddhismo continentale. In questo contesto, *Yōkihi* assume la funzione di una forma di rispecchiamento: il mito della concubina dell'imperatore Xuanzong della dinastia Tang funge da specchio in cui il Giappone elabora la propria concezione della bellezza, dell'amore e della perdita, trasformando la tragedia storica in una meditazione metafisica. Il teatro *nō*, inteso come arte di soglia e di apparizioni, diventa il luogo perfetto per mettere in scena questa dialettica di estraneità e appropriazione, dove la Cina diviene, più che una geografia, una condizione dello spirito.

L'opera, che rappresenta uno dei vertici della categoria dei "drammi di donne" (*kazura mono*), attinge direttamente al celebre poema *Chang hen ge* di Bai Juyi. Tuttavia, Zenchiku non si limita a una trasposizione drammatica del mito; egli opera una raffinata sintesi tra la tragicità storica e l'ideale estetico dello *yūgen*, filtrando la materia narrativa attraverso la sua peculiare sensibilità. La figura di Yōkihi giunge a Zenchiku già ammantata di leggenda. Nel Giappone del periodo Muromachi, la sua figura era il simbolo della bellezza effimera e della fragilità del potere terreno. Zenchiku eredita la struttura formale del *nō* concepita da Zeami, già altamente simbolica e stilizzata, ma la porta a un

³⁴ Per il testo del dramma, si rimanda a Koyama Hiroshi e Satō Ken'ichirō, a cura di, "Yōkihi", in *Yōkyōkushū, I*, Shinpen Nihon koten bungaku zenshū, vol. 58, Tōkyō, Shōgakukan, 1997, pp. 350-360. Una traduzione in inglese dell'opera è inclusa in Leo Shingchi Yip, *China Reinterpreted*, op. cit., pp. 183-197.

livello ancora più rarefatto e trascendente. Se Zeami cercava l'equilibrio tra imitazione (*monomane*) e bellezza, Zenchiku sposta l'asse verso l'interiorità psicologica e la risonanza simbolica. *Yōkihi* non è dunque il racconto di un evento, ma l'evocazione di uno stato d'animo: la persistenza del desiderio oltre la morte e la solitudine metafisica dell'anima.

La struttura del dramma segue il modello classico del *nō* in un atto (*dan*), ma con una densità lirica eccezionale. L'opera si apre con l'arrivo di un inviato imperiale (il *waki*, un maestro di incantesimi) sulla mitica isola di Penglai (giapp. Hōrai). La funzione del *waki* è qui puramente meditativa e di tramite: egli deve riportare un segno dell'esistenza di *Yōkihi* al sovrano inconsolabile. Lo *shite* (*Yōkihi*) appare all'interno di una semplice struttura architettonica che rappresenta il Padiglione dell'Estrema Purezza, la sua dimora nella terra dell'immortalità. La sua figura è avvolta nel dolore; nonostante la condizione di immortale, ella è prigioniera del ricordo del suo amore terreno. Il cuore dell'opera è la danza. Prima di congedarsi, *Yōkihi* danza per il messo imperiale, rievocando i tempi della corte di Chang'an. La danza *jo no mai*³⁵ è lenta, solenne, intrisa di una malinconia che trascende il tempo. Con essa, Zenchiku mette in atto una forma di narrazione mediata in cui il gesto coreutico si fa veicolo privilegiato dell'ineffabile. Il dramma si chiude non con una risoluzione ma con un'immagine di struggente solitudine. *Yōkihi* consegna al messo un fermaglio d'oro come pegno d'amore, restando sola nel suo palazzo celestiale mentre l'inviato fa ritorno nel mondo degli uomini.

Zenchiku, partendo dal presupposto che ogni espressione della vita umana nasce dal vuoto e nel vuoto ritorna, concepiva la creazione artistica come un processo ciclico di manifestazione e dissoluzione dell'energia vitale che genera e sostiene la realtà fenomenica. Tale idea trova la sua compiuta formulazione nella dottrina del *rokurin ichiro* (lett. "sei cerchi e una goccia di rugiada"), esposta dal drammaturgo in *Rokurin ichiro no ki* (*Notazioni sulla teoria dei sei cerchi e una goccia di rugiada*, 1455). In *Yōkihi*, questa cosmologia diviene principio strutturale e drammaturgico: il testo, la musica e la gestualità si articolano come un movimento ascendente e discendente, un continuo processo di condensazione e rarefazione che trasforma la vicenda biografica in esperienza

³⁵ Nel teatro *nō*, il termine *jo no mai* designa una forma coreutica lenta e altamente stilizzata, tradizionalmente eseguita da personaggi femminili o divinità e caratterizzata da un ritmo misurato che privilegia la grazia e la continuità del movimento rispetto alla spettacolarità. La danza si struttura secondo moduli codificati (*kata*), con passi scivolati e gesti circolari che esprimono stati d'animo interiori piuttosto che azioni narrative. Spesso accompagnata da un canto lirico (*utai*) e da un sostegno musicale essenziale (flauto *nōkan* e percussioni), questa danza rappresenta un momento di sospensione temporale e intensificazione poetica all'interno del dramma, incarnando ideali di eleganza e controllo formale.

metafisica. Il dramma può essere dunque letto come un itinerario dell'essere attraverso sei cerchi, o stadi, interdipendenti, che coincidono con altrettante fasi della rappresentazione: dallo stato potenziale della memoria fino alla sua dissoluzione nella quiete finale.³⁶

Nel primo cerchio, quello della longevità (*jurin*), il mondo scenico è ancora in potenza. Il palcoscenico vuoto di Hōrai rappresenta una condizione cosmologica primordiale: la longevità è l'eternità immobile del non-ancora-manifestato. L'attore che interpreta Yōkihi non è ancora entrato in scena, ma "respira" dietro le quinte, in un'attesa che produce una tensione invisibile. La musica iniziale lenta del flauto (*nōkan*) e del tamburo a clessidra (*ōtsuzumi*) simboleggia il moto del soffio vitale che comincia a vibrare nel nulla. In questo cerchio, l'essere è solo un'ombra di desiderio latente: presenza non ancora individuata, ma percepibile nella densità del silenzio che precede la comparsa dello *shite*. Nel linguaggio di Zenchiku, *jurin* designa il nucleo ontologico della scena: la vita in sospensione, l'energia pronta a coagularsi nella forma. In questo primo cerchio, la "goccia di rugiada" (*ichiro*) è il soffio vitale, l'energia che scaturisce dal desiderio dell'imperatore Xuanzong che, attraversando il vuoto metafisico come un raggio di luce, fende l'oscurità del non-essere per richiamare a sé l'amata. In questa fase, l'attore che interpreta la concubina deve incarnare una presenza immobile ma densa, un'energia che preesiste alla forma e che attende solo il catalizzatore del ricordo per manifestarsi.

Il secondo cerchio, quello della sommità (*shurin*), corrisponde alla manifestazione del testo poetico. È il momento in cui l'essere prende consistenza sonora: la musica si intreccia ai versi declamati che richiamano temi e immagini del *Chang hen ge*. Il canto del coro e del *waki*, modulato in ritmo salmodiato, funge da strumento di evocazione: la forza del desiderio imperiale attraversa il cosmo e richiama alla vita lo spirito dell'amata. Lo *shurin* è dunque il regno dell'emanazione sonora: la vibrazione della voce trasforma il vuoto in direzione, in impulso creatore. La parola poetica diventa "soffio generante", e Yōkihi, pur invisibile, comincia a esistere come eco.

Dopo il richiamo sonoro, l'energia evocata deve trovare una dimora, ossia un corpo scenico e simbolico. Si tratta del cerchio della dimora (*jūrin*). È in questa fase che viene svelata l'ambientazione del dramma: il Padiglione dell'Estrema Purezza. L'accordo dei

³⁶ Stimolanti riflessioni su questa dottrina sono condotte da Arthur H. Thornhill III, *Six Circles, One Dewdrop. The Religio-Aesthetic World of Komparu Zenchiku*, Princeton, Princeton University Press, 1993 e da Ōtomo Taishi, "Rokurin ichiro made no haikai. Zeami kara Zenchiku he", *Komazawa daigaku kokubun*, vol. 16, 1979, pp. 43-51.

tamburi piccoli (*kotsuzumi*) struttura la scena come spazio rituale, delimitando la soglia tra il *waki* (essere vivente) e lo *shite* (spirito). In termini drammaturgici, questo passaggio segna la piena apparizione di Yōkihi come memoria incarnata: non più pura vibrazione, ma entità radicata in un luogo sacro. Qui il tempo è lento, sospeso; la recitazione definisce la geografia mentale dell'evento, generando la percezione di un "altrove" in cui vivi e morti possono coesistere e comunicare.

Il cerchio successivo, quello della forma (*zōrin*), costituisce il vertice della curva ascendente. L'energia evocata nei cerchi precedenti raggiunge qui il suo apice, prendendo forma nella danza e nei gesti dell'attore. La musica si espande, il canto si fa ritmo corporeo e l'attore, attraverso il suo corpo e la sua presenza, trasmette al pubblico l'essenza dello *yūgen*, ovvero la grazia ineffabile, misteriosa e profonda della sua arte. Ogni inclinazione della maschera, ogni rotazione del ventaglio, ogni passo misurato coincide con la produzione visiva del "fiore" (*hana*), la bellezza sublime che sboccia nell'incontro tra l'attore e lo spettatore. In questa fase la figura di Yōkihi abita pienamente la soglia tra illusione e realtà: pur restando fantasma, si fa forma viva, bellezza tangibile. La luce interiore del personaggio attraversa i veli della distanza cosmica e manifesta la perfezione. Ma proprio perché tale perfezione è effimera, il *zōrin* porta in sé il germe della sua dissoluzione: la bellezza è destinata a spegnersi nel momento stesso in cui raggiunge l'apice.

Dal culmine discende la frattura. Con la consegna del fermaglio d'oro al messaggero, l'immagine perfetta si incrina. Il gesto – compiuto lentamente, in asse con il suono isolato del flauto – segna la trasformazione della bellezza in perdita, dell'apparizione in ricordo. L'illusione estetica non si spezza per fallimento ma per necessità: il ciclo vitale dell'arte esige la fine della forma per tornare al principio. Siamo entrati nel cerchio della rottura (*harin*). La "rottura" non è soltanto un evento drammatico ma un atto ontologico: l'artista (e lo spettatore) contempla la dissolvenza dell'opera come verità suprema della creazione. Qui risuona la dottrina buddhista dell'impermanenza (*mujō*): ciò che nasce dalla mente deve essere restituito al vuoto.

Nell'ultimo cerchio, quello del vuoto (*kūrin*), la danza si ferma, la parola tace. Lo spirito, ormai svuotato del desiderio, svanisce nel silenzio stesso da cui era emerso. Il messo imperiale si congeda, e sulla scena rimane una luminosità diffusa, come un'eco che continua a vibrare: uno spazio pieno di risonanze, dove la forma è scomparsa e sopravvive soltanto la percezione della sua passata esistenza. Il *kūrin* segna dunque un ritorno all'origine, ma attraversato da una coscienza nuova: ciò che all'inizio era semplice

potenzialità si trasforma ora in consapevolezza del vuoto. Anche sul piano musicale la chiusura evita una vera conclusione: la cadenza resta aperta, il suono si disperde nell'aria, più sospeso che risolto.

Quando il ciclo si chiude, resta “una goccia di rugiada” (*ichiro*), un residuo vitale che non si disperde del tutto. Essa rappresenta il grado minimo dell'essere, la scintilla che preserva memoria e compiutezza. Zenchiku la descrive come il soffio che permane dopo l'estinzione della forma. Nel contesto teatrale di *Yōkihi*, questa goccia corrisponde con la commozione che lo spettatore prova al termine del dramma: un sentimento che non appartiene più all'illusione scenica ma alla presa di coscienza del transitorio come verità estetica. L'intero dramma, dunque, non è che il diagramma della manifestazione cosmica: dall'immobilità originaria del *jurin* al silenzio conclusivo del *kūrin*, la figura di *Yōkihi* segna il passaggio dal vuoto alla forma e dalla forma al vuoto, rivelando che la creazione artistica, per Zenchiku, coincide con il percorso interiore verso la liberazione dall'attaccamento a forme, desideri e illusioni.³⁷

La critica moderna ha ampiamente dibattuto sull'originalità di Zenchiku rispetto alla fonte cinese. Mentre il poema di Bai Juyi enfatizza il legame eterno, Zenchiku pone l'accento sulla separazione ontologica. Il padiglione in cui siede *Yōkihi* non è solo un luogo fisico ma una metafora del limite tra la vita e la morte, tra il desiderio e il distacco dai desideri mondani. La critica ha inoltre evidenziato il parallelismo tra la condizione di *Yōkihi* e il concetto buddhista di *shūjū* (attaccamento): l'eroina, pur essendo un'immortale, non può raggiungere la liberazione perché il suo amore per l'imperatore la tiene legata al ciclo del dolore. Un'altra chiave di lettura fondamentale riguarda l'uso del silenzio e dell'immobilità. In *Yōkihi*, l'azione è ridotta al minimo; la tensione drammatica è sostenuta quasi interamente dalla qualità della presenza dell'attore e dalla ricchezza intertestuale del testo poetico, che intreccia citazioni letterarie cinesi e giapponesi in un tessuto continuo di rimandi.

³⁷ Per la stesura di questa sezione dell'articolo sono stati utilizzati i seguenti lavori: Harada Kaori, “Nōgaku ni okeru zen no kenkyū”, *Kokusai zen kenkyū*, 8, 2022, pp. 253-272; Amano Fumio, “Zenchiku sakuhin no haikai, shudai, jōchō o meguru sobyōteki gaikan”, *Nihon engeki gakkai kiyō*, 50, 2010, pp. 39-59; Magali Bugne, *De l'imitation à l'émulation: la représentation des passions dans les nô de type féminin de Konparu Zenchiku (1405-1470?)*, Sciences de l'Homme et Société, Université de Strasbourg, École Doctorale des Humanités, 2017; Matthew Chudnow, *Soteriology in the Female-Spirit Noh Plays of Konparu Zenchiku*, Dissertation for Doctor of Philosophy in East Asian Languages and Literatures, University of California, Irvine, 2017.

Il *nō* come spazio di mediazione transculturale

Giunti alla fine di questo percorso, appare evidente come *Yōkihi* di Konparu Zenchiku rappresenti un nodo di straordinaria complessità nella rete delle relazioni culturali tra la Cina e il Giappone medievale. In esso confluiscono tre distinte tradizioni: la storiografia e la poesia cinesi, la sensibilità estetica del periodo Heian e la spiritualità buddhista. L'intreccio di questi elementi contribuisce alla formazione di un testo che, pur nascendo da un'imitazione, si configura come una rielaborazione autonoma e originale. Il dramma, infatti, non si limita a riprendere e imitare il *Chang hen ge* di Bai Juyi ma ne rielabora nel profondo i contenuti. Attraverso il linguaggio simbolico del teatro *nō*, la vicenda di Yang Guifei viene reinterpretata come parte della memoria culturale del Giappone. Il mito diventa così uno strumento di conoscenza del sé attraverso l'altro, rendendo *Yōkihi* un esempio paradigmatico di transculturalità.

Nel dramma *nō Yōkihi*, Konparu Zenchiku rielabora la figura di Yang Guifei attraverso un complesso intreccio di fonti cinesi e giapponesi, dando vita a una rappresentazione profondamente trasformata rispetto al modello originario del *Il Canto dell'eterno dolore* di Bai Juyi. Se il poema cinese fornisce l'ossatura narrativa – l'amore tra l'imperatore Xuanzong e la concubina e la tragedia della sua morte – sono soprattutto le rielaborazioni giapponesi, sviluppatasi a partire dal periodo Heian, a incidere in modo decisivo sulla configurazione del personaggio all'interno del dramma.

Come abbiamo visto, nella ricezione giapponese la storia di Yang Guifei viene progressivamente filtrata attraverso categorie estetiche e religiose proprie della cultura nipponica. Già nei testi narrativi e poetici di epoca Heian e medievale, la figura della concubina tende a perdere parte della sua dimensione storica e politica per assumere tratti più lirici e simbolici. Questo processo culmina nel teatro *nō*, dove *Yōkihi* appare come uno spirito che rievoca il proprio passato in una dimensione sospesa tra memoria e illusione.

Un altro elemento determinante è l'apporto della riflessione buddhista, centrale nella cultura giapponese medievale e ben presente nell'opera di Zenchiku. Nelle fonti giapponesi, la vicenda di Yang Guifei viene spesso reinterpretata in chiave karmica: la sua sorte tragica è letta come conseguenza dell'attaccamento ai piaceri mondani e della precarietà di ogni forma di esistenza. Nel *nō*, questa prospettiva si traduce nella rappresentazione di *Yōkihi* come anima inquieta, legata ai ricordi del passato e incapace

di raggiungere la pace. Il dramma non insiste tanto sugli eventi storici quanto sul loro riflesso interiore, mettendo in scena un percorso implicito di consapevolezza e possibile redenzione. L'utilizzo delle fonti giapponesi contribuisce inoltre a una rielaborazione della costruzione del personaggio. Mentre nel poema di Bai Juyi la figura di Yang Guifei è in larga parte costruita attraverso lo sguardo dell'imperatore e del narratore, nel *nō* essa acquisisce una dimensione più autonoma e introspettiva. Yōkihi diventa soggetto della propria narrazione, esprimendo direttamente il dolore della perdita e il rimpianto per un passato irrimediabilmente perduto. Questa trasformazione è coerente con la poetica del *nō*, che privilegia la rievocazione emotiva e la profondità psicologica rispetto alla linearità narrativa.

Nel suo esito finale, la figura di Yōkihi riassume l'intero percorso della tradizione: da evento storico a mito letterario, da elegia a meditazione. La concubina, inizialmente legata alla cronaca, viene progressivamente trasfigurata fino a diventare simbolo universale. In lei si riflettono i principi dell'estetica classica giapponese – *yūgen*, *hana* e *mono no aware* – che esprimono rispettivamente la profondità misteriosa, la bellezza effimera e la commozione per l'impermanenza. Attraverso questo processo di risemantizzazione, Yang Guifei si colloca al punto di intersezione tra due civiltà e due visioni del mondo: da un lato il pathos storico e amoroso della poesia Tang, dall'altro la spiritualità contemplativa del buddhismo giapponese. Il *nō* trasforma così il dolore individuale in esperienza universale, interiorizzando la figura della concubina fino a farne un emblema di bellezza e perdita. La sua voce, che emerge dal ricordo per dissolversi nel silenzio, incarna la consapevolezza dell'effimero: nella danza finale, ultimo gesto di grazia prima della scomparsa, si condensa l'essenza stessa dell'estetica del *nō*, dove ogni istante, proprio perché fugace, acquista il suo valore più pieno.



*Tsukioka Kōgyo (1869 - 1927). Yōkihi.
Dalla serie: Cento drammi Nō, 1922 - 1926.*

Bibliografia

AMANO Fumio, “Zenchiku sakuhin no haikai, shudai, jōchō o meguru sobyōteki gaikan”, *Nihon engeki gakkai kiyō*, 50, 2010, pp. 39-59.

ATKINS Paul S., *Revealed Identity. The Noh Plays of Konparu Zenchiku*, Ann Arbor, Michigan Monograph Series in Japanese Studies, Number 55, 2006.

BENEDIKTER Martin (a cura di), *Le trecento poesie T'ang*, Torino, Einaudi, 1961.

BUGNE Magali, *De l'imitation à l'émulation: la représentation des passions dans les nô de type féminin de Konparu Zenchiku (1405-1470?)*, Sciences de l'Homme et Société, Université de Strasbourg, École Doctorale des Humanités, 2017.

CHAN Mimi, GRAY Piers, “The Song of Everlasting Grief”, *Renditions*, XIV, 1980, pp. 79-84.

CHUDNOW Matthew, “The Dynamics of *Nyonin jōbutsu* in Zenchiku's *Yōkihi*”, in *Images from the Past: Intertextuality in Japanese Premodern Literature*, a cura di Carolina Negri e Pier Carlo Tommasi, Venezia, Ca' Foscari Japanese Studies 19, 2022, pp. 95-115.

CHUDNOW Matthew, *Soteriology in the Female-Spirit Noh Plays of Konparu Zenchiku*, Dissertation for Doctor of Philosophy in East Asian Languages and Literatures, University of California, Irvine, 2017.

COSTANTINI Vilma (a cura di), *Coppe di giada*, Torino, UTET, 1985.

DYKSTRA Yoshiko, a cura di, *Buddhist Tales of India, China, and Japan. Chinese Section. A Complete Translation of the Konjaku Monogatari-shū*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2014.

HARADA Kaori, “Nōgaku ni okeru zen no kenkyū”, *Kokusai zen kenkyū*, 8, 2022, pp. 253-272.

IDEMA Wilt L., *Chinese Theater 1100–1450*, Ann Arbor, University of Michigan, 2010.

KANEKI Toshinori, “Taiheiki ni nokoru kanseki juyō no ashiato – Hakushi monjū no honbun keitō ni tsuite”, *Kenkyū ronbun*, 2, 2015, pp. 80-90.

KONDŌ Haruo, *Chōgonka, Biwakō no kenkyū*, Tōkyō, Meiji shoin, 1981.

KOYAMA Hiroshi e SATŌ Ken'ichirō, a cura di, “*Yōkihi*”, in *Yōkyokushū, 1, Shinpen Nihon koten bungaku zenshū*, vol. 58, Tōkyō, Shōgakukan, 1997, pp. 350-360.

KROLL Paul W., “The Flight from the Capital and the Death of Precious Consort Yang”, *T'ang Studies*, 3, 1985, pp. 25-53.

KROLL Paul W., “The Song of Lasting Regret”, in *The Columbia Anthology of Traditional Chinese Literature*, a cura di Victor Mair, New York, Columbia University Press, 1994, pp.478-485.

LEVY Howard S., *Biography of An Lu-shan*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1960.

MAURIZI Andrea (a cura di), Anonimo, *Storia del Secondo Consigliere di Hamamatsu*, Roma, Aracne Editrice, 2013.

MAURIZI Andrea e SAGIYAMA Ikuko (a cura di), Fujiwara no Kintō, *Wakanrōeishū. Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare*, a cura di, Milano, Ariele Edizioni, 2016.

MAURIZI Andrea, “Canto dell’eterno dolore. Il fascino seduttivo di un amore immortale”, in *Personale di Kataoka Shikō. Lo spirito giovane della calligrafia classica*, a cura di V. Sica e F. Tabarelli de Fatis, Go Book Editore, Trento, 2006, pp. 32-39.

MIGLIORE Maria Chiara (a cura di), *Kara monogatari. Racconti cinesi*, Edizioni Ariele, Milano, 2015.

NAKAGAWA GRAHAM Masako, *The Yang Kuei-Fei Legend in Japanese Literature*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1998.

NEARMAN Mark J., “The Vision of a Creative Artist. Zenchiku’s Rokurin Ichiro Treatises”, *Monumenta Nipponica*, Vol. 50, No. 2, 1995, pp. 235-261.

NG Wai-Ming, “The China Factor in Tokugawa Culture: Beyond Model and the Other”, *Sino-Japanese Studies*, 22, 2015, pp. 22-24.

NG Wai-Ming, “The Images of Yang Guifei in Tokugawa Texts”, *Journal of Asian History*, vol. 50, No, 1, 2016, pp. 117-139.

ORIGLIA Lydia (a cura di), Sei Shōnagon, *Note del guanciaie*, Milano, SE, 1988.

ORSI Maria Teresa (cura di), Murasaki Shikibu, *La storia di Genji*, Torino, Einaudi, 2012, pp. XIV-XXIV.

ŌTOMO Taishi, “Rokurin ichiro made no haikai. Zeami kara Zenchiku he”, *Komazawa daigaku kokubun*, vol. 16, 1979, pp. 43-51.

OWEN Stephen (a cura di), “Du Fu: Poems”, in *The Great Age of Chinese Poetry: The High T’ang*, Yale, Yale University Press, 1981.

OWEN Stephen (a cura di), *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911*, New York, W.W. Norton & Co, 1997.

OWEN Stephen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

PINNINGTON Noel John, "Crossed Paths: Zeami's Transmission to Zenchiku", *Monumenta Nipponica*, Vol. 52, No. 2, 1997, pp. 201-234.

PINNINGTON Noel John, "Models of the Way in the Theory of Noh", *Japan Review*, 18, 2006, pp. 29-55.

PLAMENOVA DIMITROVA Radina, "The Story of Li and Yang and the Tang Dynasty Poets: The Beginning of a Millenary Literary Journey", *Zhongguo Yanjiu. Revista de Estudios Chineses*, Número 9, 2013, pp. 147-160.

POLLACK David, *The Fracture of Meaning. Japan's Synthesis of China from the Eighth through the Eighteenth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

STRIPPOLI Roberta, *Dancer, Nun, Ghost, Goddess. The Legend of Giō and Hotoke in Japanese Literature, Theatre, Visual Arts, and Cultural Heritage*, Leiden, Brill, 2018.

TEIJI Ichiko (a cura di), *Heike monogatari*, vol. 1, in *Nihon koten bungaku zenshū*, vol., 45, Tōkyō, Shōgakukan, 1994.

THORNHILL Arthur H. III, *Six Circles, One Dewdrop. The Religio-Aesthetic World of Komparu Zenchiku*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

TUNG Jasmine Yu Ting, *The Japanese Fascination Towards the Legends of the Chinese Figure of Yang Guifei*, tesi non pubblicata del Master of Arts, California State University, 2018.

WALEY Arthur, *The Poetry and Career of Li Po: 701-762 A.D.*, London, George Allen & Unwin Ltd., 1958.

WATSON Burton, *Chinese Lyricism from the Second to the Twelfth Century*, New York, Columbia University Press, 1971.

WONG Laurence, "Yang Guifei and the Poetics of Passion," *T'oung Pao*, 85, 1999, pp. 324-349.

YIP Leo Shingchi, *China Reinterpreted. Staging The Other in Muromachi Noh Theatre*, London, Lexington Books, 2016.

YU Teresa Yee-Wah, *Li shangyin: The Poetry of Allusion*, tesi di dottorato non pubblicata, The University of British Columbia, 1990.



Chōbunsai Eishi (1756–1829) , La bellezza cinese Yang Guifei.

© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.