

# antropologia e teatro

Performing arts e dialogo interculturale | A venti anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale

ARTICOLO

## Intervista a Umewaka Rōsetsu, Tesoro Nazionale Vivente di Umewaka Naohiko

### Abstract – ITA

Il contributo è un'intervista a Umewaka Rōsetsu (1948) *Shite-kata* della scuola Kanze. Cinquantaseiesima generazione della famiglia Umewaka Rokurō. Secondo figlio maschio di Umewaka Rokurō LV. Ha studiato sotto Umewaka Minoru II e suo padre. Debutta sul palcoscenico nel 1951 come attore bambino in *Kurama Tengu*. Nel 1954 ha interpretato il suo primo ruolo da protagonista (*shite*) in *Shōjō*. Mentre approfondisce i classici del *nō*, promuove anche attivamente il riesame del repertorio, il recupero di altri drammi e la messa in scena di nuovi spettacoli *nō*. Nel tempo riceve molti premi tra cui nel 1986 il premio del Ministro dell'Istruzione per l'incoraggiamento artistico per i nuovi artisti e, nel 1998, quello dell'Accademia giapponese delle Arti. Nel 2007 diviene membro dell'Accademia giapponese delle Arti e nel 2014 è riconosciuto come *Ningen kokuhō* (Tesoro nazionale vivente). Direttore dell'Associazione Umewakakai e direttore dell'Accademia di *Nō* Umewaka è autore di *Makoto no Hana* edito da Sekai Bunka.

### Abstract – ENG

The contribution is an interview with Umewaka Rōsetsu (1948) *Shite-kata* of the Kanze school. Fifty-sixth generation of the Umewaka Rokurō family. Second son of Umewaka Rokurō LV. Studied under Umewaka Minoru II and his father. He made his stage debut in 1951 as a child actor in *Kurama Tengu*. In 1954, he played his first leading role (*shite*) in *Shōjō*. While delving into *nō* classics, he also actively promoted the re-examination of the repertoire, the revival of other dramas and the staging of new *nō* plays. Over time, he received many awards, including the Ministry of Education's award for artistic encouragement for new artists in 1986 and the Japanese Academy of Arts' award in 1998. In 2007 he became a member of the Japanese Academy of Arts and in 2014 he was recognised as *Ningen kokuhō* (Living National Treasure). Director of the Umewakakai Association and director of the Umewaka *Nō* Academy, he is the author of *Makoto no Hana* published by Sekai Bunka.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 16 (2023)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/18689

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

## Intervista a Umewaka Rōsetsu, Tesoro Nazionale Vivente\*

di Umewaka Naohiko

1. *Trasmissione*

**Naohiko** - Oggi parleremo di *nō*, che è patrimonio culturale immateriale dell'UNESCO con Umewaka Rōsetsu, cinquantaseiesimo capo della famiglia Umewaka Rokurō di *shite-kata* [attore che riveste il ruolo di protagonista in un *nō*, ndr] della scuola Kanze. Umewaka Rōsetsu è un Tesoro Nazionale Vivente (*ningen kokuhō*) e membro della Nihon Geijutsuin (Accademia d'Arte del Giappone). Si dice che il lignaggio della famiglia Umewaka risalga al periodo Nara con la nascita di Tachibana no Moroe (684-757). Successivamente, durante il periodo Sengoku (1467-1590), questa famiglia ricevette i favori di Oda Nobunaga; durante il successivo periodo Edo (1603-1868), riusciva a mantenere una posizione predominante come *tsure* [attore che si affianca allo *shite*, ndr] della famiglia Kanze servendo come *shite* nei *nō* celebrativi e come Senzai in *Okina* (Il vecchio) dello *iemoto* (caposcuola) Kanze. Successivamente, quando lo shogunato di Edo crollò e iniziò il periodo Meiji (1868-1912), la situazione intorno al teatro *nō*, che era stato definito come *shikigaku* (intrattenimento eseguito durante le cerimonie ufficiali dello shogunato), cambiò radicalmente. Il caposcuola, Kanze Kiyotaka, seguì a Shizuoka l'ultimo *shōgun*, Tokugawa Yoshinobu, ma fu il capofamiglia Umewaka Minoru (1828-1909), il bisnonno del maestro Rōsetsu, che rimase a Tokyo e continuò a proteggere l'arte del teatro *nō*. Umewaka Minoru I è anche celebrato come uno dei "tre maestri del periodo Meiji" insieme a Hōshō Kurō XVI e Sakurama Banma. Da lì, il lignaggio della famiglia Umewaka continuò ininterrotto, dal nonno Umewaka Minoru II (1878-1959), al padre Umewaka Rokurō LV (1907-1979), e infine al maestro Rōsetsu (n. 1948). Maestro, in un ambiente del genere lei ha osservato le rappresentazioni di *nō* sin dalla sua infanzia, ha qualche pensiero che vuole condividere adesso?

**Rōsetsu** - Molto è cambiato dai tempi di mio nonno. L'era di mio nonno era quella detta del "dopoguerra". Naturalmente tutti desideravano disperatamente sopravvivere, impresa molto più dura di quanto lo sia ora e, in un certo senso, ho come la sensazione che ci fosse qualcosa di simile alla generosità. Tutti quelli che conoscevano quella generazione sono morti adesso. Direi che si possa chiamare uno stacco... Molte persone di quella generazione, incluso Kanze Hisao, sono morte prematuramente, e sento che in quel periodo si è creato

---

\* Traduzione dal giapponese di Giancarlo Giovanelli. Redazione e cura della versione italiana di Matteo Casari. Questa intervista è stata possibile grazie alla collaborazione e al sostegno di Nohgaku Shorin Publisher, in particolare di Maruoka Keiichi e Yamagishi Hiroko (<http://nohgakushorin.co.jp/>).

un vuoto nella storia del *nō*. Anche Naogi, tuo padre, è morto prematuramente, vero? Ammiravo l'arte di Naogi che era di composta bellezza in stile Edo. Soprattutto, si poteva intravedere in lui il grande capostipite Manzaburō I. Non c'è dubbio che l'arte venga da lì. C'era molto di più delle sole parole. Avrei voluto che avessero potuto trasmettere di più quelle cose a noi interpreti più giovani. Certo, oggi abbiamo i DVD e altre registrazioni video, ma non credo che si possa vedere l'interno anche se rimane traccia dell'esterno. Quindi, alla fin fine, non rimane che apprendere direttamente. Da giovane avevo la sensazione che avrei sempre avuto modo di imparare da qualcuno, vivendo però ho capito che non è così e me ne sono pentito molte volte. Al contrario, anche chi insegna non può insegnare per sempre. Detto questo, per quanto riguarda un'arte come il *nō* la trasmissione è l'aspetto più importante. Sto pensando che d'ora in poi devo considerare più seriamente cosa trasmettere e cosa imparare.

**Naohiko** - Capisco.

**Rōsetsu** - Ad esempio, ho lavorato molto con l'attuale caposcuola Kanze (Kanze Kiyokazu) su una serie di opere, tra cui quelle che assieme si indicano come *sanrōjo* (Tre vecchie donne)<sup>1</sup> e altri drammi complessi dal punto di vista interpretativo<sup>2</sup>. L'altro giorno è stato allestito *Settai* alla rappresentazione speciale del Kanzekai (riunione, incontro dei Kanze, *ndr*) e io stesso non potevo crederci, ma con questo dramma sono riuscito a completare la cosiddetta serie delle vecchie donne insieme al caposcuola dei Kanze. Sono molto grato di essere chiamato per il coro ogni volta che il caposcuola esegue una grande opera, ma allo stesso tempo c'è molta pressione. Se il *nō* non è buono, il coro deve assumersi più della metà della responsabilità. Ecco perché il coro del *nō* gioca un ruolo così importante! Tuttavia, in qualche modo penso di essere stato in grado di interpretare grazie alla continua formazione ricevuta da mio nonno e di essermi connesso come parte della storia.

**Naohiko** - Probabilmente, in un certo senso, il caposcuola le chiede di essere nel coro con l'idea di "trasmettere". Mi sembra, Maestro Rōsetsu, che sia un messaggio del caposcuola rivolto alla prossima generazione attraverso di Lei.

**Rōsetsu** - Può darsi. Il caposcuola continuerà a lavorare con grandi opere, compreso *sanrōjo*. Mi rendo conto che potrei sembrare presuntuoso ma, se il ricordo delle esperienze fatte assieme sul palco in questi anni potesse essere di aiuto a qualcuno, ciò mi renderebbe enormemente felice. *Settai* è proprio un'opera imparata da

---

<sup>1</sup> Nel repertorio classico si individuano cinque opere con protagoniste donne anziane (*gojōro*). Tre di queste, *Sekidera Komachi*, *Higaki* e *Obasute*, sono considerate particolarmente importanti e vengono a loro volta indicate come *sanjōro*. Interpretare tutte queste opere nell'arco della propria carriera è, per un attore professionista, un ragguardevole traguardo.

<sup>2</sup> 重い能 (*omoinō*), letteralmente *nō* pesanti. Il termine si riferisce ad una delle possibili suddivisioni del repertorio e indica quei *nō* che possono essere interpretati solo da attori esperti di comprovata competenza e abilità.

bambino. Mi pare intorno ai sette anni. Interpretavo ruoli da bambino e mi esercitavo con mio nonno. Se pratici ogni giorno, imparerai i versi anche se non ti piace. Anche se ero il nipote, mio nonno non era per niente indulgente e per di più a metà dell'addestramento si dimenticava che era una lezione e cominciava a fare sul serio. In effetti cambia molto se si ha a che fare con persone che fanno sul serio. Indimenticabile. Questo si collega a quanto sia importante la pratica. Fino a che punto ci si può esercitare per poter essere credibili? Questo vale per coloro che insegnano e per coloro a cui viene insegnato. Il fatto che da noi Umewaka sia obbligatorio indossare il *kimono* anche alle prove è in linea con questa didattica. Questo perché mio nonno diceva sempre: "Le prove sono la vera rappresentazione". Ecco perché è ovvio che si debba indossare il *kimono*. In breve, devi creare lo spirito dalla forma. Questa frase era diventata un ritornello.



Fig. 1 - Umewaka Rōsetsu, foto di M. Moriyama.

## 2. Ricordi

**Naohiko** - Maestro, lei ha interagito con molte persone. Prima ha usato l'espressione "uno stacco", ma ovviamente le persone, il palcoscenico, il camerino, lo stato dell'arte, ecc., saranno state diverse da come sono ora.

**Rōsetsu** - Esatto. In passato, molti attori, critici e discepoli dilettanti del *nō* erano interessanti e non convenzionali. L'atmosfera nel camerino, soprattutto l'aria, era incomparabilmente più stimolante di quella dei

nostri giorni. Vista la presenza di un maestro severo nessuno si permetteva di chiacchierare. Nel camerino ciascuno poneva grande attenzione alle proprie mansioni. D'altra parte, non riesco a immaginarlo ora, ma ai vecchi tempi c'era sempre una bottiglia da 1,8 litri di *sake* nel camerino (*ride*). Soprattutto nel dopoguerra, quando gli alcolici scarseggiavano. Perciò si teneva del buon *sake* nel camerino, tanto che una volta ho sentito che tutti erano felici nel dire: "Se si va da Umewaka si può bere del buon *sake*!" Inoltre, sembra che ci siano stati anche momenti in cui qualcuno è apparso sul palco mentre era ancora ubriaco dopo aver bevuto alcolici. Quando ero ancora adolescente accadde qualcosa del genere durante una registrazione televisiva. In quell'occasione, per l'opera *nō Ishibashi*, mio padre eseguì la danza del leone bianco e io del leone rosso, e l'accompagnamento era eseguito da musicisti di primissimo ordine. Questi musicisti di primissimo ordine erano persone amanti dell'alcol e, che per qualche motivo, avevano bevuto *sake* nel camerino prima di registrare. In questo momento non intendo l'impegno nell'esercitazione a cui facevo riferimento prima, ma l'impegno nel bere. Ma ci pensate?! Uscire così sul palcoscenico per una registrazione della TV del tempo?! Il calore delle luci usate per la registrazione era così forte che si sono ubriacati completamente (*ride*) così che hanno eseguito un accompagnamento diverso da quello previsto. Ho danzato, ma ero molto preoccupato. Ricordo molto bene quell'episodio. Ma, stranamente, sono stato sorpreso di scoprire che, anche se era diverso dal solito accompagnamento, per quanto fossero ubriachi, le pause venivano rispettate. Immagino che sia possibile solo perché radicate in loro. È una storia semiseria, ma allo stesso tempo ricordo di aver pensato che questo fosse ciò che significa essere una celebrità.

**Naohiko** - Questo è un episodio magnifico (*rido*).

**Rōsetsu** - Quando ho controllato lo schermo più tardi, oscillavano tutti (*ride*). Mi chiedevo, per fare un esempio, il maestro di flauto Tanaka Ichiji è venuto a casa nostra per esercitarsi con noi, o forse è venuto perché gli piace farsi un bicchiere dopo le prove? Dopo le esercitazioni ero costretto ad ascoltarli, ma in virtù di ciò ho potuto ascoltare storie molto belle. Ad esempio, secondo mio nonno, la famiglia Umewaka si è separata dal caposcuola Kanze per un certo periodo di tempo<sup>3</sup>. Perciò, anche se lo *shite* conosceva a grandi linee i contenuti, non si può dire altrettanto dei musicisti. In tali circostanze mio nonno dovette danzare *Sagi* (l'airone) e il maestro Tanaka disse che era la prima volta che accompagnava questa danza, così chiese al nonno: "Voglio che tu mi insegni

---

<sup>3</sup> Rōsetsu si riferisce a quello che è stato definito il "problema Kanze": nella scuola Kanze, innescata dalla confusione dopo la restaurazione Meiji, persone influenti come Umewaka Minoru I, Kanze Tetsunojō e Kōsetsu agirono come fossero *iemoto* rilasciando diplomi per conto proprio. C'era un conflitto tra la "fazione Umewaka" e la "fazione *iemoto*". Poiché erano state prese misure per impedire anche ai musicisti di apparire nelle esibizioni di Umewaka, Umewaka Minoru aveva preso alle proprie dipendenze dei musicisti. [Cenni più estesi sul conflitto Kanze-Umewaka, risolto solo nel 1954, si trovano in Matteo Casari, *Umewaka Minoru (1828-1909): dal caos al cosmo, tra caos e cosmo*, in Matilde Mastrangelo et al., *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, Aracne, Roma, 2014, pp. 177-203, ndr].

anche solo la versione cantata della parte per flauto”. Dopodiché si recò a Himeji dal proprio maestro, lì eseguì con il flauto il brano musicale di cui sopra e rimase sorpreso che fosse uguale alla canzone che aveva sentito da mio nonno. In seguito mi disse “Tuo nonno era davvero fantastico. Conosceva perfettamente il brano nonostante non l’avesse mai eseguito”. Forse mio nonno pensava: “Non prendere in giro i musicisti Umewaka!” Attraverso queste storie sento di aver potuto conoscere il *nō* di Umewaka, che è collegato non solo a mio nonno, ma anche a Minoru I.

**Naohiko** - Che tipo di persone erano suo nonno e suo padre?

**Rōsetsu** - L’hobby di mio padre era il *nō*, ma gli piacevano anche il *sumō* e gli spettacoli teatrali (*kabuki*) che guardava spesso. Il solo guardare il *sumō* lo metteva di buon umore. Ha avuto il posto in platea fino ai suoi ultimi anni ed era spesso in compagnia di Maruoka Akira della casa editrice Nōgaku Shorin e di tutti coloro che erano coinvolti con il *nō*. Mio padre amava particolarmente il *tachiai* nel *sumō*. Oggi il tempo del *tachiai* è fisso, ma in passato non era così. I lottatori di *sumō* possono scontrarsi solo quando sono sincronizzati. Raccontava spesso del puro piacere provato nel momento in cui i lottatori si fissano l’un l’altro e poi scattano; aveva anche paragonato questo momento del *tachiai* all’apertura del sipario all’inizio di un’esibizione di *nō*. Quando lo *shite* dice “*O maku*” (sipario) dietro al sipario è come “*Hakkeyoi, nokotta*” nel *sumō*. Ecco perché c’era sempre molto silenzio dietro alle quinte.

**Naohiko** - Anche a Suo nonno piaceva il *sumō*?

**Rōsetsu** - Mio nonno amava il teatro più del *sumō*. All’epoca di mio nonno il teatro *kabuki* era al massimo della popolarità con gli attori Eno I, Kikugorō VI e Uzaemon XV. Sembra infatti che mio nonno frequentasse queste persone. Mio nonno collaborava con loro aiutandoli ad allestire veri e propri *kabuki*, dipingendo perfino i fondali. Si possono vedere le foto di questo periodo sulla rivista “Umewaka”.

**Naohiko** - Anche a lei piace il teatro, vero?

**Rōsetsu** - Sì. Mi piace molto il teatro, spesso andavo a vederlo. Il drammaturgo Uno Nobuo è mio zio, spesso mi portava fuori. Mi diceva: “Ragazzo, sei libero oggi?”. Così guardavo dalla segreteria del Teatro Kabukiza. Di recente, grazie ai contatti di mio figlio Fujima Kanjurō, ho anche l’opportunità di uscire a cena con giovani attori. *Kabuki* e *nō* sono diversi, ma come arti dello spettacolo hanno alcune cose in comune.

**Naohiko** - Parlando di *kabuki*, il precedente Onoe Shōroku [Onoe Shōroku III (1946-1987, ndr) ha detto una cosa del tipo: “Il *nō* ha solide fondamenta a differenza del *kabuki*”. A questo proposito, che impressione ha degli insegnanti che sono profondamente coinvolti in entrambe le arti dello spettacolo?

**Rōsetsu** - In termini di fondamenta il teatro *kabuki* ha un grande sostegno dato dal gruppo Shōchiku<sup>4</sup>. Naturalmente, quando si tratta di arti, il *nō* ha una lunga storia e si può dire che sia ben consolidata, ma come organizzazione ha ancora molta strada da fare. O meglio, penso che questo sia un argomento che sarà trattato presto in futuro. Prima di tutto viene il cambiamento della mentalità degli attori *nō*. A mio parere, dal momento che chi opera nel *nō* è anche un artista di teatro, questa attività dovrebbe essere un'attività basata sulla popolarità. La chiamerei "consapevolezza dell'attore" (役者意識 *yakusha shiki*). Voglio che le persone che eseguono il *nō* ne siano più consapevoli e voglio far rivivere quel tipo di consapevolezza. Penso che questa consapevolezza in passato fosse più presente. Un attore con una bella figura e una bella voce, ecco di cosa ha bisogno il *nō* in questo momento. Tuttavia, ci sono ancora persone che dicono "attività basate sulla popolarità = il male". La maggior parte di loro è invidiosa, ma è meglio smetterla di farsi lo sgambetto a vicenda. Dovremmo essere più liberi di competere su scala più ampia.

### 3. Il teatro *nō* nel futuro

**Naohiko** - Cosa ne pensa del futuro del *nō*?

**Rōsetsu** - Mi sembra che oggi ci sia in particolare la tendenza negli attori ad adorare troppo il "*Nō*". Mi chiedo se sia per questo che non ci si possa fare niente... Ai tempi di mio nonno, nel dopoguerra, il *nō* doveva essere per certi aspetti più libero. Ad esempio, nel caso del *kabuki*, c'era qualcuno come Nakamura Kanzaburō che deve aver pensato: "Se noi compariamo sul palcoscenico, già di per sé è rappresentazione teatrale". In altre parole, doveva essere la sicurezza in se stessi che derivava dal fatto che "la formazione fosse di tutt'altro livello", penso proprio che il motivo fosse questo. Mio padre diceva: "Mi esercitavo il doppio rispetto a adesso", in realtà era più del doppio! Ho sentito dire che mio padre ha ripetuto il *kangeiko*<sup>5</sup> tre volte. Tre anni... Pazzesco esercitare così la voce. Non puoi esercitarti normalmente, devi farlo sempre oltre il limite. Mio padre diceva: "Tutti sono diventati intelligenti", ma non importa quanto tu sia intelligente, se non hai la tecnica non puoi essere un artista *nō*. Proprio perché aveva una solida base ha potuto lavorare liberamente sulle parti soprastanti.

**Naohiko** - Maestro, credo che sia proprio grazie a questa rigorosa formazione che lei sia stato in grado di padroneggiare in qualsiasi momento la tecnica per poter cantare in più di 200 spettacoli *nō*.

---

<sup>4</sup> Principale *major* giapponese dell'intrattenimento (teatro, cinema, televisione). Dal periodo Meiji controlla di fatto il *kabuki* professionistico.

<sup>5</sup> Pratica che si svolge durante il periodo più freddo dell'anno. Indica il significato di sopportare il freddo e purificare lo spirito.



**Rōsetsu** - No, no, non sono neanche lontanamente bravo come mio padre o mio nonno. Non mi è stato permesso di fare pratica al freddo. Per qualche ragione, all'epoca in cui ero abbastanza grande (intorno ai 16 anni) per iniziare *kangeiko*, avevo ricevuto molti ruoli da interpretare, così mio padre decise che non poteva permettere che io perdessi la voce a causa delle esercitazioni al freddo. Tuttavia, mi disse di cantare bene su base regolare e creare la mia voce, pertanto mi sono applicato con regolarità. Oltre al fatto di esercitarmi regolarmente, mi è stato spesso detto di guardare attentamente le esibizioni di altre persone. Guardando quelle esibizioni, o per esempio ascoltando canti poco familiari, immaginando che "se non lo so fare in seguito mi troverò in difficoltà" chiedevo a mio padre e li memorizzavo. Qualsiasi tipo di *nō* può essere fatto se hai documenti scritti come *katatsuke*<sup>6</sup>, ma anche se puoi farlo, è solo circa l'80% del totale. Per il restante 20% non c'è altro modo che essere istruiti direttamente. Inoltre, ci sono molte più cose importanti in questo 20% comunicato direttamente che nell'80% del totale. Come ho accennato in precedenza, le immagini che rimangono sui DVD ora possono avere un significato simile a quello del *katatsuke*. Ma dopotutto, questo da solo non è sufficiente. Inoltre, anche la questione "come dovremmo guardare" le cose registrate su questi nuovi supporti sarà un punto chiave nel pensare al *nō* in futuro. Penso che, se sei un professionista, dovresti riflettere attentamente sullo studio di un tale punto di vista.

#### 4. Il sistema dei Tesori nazionali viventi<sup>7</sup>

**Naohiko** - Maestro Rōsetsu, lei è designato come detentore di un importante bene culturale immateriale, un cosiddetto Tesoro nazionale vivente. Lei è anche membro della Accademia d'Arte del Giappone e ha ricevuto molte onorificenze straniere, come quella francese, ma ora vorrei chiederle del sistema dei tesori nazionali viventi in Giappone. Sono passati circa dieci anni da quando nel 2014 è stato designato come detentore di importanti beni culturali immateriali, che cosa ne pensa adesso di questo sistema?

**Rōsetsu** - Ci sono molte cose (ride): la prima è che deve essere un'arte giapponese. Anche se un giapponese esegue un'arte straniera, questa non è riconosciuta come arte giapponese, tuttavia vorrei vedere un sistema in cui lo Stato protegga anche queste persone e promuova le arti dello spettacolo giapponesi per le generazioni future. La seconda è che l'età per poter ricevere il riconoscimento è troppo avanzata. Se dovesse essere dato a persone che ereditano la cultura e la trasmettono alle generazioni future, l'età non dovrebbe essere oltre i 70 anni. Quando sono stato contattato, ho detto al telefono: "È meglio uno un po' più giovane". Soprattutto nel

<sup>6</sup> Testi che riportano, assieme alla drammaturgia dell'opera, indicazioni sulle azioni da svolgere.

<sup>7</sup> Sul sistema giapponese dei Tesori nazionali viventi vedi infra il contributo di Alice Palazzo, pp. 97 segg.



*nō*, non sono poche le persone che hanno ricevuto il riconoscimento e poi sono scomparse dopo poco tempo, così non ha senso. Questo riconoscimento ha un significato diverso rispetto a premi come il *Bunka kōrōshō* (Persona di Merito Culturale). Penso che sia un sistema molto valido e significativo, quindi vorrei che riflettessero un po' di più su questo. In terzo luogo, per il fatto di tramandare le arti alle generazioni future, le persone accreditate ricevono denaro dallo Stato, ma penso che l'importo sia un po' scarso<sup>8</sup>. Onestamente, con quell'importo è impossibile. Non si tratta di dire che più l'importo è alto meglio è ma, piuttosto, ritengo si debba pensare a sovvenzionare o proteggere in modo diverso. Ciò richiederà una revisione particolarmente urgente e radicale.

##### 5. Cos'è il *nō*

**Naohiko** - Infine, cos'è il *nō*?

**Rōsetsu** - Secondo me, più ci si dedica e più il *nō* diventa spettacolo e teatro. Non c'è dubbio che sia così. Ci sono persone che dicono che il *nō* è il *nō*, un'arte performativa a sé che è diversa da tutti gli altri tipi di teatro, vorrei proprio sapere come potrei recitare con tali pensieri. Credo che il *nō* dovrebbe essere il *nō* e che dovrebbe essere anche teatro. Non sarebbe bello avere uno spettacolo in cui un attore brillante si esibisce davanti a un pubblico? Manzaburō e Minoru hanno costruito una tale arte. Penso che si possa farlo anche adesso. È fattibile se ci si prova.

---

<sup>8</sup> Circa 13.000 euro l'anno, *ndr.*