

Matteo Casari
MATSUYAMA NŌ
UN NŌ DIFFERENTE

Tra il 2017 e il 2019 ho condotto due brevi periodi di ricerca nel Tōhoku occidentale, più precisamente a Matsuyama, piccolo paese di circa cinquemila abitanti che nel 2005 ha perso la propria autonomia amministrativa e toponomastica venendo accorpato a Sakata, centro urbano di oltre centomila abitanti affacciato sul Mar del Giappone nella prefettura di Yamagata¹. In questa zona defilata, lontana dai grandi centri urbani con i quali si è soliti identificare il Giappone odierno, in un ambiente ancora fortemente connotato da una natura incombente e, a contrappunto, dalle geometrie regolari delle risaie che occupano la gran parte della piana di Shōnai, il teatro *nō* è presente da secoli in molteplici e sorprendenti forme. Lo è come presenza diffusa e passione condivisa e il suo valore, al di là della mera dimensione estetica, si rivela nel ruolo sociale che riveste, e ha rivestito, nelle comunità locali.

Oggetto del mio interesse e motivo della mia presenza in quei luoghi è stato il *Matsuyama nō*, una tradizione peculiare ed unica nel suo genere che vede, almeno dal primo periodo Meiji (1868-1912) in poi, un gruppo di cittadini farsi attori e musicisti al fine di condividere la passione per il *nō* e allestire spettacoli. Ha così preso progressivamente forma uno stile tecnico-interpretativo – con un relato repertorio drammaturgico – altro rispetto al *nō* istituzionale dei professionisti, una tradizione oggi patrimonio dalla compagnia Shōfusha attiva a Matsuyama².

Pressoché ignorato dagli studiosi, il *Matsuyama nō* attende ancora di essere approfonditamente indagato e valorizzato. È difficile individuare un motivo preciso per tale disinteresse ma, tra le possibili cause, si può forse richiamare la fisionomia elusiva del *Matsuyama nō* che, sarà chiaro più avanti, sfugge a molte categorie date riferibili al *nō*. Da tenere in considerazione, ancora, la tendenza a schiacciare i giudizi di valore sul livello estetico degli esiti scenici disconoscendo – del tutto o in parte – il ruolo dei processi che li

¹ Ringrazio sentitamente l'Università di Yamagata, in particolare il professor Yamamoto Harufumi, e la Yamagata-shi Geijutsu Bunka Kyōkai (Associazione Culturale d'Arte di Yamagata) per gli inviti e l'insostituibile sostegno offertomi in entrambe le occasioni.

² Il toponimo rimane ora in uso solo per la locale scuola elementare e per il *Matsuyama nō* che, in tal senso, ha assunto un ulteriore valore identitario per la comunità.

determinano e degli obiettivi che li motivano al fondo: la posizione normativa conferita al *nō* professionistico, modello teatrale riconosciuto per la qualità della sua tecnica attorica e per la raffinatezza dei suoi allestimenti, indurrebbe valutazioni comparative epidermiche e poco pertinenti facendo percepire il *Matsuyama nō* come una variante di minor conto.

Le pagine che seguono, un primo resoconto dell'etnografia condotta³, intendono invece portare l'attenzione su questo fenomeno ritenendolo un caso di indubbio interesse teatrologico e antropologico. Senza poter avere l'ambizione di tessere la trama e l'ordito di una storia ancora da ricostruire compiutamente su un rigoroso vaglio documentale, mi prefiggo di restituire un primo quadro di riferimento utile a conoscere e a leggere il valore della differenza del *Matsuyama nō*.

Il *Matsuyama nō* è al fondo un teatro di comunità – qui tale definizione deve essere assunta a maglie assai larghe – e dal territorio che lo ha visto nascere e lo custodisce è bene partire. L'ecosistema geografico, climatico e culturale della piana di Shōnai, stante pure le vicende storiche che l'hanno interessato, ha giocato un ruolo determinante nella sua fioritura. L'area, stesa tra le città di Sakata e Tsuraoaka, è stretta verso il mare da montagne che appartengono all'esperienza estetica e religiosa del Giappone. Luoghi visitati e cantati dal poeta Bashō (1644-1694) che, giunto allo Yamadera – tempio fondato nel IX secolo da Ennin (Jikaku Daishi), monaco Tendai – compose alcuni dei suoi versi più famosi dedicati al silenzio e alla quiete del luogo⁴ prima di scendere a valle navigando le acque turbolente del fiume Mogami che sfocia a Sakata. Rilievi che ospitano tutt'oggi le pratiche ascetiche degli *yamabushi*, i monaci di montagna fedeli alla via dello *shugendō*⁵, e i sentieri di pellegrinaggio del Dewa Sanzan (le tre montagne di Dewa) lungo i quali ascendere ai monti Hago-san, Gas-san e Yudono-san per compiere simbolicamente il ciclo di nascita, morte e rinascita. Tutta la regione è caratterizzata da inverni rigidissimi e da neviccate assai copiose che in passato isolavano di fatto la zona dal resto del Paese per vari mesi all'anno: una nicchia ecologica e culturale.

Al tempo di Matsuo Bashō il *nō* aveva già conseguito la sua canonizzazione ed era saldamente ancorato alla vita delle corti samuraiche – dalla fine del XII secolo il potere *de facto* transiterà dall'imperatore allo *shōgun*, capo

³ Vorrei qui ringraziare tutti coloro che hanno contribuito alle mie indagini. In particolare, per le lunghe interviste concesse il 18/11/2019, Enomoto Kazusuke e Togashi Haruo, rispettivamente Presidente e Vicepresidente di Shōfusha, e per l'ospitalità la famiglia Iwatari che nel novembre 2019 mi ha permesso di vivere alcuni giorni nella comunità di Matsuyama.

⁴ «Che quiete! / Penetra nella roccia / il canto delle cicale», Bashō, *Il romitaggio della dimora illusoria*, a cura di Lydia Origlia, Milano, SE, 1992, p. 43.

⁵ Si veda Massimo Raveri, *Il pensiero classico giapponese*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 220-225.

militare e politico supremo – presso le quali, a partire dal XV secolo, diventerà progressivamente parte essenziale del cerimoniale di corte (*shikigaku*) diffondendosi presto tra i *daimyō*, i signori a capo di uno *han* (feudo). Con l'istituzione dello shogunato Tokugawa (1603-1868) la diffusione del *nō* nel Paese si consolidò ma le norme poste dal nuovo clan al potere ne sancirono un forte distacco dalla popolazione⁶. L'intero sistema teatrale *nō* fu oggetto di apposite legiferazioni che portarono, ad esempio, alla concessione di licenze per la recitazione a un limitatissimo numero di famiglie d'arte (*ryūgi*) – Kanze, Hōshō, Komparu, Kongō, Kita –, agli attori fu fatto esplicito divieto di guadagnare al di là dello stipendio garantito dal proprio patrono e le rappresentazioni pubbliche furono sostanzialmente bandite⁷. In tale crogiolo lo *iemoto seidō* (sistema *iemoto*, capo famiglia) si impose come norma regolatrice con una strutturazione gerarchica assai stringente volta a disciplinare le licenze di insegnamento e a tutelare il mantenimento di generazione in generazione della tradizione drammaturgico-performativa canonizzata. La famiglia Sakai, a capo dello *han* di Shōnai durante il periodo Tokugawa, è organica al sistema descritto e si ascrive a Sakai Tadayoshi (1644-1681), terzo *daimyō* della casata, il radicamento e lo sviluppo del *nō* professionistico di tradizione Kanze nel feudo.

Nelle appartate lande del Tohoku occidentale però, a pochi chilometri da Matsuyama, il *nō* giunse assai prima del periodo Tokugawa, a quanto pare prima addirittura della svolta zeamiana impostasi, quale preludio al *nō* professionistico odierno, tra XIV e XV secolo: «Its origins go back at least to the fourteenth century, when the ruling family of the area brought a troupe of Noh actors from Kyoto»⁸. È dal seme lasciato da quel gruppo di attori che sarebbe fiorito il *Kurokawa nō*, variante folklorica ancora oggi viva nell'omonimo villaggio e al centro dell'annuale rito invernale dell'Ōgisai svolto tra l'1 e il 2 febbraio: gli abitanti di Kurokawa si riuniscono per un agone drammatico dal valore apotropaico e beneaugurante che decreterà il successo della troupe *Kamiza* (parte nord del villaggio) o della troupe *Shimoza* (parte sud del villaggio). I *nō* inscenati a Kurokawa, da tempo entrati negli interessi degli studiosi⁹, sono parte di un più ampio ciclo rituale che coinvolge le due fazioni cittadine. La sera del primo giorno, diretta da un maestro (*tayū*), ogni

⁶ Con l'istituzione del *sankin kōtai* (1635-1864), i *daimyō* erano costretti a vivere ad anni alterni presso la capitale, Edo, dove la consorte e i figli dovevano invece risiedere permanentemente. Efficacissimo strumento di controllo il *sankin kōtai* favorì anche la diffusione di usi e costumi, e delle mode, della capitale presso tutte le province del Giappone.

⁷ Diego Pellicchia, *Noh Creativity? The Role of Amateurs in Japanese Noh Theatre*, «Contemporary Theatre Review», vol. 27, n. 1, pp. 36-37.

⁸ *Kurokawa Noh*, Review by Patricia Marton and John Whitty, «Educational Theatre Journal», vol. XXVIII, n. 2, May 1976, pp. 259-260.

⁹ Barbara E. Thornbury, *The Folk Performing Arts. Traditional Culture in Contemporary Japan*, Albany, State University of New York Press, 1997, pp. 108-110.

troupe realizza una vera e propria giornata *nō* composta da cinque opere interpolate da quattro *kyōgen* in una casa della propria parte di villaggio. All'alba del giorno seguente, senza soluzione di continuità, gli attori corrono fino al Kasuga *jinja* (*jinja*, santuario) sfidandosi nell'allestimento di altre due opere. Al Kasuga *jinja* lo spazio scenico, stante i rigori climatici, si trova all'interno della sala principale del santuario e posizionato frontalmente all'altare: è per la divinità in primo luogo che si recita. Rispetto al *butai* (palcoscenico) regolare, qui l'area scenica – sarebbe più corretto dire rituale – prevede sei pilastri, anziché quattro, e due *hashigakari*, anziché uno solo, ciascuno destinato a una delle due troupe: la prossemica della sfida rituale e dell'offerta alla divinità sono evidenti. Il carattere stilistico del *Kurokawa nō* rispecchia il mondo contadino che lo anima e si esplicita in una performance dallo schietto sapore folklorico – con un cospicuo repertorio di 540 titoli – reso unico da modelli recitativi che il *nō* dei professionisti non possiede.

Non sorprende, insomma, che in tale contesto, a seguito anche delle concomitanze storiche legate alla fine del lungo periodo di dominio militare del Giappone delle quali dirò brevemente, potesse insorgere e attecchire la peculiare tradizione del *Matsuyama nō*.

L'assenza di studi sistematici non permette di individuare cronologicamente la nascita del *Matsuyama nō*, se non per approssimazione. Il primo documento attestante l'esistenza di un gruppo di cittadini raccolti in compagnia per dare rappresentazioni di *nō* a Matsuyama risale al Meiji 26 (1893) ed è conservato presso lo Honmachi Kōtai *jinja*¹⁰, una delle sedi operative della compagnia. Il documento, per opinione diffusa, fotografa una realtà attiva già prima del 1893 e sancisce l'esistenza del gruppo originario poi formalizzatosi sotto l'insegna di Shōfusha. Se una data certa non sarà probabilmente mai individuata, la manifestazione del fenomeno è da collocarsi negli anni a cavallo tra periodo Edo e Meiji quando, in un processo tutt'altro che lineare e univocamente condotto dall'alto, le fazioni del mantenimento dello *status quo* e del ripristino del potere imperiale associato all'apertura del Paese all'Occidente dopo oltre due secoli di isolamento (*sakoku*) giunsero allo scontro. Sulla scorta di Alessandro Valota¹¹, e per brevità, mette conto porre l'accento sull'essenziale apporto popolare, dal basso, al rinnovamento Meiji in concorso agli *han* che spinsero in questa direzione testimoniando una certa qual porosità tra strati sociali solitamente dipinti come nettamente separati i quali, in ossequio al *mibun*, si articolavano gerarchicamente secondo i rigidi dettami Tokugawa in *shi* (*bushi*, militari), *nō* (agricoltori) e *chōnin* (artigiani e commercianti).

¹⁰ I Kōtai *jinja* sono santuari diffusi in tutto il Giappone e connessi al culto della dea solare all'apice del *pantheon* shintoista, Amaterasu.

¹¹ Alessandro Valota, *La grande trasformazione del Giappone Meiji*, in *Capire il Giappone*, a cura di Enrica Collotti Pischel, Milano, FrancoAngeli, 1999, pp. 112-139.

I *chōnin*, pur subordinati, furono la classe sociale che maggiormente si arricchì durante il periodo Tokugawa diventando, in molti casi, ben più abiente dei *bushi*. Sebbene sul piano ufficiale ai *chōnin* spettavano i ranghi inferiori della società, questi nella realtà quotidiana non disdegnavano usare i propri beni per accedere a forme di consumo e stili di vita che li qualificassero sul piano dello *status* alla stregua dei *bushi*, sempre più indebitati nei loro confronti. È questo il caso della famiglia Homma, riuscita nel periodo Tokugawa a scalare i ranghi nello *han* di Shōnai dopo essersi arricchita con l'apertura nel 1671 di una rotta navale diretta per Osaka per commerciare riso.

In contrast to Homma prosperity, Sakai, the feudal lord, was gradually falling into debt [...]. After 1700 the Sakai had to rely upon loans from the Homma and other rich Sakata merchants. By the time of the third Homma generation these loans led to direct family involvement in the financial affairs of the Tsuruoka fief, and culminated in the appointment of Homma Kokyu as manager of fief economic activities¹².

Lo Homma Museum of Art, aperto a Sakata nel 1947, testimonia la gloria raggiunta dalla famiglia e la prassi di accettare dai *bushi* opere d'arte di valore a copertura dei debiti contratti. All'appropriazione dei beni tangibili era verosimilmente affiancata quella dei beni intangibili, quali prestigio – ancora oggi i cittadini di Sakata parlano con ammirazione della famiglia Homma e dei suoi numerosi investimenti a favore del territorio –, e usi e costumi come il piacere di godere degli intrattenimenti teatrali riservati all'élite militare. Ciò poteva avvenire prevalentemente in due modi. Partecipando, assieme anche ai cittadini comuni, ai *machi iri nō* (*machi*, città), allestimenti di *nō* promossi dai signori feudali – sul modello delle usanze di Edo – in occasioni celebrative rilevanti e aperti alla cittadinanza. O assumendosi il rischio economico di finanziare direttamente spettacoli non ufficiali presso le proprie residenze o qualche sala da tè: i professionisti vedevano di cattivo occhio questi spettacoli che andavano a invadere un campo soggetto per legge al proprio monopolio¹³. Se le rappresentazioni esterne al professionismo erano avversate, diffusa e accettata era invece la consuetudine tra i *chōnin* di praticare il *nō* e questa possibilità non fece che accrescere e propagare l'amore per un'arte considerata a Matsuyama un momento collettivo fondante. Interrogato su quello che i membri di Shōfusha sovente definiscono come il passaggio dal *nō* dei militari (*bushi nō*) a quello dei cittadini (*machikata nō*), Togashi Haruo ha ricordato:

¹² John D. Eyre, *The Changing Role of the Former Japanese Landlord*, «Land Economics», vol. 31, n. 1, Feb. 1955, p. 38.

¹³ Diego Pellicchia, *Noh Creativity?*, cit., p. 37.

[...] A Sakata viveva una ricca famiglia di commercianti, la famiglia Itō. Itō Shirō era appassionato di *nō* e si è recato a Edo, dai Kanze, per studiare negli anni tra i periodi Edo e Meiji. Gli è stato conferito il titolo di *shishō* [maestro] e ha insegnato a Sakata. In un altro documento si legge che le persone dopo mangiato si recavano da lui a Sakata per praticare facendo dodici chilometri a piedi¹⁴.

Non ho personalmente avuto accesso ai documenti citati dal signor Togashi ma sembra evidente l'abitudine di praticare il *nō* tra un numero consistente di cittadini, abbienti e meno, potenzialmente in grado di animare una altrettanto potenziale scena "off". Il *bushi nō* e il *machikata nō*, quindi, sarebbero coesistiti e più che di un passaggio formale, o un lascito diretto del primo verso il secondo, si potrebbe parlare di una sostituzione resa possibile dalla scomparsa dei professionisti dovuta all'implosione dello shogunato: venuto a mancare il ruolo istituzionalmente e culturalmente ricoperto dal *bushi nō*, il *machikata nō* era già pronto a riempire un vuoto che istanze diffuse volevano fosse colmato. Il successo dell'operazione si è sostanziato, oltre che nella passione, nella dedizione e valentia di chi animò quel primo coraggioso tentativo, in un ottundimento delle barriere sociali imposte dai Tokugawa e in una conseguente circolazione culturale e ideologica libera dai vincoli di censo che l'approssimarsi del periodo Meiji aveva prima favorito e poi portato a maturazione:

Venivano così superate le barriere di ceto e di status e, com'era avvenuto nel corso della lotta politica che aveva portato al rinnovamento Meiji, l'abbandono del proprio *han* da parte dei giovani *samurai* al fine di prestare servizio alla causa imperiale era l'azione emblematica attraverso la quale si attuava il passaggio dallo stato feudale allo stato unitario di tipo moderno. In quest'ottica, i *samurai* diventavano "popolo"¹⁵.

Simmetricamente, pur nelle debite proporzioni e differenze, alcuni amatori diventarono attori veri e propri costituendosi in compagnia e incaricandosi, il che è inusitato nell'ecosistema istituzionale *nō*, di allestire spettacoli per sé e i propri concittadini: uno specifico repertorio e una modalità interpretativa peculiare cominciò a consolidarsi dando a Matsuyama un teatro che ha ridefinito il suo senso sciogliendolo in una pratica di comunità dall'alto valore antropologico e identitario.

L'eccezionalità di tale modello si può meglio comprendere esplicitandone l'unicità. Il *Matsuyama nō*, infatti, elude le possibili categorie classificatorie afferenti al *nō* poiché non è ascrivibile al modello folklorico, non è equiparabile a quello professionistico e sfugge pure ai confini che segnano il campo del *nō* praticato dagli amatori, pur essendo di fatto un teatro amatoriale. Diego

¹⁴ Intervista a Togashi Haruo, Sakata, 18/11/2019.

¹⁵ Alessandro Valota, *La grande trasformazione*, cit., p. 128.

Pellecchia ha steso una esauriente e puntuale analisi critica sullo statuto degli amatori e del loro rapporto con i professionisti nel *nō* istituzionale e, sulla scorta del quadro di riferimento da lui tracciato, diventa tangibile la portata rivoluzionaria di quanto accaduto a Matsuyama, dove un gruppo di amatori si è assunto il compito, arrogandosene la responsabilità, di amministrare in proprio un sapere teatrale che per norma ha un legittimo proprietario, ossia le *ryūgi* ufficiali, che ne può disporre in via esclusiva¹⁶:

The path of tradition is populated by those who tread on it before, as well as those who will follow. Therefore, rather than taking away from tradition, the idea is that of becoming one with tradition. Knowledge does not exist independently from the body of those who have been authorised to hold it and manage its transmission. In this view, amateurs are what Maki Isaka Morinaga defined as “undesigned bearers of knowledge”, dangerously at the margins of the professionals’ sphere of control, entities that need to be kept within the frame of the traditional practice group, lest they disperse knowledge to the uninitiated outsiders, endangering the monopoly of the *iemoto*, and compromising the institutional integrity of tradition. [...] Amateurs are in-between beings, allowed to acquire knowledge but denied the freedom to administer it¹⁷.

Terminale del processo tratteggiato è Shōfusha, una compagnia teatrale retta da una semplice struttura istituzionale che, pur sussistendo, ha un carattere molto informale. Le cariche sociali si limitano a un presidente e un vicepresidente affiancati da un tesoriere e due consiglieri. L’informalità richiamata si palesa nella non coincidenza tra il numero di membri effettivi e le persone che in realtà partecipano in maniera più o meno assidua e fattiva alle attività istituzionali: «È una compagnia aperta a tutti, chiunque vuole partecipare può farlo, ed è costituita da appassionati che versano ogni anno una quota per mantenere la compagnia e per studiare il *nō*»¹⁸. Più dei ranghi sociali sembrano aver ruolo il valore e l’esperienza artistica del singolo, il suo *cursus honorum* nel gruppo, la capacità di serbare e trasmettere la tradizione di cui si è depositari. A novembre 2019 i membri effettivi, coloro che versano una simbolica quota associativa annuale di 5.000 yen (meno di 40 euro) erano venticinque, di cui sei donne. I membri maschi costituiscono l’organico artistico, mentre la componente femminile è primariamente coinvolta per la vestizione dei costumi in occasione degli spettacoli.

¹⁶ Sul rilievo e la cogenza della proprietà artistica nel *nō*, in relazione alla nota disputa tra famiglia Umewaka e scuola Kanze, si veda Matteo Casari, *Umewaka Minoru (1828-1909): dal caos al cosmo, tra caos e cosmo*, in *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, a cura di Matilde Mastrangelo et al., Roma, Aracne, 2015, pp. 177-203, in particolare pp. 183-189.

¹⁷ Diego Pellecchia, *Noh Creativity?...*, cit., p. 40.

¹⁸ Intervista a Togashi Haruo, Sakata, 18/11/2019.

Shōfusha cadenza le attività su tre appuntamenti tipici in occasione di altrettanti allestimenti¹⁹: a gennaio si tiene il *Daikan nō* (*daikan* è il giorno più freddo dell'inverno) presso il Jōshikan, centro culturale costruito nel 2015 sul terreno lasciato libero dalle rovine del castello locale e dotato di una sala per il *nō*; a giugno il *Matsuyama-jō takigi nō* (*nō* illuminato dal fuoco) allestito di fronte al portale di ingresso (*ōtemon*) del castello, unica vestigia rimasta dello stesso restaurata grazie alla famiglia Homma; ad agosto lo *Hono nō*, un *nō* dedicato ad Amaterasu e tenuto sulle assi del teatro costruito nel cortile dello Honmachi Kōtai *jinja*, santuario di Matsuyama chiamato anche Shinmei *jinja*. Gli spettacoli di gennaio e giugno sono pagati dal Comune di Sakata e il pubblico può assistere acquistando un biglietto d'ingresso (2.000 yen, circa 15 euro) il cui importo va a finanziare la compagnia. Ad agosto, invece, l'ingresso è gratuito perché lo spettacolo ha uno scopo devozionale ed è inoltre offerto da Shōfusha come ringraziamento al santuario che custodisce nel proprio cortile il teatro costruito all'inizio del periodo Meiji con donazioni provenienti da cittadini comuni e famiglie benestanti del luogo. Peculiarità del teatro templare è di potersi trasformare in uno spazio chiuso. Ho assistito nel 2017 alla "chiusura" del teatro successiva alla recita agostana, con alcuni membri della compagnia impegnati a stendere su fili e bambù – tesi tra i pilastri del palco – i costumi portati in scena affinché asciugassero mentre altri innalzavano ampi pannelli lignei fissandoli tra i pilastri che sostengono il tetto: il ricordo è vivido, la luce proveniente dal palco – l'unica a illuminare il cortile del santuario – affievoliva progressivamente mano a mano che i pannelli venivano issati lasciando al buio sempre più spazio. A operazioni finite il teatro mi sembrava diventato una casa, tanto in senso letterale quanto simbolico.

Il Kotai *jinja* e il Jōshikan²⁰, in effetti, sono le case di Shōfusha, le sedi dove la compagnia recita per il pubblico e tiene pure le prove conducendo la formazione degli attori e dei musicisti. Il Jōshikan ospita il magazzino teatrale della compagnia per la conservazione di maschere, costumi e oggetti scenici vari. Le maschere e i costumi in uso sono stati per la maggior parte acquistati in periodo Shōwa (1926-1989), nel dopoguerra, quando Shōfusha per due volte è stata indicata quale beneficiaria di proventi derivati da una lotteria nazionale. I beni risalenti al periodo Meiji (non più portati in scena) sono una parte minima del posseduto ma hanno un alto valore storico poiché documentano le donazioni delle famiglie di commercianti locali che fornivano costumi ricavati dalla trasformazione di abiti cerimoniali in disuso. I costumi teatrali usati dai professionisti a Kyoto e a Edo, infatti, erano troppo costosi per le economie del gruppo.

¹⁹ Altre recite sono possibili, anzi desiderate per poter diffondere la conoscenza del *Matsuyama nō*. Shōfusha ha portato il *Matsuyama nō* all'estero due volte: Austria (Salisburgo) nel 1995 e Canada (Niagara Falls) nel 1999.

²⁰ Luoghi, va chiarito, non di proprietà ma di usufrutto.

In merito alla formazione e alla produzione, le prove si tengono due volte a settimana, la domenica e il martedì sera, nei tre mesi che precedono l'andata in scena. In tali occasioni la compagnia è al completo ma ognuno può svolgere ulteriori prove in autonomia. Questi momenti di lavoro, al di là delle finalità eminentemente artistiche e pragmatiche, forniscono l'opportunità principale di socializzazione sfociando sovente in occasioni conviviali collettive. Una dimensione, quella della socialità e della condivisione del tempo, che favorisce la coesione del gruppo alimentandone l'azione. Il 18 novembre 2019 ho assistito a una di queste sessioni plenarie che si è tenuta, a tavolino, nella sala principale del Kōtai *jinja*. A guidare il gruppo era Matsumoto Nobuo, tra i più esperti della compagnia e vigoroso e sensibile *shite* nei panni di Minamoto no Yoshitsune in *Yashima*, opera di guerriero che ho avuto la fortuna di vedere in scena nell'agosto del 2017 in occasione del mio primo viaggio a Matsuyama. Dal mio taccuino di campo:

Ultraottantenne, Matsumoto Nobuo è un membro rispettatissimo della compagnia e conduce la prova con piglio confrontandosi di tanto in tanto con il signor Enomoto. Fornisce molte indicazioni, e risponde a varie richieste di chiarimento, prima di passare all'esecuzione vera e propria insistendo in particolare su quei punti che differenziano la tradizione locale da quella Kanze: la compagnia utilizza il libretto (*utaibon*) Kanze dell'opera in preparazione (*Rashōmon*) e le matite di tutti corrono veloci a segnare quanto necessario rammentare. Tutti inginocchiati in *seiza*, al canto e alla recitazione fanno eco i componenti dell'orchestra che cadenzano il ritmo battendo le dita sul bordo del basso tavolino loro di fronte.

Nella messinscena di un *nō* sono coinvolte diverse figure artistiche oltre allo *shite*, come il *waki* – il laterale o comprimario –, l'orchestra *hayashi* formata da tre o quattro elementi – due o tre percussionisti e un suonatore di flauto – e il *jiutai*, il coro. Tutti questi ruoli, e anche quelli di attore *kyōgen* per l'omonima opera comica che sempre accompagna il *nō*, sono coperti dai membri di Shōfusha.

Il *kyōgen* per Shōfusha è da qualche anno terreno di una forte ambivalenza teso tra una perdita conclamata e una pervicace spinta a guadagnare il futuro. Nel passaggio tra secondo e terzo millennio, frizioni interne alla compagnia hanno portato alcuni membri depositari della tradizione *kyōgen* ad abbandonarla lasciando un vuoto profondo. Da allora, soprattutto grazie alla memoria storica dei componenti più esperti e di lungo corso, si cerca di ricostruire il sapere dissipato integrando le lacune, ricorrendo anche, con estrema parsimonia, ad attori professionisti. Sul *kyōgen*, un contrappasso in positivo, poggiano le speranze più esplicite di garantire alla compagnia una nuova e soprattutto giovane leva di attori, essendo il gruppo composto in prevalenza da persone tra i sessanta e gli ottanta anni. Nel 1989, sfruttando il

carattere comico del *kyōgen* per conseguire un maggior coinvolgimento delle giovanissime generazioni, è stato fondato il Kyōgen Club presso la locale scuola elementare avviando i bambini allo studio teatrale e aumentando le possibilità che, crescendo, potessero confluire nella compagnia. I 13 bambini e bambine che gravitano oggi nell'orbita Shōfusha sono coinvolti negli spettacoli della compagnia. Il 20 agosto 2017 ero tra il pubblico dell'allestimento estivo e nell'occasione, oltre a *Yashima*, si sono tenuti due *kyōgen* presentati nel programma rispettivamente come *otona kyōgen* (*kyōgen* degli adulti) e *kodomo kyōgen* (*kyōgen* dei bambini)²¹. Nel primo, *Busu*, in scena agivano due attori – assai giovani rispetto la media – un uomo e una donna della compagnia. Nel secondo, *Bonsan*, protagonisti erano due bambini, un maschio e una femmina, spontanei e freschi nel dare corpo e voce ad uno dei più noti titoli del repertorio *kyōgen*. I bambini seguono un percorso formativo non troppo impegnativo con due prove da un'ora al mese più un seminario all'anno con un attore professionista. Il 18 novembre 2019 ho partecipato alla prova tenuta al Kōtai *jinja* condotta da Togashi Haruo affiancato da Enomoto Kazusuke. La modalità di insegnamento era quella tradizionale, il maestro mostrava e gli allievi ripetevano imitandolo. Il clima tra i bambini e le bambine era allegro – direi divertito, per la mia presenza – ma attento. La prima parte del lavoro è stata dedicata a esercizi sulla camminata, con una certa attenzione alla postura del busto e delle mani, quindi si è passati a provare l'ingresso in scena di *Kaki yamabushi*, opera in preparazione per lo spettacolo di gennaio 2020.

La crescita di una nuova generazione che possa farsi carico della tradizione e l'abbassamento dell'età media sono questioni avvertite con urgenza. Interrogato su quale fosse per Shōfusha la sfida più importante in questo momento, il presidente Enomoto non ha avuto dubbi: «Ringiovanire la compagnia, favorire l'arrivo di membri più giovani». Aggiungendo subito dopo, però: «Vorrei mantenere la particolarità del *Matsuyama nō*. Quando qualcuno vuole diventare bravo tende a imitare i professionisti, invece io credo che sia più importante rimanere aderenti alla nostra tradizione»²².

La tradizione del *Matsuyama nō*, nata da uno strappo alla norma, è l'esito di una complessa stratificazione stilistica con apporti riconducibili alla scuola Kanze, Hōshō²³ e al *Kurokawa nō* che, stante il non professionismo dei suoi

²¹ Il tenore devozionale di questa rappresentazione è stato rimarcato dall'esecuzione di un rituale di aspersione di *sake* svolto prima dello spettacolo. Interrogato in merito, Enomoto spiega: «È un rito di purificazione dello spazio che facciamo sempre prima degli spettacoli, tranne che nello spettacolo al chiuso di inverno. Il teatro al Jōshikan è nuovissimo, ancora non serve purificarlo [ride]». Intervista a Enomoto Kazusuke, Sakata, 18/11/2019.

²² Intervista a Enomoto Kazusuke, Sakata, 18/11/2019.

²³ Questa scuola è legata al territorio tramite il *Kurokawa nō*. La sua influenza è

interpreti, si è potuta sviluppare in maniera abbastanza libera rispetto i canoni del *nō* ufficiale. Oltre che su uno specifico stilistico²⁴, la tradizione poggia su un repertorio drammaturgico definito. La drammaturgia *nō* può essere categorizzata attraverso vari discrimini, il più frequente è la natura del personaggio principale e, su questa base, poggiano i notori cinque gruppi riferiti ai *nō* delle divinità (primo gruppo), *nō* dei guerrieri (secondo gruppo), *nō* delle donne (terzo gruppo), *nō* con personaggi alle prese con le sofferenze terrene dell'umano consorzio (quarto gruppo), *nō* di demoni e esseri sovranaturali (quinto gruppo). A Matsuyama, i *nō* allestiti afferiscono in prevalenza al secondo gruppo drammaturgico, quello dei guerrieri. Qui si osserva uno dei punti di maggior influenza del *bushi nō* e, soprattutto, emerge quanto forte fosse il controllo esercitato dai professionisti i quali potevano concedere o meno il diritto di allestire un'opera di loro proprietà. Nelle interviste che ho condotto, più interlocutori sostengono che i *bushi* non permisero mai di allestire opere con protagonisti divinità o dal preminente tenore sacrale, motivando così la loro assenza nel repertorio locale. Shōfusha ha un repertorio di ventotto titoli, ma alcuni non sono rappresentati da tempo e vengono progressivamente sostituiti con opere nuove. In questi casi la base sono i libretti Kanze e le videoregistrazioni dei loro allestimenti:

È stato così, ad esempio, per *Kiyotsune* che abbiamo rappresentato per la prima volta recentemente. Per imparare le nuove opere iniziamo a studiare lo *utai* [canto] tutti assieme seguendo il libretto. Poi guardiamo i filmati dei professionisti per imparare la coreografia ma sempre inserendo qualche cosa del *Matsuyama nō*. Lo stesso per lo *hayashi*, introduciamo delle novità nostre. [...] Modifichiamo un po' la danza, ma è soprattutto nella musica che gli interventi sono maggiori. La musica, ad esempio, è molto influenzata dal *Kurokawa nō*, in particolare il flauto. Introduciamo uno stile che appartiene alla nostra tradizione. L'elemento di maggiore differenza è il ritmo, ad esempio del *taiko* [timpano]: è per questa caratteristica, che ci differenzia dal *Kurokawa nō* e dai professionisti, che abbiamo ottenuto nel 1980 il titolo di Patrimonio Culturale Immateriale Folkloristico della Provincia di Yamagata (*Yamagataken mukei minzoku bunkazai*)²⁵.

Essere bravi attori a Matsuyama non significa emulare i professionisti, anche se a loro volenti o nolenti si guarda. La polarità magnetica del *nō* pro-

umentata in periodo Meiji per l'interruzione dei rapporti con Tokyo dovuti a conflitti di natura politica: la famiglia Sakai, a capo dello *han*, si era schierata contro la vittoriosa fazione filoimperiale.

²⁴ Le peculiarità stilistiche del *Matsuyama nō* non sono oggetto di questo contributo. In primo luogo perché le sue finalità sono prioritariamente altre, in secondo luogo perché l'entità della ricerca in loco condotta non consente di affrontare con il dovuto dettaglio l'argomento.

²⁵ Intervista a Enomoto Kazusuke, Sakata, 18/11/2019.

fessionistico è evidente e la tentazione di valutare comparativamente a esso il *Matsuyama nō* e i suoi interpreti è difficile da scansare tanto forte ed egemonico è quel modello. Ma ritengo sarebbe un errore applicare un simile metro di giudizio. In primo luogo perché il *Matsuyama nō* è altro, si è voluto differente ed è riuscito ad autonomizzarsi pur essendo innegabili ed evidenti i debiti e i rispecchiamenti dal modello professionistico. In secondo luogo perché il valore del *Matsuyama nō*, a mio parere, non è primariamente funzione del suo precipitato spettacolare e stilistico ma della socialità che, per il loro miglior conseguimento, si sviluppa tra i membri del gruppo e tra questi e la più estesa comunità nella quale e per la quale operano: è nella sua processualità e riflessività, per dirla con Turner, che si esalta la sua cifra teatrale. Nel perseguire un fine artistico Shōfusha crea tessuto connettivo sociale, tesse relazioni e ridefinisce senza sosta la sua tradizione ponendo in contatto tempi, generazioni e stili riverberandoli nella bellezza vibratile e sincera di un teatro unico, come la comunità che lo abita e vi si riconosce.