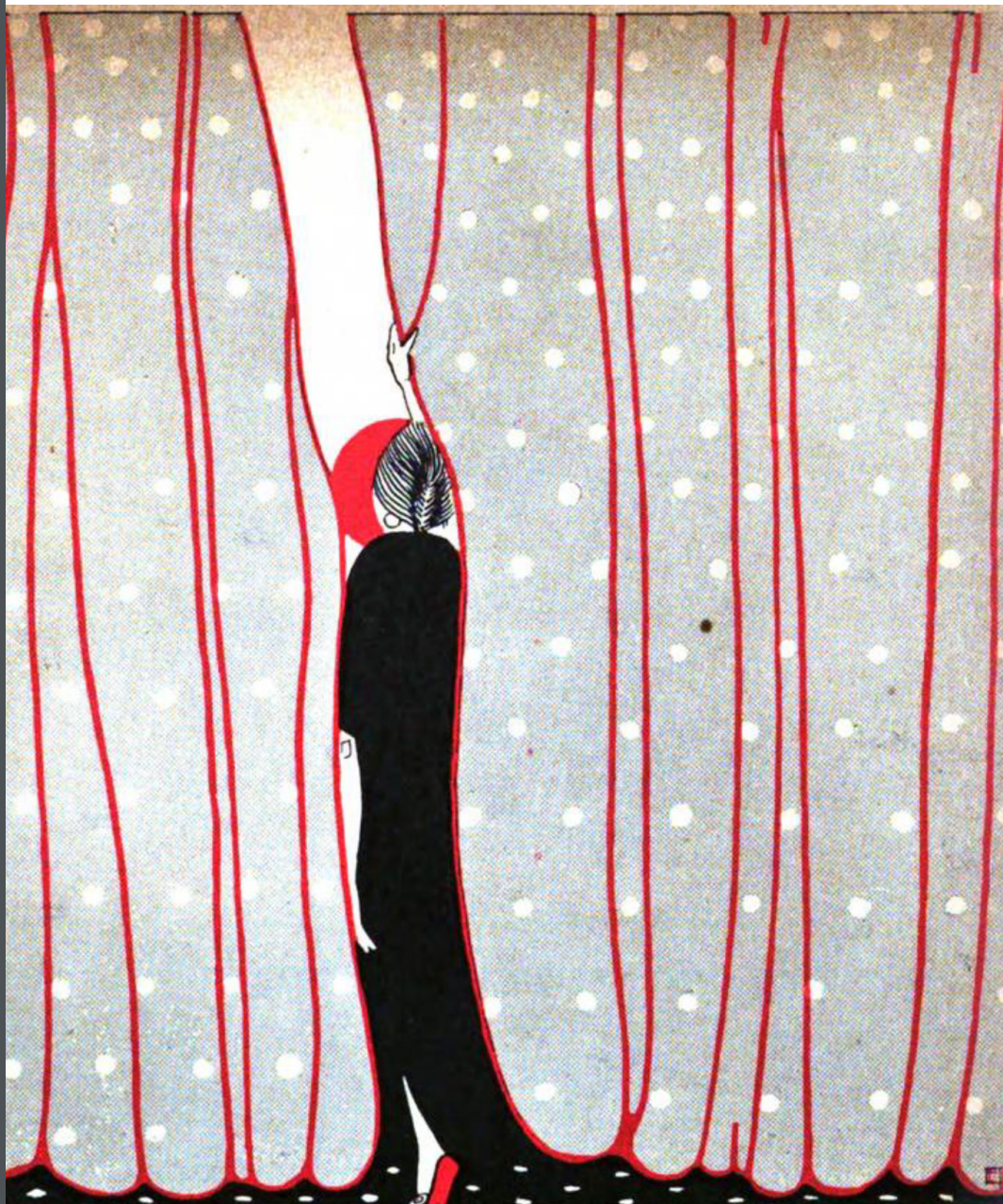


46
2025

Teatro e Storia

nuova serie

Finale di partita



Anno XXXIX
nuova serie 17

Bulzoni Editore
ISSN 0394-6932

Volume pubblicato con il contributo:



Università degli Studi
Roma Tre

TEATRO E STORIA nuova
serie

46-2025

[a. XXXIX vol. XVII della nuova serie]

Teatro e Storia nuova serie

Rivista annuale

Direttore responsabile: Mirella Schino

Organi editoriali:

Redazione: Matteo Casari, Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti, Aldo Roma, Gabriele Sofia, Valentina Venturini.

Comitato scientifico: Paul Allain; Marie-Christine Autant-Mathieu; Monika Blige; Vicki Ann Cremona; Raphaëlle Doyon; Zofia Dworakowska; Maggie Gale; Raimondo Guarino; Stefan Hulfeld; Annelis Kuhlmann; Jan Lazardzig; Patrick Le Boeuf; Svetlana Lukanitschewa; Lluís Masgrau Peya.

Redattori emeriti: Eugenio Barba; Eugenia Casini Ropa; Clelia Falletti; Stefano Geraci; Jean-Marie Pradier; Franco Ruffini.

Sono stati fondatori di «Teatro e Storia»: Fabrizio Cruciani (1941-1992); Claudio Meldolesi (1942-2009); Nicola Savarese (1945-2024); Ferdinando Taviani (1942-2020), insieme a Eugenia Casini Ropa, Franco Ruffini e Daniele Seragnoli.

Per informazioni sul sistema di *peer review* usato dalla redazione, sulle norme per le collaborazioni esterne, sulle norme editoriali, su Indici e *Summaries* dei numeri precedenti e sulla storia della rivista si veda il sito www.teatroestoria.it.

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 57/2010 del 24/02/2010

Registro della Stampa, Cancelleria del Tribunale Civile di Roma

Stampa: Nuova tipografia Graphic Art 6 Srl
Via Lucrezia Romana, 142 a/b - 00178 Roma

In copertina: «La scimmia e lo specchio», copertina del numero del 15 marzo 1924, firmata EP (Enrico Prampolini). Dettaglio.

Tutti i diritti delle foto pubblicate in questo numero appartengono ai fotografi.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISSN 0394-6932

© 2025 by Bulzoni Editore – 00185 Roma, via dei Liburni, 14

www.bulzoni.it – e-mail: bulzoni@bulzoni.it

- 7 Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2025*
- 13 Matteo Casari, *Sado, l'isola dell'oro e del teatro. Diario minimo di un viaggio*. Lettera
- 25 Dossier. *Donne, teatro, fascismo*. A cura di Mirella Schino
 Mirella Schino, *Introduzione al Dossier Donne, teatro, fascismo*, 27 –
Date di regime. Scheda, 38 – Mirella Schino, *Un teatro indifeso. Il
 fascismo e la fine della microsocietà degli attori*, 47 – Emanuela Bauco, *I
 giovani della regia*. Scheda, 85 – Aldo Roma, *Al di là della propaganda.
 Liuccia Becker Masoero e l'amatorialità a teatro durante il fascismo*, 95
 – Aldo Roma, *Teatro, amatorialità e fascismo: l'Opera nazionale dopo-
 lavoro*. Scheda, 123 – Roberto Fiorentino, *La prima mostra del Dopola-
 voro*. Scheda, 137 – Doriana Legge, *Verso il Novecento. Irma ed Emma
 Gramatica: biografie, mestiere, transizioni*, 149 – Fabrizio Pompei, *Il
 teatro nell'archivio della Polizia politica 1927-1944*. Scheda, 183 –
 Raffaele Rezzonico, *Donna Paola e le autrici di teatro nel fascismo*, 197
 – Andrea Scappa, *Beryl Hight. Un'artista trasversale nel teatro italiano*,
 219 – Giulia Taddeo, *Donne e danza durante il Ventennio: per una geo-
 grafia*, 249 – Simona Silvestri, *Ginnastica, danza e arte del movimento
 tra Milano e Sabratha: l'esperienza di Carla Strauss*. Scheda, 293 –
 Samantha Marenzi, *Anieka Leggett: una americana a Firenze tra danza,
 teosofia e antifascismo*. Scheda, 303 – Samantha Marenzi, *Le Olimpiadi
 della grazia nella primavera fiorentina del 1931*. Scheda, 317 – Raffaella
 Di Tizio, *Dietro le quinte di «Scenario». D'Amico, Da Silva, De Pirro e
 gli accordi culturali tra Italia fascista e Germania nazista*, 331
- 367 Francesca Romana Rietti, *Letizia Quintavalla racconta. La
 compagnia dei bambini: un piccolo popolo in cammino*
- 401 Dossier. *Per Nicola Savarese (1945-2024)*. A cura della
 redazione di «Teatro e Storia»

Matteo Casari

SADO, L'ISOLA DELL'ORO E DEL TEATRO
DIARIO MINIMO DI UN VIAGGIO
LETTERA

La prima volta che ho visto l'isola di Sado, è stato da lontano, nell'agosto 2017. Ma pur sapendo che esisteva realmente, per me era rimasta un luogo leggendario, sinonimo di curiosità e desiderio.

Sado è stata per secoli terra d'esilio e ha ospitato persone di alto rango – quelle cui non si poteva comminare la pena di morte – quali l'imperatore Juntoku (1197-1242) colpevole di aver provato a ristabilire il potere politico che dalla fine del XII secolo era passato al capo militare del Paese, lo *shōgun*, o il monaco Nichiren (1222-1282), propugnatore di un buddhismo incentrato sul *Sutra del Loto* e fortemente critico verso le altre sette buddhiste e verso le autorità religiose e shogunali. Ma Sado è stata anche terra d'esilio per Zeami Motokiyo (1363?-1443?), il riconosciuto padre fondatore del *nō* i cui scritti, i famosi trattati, hanno innescato il mio interesse per il teatro giapponese e più in generale per il teatro asiatico dalla metà degli anni Novanta del secolo scorso. Tra questi, meno noto, forse perché non si tratta di uno scritto teorico, il *Kintōsho* (*Il libro dell'isola d'oro*), un racconto poetico dell'esilio vergato da Zeami e che alcune interpretazioni ritengono essere un testo destinato alla messa in scena approntato da Zeami per le rappresentazioni di *nō* illuminate da fuochi in bracieri (*takigi nō*) del tempio Kōfukuji di Nara. Non ci sono certezze documentali in merito, come non ci sono informazioni precise sulla motivazione e la durata dell'esilio di Zeami. Sappiamo che Zeami ha lasciato Kyoto, la capitale imperiale, il quarto giorno del quinto mese del sesto anno Eikyō (10 giugno 1434) e che nella seconda sezione del *Kintōsho*, intitolata la *Rotta marina*, Zeami ci fa capire come Sado fosse ben più lontana dei chilometri necessari per raggiungerla:

Poiché i venti erano divenuti favorevoli, mollammo le gomene, salimmo a bordo della barca e ci avviammo sulle onde. Quando chiesi: «Quanto manca per attraversare il mare e raggiungere Sado?», i rematori risposero: «Una lunga, lunghissima distanza»¹.

La vita di Zeami è pressoché sconosciuta, si sa veramente poco della sua esistenza: nonostante la statura intellettuale e artistica riconosciutegli in vita la vaghezza del suo profilo biografico è ben testimoniata dai punti di domanda che solitamente si aggiungono agli anni di nascita e morte. Tra le poche date certe che lo riguardano c'è, appunto, quella di inizio del suo esilio (che potrebbe essere durato tra i due e gli otto anni, non si può determinarlo con maggior precisione): un motivo più che sufficiente, data la sua concretezza, per accarezzare l'idea di seguirne le tracce sull'isola. Questo era il pensiero, alquanto ingenuo, che da giovane invaghito del *nō* mi ha fatto inserire Sado nei luoghi che avrei voluto a tutti i costi visitare.

Sono approdato a Sado solo il 31 maggio 2024, sette anni dopo il primo fugace avvistamento e quasi trenta dopo aver espresso per la prima volta il desiderio di visitarla, assieme all'amico e collega Doi Hideyuki, per me semplicemente Hideyuki. Abbiamo preparato il viaggio in modo meticoloso ma complici alcune circostanze emerse troppo a ridosso della partenza e la sottostima delle reali dimensioni dell'isola – non so perché ma entrambi la credevamo decisamente più piccola – il viaggio ha avuto un carattere assai estemporaneo, svoltosi per lunghi tratti a piedi o usando gli autobus locali o, ancora, approfittando di passaggi in auto offerti dalle persone che conoscevamo di giorno in giorno. Solo tre tappe obbligate, il resto è stato deciso dagli incontri. Questo racconto sarà quasi tutto al plurale, perché lo riporterò anche attraverso gli occhi e le parole di chi ha viaggiato con me, e senza un preciso ordine cronologico: la linearità del tempo storico poco si concilia con le cadenze di questa esperienza.

Sado si trova a circa settanta chilometri al largo della città di Niigata, dove oggi ci si imbarca per giungervi in traghetto o aliscafo, e dove da alcuni anni arriva lo *shinkansen* rendendo agevole un viaggio che per secoli aveva significato, per chi proveniva dai grandi centri ur-

¹ Zeami in Susan Matisoff, *Kintōsho. Zeami's Song of Exile*, «Monumenta Nipponica», vol. XXXII, n. 4, Winter 1977, p. 446. Traduzione dall'inglese mia.

bani, aprirsi a orizzonti culturali, più ancora che geografici, inusitati e alieni. Due catene montuose parallele, affiancate in modo leggermente sfalsato e unite da una fertile pianura, definiscono l'orografia di un'isola orientata sull'asse Nord-Est – Sud-Ovest che misura quasi settanta chilometri in lunghezza per poco più di venticinque in larghezza: almeno otto ore di macchina sono necessarie per compiere il periplo. L'unica città di una certa dimensione è Ryōtsu, per il resto piccoli villaggi punteggiano la costa lasciando quasi del tutto disabitate le montagne dove si trovano alcuni templi, santuari e vie per pellegrini. Per recarsi a Sado è necessario attendere la bella stagione, i suoi inverni sono rigidissimi e assai nevosi, anche per questo è stata scelta quale terra d'esilio. Ma la primavera che ci accoglie ha mostrato il volto gentile, florido, a tratti opulento di questa terra che nei miei occhi è verde, quello più scuro e cupo della vegetazione montana, e quello brillante e lucido – frammisto al blu specchiato del cielo – delle risaie che abbiamo più volte attraversato a piedi per raggiungere le nostre mete. Anche di notte, tra gracidii e fari d'auto che a intermittenza ci scovavano nel buio dei nostri spostamenti.

Sado è un paradiso per chiunque nutra un minimo interesse per il teatro e le arti performative. Ci si può preparare sul piano teorico a incontrare la ricchezza teatrale dell'isola, ma non si può immaginarne la forza, la penetrazione e la pervasività prima di toccarne il suolo. È una storia lunga secoli che le persone sembrano aver incorporato, che il paesaggio rimarca con testimonianze diffuse e che ha prodotto una socialità che nel teatrale ha trovato un tessuto connettivo fondante. All'inizio del 1600 è stata scoperta una miniera d'oro, operativa fino alla fine del XX secolo, e la ricchezza diffusa che ne è derivata ha trovato espressione – anche – nella realizzazione di circa duecentocinquanta palcoscenici per il *nō* (*butai*), dei quali una quarantina sono ancora oggi visitabili e attivi: ciò significa che ogni villaggio, in pratica, aveva il proprio teatro. In nessun altro luogo del Giappone si è mai registrata una concentrazione tale di palcoscenici, e Sado mantiene ancora questo primato sebbene sia scomparso l'85% dei *butai* rispetto l'epoca d'oro. I signori del tempo finanziavano le rappresentazioni e garantivano l'arrivo di attori professionisti, favorendo un radicamento profondo che ha dato vita a ensemble di amatori che ancora oggi, nuovamente supportati da professionisti, mettono in scena spettacoli nei palcoscenici superstiti. Il *nō*, già da un paio di secoli appannaggio pressoché

esclusivo della classe samuraica, è diventato qui un patrimonio diffuso e condiviso a diversi livelli sociali. Al *nō* si aggiungono ben tre distinte tradizioni di teatro di figura (*bunya*, *sekkyō* e *noroma*), emerse probabilmente nel corso del XVIII-XIX secolo, e una vitalissima tradizione di gruppi di percussionisti – oltre centocinquanta – che animano le celebrazioni dei *matsuri* (riti-feste shintoisti) incentrati sull'*onidaiko*: il termine è la crasi tra *oni*, un essere soprannaturale del folklore, e *taiko*, tamburo bipelle a forma di botte i cui battiti scuotono le energie sopite del cosmo, le attivano, portano in superficie ciò che è ctonio e nascosto per poter essere volto al bene della collettività che lo elabora danzando.

Un viaggio determinato dagli incontri, dicevo. Vorrei ricordarne qualcuno, e poi dire di un luogo e di un cammino.

U. H. è membro della compagnia Bunya Futaba Za. Ci aspetta a una fermata dell'autobus dove Hideyuki e io siamo appena scesi. Ci fa accomodare in macchina e percorriamo con lui la strada litoranea per raggiungere Noura, paese dove ha sede la compagnia. Scogli e isolotti con vegetazioni rigogliose in un mare placido ma color del piombo scorrono veloci, quasi come le domande che riversiamo su U. K. per approfittare del poco tempo a disposizione: non il massimo dal punto di vista della metodologia della ricerca sul campo ma lui è molto ben disposto. Probabilmente coglie l'interesse che ci anima e altrettanto probabilmente è felice di condividere una passione con chi, forse, la potrà raccontare e diffondere. Se il *bunya* è il genere di teatro di figura dell'isola più complesso, elaborato e in salute, è pur vero che il numero delle compagnie attive diminuisce mentre l'età media dei componenti aumenta. Il problema del mantenimento e della trasmissione è un bordone che ritma e colora le parole di U. K. e che avremmo riscontrato in tante altre occasioni.

Arrivati alla sede della compagnia ci attende la rappresentazione di un classico del repertorio, *Hirakana seisuiki*, non l'opera integrale ma la scena in cui una serva mostra tutto il suo coraggio e la sua grandezza d'animo per proteggere un bambino di nobile stirpe in pericolo di vita. U. K., dopo averci velocemente introdotti al gruppo si è volatilizzato, doveva indossare *kimono* e *hakama* (gonna-pantalone rigida) prima di sparire dietro la sua marionetta: nel *bunya* le marionette sono mosse da un solo manipolatore che si nasconde letteralmente dietro di esse issandole per portare le spalle della marionetta al livello della sommità del proprio capo e accostando la fronte alla schiena del fantoccio. La

prima impressione avuta, irrefrenabile nella sua spontaneità, è stata di un atto di adorazione – come l'ostensione di una croce – o di una prece per il perdono – la fronte che si inchina a toccare qualcosa in segno di accettazione. Nulla di tutto ciò è rinvenibile in quel gesto, in quella postura scenica, un significato totalmente interno all'occhio che guarda e sconosciuto all'oggetto e al soggetto osservati. Scacciate quelle immagini mi sono reso conto a più riprese, nel corso della rappresentazione, che non stavo realmente cercando di leggere ciò che avevo davanti; ero invece costantemente impegnato a cogliere somiglianze e differenze rispetto al *bunraku* che, gramscianamente parlando, rappresenta il genere egemone del teatro di figura giapponese. Guardavo e al contempo riflettevo sul mio guardare. Lo sguardo non è mai neutro e in buona parte si limita a vedere ciò che ha già visto, che già conosce. Aprirsi al nuovo richiede un atto di volontà profondo, un atteggiamento che non si può conquistare una volta per tutte e che deve essere costantemente rinnovato.

La rappresentazione, a tratti commovente, si chiude con U. K. che mi invita a raggiungerlo per svelarmi la struttura interna delle marionette e i rudimenti delle tecniche di manipolazione. Il suo entusiasmo acquieta il mio imbarazzo e per sprazzi colgo la bellezza di danzare, letteralmente, la marionetta in un combattimento di cappa e spada. Le componenti in legno che si impugnano sono piacevoli al tatto e comunicano una forza rustica, semplice e diretta: una perfetta coincidenza tra l'apparenza dello spettacolo e ciò che, non visibile, lo rende possibile. Non ci sono professionisti nel *bunya*, lo stile e l'estetica non rispondono a necessità di conformità tecnica o di adesione al canone – pur presenti – ma prioritariamente a una ricerca di comunione con sé e la collettività. Prima di salutarci U. K. vuole portarci a vedere due luoghi. Il primo: una casa di famiglia in cui non vive più nessuno e che lui ha messo a disposizione della compagnia per farne il deposito scenico. Entrati, scostata una porta scorrevole, un centinaio di teste lignee di vari personaggi del repertorio *bunya* (la marionetta non esiste come oggetto definito, la si assembla a seconda del personaggio da rappresentare e la si smonta a spettacolo finito), ci osservano dagli scaffali dove sono riposte. Manca il fiato per la sorpresa, per la bellezza. E, almeno per me, per quegli occhi puntati dritti su chi pensava di essere lì per vedere mentre, per la sua ineludibile differenza, era più spesso l'oggetto della visione altrui. Il secondo: le risaie di famiglia, i

terreni agricoli inerpicati sulla montagna da cui si gode una vista ampia e mozzafiato. Le guarda con soddisfazione ed elogia la simmetrica ortogonalità dei terrazzamenti digradanti del suo fondo. Non come quelli tradizionali, tutti sinuosi, mantenuti in alcune zone dell'isola per le macchine fotografiche dei turisti. Belli, certo, ma durissimi da coltivare perché quelle curve rendono impossibile l'uso di macchine agricole. È un punto di vista che ci interroga. Le famose risaie di Iwakubi Shoryu, che stavamo cercando di far rientrare nelle nostre tappe, le abbiamo alla fine depennate dall'itinerario.

K. N. è nato a Sado. Ha approfittato degli studi a Tokyo per fuggire dall'isola rimanendovi fino a quando, con la pensione, ha deciso di tornare sui suoi passi riprendendo possesso della casa paterna. Il 3 giugno io e Hideyuki decidiamo di visitare la miniera d'oro ad Aikawa, la visita era in dubbio per via di un forte terremoto occorso il giorno precedente ma solo alcuni cunicoli erano stati chiusi per cui, ben coperti, scendiamo nel sottosuolo. Il percorso è arricchito da scene animate da manichini robotizzati. A Sado i robot sono di casa, il Sado Rekishi Densetsukan (Museo Storico) ospita riproduzioni robotiche a grandezza naturale dei personaggi illustri esiliati sull'isola, tra i quali un Zeami danzante – non lo ho ancora detto ma i giorni trascorsi a Sado erano parte di un viaggio di ricerca dedicato al rapporto tra le arti teatrali tradizionali e la robotica – che interpreta *Amagoi*, una danza con la quale avrebbe interrotto una lunghissima siccità che stava prostrandolo Sado ai tempi del suo esilio. Tornati in superficie vediamo il picco biforcuto del monte che sovrasta la miniera: la forma non è naturale, è l'esito dei ripetuti scavi che hanno separato la cima in due lungo la vena aurifera. Decidiamo di non riprendere l'autobus ma di tornare sulla costa a piedi. Incappiamo in un piccolo santuario assai malconcio, la ripida scalinata di pietra è quasi invisibile – e impraticabile – sotto la vegetazione spontanea: saliamo per godere dell'insolito ritrovamento. Ripreso il percorso lasciamo la strada principale seguendo un cartello scrostato che indica la presenza di un cimitero e scopriamo da una stele che è dedicato ai “minatori anonimi”: lavorare in miniera era molto remunerativo, tranne per gli sciagurati che vi giungevano come schiavi, strappati alle proprie famiglie e morti senza un nome. L'oro che avevamo visto al museo della miniera ci sembra ora un po' meno prezioso. Siamo ormai così lontani dalla strada che optiamo per un sentiero, il mare all'orizzonte ci rassicura sulla direzione che stiamo prendendo.

Incrociamo quindi una stradina asfaltata e la seguiamo arrivando in breve a un carcere abbandonato. Il cartello dice che si può entrare, il luogo non è presidiato e si raccomanda di chiudere la porta dopo la visita: mi colpiscono la luminosità dei locali e il fatto che le piccole celle – circa sei metri quadrati – abbiano il pavimento in *tatami* (stuoie). Ancora qualche metro in discesa e dopo una curva Hideyuki e io ci guardiamo increduli, la svolta sembra averci fatto percorrere centinaia di chilometri catapultandoci in un quartiere di Kyoto. Case di legno, basse, lanterne a sfilare lungo la via dove si apre un piccolo negozio di oggettistica. È lì che conosciamo K. N.

K. N. ha un'indole tranquilla, parla pacatamente, racconta di sé e chiede di noi. È tornato a Sado dopo anni passati nella capitale e adesso Sado è davvero la sua casa. K. N. si dedica a ciò che gli piace, svolge molte attività da volontario per prendersi cura dell'isola: dietro alle lanterne che abbelliscono il quartiere c'è anche lui. È incuriosito dal mio interesse per il *nō* e per la robotica. Dopo aver parlato a lungo lo salutiamo e riprendiamo il cammino. Lo ritroviamo casualmente due ore dopo uscendo da un museo. Da quel momento, e per due giorni, K. N. ci ha scarrozzati per l'isola per vedere luoghi di interesse, templi e quanti più teatri *nō* possibile. Da quello ospitato nel cortile del santuario Kasuga di Aikawa, visitato sotto un tiepido sole pomeridiano a quello del santuario Kamo ad Hatano, nei pressi di Kurinoe, visto il giorno successivo sotto una pioggia battente che lo faceva apparire quasi metallico.

La pioggia ci riporta a Zeami e a un altro incontro, il cuoco dell'Okesa Yokochō, un ristorante che opera all'interno dell'albergo dove alloggiamo. Per due volte abbiamo cenato lì e per due volte ci siamo accomodati, come è assai frequente fare in Giappone, al bancone. Una birra e poi tante piccole cose portate in sequenza e cucinate al momento di fronte a noi come in un *izakaya*. Anche il cuoco è interessato a sapere i motivi del nostro viaggio e appena nominiamo Zeami ci dice: «dovete assolutamente vedere la maschera con la quale Zeami ha danzato interrompendo una lunghissima siccità». Sapevo della danza miracolosa ma non di questa maschera, in nessun libro o articolo letto ne ho mai trovato traccia. Si unisce alla discussione un altro avventore, non ricordo purtroppo il nome, che dal teatro porta velocemente il discorso alla sua vita: una giovinezza complessa ma ora dirige un'azienda ben avviata nel settore elettrico. È a Sado per lavoro. La discussione

triangola tra argomenti personali, brindisi e temi teatrali fino a quando il cuoco ci dice in quale tempio è conservata la maschera e che secondo lui l'Abate è disposto a mostrarcela. Hideyuki cerca subito il numero di telefono e chiama, ci resta poco più di un giorno prima del rientro a Tokyo. Per fortuna l'Abate Y. G. risponde ed è ben lieto di mostrarci la maschera. Per l'ennesima volta i nostri piani cambiano grazie a incontri fortuiti che ci spingono fuori rotta ma sempre più vicino a quanto stavamo cercando. Quando ci alziamo per pagare e andare a dormire scopriamo che la cena era stata già pagata dall'amico di una sera di cui non ricordo il nome.

Il 4 giugno, a poche ore dal rientro a Tokyo, l'abate Y. C. ci accoglie nel suo bel tempio (appartiene alla setta *sōtō*), nel padiglione principale al fondo del giardino in cui è stata eretta nel 2011 una stele in memoria di Zeami. Una sala ampia nella quale annualmente si tengono spettacoli di *nō* in omaggio al fondatore passato per Sado. Ci raggiunge anche K. N. Saputo della maschera, in pieno fervore teatrale da contagio, non vuole perdere quest'occasione, e poi ha una sorpresa per me. L'Abate poggia su un basso tavolino attorno al quale siamo inginocchiati una scatola di legno chiaro, sul cui coperchio leggo di sfuggita *beshimi* (un tipo di maschera demoniaca), ma non ho occhi che per quello che sto attendendo con trepidazione. I guanti di cotone bianco indossati dall'Abate per estrarla esaltano ancora di più i tratti marcati, ferini e potenti di una maschera nera, più grande di quanto mi aspettassi. Smetto – ognuno ha i suoi feticci – di respirare per qualche secondo. La maschera è segnata dal tempo, erosa in vari punti, manchevole di alcuni frammenti e depigmentata (gli occhi erano in origine dorati e il rosso colorava le labbra) ma è lì, con la forza evocativa dei suoi tratti marcati, memore di una esistenza secolare. E, ancora una volta durante il viaggio, mi sento degli occhi puntati addosso. Occhi che hanno guardato più volte oltre la superficie delle cose. L'idea, sicuramente remota e impossibile da confermare su base documentale, che la maschera sia stata usata da Zeami ha il sopravvento e il mito sovrasta la storia tornando a significare “racconto vero”, una verità figlia della persuasione e del sentire a prescindere dalla concretezza delle prove e del raziocinio. Per convincermi che è davvero così, ripenso alle tante volte in cui, a lezione, ho affermato che la maschera è uno strumento capace di colmare la distanza tra passato e presente, un *limen* che unisce il tempo degli eventi messi in scena – o delle divinità evocate

– con quello del nostro qui e ora. Ma non ce n'era bisogno, in fondo: ero davanti a una maschera che era stata indossata da Zeami, ed era come se ci stessi guardando negli occhi. La maschera è per dimensioni e foggia antecedente allo stile standardizzato delle maschere *nō* e potrebbe essere stata realizzata in periodo Kamakura (1185-1333). Il suo cattivo stato di conservazione è dovuto anche all'uso che i contadini ne hanno fatto, nei secoli successivi a Zeami, danzandola in altri rituali per invocare la pioggia. Il teatro, gli oggetti in cui si incarna e che utilizza per essere, è potente. D'altronde la dea Uzume, che Zeami ricorda nei suoi trattati essere stata la prima a interpretare un *nō*, con la sua danza ha salvato niente di meno che l'intero creato. A Sado questa verità ancestrale è eloquente.

La sorpresa di K. N. è una maschera *nō*. Non una di quelle che si possano usare in scena, ma una scultura lignea che la riproduce fedelmente. Una giovane donna dal caratteristico sorriso enigmatico tipico di questa tipologia di maschera. Non trovo le parole per ringraziarlo, né riesco a spiegarmi – se non con un nuovo riferimento alla mistica di questo viaggio – perché una persona conosciuta da appena un giorno sia entrata così in risonanza con me, con noi.

Il 2 giugno ci rechiamo al Daizen jinja *nō*, nei pressi del bellissimo complesso templare del Myosenji, per assistere al *takigi nō* della compagnia di Mano. Il luogo si trova tra il mare e le risaie che si insinuano tra promontori boscosi allungati ad aggrapparsi alla pianura, il sole comincia già ad essere basso all'orizzonte esaltando i colori. È il secondo *nō* che vediamo da quando siamo arrivati e questa volta ci sarà anche il *kyōgen*. Il *butai* è stato ricostruito nel 1846, il che lo rende il più vecchio dell'isola: i centosettantotto anni trascorsi hanno imbrunito il legno della struttura ma, soprattutto, reso il rustico tetto di canne una tavolozza cangiante punteggiata di vivide macchie verdi date dal muschio che vi ha trovato dimora. Credo di aver fatto poche volte un'esperienza così diretta del *sabi*, la bellezza serena e austera infusa dal trascorrere del tempo, dal senso dell'impermanenza che le imperfezioni e le sbrecciature testimoniano. Il teatro è bellissimo, come il contesto, il fascino rustico del tetto viene mantenuto dall'intrico di travi che lo sostengono e che si può ammirare avvicinandosi alla struttura. Per adattarsi meglio allo spazio disponibile le sue misure sono leggermente inferiori a quelle standard, ne esce una forma compatta e in armonia con l'ambiente. Il *kagami ita*, la parete di fondo del *butai* presenta una

caratteristica unica. All'immane pino, dipinto in ogni teatro per il *nō*, è affiancato un disco dipinto il cui gradiente trascolora dal rosso a un biondo caldo. Raffigura il sole. Non si sa perché sia stato realizzato e a quale esigenza, pratica o simbolica, dovesse rispondere. La sua unicità, in ogni caso, esercita un forte magnetismo.

Lo spettacolo inizia poco prima del tramonto, i bracieri vengono accesi ma la loro luce non si percepisce ancora. Diventerà più vivida progressivamente, mentre il cielo dopo aver toccato un blu di profonda intensità non sarà più distinguibile dal nero delle chiome degli alberi che ci circondano. Le vicende portate in scena dal *nō* si svolgono spesso in luoghi di margine – qualcuno è in viaggio, è a metà tra un luogo e un altro – e in frangenti liminali, sovente il tutto si svolge dal tramonto all'alba. Il tempo del teatro e quello della vita sono di nuovo in sincronia e la percezione sinestesicamente sollecitata si acuisce: la vista, a cui associamo immediatamente il *théatron*, si arricchisce del suono, non solo il canto e la musica che provengono dal palco, ma il vento, lo stormire degli alberi, il crepitio dei ceppi accesi, il frinire dei grilli, e degli odori di sottobosco, di fumo e di salmastro e dalla percezione aptica del freddo e dell'umido sulla pelle in una sera che parla ancora di un'estate da attendere. Un altro iato si salda e lo spettacolo, dato con le zoppicature tecniche di un gruppo amatoriale, è semplicemente perfetto per quel tempo e quel luogo. È la forza del *sōō* (concordanza) al quale Zeami ha tributato un peso determinante per conseguire il successo, per creare le condizioni sempre diverse e irripetibili per coinvolgere il pubblico. Non c'è perfezione assoluta, solo relativa a un dato luogo e a un dato tempo.

Prima di affrontare l'ora di cammino che ci separa dall'hotel – alle dieci di sera gli autobus hanno già finito il loro servizio – salutiamo G. K. Lo abbiamo conosciuto come membro della compagnia Bunya Futaba Za e oggi era inaspettatamente in scena come attore *kyōgen*. G. K., soprattutto da quando è in pensione, è attivo su molti fronti per far conoscere e valorizzare Sado e i suoi tesori culturali e teatrali. Suona pure lo *shakuhachi* e il *nōkan* (due tipi di flauto) e pubblica una rivista sulle bellezze dell'isola. Ci lasciamo il teatro alle spalle e scendiamo verso la piana, ai grilli si uniscono le rane acquattate nelle risaie. Non c'è illuminazione lungo il percorso e almeno per un po' dobbiamo camminare sul ciglio della strada principale sbandierando i nostri telefoni quando, di tanto in tanto, una macchina si approssi-

ma. Google Maps ci segnala a poca distanza un *konbini* (contrazione e nipponizzazione di *convenience store*) e non avendo mangiato da ore Hideyuki e io ci capiamo al volo. I *konbini* sono un elemento centrale del paesaggio urbano nipponico, piccoli esercizi dove si può trovare ogni prodotto e servizio, dove in modo rapido e con ottimi standard si può mangiare e bere, lì in piedi o da asporto. Molto più di un negozio, il *konbini* è una infrastruttura sociale per i cittadini giapponesi. Un punto dannatamente luminoso in mezzo al buio fitto, il Lawson al quale ci stiamo avvicinando mi sembra atterrato da un altro pianeta. Io mi accosto con la sensazione di entrare in un non-luogo. Hideyuki, mentre mangiamo seduti sui cordoli gialli di cemento che separano il *konbini* dal parcheggio, mi confessa che dopo giorni di risaie e natura in quel momento si sente un po' a casa. Imbocchiamo una strada più defilata, parliamo molto, un po' di tutto, e superato il ponte sul fiume Kokufu raggiungiamo l'hotel. Nel parcheggio notiamo un autobus che avevamo visto vicino al teatro e tra le persone che scendono ne riconosciamo alcune che erano come noi parte del pubblico. Il nostro hotel aveva messo a disposizione della clientela un servizio navetta per lo spettacolo. Ridiamo molto, di gusto, e avviandoci alle nostre stanze ringraziamo per non averne saputo nulla.