

Nicola Savarese

CRONACHE DI KAWAKAMI E SADA YACCO

Di Sada Yacco, l'ex geisha che all'inizio del secolo divenne un'attrice quasi mitica prima in Occidente e poi in Giappone, si sa ancora troppo poco.

Dopo l'esaltazione dei contemporanei l'unico problema interessante sembrò essere quello di stabilire fino a qual punto il suo teatro fosse un prodotto autenticamente giapponese e fino a qual punto fosse invece frutto di invenzione o addirittura d'improntitudine.

Recentemente due studi hanno riproposto con serietà il problema Sada Yacco: quello del viennese Peter Pantzer e la biografia della giapponese Reiko Yamaguchi.

Ma per comprendere il significato di Sada Yacco occorre superare i limiti della sua pur eccezionale biografia e osservarne il contesto: a cominciare da suo marito Kawakami Otojiro, un giovane arrabbiato che, negli anni in cui il Giappone si aprì all'Occidente, si fece attore d'un teatro agit-prop; per finire con quell'intricata rete di viaggi, di travestimenti, di equivoci procurati e involontari che nutrì all'inizio del '900 le nuove culture teatrali di Oriente e di Occidente.

1. *Una parata a Broadway*

Alla fine della primavera del 1860 arrivò a San Francisco la *Kanrin Maru*, la prima nave giapponese che attraversò il Pacifico. Il vascello scortava la missione diplomatica giapponese inviata a Washington per ratificare il trattato di pace, amicizia e commercio che l'ammiraglio Perry aveva negoziato in Giappone sei anni prima. A causa di alcune restrizioni, il trattato non era stato considerato un vero successo dagli americani. I giapponesi invece, convinti di aver fatto troppe concessioni, coglievano l'occasione per conoscere da vi-

Questo saggio è parte di un più ampio lavoro in preparazione sulla storia e sulla geografia dei teatri orientali che sarà pubblicato dall'editore Laterza di Bari.

cino quella nazione che per prima con le sue navi aveva interrotto il secolare isolamento del Giappone.

La delegazione nipponica arrivò a New York e il 25 giugno fu festeggiata con il tradizionale attraversamento della città fra due ali di folla esultante: «decisamente la più splendida sfilata mai vista nella nostra città» commentava il «New York Times» del 26 giugno.

In mezzo alla folla di Broadway, che si accalcava curiosa di vedere i piccoli uomini venuti dall'altra parte del mondo, c'era anche Whitman, il poeta di *Foglie d'erba*. Whitman pubblicò le sue impressioni sull'insolito spettacolo nel «Times» del 27 giugno in una poesia intitolata *The Errand-Bearers (I messaggeri erranti)* poi ripubblicata indipendentemente dieci giorni dopo col titolo cambiato in *A Broadway Pageant (Una parata a Broadway)*. La lirica inizia con queste due quartine:

Attraverso il mare occidentale arrivano qui dal Giappone
Cortesi, gli inviati dalla faccia bruna che portano due spade,
A capo scoperto seduti nelle carrozze aperte, impassibili,
Attraversano oggi Manhattan.

Libertà! Non so se gli altri vedono ciò che io vedo
Nel corteo accanto ai nobili nipponici, ai messaggeri erranti,
Che viene per ultimo, cammina avanti, intorno o sfila nei ranghi,
Ma io canterò un canto di quello che vedo, Libertà.

Whitman poi ricorda la città in festa, le decorazioni delle strade, la folla che con le sue *migliaia di occhi* fissa *gli ospiti delle isole*: e pensa, il poeta, come nello stretto spazio fra gli alti palazzi di ferro e di marmo non sta avanzando soltanto una nazione ma tutto l'Oriente:

Non sono soltanto i bruni ambasciatori giapponesi dalla loro isola,
Agile e silenzioso appare l'Indù, lo stesso continente Asiatico appare, con il passato, i trapassati,

La fosca notte al mattino imperscrutabile di prodigi e di favole,
I misteri avvolgenti, gli antichi e sconosciuti alveari,
Il nord, il torrido sud, l'orientale Assiria, gli Ebrei, l'antico degli antichi,
Vaste desolate città, il presente fugace, tutto questo e molto di più sfila nella parata.

«Geografia, il mondo è qui» esclama Whitman e gli ospiti sono arrivati non dall'est, cioè dall'Europa, ma dalle «dorate coste dell'Ovest»: questo è l'Oriente dell'America che riesce a rivelarsi al poeta, ad afferrarlo:

... quelle masse di milioni stranamente sono qui,
Gli affollati mercati, i templi con gli idoli allineati lungo le pareti o nel fondo,
bonzi, bramini, e lama,
Mandarini, contadini, mercanti, operai, e pescatori,
La cantante e la danzatrice, gli iniziati estatici, gli imperatori reclusi,
Confucio in persona, i grandi poeti e gli eroi, i guerrieri, le caste, tutto...

Ma nella sua affollata e fantastica parata Whitman non dimentica lo scopo per il quale ha realmente di fronte ambasciatori lontani:

Canto il nuovo impero più grande di ogni precedente, così nella visione che mi appare,
Canto l'America dominatrice, canto una più grande supremazia, [...]

Le mie navi a vela e a vapore che penetrano gli arcipelaghi,
La mia stelle e strisce che fluttua nel vento,
Il commercio che si apre, il sonno delle ere che termina, le razze che rinascono, rinnovate,
Vite, lavori ripresi — non so dire il perché — ma l'antico, l'Asiatico rinnovato nel modo migliore,
Da questo giorno ricomincia circondato dal mondo.

E per ultima cosa Whitman si rivolge agli americani e all'America:

E tu Libertà del mondo!
Ti assiderai nel mezzo ben equilibrata, per migliaia e migliaia d'anni, [...]

perché

...Il segno si inverte, l'orbe è circondato,
L'anello è chiuso, il viaggio ultimato,
Il coperchio è stato appena dischiuso, eppure i profumi si riversano copiosi dalla scatola intera.

Whitman si riferiva alla marcia della civiltà occidentale per secoli rivolta a Ovest e che ora cambia direzione, perché i figli dell'Asia:

...ora si rivolgeranno nell'altra direzione, per dirigersi verso di te,
Essi ora obbedienti marceranno anche verso Est, nell'interesse della Libertà.

Nonostante la planetaria visione di Whitman l'interesse degli americani per il Giappone e i giapponesi era a quel tempo soltanto superficiale, soltanto un'isola nello scacchiere del Pacifico verso il quale

gli Stati Uniti iniziavano a estendere una loro egemonia. Non così fu per i giapponesi: tra il 1860 e il 1867, a testimoniare una loro attenzione quasi eccitata, inviarono negli Stati Uniti e in Europa ben sette missioni diplomatiche ciascuna delle quali con l'incarico di studiare il mondo occidentale e di colmare con relazioni molto dettagliate un vuoto plurisecolare.

Infatti la politica di isolamento attuata per secoli dagli *shogun*, i generalissimi detentori del potere, aveva fatto del Giappone una nazione fuori dal tempo, praticamente sconosciuta in Occidente, quasi confusa, all'interno dell'Asia sconfinata, come un'appendice della grande Cina: Giappone isola dell'Oriente estremo ma sempre *Oriente*, immenso e indistinto crogiuolo di razze e di culture, *grande scatola* da dove copiosi, come descrive Whitman, escono i profumi. Ma quando l'ammiraglio Perry arrivò con le sue «navi nere» nella baia di Edo a pretendere l'apertura delle relazioni commerciali con l'estero, mentre per gli Stati Uniti si trattò di una semplice operazione di intimidazione con la stelle e strisce inalberata al pennone più alto, per il Giappone fu invece l'avvenimento determinante per la caduta di una politica secolare e per l'inesco di un vorticoso processo di rinnovamento che ancora oggi non può dirsi placato.

Le immediate conseguenze esterne furono la costrizione per lo *shogun* a stipulare trattati anche con la Russia, la Francia, l'Inghilterra e l'Olanda; quelle interne furono i modi in cui queste concessioni apparvero ai nobili feudatari (*daimyo*, grandi nomi): un affronto che andava cancellato o piuttosto un problema di difesa nazionale che andava risolto adottando proprio gli stessi metodi occidentali. In ogni modo questa situazione rafforzò l'opposizione dei nobili contro il regime militare centrale dello *shogun*: fu un movimento che si caratterizzò all'inizio come xenofobo e che trovò appoggio nell'imperatore, relegato dal potere shogunale ad un ruolo puramente formale.

All'avvento al trono del giovane Mutsuhito nel 1867, l'ultimo *shogun* Yoshinobu depose spontaneamente il potere nelle sue mani. Con l'ingresso dell'imperatore in Edo, ribattezzata Tokyo (capitale dell'est) ebbe inizio il lungo periodo Meiji (1868-1912), la «Restaurazione rivoluzionaria» che condusse il Giappone alla sua definitiva occidentalizzazione.

«Riverire l'imperatore, aprire il paese» fu questa la parola d'ordine della nuova politica imperiale: essa si prefiggeva lo scopo di rinno-

vare completamente il governo e l'economia giapponese secondo direttive occidentali che permettessero alla nazione di raggiungere i livelli europei e americani.

Abbandonate in parte le diffidenze iniziali, divenne allora frenetico per i giapponesi il bisogno di raggiungere l'Occidente: nel timore di essere sopraffatti, per cancellare la vergogna di trattati imposti, il Giappone doveva dimostrare la capacità di diventare uno stato moderno che aspirava ad essere trattato alla pari dalle potenze occidentali. Si stabiliva così la facile ma vincente equazione di *moderno uguale occidentale*.

Fra il 1868 e il 1900 molti esperti stranieri furono invitati a lavorare in Giappone come consiglieri di vari ministeri e molti studenti furono inviati all'estero per studiare secondo metodi occidentali: ma soprattutto numerose furono le missioni ufficiali del governo giapponese mandate a raccogliere ogni tipo di informazione e frequentate sempre di più da uomini di cultura. Il mito dell'Occidente visto da vicino subentrò a quello millenario della Cina: il che voleva dire non soltanto tecnologia, invenzioni scientifiche, industrie ma anche costumi diversi e un diverso modo di pensare. In breve un'altra cultura e un'altra civiltà tutta da scoprire e da apprendere.

Dopo la parata a Broadway gli ambasciatori giapponesi furono intrattenuti a banchetto nel Metropolitan Hotel, un ricevimento offerto dal banchiere August Belmont genero del commodoro Perry: quindi assisterono tutti ad un'opera appositamente rappresentata all'*Academy of Music* della Quattordicesima strada. Tutta la delegazione giapponese esprime la sua meraviglia una volta ritornata in patria di come gli stranieri li avessero trattati con gentilezza mentre in Giappone «sette o otto persone su dieci pensano agli europei come fossero cani e cavalli».

A seguito dell'ambasceria ci furono alcuni spettacoli nei teatri americani messi su in tutta fretta: ma *Our Japanese Embassy* (*La nostra ambasciata giapponese*) e *Tycoon: Or, Young America in Japan* (*Gran principe: o la giovane America in Giappone*) furono opere poco fortunate.

Barnum invece pubblicizzò una mostra di oggetti giapponesi nel suo celebre e ambulante *American Museum*: venivano esibite monete, lanterne di carta e fogli pieni di scritte autografe nipponiche. Era

tutto quello che si poteva vedere di giapponese in America. Con l'eccezione dei regali riportati da Perry e forse degli altri doni offerti dai dignitari in visita, non c'erano infatti negli Stati Uniti esempi di arte giapponese: perché ne siano introdotti occorrerà aspettare l'ultimo quarto di secolo.

2. *La tournée americana di Kawakami Otojiro*

San Francisco, 1899. Il giapponese Kusibiki Yumindo possiede un avviato locale di divertimenti: nel suo *japanese garden* ci sono bar e biliardi. Progetta per questo di invitare delle attrazioni e pensa a dei giovani compatrioti.

Il trentacinquenne Kawakami Otojiro aveva una giovane compagnia di attori d'avanguardia e desiderava da tempo fare un viaggio intorno al mondo per studiare il teatro occidentale e modernizzare il teatro giapponese. Una generosa offerta finanziaria riuscì a vincere la sua esitazione nei confronti dell'impresario Kusibiki. Così il 30 aprile 1899 dal porto di Kobe, vicino a Osaka, partì diretta negli Stati Uniti la nave *Garrick* con a bordo, fra gli altri, i diciannove componenti della compagnia di Kawakami.

Durante il viaggio la nave fece scalo per una sera a Honolulu e qui Kawakami improvvisò un discorso alla comunità giapponese delle Hawaii, soltanto da un anno territorio americano. I discorsi in pubblico, tipo comizi politici o arringhe di tribunale, erano una novità per i giapponesi e Kawakami che era bravo in questo genere alla moda riuscì a guadagnare ben 390 dollari con una colletta. Ripreso il viaggio ci fu un trattenimento a bordo in onore del console americano che rientrava e Kawakami lo organizzò, anche per fare pratica della lingua inglese che né lui né alcuno dei suoi conosceva.

Il 23 maggio la compagnia arrivò a San Francisco e quasi subito iniziò a dare spettacoli. La moglie di Kawakami, Sada, un'ex geisha, non recitava: aveva accompagnato il marito per accudirlo e per prendersi cura, come moglie del capo, anche degli altri membri della troupe. Secondo l'uso giapponese del tempo erano gli attori che impersonavano i ruoli femminili. Si racconta tuttavia che un pomeriggio il giovane attore interprete dell'eroina del dramma cadde ammalato e Sada si offrì di sostituirlo in quell'occasione. Lo spettacolo

fu un successo e per Sada un trionfo personale con fino a dieci chiamate alla ribalta. La sostituzione si rivelò una buona idea che gli impresari americani favorirono giudicando grottesco che un uomo recitasse in luogo di una donna. Un funzionario di banca cui era piaciuto lo spettacolo chiese all'attrice come si chiamasse: «Sono Sada Kawakami» rispose lei. Ma questo nome era troppo difficile e l'impiegato le consigliò di cambiarlo. Allora Sada propose di chiamarsi Yacco che era il suo antico nome da geisha.

Il nome Sada Yacco fu dunque deciso e usato per la prima volta a San Francisco. L'esordiente attrice aveva allora ventinove anni.

Nonostante il discreto successo era tuttavia faticoso sopravvivere per una piccola compagnia e c'erano alcuni problemi nel gruppo. C'era per esempio la piccola Tsuru, che aveva dodici anni, era nipote di Kawakami e non poteva sopportare le privazioni, soprattutto del nuovo ambiente. Il pittore Aoki Toshio che viveva a San Francisco si offrì di adottarla. Quando crebbe Aoki Tsuru divenne attrice di cinema e sposò il collega Sessue Hayakawa che lavorò con Ince e con De Mille. Con la bambina, altre tre persone lasciarono la compagnia.

I soldi guadagnati con gli spettacoli e la licenza di rappresentazione erano nelle mani di un avvocato, tale Kosaku Mitsuse che scappò. La compagnia perse tutto il denaro e l'alloggio, perché l'albergo non faceva credito. Decisero di partire per Chicago. Attraversarono Seattle, Tacoma, Portland e finalmente, l'11 ottobre, arrivarono a Chicago. Durante il viaggio vissero quasi come mendicanti.

A Chicago incontrarono Mister Hutton che era direttore del *Lyric Theatre* e aveva una figlia a cui piaceva la cultura giapponese.

Kawakami chiese se gli spettatori sarebbero venuti e Mister Hutton rispose che ce ne sarebbero stati almeno due, lui e sua figlia. Comunque il contratto fu fissato per un solo spettacolo, la domenica successiva. La compagnia era molto contenta ma a domenica mancavano quattro giorni e gli attori non avevano di che mangiare. Il venerdì e il sabato bevvero solo acqua. Erano diventati magri come fantasmi. Senza soldi non potevano pagarsi la pubblicità perciò decisero di fare una parata per le vie della città e marciarono con i costumi dello spettacolo, delle pesanti armature; c'era la musica dei tamburi e quella dell'*hora-gai*, la conchiglia dal suono lungo e cupo. Quella domenica mattina, 22 ottobre, a Chicago scendeva la neve: per il freddo, la stanchezza, la fame e i costumi pesanti, gli attori barcollavano

durante la parata. Mister Hutton aveva spedito delle lettere di invito per i giornalisti e per la gente che più aveva relazioni con il suo teatro. Iniziarono lo spettacolo all'una del pomeriggio. Caddero spesso sul palcoscenico e neanche tentarono di rialzarsi: sembrava che volessero sorpassare i limiti umani e forse per questo la rappresentazione sembrò sublime. Il giorno successivo Sada Yacco era diventata una stella.

Partirono da Chicago e andarono a Dayton, toccando forse qualche altro teatro di provincia sull'onda del successo di Chicago. Arrivarono a Boston il 3 dicembre e assistettero alle rappresentazioni del *Mercante di Venezia* in cui recitavano Henry Irving ed Ellen Terry, i più grandi attori inglesi dell'epoca. Lo spettacolo affascinò Kawakami al punto che volle subito rifare la commedia insieme ai suoi attori.

Preparò tutto in un pomeriggio e scrisse di notte il testo che gli attori naturalmente non ebbero tempo di apprendere. Cambiò il personaggio dell'ebreo in quello di un pescatore e affidò a Sada Yacco, sua moglie, la parte di Porzia, ma soprattutto inventò una scena agghiacciante e incredibile: nel momento in cui come Shylock reclamava la libbra di carne di Antonio, Kawakami prendeva un pennello da calligrafia giapponese e tracciava con l'inchiostro nero un quadrato sull'attore Antonio. Il pubblico e i giornalisti dissero che proprio così Shakespeare aveva immaginato la scena. Sada Yacco non poté imparare a memoria tutto il testo in cui come Porzia perorava la causa di Antonio, perciò infarci il suo lungo discorso di preghiere buddiste che ben conosceva a memoria e che poteva recitare senza interruzioni. La lingua usata non era né inglese né giapponese ma un misto fra le due. Quando fecero lo spettacolo il direttore del teatro non credette ai suoi occhi. Fu anche per questo che Ellen Terry abbracciando Sada Yacco calorosamente ebbe a esclamare «Ecco per me una grande lezione di teatro». E Irving dichiarò che non aveva idea che si potesse recitare così.

I giapponesi d'America erano in verità rattristati da questa specie di caricatura che Kawakami esibiva con sicurezza. Del resto nessuno degli spettacoli che essi facevano poteva dirsi tradizionalmente giapponese e l'ignoranza in materia della maggior parte del pubblico americano non faceva che accrescere l'audacia degli attori.

Nel frattempo due di essi morirono all'ospedale di Boston. Alla fine del gennaio 1900 la compagnia partì per Washington. Il 6 e il 7 febbraio fece uno spettacolo serale per il presidente Mac Kinley e per

l'ambasciatore giapponese: erano presenti molti esponenti del governo e altre personalità. La tournée americana si concluse a New York dove la compagnia si esibì per due mesi. Il 28 aprile infine partì per l'Europa sulla nave *Juvenia*. Secondo alcuni il console giapponese avvertì Kawakami prima della partenza che in Giappone il lavoro con Sada Yacco sarebbe stato illegale poiché, come ben sapeva, una compagnia mista di attori e attrici era ancora proibita per legge.

Seguendo il consiglio di Irving, prima di andare a Parigi, Kawakami si fermò a Londra e grazie alla buona reputazione raggiunta a New York e alle lettere di presentazione dello stesso Irving, la compagnia poté dare due mesi di spettacoli nei teatri *Coronet* e *Rosetta*. Ci fu anche un invito a Buckingham Palace dal principe di Galles. Sembra che dopo aver visto lo spettacolo la regina Vittoria fosse commossa e che chiedesse a Sada Yacco se poteva fare qualcosa per lei: Sada Yacco la supplicò di scrivere una lettera all'Imperatore del Giappone affinché questi le concedesse la possibilità di recitare con Kawakami anche sulle scene giapponesi. Secondo alcuni questo intervento contribuì a far cadere in Giappone le proibizioni contro le rappresentazioni miste.

Ma non è vero: la proibizione era già caduta nel lontano 1891. Sia la storia del console giapponese che quella della pietosa regina Vittoria furono diffuse dalla stampa francese per accrescere la fama di Sada Yacco. Anzi fu esattamente l'impresaria francese della compagnia, l'americana Loie Fuller, a spargere queste voci. Alla fine della primavera 1900 la troupe giapponese arrivò a Parigi.

3. L'Esposizione Universale di Parigi nel 1900

«È da Parigi che abitualmente ci arrivano il libro nuovo, la nuova pièce e il nuovo successo; è sul figurino delle mode parigine che si abbigliano abitualmente le nostre signore. E Parigi non solo è la Mecca d'ogni buon francese che si rispetta ma è la vera calamita mondiale. È a Parigi che lo spiantato si reca nella speranza di guadagnarvi una fortuna ed il riccone coll'intenzione talvolta di sperperarla; è a Parigi che l'inventore sogna di vedere finalmente riconosciuto il valore della sua scoperta, è qui che l'artista e l'uomo di lettere, il comico, il cantante, il musicista aspirano soprattutto ad essere applauditi e apprezzati».

Così afferma una guida turistica dell'epoca: e Parigi confermava

il suo ruolo di capitale del XIX secolo, di Albergo del Mondo e voleva dimostrare con la sua esposizione, cui partecipava tutto il genere umano, di essere appunto universale. I partiti politici accantonarono l'affare Dreyfus e dichiarata una tregua, decisero di rinnovare i fasti delle precedenti esposizioni e anzi di superarli. La Francia repubblicana e libertaria ipotitava il secolo a venire generando la Belle Epoque.

Il 14 aprile 1900 si inaugurò così l'Esposizione Universale. Alla presenza di Emile Loubet, presidente della repubblica, delle massime autorità dello stato e dei rappresentanti di tutte le nazioni partecipanti, fu eseguita la *Marche Solennelle*, scritta per l'occasione da Massenet, nel salone delle feste gremito da più di quindicimila persone. Gli uomini naturalmente tutti in cravatta bianca e carichi di decorazioni; le signore in un'apposita tribuna loro riservata sfoggiavano le toilettes chiare della primavera, portando alla cintura mazzolini di violette e di gigli.

Una innovazione, definita *simpatica* da un cronista, rispetto alla precedente esposizione dell'89: in una tribuna speciale, anch'essa riservata, c'erano gli operai che avevano costruito i padiglioni e assistevano all'inaugurazione «nel loro costume di lavoro», cioè in tuta blu. «Si fece molto bene all'ammetterli alla festa ed all'onore dopo che erano stati alla pena».

Ed in realtà gli operai avevano penato un bel po', quasi tre anni, per costruire, accomodare, rifare gli edifici nell'area dell'esposizione che misurava circa 108 ettari e alla quale si accedeva attraverso 49 entrate (sette volte le porte di Tebe, avverte un altro cronista). Dall'iniziale progetto di abbattere la Torre Eiffel, eretta nell'89 anch'essa per un'esposizione, e di sostituirvi un gigantesco globo terrestre, si giunse alla più saggia decisione di lasciarla intatta e di illuminarla tutta di lampadine, la recente applicazione dell'energia elettrica. Fu abbattuto invece il vecchio *Palais de l'Industrie* e in suo luogo sorsero un *Grand Palais* e un *Petit Palais* destinati alle esibizioni di pittura e di scultura.

Fu costruito a tempo di record il ponte sulla Senna detto Alessandro III, i cui lavori erano stati inaugurati dallo stesso zar in visita a Parigi. Ma gli operai non lavorarono soltanto a queste grandi opere: ciò che fu realizzata sui terreni dell'esposizione fu una vera e propria città-giardino dove, fra un padiglione e l'altro, ciascuno dedicato ad una nazione o ad una attività umana, si trovavano caffè, ristoranti,

teatri, sale da concerto e da divertimento leggero, un numero imprecisato di chioschi e di panchine. E in ogni luogo si accedeva pagando qualche franco. I conti dell'esposizione, chiusi ben dodici anni dopo, indicarono un incasso di centoventisette milioni di franchi contro una spesa di centoventi. Un buon affare.

Non mancarono le grandi stranezze in quegli edifici effimeri, decorati da un'assoluta varietà di stili, spesso mescolati nella stessa costruzione e sui quali dominava il floreale. Fra acquari, diorami, stereorami, bazar di vari paesi d'oriente, interi quartieri di città esotiche — ricostruiti con pagode, palazzi, templi e tutta la *kahasba* di Algeri — si poteva anche trovare una vallata svizzera di cartapesta con picchi di rocce e una piccola cascata, dove una fabbrica di cioccolato, in riva ad un laghetto alpino, offriva cori di ragazze in costume e assaggi della sua produzione.

Il Comune di Parigi aveva invece ricostruito il quartiere di una cittadina medievale, che voleva ricordare la Parigi del XIV secolo, dove si esibiva una vera e propria corte dei miracoli: in una piazza, di fronte ad una chiesa, si svolgevano tornei e giostre preannunciate da parate con cavalieri in corazza e una pantomima, tratta da *Notre Dame de Paris* di Hugo, presentava menestrelli, acrobati, nani e veri *infelici* scritturati per l'occasione. Accanto, in piccoli cabaret del sottosuolo nascevano le canzoni.

Oltre ai padiglioni delle nazioni industriali, dove brillavano in continuo moto pistoni di ogni tipo di macchina, c'erano anche i padiglioni dei paesi extraeuropei, quei paesi — per la maggior parte colonie europee — che avevano fatto già fantasticare i visitatori delle precedenti esposizioni internazionali e che la letteratura esotica, assai in voga, contribuiva a tenere desti sia come visioni di un mondo d'avventura sia come le miniere del futuro. In prima fila le colonie e i protettorati francesi dall'Africa all'Indocina; poi le colonie inglesi e olandesi, infine tutti quei paesi *d'oltremare* che presentavano all'esposizione i loro prodotti davanti ad un affresco dei loro cieli, al profilo controtuce delle loro case-capanne e ai colori dei loro variopinti costumi.

Nella ricostruzione di un tempio indù si esibivano *baiadere* in una cerimonia religiosa che comprendeva musicisti e acrobati. Una compagnia di danzatrici e di musicanti della Cambogia rinnovarono il successo avuto in una precedente visita a Parigi: «furono i favoriti del pubblico — scrive un giornale — e dunque è probabile che lo siano

ancora». Fra uno spettacolo e l'altro si poteva degustare caffè o tè.

C'erano anche le prime sale dette etnografiche: piene di armi indigene, di pelli d'animali feroci, di utensili e di costumi qualche volta appoggiati sui manichini dei grandi magazzini e altre volte indossati dai loro proprietari. Sfilavano africani di ogni tribù, eschimesi, indiani dell'India e indiani d'America. Un emiro aveva inviato l'intero completo della sua tenda da viaggio nel deserto che occupava tre sale intere e odorava di stallatico.

Attori annamiti, musicisti giapponesi, danzatori cambogiani attiravano una folla numerosa all'interno della piccola città esotica sorta per volere delle Messaggerie Marittime Orientali e dove ogni porta rappresentava un porto. C'era infine anche un pantheon di divinità indigene indonesiane: fra le maschere e le sculture di legno dipinto anche il profilo delle ombre di pelle del *wayang kulit* e alcune marionette a bastone.

Poi c'erano le grandi attrazioni, come un diorama con i paesaggi riuniti di tutto il mondo, per accedere al quale si entrava nella buia *Tour du Monde*, si saliva in pallone aerostatico e, sollevati di una ventina di metri da terra, si guardava tutt'intorno un panorama in cui, senza interruzione, si presentavano il tempio cambogiano di Angkor Watt, la città di Shangai, un villaggio giapponese sotto il Fujiyama, uno spagnolo in riva ad un mare che lambiva i Pirenei.

Ma gli spettacoli più alla moda e frequentati si davano in Rue de Paris, che con i suoi teatri e i suoi baracconi, le sue grida di pagliacci affacciati sulle porte, i manifesti di ininterrotte rappresentazioni giornalieri, era sempre gremita di gente d'ogni sorta: al punto che per alcuni gentiluomini questa strada non era l'attrattiva ma il *disdoro* dell'esposizione.

«Fra questi spettacoli da fiera campagnola, degne di memoria risultarono solo le rappresentazioni di Sada Yacco, l'attrice giapponese e le Danze Serpentine, ormai non più nuove, eseguite dalla loro inventrice la Loie Fuller».

4. Sada Yacco all'Esposizione

Traducendo Confucio, Ezra Pound inventava basandosi sulla suggestione visiva degli ideogrammi: sostituì ad esempio il significato del-

l'ideogramma *ming* — il sole e la luna — con quello dell'ideogramma *hsien* — due fili di seta che esposti alla luce diventano visibili. Cosicché nella sua versione della lirica che chiude il *Chung Yung* (*L'asse che non vacilla*) si legge:

La virtù del re Wen è come luce serica
Che scende tensile dal sole. Che purezza!
Egli guarda nel suo cuore e agisce.

Non sappiamo se Pound, che pure fu stabilmente in Europa dal 1908, conoscesse direttamente l'attività della sua irrequieta connazionale Loie Fuller: è certo però che la virtù del re Wen, quella luce serica che scende dal sole e conduce all'azione passando dal cuore, sembra essere proprio quella che ispirò Loie Fuller a inventare per prima gli effetti di luce negli spettacoli di danza.

Racconta infatti la danzatrice che le fu regalata una lunga gonna di seta cinese, trasparente e sottile, e che giocando con essa ai raggi del sole di una finestra socchiusa, scoprì per caso gli effetti prodotti dalla luce del sole sulla stoffa: giochi di luce ai quali d'allora in poi si dedicò con il caparbio desiderio di scoprirne i segreti e le trasparenze magiche.

Ex bambina prodigio nella recitazione di brani shakespeariani, attrice nel burlesque e nel circo di Buffalo Bill, cantante lirica arrivata a cantare con successo nel *Faust* di Gounod, Marie Louise Fuller arrivò dagli Stati Uniti fino all'anglofona India interpretando personaggi maschili del vaudeville. Poi decise di abbandonare ogni ambizione d'attrice e di dedicarsi completamente alla danza.

A farle cambiare idea contribuì, oltre alla gonna di seta cinese, anche quella sua notevole capacità imprenditoriale che, spingendola alla ricerca continua di altre forme di spettacolarità, le fece sempre scoprire sia nuovi talenti che altre possibilità di guadagno. Scritturata come danzatrice dalle Folies Bergères, la Fuller tornò per poco a New York nel 1896, quando decise di stabilirsi definitivamente a Parigi e di aprire un teatro tutto suo in occasione dell'Esposizione Universale. Inaugurò con le sue Danze Serpentine il locale costruito a tempo di record in Rue de Paris: e lì fu vista dalla sconosciuta Isadora Duncan, appena arrivata dall'Inghilterra, e da Ruth Saint-Denis che più della prima fece tesoro di quel modo tutto particolare di usare luci e drappaggi.

Nel teatrino della Loie Fuller le rappresentazioni della compagnia di Kawakami iniziarono il 4 luglio: gli attori giapponesi avevano progettato un breve soggiorno, una sola settimana di spettacoli ma l'*harakiri* mostrato in scena ottenne subito una buona popolarità e il contratto fu rinnovato.

I giapponesi per indicare questo modo di suicidarsi preferiscono il più dignitoso *seppuku*, ma gli stranieri hanno sempre detto *harakiri*. Per esempio quando nel 1867 nel porto di Sakai, vicino a Osaka, i giapponesi uccisero undici marinai francesi nel corso di agitazioni xenofobe e il console di Francia pretese giustizia chiedendo l'esecuzione dei responsabili, fu ordinato a venti soldati di commettere *seppuku* di fronte agli ufficiali francesi schierati: uno dopo l'altro undici soldati si sventrarono di fronte ai francesi, atterriti e nauseati dal raccapricciante rituale, prima che il loro comandante lo interrompesse.

La notizia degli incidenti di Sakai, celebrati dallo scrittore Mori Ogai in un racconto in cui sottolineava il disciplinato autocontrollo delle tradizioni samurai in contrasto con le forti reazioni emotive dei francesi, aveva naturalmente destato un'enorme impressione sia in Giappone che in Europa.

Erano i primi incontri con l'Occidente dove erano in gioco anche gli onori e gli orgogli nazionali. Vedere un *harakiri* così da vicino e interpretato in modo realistico suscitò curiosità a catena in un pubblico sempre più eccitato da innumerevoli spettacoli e perciò sempre più desideroso di sensazioni nuove e forti.

Si rimprovera giustamente all'Esposizione di quest'anno di mostrarci delle attrazioni o delle cose già viste e di abusare di danze del ventre e di spettacoli panoramici. Tutto quello che ci avrà rivelato di nuovo nel campo dell'esotismo la Grande Fiera del 1900 è la tragedia giapponese. O piuttosto è un'attrice tragica giapponese che Parigi non ha esitato a consacrare grande artista: Madame Sada Yacco («L'Illustration», 8.9.1900).

Nel loro genere le rappresentazioni di Madame Sada Yacco sono qualcosa di altrettanto nuovo e rivelatore di quelle, ancora indimenticabili, della Duse («Le Théâtre», settembre 1900).

È al Teatro Loie Fuller che ci viene offerto il più interessante degli spettacoli dell'Esposizione, dall'ammirevole mimo giapponese Madame Sada Yacco («La Grande Revue de l'Exposition», 10/25.9.1900).

Delle attrazioni che si moltiplicano troppo all'Esposizione resterà poca cosa. Per diverse cause [...] i teatri della Rue de Paris o del Trocadero non hanno avuto

successo. Tuttavia ci sono state felici eccezioni [...] e nell'arte esotica, il teatro giapponese ha ottenuto un grande successo grazie al talento dei suoi artisti, in particolare della sua attrice tragica Sada Yacco e del suo partner signor Kawakami («Le Théâtre», ottobre 1900).

Questi e altri ritagli stampa non lasciano dubbi: Sada Yacco fu una delle attrazioni dell'Esposizione e presentata, per di più, come la prima donna che in deroga alle leggi secolari del suo paese era stata autorizzata a comparire sulle scene, apparve come una pioniera che aveva sovvertito la tradizione: qualcosa di più difficile in fatto di rivoluzione — commentò un giornalista — che cambiare governo.

Si può pensare ad un'abile campagna pubblicitaria. Le note in parte elaborate e diffuse dalla Loie Fuller non sono però sufficienti a spiegare il clamore suscitato da Sada Yacco. Leggendo i giornali si ha l'impressione che lei abbia emozionato gli spettatori oltre ogni aspettativa e che il pubblico sia rimasto come folgorato non soltanto da un fenomeno esotico ma da una vera e propria scintilla d'arte.

5. Di seta d'oro e di fiamma

Gli spettacoli di Sada Yacco visti dai parigini non erano teatro giapponese tradizionale. E non erano neanche quelle strane imitazioni del teatro occidentale che la compagnia di Kawakami, come gruppo d'avanguardia, aveva presentato con successo al suo pubblico di Tokyo o di Osaka. Si trattava di drammi o piuttosto di mimodrammi in un atto unico (talvolta in due quadri) inventati da Kawakami sulla base di storie autentiche giapponesi e semplificati nell'intreccio per adattarsi alla comprensione di un pubblico occidentale.

Erano trame che permettevano a Kawakami di esibirsi nei panni di un abile schermidore e a Sada Yacco di sfoggiare il suo talento nella danza che aveva ben appreso quando era una geisha. Non a caso il cavallo di battaglia della compagnia era *La geisha e il cavaliere*: una storia d'amore e di gelosia modellata su un'opera in Giappone assai nota in teatro (sia nella versione del No che in quella del Kabuki) col titolo di *Musume Dojoji* (*La fanciulla al tempio Dojo*).

Una geisha danza alle porte di un tempio per guadagnarsene l'accesso interdetto alle donne del suo rango: all'interno si nascondono

fuggitivi il suo amante, nobile cavaliere, e la donna cui egli è promesso sposo. Ammalati dalla danza i vecchi preti permettono alla geisha di entrare: ma ella, una volta superata la porta, scopre drammaticamente i fuggitivi e trasformata dalla gelosia in un essere demoniaco prima uccide la rivale e poi muore, lottando con l'amante, fra atroci tormenti. Sada naturalmente interpretava la geisha, Kawakami il cavaliere e gli altri si dividevano con destrezza i ruoli secondari dei servitori e dei preti.

Ma le attenzioni del pubblico sembravano andare tutte a lei, Sada Yacco:

A passeggio si direbbe una modesta borghese striminzita e goffa nel suo abito grigio e sotto un brutto cappello di paglia. In scena una sorta di genio l'agita e la trasfigura. Con la sua voce flebile come il fruscio dei bambù carezzati dalla brezza, piegata come un covone tagliato, ella gira uno dei suoi piedini come un ghirigoro di liana, un saltello di colibri. Bisogna averla vista danzare con i tamburelli e i parasole! Ella passa dalla gioia alla tristezza con una velocità d'anima paragonabile alla flessibilità del suo corpo. Dopo i sorrisi tentatori, quali occhi profondi di collera! Il naso si scrra, le gote si scavano, il terrore la contrae per intero ed ella muore con una sorte di realismo soprannaturale (Jules Bois in «Je sais tout», s.d. p. 245).

Di volta in volta preziosa e smorfiosa con atteggiamenti di un fascino incomparabile, d'una plastica diversa, armoniosa e sottile, talvolta ardente, fremente di passione, le pupille dardeggianti fuoco con lampi d'allucinazione, poi furia forsennata, ebbra di rabbia e improvvisamente pallida e vinta dall'eccesso dei suoi tormenti, terribile in una spaventosa sincerità d'agonia, Sada Yacco è sempre una delle attrici tragiche più geniali che si siano rivelate in questi tempi. Lei dà lo spavento di un incubo, ci fa soffrire con il suo cuore straziato, ci fa palpitare alle carezze del suo corpo morbido e ondulato (Anonimo in «La Grande Revue de l'Exposition», 10/25.9.1900, p. 240).

Tutti considerarono la scena della pazzia e della morte, che sigillava il dramma, come la più impressionante. In essa gli spettatori potevano erigere il paragone fra le attrici del tempo e le scene madri di tutti i tempi, e potevano infine verificare da vicino proprio uno dei fuochi dell'arte teatrale naturalista, la rappresentazione di ciò che è vero sulla scena non potrà mai essere e che dunque stenta sempre anche a sembrarlo: la rappresentazione della morte.

E quando Sada Yacco con i capelli scompigliati, le narici serrate — e la bocca minuscola così addolorata — muore in piedi, noi vediamo davvero l'anima in-

consolabile esalare dal corpo minuto, che prima era grande nello scatenarsi delle passioni e che ora viene meno e diventa una piccola cosa sfiorita (M.N. in «L'Illustration», 8.9.1900, p. 156).

Come Ellen Terry e Irving anche gli attori francesi rimasero soggiogati dall'attrice giapponese. Il grande Mounet-Sully, l'invincibile Edipo della Comédie Française, non si stancava di ripetere ai suoi compagni: «Avete visto Sada Yacco? Se vedeste Sada Yacco!».

Luigi Rasi, l'attore e critico di teatro italiano, nel suo libro sulla Duse ricorda come unico scopo del suo viaggio all'Esposizione di Parigi quello di vedere Sada Yacco, la tanto decantata «Duse giapponese», un'unione di parole quest'ultima, che nella sua immaginazione «non avrebbe mai potuto darsi». Dopo un'iniziale perplessità, ecco come descrive la conclusione dello spettacolo:

Della danza di Sada Yacco a piedi nudi, fuor da ogni senso di poesia nella forma piatta e larga, negli atteggiamenti antiestetici con le punte in dentro, era da rilevar senza dubbio una cotale agilità, la grazia incantevole, il sorriso voluttuoso. Ma quando appena entrata nel tempio, e scorti gli innamorati, manda dall'imo petto un urlo straziante; e col martello tra le mani, i capelli sparnazzati irti sulla fronte, ricompar su la scena, ...chi può dir chi fosse, e che cosa facesse? Correte pur con la sbrigliata fantasia alla più terrificata immagine di Erinne! ...Met-tetevi davanti agli occhi del pensiero tutte le condizioni a cui può lasciarsi una faccia umana, e non avrete che una pallida idea di codesta verità tremenda e orrenda, costretta, e qui è la maggior grandezza, ne' più puri confini dell'arte! Quell'occhio che si va tutto appannando, quella pupilla che si perde, quelle labbra che han battiti violenti e rapidi nella stretta ultima della convulsione, quelle pulsazioni alla tempia, quei nervi del collo tesi come corde di arco, quelle mani rigide, ischeletrite ...e soprattutto, poi, spirata l'anima in un ultimo tratto, quei nervi che a poco a poco si distendono, quelle braccia e quelle mani che ammorbidiscono, e lei che si lascia andar lentamente, direi, soavemente a terra (L. Rasi, *La Duse*, Firenze 1901, p. 272).

Come Rasi anche altri spettatori rimasero turbati da quella morte in scena:

Un incomparabile spettacolo senza contorsioni, senza smorfie, ci dà l'impressione di una morte che è fisicamente progressiva. Noi vediamo la vita che abbandona lentamente il piccolo corpo, quasi secondo dopo secondo [...] La nostra stessa Sarah Bernhardt, che eccelle nelle scene di morte, non ci ha mai dato una sensazione più forte di verità artistica («Lectures Pour Tous», marzo 1908).

Alla fine tutta la celebre raccolta di visioni fantastiche di Hokusai venne ad animarsi di una vita terrificante, quando vedemmo apparire in scena l'astuta, fe-

lina e appassionata danzatrice, scapigliata, pallida, atrocemente smarrita, strabica di furore come nelle stampe di Sharaku, dandoci la parafrasi orientale, singolarmente commovente e viva di una sorta di Manon Lescaut feroce e impazzita. Ah! questa morte della Geisha! Quale cosa insieme sognata e vera! Che vero genio drammatico in questa scena così perfettamente regolata nel suo svolgimēto! Come Irving ed Ellen Terry avevano ragione, che c'era grandezza in quella così piccola bambola di seta d'oro e di fiamma! (A. Alexandre in «Le Théâtre», settembre 1900, p. 18).

La Geisha e il Cavaliere fu rappresentato 218 volte.

Dal 4 luglio al 3 novembre, giorno in cui l'esposizione di Parigi chiuse i battenti, la compagnia di Kawakami e di Sada Yacco fece spettacoli ogni giorno per 123 giorni, con una media di tre al giorno, senza mai un turno di riposo. Del dramma più replicato abbiamo detto. Degli altri: *Kesa* andò in scena 83 volte, *Hidari Jingoro* 34 volte, *Kojima Kotoku* 29 volte. Il guadagno netto fu di quasi un milione di franchi, che corrispondeva a circa la settima parte del ricavato dell'intera Esposizione. Kawakami stabilì un contratto con la Loie Fuller per tornare in Europa l'anno successivo.

Il giorno dopo l'ultimo spettacolo a Parigi, la compagnia si esibì nella legazione giapponese di Bruxelles: poi, di fronte ad una gremita assemblea dell'Università delle Belle Arti, Kawakami e Sada Yacco furono insigniti di un'onorificenza. Quindi la compagnia partì per Londra e il 9 novembre si imbarcò per far ritorno in Giappone dopo diciotto mesi. Tre attori avevano lasciato spontaneamente la compagnia, la piccola Tsuru era stata adottata dal pittore Aoki a San Francisco, due erano morti a Boston in ospedale: di diciannove partiti ne tornarono tredici. Quale accoglienza avrebbero ricevuto?

Il pensiero di Kawakami tornò al passato: a quella partenza da Kobe che era stata quasi una fuga... e ancora più indietro, a quando senza dire niente ai suoi attori, era già stato in Francia e se n'era tornato pieno di idee. Anche questa seconda volta, con i trionfi di Sada, con i lauti guadagni e con una esperienza non breve dell'Occidente, si poteva pensare alla riscossa.

Sada Yacco era una ex geisha: ma chi era dopotutto Kawakami?

6. Un libero bambino

L'arrivo delle navi americane in Giappone coincise, come abbiamo visto, con la fine dello shogunato e la restaurazione del potere im-

periale aperto all'Occidente: l'era dell'imperatore Meiji che ne scaturì fu segnata da un'enorme trasformazione sociale e intellettuale, la cui subitanità farà sempre lo stupore degli storici.

Dopo quel 1868 sorse una nuova generazione che si assunse il compito, impensabile fino a qualche anno prima, di modellare l'anima della nazione giapponese ai processi della civiltà occidentale: fu come svegliarsi da un sonno millenario e specchiarsi nella piena luce della moderna civiltà europea. Da quel momento in poi con una straordinaria velocità e capacità d'apprendimento, lo spirito giapponese andò plasmandosi sull'immagine dell'Occidente. L'evoluzione accelerata non si oppose all'antico ma si produsse attraverso processi cumulativi che utilizzavano l'antico senza escluderlo: ha detto lo storico giapponese Arima Tatsuo che la tradizione aveva «tutta la flessibilità dell'inespresso e tutta la tenacità del funzionale». Per questo il periodo dell'imperatore Meiji (letteralmente: governo illuminato) viene definito di *restaurazione rivoluzionaria* e ben si adatta questo paradosso alla vitalità contraddittoria e al vortice dei cambiamenti generati in quell'epoca.

La grande prova non doveva tuttavia essere esente da comprensibili squilibri: «Da noi il tempo e lo spazio sono mescolati. Assistiamo alla rinascita di antichi costumi e alla fioritura della civiltà europea. Il caos è preludio dell'assimilazione». Esprimeva così i suoi timori un contemporaneo. E tuttavia non bisogna esagerare: il Giappone non aveva perduto quella forza d'attrazione caratteristica che aveva permesso alla sua gente — fra il VI e il VII secolo dopo Cristo — di prendere a prestito tutta la sua civiltà dalla Cina e dalla Corea e di farne in poco tempo un'opera originale. Il nuovo slogan creato per spiegare il processo era in linea con la tradizione: invece di *Wakon kansai* (spirito giapponese, tecnica cinese) si disse *Wakon yosai* (spirito giapponese, tecnica occidentale). Inoltre, il Giappone non subiva la colonizzazione: occidentalizzarsi, quindi, non significava per i giapponesi, come invece significò per altri popoli asiatici, aderire alla cultura degli occupanti. Ciononostante di fronte alla penetrazione occidentale e alla velocità dei processi, l'assimilazione dovette certo essere più penosa che in ogni altro tempo precedente.

Per questi motivi l'era Meiji, l'era della modernizzazione, rappresentò nei costumi e nelle scienze come in politica e nelle arti, un pe-

riodo di profondi travagli, di sincretismi e di confusioni, ma anche di rinnovamento e di audaci trasformazioni.

Il più influente intellettuale del tempo fu Fukuzawa Yukichi (1835-1901). Nato da una famiglia di samurai di basso rango proveniente dall'isola di Kyushu, l'estremo sud del Giappone, il giovane Fukuzawa era insofferente dei rigidi statuti sociali che vietavano al suo rango ogni cambiamento. Per sfuggire al suo destino di piccolo impiegato cui sembrava avviato, andò a studiare a Nagasaki: durante gli ultimi tre secoli i pochi canali a disposizione per apprendere la cultura, soprattutto scientifica, dell'Occidente erano i libri importati a Nagasaki dagli olandesi, gli unici ad intrattenere rapporti commerciali autorizzati con il governo giapponese. Così *rangakusha*, letteralmente seguace della scienza olandese, voleva dire in realtà colui che studia il mondo occidentale attraverso i libri olandesi. A Nagasaki Fukuzawa imparò i primi rudimenti dell'olandese, qualche nozione scientifica e qualcuna anche di artiglieria, non senza difficoltà, fra gli stenti e l'ostilità con cui ogni passo verso l'Occidente veniva circondato.

Le sue fatiche furono ricompensate quando nel 1858 gli fu richiesto di aprire a Tokyo una scuola di olandese per i samurai del suo clan. Fukuzawa accettò: aveva 23 anni. Appena a Tokyo però capì che la lingua necessaria era l'inglese e iniziò a far pratica anche di questa seconda lingua. Fino a quando nel 1860 riuscì a farsi assumere come cameriere di bordo sulla *Kanrin Maru*, quella nave che come abbiamo visto all'inizio portò dal Giappone all'America la prima ambasceria.

Due anni dopo Fukuzawa fece un altro viaggio in Occidente, come interprete questa volta di una delegazione inviata in Europa per completare dei negoziati. La vita quotidiana degli europei affascinò il giovane studioso che con la sua curiosità riempì numerosi taccuini. Con quegli appunti Fukuzawa scrisse un libro che pubblicò nel 1866 col titolo di *Seiyo Jijio (Condizioni dell'Occidente)*. Scritto in modo semplice il libro fu subito venduto in migliaia di copie (250.000!) che decretarono per l'autore la reputazione di più autorevole studioso dell'Occidente. Il termine *Fukuzawa-bon*, «i libri di Fukuzawa», divenne la normale indicazione per intendere le opere di letteratura occidentale.

Nonostante il suo impegno di promotore del sapere straniero —

inteso non soltanto come nozioni scientifiche ma come cultura e idea del mondo — Fukuzawa non partecipò direttamente alla politica degli anni tumultuosi seguiti alla caduta dello shogunato e allo stabilirsi del governo imperiale: preferì rimanere isolato, continuare a scrivere libri e a insegnare in quella scuola fondata da lui che diventò la prestigiosa Libera Università di Keio tuttora esistente.

Il successo delle opere di Fukuzawa era dovuto sia ai temi per così dire *esotici* da lui trattati, sia allo stile semplice e conciso della sua scrittura. Per secoli le opere giapponesi, dense di parole cinesi e di una struttura grammaticale lontana dalla lingua parlata, erano state lette soltanto da coloro che erano in grado di farlo, cioè dai letterati stessi. Fukuzawa sviluppò consapevolmente uno stile e un vocabolario che potevano essere compresi anche dalle persone meno colte, ed estese quest'uso di un linguaggio semplice ai discorsi in pubblico: iniziando i giapponesi all'uso dei discorsi pubblici con una serie di conferenze e di arringhe, dimostrò praticamente che la lingua giapponese poteva essere usata non soltanto dai cantastorie per far comprendere di tutto a tutti.

L'invenzione di discorsi semplici fatti in pubblico (*enzetsu*) provocò non poche discussioni fra i giapponesi: era una realtà che non apparteneva alla tradizione, è vero, però non era neanche in contrasto con essa poiché faceva uso del suo patrimonio linguistico e culturale. Se il progetto fondamentale di quella società era quello di approfondire la sua dimensione spirituale coltivando però la differenza nazionale ereditata dal passato, gli *enzetsu* furono tra i primi frutti di quel progetto: si apriva una nuova possibilità ma in seno all'esistente.

Un giorno passeggiando come suo solito in un tempio, Fukuzawa incontrò un ragazzo del Kyushu, la sua terra. Era un ragazzo difficile. Suo padre era un debosciato e quando sua madre era morta, il ragazzo aveva abbandonato la casa per fuggire a Tokyo. Aveva tredici anni, aveva vissuto come un vagabondo, mangiato le offerte di cibo esposte nei templi, dormito nelle dimore abbandonate finché non aveva circuito un prete per farsi assumere come inserviente. Si chiamava Kawakami Otojiro, il futuro marito della geisha Sada Yacco.

Fukuzawa lo mandò in quella scuola di Keio aperta da lui ma ben presto l'indisciplinato Kawakami si fece espellere. Si mise ad andare in giro col solo scopo di andare alla ventura e divenne un *enzetsu-*

tsukai, uno che va in giro a fare discorsi. Nel 1883 a diciannove anni si dette il nome di *Jiyu-doji*, «libero bambino». Anche per questo si fece notare e fu arrestato non poche volte durante l'attività di comiziante spontaneo contrario al governo. Aveva in mente l'idea di dedicarsi alla politica, di diventare un politico, un uomo di stato. L'ascesa dell'imperatore Mutsuhito, simbolo e vita del nuovo corso, sembrava aver creato una netta separazione fra il Giappone feudale e quello moderno: occorreva recuperare il tempo perduto, erano necessari uomini nuovi e ciascuno poteva aprirsi una strada e conquistare il suo posto. La via più facile sembrava la politica: in Occidente ogni nuovo fermento, ogni anelito riformatore, ogni nuova libertà non passava forse attraverso l'azione politica? Kawakami scelse la via diretta dell'andare in giro a fare comizi: ma a causa dei continui arresti si trovò a pensare al teatro, al nuovo teatro, come alla possibilità di continuare a parlare senza essere imprigionato. Nella valanga delle novità dell'epoca Meiji c'era infatti anche un nuovo teatro.

7. Il teatro degli studenti

La confusione e i problemi dell'epoca Meiji ebbero un effetto immediato sul teatro, in tutte le direzioni. Il classico teatro No, associato al decaduto potere feudale, scomparve fino a quando non si accertò che non era in conflitto con il nuovo potere. In quel periodo gli attori del Kabuki, più popolari, ne approfittarono per riprendere numerosi drammi No e adattarli al loro repertorio: una volgarizzazione di danze e di testi che provocò forti, anche se circoscritte rimostranze, fra i pochi appassionati cultori del No. Per la prima volta la gente del popolo conobbe i personaggi e i temi del nobile spettacolo.

Per dare prestigio al nuovo potere furono restaurate le danze *Kagura* che celebravano l'origine mitologica della casa imperiale e lo *shintoisimo*, l'antica religione: fatto che servì a raccogliere consensi e obbedienza verso l'imperatore anche nelle campagne dove le danze *Kagura* erano state inventate.

Ma naturalmente la più grande popolarità era riservata al teatro Kabuki: per le sue origini e il suo pubblico genuino esso era apprezzato dal nuovo governo Meiji che riservava un certo ruolo anche alle classi popolari. Tuttavia le nuove conoscenze teatrali in campo occi-

dentale rivelarono ai giapponesi che il dramma poteva avere un campo d'azione più vasto che non il semplice divertimento offerto dal Kabuki, le cui storie e i cui personaggi erano inoltre considerati anacronistici.

Dopo il ritorno di una delle famose missioni di studio in Europa, un gruppo di intellettuali giapponesi formulò nel 1886 un progetto di riforma teatrale col quale si proponeva di trasformare il Kabuki e renderlo compatibile con i nuovi cambiamenti soprattutto politici. Fra i propositi quelli di far scrivere i testi a letterati di professione, di ispirarsi a fatti storici, di impiegare attrici invece di uomini nei ruoli femminili, di adottare lo stile europeo nella gestione dei teatri e nell'organizzazione esterna e interna degli spettacoli. Alcune di queste pretese potranno apparirci semplici e perfino ovvie ma proprio il grado della loro semplicità deve farci riflettere sulle distanze che si tentava di abbreviare, almeno sul piano progettuale. Infatti nonostante gli sforzi di questo gruppo e di quelli dei più famosi attori Kabuki, il teatro professionista non riuscì ad imporsi come uno stile differente da quello precedente all'ingresso occidentale.

Una delle cose più importanti che emerse nell'era Meiji fu la promessa fatta dai governanti alla nazione di elaborare, per la prima volta nella storia del Giappone, una costituzione: essa fu pubblicamente annunciata nel 1881 e promulgata nel 1890. Nell'intervallo di questi dieci anni si formarono numerosi partiti allo scopo di preparare la gente al sistema rappresentativo: partiti che tuttavia non erano ancora garantiti da nessun diritto costituzionale. Per questo Nakae Chomin che aveva introdotto in Giappone le idee *francesi* di libertà e di diritti del popolo e che era uno dei più illustri rappresentanti del partito liberale (in senso socialista), fu bandito da Tokyo insieme ad altri 500 indesiderabili e confinato a Osaka da una commissione governativa «per il mantenimento della pubblica pace».

A Osaka, Nakae Chomin (1847-1901) fondò un giornale e divenne il punto di riferimento di numerosi attivisti politici di idee liberali, nella maggior parte giovani disoccupati e disorientati dai mutamenti sociali, che costituivano, nella capitale come in provincia, un notevole problema per le autorità di polizia. Chomin suggerì allora a Sudo Sadanori, un giovanissimo scrittore, di organizzare un gruppo teatrale per raccogliere questo tipo di gente e per mettere in scena drammi

politici allo scopo di influenzare il pubblico e diffondere le idee liberali. A quel tempo Osaka più di Tokyo si trovava al centro di un processo di rinnovamento teatrale: persino gli attori del Kabuki drammatizzavano come potevano gli avvenimenti politici in corso nel paese. Si sostiene che Nakae abbia suggerito l'idea di fondare un teatro per dare qualcosa da fare all'esercito dei disoccupati e dei vagabondi e non per scopi di propaganda.

Sudo Sadanori dunque, che scriveva romanzi a puntate sul giornale di Chomin ed era stato anche lui impedito dalla polizia a tenere comizi, riunì un gruppo di compagni e convertì in dramma un suo romanzo intitolato *Gli studenti intrepidi*. L'opera per la scena prese il titolo più esplicito e invitante di *Studenti perseveranti e caste bellezze* e fu rappresentata nel dicembre del 1888 al teatro *Shinmaki-za* di Osaka affittato con l'aiuto di attori del Kabuki. Sudo Sadanori aveva ventitre anni e più o meno la stessa età gli altri attori: erano tutti studenti (*shosei*) o propagandisti di partiti politici (*soshi*), perciò questo genere di spettacoli prese il nome di «teatro degli studenti» o «degli agitatori politici» (*shosei shibai* o *soshi shibai*).

Alle storie romantiche e inverosimili del Kabuki, ai procedimenti convenzionali di uno stile romanzesco spesso condito di oscenità, il teatro degli studenti si sforzò di opporre la vita contemporanea di tutte le classi sociali, così come accadeva nei drammi di quella civiltà verso la quale tutti si ispiravano. Il movimento si rivolse così all'imitazione della vita attuale in cui agivano ed emergevano soprattutto le figure di giudici, avvocati, politici, poliziotti e studenti, tutti quelli insomma che più o meno presi dalla mania, peraltro collettiva, si atteggiavano a riformisti e avevano bene imparato l'uso dei discorsi semplici in pubblico ed erano quindi i più ascoltati e seguiti dalla gente.

Si trovano in questa società giapponese delle convergenze inquietanti con fenomeni apparsi soltanto più tardi nelle società occidentali, come per esempio queste forme di teatro *agit-prop*. È un fenomeno che non fa più pensare al Giappone nei termini usuali di ritardo o di imitazione rispetto all'Occidente. Il ritardo tecnico del Giappone in periodo Meiji — di una o due generazioni nei confronti dell'Europa — venne considerato dai giapponesi un fatto che poteva essere facilmente rimediato. Non esistevano cioè blocchi sociali e culturali propri di un paese sottosviluppato. Il così detto *sottosviluppo* implica una situazione culturale globale e non solo un basso livello di produzione

industriale. Il Giappone perciò non dovette uscire da un *sottosviluppo* per la semplice ragione che non c'era mai entrato. Per capire dunque il Giappone di questo periodo bisogna orientarsi piuttosto sui paesi industrializzati occidentali che sugli altri paesi dell'Asia. E non deve dunque destare troppa meraviglia se il teatro *agit-prop* sia sorto qui con netto anticipo su quello tedesco o russo.

Agli inizi gli spettacoli degli studenti non ebbero successo anzi fu quasi un fallimento tanto che il gruppo di Sudo dovette mettersi in giro per tutto il circondario di Osaka e arrivare fino a Kyoto; poi con l'andare dei mesi l'impresa suscitò sempre di più l'entusiasmo soprattutto di altre compagnie non professionali ugualmente composte da studenti. Fra queste quella appena formata da Kawakami Otojiro, costretto anche lui a essere confinato lontano da Tokyo.

8. Dalla politica al teatro

Fino a quando non scoprì il teatro degli studenti agli inizi del 1889, Kawakami aveva alternato la sua attività di propagandista a quella di cantante di un genere di ballate popolari dette *oppekebe bushi* alle quali ancora oggi si lega il suo nome per designare l'interprete più noto. *Bushi* è una modificazione eufonica di *fushi*, *aria*, *melodia* e *oppekepe* è una parola ritornello con la quale terminavano sempre le canzoni. Kawakami si esibiva nelle *yosè*, umili sale di quartiere dove la sera abili dicitori andavano a raccontare storie d'ogni genere ai bottegai e ai piccoli borghesi. Diceva una canzone che prendeva in giro i falsi modernisti:

A chi felicità e diritti non vanno a genio
voglio far bere un infuso di libertà!
Quando escono i signori e le signore
portano cappelli eleganti e pettinature all'europea,
mantelli e pantaloni e vanno in riscio;
del rigido kimono non vogliono più saperne.
Come vestito va bene
ma in testa non hanno nessun'idea.
Dunque piantate il seme della libertà
nel loro cuore che non afferra la realtà del mondo!
Oppekepe Oppekepeppopeppoppoo...

Sull'esempio di Sudo, Kawakami organizzò una compagnia con studenti che avevano fatto politica e parti per Tokyo. Fu un fallimento anche per lui. Tornato a Osaka riprese a cantare: poi di nuovo organizzò una compagnia questa volta di giornalisti e di agitatori politici e presentò uno spettacolo a Sakai nel febbraio del 1891. Fu un fiasco anche questa impresa. I fallimenti si alternavano ai continui attriti con la polizia e con i funzionari governativi. Imperterrito Kawakami viaggiò, sempre nel distretto di Osaka, continuando a recitare fino a quando nel giugno del 1891 non tornò a Tokyo.

Qui nella capitale era nel frattempo cresciuto sempre più il bisogno di un rinnovamento teatrale dopo una serie di prove deludenti date dal Kabuki. E fu proprio al teatro *Torigoe-za*, nel cuore del quartiere dei divertimenti di Asakusa, che Kawakami colse il suo primo successo con lo spettacolo *Itagaki-kun Sonan Jikki* (*Storia autentica dell'infornuto al Signor Itagaki*) in cui si drammatizzava l'attentato politico al noto ministro liberale Itagaki Taisuke, avvenuto nel 1882.

L'inserimento di fatti di cronaca in un dramma appartiene già alla tradizione del teatro kabuki fin dal XVII secolo. Celebre rimase l'attore Sakata Tojuro che nel 1678 seppe sfruttare abilmente l'emozione suscitata dalla tragica morte di una cortigiana per mettere in scena il dramma *Yugiri nagori no shogatsu* (*La dipartita di Yugiri in gennaio*) e ottenere con esso un enorme successo dando inizio ad una forma teatrale più legata all'osservazione della realtà. Poi per lungo tempo gli shogun bandirono dal teatro per ragioni politiche ogni allusione diretta alla storia contemporanea; ma decaduti gli shogun, la vita quotidiana fece di nuovo irruzione sulle scene proprio attraverso la politica. Le proteste di Kawakami, che includevano molta parte della sua vita (il vagabondaggio, la ricerca di un lavoro) si affermarono per gli argomenti molto sentiti dalla gente che certo non andava troppo per il sottile in fatto di arte dell'attore.

La messinscena dell'attentato a Itagaki, leader del movimento per i diritti del popolo, fu dunque uno spettacolo a suo modo memorabile. A metà rappresentazione irrupero sulla scena dei poliziotti e un brivido percorse la platea che credette ad un intervento delle autorità. Niente paura: erano degli attori travestiti da agenti. Il pubblico si ricompose e gridò di giubilo. Un vero successo. Nell'intervallo Kawakami cantò le sue canzoni che diventarono subito di moda nella capitale.

Una volta, l'attore che stava interpretando la parte di Itagaki venne accidentalmente ferito nella scena che descriveva il tentativo di pugnarlo: l'attore continuò a recitare mentre il sangue vero e quello finto continuavano a colare abbondantemente dalla sua faccia. Il pubblico, non distinguendo i personaggi reali dagli attori, gridava di continuo avvertimenti quando in scena si avvicinavano di soppiatto dei tipi sospetti: col risultato che un'altra volta uno spettatore saltò sulla scena e ferì gravemente l'attore che stava interpretando la parte di un colono feudale scellerato. Come se non bastasse, Kawakami ebbe la trovata pubblicitaria di mettersi a correre a cavallo su e giù davanti al teatro, prima dello spettacolo, seguito dai suoi giovani attori.

L'impatto sul pubblico fu certamente dovuto a questo tipo di novità, mai viste prima nel Kabuki, piuttosto che ad un reale interesse di natura politica (eccettuati beninteso i membri dei vari partiti).

A seguito di Kawakami (ma la cosa era già nell'aria) sorsero altri gruppi che innalzarono il motto «teatro progredito: spettacoli con attori e attrici», e questo sebbene la compagnia di Kawakami non impiegasse delle donne ma, come nella tradizione, attori travestiti. Era dal XVII secolo che non si vedevano donne attrici: un anno prima dell'arrivo di Kawakami a Tokyo, una troupe di farse e di una specie di vaudeville aveva già rappresentato delle danze con la partecipazione di uomini e donne, ma si era trattato di una curiosità. Ora la richiesta era esplicita. Nell'agosto del 1891, il governo approvò la legge sulla presenza di attrici in compagnie miste e anche nel Kabuki si cominciarono a vedere le donne.

Questo complesso nodo di realtà provocò naturalmente una grande affluenza di pubblico agli spettacoli di Kawakami: e fu così che la giovane geisha Sada lo conobbe, andando a teatro con la madre adottiva.

9. Gente d'arte

Sada Yacco nacque a Tokyo il 18 luglio 1871. Suo padre si chiamava Koyama Hisajiro e sua madre Koyama Tate.

A quattro anni fu affidata alla casa Hamada e a sette fu ufficialmente adottata da Hamada Kame, colei che l'allevava.

A dodici anni diventò *oshiyaku*, cioè «pulcino di geisha», nella

famiglia Hamada, col nome di Koyacco, Bambina Yacco, Piccola Yacco.

A sedici anni, nel 1887, divenne geisha col nome di Yacco.

Nel 1894, infine, abbandonò la carriera di geisha per sposare Kawakami.

Prima di sposarlo, Sada aveva fatto compagnia ai funzionari di grado più elevato del governo, a ricchi uomini d'affari. Ma preferì uno *shosei*, uno studente, alle celebrità. Aveva un sogno: fare di uno sconosciuto *shosei* un uomo celebre. A quattordici anni aveva già avuto un breve amore con uno studente, Iwasaki Momosuke, ma questi, che pure era allievo di quel Fukuzawa Yukichi alla scuola di Keio, volle andare negli Stati Uniti per continuare i suoi studi. Fukuzawa, quale maestro, dette il suo assenso a condizione che al ritorno Momosuke sposasse sua figlia Fusa cui s'era promesso. Così prima di partire i due si scambiarono i doni di fidanzamento e Sada dal canto suo dovette interrompere il primo amore con Momosuke. Da allora in poi conobbe molti uomini celebri. Anche Kawakami aveva avuto tante ragazze prima di Sada ma fu lei a spingerlo verso il matrimonio. Kentaro Kaneko, conterraneo di Kawakami, nonché membro dell'assemblea dei nobili e braccio destro del primo ministro Ito Irobumi, fece da mediatore prima delle nozze. Fra i regali di fidanzamento Sada inviò a Otojiro una carrozza.

Ombrelli di stoffa anziché di carta, lana invece di seta, kerosene e non più olio vegetale, carne invece di pesce, i liquori, gli orologi da tasca con la catena d'oro e le carrozze a cavalli divennero nel periodo Meiji segni di distinzione della moda occidentale che si andava affermando. I bambini facevano un gioco della palla citando in filastrocca, ad ogni rimbalzo, un oggetto occidentale importato: il telefono, la cartolina postale, il parafulmine, i giornali, le macchine a vapore, i treni... Era vincitore del gioco chi più ne conosceva. Il regalo di una carrozza a cavalli rappresentava dunque un segno di gran classe, di un raggiunto stato sociale per Sada che aveva riposto nel matrimonio ogni sua speranza. In effetti a quel tempo fra i molti cambiamenti ce n'era uno in atto anche nel mondo delle geishe.

Gente d'arte questo letteralmente è il significato di *geisha*: e l'appellativo durante il XVI secolo era dato agli attori per sottolineare la loro abilità nell'arte della danza e del canto. In seguito le arti si divisero: da una parte gli attori e dall'altra questa particolare classe

di danzatrici che le grandi case da tè usavano comprare bambine dalle famiglie povere per avviarle alla carriera di intrattenitrici. Nell'Ottocento erano le stesse famiglie ad affidare le aspiranti alle cure di una geisha più anziana, che le adottava, provvedeva alla loro educazione e all'insegnamento dei segreti del mestiere. Quale mestiere?

Alcuni studiosi giustamente affermano che questo tipo di danzatrici nacque non come prostituzione ma come professione dell'intrattenimento: un raffinato lavoro per imparare a servire a tavola pochi invitati, deliziarli con la propria bellezza, con la grazia degli sguardi, con la danza e col suono dello *shamisen*, cantando con singhiozzi e piccoli sorrisi per rendere il canto dolcemente espressivo. Un'arte fatta per l'intimità e sfumata d'eroticismo, una semplice evocazione di vita affettiva alla portata di tutti. Se la distinzione fra geisha e cortigiana dipendeva dalla categoria della casa da tè, il modo di danzare di tutte le geishe si basava indistintamente sugli stili, solo un po' semplificati, del No e del Kabuki, cioè sulle danze del teatro: e in quanto tali erano interpretazioni d'arte la cui eccellenza discendeva unicamente, come nel teatro, dal rango e dalla bravura degli attori.

Sada Yacco era diventata geisha col sostegno di Ito Irobumi che era primo ministro: come nel passato regime, gli uomini importanti e potenti si compiacevano delle loro prodezze nelle case delle geishe e amavano vantarsene. La stessa moglie legittima di Ito era stata una geisha e di lei si disse che ebbe una benefica influenza sul marito, che fu artefice del suo successo fra le mogli dei funzionari più elevati e infaticabile organizzatrice dei trattenimenti serali alla *Rokumeikan*, il club più esclusivo e cosmopolita di Tokyo. Umeko, questo il suo nome, fu ritenuta una donna intelligente anche perché era in grado di saper raccomandare la cattiva condotta del marito. Ito, per origini il più umile fra gli oligarchi che in quel periodo governarono il Giappone, era cosciente che la sua ascesa sociale era dovuta alle sue qualità personali e ci teneva che tutti lo riconoscessero: la sua posizione di uomo nuovo non era affatto negativa, era il segno tangibile del cambiamento politico in atto. Ito e sua moglie protessero Sada, una geisha anch'ella particolare a cui piaceva cavalcare, nuotare come gli uomini, andare a teatro.

Prima di sposarsi, Kawakami volle fare un viaggio per vedere come era fatto il teatro occidentale e correggere ciò che nei suoi spetta-

coli era ancora oggetto di rifiuto e di ridicolo. Nel 1893 andò in Francia senza dire niente agli attori della sua compagnia. Ritornò dopo quattro mesi (solo per andare e tornare ce ne vollero tre): durante l'assenza, Sada si prese cura dei membri del teatro e dei suoi fratelli. Gli spettacoli messi in scena al ritorno da Kawakami utilizzarono come è ovvio, le idee importate dalla Francia, più che altro le *storie* come per esempio le vicende di Edipo. Dopo *Igai (Sorprese)* venne *Mata Igai (Ancora sorprese)* e poi *Mata Mata Igai (Ancora e ancora sorprese)*: tutta la serie ebbe un buon successo. La parola *Igai* contiene la sfumatura di *improvvisazione, imprevisto, inaspettato*.

Ciò che in realtà suscitò la sorpresa del pubblico non furono tanto le storie quanto le altre invenzioni attuate da Kawakami, innanzitutto nel protocollo delle rappresentazioni: con l'illuminazione elettrica poté lasciare al buio gli spettatori durante lo spettacolo col primo risultato che in sala non si poteva più mangiare, bere e chiacchierare come prima. Ci furono poi gli aspetti scenografici dei suoi allestimenti: la neve fatta con la carta di riso tagliuzzata, il treno che si muoveva veramente e la pioggia, acqua reale, che cadeva a dirotto. E l'uso del telefono che la maggior parte del pubblico ignorava. Una certa pratica delle scene non ossequiente alla tradizione, un'applicazione letterale, ma alla superficie, del naturalismo europeo (cosa vide veramente Kawakami in Francia? vaudeville, grand-guignol, mélo? la tragedia greca?), un pubblico ignaro ma desideroso di novità, ottennero l'effetto forse insperato di uno spettacolo dell'avvenire.

A questa perseverante opera di *ammodernamento* si deve il nuovo nome che il teatro di Kawakami si conquistò nelle poesie del tempo: fu chiamato *shimpa*, la nuova scuola, letteralmente la *nuova onda*, in opposizione alle precedenti forme del teatro di colpo invecchiate.

10. Lo sviluppo della nuova scuola

Nonostante gli sforzi e l'impegno profuso, il teatro di Kawakami era ancora considerato un'eccezione, una stranezza. Lo scoppio della guerra fra il Giappone e la Cina nell'estate del 1894 fu decisivo per la sua affermazione sul piano nazionale. Appena due settimane dopo l'apertura delle ostilità, il 12 agosto, secondo il suo stile, Kawakami annunciò che presto sarebbe andata in scena l'opera *Nisshin Senso*

(*La guerra cino-giapponese*) e alla fine d'agosto il dramma promesso comparve al teatro *Asakusa* di Tokyo.

Con grande realismo e con l'uso di macchinerie elettriche, di fuochi d'artificio, di trombe militari e di canzoni di guerra liberamente incorporate, lo spettacolo si concludeva con una poderosa battaglia navale sulla scena. Il testo scritto da un attore della troupe, sebbene privo di pretese letterarie, riusciva comunque a far leva attraverso un linguaggio convenientemente patriottico: a danno naturalmente dei cinesi che apparivano nell'opera imbelli e soprattutto retrogradi rispetto ai giapponesi. Questa volta lo spettacolo suscitò un vivo successo. Incoraggiati da questo, altri gruppi a Yokohama, a Osaka, a Kyoto rappresentarono affollatissimi spettacoli sulla guerra in corso.

Anche il Kabuki tradizionale si cimentò in questo genere d'attualità con il contributo di attori di fama dichiarata come Danjuro IX e Kikugoro: gli spettacoli risultarono impopolari e come disse la gente «persino le uniformi degli attori erano striminzite». Non appagato dal successo, Kawakami volle personalmente visitare il fronte per raccogliere nuovi materiali. Il 22 ottobre partì per la Corea e la Manciuria e le fotografie dei giornali lo mostrano in varie posizioni eroiche, armato di una pistola, mentre grazia un cinese ai suoi piedi. Le didascalie inneggiano al suo coraggio.

Lo spettacolo andato in scena il 3 dicembre dal titolo *Kawakami Otojiro Kembun Nikki (Il diario di battaglia di K.O.)* fu naturalmente basato sulle esperienze dal vivo del suo autore il quale con la sua ansia di improvvisare gli avvenimenti in diretta pose sotto gli occhi del pubblico una specie di *filmato* della guerra. Sotto questo aspetto il teatro di Kawakami era superiore agli altri tentativi, compresi quelli del Kabuki, per la potenza delle immagini proposte, vere riapparizioni. Una speciale rappresentazione privata dello spettacolo fu data in onore del principe ereditario, il futuro imperatore Taisho, che si espresse definendo il dramma «insolito e interessante». Nel maggio successivo con lo spettacolo *Ikaiei Kanraku (La caduta di Wei-hai-wei)* la compagnia di Kawakami si esibì al *Kabuki-za* (il nuovo tempio costruito al Kabuki nel 1889) con ben trentacinque repliche consecutive.

Si deve a questa favorevole congiuntura se Kawakami si imbarcò in un'impresa che lo condusse ad una serie di disastri economici.

Alla notizia che Kawakami, in seguito al trionfo del *Kabuki-za*, voleva continuare a dare spettacoli nei teatri veri e propri, la gente del teatro tradizionale rabbrivì. Con la fine del conflitto cino-giapponese diminuirono anche sensibilmente gli spettatori che frequentavano questo tipo di spettacoli e sui giornali iniziarono degli attacchi rivolti personalmente a Kawakami: è un grande bugiardo, un ciarlantano, un imbroglione. Per circa un anno l'attività si mantenne equilibrata.

Kawakami però nel frattempo aveva iniziato a costruire a Kanda — oggi il quartiere delle librerie a Tokyo — un teatro tutto suo in cui aveva intenzione di migliorare gli allestimenti ed estendere all'intera gestione il nuovo corso. A causa delle critiche dei giornali i finanziatori recalcitrarono e la costruzione stagnò. Nel giugno del 1896 l'edificio fu ultimato ma gli interessi dei debiti erano così alti che tutto cadde nelle mani degli usurai.

Nel 1898 Kawakami pensò di presentarsi candidato alle elezioni per conquistarsi la protezione degli usurai: anche per la produzione delle rappresentazioni future occorreva denaro. Era la prima volta che un attore di professione si presentava alle elezioni e Kawakami non aveva perso il suo entusiasmo giovanile di *libero bambino*; ma fu intralciato con ogni mezzo, fino al punto che si impedì ai proprietari delle *yosè* di affittargli le sale. Solo le donne «cospirarono» alla sua elezione: fu ugualmente sconfitto sia alle quinte che alle seste elezioni generali. Commentò un viaggiatore francese testimone oculare della *commedia elettorale* (così gli apparve l'andamento della campagna politica): «se l'impertinenza di questo attore è un sintomo inquietante, i quarantacinque voti che egli ottenne dovrebbero rassicurare il governo sul pericolo delle influenze femminili». Il suffragio, come è noto, era solo maschile.

Lo sdegno, più che altro lo scherno che Kawakami suscitò per aver tentato, lui attore, la candidatura politica non gli fu d'aiuto nella situazione artistica ed economica: il debito contratto per il teatro si sottrasse al suo controllo e l'edificio cambiò padrone. Kawakami pensò che non c'era un metodo originale di suicidio.

L'11 settembre del 1898 Kawakami e Sada partirono dalla spiaggia Tsukiji di Tokyo a bordo di una barchetta. Avevano intenzione di non fare ritorno? Se ne erano andati di nascosto dagli usurai che li facevano spiare e Kawakami aveva fatto spargere la voce di voler

fare una «spedizione al Polo Sud»: ma in tasca aveva un permesso di viaggio per «studio delle rappresentazioni» negli Stati Uniti, Francia, Inghilterra, Cina e Corea.

La barca lunga quattro metri, senza coperta, aveva una vela a triangolo ed era battezzata *Nihon maru* come dire *Nave Giappone*: e con la nave Giappone presero il largo. Non andarono al di là della baia di Tokyo, cioè nemmeno un giorno di navigazione. Sbagliarono infatti la rotta: vedendo i fanali della nave da guerra *Fuji* pensarono che fosse un faro ed entrarono dritti nel porto militare di Yokosuka. Furono subito arrestati con un'accusa particolare: fu loro contestata una lunga navigazione con un'imbarcazione inadatta, fatto che non rendeva onore alla marina nipponica. La marina li consegnò alla polizia. Durante questi avvenimenti i giornali uscirono con grandi titoli contro di loro.

Ripresero il mare e il 2 gennaio 1899, dopo 114 giorni di navigazione e 700 chilometri di percorso approdarono a Kobe. In quattro mesi di viaggio affrontarono pericoli di non poco conto, dall'oceano ai tifoni scatenati in quella stagione. Affrontarono a più riprese anche la paura della morte. All'arrivo a Kobe, Kawakami entrò subito in ospedale e vi rimase un mese e mezzo: qui lo raggiunse l'offerta di partire per San Francisco con la sua compagnia teatrale. Proposta che accettò con entusiasmo. Significava sottrarsi al fuoco dell'attenzione pubblica e compiere un secondo viaggio di istruzione teatrale in Occidente. O meglio in oriente, perché l'America si pone a est del Giappone.

11. Seconda tournée europea di Sada Yacco

Come abbiamo visto il 30 aprile 1899 la compagnia di Kawakami partì per gli Stati Uniti e lì nacque l'attrice Sada Yacco. Poi nel 1900 andò in Inghilterra e in Francia, all'Esposizione Universale di Parigi. Alla fine del 1900 tornò in Giappone con una certa fama e ricchezza.

Sebbene a causa del contratto con la Loie Fuller fosse vicino il ritorno in Europa, nonostante la salute malferma di Kawakami, la compagnia compì una lunga tournée interna: Osaka, Kobe, Tokyo e Yokohama, Kyoto e ancora Osaka. Ovunque i teatri si riempivano al massimo. Sui giornali, nel frattempo, uscì a puntate un resoconto

sulla lunga tournée europea e su come avevano fatto spettacoli laggiù. Prima della nuova partenza per l'Europa furono pubblicati anche due libri più specificatamente dedicati ai viaggi, quasi dei reportages sugli usi e sui costumi degli europei. Una ghiotta merce per la stampa dell'epoca.

Ma l'opinione dei giapponesi su Kawakami e Sada Yacco era comunque molto diversa da quella dei parigini: c'era sempre un coro di sottofondo che criticava e riprovava. Non era estraneo forse il fatto che avevano portato all'estero un'immagine non proprio autentica del Giappone. Ancora una volta una barca inadatta all'alto mare.

Il risultato di questo dissenso fu che Kawakami, preso dall'ansia di riaffermarsi, si mostrò frettoloso nelle messinscene e perse di nuovo reputazione. Il costo dei biglietti dei loro spettacoli era in ogni modo molto alto: chiedevano una cifra senza paragone con le altre compagnie e la ottenevano per via dei teatri stracolmi. Non riuscirono tuttavia a restituire i debiti contratti prima della fuga da Tokyo, sebbene in quattro mesi guadagnassero una somma enorme.

Durante questo periodo Sada Yacco non fece mai l'attrice: si occupò soltanto dell'amministrazione della compagnia e dell'organizzazione degli spettacoli.

Il 10 aprile 1901 la compagnia ripartì da Kobe alla volta dell'Inghilterra sulla nave *Sanuki*: fra i ventuno componenti anche un bambino di cinque anni, Raibu. Arrivarono a destinazione il 4 giugno e dettero rappresentazioni al teatro *Coronet* di Londra e poi all'Esposizione di Glasgow. Quindi in settembre si diressero a Parigi: il contratto con la Fuller doveva durare fino al giugno del 1902, un'intera stagione teatrale invernale. Gli spettacoli di Parigi furono questa volta dati all'*Athénée*, un teatro più grande di quello della Fuller, ma il pubblico non rispose così numeroso come ai tempi dell'Esposizione Universale.

Spettatore d'eccezione Jules Renard che da poco aveva visto trionfare l'atto unico *Poil de Carotte*, tratto dal suo omonimo romanzo e interpretato da Suzanne Desprès nel ruolo maschile del giovane protagonista. Scrive Renard nel suo diario, alla data del 2 novembre 1901:

Sada Yacco ne *La Dame aux camélias* del Giappone. Realismo che non passerebbe a Parigi. Gli ultimi singhiozzi di una tubercolotica. Quasi vomita. Sputa

sangue sotto la neve che qualche volta non fiocca ma cade a grumi. Fa finta di sputare in una specie di libro giapponese. Lo apre ma il sangue va un po' più lontano e bisogna che lei volti pagina. Morendo in piedi sbava sangue. Dà l'impressione che abbia le sue cose da tutte le parti. Si aprono molto bene la gola. Il sangue va anche troppo veloce. Molta mimica. Si sente che curano anche i giochi della fisionomia perché le parole devono essere insignificanti. Scenografia infantile. Una sala da ristorante che non farebbe gli affari di un cantoniere. E poi tutti, anche il ricco amante, hanno l'aria povera e sembra che si vestano di seta perché non hanno altra stoffa [...] Sada Yacco piange bene ma tira su il naso troppe volte [...] Ridono o sogghignano? L'attore della compagnia ha l'aria di un domestico [...] La loro musica: un accompagnamento per uccelli (J. Renard, *Journal*, Paris, Gallimard, 1965, p. 696).

Renard non si lascia certo trasportare dagli entusiasmi dell'anno precedente e questa volta la morte in scena della protagonista è seccamente commentata (anche se il tono è evidentemente sussiegoso). Con una piccola involontaria inesattezza da parte del raffinato scrittore: non è un libro quello in cui Sada Yacco sputa sangue. Si tratta di fazzoletti di carta ben ripiegati che naturalmente si gettano dopo l'uso e che i giapponesi adoperano fin dal XIII secolo.

La tiepida accoglienza di Parigi fu ricompensata da una strana cerimonia che la Loie Fuller ci descrive nella sua autobiografia. La Società degli Autori francese, presieduta da Victorien Sardou, organizzò una seduta straordinaria per accogliere fra i suoi membri Kawakami, in quanto autore dei drammi rappresentati dalla sua compagnia. Non sappiamo se fu una trovata pubblicitaria della danzatrice americana, che nell'occasione funse da sprovveduta interprete, ma Kawakami era realmente interessato alla messinscena di testi europei che egli si divertiva a trasformare, sotto spoglie giapponesi, in spettacoli adatti sia al pubblico europeo che a quello di casa sua. *Kosan* per esempio, uno dei drammi nuovi in questa tournée (gli altri sono, ancora *La Geisha* e *il Cavaliere e Kesa*) era appunto una trasposizione in ambiente nipponico della *Dame aux camélias*, il dramma di Dumas figlio che era il cavallo di battaglia di molte attrici europee del tempo.

Dopo una sosta in Belgio, la compagnia si trasferì in Germania e a Berlino ebbe di nuovo successo, pari a quello di Parigi dell'anno precedente. A Berlino si trattava infatti di una novità. Sada Yacco era molto occupata perché Kawakami si era ammalato e lei doveva svolgere anche il lavoro di direttrice della compagnia. Conclusero l'anno a Berlino poi andarono a Vienna dove debuttarono il primo feb-

braio del 1902, sempre sotto contratto con la Loie Fuller.

La tournée di questo secondo viaggio in Europa toccò l'Inghilterra, la Francia, il Belgio, la Germania, l'Austria-Ungheria, la Romania, la Polonia, la Russia, l'Italia, la Spagna e il Portogallo: per un totale di 69 città e 78 teatri. Non occorre molti giorni a cambiare città: la sera, appena arrivati, si dirigevano subito al teatro e davano spettacolo. Esempio la tournée di un mese nell'Impero austroungarico durante la quale apparvero in scena 26 sere: quattordici volte a Vienna, due volte a Praga, una volta a Graz, due volte a Zagabria, sette volte a Budapest e due volte, sempre in Ungheria, a Seghedino. In totale 28 spettacoli in un viaggio di 30 giorni: dovuto allo spostamento da Praga a Graz il salto di due giorni. Senza eccezione dunque davano rappresentazioni tutte le sere. In questa seconda tournée europea a causa del programma serrato non ebbero tempo di guardarsi intorno. Un vagone di riso, di verdure e di pesce salato seguiva la compagnia non abituata all'alimentazione europea e la Fuller si lamenta per queste spese.

Raibu, il bambino che faceva parte della compagnia e che alcuni credevano figlio di Kawakami e di Sada Yacco, disegnava gli occidentali con gli occhi in fuori, a biglia come quelli dei pesci. Kawakami non si meravigliava: lui diceva che gli europei assomigliavano a dei maiali, alcuni sporchi, altri puliti.

Nell'agosto del 1902 la compagnia fece ritorno a Kobe: il viaggio era durato un anno e quattro mesi compreso il tempo dell'andata e del ritorno.

12. Il giardino dei diecimila pini

In questo secondo ritorno dall'Europa Kawakami fu più prudente e non azzardò spettacoli frettolosi.

Con l'esperienza di quattro anni di tournée in Occidente aveva cambiato le sue idee sul teatro e abbandonato le ambizioni politiche: sapeva che in altre nazioni la società aveva accettato gli attori e questi si erano accattivate le simpatie sia delle classi più basse che di uomini di stato e dell'alta finanza come di intellettuali e studiosi. Aveva anche scoperto che in Occidente non era sempre stato così e che in quel campo c'erano stati dei pionieri. Kawakami prese allora la risoluzio-

ne di vivere di teatro e fece una singolare dichiarazione alla stampa: «In avvenire ho intenzione di fare un teatro universale (*sekaiteki-engeki*) fra vecchi e nuovi attori. Lei si è decisa ad addestrare le attrici» (sul quotidiano *Mainichi* di Tokyo il 9 settembre 1902: lei è naturalmente Sada).

Come abbiamo visto Sada aveva una precisa intenzione di non fare l'attrice. Se le circostanze l'avevano spinta, lei voleva in realtà avere una parte di secondaria importanza, cioè di moglie. Aveva acquistato una casa nuova a Chigasaki, un po' fuori Tokyo, che si chiamava *Banshoen*, il giardino dei diecimila pini (per dire tanti). Il nome lo aveva scelto Ito Hirobumi in persona, che aveva concluso da poco il suo quarto gabinetto come primo ministro.

Ma Kawakami si mostrava giustamente perplesso per l'assenza delle attrici, ora che aveva il progetto di un *teatro universale*.

Come prima rappresentazione per il ritorno in patria Kawakami scelse l'*Otello* anche perché nel dramma c'erano pochi personaggi femminili. Pregò quindi Sada Yacco di recitare il ruolo di Desdemona: se non voleva fare l'attrice avrebbe potuto smettere in seguito, ma per ora doveva accettarlo. Sada Yacco era contraria poiché pensava che, se non fosse riuscita nell'impresa, l'opinione pubblica avrebbe sbarato la strada alle attrici per sempre: avrebbero cominciato col dire che gli spettacoli con le attrici non andavano bene e avrebbero finito col ritardare l'ingresso delle donne sulla scena giapponese. Ma dietro queste preoccupazioni ufficiali Sada era realmente inquieta per la debolezza della sua voce e decise perciò di esercitarsi ogni giorno. Camminò sulla spiaggia deserta di Shonan, vicino a Kamakura, per tutto l'autunno e l'inverno, dalle due alle tre del mattino, quando il vento soffiava forte prima dell'alba e le onde ruggivano. Fu così che divenne la prima attrice del Giappone moderno.

L'11 febbraio del 1903 l'*Otello* andò in scena a Tokyo e per la prima volta Sada Yacco apparve sulle scene giapponesi. L'ambientazione era in abiti moderni, Otello era diventato un generale di ritorno da Formosa dove aveva debellato pirati locali e Desdemona, invece di canticchiare nella sua stanza nuziale (disdicevole per una signora) faceva andare un fonografo con l'aria di una romanza. Lo spettacolo fu un avvenimento sociale: era la terza occasione per Kawakami. La prima con le canzonette satiriche, la seconda con il primo rientro dall'Europa.

Agli inizi del '900 l'importazione del dramma occidentale era già iniziata in Giappone ma il pubblico non si può dire che fosse del tutto abituato alle novità. Kawakami in queste rappresentazioni attuò in pieno quelle riforme nel protocollo e nella messinscena degli spettacoli che già aveva iniziato quasi dieci anni prima tornando dalla Francia dopo il suo primo viaggio.

I cambiamenti introdotti potevano essere considerati come modifiche radicali degli usi giapponesi. Per esempio l'abolizione delle varie spese d'ingresso (per entrare, per farsi custodire le scarpe al guardaroba, per farsi pulire il posto dove ci si sedeva dai residui del cibo, etc.) a favore di un unico biglietto d'entrata; la riduzione del lungo tempo dello spettacolo e di quello degli intervalli a favore di un tempo medio che iniziando alle sei e mezzo, sette di sera durava fino a mezzanotte circa.

Quanto alla messinscena, Kawakami riconfermò il buio in sala durante la rappresentazione, l'uso delle luci colorate (favorite dall'elettricità che sostituì il gas), l'uso di una scenografia all'occidentale meno simbolica e più realistica. Invitò per esempio il pittore Yamamoto Hoshui che fu tra i primi a dipingere all'europea (cioè con pittura ad olio, sconosciuta in Giappone) e si fece aiutare per i bozzetti del fondale, delle quinte e degli scorrevoli. Yamamoto era stato nove anni a Parigi e non aveva difficoltà nell'aiutare Kawakami. Da quel momento in poi i pittori che lavoravano all'europea, furono chiamati regolarmente a disegnare le scene per i teatri all'uso occidentale.

Le riforme, non sempre apprezzate dal pubblico popolare, il quale gradiva forse una sala teatrale meno impegnativa, ebbero tuttavia il compito di smantellare le antiche convenzioni teatrali tanto difficili a cadere, specialmente nei vecchi circoli degli amatori del Kabuki. Dunque sebbene ci fossero all'epoca altri gruppi impegnati nelle riforme teatrali, la compagnia di Kawakami appariva la più progredita nella faticosa opera di ammodernamento.

Kawakami cambiò la denominazione di *teatro universale* in *Seigeki*, *teatro giusto*, e sotto questa sigla furono rappresentati nello stesso 1903 anche altri drammi shakespeariani tutti ambientati in Giappone: *Il mercante di Venezia*, *Amleto* e *Re Lear* diventato *Yami Tohikari*, *Luce e tenebre*. In particolare fu durante le repliche dell'*Amleto* al *Meiji za* di Tokyo che si inaugurarono i nuovi protocolli riguardanti la fruizione dello spettatore.

L'*Amleto*, come gli altri drammi, non fu una traduzione fedele ma un adattamento (piuttosto che la ripresa, come fu detto, della sola armatura dell'opera shakespeariana) a cominciare dal titolo, *La stregha*, basato sul personaggio di Gertrude. Amleto è diventato un giovane nobile che passeggiando un giorno nel cimitero d'Hoyama, vicino a Tokyo, incontra il fantasma del padre (impersonato da Kawakami) vestito con l'uniforme di gala di un generale occidentale... Il resto del dramma seguiva l'originale ad eccezione del nome dei personaggi (mutati come sempre in occasioni simili in nomi giapponesi) e del viaggio di Amleto, il quale non va in Inghilterra ma parte verso la Manciuria e la Corea per compiere i suoi studi e riesce a salvarsi dal naufragio di una nave a vapore.

Gli abiti moderni indossati dagli attori apparvero ai cronisti occidentali un atto «d'una fantasia incredibile», scandalosa e blasfema nei riguardi del grande tragico a cui Kawakami attingeva. Si dice inoltre che ad un certo momento dello spettacolo Amleto facesse la sua entrata in scena sulla passerella dell'*hanamichi* pedalando una bicicletta.

Questa violazione dell'*hanamichi*, che è la zona più originale dello spazio scenico Kabuki e attraversa la sala fiancheggiando il pubblico, apparve in qualche modo sacrilega agli amatori del Kabuki, come a qualche moderno studioso è sembrata quanto meno irriverente. Ma questa trovata non deve essere interpretata come un'incongruità o come un desiderio d'attualizzazione: per i giapponesi la bicicletta era nuova come *Amleto* ed entrambi erano stranieri e occidentali e dunque andavano logicamente bene insieme. Agli occhi dei giapponesi la bicicletta era non meno provocatoria di un *Amleto* nipponizzato. Questo episodio appartiene forse a quel tipo di illusione che i giapponesi come gli occidentali avevano (e in qualche caso ancora hanno) di assistere ai rispettivi *tradizionali* modi di fare teatro, non assoggettati a nessuna contaminazione: è certo comunque che l'incidente si inserisce bene in quelle considerazioni, nate dai luoghi comuni, con le quali gli uni rivestivano la civiltà, non soltanto teatrale, degli altri.

Dall'ottobre 1903 la compagnia di Kawakami iniziò anche una produzione di teatro per ragazzi (*otogi shibai*, teatro dei racconti delle fate) divenuta subito popolare e durata molti anni.

Di nomi in effetti ne erano cambiati parecchi. All'inizio *shosei-shibai*, teatro degli studenti; poi *soshi-shibai*, teatro dei propagandisti; quindi *shin-engeki*, nuovo teatro; poi ancora *Kawakami-geki*, il

teatro di Kawakami; *Sekaiteki-engeki*, teatro universale; *Seigeki*, il teatro giusto e finalmente *otogi-shibai*, il teatro delle fate. Messi tutti insieme questi teatri furono chiamati *shimpa*, la nuova onda: un'abitudine che fu estesa ad altri gruppi simili e che si prolungò nel futuro a definire l'intero movimento.

Naturalmente i successi ottenuti dallo *shimpa* procurarono non poche difficoltà al mondo del Kabuki, attori e produttori iniziarono a chiedersi come sopravvivere. Fu in questo periodo che iniziò l'uso di far scrivere i testi dei drammi Kabuki a letterati di professione. Gli attori del Kabuki avevano infatti sempre utilizzato testi che ponevano in risalto le loro qualità sceniche, i loro virtuosismi: non solo non tenevano conto della qualità letteraria dei testi ma perfino tenevano in poca considerazione il testo stesso che spesso era una raffazzonata stesura di un solido canovaccio. Ora, seguendo l'uso occidentale dell'*autore*, gli attori del Kabuki si affidarono a scrittori di professione che riscrissero le vecchie storie e ne introdussero di nuove basate su argomenti più attuali, tratti talvolta dalla cronaca popolare e perfino criminale. Si trattava di vicende con risvolti melodrammatici, spesso storie d'amore tipicamente giapponesi, in cui il dovere si contrapponeva all'amore, o l'amore veniva contrastato dalle convenzioni sociali. I nuovi testi e le nuove storie finirono col prendere il posto dei vecchi nelle riviste e nei giornali che in gran numero erano dedicati agli amatori del Kabuki, e influenzarono direttamente il repertorio dei grandi attori come delle piccole compagnie.

Così lo *shimpa* introducendo temi e metodi del teatro occidentale, pur nel disordine dei suoi tentativi, stimolò attraverso una generazione di giovani scrittori anche il processo di riforma del Kabuki che si attuò in quello stesso periodo. Lentamente, il volto tradizionale del teatro giapponese andava modificandosi.

Il 24 luglio 1907 Kawakami e Sada Yacco tornarono in Europa per rimanervi fino al 13 febbraio 1908. Questa terza volta ebbero più tempo per visitare le città toccate con i loro spettacoli: sempre Parigi, poi Bruxelles, Amsterdam. Particolare attenzione dedicarono all'ispezione dei teatri e dei conservatori per la preparazione degli attori.

Al ritorno in Giappone Kawakami fondò la *Teikoku Joyu Yosei-jo*, l'Istituto Imperiale per l'Educazione delle Attrici, in cui Sada Yacco svolgeva il compito di direttrice e di guida delle allieve. Per la prima

volta si infrangeva il tradizionale sistema dell'apprendistato come eredità familiare o adottiva, poiché le allieve provenivano anche da famiglie non appartenenti al mondo del teatro. Innalzandosi lo stato sociale degli attori sul modello occidentale, la scuola per attrici di Sada Yacco riuscì a reclutare le sue allieve nondimeno fra le ragazze dell'alta borghesia.

13. Monumenti per attori

Mentre Kawakami e Sada Yacco tornavano più volte in Europa e al loro rientro diffondevano i nuovi modi e le nuove mode del teatro, altri nuovi attori iniziarono a contrastare, con gli stessi mezzi, il loro dominio assoluto nel campo dello *shimpa*: gli intellettuali più giovani scoprirono poi nel teatro d'autore un buon mezzo di educazione delle masse e per questa ragione tentarono di sottrarlo, più o meno apertamente, a quella improvvisazione continua che sembrava essere la caratteristica vena di Kawakami. Inoltre le nuove imprese di Kawakami, il teatro per ragazzi e la scuola per attrici, non gli avevano procurato una sufficiente indipendenza economica, nonostante il cambiamento di più impresari.

Per questi complessi motivi, Kawakami decise di abbandonare Tokyo alle nuove leve e di aprire un teatro a Osaka, una città sempre influente ma ormai un po' in ombra rispetto alla capitale. La decisione si realizzò con l'inaugurazione di un Teatro Imperiale (*Teikoku za*) anche a Osaka, nel quartiere di Kitahama.

Nell'autunno del 1911, mentre stava preparando uno spettacolo nel nuovo teatro, Kawakami cadde: non era vecchio avendo 47 anni, ma le sue condizioni di salute, già deboli per i postumi di un'operazione di peritonite non perfettamente guarita, peggiorarono.

«La casa dello *shimpa* che io ho edificato cadrà se ci sarà un terremoto, perché ha tanti difetti. Voglio morire dopo aver reso questa casa più forte. Voglio vivere assolutamente fino alla stessa età del ministro Ito [assassinato nel 1909 a 68 anni] e voglio far gradualmente riprospere lo *shimpa* che sta lentamente decadendo. Anche il *Teikoku za* è venuto al mondo per dare il buon esempio di un teatro: il mio ideale è un teatro che addestra l'attore alla presenza in palcoscenico, a stare in piedi sulla scena. Poiché muoio ti voglio dire le mie

ultime volontà. Il mio modo di fare fino ad oggi non è stato affatto diretto al solo guadagno. Devi ben capire questo punto: assolutamente non deviare dal mio ideale, per il guadagno». Sono queste le dichiarazioni di Kawakami riportate da Sada Yacco al giornale *Osaka Asahi* del 14 novembre 1911. Mentre diceva questo nel suo letto di malattia, Kawakami piangeva e lei lo confortava. Kawakami disse «La serata d'autunno sarà triste» e si coprì il volto con la manica del kimono. Come tutti gli appassionati del No sanno, nascondersi il volto dietro la manica è un gesto per celare agli altri una forte emozione.

Durante il delirio Kawakami continuò a mormorare di dover abbandonare il teatro appena edificato: poi perse i sensi e non tornò più in sé. Quelle che aveva dette a Sada furono le sue ultime parole. Rimase in coma otto giorni e l'11 novembre alle cinque del mattino fu riportato nel *Teikoku za*: dopo un'ora spirò. Il funerale si fece il 18 novembre e vi partecipò tutta la gente dello *shimpa*. Le strade del corteo erano però anche affollate di gente normale.

Dopo la morte di Kawakami la gente disse che era necessario decidere che cosa avrebbe fatto Sada Yacco. Sada aveva partecipato a tutte le attività del marito ed era stata una buona collaboratrice: era una donna forte, persino impaziente, forse un po' irascibile. Si dice che fosse troppo «pulita»: non onesta ma pulita. Quando Kawakami andava con altre donne lei non permetteva poi che le si avvicinasse. Sopportò dunque con forza la morte del marito decisa a continuare da sola: ma per lei non ci fu alcuna compassione, anzi poiché era tenace si attirò l'antipatia di molti. Il *Teikoku za* costato ben 400.000 yen — una cifra enorme — aveva ancora 120.000 yen di debito e nessuno era disposto ad aiutarla. Sada Yacco fu costretta a disfarsene contro la sua volontà che era quella di continuare a mettere in scena spettacoli: contro di lei si levò un coro di voci che l'ammoniva «sta indietro vedova».

E inoltre Sada si esposse allo scandalo riprendendo la relazione con Momosuke, suo primo amore. Dopo la terza tournée in Europa, nel 1908, c'erano state molte opportunità di vedersi: Fukuzawa Momosuke (sposandone la figlia era stato adottato da Fukuzawa Yukichi) era infatti diventato direttore del *Teikoku-gekijo*, il Teatro Imperiale di Tokio a fianco del quale era stata fondata la scuola per attrici. Ma per i buoni rapporti fra Momosuke e Kawakami non c'era stato nessun problema finché questi visse.

Problemi nacquero in seguito, quando nel 1914 Sada Yacco tentò di far erigere una statua di bronzo a Kawakami: ci fu infatti un forte ostruzionismo. Gli abitanti dei sobborghi di Shibatakanawa, vicino a Tokyo, si opposero violentemente alla costruzione di un monumento nel tempio di Sengaku perché Kawakami era stato un attore. Persino la pietra sepolcrale, eretta nel tempio quando l'artista era ancora in vita, fu gettata a terra: nelle campagne era ancora vivo il pregiudizio verso gli attori.

L'edificazione del monumento fu decisa nel tempio Tenno di Toninaka, sempre vicino a Tokyo. Sada Yacco fece una domanda per uno spazio situato in un parco vicino al quartiere dei divertimenti e dei teatri. Ma il pubblico funzionario addetto ai giardini rifiutò a lungo la proposta prima di accettarla. Si deve considerare l'avvenimento, a soli tre anni dalla morte, come un fatto eccezionale: il famoso attore Kabuki Danjuro IX, ben più rinomato di Kawakami, avrà una statua cinque anni dopo quella di Kawakami e ben diciassette anni dopo la morte.

Entrambe le sculture furono abbattute nel 1942 e fuse per esigenze belliche.

Dopo essere stata l'oggetto delle chiacchiere per la sua relazione con Momosuke, Sada si sentiva a disagio con gli amici e le relazioni di Kawakami, poiché col passare del tempo il loro biasimo diventava aperta inimicizia. La destinazione di ogni tournée del teatro di Kawakami era ora sulla bocca di tutti perché lì andava anche Momosuke per vedere Sada Yacco. I giornalisti li inseguivano e Sada che per la stampa era la regina dello *shimpa* era diventata la «regina scandalosa».

La prospettiva divenne buia, l'avvenire peggiore. Finalmente nel 1913 Sada abbandonò il *Teikoku za*.

14. Sada Yacco si ritira dalle scene

Dopo la perdita del marito tutti volevano indicare a Sada Yacco la strada da percorrere ignorando la sua volontà. Una rivista di teatro, la *Shinengeki* (Nuovo Teatro), fondata nel marzo 1916, bandì addirittura un concorso a premi intitolato «Che deve fare Sada Yacco?»: ci furono 3.800 lettere di risposta e tutte diverse e alcune anche molto cattive.

Una lettera scrisse che essendo lei una vecchia attrice del Teatro Imperiale doveva fare la direttrice degli spettacoli. Un'altra rispose che bisognava aiutare nella crescita la «danza» di Sada Yacco e farla diventare l'opera o la commedia nel senso occidentale. Altre risposte le consigliavano di tornare a fare la geisha, l'«eroina d'albergo» o la padrona di una «sala d'aspetto». Altre dicevano che a 45 anni era troppo vecchia per fare l'attrice e che si doveva ritirare finché era popolare. In questo periodo Sada Yacco era veramente un'attrice molto brava a detta dei molti che l'ammiravano.

Così pian piano si fece strada in lei l'idea di ritirarsi sebbene ora contro la propria volontà. La moda della calunnia pure a quel tempo raggiungeva i suoi eccessi. Un episodio, determinante nella sua scelta, fu quando lasciò a metà una tournée per accorrere al capezzale di Momosuke malato e in condizioni critiche. Sada scoprì che la salute di Momosuke la preoccupava più del teatro: così anche la sua disposizione verso il ritiro dalle scene si fece più rapida.

Il 12 settembre 1917 pubblicò la dichiarazione di volersi ritirare e fra il 1917 e il 1918 dette una serie di spettacoli d'addio. Le rappresentazioni di questa tournée furono molto belle, disse la stampa, così come non s'era mai visto negli anni precedenti: fra i drammi presenti una versione dell'*Aida*. Nel novembre del 1918 finì tutto, anche l'ultimo giro di rappresentazioni. Sada Yacco indossò il suo abito più bello e distribuì agli amici delle tazze da tè bianche in ricordo dell'avvenimento e sulle tazze fece scrivere una breve lirica:

Comunque un giorno
dovrò abituarmi a nascondermi
ed essere un *nogiku*.

I *nogiku* sono semplici fiori di campagna che fioriscono, si dice, *silenziosamente*: fiori cioè non appariscenti: «E Sada Yacco che era un fiore di girasole brillante cantò che sarebbe diventata un *nogiku*».

In realtà non aveva intenzione di non fare più l'attrice: nonostante l'addio pensava alla possibilità di continuare all'estero, in un mondo teatrale senza pregiudizi. Le fu impedito questo ultimo desiderio: per ben cinque volte progettò di tornare in Europa e negli Stati Uniti ma non se ne fece niente. Da questo momento in poi non salirà più sulle scene. Divenne la convivente di Momosuke che, avendo fondato

un'azienda elettrica, era chiamato il re dell'elettricità.

Quasi subito dopo il ritiro, Sada Yacco aprì una fabbrica di seta con quaranta operaie. La chiamò «Kawakami». Era un'azienda all'avanguardia dove si lavorava otto ore — dalle 9 alle 17 — contro le dodici che generalmente si facevano nelle altre fabbriche.

La fabbrica di seta sorgeva a Nagoya nella stessa città dove Momosuke aveva la sua azienda elettrica. Sada Yacco viveva in una villa molto grande, più di venti inservienti fra camerieri, cuochi, giardinieri e guardiani. La villa aveva le stalle, un garage e un piccolo corpo di guardia. Anche la fabbrica era un po' speciale. Oltre a lavorare di meno le operaie avevano a disposizione un campo da tennis e una piscina. E alla sera, dopo il lavoro, se volevano potevano fermarsi per imparare l'ikebana, l'arte del disporre i fiori, o la cerimonia del *té*, le arti tradizionali della nobiltà ora amate anche dal popolo. Naturalmente la gestione della fabbrica era rivoluzionaria per l'epoca.

C'era un inno che le operaie cantavano, soprattutto le *giokò*, le operaie di basso rango:

Diverrà un ricordo del passato essere *giokò*,
una condizione socialmente poco onorevole
e per la quale siamo indignate.
Però il tempo cammina e anche la vita:
questo lavoro ci apre una buona strada.
C'erano tanti vecchi costumi ma ora
la vecchia mentalità si allontana.

Nel 1929 Sada Yacco fece una breve esperienza di teatro professionale con bambini: ma ormai anche la moda del teatro declinava in quegli anni in cui rinasceva il militarismo. Nel 1933 costruì un piccolo tempio dedicato a Buddha a Narita, non lontano da Tokyo.

Morì il 7 dicembre del 1946 per un cancro al fegato nella bella città termale di Hatami. Aveva settantacinque anni e nessuno si ricordava di lei dopo l'immane tragedia della guerra.

Alla fine della sua vita Sada aveva intenzione di scrivere un'autobiografia perciò cominciò a raccontare le sue memorie. Ci sono rimaste solo alcune pagine su quando era bambina e su quando diventò geisha. Il resto andò bruciato durante la guerra. Ad un'amica che le chiedeva della sua vita e dei suoi amori, dopo averci pensato su, Sada rispose: «La mia vita è stata uno sbaglio» e pensava alla carriera di attrice che non avrebbe voluto fare.

In tutta la sua vita ci furono tre persone importanti. Per i primi vent'anni fu la madre adottiva Hamada Kame che l'allevò fino a farla diventare una grande geisha. A vent'anni sposò Kawakami, un rivoluzionario nel teatro: con lui divenne attrice ma dovette sopportare anche molti affronti. A quarant'anni fu infine l'amante di Momosuke, che aveva come moglie la seconda figlia di Fukuzawa Yukichi: perciò la gente diceva che Sada era diventata una mantenuta, sebbene avesse il suo lavoro alla fabbrica di seta.

Se così si può dire in poche parole, Sada Yacco nella sua vita fu prima geisha, poi attrice e infine concubina. Tutte e tre le cose.

15. Un gioco di specchi

Gli spettacoli di Kawakami e di Sada Yacco ebbero almeno tre tipi di pubblico: quello giapponese, quello occidentale e i giapponesi emigrati negli Stati Uniti e in Europa. Dunque nel corso della sua carriera durata trent'anni, fra viaggi e ritorni, Kawakami maturò e cambiò facendo continuamente i conti con un pubblico che variava per età, per cultura e per geografia. Senza dubbio una platea più eterogenea di quella che ad esempio potevano vantare Irving ed Ellen Terry, i quali, come molti altri attori europei dell'epoca, pure non esitavano ad attraversare l'Atlantico. Non deve perciò sembrarci esagerata la risonanza, allora come in seguito, del teatro di Sada Yacco. Tanti spettacoli, diversi spettatori, gli stessi attori di fronte a molte riflessioni.

Si devono a questa girandola di punti di vista e di tragitti, sia i clamorosi successi che i fallimenti coraggiosi dell'onda montante di Kawakami: una girandola, un estro di equivoci e di travestimenti spesso involontari, comunque emblematici di molto nostro vedere e ripensare i teatri orientali. Non è difficile infatti scorgere nella vicenda di Sada Yacco e di Kawakami quel gioco di specchi che si attua fra culture diverse quando, nel conoscersi, riflettono insieme alla patina di superficie anche tutte le sue deformazioni e vengono perciò a crearsi, negli occhi di molteplici spettatori, i miraggi e gli abbagli.

Da questo gioco di specchi, inevitabile all'inizio di ogni conoscenza, nacque il caso Sada Yacco: esso si esprime in una domanda che fin dal principio preoccupò il suo pubblico più attento e che si è ri-

proposta, inalterata, anche ai moderni estimatori: era veramente giapponese il suo teatro?

Le vicende appena ripercorse dimostrano ampiamente la scarsa importanza che ha questo interrogativo di fronte alla vasta gamma delle esperienze intraprese. E tuttavia il problema di stabilire l'autenticità del teatro di Sada Yacco e di Kawakami nasconde nel fondo il vero desiderio di decifrare un enigma. Come se chiarendosi la reale identità dei due attori, peraltro sfuggente, quasi irreperibile agli stessi protagonisti (si pensi all'agitato apprendistato di Kawakami o al continuo prendere e lasciare il ruolo d'attrice da parte di Sada Yacco) si potesse cogliere l'effettivo segreto del loro mito. E non fosse invece disperso quel segreto, com'è, nei riverberi di tre diversi continenti.

Abbiamo già ricordato quanto i giapponesi d'America fossero rattristati dai tentativi di Kawakami di rifare *Il mercante di Venezia* interpretato di Irving. Furono proprio i giapponesi emigrati negli Stati Uniti e in Europa a sollevare la questione dell'autenticità degli spettacoli della compagnia di Kawakami: si mostravano perplessi e affermavano che quel teatro non era vero teatro giapponese:

Mi auguravo che avrebbero mostrato drammi autenticamente giapponesi e in modo veramente giapponese. Rimasi confuso nel vedere *La Geisha* e *il Cavaliere* recitato da Sada Yacco (Koroku Sato, in «Kabuki», n. 110, Tokyo 1909, p. 81).

Anche gli intellettuali più progressisti, come lo scrittore Mori Ogai, che fra l'altro era stato a lungo in Europa, presero una certa distanza: «Essi dovrebbero essere più rispettosi. Sono stupito della celebrità di Sada Yacco in Europa». Secondo il tipico modo indiretto di esprimersi in giapponese, Mori Ogai dichiarava il suo stupore per il successo nella lontana Europa per non dire di quello, sia pure a fasi alterne, riscosso in Giappone e altrettanto inspiegabile.

La personalità estroversa di Kawakami, a contatto con la stampa in ascesa nell'opinione pubblica, determinò come abbiamo visto condanne e moniti assai più pesanti e talvolta calunniosi. La perplessità dei giapponesi di fronte a Kawakami e a Sada Yacco non è altresì mutata nel tempo. Ancora oggi secondo gli autori di *Theatre in Japan*, un'opera collettiva del 1963 compilata dalla Commissione Nazionale Giapponese per l'Unesco, il teatro di Kawakami è uno *pseudo-Kabuki*. Una formula al negativo e sinceramente un po' riduttiva.

Da un certo punto di vista formale tutti questi atteggiamenti critici sono fondati oltre che comprensibili: occorre appunto capire qual è il punto di vista che li ha determinati.

Gli spettacoli di Kawakami e di Sada Yacco, soprattutto quelli iniziali e che per primi furono rappresentati in Occidente, erano sì un'imitazione del Kabuki ma così come erano *imitazione* del Kabuki (e lo sono ancora) le danze delle geishe; o addirittura come lo stesso Kabuki era stato, era ed è un'imitazione del No. Imitazione e non *contraffazione*: una sorta di calco cioè effettuatosi nel tempo, ad un altro livello di possibilità tecniche, economiche, espressive e culturali.

Ancora oggi è possibile vedere in Giappone questi diversi gradi di imitazione del No, che è il vero capostipite, quando una stessa storia, uno stesso dramma viene rappresentato ai tre livelli del No, del Kabuki e della danza Buyo (che significa *danza tout court* e che ha incorporato la danza delle geishe): sono tre *stili* differenti insomma, ciascuno dei quali ha un proprio modulo artistico, un proprio prestigio e un pubblico di seguaci affezionati. Questa situazione è una costante del teatro giapponese almeno dal XVIII secolo e che dunque era in piedi, nonostante le confusioni del tempo, anche nel periodo Meiji.

Naturalmente i raffinati cultori del No non apprezzano l'enfasi e lo sfarzo del Kabuki; gli attori Kabuki al contrario si ispirano allo stile del No per rafforzare i dettagli della loro arte troppo esagerata e a tratti grossolana. Il pubblico del Kabuki si struttura in club per finanziare i suoi attori mentre il pubblico più umile gode attraverso le accessibili danze Buyo di un riflesso del dispendioso Kabuki. Il No è infine lo spettacolo dei nobili e dei samurai. Si tratta di tre livelli culturali, ciascuno dei quali comporta una tradizione, un proprio status economico e persino giuridico e un protocollo, nella rappresentazione degli spettacoli, ad essi adeguato: ma tutti con una buona tecnica attorica di base. Cosicché ciascun livello offre poi al proprio interno l'ulteriore gerarchia dei migliori e dei peggiori. Una grande geisha può danzare così bene da non sfigurare se si presentasse su un palcoscenico Kabuki, ma si guarderà bene dal valicare i confini del proprio stato rigidamente stabilito dalle norme della morale confuciana a cui anche la società giapponese è sottomessa. Un attore kabuki non dozzinale aspirerà sempre al comportamento raro e sottile degli attori del

No, frequentando segretamente i loro spettacoli: segretamente, perché alla sua condizione sociale di fuori casta è vietata la partecipazione ad un'assemblea di una classe superiore.

Per tornare agli spettacoli e alle danze dell'ex geisha Sada Yacco, occorre ancora aggiungere che a quel tempo, se si esclude il No da sempre appartato e allora per di più in temporaneo declino, c'era uno stretto legame fra il mondo delle geishe e degli attori Kabuki. Esso risale alla comune origine (*gente d'arte*, ricordate?), al fatto cioè che avevano avuto in comune l'appartenenza secolare alla stessa florida industria dei divertimenti, la stessa base di sopravvivenza fondata su avventori mercanti e borghesi (ai samurai era consentito l'accesso ai quartieri di piacere solo se in incognito o travestiti), lo stesso confino in appositi luoghi della città, persino la stessa concorrenza quando gli attori Kabuki sceglievano di intrattenere singoli spettatori dopo lo spettacolo. Le geishe in particolare erano grandi passionate di Kabuki e conoscevano bene gli attori e i loro virtuosismi, i personaggi e le storie romantiche. Numerosi matrimoni poi fra attori e geishe testimoniano quei legami di sangue che ripopolavano le scene del domani e consentivano l'eredità dell'arte.

Gli attori Kabuki ricambiavano la predilezione delle geishe con spettacoli in cui le eroine protagoniste erano appunto geishe innamorate che per realizzare sogni impossibili e fuggire la condizione senza uscita, si suicidavano con gli amanti anch'essi transfughi da una società rigida nelle classi ma pietosa nei sentimenti.

Per questi legami, il programma di danze di una geisha includeva sempre un pezzo drammatico *kabukiesque*: così definisce la Dolby, studiando le geishe, un brano delle loro danze derivato dal repertorio Kabuki.

Ora sappiamo che nella grande rivoluzione Meiji tutte le gerarchie della società giapponese avevano tremato; alcuni vincoli erano stati rimossi come nel caso del primo ministro Ito o dell'intellettuale povero Fukuzawa, ma naturalmente non tutto poteva essere rivoltato. Ad una geisha era consentito affrancarsi, anche socialmente. Agli attori era permesso considerarsi non più dei fuori casta, ma essi poi non potevano concretamente aspirare, come Kawakami, alla carriera politica. Insomma i conservatori e anche gli intellettuali di rango storceanò il naso e si impuntavano di fronte alle idee democratiche importate dall'Occidente nella politica come nella cultura e nelle relazioni sociali.

D'altra parte era in atto un irresistibile mutamento culturale.

Ribellandosi alle rigide convenzioni teatrali della tradizione, i gruppi dello *shimpa*, con alla testa Kawakami, realizzarono il desiderio di rappresentarsi gli eventi e le idee contemporanee, o comunque più vicine, in un modo diretto, più realistico, e in un linguaggio più colloquiale.

Una nuova classe di borghesia intellettuale non domandava più le evocazioni dei grandi avvenimenti del passato giapponese fatte dal Kabuki, comunque immobili in un'epoca in cui tutto ribolliva; ad essa lo *shimpa* con le sue contaminazioni impastate di nuovo e di provocazione non poteva dispiacere. A quel grande numero di provinciali che si erano poi installati nelle città e che non avevano l'educazione artistica necessaria per apprezzare il Kabuki (fin dalle origini fenomeno urbano) il mondo dello spettacolo non offriva sottili distinguo di generi: vagabondi o agitatori, comunque all'erta nel vento nuovo, per essi gli uffici postali, i pali del telegrafo, le banche, le carrozze a cavalli, gli orologi da tasca e gli altri importi dell'Occidente erano la parata continua di un mondo irraggiungibile e il teatro tradizionale consisteva in un luogo di pesante discriminazione economica.

E dunque per loro gli attori ambulanti, i discorsi e gli scompigli agli angoli delle strade, gli abili dicitori di storie nelle sale *yosè* erano un piacevole investimento del tempo che unico, fra tutti i beni, possedevano. Lo *shimpa* invece si rivelò per loro un mestiere, una scuola, un teatro da vedere e soprattutto da fare.

Il punto di vista severo e imbarazzato dei giapponesi sul teatro di Kawakami e di Sada Yacco riguarda così non tanto la genuinità nipponica, quanto la dose di eccessiva disinvoltura che in esso si riscontra. Affermando che *non* si tratta di Kabuki, che si tratta di un *falso*, si voleva sottolineare proprio la mancanza di tradizione del genere, il quale, in quanto nuovo, era specchio piuttosto dei tempi che delle radici culturali: e che perciò non poteva essere considerato rappresentativo del teatro e della cultura storica giapponese. Questo in primo luogo, e poi un certo fastidio per l'immodestia, lo sfoggio di modernità e di aria da villani rifatti.

Vennero quindi gli spettacoli in cui Kawakami adattò i drammi occidentali e con essi praticò anche nuovi modi di rappresentarli, questi sì prettamente europei.

16. L'autorità dell'esperienza apparente

L'opinione che Kawakami abbia tragicamente frainteso il teatro occidentale rimanendone al contempo intossicato, è assai diffusa fra coloro che si sono occupati del teatro *shimpa*:

Non resero un buon servizio al teatro giapponese. Sada Yacco era indubbiamente ricca di talento, più di quanto potesse dirsi suo marito, ma i mezzi di cui disponevano erano scioccanti bocconi di melodramma a mala pena digeriti da Kawakami Otojiro (F. Bowers, *Japanese Theatre*, Tokyo 1974, p. 210).

Una considerazione di questo tipo, a ben guardare, rispecchia piuttosto un punto di vista *giapponese* che *occidentale*, si lascia guidare cioè da un'immagine stereotipa del melodramma più consona ad un giapponese che ad un occidentale: è soprattutto un giudizio morale piuttosto che tecnico mentre si sforza di tradurre allo sguardo occidentale il giudizio dei giapponesi. Riflette insomma quel desiderio recondito dei giapponesi di competere con il teatro occidentale ai livelli più alti del loro modo di fare teatro: che terribile sensazione deve essere stata per loro quella di scoprire che il primo raffronto, avvenuto in Europa e negli Stati Uniti, non era avvenuto ai massimi vertici ma con una compagnia di ex studenti e di ex geishe! E ognuno sa quanto sia difficile cancellare la prima sensazione, tanto è vero che ancora non c'è stato in Giappone un ripensamento più approfondito sullo *shimpa* e in occidente si continua tranquillamente ad affermare:

Sebbene Kawakami Otojiro sia il padre del teatro moderno in Giappone, fondamentalmente fu niente di più che un sensazionale ciarlatano. Non una delle sue opere o teorie drammatiche è sopravvissuta. Le sue innovazioni, comunque, prepararono il terreno alla comparsa di un teatro più importante (F. Bowers, *Japanese Theatre*, cit., p. 211).

Come non credere ad uno studioso che fu a lungo in Giappone e dopo la guerra fu, negli anni 1947-48, censore ufficiale degli spettacoli a nome del governo di occupazione e poté quindi per la prima volta entrare in archivi mai penetrati?

Gli spettatori europei contemporanei di Kawakami e di Sada Yacco non conoscevano direttamente gli altri modi di fare spettacolo in Giappone, non erano in grado di verificare la qualità e la quantità di eventuali fraintendimenti: essi si basavano su quello che si sentiva

dire dai giornali, dalla stampa di vario tipo, dai libri dei viaggiatori, dal fatto che su una pubblicità o su una affiche si poteva leggere: *teatro giapponese*. Rari erano coloro che documentavano con colloqui o letture più approfondite la realtà di mondi lontani: ad agitarsi non erano le cose ma le opinioni sulle cose.

L'incertezza sulle nozioni troppo generiche veniva già avvertita comunque:

I viaggiatori francesi che raccolgono le opinioni dei nostri compatrioti stabiliti laggiù non riportano che tante idee false, tanto più difficili da correggere perché si presentano con l'autorità dell'esperienza apparente (G. Weulersse, *Le Japon d'aujourd'hui*, Paris 1914, p. 352).

Sulla base di questo sguardo un critico poteva affermare:

Il Giappone che Madame Sada Yacco ci ha portato, non è, fortunatamente, il Giappone contemporaneo. Questa nazione infatti si è europeizzata con una rapidità prodigiosa, che ha fatto l'ammirazione e la gioia degli industriali, degli economisti e dei militari, ma che non può causare che dispiaceri ai poeti e agli artisti. Il Giappone dell'Esposizione è un Giappone un po' retrospettivo, deliziosamente *rétro*, il Giappone ancora feudale, ingenuo e violento, dove ci sono cavalieri e cortigiane sacre, dove ci si apre il ventre, per punto d'onore, con sciabole dalle guardie cesellate, dove i signori portano belle corazze e vestiti broccati d'oro e dove i trovatori errano, dal castello alla casa di bambù ben ricevuti dappertutto, con le loro lunghe chitarre in spalla, ripetendo canti d'amore o epopee eroiche. Questo è il Teatro Giapponese che noi abbiamo visto e di cui bisogna salvaguardare il ricordo (H. Fouquier, in «Le Théâtre», ottobre 1900, p. 10).

Tutti gli sforzi di Kawakami di modernizzarsi alla luce dell'Occidente non sembrano certo aver avuto effetto sul critico parigino.

In realtà, come abbiamo visto l'imitazione del teatro occidentale fu in Kawakami molto particolare e si attuò almeno in due successivi momenti: prima e dopo i viaggi in Occidente.

All'inizio quando le conoscenze non erano di prima mano, si trattò ovviamente di una creazione di fantasia, di una sorta di proiezione condita di *occidentalismi*. Uno studioso del cinema nipponico paragona lo *shimpa* al ritratto immaginario che Kafka fa degli Stati Uniti nel romanzo *Amerika* che è del 1910 (N. Burch, *To the Distant Observer*, London 1979, p. 59): il che spiegherebbe anche il ruolo diretto avuto dallo *shimpa* nella costituzione di un repertorio per il cinema giapponese delle origini, diviso fra la riproduzione integrale degli spet-

tacoli Kabuki e le storie invece di fantasia più plasmabili alle esigenze cinematografiche, e di cui lo *shimpa* era l'interprete per eccellenza. Ad ogni modo questo «occidente visto da lontano» era lo stesso che stava invadendo a strati il Giappone dell'epoca Meiji: non un'integrazione ma una serie di sovrapposizioni che rendevano la tradizione passabilmente moderna e la civiltà occidentale adatta al consumo giapponese. In quanto tale l'Occidente nei primi spettacoli di Kawakami, costruiti amatorialmente e senza mezzi, articolati sull'improvvisazione e sulle sorprese, aveva il compito di una provocazione interna e l'impatto di un esotismo un po' sovraccarico ma di forte presa sul pubblico. Di questo tono era lo *stampo occidentale*: niente di più e niente di meno di un'analoga orma giapponese riscontrabile in *Madama Butterfly*.

Ben diverso fu il secondo momento in cui Kawakami, dedicandosi prettamente all'attività teatrale, iniziò una vera e propria serie di radicali riforme non tanto nei contenuti quanto nelle forme e soprattutto nel protocollo delle rappresentazioni.

Spostando l'orario d'inizio degli spettacoli dalla mattina alla sera, dimezzando la durata delle rappresentazioni, unificando il prezzo del biglietto d'ingresso, imponendo il buio agli spettatori, costruendo scenografie realistiche, Kawakami incideva realmente la sua diversità sul pubblico e sul costume teatrale e sociale: condizionava infatti la situazione d'attesa e di visione degli spettacoli, sottraeva lo spettatore alle sue sicurezze di gusti e di abitudini, provocava i conservatori (dentro e fuori il mondo del teatro), interpretava con efficacia l'esigenza dei progressisti (dentro e fuori il mondo del teatro).

Non sappiamo fino a che punto Kawakami fosse cosciente di questa rivoluzione, ma gli intralci che ebbe dai teatranti di professione e dalle autorità, fanno pensare di sì. La scuola per attrici poi coronò questa messe di riforme.

Agli occhi di uno spettatore europeo questo secondo e più sostanziale grado di imitazione del teatro occidentale attuato da Kawakami non solo non appariva rivoluzionario ma non poteva apparire in alcun modo: si trattava infatti delle norme più elementari e diffuse che regolavano la prassi quotidiana degli spettacoli e dei teatri. È interessante ricordare come soltanto la Loie Fuller, artista e infaticabile impresaria, definisca nella sua autobiografia come importanti e da non sottovalutare questi cambiamenti attuati da Kawakami.

Gli spettatori occidentali erano attratti invece assai di più dalla bravura degli attori e dalla drammaturgia.

In quanto alla tecnica attorica adottata negli spettacoli da Kawakami e da Sada Yacco, nonché dagli altri membri della loro compagnia, abbiamo già considerato come le danze delle geishe fossero non un sottoprodotto ma un altro stile dell'arte teatrale non lontano dal Kabuki.

Anche se con tono ridotto, la precisione, la cura del dettaglio, l'esatta partitura seguita dagli attori nei movimenti e nella gestualità avevano ugualmente luogo nello stile delle danze delle geishe così come nelle altre forme di danze più prestigiose eseguite nel No e nel Kabuki. Soprattutto la precisione dell'esecuzione impressionava profondamente gli spettatori occidentali, abituati ad una recitazione standard certamente meno accurata: al punto che si creava indecisione sul genere: si trattava di pantomima giapponese, come sosteneva qualcuno sottolineando la bravura mimica? Erano per caso dei danzatori? Anche nel teatro europeo dell'epoca c'era infatti una buona varietà di generi e di stili teatrali che però si confondevano, si accavallavano e si presentavano persino mescolati, numero dopo numero, in particolari e ambite serate in cui si alternavano alla ribalta balletto, operetta, lirica, monologhi in prosa: serate d'arte varia insomma in cui si esibivano, accostati, artisti che potevano non avere uguale dignità e classe. Agli occhi dei non addetti ai lavori, del grande pubblico che affollava ogni ordine di posti, non c'erano troppi distinguo: il teatro era teatro, l'edificio dove si facevano quasi tutti gli spettacoli.

Agli occhi di costoro Sada Yacco era un'attrice internazionale venuta da molto lontano, la rappresentante di una nazione, l'esempio vivente di un'altra cultura altrimenti visibile solo in pittura e in dagherrotipi: qualcosa di più, ma non molto, di un oggetto d'arte e da esposizione. Un attore francese chiamò l'attrice «un grazioso piccolo animale». Come dicevano i giornali Sada Yacco era anche *la Duse giapponese*: ma basta scorrere un po' di più la stampa per vedere questo complimento attribuito per esempio ad Asta Nielsen, l'attrice del teatro scandinavo che con il cinema diventava una diva internazionale assai popolare; dicendo *la Duse del Nord* si utilizzava una formula pubblicitaria che suggeriva allo spettatore ignaro, il genere, il prestigio e la classe di un'artista sconosciuta.

A Sada Yacco dunque ci si rivolgeva come ad una grande attrice,

ambasciatrice lontana dalla sua terra e per questo ancor più preziosa.

Scriva Antoine, che come quasi tutti gli uomini di teatro dell'epoca si recò a vedere Sada Yacco:

La grande attrice giapponese in una pantomima, *Il drago degli aceri*, dà un aspetto completo della sua arte prodigiosa; di volta in volta giovinetta, angelo e demone. C'è un duello veramente straordinario in cui Sada Yacco attaccata a colpi di spada da un suo nemico sfugge con salti leggeri e col flusso dei suoi capelli sciolti che lei rigetta verso la parte da cui proviene l'arma. E lei trionfa del suo aggressore attraverso la vista del suo volto, di un orrore che uguaglia le più spaventose maschere giapponesi. (A. Antoine, *Le Théâtre*, Paris 1932, p. 24).

Ma non si deve credere che la recitazione di Sada Yacco e di Kawakami fosse unicamente gestuale e anche per questo la definizione di *pantomima* non calzava bene; tuttavia il dialogo era essenziale e funzionale:

Per noi il racconto è ingenuo: è, lo ripeto, un libretto da pantomima. Tanto più che il drammaturgo giapponese è sobrio di sviluppi. Niente monologhi, nessuna serie di versi poetici: un dialogo corto, frammentario. L'azione si svolge quasi da sola, e la psicologia si limita a passioni vive, semplici e potenti. La recitazione degli attori giapponesi si applica in un modo meraviglioso alla poetica teatrale dei loro drammaturghi. Parlano con poca inflessione, senza grande scalpore, mettendo in risalto qualche volta il discorso per prendere il tono della chitarra, arrivando quasi alla melopea che fu l'artificio degli attori tragici greci. Essi non fanno, come ha detto qualcuno dei nostri attori, *un caso ad ogni parola*. Ma soprattutto attraverso la mimica essi traducono ed esprimono le passioni... (H. Fouquier, in «Le Théâtre», ottobre 1900, p. 10).

E la voce dell'attrice, flebile di natura e timida per cultura, viene così descritta:

E poi aveva quella voce!... Quella voce che ci prese immediatamente, voce come di bambino spaurito o di uccello ferito, un po' di tutto questo assieme, voce tenue, finemente carezzevole, tragicamente futile, che nello stesso tempo dava voglia di piangere e di ridere, in una parola adorabile. Era, se si vuole, una voce da stampa giapponese: sento che se vedessimo animarsi e vivere quelle stampe, come per allucinazione, esse non potrebbero avere altra voce, se si mettessero a parlare, di quella di Madame Sada Yacco. [...] Nello stesso tempo le nostre pitture giapponesi hanno preso per noi un singolare carattere di vita dopo aver visto questi attori e questa attrice. I grandi ed eroici duelli di cui Kawakami è il protagonista, con le scintille che sprizzavano dal cozzare delle sciabole, le astuzie e i salti di tigre, le sfide e i discorsi infiammati di collera, le risse del cavaliere in mezzo al terrore

comico dei contadini, dei pastori, della gente del popolo... (A. Alexandre, in «Le Théâtre», settembre 1900, p. 18).

Un volto che uguaglia le spaventose maschere giapponesi, una voce da stampa giapponese, pitture che si animano: quale pantomima del Giappone danzava davanti agli spettatori europei?

17. *Ragnatele*

Non c'è dubbio che il periodo trascorso dall'arrivo dei primi ambasciatori giapponesi in America (1860) ai viaggi di Kawakami e di Sada Yacco (1899, 1901 e 1909) fu determinante nei rapporti fra il Giappone e il mondo occidentale. Tuttavia non molti passi furono fatti verso una reciproca meno superficiale conoscenza e i più incolti in questa relazione erano gli occidentali.

Infatti attraverso lo spiraglio degli olandesi confinati nel porto di Nagasaki, i giapponesi avevano lasciato filtrare conoscenze e informazioni sul mondo europeo fin dal XVII secolo, un lento e sotterraneo processo che si rivelò in pieno nel periodo Meiji e che non colse del tutto impreparata la classe intellettuale giapponese. Diverso fu l'arrivo della cultura giapponese in Occidente.

Grazie alle vie di traffico aperte nel XVII e nel XVIII secolo, la moda della Cina era sempre di più penetrata in Europa: fu attraverso la moda della Cina che nei primi decenni dell'800 dilagò improvvisamente in Europa anche la moda del Giappone, tanto che nel 1861 Baudelaire coniò il termine *japonaiserie* per indicare la mania di collezionare stampe e oggetti d'arte giapponesi.

Riaprendo le sue porte all'Occidente, il Giappone aveva riversato in breve tempo in Francia, in Inghilterra ma anche negli Stati Uniti, una marea di oggetti d'arte decorativa, di pitture, di stampe: fu così che l'Europa ebbe la rivelazione di una bellezza nuova e di un altro modo di esprimere la natura. Ciò accadde proprio nel momento in cui il realismo dell'arte europea era arrivato, soprattutto in Francia, ad una sorta di insuperabilità e gli artisti cominciavano a saggiare nuove strade. L'arte giapponese divenne oggetto di ammirazione non soltanto di pochi esperti, che del resto già la conoscevano, ma anche di tutti coloro che erano in grado di acquistare oggetti d'arte, poiché il

commercio non era più un'esclusiva dei collezionisti e conquistava un mercato più vasto mediante copie e imitazioni di lacche, di sete, di ceramiche e di calchi in bronzo.

Ma furono i movimenti artistici in atto e le grandi personalità a decretare il trionfo della nuova moda e del nuovo gusto improntato all'arte giapponese, a iniziare da Manet che nel fare il ritratto a Zola, fra il 1867 e il 1868, applicò i commenti all'arte giapponese dello stesso Zola e collocò la figura dello scrittore accanto a oggetti e immagini di provenienza chiaramente nipponica. Da quel momento in poi i ritratti in kimono di belle signore si moltiplicarono come il fiorire di romanzi, di balletti e di opere teatrali ispirati all'estremo oriente. Veicolo di questo culto esotico ormai irreversibile erano soprattutto le esposizioni internazionali che mostrando da vicino ad un vasto pubblico ricostruzioni d'ambiente e di vita sociale, nonché gli oggetti d'arte, suscitavano durature impressioni e mode popolari.

L'interesse per il Giappone si rafforzò con le esposizioni internazionali e i giapponesi vi aumentarono di anno in anno i loro contributi in quantità e qualità. Nella mostra internazionale di Londra del 1851, la Cina aveva esposto con dovizia di particolari la propria civiltà: nelle successive esposizioni Cina e Giappone si presentarono qualche volta insieme fino a quando ciascuna non ebbe un proprio spazio.

Soltanto la descrizione dei loro padiglioni basterebbe a riempire un grande catalogo d'arte: e questo unicamente per la Francia (per le esposizioni del 1876, del 1878 e del 1889) mentre non sono che una parte di altrettante corrispondenze che i giornalisti europei, gli amanti dell'arte, i viaggiatori, inviavano ai corrispettivi paesi d'origine. In questo clima internazionale nacque il fenomeno del *Giapponismo*.

Ne fu ispiratore a Parigi, il collezionista e mercante d'arte Samuel Bing: con la sua rivista *Le Japon Artistique*, uscita nel 1888 in francese, inglese e tedesco, aveva l'intenzione di fornire alle arti decorative europee nuovi modelli, ma finì per rendere accessibili a molti un paese ed un'arte prima sconosciuti introducendo di pari passo una nuova estetica. Ebbene i primi studi sul Giapponismo hanno inizio proprio con le corrispondenze dalle esposizioni internazionali: descrizioni molto dettagliate e precise degli oggetti esposti, del contesto loro ricreato, spesso di veri capolavori. All'Esposizione Universale di Parigi del 1900 il padiglione giapponese presentava esempi di arte-calligrafia, una delle più importanti correnti d'arte o di costume

del secondo Ottocento — sculture, disegni a china, maschere del No — dei periodi più antichi e appartenenti alle più preziose collezioni imperiali e ai tesori dei santuari più importanti.

Si dice che per comprendere il divario tra la realtà di un paese e la percezione che ne hanno gli altri bisogna considerare la politica estera. Le decisioni in politica estera, anche quelle dei governi più rivoluzionari, sono in genere conservatrici: ciò è dovuto al fatto che gli uomini politici si sono costruita l'immagine della realtà internazionale durante la loro gioventù. Quand'anche fossero capaci di successivi approfondimenti, ad una certa età diventa difficile aggiustare le immagini per lungo tempo custodite. Il risultato è che i generali si preparano sempre a combattere la guerra precedente.

Fino a quando il Giappone non batté in guerra la Cina e la Russia, nel 1895 e nel 1905, l'imprinting giapponese sull'Occidente fu determinato fondamentalmente da manifestazioni dell'arte, anzi delle arti: la moda giapponese non influenzò infatti soltanto gli artisti ma anche gli artigiani come orafi, ceramisti, creatori di stoffe, architetti del vetro, del ferro, della carta, i quali introdussero i loro pezzi nelle lampade, nelle ringhiere, nelle porcellane del tè, nelle stoffe da parati, nei quadri di pittori come Klimt, Gauguin, Toulouse Lautrec, Van Gogh...

Se l'amore per le nuove forme assunse aspetti maniacali, si trattava pur sempre di un riflesso superficiale. Soltanto dopo la prima guerra mondiale, quando gli intellettuali europei iniziarono a dubitare della propria eredità spirituale, l'apporto della cultura giapponese sarà assimilato più nel profondo.

Nel centenario dell'acquisto della Louisiana dalla Francia, un acquisto che aveva raddoppiato il territorio degli Stati Uniti, fu organizzata a Saint Louis nel 1904 un'esposizione internazionale, la *Louisiana Purchase Exposition*. Gli architetti attuarono un progetto in stile classico barocco che accentuava e sopraffaceva quello dell'esposizione di Chicago del 1893.

Gli edifici principali erano disposti attorno ad un gigantesco labirinto di lagune che si irradiavano a ventaglio dal Grande Bacino centrale, le cui fontane mandavano getti alti 75 metri. Lo sfondo era un grande emiciclo di cascate e il tracciato delle vie acquatiche era circumnavigato da trasporti pubblici come battelli, piccoli treni, veicoli se-

moventi o automobili. Gli edifici delle varie nazioni erano raggruppati nell'angolo a sud-est del parco.

Le Isole Filippine, passate dagli spagnoli agli americani appena sei anni prima, godevano di uno degli spazi più larghi. I villaggi indigeni erano come al solito fatti di capanne dal tetto di paglia, ma gli edifici artistici delle civiltà orientali avevano forme più complesse. Come per esempio lo *Shanghai Restaurant*, il palazzo siamese di Pu Lun, il Tempio del Dente di Ceylon, la tomba di I'timad-ud-Daula ad Agra in India, la Moschea di Omar a Gerusalemme.

Un po' più a ovest c'era un villaggio del Marocco a nord del quale si trovava il gruppo dei padiglioni giapponesi immersi in un bel giardino e che per questo prendevano ufficialmente il nome di *Imperial Japanese Garden*. I giapponesi avrebbero voluto costruire una replica esatta del grande castello feudale di Nagoya con attorno alcune case da tè, ma la guerra in atto con la Russia aveva fatto loro accantonare l'ambizioso progetto. L'insieme costruito non fu tuttavia da meno: uno degli edifici del giardino era una riproduzione esatta del Padiglione d'Oro di Kyoto costruito dal celebre shogun Yoshimitsu, fra l'altro grande protettore del teatro No. In altri edifici minori il Giappone esibiva i vari settori e gli aspetti della sua vita sociale ed economica: Agricoltura, Trasporti, Industrie, Elettricità e Macchinari, Educazione, Artigianato, Miniere e Metallurgia, Arti liberali del Progresso e Belle Arti.

Accanto a questo gruppo di edifici ufficiali c'era un'area destinata ai divertimenti e chiamata *The Pike*: essa includeva oltre ad una abominevole riproduzione di un tempio buddista, anche un bazar e un teatro giapponese all'aperto. In una precedente esposizione a San Francisco i visitatori avevano potuto già vedere acrobati giapponesi, ma questa volta lo spettacolo era di teatro tradizionale. Si trattava della versione Kabuki di un dramma No (approntata nel 1881 quando il No era in sospetto e gli attori Kabuki ne avevano attinto temi e forme): *Tsucigumo*, il «ragno di terra» o, come diceva la guida dell'esposizione, *The Spider Play*.

In *Tsucigumo*, il cavaliere Raiko cade malato di una strana malattia e il prete Chichu arriva per pregare per lui. Ma Raiko diventa sospettoso del prete il quale non è altro che un essere diabolico, un ragno di terra che non tarda a manifestarsi e a lanciare la sua tela mortale contro Raiko. Raiko sfodera la sua spada, un'arma famosa, e

costringe la bestia a ritirarsi. Quindi chiama a raccolta i suoi fidi per inseguire l'animale, gli dà battaglia e l'uccide. Nel momento culminante del dramma, quando i cavalieri si avvicinano alla tomba del ragno, Tsuchigumo emerge all'improvviso dalla sua tana in rovina e inizia a gettare i micidiali fili della tela in ogni direzione. Quando si assiste a questa scena si rimane come ipnotizzati: si vede un continuo moltiplicarsi dei sottilissimi fili gettati dall'attore, che si sparpagliano nell'aria lunghissimi e bianchi, ricadono poi lentamente e irretiscono letteralmente le vittime designate.

Gli *chisui-no-ito*, «i mille lacci di filo», sono fatti con una carta leggerissima, del genere usato per stoppino nelle bacchette di incenso, che viene arrotolata e tagliata con pazienza dagli allievi dell'attore che interpreta il ragno: questi tiene i rotolini nel palmo della mano e poi li getta intorno creando l'effetto strabiliante di una pioggia di fili.

Quando gli americani videro questa scena, molti di loro pensarono che quei fili non erano poi tanto diversi dalle stelle filanti che si usavano per celebrare il nuovo anno o che si lanciavano durante le parate di Broadway.

Forse fu a causa di questi coriandoli che gli ambasciatori giapponesi che avevano sfilato a Broadway nel 1860 rimasero impettiti e rigidi nelle loro carrozze, così come ce li descrive Whitman nella sua lirica. Agli esterefatti ambasciatori, tutti quegli americani vocianti che lanciavano con foga verso di loro stelle filanti apparvero come terribili trame di un ragno.

Del resto il poeta l'aveva scritto: l'orbe era circondato, l'anello si chiudeva.

Nota bibliografica

Su Sada Yacco e Kawakami Otojiro:

1. *Testimonianze degli uomini di teatro*: A. Antoine, *Le Théâtre*, Paris, Les Editions de France, 1932, p. 24; E.G. Craig, *Sada Yacco*, in *The theatre advancing*, New York, B. Blom, 1947, pp. 261-266 (già in «The Mask», con il titolo di *Japan: Tokyo. Women in the Theatre*, ottobre 1910, vol. III, n. 46, pp. 96-97, firmato Tao); G. Fuchs, *Revolution in the Theatre*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1959, pp. 59-60 (1ª ed. Monaco 1909); L. Fuller, *Quinze ans de ma vie*, Paris, F. Juven, 1908, passim; V.E. Mejerchol'd, *Il*

maestro Bubus e il problema dello spettacolo con musica, in *L'Ottobre teatrale 1918/1939*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 222, 227; L. Rasi, *Sada Yacco: la Duse giapponese*, in *La Duse*, Firenze, Bemporad, 1901, pp. 272-73 (ora a cura di M. Schino, Roma, Bulzoni, 1986, p. 129); J. Renard, *Journal 1887-1910*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 696-97, 1103, 1363.

2. *Cronache contemporanee*: A. Arsène, *Théâtre de la Loie Fuller. Pantomimes Japonaises*, in «Le Théâtre», n. 41, settembre 1900, pp. 16-18; A. Bellessort, *Voyage au Japon. La comédie électorale*, in «Revue des Deux Mondes», 15 gennaio 1900, pp. 330-370; M. Beerbok, *Japanese Drama in London*, in «Saturday Review», n. 91, 2 giugno 1901, p. 799; J. Bois, *Le Théâtre, les acteurs et les actrices au Japon*, in «Je sais tout», s.d.; *Die Kawakami Truppe*, in *Berlin*, in «Ostasien», 4, pt. 45 e 46, 1901-1902, pp. 394-397 e 449-450; E. Heilborn, *Japanisches Gastspiel (Sada Yacco und O. Kawakami)*, in «Nation, Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur», 19, 8, 1901; H. Fouquier, *Sada Yacco*, in «Le Théâtre», n. 42, ottobre 1900, pp. 10-11; L. Fournier, *Kawakami et Sada Yacco*, Paris, Brentano, 1900; J. Hitomi, *Le théâtre japonais*, in «Revue des Revues», n. 35, 15 ottobre 1900, pp. 174-182; *Théâtre japonais*, in «La Grande Revue de l'Exposition», n. 14, 10/25 settembre 1900, p. 240; *Madame Sada Yacco, et ses récentes représentations à Tokyo*, in «Bulletin de la Société Franco-Japonaise», n. 16, 1909, pp. 91-93; M.N., *Sada Yacco*, in «L'Illustration», n. 3002, 8 settembre 1900, p. 156; Schmidt-Breitenstein, *Sada Yacco und die deutsche Schauspielerkunst*, in «Ostasien», 5, pt. 49, 1902, pp. 28-29; *Shakespeare au Japon*, in «L'Illustration», n. 3264, 16 settembre 1905, pp. 186-187; E. Stouling, *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris, Librairie Paul Ollendorf, 1902, pp. 402-411, e 414.
3. *Studi e ricerche (anche sullo Shimpā)*: F. Bowers, *Japanese Theatre*, Rutland/Vermont-USA & Tokyo/Japan, Charles E. Tuttle Company, 1974 (1ª ed. 1952), pp. 209-211; E. Ernst, *The Kabuki Theatre*, Honolulu, The University Press of Hawaii, 1974 (1ª ed. 1956), pp. 250-251; A. Iacovleff - S. Elisseff, *Le Théâtre japonais. Kabuki*, Paris, Jules Meynial, 1933, pp. 32-38; D. Keene, *The Sino-Japanese War of 1894-95 and Japanese Culture. The Drama*, in *Appreciations of Japanese Culture*, Tokyo, Kodansha, 1981, pp. 282-285; Z. Kincaid, *Kabuki. The Popular Stage of Japan*, London, Macmillan, 1925, pp. 342-347; T. Komiya, *Japanese Music and Drama in the Meiji Era*. Translated and adapted by E. Seidensticker-D. Keene, Tokyo, Obunsha, 1956; M. Muccioli, *Il teatro giapponese. Storia e antologia*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 310-313; *Outline of Japanese History in the Meiji Era*, a cura di J. Fuiji, Tokyo 1958, pp. 297-302, 400-402, 486-495; L.C. Pronko, *Theater East and West*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967, pp. 120-123; N. Savarese, *La peripezia emblematica di Sada Yacco*, in «Sipario», n. 406, 1980, pp. 6-27; R. Taborski, *Z Dziejów Receptji Teatru i Dramatu Orientalnego w okresie Młodej Polski (Sulla storia della ricezione del teatro e del dramma orientale nel periodo della Giovane Polonia)*, in «Polskie Towarzystwo Orientalistyczne», 1979, n. 3 (111), pp. 207-217; R. Yama-

guchi, *L'attrice Sada Yacco*, Tokyo, Shinchosha, 1982 (in giapponese).

Sul teatro, sulla danza, sul cinema giapponese inoltre consultati: AA.VV., *Theatre in Japan*, Compiled by Japanese National Commission for UNESCO, Tokyo, Ministry of Education, 1963; E. Ashihara, *The Japanese Dance*, Tokyo, Japan Travel Bureau, 1964; N. Burch, *To the Distant Observer. Form and meaning in the Japanese cinema*, London, Scolar Press, 1979; S. Kawatake, *The Development of Japanese Theatrical Art*, Tokyo, Nakanishi, 1910; O. Edwards, *Japanese Plays and Playfellows*, London, W. Heinemann, 1901.

Sul periodo Meiji (1868-1912): T. Arima, *The Failure of Freedom*, The Harvard University Press, 1969; A. Bellessort, *Un Français en Extrême Orient au debut de la guerre*, Paris, Perrin, 1918; C. Blacker, *The Japanese Enlightenment. A Study of the Writings of Fukuzawa Yukichi*, Cambridge, The Cambridge University Press, 1964; G. Borsa, *La nascita del mondo moderno in Asia Orientale. La penetrazione europea e la crisi delle società tradizionali in India, Cina e Giappone*, Milano, Rizzoli, 1977; J. Mutel, *Le Japon. La fin du Shôgunat et le Japon de Meiji. 1853-1912*, Paris, Haitier, 1970; K.B. Pyle, *The New Generation in Meiji Japan: Problems of Cultural Identity 1885-1895*, Stanford, University Press, 1969; R.A. Scalapino, *The Beginnings of Political Democracy in Japan*, Berkeley-Cal., University of California Press, 1955.

Sul Giappone e l'Occidente: S. Greenbie, *Japan. Real and Imaginary*, New York-London, Harper & Brothers, 1920; C. Lancaster, *The Japanese Influence in America*, New York, Walton H. Rawls, 1963; R.S. Schwantes, *Japanese and Americans. A Century of Cultural Relations*, New York, Harper & Brothers, 1955; G. Weulersse, *Le Japon d'aujourd'hui. Etudes Sociales*, Paris, Librairie Armand Colin, 1914; E. Wilkinson, *Capire il Giappone*, Milano, Longanesi, 1982.

Sulle esposizioni internazionali e in particolare sull'Esposizione Universale di Parigi del 1900: A. Abruzzese, *Arte e pubblico nell'età del capitalismo. Forme estetiche e società di massa*, Padova, Marsilio, 1976; G. Berri - C. Hanau, *L'esposizione mondiale del 1900 in Parigi*, Milano, Vallardi, [1900]; B. Cimino, *Guida Pratica dell'Esposizione Universale del 1900*, Firenze, Bemporad, 1900; Comité Français des Expositions, *Cinquantenaire 1885-1935*, Asnières, S.I.M.A.G., [1935]; C. Dompe, *Guida del viaggiatore italiano in Francia all'Esposizione del 1900*, s.l., s.d. [ma 1900]; *Encyclopédie du Siècle. L'Exposition de Paris*, Paris, Librairie Illustrée, 1900, 3 voll.; M. Isaac, *Les Expositions Internationales*, Paris, Librairie Larousse, 1936; *Memoires of the World's Greatest Exposition*, St. Louis, 1904.

Sul Giapponismo: C.F. Yamada, *Japon et Occident. Deux siècles d'échanges artistiques*, Friburg, Office du Livre, 1977; S. Wichmann, *Giapponismo. Oriente-Europa: contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, Milano, Fabbri, 1981; G.

Peternolli, *Corrispondenza inedita di Hayashi Tadamasa con Edmond de Goncourt*, in «Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna», Classe di Scienze Morali, Anno 72, Rendiconti, vol. LXVI, 1977-78, pp. 67-108.

Sulle Geishe: L. Dalby, *Geisha*, Berkley, University of California Press, 1983; A. Thomas, *Les Geishas*, Paris, Institut de Bibliographie, 1900.

A Broadway Pageant di W. Whitman, in W. Whitman, *The Complete Poems*, Ed. by F. Murphy, Penguin Books, 1982, p. 271.

La virtù del re Wen di E. Pound, in E. Pound, *Opere scelte*, a cura di Mary de Rachewilz, Milano, Mondadori, 1970, p. 597.