



AsiaTeatro

rivista di studi online - ISSN: 2240-4600

www.asiateatro.it

anno 2025 fascicolo n. 1

<https://doi.org/10.55154/at.Q1083>

AsiaTeatro

rivista di studi online

ISSN: 2240-4600

DOI: <https://doi.org/10.55154/14a-t48>

Pubblicazione seriale a cadenza annuale

fondata a Milano nel 2011

Direttrice: Carmen Covito

Condirettrici: Marilia Albanese, Rossella Marangoni

Comitato scientifico:

Marilia Albanese (AsiaTeatro), Giovanni Azzaroni (già Università di Bologna), Giuliano Boccali (già Università degli Studi di Milano), Giacomo Calorio (Università degli Studi di Milano-Bicocca), Matteo Casari (Università di Bologna), Carmen Covito (AsiaTeatro), Rossella Marangoni (AsiaTeatro), Andrea Maurizi (Università degli Studi di Milano-Bicocca), Maria Teresa Orsi (professore emerito dell'Università di Roma "La Sapienza"), Cinzia Pieruccini (Università degli Studi di Milano), Nuria Sala Grau (Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza), Federico Sanesi (Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza), Virginia Sica (Università degli Studi di Milano)

Gli articoli vengono pubblicati esclusivamente in via telematica. La rivista non ha scopi di lucro. I contenuti sono gratuiti e ad accesso aperto, con alcuni diritti riservati (licenza Creative Commons "Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate").

Sito web: <https://www.asiateatro.it>

E-mail: redazione@asiateatro.it

Sommario

Giovanna Coen, *Teatro giapponese a Trieste* pp. 5-36

Recensione: Claudia Iazzetta, *Tomoe. La donna che visse due volte* pp. 37-38

Teatro giapponese a Trieste

Giovanna Coen

A volte un libro riserva sorprese inaspettate. La quarta di copertina di un recente volume dello studioso di teatro giapponese Tanaka Tokuichi, sulla figura e i viaggi dell'attore Tsutsui Tokujirō, è illustrata con una fotografia scattata a Trieste.



Nel testo viene spiegato che:

“Okada Sumako, un membro della troupe, ha portato a casa una rara fotografia autografata scattata durante lo spettacolo di Trieste (il timbro dello studio fotografico triestino è sul retro).

Davanti allo sfondo della prima scena de «Il potere delle ombre», lo spettacolo più popolare in Europa, «La casa da tè sul passo della montagna», il leader della troupe, Tsutsui Tokujirō (all'estrema sinistra, in abito da sera), tiene in mano dei mazzi di fiori con l'impresario Bruni Dudek (in costume da samurai), responsabile della costa baltica e dell'Europa orientale, e un altro occidentale (la cui firma è illeggibile e il cui nome è sconosciuto, in costume da contadino).

Nella foto ci sono anche Irie Jōji (in giacca e cravatta), direttore della Japan-America Productions di Los Angeles, e Levis Burlington (in abito nero), direttore di scena della Japan-America Productions, con in mano dei mazzi di fiori. [...] si tratta chiaramente di una foto commemorativa scattata per

festeggiare il successo di una tournée europea durata un anno, poco prima del ritorno in patria.”¹

Da qui è nato l’interesse per una ricerca sul teatro giapponese a Trieste, argomento ancora non esplorato, forse perché quando si affacciava sui palcoscenici occidentali il giapponismo, e con questo le prime tournée di compagnie giapponesi, Trieste non era ancora una città italiana.

Trieste e il Giappone

Alla fine dell’Ottocento Trieste infatti faceva parte dell’Impero Austro-Ungarico, in cui godeva di un’attenzione particolare, dato che l’Imperatrice Maria Teresa ne aveva fatto il principale porto dell’Impero e suo figlio Carlo VI nel 1719 aveva concesso alla città la “patente di Porto Franco”, trasformandola così in florido centro commerciale.

È del 1892 da parte del *Österreichischer Lloyd* l’apertura delle rotte commerciali e per passeggeri verso Nagasaki e Yokohama, rotte che furono mantenute anche dopo il passaggio di Trieste all’Italia in seguito alla Prima guerra mondiale, dopo il 1919, quando la compagnia fu rinominata Lloyd Triestino.

L’interesse per la cultura e l’arte nipponica nella Trieste austro-ungarica era quindi alimentato sia dai collegamenti con Vienna e Praga, dove si era diffuso il fenomeno europeo del giapponismo, sia dai racconti e dagli oggetti che i marinai imbarcati sulle linee verso l’Oriente portavano a casa. La rilevanza dei rapporti con il Giappone nella Trieste dell’epoca è evidenziata dalla nomina, nel 1907, del barone Johan Georg von Hütterott (1852-1910) a Console Onorario Imperiale del Giappone.

Città cosmopolita e colta, era ricca di teatri. All’inizio del Novecento i più importanti erano cinque: il teatro Verdi (sorto nel 1798 con il nome di teatro Nuovo), il teatro Filodrammatico (trasformato in cinema e poi chiuso nel 1971), il teatro Fenice (prima trasformato in cinema e poi distrutto da un incendio nel 1988), il teatro Armonia (che prese poi il nome di teatro Goldoni, chiuso nel 1907 e demolito nel 1912), il Politeama Rossetti, oltre ad altri minori.

¹ TANAKA Tokuichi, *Yōroppa kakuchi de ōatari kengeki ō Tsutsui Tokujirō* (Il grande successo in tutta Europa del re del kengeki Tsutsui Tokujirō), Tōkyō, Bensei Shuppan, 2020, pp. 86-87. Traduzione nostra.

Rilevante il fatto che questi teatri erano frequentati sia dagli esponenti di classi elevate, ma anche da comuni cittadini, grazie anche a una notevole flessibilità nella programmazione degli spettacoli: fino agli anni '30 del Novecento uno stesso edificio poteva ospitare spettacoli sia di lirica che di prosa, oltre a balli in maschera, spettacoli circensi e perfino competizioni sportive.

Trieste era quindi una “piazza” naturale in cui ospitare una compagnia teatrale giapponese. Ma la prima rappresentazione di una compagnia giapponese a Trieste, programmata e annunciata per il febbraio del 1902, non avvenne a causa dello sciopero dei fuochisti del Lloyd che portò a scontri con l'esercito che causarono 14 morti e innumerevoli feriti. Lo spettacolo fu annullato e la compagnia andò invece a Zagabria. Questa compagnia era quella di Kawakami Otojirō e Sadayakko, che debuttò poi il 7 aprile 1902 al teatro Valle di Roma, il primo spettacolo giapponese che si fosse mai visto in Italia.²

Un significativo incontro culturale tra la città di Trieste e il Giappone lo troviamo tra il 5 e il 14 settembre del 1907, quando giungono a Trieste le navi Tsukuba e Chitose con la delegazione guidata dal viceammiraglio Ijūin Gorō (1852-1921). Da Trieste la delegazione si sarebbe poi recata a Vienna, dove fu ricevuta dal Kaiser Franz Joseph. Nei giorni di permanenza della squadra navale a Trieste vennero organizzati numerosi banchetti e concerti, dei quali il giornale *Osservatore Triestino* – uno dei principali quotidiani cittadini dell'epoca – dà ampia notizia. Interessante è il programma del concerto offerto il 12 settembre 1907 dalla banda della squadra navale, diretta dal “Maestro Superiore di Cappella T. Setoguchi”, che tra le molte musiche occidentali includeva una famosa melodia giapponese, *Echigojishi*.

Questa stessa melodia era stata utilizzata da Puccini nel 1904 per la *Madama Butterfly*, e nello scorrere velocemente gli incontri tra il teatro giapponese o di ispirazione giapponese e il pubblico triestino, ricordo brevemente che la prima performance della *Butterfly* avvenne al Politeama Rossetti il 16 ottobre 1909. L'opera fu poi ripresa al teatro Verdi nell'aprile del 1914.

² Un'ampia e interessante cronaca delle rappresentazioni di questa tournée in Italia si può leggere nel libro di Carmen Covito *Sadayakko, la Duse del Giappone*, Bologna, Clueb, 2023.

Hanako a Trieste

Dopo l'annullamento dello spettacolo di Sadayakko nel 1902, si dovrà aspettare fino all'aprile del 1910 per vedere un'artista giapponese esibirsi sui palcoscenici triestini.

Ne dà notizia il 20 aprile 1910 *Il Piccolo*, che probabilmente riprende la promozione già utilizzata dalla compagnia in occasione dei precedenti spettacoli della tournée. Si notano infatti delle informazioni inesatte (che oggi chiameremmo *fake news*), escogitate senza dubbio per rendere più attraente l'occasione. L'attrice Hanako viene presentata come artista del "Teatro Imperiale di Tokio", cosa che non era affatto: recitava in una compagnia creata e prodotta da Loie Fuller, danzatrice, attrice e impresaria americana, trasferitasi a Parigi nel 1892, che già nel 1901 aveva organizzato il tour europeo della compagnia di Kawakami Otojirō e Sadayakko.

L'articolo annuncia che il 22 aprile sarebbero stati recitati al Politeama Rossetti due drammi: "In una casa da thè" e "Otake", scritti da "Loi-Fu", evidente travestimento del nome di Loie Fuller che (e questo è vero) aveva scritto le due opere tenendo presenti i gusti del pubblico occidentale.

La vicenda personale di Hanako, nome d'arte di Ōta Hisa, è ricca di fascino. Nata nel 1868 nella provincia di Owari, visse un'infanzia difficile. Ancora bambina, entrò a far parte di una compagnia di attrici itineranti e successivamente fu affidata a una casa di geisha a Nagoya. Nel 1888 un ricco mercante si invaghì di lei, pagò il riscatto alla casa e la sposò. L'uomo era violento e ben presto Ōta Hisa lo lasciò ed ottenne il divorzio per fuggire a Yokohama con l'uomo di cui si era innamorata. I soldi finirono presto e il giovane la abbandonò. Ōta Hisa conobbe una piccola compagnia di attori giapponesi che nel 1901 si imbarcavano per una tournée in Europa e si unì a loro. La compagnia dopo una tappa a Londra raggiunse la Danimarca e qui, a Copenhagen, Ōta Hisa incontrò Loie Fuller, la quale notò il potenziale dell'attrice giapponese, alla quale decise di cambiare il nome chiamandola Hanako (Piccolo fiore), nome che le sarebbe rimasto fino alla morte, avvenuta nel 1945. La Fuller impose alla compagnia di dare a Hanako il ruolo di primadonna e si dichiarò disponibile a organizzare per loro un intenso programma di rappresentazioni in giro per tutta Europa, dove ebbe un certo successo.

Le vicende di Hanako durante il suo periodo di vita in Europa (dal 1901 al 1922) risultano a volte un po' confuse, e ciò può anche essere dovuto alla esagerata e spesso inesatta pubblicità di cui godevano gli attori e performers cinesi e giapponesi, ad opera

dei loro produttori occidentali. Per esempio Hanako viene citata nel *Who's Who in Theatre* del 1922, dove si dice: “Hanako, nata nel 1882, aveva debuttato sui palcoscenici di Tokyo ancora da bambina” e che aveva ricoperto vari ruoli al teatro Imperiale di Tokyo dove, alla fine era diventata una “prima donna”. Oltre al fatto che Hanako era nata non nel 1882 ma quattordici anni prima, non aveva mai recitato su alcun palcoscenico in patria.³

Alla fine della prima tournée in Europa e, soprattutto dopo l'incontro con Loie Fuller a Copenhagen, la storia raccontata su Hanako prende due strade divergenti: secondo la prima, probabilmente la più veritiera, alla fine della tournée, non volendo tornare in Giappone, decise di restare in Europa, mantenendosi cantando e ballando in un locale del quale poi acquistò la proprietà. Cercò anche di costituire una sua compagnia, scritturando dei connazionali, ma il risultato non fu quello sperato e, una volta rimasta senza soldi, si rivolse all'impresaria e amica americana che le offrì un secondo contratto.

La seconda storia, molto più drammatica e di sicuro effetto, è invece raccontata direttamente da Loie Fuller:

“Un giorno ricevetti una lettera da Hanako che mi diceva che si trovava in una taverna ad Anversa, dove la costringevano a cantare e ballare per divertire i marinai, clienti del locale. Era sola tra sconosciuti e l'uomo che voleva costringerla a svolgere quel lavoro degradante le incuteva un terrore mortale [...] e mi chiamava in suo aiuto. Uno degli attori della compagnia si trovava proprio a Parigi e lo mandai ad Anversa con due mie amiche [...] Una sera riuscì a fuggire con la sua accompagnatrice e, senza altro bagaglio che gli abitucci giapponesi che indossavano, presero il treno per Parigi.”⁴

È invece molto probabile che l'abile impresaria si fosse pentita di essersi lasciata sfuggire un'attrice che le aveva procurato un buon guadagno e avesse deciso così di riallacciare i rapporti con Hanako. Quindi dopo molti viaggi in Europa, tra il 1902 e 1904, in America nel 1907, nuovamente in Europa nel 1910 (data della rappresentazione a Trieste), la compagnia di Hanako raggiunse la Russia. Nel 1916 tornò in Giappone per reclutare nuovi attori e danzatori per un nuovo tour di performance in Europa. Nel 1921 ritornò definitivamente in Giappone dove si ritirò a vita privata. Come attrice aveva segnato le scene europee, sulle orme di Sadayakko, ma rimase sostanzialmente sconosciuta in patria.

³ Vedi SAVARESE Nicola, “A Portrait of Hanako”, *Asian Theater Journal*, vol. 5, n. 1, 1988, pp. 63-75.

⁴ Loie Fuller, *Quinze ans de ma vie*, Paris, Librairie Félix Juven, 1908, pp. 207-208.

Da segnalare che durante il suo soggiorno europeo, nel 1906 fu notata dallo scultore Auguste Rodin, che rimase affascinato dalla sua gamma di espressioni, realizzando molteplici studi del suo volto in vari stati di angoscia, paura e serenità. Sull'incontro tra Rodin e Hanako lo scrittore giapponese Mori Ōgai ha scritto un romanzo breve.⁵



La fine Hanako divenne famosa per le sue morti strazianti.

Foto di Hanako da "La Donna", n. 71, 5 dicembre 1907, p.19

⁵ Ne esiste una traduzione facilmente accessibile: MORI Ōgai, PULVERS Roger, "Hanako", *The Asia-Pacific Journal – Japan Focus*, vol. 20, issue 2, number 2, Jan 15, 2022.

Ritorniamo alla performance di Hanako a Trieste. Purtroppo non ci sono rimasti fotografie o manifesti dello spettacolo dato al Politeama Rossetti, ma il quotidiano *Il Piccolo* del 23 aprile 1910 riporta un'estesa ed interessante critica.

L'articolo inizia con una sincerità disarmante:

“Il pubblico, elegante ma non molto numeroso, convenuto ieri sera al teatro mostrò di interessarsi alla recita dell'attrice giapponese Hanako e alla sua compagnia del Teatro Imperiale di Tokyo, e dopo ciascuno dei due drammi in un atto rappresentati acclamò al palcoscenico la protagonista.

Infatti è così raro il caso di poter assistere ad uno spettacolo confessando francamente di non capir nulla, che l'interesse era pienamente giustificato. Accade tante volte al pubblico o anche alla critica (oh sì sì) di non comprendere; ma quando mai lo si confessa?

Quando si va allo «Chantecler» ci vuole un po' di «snob»; ma di fronte ai giapponesi non occorre; lo «snob» lo si lascia a casa.

Eppure ciò che si arriva chiarissimamente a comprendere anche attraverso l'ostico esotismo della lingua e le voci un po' chioce, un po' gutturali, un po' stridule degli attori, è che la Hanako è senza dubbio una valente attrice.”

In sostanza, quello che viene premiato dalla critica è l'esotismo che la rappresentazione portava in scena, di cui, come candidamente confessa il cronista, poco o nulla all'epoca si sapeva.

Va detto che le pièce portate in scena da Hanako avrebbero fatto storcere il naso ai professionisti dell'autentico teatro tradizionale giapponese, infatti, quello portato sulle scene occidentali era quello che in Giappone veniva considerato teatro popolare o teatro di strada, molto lontano dalle rigide regole delle accademie teatrali. Ma difficile che gli occhi di un occidentale inesperto avessero potuto cogliere la differenza. E che il teatro giapponese non era conosciuto risulta ancora più evidente nelle successive frasi quando si elogia la naturalezza e il realismo nella recitazione di Hanako. Una visione occidentale, dunque, perché nel teatro giapponese non viene apprezzato il realismo, bensì la ricerca stilizzata e una grande padronanza tecnica, dato che la performance come trasposizione del quotidiano non fa parte del teatro giapponese classico: ciò che importa è la verità del sentimento o l'emozione che una scena riesce a suscitare nell'osservatore.

Va però notato che il cronista avverte questa diversità e dice:

“Ciò che giunse inaspettato ai più è che la recitazione degli attori giapponesi è piana e semplice. Nessuna enfasi. Sono molto «truccati», camminano a piccoli passi, sono d'età indefinibile, hanno voci e pronunce strane [...] ma

hanno i gesti e le espressioni facciali comuni a tutti gli attori – anzi **ai buoni attori – italiani.**”

E dunque è questo il termine di paragone indispensabile!

Va detto che, nonostante la non conoscenza del teatro giapponese, al cronista viene qualche dubbio in merito all'autenticità delle due pièce portate sul palcoscenico:

“Non sappiamo se i due piccoli drammi che abbiamo udito recitare iersera, con l'ausilio di un programma-guida che ne raccontava (senza troppa precisione, ci sembra) l'argomento, possono dare un'idea sia pure sintetica, di ciò che sia il repertorio del teatro drammatico giapponese attuale. E ignoriamo se il signor Loi-Fu [Loie Fuller] sia il Sardou del nuovo Giappone. Certo quei due lavori appaiono ingenui: il primo «In una casa da thè» ingenuo nonostante la sua tragica violenza sanguinaria, una violenza alquanto da «Grand Guignol», il secondo, «Otake», infantile con una chiusa tragica; entrambi a quanto sembra di fattura piuttosto cinematografica.”

Non è un caso, infatti, che questi due drammi, così come gran parte del repertorio di Hanako, ampiamente riveduto e adattato per il pubblico occidentale da Loie Fuller, prevedevano la tragica fine della protagonista che compiva il suicidio (*seppuku*), con conseguente ampio spargimento di sangue. Anche nel caso dei drammi di Sadayakko, scritti da Kawakami, Loie Fuller aveva preteso che fosse aggiunto questo esito finale, che considerava “autenticamente giapponese” e più spettacolare.

E a ben vedere, la stessa fine accomuna anche Butterfly. La donna orientale, immagine della sensualità, della seduzione è una creazione del e per il pubblico occidentale, che così può lasciare libero sfogo a sogni esotici, a desideri erotici. Lo spettacolo impressiona, ma alla fine tranquillizza dato che l'oggetto del peccato si autopunisce.

Un'ultima nota riguardo alla cronaca de *Il Piccolo*: se da una parte è vero che la donna asiatica, e nello specifico la giapponese, suscita fascino e curiosità, dall'altra parte, quando ai sogni si sovrappone la realtà, questa donna diventa insignificante:

“... E si badi bene che divenire graziosa non deve essere facile a una personcina così piccola, umile, insignificante e dai tratti fisionomici così poco estetici come è la Hanako. Eppure!”

Ritornano qui alla mente gli scritti di Pierre Loti, che, da campione del colonialismo, certamente non risparmia commenti sgradevoli sulle fattezze del popolo giapponese, accomunandoli a scimmie (sic!).

La tournée di Tsutsui Tokujrō

Passano gli anni, anni di profondo cambiamento per la città di Trieste che alla fine della Prima Guerra mondiale diventa italiana. Un traguardo fortemente voluto e agognato da tempo, ma che riserva anche risvolti meno felici: la centralità del porto di Trieste va lentamente a sfumare, vista la concorrenza con gli altri porti italiani, ben più centrali rispetto al territorio nazionale. Nella città rimane però una forte impronta culturale internazionale tant'è vero che il giornale locale *Il Piccolo* di domenica 8 marzo 1931 dà notizia di una rappresentazione al teatro Verdi del “Teatro Imperiale” giapponese:

“Un avvenimento artistico di eccezionale importanza si annunzia al «Verdi»: tre rappresentazioni della Compagnia drammatica giapponese del Teatro Imperiale di Tokio, composta da quaranta attori e diretta dal più grande attore del Giappone. La Compagnia che ha debuttato con grande successo a Berlino, a Vienna, e alcuni mesi or sono a Milano e Roma, prima di far ritorno in Patria, darà tre recite sulle nostre scene e svolgerà un programma di grande interesse artistico. Saranno rappresentati due nuovi lavori. Sul teatro giapponese, sugli attori e sulle opere diremo più diffusamente.”

Un grande interesse, dunque, e una grande aspettativa, dato che l'articolo citato anticipa di ben nove giorni lo spettacolo, ma non solo, si preannunciano anche degli approfondimenti nei giorni a seguire, così da dare al pubblico triestino una visione approfondita ed accurata del teatro giapponese nello specifico, e della cultura di quel Paese più in generale.

Anche in questo caso la pubblicità che aveva accompagnato questa troupe nella sua tournée in Europa si dimostra ampiamente inesatta, nonostante siano passati più di vent'anni dalla rappresentazione di Hanako: certamente la Compagnia non faceva parte del “Teatro Imperiale” o “Nazionale” di Tōkyō e certamente non era “diretta dal più grande attore del Giappone”. Ma si sa, ancora oggi, la pubblicità ha le sue regole!

Gli articoli risultano invece molto interessanti per le ricerche che documentano: anche se non sempre corrette, rappresentano certamente un grande passo avanti rispetto al passato, tanto sono ampi gli approfondimenti che appaiono sul giornale i giorni seguenti, a firma di Vittorio Tranquilli, autorevole critico teatrale e musicale.



Per gentile concessione del Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl", Trieste

Ecco infatti l'articolo de *Il Piccolo* di mercoledì 11 marzo:

"[...] Il complesso artistico è formato da ben trentun artisti tra cui dodici donne. La Compagnia viaggia con i cuochi ed è costituita da celebri mimi, acrobati, cantori, schermidori ed un onnagata. L'onnagata è l'attore che fa la donna. Nell'antico teatro giapponese, le donne erano escluse dalla parte, perché, secondo le dottrine religiose del Buddismo e del Confucianesimo, la donna rappresentava una reincarnazione del peccato. Sorse così l'usanza di sostituire la donna con un attore capace di rendere la finzione sulla scena. Ma gli onnagata, per eccesso di coscienziosità professionale, perdurarono nella parte femminile anche fuori dalla scena. Alcuni onnagata nel Giappone moderno, indossano abitualmente vesti femminili, si truccano, usano cosmetici, fanno toilette e parlano in falsetto come le donne. Quando sul teatro si producono gli onnagata, il pubblico accorre in gran folla attratto da questo straordinario fenomeno artistico per cui sotto le vesti femminili difficilmente si riesce a comprendere il gesto, l'incedere e la voce di un maschio.

Ma oltre al famoso e caratteristico onnagata, la Compagnia giapponese ci presenterà un grande attore tragico: Tokujiro Tsutsui, il maggiore interprete del dramma nipponico classico.

Il grande Tokujiro Tsutsui ha rivoluzionato il teatro giapponese.

Fino a pochi decenni or sono, un'antica e severa tradizione voleva che gli attori provenissero tutti da famiglie di attori. Una specie di religione dell'arte prescriveva la continuità del culto da padre in figlio. Tsutsui è il primo attore che viola la vecchia tradizione. Egli non è figlio di artisti, ma di un antiquario, ed è stato ufficiale d'artiglieria nella guerra russo-giapponese.

Un altro grande merito ha questo attore, ormai celebre in tutto il mondo: ha aperto la scena alle donne che finora erano considerate moralmente, intellettualmente e religiosamente indegne di salire sul palcoscenico, ritenuto come un luogo sacro e di nobiltà."

Anche se, come si leggerà, negli articoli dei giorni seguenti si darà una descrizione delle varie tipologie di teatro classico giapponese, qui sembra venga ancora confuso il teatro Nō (dove il palcoscenico è effettivamente “luogo sacro e di nobiltà”) con il popolare teatro Kabuki. Inoltre certamente non fu Tsutsui ad aver portato per primo le donne sulle scene e certamente non in Giappone, ma, come dicevamo, qualcosa va concesso alla promozione.

L'articolo continua:

“La Compagnia porterà dunque gli originali drammi della vecchia scuola teatrale giapponese, i drammi Kabuki di storia, di costume, di mitologia per i quali si richiede appunto la partecipazione del mimo, del cantore, dello schermidore, dell'acrobata e dell'attore.

È la prima volta che un pubblico occidentale assiste ad una rappresentazione del dramma giapponese. Le artiste giapponesi apparse in Europa come Sada Yakko nel 1900, e Hanako nel 1906, erano singole individualità di costume già occidentalizzato, mentre la Compagnia di Tsutsui recita fedele al costume e allo spirito del teatro nipponico.

Però il direttore ha dovuto fare uno strappo alla tradizione: le rappresentazioni giapponesi durano sei, otto ed anche dodici ore di seguito. Il pubblico entra in teatro la mattina ed esce la sera, beatificato, quasi in stato di grazia e sublimato dalla virtù edificante del dramma giapponese, che insegna col suo «pathos» la contemplazione e la rassegnazione al dolore del mondo. Queste recite sono state ridotte per il pubblico europeo a poche ore.”

Vittorio Tranquilli prosegue poi citando i successi ottenuti dalla compagnia nel teatro parigino di Pigalle e a Berlino, ritenuta la piazza all'avanguardia delle scene di prosa:

“Il giudizio della critica più autorevole e dei «regisseurs» è stato unanime nel riconoscere ai giapponesi una prodigiosa fantasia ed espressività mimica. Nessuna messa in scena occidentale è paragonabile per risorsa decorativa, forza di suggestione, invenzione coloristica, interpretazione dello spirito tragico attraverso il gesto, a quanto sanno creare gli attori giapponesi. Solo Max Reinhardt – notò qualcuno a Berlino – è riuscito a creare qualcosa di simile alla messa in scena del «Sogno di una notte di estate» di Shakespeare.”

Il giorno seguente, giovedì 12 marzo, ecco pubblicato un lungo articolo che delinea le caratteristiche principali del teatro classico giapponese, iniziando dal ricordare ancora i meriti di Tsutsui Tokujirō:

“Ma il maggior merito di Tsutsui – che tra poche sere si presenterà al nostro pubblico in alcune impressionanti sue interpretazioni ed offrirà una delle sue potenti scene nel «karakiri» – sta nell’aver accostato il teatro giapponese al mondo occidentale.

Questo accostamento dello spirito nipponico alla cultura europea è stato ricco e fecondo di possibilità per il nostro teatro. Germania e Russia che sono oggi i paesi teatralmente evoluti ed impregnati di modernismo scenico, hanno riportato profonde ed istruttive impressioni della Compagnia giapponese.”

Inizia quindi una descrizione sulle tipologie del teatro giapponese, con cui il critico dimostra di aver approfondito la materia e ha il merito di averla portata all’attenzione del grande pubblico, anche se molte sono ancora le imprecisioni:

“Il teatro classico nel Giappone si divide letterariamente in quattro specie: i drammi «Yokioku» o «Nò», che sono azioni metriche in due scene con musica; gli interludi comici «Kyògen» fatti per esilarare il pubblico dopo la tragedia; il dramma «Kabuki» – che è nel repertorio della Compagnia che vedremo al «Verdi» – e che consiste in forti rappresentazioni ove appaiono le divinità nipponiche, spettri, guerrieri che trionfano contro demoni e traditori ed infine i «Jòruri» drammi sentimentali tragici o mitologici che fino a pochi anni or sono erano recitati dalle bambole e dai fantocci.”

Molto più attento e aggiornato invece il commento sulla situazione attuale del teatro giapponese che dimostra quanto il Giappone in breve tempo abbia tradotto, studiato e compreso il teatro occidentale:

“Se il popolo giapponese è così fedele e innamorato della classicità teatrale, ciò non vuol dire che il teatro moderno sia sconosciuto o poco gradito in quel Paese. Il teatro giapponese conosce il repertorio ultramoderno tedesco, francese e inglese. A Tokio si recita spesso Ibsen, Shaw, Pinero, Sardou, Sarment. Ma il dramma europeo è un’eccezione, mentre la rappresentazione classica nazionale è una tradizione che rivela il bisogno spirituale del popolo di vivere e patire coi suoi eroi.”

L’articolo torna poi sull’importanza che il teatro giapponese può avere nella ricerca di uno nuovo stile teatrale europeo:

“Lo stile che l’Europa non è riuscita a trovare per il teatro occidentale, viene dato dall’arte drammatica giapponese, in cui “tutto è stile” ed ha una tradizione secolare. Non c’è secondo la critica inglese e germanica, un’altra arte teatrale sulla terra che sia più severamente tradizionalista di quella giapponese. Quest’arte è fatta di purezza, di verità, di religiosità ed è una cosa

viva e profonda, delicata e poetica. Nella commedia e nel dramma giapponese concorrono la mimica, la pittura, la poesia, la danza. Quello che è stato per tanti anni il sogno di Max Reinhardt, cioè la confluenza e la partecipazione di tutte le arti nella rappresentazione del dramma classico e nel moderno, è stato realizzato dal teatro giapponese già da tre secoli! ⁶

[...] un'intellettuale russa, la signora Kamenewa, membro della Società internazionale per l'intensificazione delle relazioni e degli scambi culturali, ha detto recentemente, in occasione delle recite giapponesi: «Quando il Kabuki sarà conosciuto in Europa, esso costituirà un elemento importante nella cultura artistica com'è stato l'impressionismo francese ed il classicismo germanico».

Il critico prosegue poi con un resoconto sull'educazione teatrale che nel Kabuki inizia già in tenera età, perché, scrive:

“La mimica dell'attore giapponese è più importante della parola. [...] Ogni atteggiamento plastico, ogni passo di danza, viene composto dall'attore con grande purezza e perfezione di lineamenti. Tutto è misurato e ricercato per il raggiungimento della bellezza e dell'armonia estetica. [...] Tuttavia non bisogna credere che questa tradizione, dura e severa, intransigente e aristocratica, trasformi l'istinto naturale dell'interprete in qualcosa di studiato e di freddamente calcolato e meccanico. Malgrado l'educazione, l'attore non diventa meccanico. Esso conserva in grazia dell'amore che lo ispira nell'arte, una calda ed umana spontaneità. Tsutsui che da parecchi anni recita i drammi «Kabuki» ha ripetuto oltre duemila volte il suicidio con «karakiri». Ogni volta egli rivela una pronta immediatezza e sensibilità, ed infonde nella sua parte un profondo palpito di dolore e di poesia tragica.”

L'articolo continua poi con la descrizione dell'apparato scenico. Dopo aver affermato che “Tutto sulla scena giapponese è festa di colore: un'orgia poetica di rosso, azzurro, giallo, violetto”, il critico parla di un palcoscenico “nudo, ricoperto di stuoie”, con una decorazione inesistente “come nell'antico teatro di Shakespeare” e pochi oggetti che evocano la realtà più che riprodurla: situazione più vicina al teatro Nō, mentre nulla viene detto riguardo ad una caratteristica fondamentale dei teatri Kabuki, ossia tutti gli artifici e marchingegni, ad iniziare dal palcoscenico girevole, botole e quant'altro per creare sorpresa e stupore nel pubblico. La confusione viene sicuramente dal fatto che il giornalista non ha ancora visto lo spettacolo di Tsutsui, che sarebbe andato in scena quattro giorni dopo, cioè il 17 marzo. Ma va anche detto che la compagnia di Tsutsui, anche per ovvi motivi organizzativi e logistici, portava in tournée un Kabuki semplificato,

⁶ Il giornalista cita Max Reinhardt, ma ricordo che anche Brecht e Mejerchol'd attinsero grandi ispirazioni dal teatro giapponese, in particolare dal Teatro Nō, e lo stesso entusiasmo per un teatro totale come quello giapponese diede lo spunto a Yeats, Craig, Claudel ed altri per elaborare nuove teorie teatrali.

probabilmente già facente parte di quella corrente che anche in Giappone aveva preso il nome di neo-Kabuki.

Il giorno 13 marzo su *Il Piccolo* c'è solo un trafiletto in cui si avvisa che a causa della grande richiesta la vendita dei biglietti viene anticipata. Interessante invece l'articolo di domenica 15 marzo, che dà una bella immagine di come un pubblico occidentale reagiva all'epoca a spettacoli così particolari:

“Il senso di smarrimento, che il pubblico triestino aveva provato al primo annuncio della venuta della Compagnia giapponese di Tokujiro Tsutsui nella nostra città, è ormai del tutto scomparso, e questi attori venuti da un così lontano paese, depositari di una così antica tradizione drammatica, sono attesi con quella curiosità e quell'interesse che il nostro pubblico è solito tributare agli artisti più noti, italiani od europei. Questo è già successo un po' da per tutto, dove Tokujiro Tsutsui si è presentato coi suoi trentun compagni: prima indecisione, poi viva attesa, ed infine ammirazione ed entusiasmo. Non bisogna dimenticare che essi viaggiavano l'Europa da quasi un anno, e che, dopo essersi trattenuti a lungo negli Stati più settentrionali, passando da Londra a Parigi, e da Oslo a Berlino, da vari mesi ormai si trovano da noi, in Italia, per concludere a Trieste il fortunatissimo giro. Quanto poteva illuminare il pubblico sulla letteratura drammatica giapponese e sull'arte e la vita degli attori, è stato detto. Con questa scorta di succinte notizie e col libretto, stampato a cura del teatro Verdi, che darà loro modo di seguire il filo della vicenda, gli spettatori di martedì sera non avranno altro da fare che affidarsi agli occhi, per godere appieno lo spettacolo, attraverso la perfezione dell'espressione mimica di questi artisti eccezionali, e raggiungere quello «stato di grazia» che finora sembrava essere privilegio esclusivo dei pubblici orientali.”

Nell'archivio del Teatro Verdi è conservata una copiosa e preziosissima documentazione degli spettacoli dati il 17, 18 e 19 marzo: sono arrivati fino a noi il programma di sala, cinque fotografie degli attori autografate, di cui una foto di scena, cinque tra locandine e manifesti. Li custodisce il Civico Museo Teatrale “Carlo Schmidl” di Trieste, che ringraziamo per avercene concesso la pubblicazione.

Documentazione fotografica

per gentile concessione del Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl", Trieste





Due fotografie di Tsutsui Tokujirō con autografo.





L'attrice Chigusa Momoyo



Foto con autografo dell'attore Mimasu Kiyoshi



Foto di scena, con autografo di Tsutsui Tokujirō. © Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl", Trieste



Copertina del programma di sala. © Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl", Trieste

Il programma di sala degli spettacoli.

(Come per tutte le immagini in questa sezione, si ringrazia il Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl" di Trieste)

IL TEATRO NAZIONALE GIAPPONESE

È questa la prima volta che una compagnia giapponese al completo - attori, suonatori, scenari e costumi - intraprende una tournée fuori dell'Impero. I giapponesi sono molto gelosi della loro tradizione teatrale, che risale a circa mille anni or sono ed ha attraversato ininterrotta il corso dei secoli, mantenendosi fissa in alcune forme, di cui le principali sono:

il teatro *nô*, classico, di origini religiose, le cui brevi azioni metriche drammatizzano vecchie leggende di eroi e di *samurai* (guerrieri);

il teatro *jôruri*, tuttora in fiore nella città di Osaka, caratteristico perché solo in tempi recenti gli attori in carne ed ossa vi hanno sostituito i fantocci;

il teatro *kabûki*, popolare, a forti tinte, con drammi di costume e tragedie storiche, sorto nel XVII secolo, fusione di convenzionalismo tradizionale e di elementi moderni. Il repertorio della compagnia di Tokujiro Tsutsui appartiene, per l'appunto, al teatro *kabûki*.

Come la produzione teatrale, così anche l'attore giapponese è strettamente legato alla tradizione. L'arte dell'attore si trasmette di padre in figlio e l'educazione, in questo senso, comincia fin dalla più tenera età. Educazione multiforme, che l'attore dev'essere perfetto dicatore, cantante, mimo, acrobata, danzatore e schermidore contemporaneamente. Ci sono, in Giappone, delle celebri dinastie di attori.

Tokujiro Tsutsui ha rotto con queste tradizioni, in quanto è figlio di un antiquario e, prima di dedicarsi al teatro, è stato ufficiale di artiglieria nella guerra russo-giapponese. Inoltre, fra i primi, egli ha aperto alla donna giapponese la via del palcoscenico - fino a non molto tempo fa, e spesso ancora oggi, le parti di donna venivano interpretate da attori specializzati, noti col nome di *ônnagata*; - e, per primo, ha accettato l'invito di far conoscere l'arte teatrale del suo paese all'America ed all'Europa.

Queste innovazioni, che non intaccano l'essenza dell'arte drammatica nipponica, fanno di Tokujiro Tsutsui una delle personalità più spiccate del mondo teatrale di Tokio. Esso non è più, come nei tempi antichi, un mondo d'eccezione, fuori del consorzio sociale; però gli attori conservano un concetto quasi religioso della loro missione, sanno di essere i depositari di un'arte vecchia di secoli, alla quale devono la sorprendente perfezione delle loro espressioni. Infatti, le leggi che regolano fin nei minimi particolari ogni movimento dei loro muscoli - e ciascun movimento corrisponde ad un moto dell'anima - sono le stesse di tre o quattrocento anni fa. Pure non riducono mai l'attore ad una semplice marionetta: esse non sono che il mezzo attraverso il quale egli rinnova ogni sera la sua personalità.

Le scene e i costumi sontuosi della compagnia di Tokujiro Tsutsui rivelano quel gusto speciale dei colori ch'è così vivo in tutta l'arte d'oriente. Lo spettacolo, drammatico, poetico, pittorico, musicale ed acrobatico al tempo stesso, è nuovo per la sensibilità del pubblico occidentale, ma la chiarezza della sua espressione sale fino alle vette somme dell'arte, fino a quell'universale linguaggio che supera tutte le diversità di epoca e di ambiente.

PROGRAMMA

KOI - NO - VOZAKURA

(L'amore al tempo dei ciliegi in fiore)

Dramma lirico e ballo

PERSONAGGI:

Kanabo, guardiano notturno . . .	<i>Taisuke Kikuchi</i>	
Tsujura-Uri, profetessa	<i>Sumako Okada</i>	
Fuwa, un Samurai	<i>Issaku Izumi</i>	
Nagoya, il suo rivale	<i>Minoru Yamanaka</i>	
Murasame Tayu, prima cortigiana .	<i>Kazue Ueno</i>	
Takao Tayu, seconda cortigiana . . .	<i>Taki Sato</i>	
Konohana Tayu, terza cortigiana . .	<i>Momoyo Chigusa</i>	
Tome Onna, prima inserviente . . .	<i>Koro Yamada</i>	
Jakko	} inservienti { <i>Tokuko Akagi</i>	
Kamoe		} <i>Sumako Okada</i>
Kamoe		

ARGOMENTO

La scena rappresenta una delle strade principali del Yoshiwara, il quartiere della galanteria a Tokio. Al tempo dei ciliegi in fiore, gli abitanti della capitale vengono a passeggiarvi verso sera, ad ammirare le cortigiane e gli alberi fioriti.

In un cortile, sotto i ciliegi, sono ammassate delle botti d'acqua, allo scopo di prevenire il pericolo d'incendio. Vari tipi passano per la strada: il guardiano notturno; un cieco che suona il flauto; una giovane profetessa che vende i fagioli della buona fortuna; un suonatore di *shamisen*.

Le cortigiane passeggiano accompagnate dalle loro inservienti: indossano sontuosi vestiti e compiono la *tea-ceremonia*, il rito della tazza di *saké* tuttora in uso in alcune case di Kyoto.

Appaiono quindi due *samurai*, l'uno avvolto in una veste ricamata a nuvole e lampi, simbolo dell'amore infelice, l'altro in una veste adorna di rondini in volo, simbolo dell'amore felice. Entrambi sono innamorati della medesima cortigiana e vogliono impugnare le armi per lei. Ma una inserviente dal grembiale rosso impedisce il duello, mostrando ai due *samurai* uno dei recipienti pieno d'acqua, entro il quale si rispecchia la luna. Ella spiega loro che le cortigiane non sono come le altre donne e non possono appartenere ad un solo uomo. Come la luna è bella soltanto quando si riflette nell'acqua, così la cortigiana è bella solo quando vive nel suo mondo, nel quartiere di Yoshiwara. Bisogna comprender questo e rassegnarsi a dividere i suoi favori.

BALLETTI

PERSONAGGI:

1. Il ballo della volpe Tokujiro Tsutsui
2. Il ballo delle maschere Hajime Mori
3. Ballo popolare . . . Kazuè Ueno, Sumako Okada,
Tokuko Akagi, Masako Kasu-
gano, Taki Sato, Hajime Mori.

ARGOMENTO

Il direttore Tsutsui ed i suoi artisti eseguono alcune danze caratteristiche del teatro giapponese.

Dapprima appare il sig. Tsutsui nel «Ballo della volpe». Le avventure della volpe offrono spesso materia a racconti ed a commedie nell'arte narrativa e drammatica del Giappone. La volpe è il simbolo dell'astuzia, della scaltrezza, della vivacità, ecc. Spesso muta il suo aspetto per ingannare gli uomini, e questo, per l'appunto, intende esprimere con la sua danza il sig. Tsutsui.

Segue un danzatore: il sig. Hajime Mori che eseguisce «Il ballo delle maschere».

Terzo ed ultimo è un «Ballo popolare» dell'epoca Genroku (XVII secolo), che in Giappone viene eseguito molto spesso dalle *gheishe*.



KAGE - NO - CHIKARA

(La Provvidenza assopita)

Dramma in tre scene con combattimento alla sciabola

PERSONAGGI:

Tsuyu, fanciulla in una casa da tè *Momoyo Chigusa*
 Chuji, giovane contadino *Kiyoshi Mimasu*
 Uzaemon, suo padre. *Koro Yamada*
 Enzo, amico di Uzaemon *Tokujiro Tsutsui*
 Tanaka, servo del Governatore . . . *Minoru Yamanaka*
 Matsui, agente delle imposte *Issaku Izumi*
 Urabé, Governatore di una provincia *Yasusuke Kituchi*

Al seguito del Governatore
Tokuji Tsuji
Taichi Hasegawa
Eichi Iwata
Kozaburo Baba

Dorobo, un bandito *Eichi Iwata*
 Sua moglie *Hajime Mori*
 Tabibito, un viaggiatore *Koro Yamada*
 Sua figlia *Kazuè Ueno*
 Kobun, amico di Chuji *Takuji Tsuji*

ARGOMENTO

SCENA PRIMA

(Una casa da tè sulla collina)

Nei suoi elementi essenziali, questo dramma simboleggia l'anima stessa del Giappone e dei *samurai*.

Un giovane contadino di nome Chuji fa la corte a Tsuyu, una fanciulla di una casa da tè. Uzaemon, il padre di Chuji, sorprende i due innamorati e dà il suo consenso al matrimonio. Egli è in procinto di com-

piere una missione pericolosa: far pervenire al Governatore della provincia la supplica di 3000 contadini, perchè li salvi dalla carestia e dalla morte. Ma una simile preghiera, inoltrata senza tener conto delle vie gerarchiche, costituisce una grave offesa, e chi ha il coraggio di fare un'azione simile, può venir punito anche con la morte. Perciò Uzaemon confida ogni cosa al suo amico Enzo, pregandolo di prendersi cura di Chuji e consegnandogli la spada, perchè la trasmetta al figlio, nel caso che la sua missione non dovesse riuscire.

Il Governatore della provincia, nel ritorno da una partita di caccia, si ferma nella casa da tè dove si trova Tsuyu, s'invaghisce della fanciulla e decide di rapirla. In quel mentre appare Uzaemon con la supplica. Furibondo per l'ardire del vecchio, il governatore ordina che sia ucciso e il suo corpo portato via.

Chuji sopraggiunge, mentre i sicari del governatore stanno conducendo via Tsuyu ed apprende, al tempo stesso, che suo padre è stato ucciso. Egli prega Tanaka, uno dei vassalli del governatore, di voler aiutarlo, ma questi non prova alcun sentimento di pietà per un contadino, ed anzi, per umiliarlo, gli ordina di prosternarsi a terra e passarli sotto le gambe. Ma Chuji, invaso da furore, si scaglia contro di lui.

Il giovane contadino ritrova quindi il corpo del padre e giura vendetta. Ma come può egli vendicarsi? Dovrebbe essere per lo meno un *samurai*. Enzo, l'amico del padre, che nella commedia è la personificazione del codice d'onore della cavalleria, gli consegna la spada paterna e qualche po' di danaro, perchè Chuji possa vivere ed educarsi; però si rifiuta di rivelargli il nome dell'assassino, perchè il giovane non è ancora abbastanza esperto nel maneggio della spada.

Egli lo apprenderà, quando ne sarà degno.

SCENA SECONDA

(Un anno dopo)

Una bosaglia presso un villaggio. Chuji sorprende un bandito (e sua moglie, i quali hanno deciso di assassinare un vecchio mercante in viaggio con la figlia. Chuji, sempre alla ricerca di azioni da compiere degne di un *samurai*, li salva entrambi.

I due predoni sono in suo potere, giacciono legati a terra. Egli mostra loro il filo della sua spada, ma se ne serve soltanto per tagliare i lacci. Inoltre li fornisce di danaro, affinché possano incamminarsi sulla via del bene.

Allorchè Enzo viene a conoscere l'azione compiuta da Chuji, lo ritiene degno infine di apprendere il nome dell'assassino del padre.

SCENA TERZA

(L'abitazione del governatore)

Il governatore siede nella sua casa e beve il *saké*, contemplando le danze delle sue donne. Ma è turbato: la fanciulla rapita dalla casa da tè si rifiuta a lui e giura di preferire la morte all'amore del potente signore.

Chuji irrompe nell'abitazione: i soldati lo afferrano. Per salvare la vita del fidanzato, Tsuyu promette di acconsentire ai desideri del governatore. Però Chuji dichiara che la dote più alta della donna è la castità e che è meglio essi muoiano insieme.

I due giovani vengono legati e già stanno per essere trapassati con una lancia, quando appare il vecchio Enzo che provoca lo scoppio di un grande tumulto. Chuji ne approfitta per uccidere l'assassino di suo padre e poi, per punirsi di quest'azione contraria alle leggi, vuol darsi la morte. Ma il vecchio Enzo dichiara che la responsabilità dell'azione è sua e che tocca a lui di morire. Infatti, dopo avere unito i due giovani, egli si fa il *hara-kiri*.



MITSUhide
(Repertorio Kabuki)

PERSONAGGI:

Mitsuhide	<i>Tokujiro Tsutsui</i>
Juyiro, suo figlio	<i>Yasusuke Kikuchi</i>
Misao, moglie di Mitsuhide	<i>Koro Yamada</i>
Satsuki, madre di Mitsuhide	<i>Eichi Iwata</i>
Hatsu-Giku	<i>Momoyo Chigusa</i>
Hideyoshi	<i>Minoru Yamanaka</i>
Kiyomasa	<i>Kiyoshi Mimasu</i>
Samurai	<i>Issaku Izumi</i>
Samurai	<i>Hajime Mori</i>

ARGOMENTO

Siamo nel 1536. Tutto il Giappone è in rivolta. Nello stato di Owara, l'eroe Nobunaga è stato ucciso dal suo vassallo Mitsuhide. Appena un altro vassallo, il fedele Hideyoshi, apprende ciò, raduna le sue truppe per uccidere il trahitore. Mitsuhide allora schiera i suoi soldati ad oriente di Kyoto, e Hideyoshi ad occidente della città. Mitsuhide ha con sé la madre Satsuki e il figlio Juyiro, un giovane di diciannove anni, che vuol combattere e compiere azioni eroiche. Però Juyiro è triste, perché da poco si è fidanzato con Hatsu-Giku. Infatti, prima di recarsi al campo al posto del padre, egli sposa la fanciulla, secondo il desiderio della madre e della nonna. Hideyoshi intanto, volendo vendicare in persona l'assassinio del suo signore Nobunaga, penetra nella casa di Mitsuhide travestito da prete, e prega la madre del suo nemico di concedergli ospitalità per la notte. Ella acconsente, ma subito dopo si reca dal figlio ad avvertirlo che Hideyoshi si trova nella sua abitazione, sotto le spoglie di un prete. Mitsuhide penetra nella camera dove ritiene che il rivale riposi e lo trafigge con la lancia, ma poi si accorge di aver trafitto la propria madre.

Juyiro ritorna dal campo gravemente ferito e trova la casa di suo padre già invasa dalle truppe di Hideyoshi.

 **TEATRO COMUNALE G. VERDI**

17 - 18 - 19 Marzo 1931 - IX

RECITE STRAORDINARIE

—●—

TEATRO
NAZIONALE
GIAPPONESE

—●—

40 Artisti - Commedie - Scene mimiche
Danze - Canti - Musica - Lo spettacolo
teatrale più originale di tutto il 1931.

Stab. Tip. G. Werk - Trieste, Via Settefontane 4

OPERA N. 122
1931/12



Teatro Comunale G. Verdi

Martedì 17, Mercoledì 18 e Giovedì 19 Marzo 1931 - IX - ore 20.30

RAPPRESENTAZIONI STRAORDINARIE

del

TEATRO NAZIONALE GIAPPONESE DI TOKIO

PROGRAMMA :

KOI - NO - YOZAKURA

(L' amore al tempo dei ciliegi in fiore)

Dramma lirico e ballo

PERSONAGGI

Kanabo, guardiano notturno	Tsuneko Anōchi
Tsujura-Uti, profetessa	Sumako Okada
Fuwa, un Samurai	Issaku Izumi
Nagayo, il suo rivale	Mitsuru Yamataka
Murasame Tayu, prima cortigiana	Kazuki Ueno
Takao Tayu, seconda cortigiana	Toki Sato
Konohana Taya, terza cortigiana	Monoyo Chigusa
Tome Onna, prima inserviente	Koro Yamada
Yasuko	Tokako Akagi
Kamoc inservienti	Sumako Okada
Kamoc	Masako Kasugano

KAGE-NO-CHIKARA

(La Provvidenza assopita)

Dramma in tre scene

PERSONAGGI:

Tsuyu, fanciulla in una casa da tè	Monoyo Chigusa
Chuji, giovane contadino	Kiyoshi Himasu
Uzacamō, suo padre	Koro Yamada
Enso, amico di Uzacamō	Tokujiro Tsutsui
Tanaki, servo del Governatore	Mitsuru Yamataka
Matsui, agente delle imposte	Issaku Izumi
Urabō, Governatore di una provincia	Yasugoro Kōuchi
	Tokuji Tsuji
Al seguito del Governatore	Taichi Hasegawa
	Eichi Iwata
Dorobō, un bandito	Kozaburo Baba
Sua moglie	Eichi Iwata
Tabibito, un viaggiatore	Hajime Mori
Sua figlia	Koro Yamada
Kobun, amico di Chuji	Nazak Ono
	Tokuji Tsuji

BALLETTI

PERSONAGGI

1. Il ballo della volpe Tokujiro Tsutsui
2. Il ballo delle maschere Hajime Mori
3. Ballo popolare Kazuki Ueno, Sumako Okada, Tokako Akagi, Masako Kasugano, Toki Sato, Hajime Mori.

MITSUhide

(Repertorio Kabuki)

PERSONAGGI.

Mitsuhide	Tokujiro Tsutsui
Inverno, suo figlio	Yasugoro Kōuchi
Mitsuo, moglie di Mitsuhide	Koro Yamada
Satsuki, madre di Mitsuhide	Eichi Iwata
Hatsuo-Giku	Monoyo Chigusa
Hideyoshi	Mitsuru Yamataka
Kiyomasa	Kiyoshi Himasu
Samurai	Issaku Izumi
Samurai	Hajime Mori

PREZZI :

Platea, Palchi e Prima Galleria	I	Seconda Galleria	
Ingresso Platea, Palchi e Gallerie			
Poltrone di Platea	L. 20.-	Poltrone I. fila	L. 10.-
Palchi Pepiano e I. ordine	80.-	" II. fila	10.-
Poltroncine al II° Ordine	10.-	" III. fila	8.-
(oltre l'ingresso)		" IV. e V. fila	5.-
In Platea non vi sono posti in piedi			
Ai prezzi susseguenti viene applicato l'aumento del 12 per cento per tasse. Frazioni vengono arrotondate fino a cent. 10. La vendita dei posti ha luogo al camerino del Teatro dalle 10.30 alle 13.30 e dalle 16 in poi. Tel. 39-88			
Le Signore intervengono in Platea e Galleria senza cappello		Sono escluse tutte le entrate e biglietti di favore	

Il Teatro è riscaldato

Stab. Tip. G. WERK - Trieste

 **Teatro Comunale G. Verdi**

Giovedì 19 Marzo 1931 - IX ore 21

ULTIMA RAPPRESENTAZIONE

PREZZI POPOLARI

del

TEATRO

NAZIONALE GIAPPONESE

DI TOKIO

PROGRAMMA:

Koi-No-Yozakura (L'amore al tempo dei ciliegi in fiore)
Dramma lirico e ballo

Kage-No-Chikara (La Provvidenza assopita)
Dramma in tre scene

BALLETTI (Il ballo della vulva - Il ballo delle maschere - Ballo popolare)

MITSUhide (Repertorio Kabuki)

PREZZI:

Platea, Palchi e Prima Galleria	Seconda Galleria	Loggione
Ingresso Platea, Palchi e Galleria L. 7,-		Biglietto d'Ingr. L. 4,-
Poltrone di Platea L. 12,-	Poltrone I. fila L. 6,-	Scanni di Loggione L. 4,-
Poltri Peplano e I. ordine " 40,-	" II. fila " 5,-	(oltre l'ingresso)
Poltroncine al II° Ordine " 6,-	" III. fila " 4,-	In Platea non vi sono posti in piedi
(oltre l'ingresso)	" IV. e V. fila " 4,-	
	(oltre l'ingresso)	

Al prezzo sopraesposto viene applicato l'importo del 12 per cento per tasse. I prezzi vengono applicati fino a ore 10. La vendita dei posti ha luogo al casermetto del Teatro dalle 10,50 alle 11,30 e dalle 14 alle 15,30. Tel. 35 88

Le Signore intervengono in Platea e Galleria senza cappello. Sono escluse tutte le entrate e biglietti di favore.

Il Teatro è riscaldato

Uno dei manifesti in particolare è interessante: quello che pubblicizza uno spettacolo per gli studenti delle scuole medie, iniziativa abbastanza unica e certamente meritoria. Il manifesto risulta barrato e, nonostante le ricerche effettuate, non sappiamo dire se questa replica fu effettivamente realizzata. In ogni modo il valore di averla proposta rimane.



Il 16 marzo, in prossimità dello spettacolo, anche *L'Osservatore Triestino* dà notizia della performance al Teatro Verdi, sempre ascrivendola erroneamente al “Teatro Imperiale giapponese”.

Il giorno successivo, ancora su *L'Osservatore Triestino*, la notizia è più ampia e precisa e annuncia che:

“La compagnia del teatro Nazionale giapponese, diretta dal grande attore giapponese Tsutsui Tokujiro, [questa sera] dà la prima delle tre rappresentazioni promesse [...] questa di Trieste è l'ultima tappa, prima del

rimpatrio, di un giro trionfale della Compagnia nazionale giapponese attraverso i principali centri d'Europa.”

Il giornalista dimostra, se non una conoscenza, quantomeno un sincero interesse per il teatro giapponese:

“Nel Giappone l'arte drammatica sottostà a speciali canoni rigorosissimi e l'attore drammatico, per lo studio severo al quale si sottopone, è un essere che gode speciale considerazione. Trieste avrà dunque campo di ammirare da stasera l'arte verista alla quale gli attori orientali si ispirano...”

E la rappresentazione ha finalmente luogo martedì 17 marzo. Dopo presentazioni così entusiastiche sarebbe stato interessante poter ascoltare i commenti del pubblico, ma dobbiamo limitarci a conoscere quanto recensì la stampa triestina.

L'articolo di Vittorio Tranquilli che si legge mercoledì 18 marzo su *Il Piccolo* inizia con un'ammissione di difficoltà a comprendere il teatro giapponese:

“Lo spirito del teatro giapponese di cui il nostro pubblico ha avuto ieri sera alcuni saggi classici ed altri più moderni, è complesso, difficile e per molte parti impenetrabile alla nostra cultura e sensibilità occidentali.”

Però certamente un passo avanti è stato fatto dal rifiuto, fino alla derisione, delle rappresentazioni di Hanako del 1910. Ora si può leggere forse una certa perplessità, ma anche un sicuro interesse. L'articolo prosegue poi riprendendo quanto già scritto nei giorni precedenti in merito all'importanza del gesto nel teatro giapponese, e di nuovo troviamo una certa confusione tra le caratteristiche del teatro Nō e lo spettacolo visto, che era essenzialmente un Kabuki.

“Un tempo i «No» venivano interpretati dagli attori con la maschera. Il coro, come nell'antica tragedia ellenica, cantava le proprie passioni e le esprimeva con passi di danza o con gesti del ventaglio come si è visto ieri sera in alcune scene. Lo spirito del «No» è molto pacato, malinconico e meditativo. Il dramma «Joruri» che la Compagnia ha rappresentato in Italia, racchiude la più pittoresca, commossa e interessante storia giapponese.

[...] Il poeta Chikumatzu [sic] Monzaemon, chiamato lo Shakespeare del Giappone, ha composto appunto un ciclo di drammi «Joruri» nei quali si rappresentano anche casi di doppio suicidio per amore. Ancora oggi le fanciulle giapponesi piangono e soffrono a questi drammi che sono per i nipponici, ciò che per gl'italiani è il Jacopo Ortis e per i tedeschi il Werther coi suoi dolori d'amore.”

L'analogia è interessante, ma forse superficiale: le motivazioni che spingono al suicidio i personaggi giapponesi sono diverse dalle motivazioni degli scrittori romantici, ma certamente si può perdonare al giornalista quest'approssimazione dati gli ancora scarsi studi fatti in Europa sul teatro giapponese (a differenza di quanto invece era avvenuto in Giappone riguardo alla letteratura e al teatro occidentale).

Ma entrando più nel merito di quanto visto, il Tranquilli chiarisce che la compagnia di Tsutsui Tokujirō porta in scena dei drammi Kabuki, avvertendo però che, pur ispirandosi alle forme classiche, anche questo teatro nel corso del tempo va a rinnovarsi: a proposito dell'ultimo dramma rappresentato nello spettacolo, scrive infatti:

“In «Mitsuhide» s'è visto la precisa separazione e la differenza del «kabuki» classico dal più recente.”

Rimane entusiasta della recitazione degli attori:

“Gli attori passavano dall'atteggiamento estatico e quasi statuario, al passo grave e all'incasso guerriero; poi quel passo diventava una danza ritmica. Il movimento ritmico serviva al personaggio per assumere una posizione di battaglia. Il combattimento alla spada è tra le cose più drammatiche, attraenti e interessanti del teatro giapponese. L'attore è un ginnasta, un esteta, un acrobata, un contorsionista, ogni colpo di spada o di bastone è la risultante di uno studio attento e preciso sull'atteggiamento da prendere di fronte all'avversario, e quell'atteggiamento corrisponde al senso del dialogo, allo stato d'animo in cui il personaggio combattente si trova. Scene difficili e complicate alle quali l'attore si prepara dopo migliaia di prove. I movimenti duri e legnosi dei personaggi di «Mitsuhide» sono stati conservati dagli attori per ricordare un po' l'origine marionettistica di questo dramma che Tsutsui ha adattato per gli uomini vivi.” [...]

“Ed ecco il «Kabuki» modernizzato: «La provvidenza assopita» («Kage-No-Chikara»). La favola antica è stata tramandata e sceneggiata, ma sotto il tradizionale spirito nipponico, l'interpretazione ha avuto uno svolgimento più consona al gusto e allo stile moderno ed il senso del dramma appare rivolto all'elevazione dell'anima.”

Entrambi i drammi culminano con scene di sangue: un omicidio a causa di un equivoco il primo dramma, un suicidio rituale per fare ammenda di aver violato il codice samuraico il secondo dramma (ma questo non poteva mancare in uno spettacolo giapponese, pena la delusione del pubblico occidentale).

Oltre a Mitsuhide, presentato da Tsutsui con la definizione “repertorio Kabuki”, e al “dramma in tre scene con combattimento alla sciabola” Kage-No-Chikara (La provvidenza assopita), il programma delle tre serate era arricchito da una parte introduttiva formata da un breve “dramma lirico e ballo” dal titolo Koi-No-Yozakura (L’amore al tempo dei ciliegi in fiore), e da tre danze: “Il ballo della volpe” (interpretato da Tsutsui), “Il ballo delle maschere” e un “Ballo popolare”, Quest’ultimo, che nella prima serata fu omissis, secondo il libretto di sala: “è un ballo dell’epoca Genroku (XVII secolo), che in Giappone viene eseguito molto spesso dalle gheishe”.

L’articolo de *Il Piccolo* si chiude con note molto positive:

“È stata una intensa e piacevole curiosità per lo spirito, ed una grande gioia per gli occhi il contrasto tra l’angoscia della tragedia e l’idillica dolcezza delle scene d’amore.

Questo teatro dei forti e densi colori è apparso ricco di «pathos» ed ha lasciato negli spettatori un’impressione profonda e gradevole.”

Lo spettacolo venne replicato fino a giovedì 19 marzo. L’indomani Tsutsui Tokujirō sarebbe partito per Mosca e da qui con la Transiberiana avrebbe raggiunto il Giappone; il resto della compagnia invece si recò a Napoli dove si imbarcò per rientrare in patria, e non per Hollywood come affermò l’articolo de *Il Piccolo* del 19 marzo, dove, oltre all’invito al pubblico ad assistere all’ultima rappresentazione, si legge un ulteriore commento sulla recitazione di Tsutsui Tokujirō:

“Anche ieri sera il dramma lirico e mimico «Koi-No-Yokakura» («L’amore al tempo dei ciliegi»), «Kage-No_Chikara» («La provvidenza assopita») e l’antico dramma «Kabuki»: «Mitsushide» sanciscono la curiosità e commozione nel pubblico che ha ammirato ancora l’arte semplice, severa e profonda di Tokujiro Tsutsui, di Kiyoshi Mimasu e degli altri attori della Compagnia. Domani la Compagnia giapponese partirà per Napoli ove si imbarcherà per Hollywood. Quivi darà ancora tre recite e poi ritornerà in Giappone a svolgere un programma di novità al Teatro Nazionale di Tokyo”.

Tsutsui Tokujirō non ebbe grande successo in Giappone, dove anzi venne considerato un attore di second’ordine, ma ebbe invece un enorme successo in Europa. La sua lunghissima tournée iniziò nel gennaio del 1930, anno in cui la compagnia lasciò Yokohama alla volta di San Francisco; dopo essersi esibiti a New York, nell’aprile di quell’anno giunsero a Parigi, per girare poi tutte le principali capitali europee fino al

marzo del 1931, quando giunsero a Trieste per la loro ultima rappresentazione prima del ritorno in Giappone.

Le cronache riportano che negli Stati Uniti non furono molto apprezzati, mentre il successo fu invece immediato e costante in Europa. Ricordiamo che Tsutsui fu visto ed ammirato da Brecht, Herbert Ihering, Reinhardt, Piscator e Mejerchol'd che, in diverso modo, ne compresero il significato e vi trovarono ispirazione. E questo sta a significare quanto profondamente l'atteggiamento culturale verso il Giappone fosse mutato dal primo approccio con il teatro giapponese di Otojirō Kawakami e della moglie Sadayakko.

In particolare, la tournée di Tsutsui rappresentò il primo incontro dell'Europa con il teatro Kabuki, o meglio quello che viene definito il Nuovo Kabuki.

In realtà dovremmo considerarlo il secondo incontro, dato che nel 1927 grazie a Osanai Kaoru, uno dei pionieri del teatro giapponese moderno, fu invitata in Russia la compagnia di teatro Kabuki di Ichikawa Sadanji II. Questa compagnia era tra le principali compagnie del teatro Kabuki in Giappone, ma, al contempo una delle prime Compagnie che si cimentarono anche nel teatro occidentale di Ibsen, Hauptman, Maeterlinck, Čechov e Gork'kij. Sadanji portò sulle scene russe alcuni drammi del repertorio classico giapponese, ma l'impatto rimase limitato a quel Paese, dato che fece ritorno in patria dopo due sole settimane di rappresentazioni.⁷

Sarà pertanto Tsutsui Tokujirō che porterà sui palcoscenici europei la sua versione del Kabuki, basato su libretti tratti dal repertorio classico, con varie concessioni al gusto occidentale. Spettacoli senza dubbio di buon livello e sufficientemente rispettosi dei testi e dello stile classico di recitazione.

Va dunque sicuramente riconosciuto a questo artista il merito di aver avuto un ruolo significativo nel processo di scambio e reciproca influenza nelle ricerche di nuovi stili teatrali che ebbero luogo in quel periodo sia in Occidente sia in Giappone, contribuendo se non alla piena comprensione del teatro giapponese, comunque a svilupparne la conoscenza.

⁷ La compagnia di Sadanji rappresentò le seguenti opere: *Kanadehon chūshingura* (Il tesoro dei vassalli leali), il celebre dramma storico, e *Narukami*, un'opera in stile "aragoto", stile caratteristico della scuola Ichikawa, che comprendeva anche un ruolo di onnagata. L'altra parte del programma presentato, in alternanza, comprendeva tre brani di Okamoto Kidō (1872-1939), uno dei pochi autori di neo-kabuki. Il tutto completato da una serie di pezzi di danza molto noti (shosagoto) come *Musume Dōjōji* (La giovane ragazza del tempio Dōjōji) e *Sagi musume* (La giovane ragazza airone).

Conclusione

Dopo la visita a Trieste della Compagnia giapponese di Tsutsui Tokujirō si deve aspettare fino al 1938 per avere notizia dai giornali di una compagnia giapponese in arrivo a Trieste.

Si trattava della Compagnia Takarazuka, una compagnia certamente innovativa per lo stesso Giappone; infatti, portava sulla scena un cast di sole donne e il repertorio si ispirava (ma è più corretto dire si ispira, poiché questa compagnia esiste ancora e miete grandi successi in Giappone e all'estero), alla rivista di stampo occidentale.⁸

La compagnia giunse a Trieste la sera del 2 dicembre 1938, ma il previsto spettacolo del giorno successivo viene annullato per “mancati accordi con il Teatro Verdi”. Questo l'articolo da *Il Piccolo* del 3 dicembre 1938:

“La compagnia giapponese Takarazuka di passaggio a Trieste.

Reduce da un trionfale giro artistico in Germania e in Polonia, è giunta ieri sera alle 21, nella nostra città, la Compagnia giapponese Takarazuka, che si esibirà oggi al Teatro “Verdi” di Fiume. La compagnia è composta da trenta elementi femminili e da 19 maschili. Tutto il personale tecnico e artistico è formato da giapponesi. Mentre il complesso è diretto dal più noto artista del Giappone: Ichizo Kobayashi. Durante il loro soggiorno in Italia, le eleganti e giovani attrici, ballerine e cantanti, e gli altri componenti della Compagnia, saranno accompagnati da due incaricati del Ministero della Cultura Popolare.

I graditissimi ospiti giapponesi, che con questo giro artistico in Italia iniziano gli scambi culturali fra le due Nazioni amiche⁹, sono scesi in un albergo cittadino per quindi visitare affrettatamente la nostra città.

La Compagnia giapponese Takarazuka, che non ha potuto offrire il suo spettacolo a Trieste a causa di precedenti impegni assunti dal nostro “Verdi”, si ripromette di agire sulle scene del teatro stesso, subito dopo lo spettacolo che darà il 16 corr. al “Giacosa” di Napoli. Nel giro che stanno per compiere in Italia gli artisti giapponesi sono accompagnati pure da una orchestra di 40 elementi italiani.”

Così com'era iniziata la storia delle compagnie giapponesi a Trieste, con l'annullamento dello spettacolo di Sadayakko nel 1902, anche il tentativo di portare lo spettacolo della compagnia Takarazuka nel 1938 fu un'occasione mancata, e finora l'ultima.

⁸ Vedi COVITO 2022.

⁹ Il Patto Tripartito tra Italia, Germania e Giappone fu firmato il 27 settembre 1940.

Da quella data in poi non ci sono più state visite di compagnie di teatro giapponese nella città di Trieste, anche se negli ultimi anni le visite in Europa e in Italia dei grandi teatri di Nō, Kabuki e Bunraku sono pressoché annuali, segno di un sempre grande interesse e di una maggior conoscenza della cultura giapponese.

Gli articoli che abbiamo potuto esaminare su Hanako e sulla tournée di Tsutsui, d'altra parte, mostrano in modo abbastanza esaustivo un'immagine dell'evolversi dell'interesse di critica e pubblico verso un mondo fino ad allora ritenuto sicuramente esotico e per questo non sempre percepito nella giusta dimensione. Soltanto con il passare degli anni e con gli studi che via via sono apparsi sull'argomento il teatro giapponese può oggi essere compreso in tutta la sua arte.

Bibliografia

COVITO Carmen, “Renato Simoni e le fanciulle del Takarazuka”, *AsiaTeatro – rivista di studi online*, anno 2022, n.1, pp. 35-72. <https://doi.org/10.55154/UBAT1316>

COVITO Carmen, *Sadayakko, la Duse del Giappone*, Bologna, CLUEB, 2023

FOLEY Kathy, “Hanako and the European Imagination”, *Asian Theatre Journal*, vol. 5, n. 1, 1988, pp. 76–85

FULLER Loie, *Quinze ans de ma vie*, Paris, Librairie Félix Juven, 1908, pp. 207-208

MORI Ōgai, PULVERS Roger, “Hanako”, *The Asia-Pacific Journal – Japan Focus*, vol. 20, issue 2, number 2, Jan 15, 2022

PRONKO Leonard Cabell, “After Hanako”, *Asian Theatre Journal*, vol. 5, n. 1 (Spring), 1988, pp. 86-91

RUPERTI Bonaventura, “Una storia di fugaci incontri. Il teatro giapponese in Italia”, in IANNELLO Tiziana (a cura di), *Est-Asia. L’interscambio culturale, scientifico ed economico*, Roma, Aracne, 2017, pp. 227-255

SAVARESE Nicola, “A Portrait of Hanako”, *Asian Theater Journal*, vol. 5, n. 1, 1988, pp. 63-75

SCHOLZ-CIONCA Stanca, “Japanesque Shows for Western Markets: Loie Fuller and Japanese Theatre Tours Through Europe (1900-1908)”, *Journal of Global Theatre History*, vol. 1, n. 1, 2016, pp.46-61

SCHOLZ-CIONCA Stanca, LEITER Samuel L. (ed.), *Japanese Theatre and the International Stage*, Leiden, Brill, 2001

TANAKA Tokuichi, *Yōroppa kakuchi de ōatari kengeki ō Tsutsui Tokujirō* (Il grande successo in tutta Europa del re del kengeki Tsutsui Tokujirō), Tōkyō, Bensei Shuppan, 2020

TSCHUDIN Jean-Jacques, “Le Kabuki s’aventure sur les scènes occidentales: Tsutsui Tokujirō sur les traces des Kawakami et de Hanako”, *Cipango*, n. 20, 2013

ARTICOLI DI GIORNALI

Su Hanako

“Il Piccolo” di Trieste: 20 aprile 1910, 23 aprile 1910

Su Tsutsui Tokujirō

“Il Piccolo” di Trieste: 8 marzo 1931, 11 marzo 1931, 12 marzo 1931, 13 marzo 1931, 15 marzo 1931, 18 marzo 1931, 19 marzo 1931

“Osservatore Triestino”: 16 marzo 1931, 17 marzo 1931, 18 marzo 1931, 20 marzo 1931

Sul Takarazuka

“Il Piccolo” di Trieste: 3 dicembre 1938

RECENSIONI

Claudia Iazzetta, *Tomoe. La donna che visse due volte*, Roma, Aracne, 2025

di Carmen Covito

Tra le figure più o meno mitizzate che nell'immaginario occidentale medio rappresentano il Giappone, assieme all'eterna geisha troviamo, come suo contraltare, quella versione femminile del samurai che passa sotto il nome di *onna musha* oppure *onna bugeisha*: la donna guerriera, esperta nelle arti marziali. Esistita davvero? e, se esistita, in quali epoche storiche, e in quale percentuale rispetto ai suoi colleghi? Qualche ritrovamento sui campi di battaglia incoraggerebbe a credere che le donne, o almeno alcune donne, avessero realmente avuto una parte attiva nella sfera politico-militare del medioevo giapponese, ma, se guardiamo solo alla tradizione letteraria, non c'è dubbio che la figura della guerriera esistesse, e venisse evocata non soltanto nelle ballate epiche ma, carnalmente o in spirito, sulle scene teatrali.

Oggi una monografia italiana esplora la più celebre di queste guerriere letterarie: Tomoe. Fortissima guerriera al servizio di Kiso no Yoshinaka (sicuramente esistito, lui, dal 1154 al 1184), Tomoe fu raccontata nelle diverse varianti dello *Heike monogatari* e poi in numerosi drammi nō. Claudia Iazzetta nel suo bel libro *Tomoe. La donna che visse due volte*, non soltanto analizza dettagliatamente la costruzione del personaggio letterario ma, seguendone le trasformazioni attraverso i testi successivi, ci mostra come il suo carattere sia stato modificato in accordo al mutare dei canoni sociali e ideologici, e "normalizzato" per adattarlo alla mutata percezione del ruolo delle donne tra Giappone feudale e Giappone premoderno: "Tale processo", ci dice l'autrice, "si articola attraverso strategie narrative e drammaturgiche che, pur nell'apparente celebrazione delle capacità belliche della protagonista, tendono a riassorbire l'anomalia rappresentata dalla donna guerriera all'interno di paradigmi comportamentali socialmente accettabili".

Forse realmente vissuta insieme ad altre *onna musha* al seguito del signore di Kiso, "guerriera di incomparabile valore", "attendente personale di Yoshinaka" che "eccelleva nell'uso dell'arco, dimostrava straordinaria perizia militare e notevole rapidità nello scoccare le frecce", il momento in cui Tomoe appare come personaggio è la battaglia di Awazu (1184) in cui Yoshinaka viene sconfitto. Ridotto con pochi compagni e deciso a suicidarsi, ordina a Tomoe di allontanarsi per portare un suo ricordo a sua moglie (e, in

alcune versioni, per non essere trovato morto in compagnia di una donna). Tomoe vorrebbe invece morire insieme al signore come deve fare un fedele vassallo e, nella rabbia per l'ingiusto ordine ricevuto, si volge contro gli inseguitori e compie straordinarie prodezze, "sola contro una schiera di nemici che, come petali, cadono recisi dalla sua alabarda". Poi il suo senso di lealtà prevale e, pur avendo il cuore straziato dal dolore, si spoglia dell'armatura come le è stato ordinato e lascia il campo di battaglia. In alcune versioni, porterà con sé il rancore di non aver potuto combattere fino alla fine, in altre accetterà il suo nuovo ruolo di donna destinata a pregare per l'anima dell'uomo che, da vivo, ha servito.

Questo "riallineamento del personaggio ai parametri della femminilità" stabiliti dalle varie epoche risulta evidente dall'analisi dei drammi in cui compare la guerriera. Insieme a due drammi incentrati sulla storia di Yoshinaka e del suo compagno d'armi Kanehira, Iazzetta li traduce qui per la prima volta in italiano, anzi, per i drammi non canonici si tratta della prima volta assoluta in una lingua occidentale. Accanto al più famoso dramma *Tomoe* (attribuito da qualcuno a Zeami ma di autore incerto, XV secolo), troviamo *Kinukazuki Tomoe* (Tomoe con la veste del suo signore), *Konjō Tomoe* (Tomoe resta in vita), *Genzai Tomoe* (La vita attuale di Tomoe), *Midai Tomoe* (Tomoe e la consorte di Yoshinaka) e *Katami Tomoe* (Tomoe e la cesta di vimini). Basterebbero queste traduzioni di testi finora introvabili a rendere prezioso il libro, ma la ricostruzione del personaggio e delle sue metamorfosi letterarie è affascinante e getta molta luce sulla storia della costruzione sociale della femminilità.



ABSTRACT

Giovanna Coen, *Teatro giapponese a Trieste*

Il rapporto tra Trieste e il teatro giapponese ha una storia di presenze e di occasioni mancate. Dopo un tentativo fallito di portare a Trieste la famosa compagnia di Kawakami Sadayakko, il primo incontro del teatro giapponese con la città si ebbe nel 1910 con la visita dell'attrice Hanako. Ma sarà la compagnia di Tsutsui Tokujirō che nel 1931 porterà al teatro Verdi di Trieste le prime rappresentazioni di teatro professionale, un kabuki in versione adattata e semplificata. A seguire nel 1938 ancora un altro tentativo fallito per un problema organizzativo della compagnia Takarazuka.

Gli articoli dei giornali dell'epoca restituiscono comunque una chiara immagine del progressivo mutamento della percezione con cui la critica e il pubblico hanno accolto il teatro giapponese: da impressioni basate sull'aspetto "esotico", a un giudizio attento e interessato, grazie a una maggiore comprensione del valore artistico delle opere portate in scena.

