

Sonia Bellavia

L'ORIENTE DELL'ARTE. IL PASSAGGIO IN EUROPA

DI SADA YACCO (1900-1902)

[THE EAST OF THE ART. THE PASSAGE

OF SADA YACCO ACROSS TO EUROPE (1900-1902)]

SINTESI. L'articolo si propone come riflessione sul senso del passaggio dell'artista giapponese Sada Yacco nell'Europa teatralmente fervida di primo Novecento. Il clamore suscitato nel nostro continente dall'arrivo della Compagnia di Otojirō Kawakami, al cui interno la moglie Sada Yacco finì per diventare la stella incondizionata (spianando così la strada alla collega Hanako, che arrivò in Occidente dopo di lei¹) venne liquidato da molti come la semplice conseguenza del gusto per l'esotico che circolava allora in Europa. È vero che il Giappone, di cui nel nostro continente poco o nulla si sapeva fino alla fine dell'Ottocento, esercitava nell'immaginario europeo il fascino delle cose misteriose; altrettanto vero, però, è che sulla signora Kawakami si sono espressi in modo entusiasta i maggiori intellettuali e critici del tempo; come anche teatranti di prim'ordine, quali gli attori Henry Irving ed Ellen Terry, le danzatrici Isadora Duncan e Ruth St. Denis, solo per citarne alcuni. Viene quindi da chiedersi – ed è da qui che l'articolo prende le mosse – se, e in che misura, il passaggio della Yacco abbia esercitato una reale influenza sulla formulazione delle nuove concezioni circa l'arte e la figura dell'attore, allora in germe. Una domanda a cui si prova a cercare risposta, con l'ausilio delle pubblicazioni più recenti dedicate all'argomento.

PAROLE CHIAVE: Teatro. Oriente. Recitazione.

¹ Il vero nome della seconda geisha giapponese a esibirsi in Occidente era Ota Hisa. Il nome d'arte, Hanako, le verrà dato da Loïe Fuller (1869-1928), danzatrice americana, dal 1892 di stanza a Parigi, che dopo aver organizzato la *tournee* europea di Sada Yacco (cfr. *infra*, p. 46) sarà anche l'impresaria di Hanako (dal 1905 al 1909). Sulla presenza della seconda geisha in occidente, cfr. N. Savarese, *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Bari 1992, pp. 311-358.

ABSTRACT. This article is a reflection on the huge impression left by the European tour of the Japanese artist Sada Yacco, in the lively theatrical scene of the first part of the XX century. The arrival in our continent of Otojirō Kawakami Company, in which his wife Sada Yacco became the undisputed star (clearing the path for her colleague Hanako, who arrived in the west after her), was dismissed by many, as the consequence of the taste for the exotic that was very popular at the time. It is true that Japan, almost unknown to the Europeans until the end of the XIX century, nonetheless exerted deep fascination for its mysteriousness. It is also true that all the main intellectuals and critics of the time were enthusiastic of Mrs Kawakami's performances. And so were actors like Henry Irving and Ellen Terry or dancers like Isadora Duncan and Ruth St. Denis, just to name a few. So it is fair to ask ourselves – and this is where this article builds on – if, and at what extent, Yacco's coming to Europe had a real influence on the birth of new theories about the art and image of the actor, then in embryo. A question that we try to answer with the help of the most recent publications on the subject.

KEYWORDS: Theatre. East. Acting.

Premessa

Il Novecento dei paradossi, secolo disseminato di conflitti e rivoluzioni dagli esiti innegabilmente tragici sul versante storico-politico, ma altrettanto innegabilmente fecondi su quello artistico e culturale, ha definito, nel suo procedere, un'idea di teatro sostanzialmente nuova rispetto a quella consegnata dalla tradizione tardo-romantica; e dunque, anche una concezione sostanzialmente diversa dell'interprete teatrale.

Le nuove teorie e i metodi di addestramento dell'attore che nei primi anni del XX secolo vengono a vivificare il panorama della scena europea, dalla *Über-Marionette* di Edward Gordon Craig all'attore biomeccanico di Mejerchol'd,

passando per l'artista della scena vagheggiato da Fuchs: un attore che fosse l'incarnazione fisica e ritmica del dramma, consacrano il passaggio da un'idea della recitazione essenzialmente come arte della parola, figlia del processo di letterarizzazione del teatro consegnato dal secolo dei lumi, a una concezione recitativa basata in primo luogo sulla corporeità dell'attore². La pubblicazione, nel 1899, dell'*Interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud (il quale, significativamente, volle che la prima edizione dell'opera fosse datata 1900) aveva dimostrato l'esistenza di un livello di comunicazione e di un linguaggio, che andavano oltre e al di là della parola. Voce della *ratio*, lingua del Super Io, protagonista di una comunicazione mediata dagli stereotipi culturali, la parola comincia a essere vista come incapace di dare espressione alle urgenze della psiche. Può rendere gli effetti dei sentimenti, ma non – come osservava già nel 1890 il conterraneo di Freud, l'austriaco Hermann Bahr – «gli inizi delle tenebre

² È noto come il teatro occidentale non sia sempre stato solo e essenzialmente teatro 'di parola'; basti pensare alle forme di teatralità medievale, alla *Golden Age* elisabettiana o ai comici dell'Arte, ma è pur vero che il fenomeno di letterarizzazione del teatro che ha caratterizzato il secolo dei lumi, ha dimensionato il ruolo dell'attore a latore della parola scritta, di fatto mettendo il poeta al centro dell'evento scenico. A proposito, si confronti E. Fischer-Lichte, *Der Begriff der Aufführung*, in Id., *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004, pp. 42-57. Nel 2014 il libro è apparso nell'edizione italiana curata per Carocci da Tancredi Gusman.

dell'anima, prima che i sentimenti vengano fuori alla chiara luce del giorno»³. Non è un caso, allora, che proprio dalla Vienna di Freud provenga la prima, forse più autorevole segnalazione della crisi della parola: la famosa *Lettera di Lord Chandos* stesa da Hofmannsthal (e descritta da Claudio Magris come la denuncia di un'«esemplare condizione novecentesca»⁴), in cui il grande cantore di Vienna dichiara la sopraggiunta sfiducia nella capacità del linguaggio verbale e della ragione umana di comprendere il mondo nella sua vera essenza.

La *Lettera di Lord Chandos* è stata scritta nel 1902, proprio l'anno in cui a Vienna arrivò un'attrice che parlava una lingua oltremodo sconosciuta, e che anzi non parlava quasi; che forse non era neanche definibile un'attrice, almeno secondo i canoni della tradizione occidentale, ma che proprio per questo apriva una serie di interrogativi utili a stimolare il dibattito sul nuovo attore novecentesco. Quell'artista era la giapponese Sada Yakko (1871-1946), che con

³ H. Bahr, *La nuova psicologia*, in Id., *Il superamento del naturalismo*, a cura di G. Tateo, SE, Milano 1994, p. 47. Hermann Bahr (1863-1934): scrittore, commediografo, critico e uomo di teatro, fu un interprete acuto della sensibilità del suo tempo. Pur essendo assai versatile, la sua personalità si manifestò in particolare nell'attività di critica. Per circa trent'anni fu sempre all'avanguardia di tutti i nuovi movimenti artistici, dall'Impressionismo all'Espressionismo, dirigendo ogni suo sforzo alla formazione di una 'cultura' austriaca. Per il teatro, non solo scrisse commedie e si spese quale testimone e recensore attento dello stato dei palcoscenici d'Europa, ma fu anche attivo come Régisseur al Deutsches Theater di Max Reinhardt a Berlino (1906-1907) e come primo Dramaturg al Burgtheater sotto la direzione di Leopold Freiherr (1919). Nel 1922, con Reinhardt e Hofmannsthal realizzò il Festival di Salisburgo.

⁴ C. Magris, *L'indecenza dei segni*, introd. a H. Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, Rizzoli, Milano 1974, p. 10.

la compagnia del marito Otojirō Kawakami (1864-1911) aveva attraversato l'Oceano per raggiungere l'Occidente. Nella temperie *fin de siècle*, mentre la psicoanalisi nascente cominciava a svelare l'Oriente dell'uomo: la sua parte inconscia, oscura e primigenia, la cultura e il teatro europei si aprivano al confronto con quell'area ancora ignota dell'altra metà del mondo, che era il paese del Sol Levante; e ne restarono affascinati. Perché quell'Oriente, così ricco di misteri, era il regno dell'inconosciuto; la sua arretratezza rispetto all'Occidente dei grandi progressi industriali, scientifici e tecnologici, ne faceva la terra entro cui trovare la traccia di un passato da recuperare, alla ricerca del senso di una completezza e di un'autenticità – anche espressiva – ora perdute. Fra Ottocento e Novecento, quando emerge forte il contrasto fra un processo di razionalizzazione sempre più insistito (figlio della tecnologizzazione e del progresso scientifico) e l'affiorare prepotente di tutto ciò che sfugge al controllo della *ratio*, la cultura occidentale individua le separazioni (e le gerarchie) che la contraddistinguono e di cui, insieme, chiede il superamento⁵. La carne e l'anima,

⁵ Si confronti a proposito il saggio di H. Bublitz, *Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne*, in J. Nautz, R. Vahrenkamp (Hrsg.), *Die Wiener Jahrhundertwende*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Graz, 1996, pp. 69-70. A p. 67, la studiosa elenca tutta la serie di separazioni e gerarchie, che ritiene contraddistinguono la modernità europea, ricordando come già Nietzsche si fosse espresso sulla struttura antinomica del moderno, incarnazione di «valori, parole, formule, morali di origine antitetica» e dunque destinato inesorabilmente a oscillare tra diverse polarità. F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, trad. it. di F. Masini, in Id., *Scritti su Wagner. Richard Wagner a Bayreuth. Il caso Wagner contra Nietzsche*, a c. di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 2013, p. 206.

il corpo e lo spirito, la ragione e la follia, la realtà e il sogno, il fuori e il dentro della natura umana abitano rispettivamente terre diverse: i primi a ponente, gli altri a levante⁶. Il fascino esercitato dalla Yacco sul pubblico e sulla critica colta occidentali, nei primi anni del secolo breve, è uno degli impulsi che li spinge al dialogo.

Fra Levante e Ponente

Il confronto fra le due culture, orientale e occidentale, aveva già dato i propri frutti ben prima che Sada Yacco si spingesse dall'altra parte del globo. In quella parte di mondo che veniva genericamente denominata Oriente (senza distinzioni tra realtà pure così diverse tra loro, come quella dei paesi arabi, indiani e asiatici) già dalla fine del Settecento i grandi pensatori, ai quali si deve il tratteggio del profilo moderno della cultura europea, cominciarono a individuare 'il lato in ombra della collina'⁷: la loro parte mancante e

⁶ Emblematico che Hofmannsthal, concittadino di Freud, nelle sue mirabili descrizioni della città di Vienna, parli di «interni bianchi, *orientali* delle case» [il corsivo è mio] e di un'esistenza mitica, in cui l'Oriente e l'Occidente confluiscono nell'Io. La citazione di Hofmannsthal, contenuta nel II volume dei suoi *Reden und Aufsätze*, è stata consultata in G. Streim, *Wien als "Porta Orientis" (Hofmannsthal)*, in P. Sprengel/G. Streim, *Berliner und Wiener Moderne*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 1998, p. 340.

⁷ "Il lato in ombra della collina" può essere la traduzione dell'ideogramma Yin, che nella tradizione taoista costituisce il completamento necessario allo Yang, "il lato soleggiato". Lo Yin è il femminile, la luna, il mistero, ciò che è dentro e nascosto, il vuoto, le pulsioni

complementare. La spinta verso il ritorno all'Uno (fonte di ogni lume⁸), in direzione del superamento della natura dicotomica della cultura occidentale, fu la tensione che caratterizzò la stagione preromantica, la cui eredità sarebbe stata poi raccolta nel passaggio fra Ottocento e Novecento dalle poetiche che reagendo alla frammentarietà, dote dei nuovi tempi⁹, avrebbero formulato l'idea dell'arte come sintesi di tutte le arti. Quell'idea, com'è noto, avrebbe informato le maggiori sperimentazioni che in campo estetico, e nella fattispecie teatrale, a

primigenie, anche distruttive e distruttrici. Lo Yang è la sua polarità: è il sole, il manifesto, l'ordine e la ragione, il pieno e l'energia vivificante. In una parola, si tratta di quella che Nietzsche ne *La nascita della tragedia* (1872) avrebbe definito come la contrapposizione fra Dionisiaco e Apollineo.

⁸ Sia dai bramini indiani, che dall'egizio Plotino, scrive Zolla, «l'Uno è inteso come fonte di ogni lume [...] l'esperienza massima che all'uomo sia concessa, il culmine della creatività, dell'intellettualità, della vitalità, della meraviglia [...], coincide con l'Uno, ne è l'esperienza diretta». E. Zolla: *Conoscenza senza dualità*, in S. Zecchi [a c. di], *Oriente e Occidente*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 18-19. E più avanti: «L'estasi è l'Uno presente alla mente. Questa condizione strappa alla molteplicità, fa apparire l'unità di tutti i fenomeni» (ibid., pp. 20-21). Per questo Schlegel, nel 1800, incitava a *Der Bildung strahlen all'in Eins zu fassen* (Cogliere, come fossero uno, tutti i raggi dell'istruzione). F. W. Schlegel, *Das Athenäum* (1800), in Id., *Gedichte*, hrsg. von M. Holzinger, Taschenbuch, Berlin 2013, p. 317.

⁹ Nel passaggio fra Otto e Novecento, sotto il processo di modernizzazione accelerato, quello dell'unità (della cultura, della natura, della società, dell'individuo) divenne per molti intellettuali un ideale da perseguire; perché l'altra faccia della modernità, di tutti quei fenomeni che hanno caratterizzato l'avvento del secolo breve: i progressi scientifici e tecnologici, la nascita delle grandi città, i processi di urbanizzazione e democratizzazione delle società, fu il sentimento del disordine e della frammentazione. Come scrive Johannes Weiß, «la consapevolezza della perdita di unità e la conseguente inquietudine esistenziale appartengono alla modernità tanto quanto l'irrefrenabilità dell'esperienza della separazione». Sono le «rifrazioni del progresso», vissute, nella coscienza umana, come crisi e come decadenza. J. Weiß, *Modernisierung und Dekadenz*, in J. Nautz, R. Vahrenkamp (Hrsg.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Graz 1996, pp. 80-100. La citazione è a p. 80.

partire dall'opera d'arte totale di wagneriana formulazione¹⁰, caratterizzeranno tutta la prima metà del XX secolo¹¹.

Regno non della ragione, ma del 'sentimento', prodotto non dell'intelletto, ma dello spirito, dell'attività di quelle forze misteriose che per i preromantici provenivano dalle profondità insondate della coscienza, l'arte dichiarava la propria appartenenza all'inconosciuto, che nella concretezza geografica si collocava a Est: presso l'Oriente mitico che fra Settecento e Ottocento si era fatto «luogo geografico originario dell'immaginazione»¹². Per questo, nelle sue *Ideen* (1800), Schlegel poté affermare che «a tutti gli artisti si addice la dottrina dell'eterno Oriente»¹³, e dare così testimonianza della

¹⁰ Anche riguardo alla figura e all'opera di Wagner, sono stati rintracciati legami con il pensiero Orientale (in specie il Buddhismo), a cui il grande compositore tedesco si interessò molto probabilmente sotto l'influsso di Schopenhauer. Cfr. a proposito R. Schwab, *La renaissance Orientale*, Payot, Paris 1950, pp. 465-466.

¹¹ Zolla afferma che il fondamento della concezione indù dell'Uno come esperienza massima concessa all'uomo (a cui si è fatto cenno *supra*, nt. 8), «nei nostri tempi» – scrive nel 1993 – sia stata capita, fra tutti, da Antonin Artaud». E. Zolla, *Conoscenza senza dualità*, cit., p. 19.

¹² S. Zecchi, *Premessa*, in Id. [a c. di], *Oriente e Occidente*, cit., p. 9.

¹³ F. Schlegel, *Ideen*. In: «Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel». Bd. III, Erstes Stück, Berlin 1800, 33 [156]. L'opera è consultabile nell'edizione digitale di Jochen A. Bär Vechta 2014 (Quellen zur Literatur- und Kunstreflexion des 18. und 19. Jahrhunderts, Reihe A, Nr. 62) all'indirizzo <http://www.zbk-online.de/texte/A0062.htm>. Dedicata a Novalis, la citazione è stata qui riportata nella traduzione di Davide De Pretto, in Id., *Hinter-Asien. L'interpretazione hegeliana delle dimensioni spirituali del lontano oriente*, diss. Università degli Studi di Padova (Dpt. di Filosofia), 2009, p. 48, nt. 61.

passione per il mondo a levante che all'inizio del XIX secolo pervadeva i maggiori fra i letterati, gli artisti e gli uomini di cultura europei.

Dall'apparizione, nel 1785, della prima traduzione della *Bhagavad-Gītā* a opera di Charles Wilkins e della prima versione inglese, nel 1789, del dramma indiano *Śakuntalā* a opera di William Jones (a cui sarebbe seguita, due anni dopo, quella tedesca di Johann Georg Forster, che tanta impressione eserciterà su Herder¹⁴) nel nostro continente l'interesse per l'Est del mondo crebbe in misura tale che «l'Oriente ed in particolare l'India» (da cui, sosteneva Schlegel, «tutto, tutto proviene [...] senza eccezione»¹⁵), «finirono per costituire una sorta di passaggio obbligato nel curriculum d'ogni dotto»¹⁶. L'affermazione di Victor

¹⁴ Dopo aver letto *Śakuntalā*, Herder (1744-1803) scrisse le sue lettere sul dramma raccolte sotto il titolo *Über ein morgenländisches Drama* [17 2, *Su di un dramma orientale*], in cui si discute dell'omonimo poema del poeta indiano Kalidasa (IV-V sec.).

¹⁵ L'affermazione di Friedrich Schlegel è contenuta nella lettera che il 15 settembre 1803 egli indirizzò da Parigi all'amico Ludwig Tieck. Il testo della lettera è consultabile online all'indirizzo: https://www.gutenberg.org/files/49209/49209-h/49209-h.htm#Schlegel_Friedrich (ultimo accesso, 15 gennaio 2019). A Parigi, Schlegel era arrivato nel 1802, per studiare il persiano sotto la guida di Antoine-Léonard Chézy (1773-1832). Il caso volle che passasse proprio allora per Parigi, di ritorno dall'India, il cadetto britannico (forse scozzese) Alexander Hamilton (1762-1824). Rimasto a Parigi fino al 1806, Hamilton venne ammesso nel circolo degli orientalisti francesi e cominciò a insegnare il Sanscrito, di cui divenne il primo professore in Europa. Per suo tramite, Schlegel incontrò l'antica lingua indiana, e la sua passione per quella persiana passò in secondo piano.

¹⁶ D. De Pretto, *Hinter-Asien*, cit., p. 8. De Pretto ricorda le tante pubblicazioni stimulate dall'interesse dell'intelligenza europea per la cultura orientale, dalla «Indische Bibliothek» dei fratelli Schlegel (1820-1830), al «Journal Asiatique» della Société Asiatique di Parigi (nata nel 1822), fino alle «Asiatick Researches» della Royal Asiatic Society di Londra,

Hugo, il quale nel 1829 dichiarava: «nel secolo di Luigi XIV eravamo ellenisti, ora siamo orientalisti»¹⁷, rende la misura del perdurare della passione per l'Oriente degli europei, lungo il secolo XIX.

Il Romanticismo raccolse dunque, e fece propria, un'eredità venuta da lontano; precisamente dall'inizio del secolo precedente, quando (anche e soprattutto in ragione degli esistenti rapporti commerciali), si assistette in Europa «all'esplosione», scrive Elena Agazzi, «di una moda *orientalista*»¹⁸. Allora, ancor prima dell'India, che catalizzò l'interesse dell'Europa preromantica, furono il mondo arabo e poi la Cina ad attrarre lo sguardo dell'Occidente, grazie alla pubblicazione in lingua francese dell'antica raccolta di novelle *Mille e una notte* a opera di Antoine Galland (1646-1715), che

fondata nel 1823 da Henry Thomas Coolebroke (1765-1837); passando per le due conferenze tenute da Alexander von Humboldt (1767-1835) sulla *Bhagavad-Gītā* il 30 giugno 1825 e il 15 luglio 1826. Sulla base della traduzione latina della *Gītā* realizzata dal suo amico August Schlegel, von Humboldt si era addirittura cimentato, nel 1823, in una versione tedesca del grande poema filosofico e religioso indiano.

¹⁷ V. Hugo [a c. di P. Albouy], *Œuvres Poétiques*, Paris, Gallimard 1964, vol. I, p. 580. L'affermazione è riportata da E. W. Said nel suo ormai celeberrimo *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (1977), Feltrinelli, Milano 2013, p. 55. L'entusiasmo per l'Oriente, di cui l'affermazione di Hugo dà la misura, fu insomma analogo, osserva Said, a quello per «l'antichità latina e greca che aveva conquistato l'Europa all'inizio del Rinascimento», solo trasposto a est (Ibidem).

¹⁸ E. Agazzi, *Presentazione*, in Ead. [a c. di], *I mille volti di Suleika. Orientalismo ed esotismo nella cultura europea tra '700 e '800*, Artemide Edizioni, Roma 1999, p. 8. Il dilagare della moda orientalista ai primi del Settecento sarebbe stato preparato, precisa Elena Agazzi, dal «periodo di distensione seguito all'ultimo tentativo dei Turchi di conquistare Vienna del 1683» (Ibidem).

divenne così il primo fautore «di un'ampia diffusione della cultura orientale nel nostro continente»¹⁹. Diffusione che certo non si fermò alle lettere e al pensiero, ma investì proficuamente anche il versante estetico-artistico²⁰.

Sulle analogie, le differenze e le modalità con cui l'entusiasmo per la cultura dei popoli a Levante si concretizzò nelle varie parti d'Europa (restando in alcuni casi più che altro una moda, mentre altrove si fece quantomeno tentativo di conoscenza reale dell'Oriente²¹) non spetta certo a noi, qui e ora, soffermarsi; vale però la pena menzionare alcune delle opere più note della nostra letteratura, anche teatrale, che da quell'interesse presero vita: dalla *Zaire*

¹⁹ Ibid., p. 10. «In Germania», aggiunge la studiosa, «fu grazie alla versione di Johann Heinrich Voß», completata fra il 1781 e il 1785, «che il pubblico tedesco poté accedere ai segreti della tradizione poetica e narrativa dei popoli d'oriente» (ibidem), essendo l'origine delle novelle raccolte nelle *Mille e una notte* non univoca, ma varia: egiziana, mesopotamica, indiana e persiana; anche «il primo vero impulso agli studi sull'orientalismo» provenne dal *Nathan der Weise* (Nathan il saggio) di Lessing del 1779 e dal saggio di G. Herder *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (Idee sulla filosofia della storia dell'umanità), del 1784-1791 (cfr. ibidem).

²⁰ Si pensi alla pittura settecentesca: agli sfondi cinesi dei tanti quadri di Antoine Watteau (1684-1721) e François Boucher (1703-1770), o alla “stanza cinese” di Villa Valmarani a Vicenza, affrescata da Tiepolo (1696-1770) nel 1757.

²¹ Un merito, questo, che Margherita Cottone attribuisce soprattutto agli studiosi tedeschi del Settecento (traduttori, teologi e filosofi). Grazie a loro, osserva la studiosa, «l'Oriente non restò soltanto un Oriente di maniera e *à la mode*, contraltare più o meno utopico e idealizzato da contrapporre all'Occidente, ma acquistò via via una sua precisa identità culturale, degna di essere studiata di per sé e per i suoi influssi sulle stesse culture europee». M. Cottone, *Herder e la poesia arabo-islamica*, in E. Agazzi [a c. di], *I mille volti di Suleika*, cit., p. 59.

(1732) al *Mahomet* (1741-1742), all'*Orphelin de la Chine* (1755) di Voltaire²², passando per le *Cinesi* (1735) e l'*Eroe Cinese* (1752) di Pietro Metastasio, fino al *Nathan der Weise* (Nathan il saggio) di Lessing (cfr. *supra*, nota 19) e al *West-östlicher Divan* (Divano occidentale-orientale) di Goethe (1819); omettendo le grandi opere di respiro filosofico e senza addentrarsi negli apporti forniti dall'operato di Herder, di Schelling e nella filosofia di Arthur Schopenhauer²³.

Il Settecento e l'Ottocento europeo procedono dunque alla scoperta del mondo arabo e persiano, della Cina e dell'India, ma il Giappone di Sada Yacco, il paese del Sol Levante, spesso indistintamente assimilato alla «patria dei draghi alati e delle terre di porcellana»²⁴, sul finire del XIX secolo è ancora sconosciuto; e non gode di buona fama. Se voci autorevoli come quella di

²² L'atteggiamento di Voltaire nei confronti della Cina è esemplificativo del modo utopico e idealizzato di guardare all'Oriente, di cui si faceva cenno nella nota precedente. Dal punto di vista politico, egli guardava alla Cina come «l'apoteosi della naturalezza e della ragione, un impero retto dalla virtù, privo di precetti e dogmi assurdi» D. De Pretto, *Hinter-Asien*, cit., p. 37.

²³ Scrive De Pretto sulla scorta dello studio di Halbfass (W. Halbfass, *India and Europe. An Essay in Philosophical Understanding*, State University of New York Press, Albany 1988): «Herder è importantissimo sia per la genesi e la diffusione di alcune immagini della Cina e dell'India, sia per [...] la sua interpretazione generale dell'Oriente. Assieme, Hegel, Schelling e Schopenhauer rappresentano quello che ancor oggi è l'episodio più memorabile nella storia delle reazioni filosofiche europee all'India». D. De Pretto, *Hinter-Asien*, cit., p. 26, nt. 72.

²⁴ Così, ricorda De Pretto, la Cina viene descritta da Heinrich Heine in *Die romantische Schule* (La scuola romantica, apparso in edizione italiana, a c. di Paolo Chiarini per Bulzoni, Roma, nel 1979). Cfr. *ibid.*, p. 34.

Voltaire avevano contribuito a diffondere l'immagine di una Cina impero di virtù, mentre Herder e Lessing svelavano la profondità della cultura araba e dagli Schlegel fino a Schopenhauer si delineò il cammino che finì con il legittimare la religione indiana come pensiero filosofico, nella «coscienza europea» al Giappone toccò entrare «in modo quasi clandestino»²⁵ negli ultimi anni dell'Ottocento. Quella che la storia aveva consegnato, dal momento in cui nel 1624 i giapponesi avevano espulso tutti gli stranieri e condannato a morte nel 1637 (lo stesso anno in cui il Paese chiuse le frontiere²⁶) i convertiti al cristianesimo, era «l'immagine di un popolo estremamente feroce, che si accrebbe con le posizioni dei filosofi» come Herder e Montesquieu²⁷. «L'isolazionismo politico congiunto all'idea di un'influenza totale della Cina sul

²⁵ F. Arzeni, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 6.

²⁶ Da quel momento, «a nessuno straniero fu più consentito entrarvi, a nessun giapponese, sotto pena di morte, di uscirvi. [...] Sul grande arcipelago scese, come una coltre pesante, il silenzio. Solo nella minuscola isola di Deshima [...] fu consentito alla Compagnia Olandese delle Indie Orientali di risiedere e commerciare e da lì filtrava qualche occasionale notizia e qualche compendio redatto nella noia di quegli esili interminabili» (ibid., p. 12).

²⁷ D. De Pretto, *Hinter-Asien*, cit., p. 35, n. 11. De Pretto riporta il giudizio di Montesquieu, che definì i giapponesi un popolo dal «carattere tanto atroce, che i suoi legislatori e i suoi magistrati non hanno potuto avere nessuna fiducia in lui» e le cui «leggi rovesciano tutte le idee della ragione umana». Herder li descriveva come «dei barbari crudeli e duri», dal carattere «violento ed audace». Su posizioni diverse rispetto a quelle di Voltaire nei confronti dei cinesi, Herder riteneva che come in Cina, anche in Giappone fosse impensabile «un progresso in scienze raffinate, come le coltiva l'Europa». Al contrario, osserva ancora De Pretto, Kant valutava positivamente il coraggio e l'onestà dei giapponesi, il cui difetto era però un'estrema suscettibilità (ibidem).

Giappone per quanto riguarda *tutti* i suoi tratti civili» condusse i filosofi tedeschi dell'Ottocento «ad un totale disinteresse nei suoi confronti»²⁸. E visto che furono proprio i pensatori tedeschi a tracciare le linee portanti della cultura europea moderna, la loro indifferenza divenne l'atteggiamento comune del nostro continente.

Le cose cominciarono a cambiare superata la metà del XIX secolo, quando gli americani, comandati dall'ammiraglio Matthew Perry (1794-1858), giunsero sulle coste giapponesi e obbligarono, di fatto, il paese del Sol Levante ad aprirsi agli scambi con l'Occidente²⁹. Qualche anno dopo, nel 1868, ebbe fine lo *shogunato*: il Giappone fu posto sotto la guida di un Imperatore, cambiarono le leggi, l'antica Edo prese il nome di Kyōto e la terra dei Samurai cominciò a sperimentare i grandi contrasti e le lacerazioni che sempre accompagnano i cambiamenti epocali. Da una parte, con entusiasmo, il paese intraprese l'opera

²⁸ Ibidem. «Né Hegel, né Schlegel, né Schelling», conclude De Pretto, toccano il Giappone; «se non marginalmente e solo *en passant*». Savarese osserva come la politica di isolamento «attuata per secoli dagli *shogun*, i generalissimi detentori del potere ave[sse] fatto del Giappone una nazione fuori dal tempo, praticamente sconosciuta in Occidente, quasi confusa, all'interno dell'Asia sconfinata, come un'appendice della Cina» (N. Savarese, *Cronache di Kawakami e Sada Yacco*, cit., p. 6).

²⁹ Nel 1853, la nave americana posta sotto il comando del Commodoro Perry, emissario del tredicesimo presidente americano Millard Fillmore (1800-1874), approdò sulle coste giapponesi. La missione di Perry era costringere il Giappone all'apertura dei contatti commerciali e diplomatici con l'Occidente; anche con la forza, se necessario. Cfr. L. Downer, *Madame Sadayakko. The Geisha who bewitched the West*, Gotham Books, New York 2003, p. 15.

di ‘ammodernamento’ che avrebbe dovuto renderla competitiva con i paesi occidentali: giovani giapponesi furono mandati a formarsi in America e in Europa, mentre studiosi ed esperti stranieri vennero chiamati a insegnare in Giappone³⁰, cominciò la costruzione di una rete ferroviaria, la fondazione del sistema bancario, vennero aperte le agenzie di posta e telegrafi; il rovescio della medaglia furono la grave crisi economica determinata dall’inflazione, che gettò nella miseria ceti un tempo benestanti, il grande senso di disorientamento della popolazione, che quasi di punto in bianco vide rovesciato il proprio mondo, e l’instaurarsi di un rapporto complicato con le grandi tradizioni (anche artistiche e culturali) che avevano formato l’identità del Giappone e che dovevano per questo essere salvaguardate, anche nel turbine di un processo di rinnovamento accelerato³¹.

³⁰ Agli ingegneri inglesi, osserva la Downer, venne chiesto di svelare i segreti della rivoluzione industriale; ai francesi di spiegare il funzionamento delle leggi e degli affari militari, ai tedeschi di rendere i giapponesi edotti del loro sistema parlamentare e agli americani di insegnare il commercio, l’agricoltura e la tecnologia (cfr. *ibid.*, p. 16).

³¹ Dal 1868, scrive Savarese, «con 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». N. Savarese, *Cronache di Kawakami e Sada Yacco*, cit., p. 21. Emblematico a proposito (lo si accennerà più avanti) il nuovo teatro pensato e perseguito da Kawakami, che occidentalizzava, per così dire, i caratteri della scena giapponese e insieme giapponesizzava quelli del palcoscenico occidentale.

Fu in questo clima che Sada Koyama nacque (il 18 luglio 1871 a Tōkyō) e divenne, a dispetto dei buoni natali, la Geisha più famosa e ricercata del suo tempo, denominata Yacco³²; che incontrò e sposò (nel 1893) il teatrante rivoluzionario Otojirō Kawakami (1864-1911), ‘grazie’ al quale diventò un’attrice – lei che da geisha, come spettatrice, il teatro l’aveva frequentato spesso³³ – esibendosi con il nome di Sadayacco (o Sada Yacco) prima in America e a seguire sui palcoscenici d’Europa. Solo dopo le tournée in

³² Nella sua biografia dedicata alla Yacco, Leslie Downer racconta come in realtà Sada Koyama non fosse nata per essere una geisha. La giovane proveniva da una ‘famiglia bene’, la cui fortuna declinò quando il padre della ragazza (la quale aveva allora solo sette anni ed era l’ultima di dodici figli) morì. A quel punto, Sada venne mandata a vivere nella casa Hamada, sita nel quartiere Yoshicho: una sorta di *Geishatown* nella città di Tokyo. Lì, sotto la guida della madre adottiva Kamekichi (proprietaria della casa Hamada e un tempo cantante piuttosto rinomata) cominciò il suo apprendistato di geisha: imparò «come stregare un uomo con uno sguardo furtivo, come atteggiarsi con eleganza languida, come chiacchierare in modo civettuolo e scivolare seduttivamente in un kimono» (L. Downer, *Madame Sadayakko*, cit., p. 21). Ma non soltanto: ricevette un’istruzione, cosa rara a quei tempi in Giappone, paese che solo nel 1870 aprì la prima scuola per donne riservandola alle sole nobili (cfr. *ibid.*, p. 22). Per lei nutrì una vera passione il primo ministro Hirobumi Itō (1841-1909; di fatto, l’uomo più influente del Giappone, a quel tempo), che ne fece la propria favorita e divenne il suo *danna* (una sorta di cliente-marito). Conoscitore e ammiratore della civiltà Occidentale, avendo viaggiato per le terre di Ponente e studiato a Londra nel 1863-1864, fu proprio Itō a spingere Yacco ad assistere agli spettacoli di Kawakami (dal 1891 a capo della sua compagnia di attori, scrittori e *performers*, tutti uniti dalla passione per un teatro ‘politico’), che invitò a recitare presso la propria abitazione privata. Fu attraverso di lui, dunque, che Sada Yacco conobbe Otojirō Kawakami, venne incoraggiata a intraprendere la relazione sentimentale e a convolare a nozze. Cfr. S. C. Berg, *Sada Yacco: The American Tour, 1899-1900*, in «Dance Chronicle», vol. 16, N. 2 (pp. 147-196), Taylor & Francis Ltd, New York 1993, pp. 152-153.

³³ Le geishe, osserva ancora la Downer, erano sempre invitate alle inaugurazioni dei teatri, e alle ‘prime’. Erano dunque, contrariamente alle donne comuni, delle mogli e delle madri il cui regno era la casa, frequentatrici delle sale teatrali (cfr. L. Downer, *Madame Sadayakko*, cit., p. 23). Senza contare che, com’è noto ai più, *gei-sha* (arti-persona) significa letteralmente ‘artista’ (cfr. *ibid.*, p. 18).

Occidente, la ex-geisha, in realtà ormai desiderosa di recitare unicamente la parte della buona moglie borghese, calcò le scene giapponesi. E divenne la prima, vera attrice da quando, nel 1888, era stato abolito l’editto emesso nel 1629 dallo *shogunato*, che impediva alle rappresentanti del ‘gentil sesso’ di esibirsi, restringendo il teatro ai soli uomini³⁴.

1899: Il corridoio americano

Il successo di Sada Yacco venne preparato in America, dove a seguito di rocambolesche avventure i coniugi Kawakami arrivarono nel 1899, assieme ad alcuni membri della propria compagnia. A dar loro l’idea di sbarcare sulle coste americane era stato Yumindo Kushibiki (1859-1924): un giapponese emigrato, che viveva negli Stati Uniti, dove aveva aperto un *thea garden*, con l’ambizione di diventare un impresario internazionale³⁵. Sada e Otojirō lo avevano incontrato

³⁴ In realtà, già dal 1872 nuove leggi cominciarono ad allentare le restrizioni circa le *performances* pubbliche femminili. «Presto, molti quartieri delle geishe cominciarono a dare, occasionalmente, spettacoli di danza. Inizialmente alle donne era consentito comparire solo in compagnie interamente femminili. Il divieto per uomini e donne di apparire insieme sullo stesso palcoscenico non verrà sollevato che nel 1891» (ibid., pp. 48-49). La musica e le danze agite dalle geishe erano del genere kabuki, e includevano anche gli assolo di danza, tratti proprio da quella forma di spettacolo.

³⁵ Nel suo saggio, Savarese sostiene che il locale di Kushibiki fosse a S. Francisco (cfr. N. Savarese, *Cronache di Kawakami e Sada Yacco*, cit., p. 8), mentre Leslie Downer afferma che si trovasse ad Atlantic City, in New Jersey. Il tour della compagnia Kawakami sarebbe

al porto di Kōbe, vicino Ōsaka, durante un periglioso viaggio intrapreso per sfuggire all'assedio dei creditori, che li avevano già costretti a cedere il Teatro Kawakami (aperto solo tre anni prima³⁶), amore e orgoglio di Otojirō. In quel teatro, il marito di Sada aveva investito tutto. Anche gli averi della consorte, che per aiutarlo a realizzare l'impresa era ricorsa finanche all'aiuto del suo primo benefattore, tal Hamada Kame³⁷. I successi non erano mancati: animato da una forte vena critica, in luogo del kabuki tradizionale Otojirō aveva presentato un teatro *Agit-prop* avanti lettera³⁸, e proprio per la sua carica eversiva e innovativa

iniziato da S. Francisco, per finire per l'appunto ad Atlantic City, nel locale di Kushibiki (cfr. L. Downer, *Madame Sadayakko*, cit., pp. 87-88).

³⁶ Il Teatro Kawakami, il teatro più alla moda di Tokyo, venne inaugurato il 6 giugno 1896. Era ubicato nella strada principale della città, in una zona frequentata da studenti e intellettuali, e piena di librerie. L'edificio, costruito in mattoni e in pietra, era in stile palladiano, «con porte strette, finestre piccole e un grande *auditorium*». Il palcoscenico, dotato di sipario rosa in stile occidentale, era sormontato da un arco di proscenio, decorato da un fregio di crisantemi (cfr. *ibid.*, p. 72).

³⁷ Cfr. J. L. Anderson, *Enter a Samurai. Kawakami Otojiro and Japanese Theatre in the West*, (2 voll.), Wheatmark, Tucson (Arizona, U.S.A.) 2011, vol. I, p. 21.

³⁸ In gioventù, osserva Pantzer, Kawakami aveva fatto propaganda per il movimento dei diritti del cittadino e con l'aiuto di alcuni studenti impegnati cominciò a tradurre le idee politiche sulla scena. La nuova forma d'arte venne inizialmente denominata, dai contemporanei, 'teatro attivista'; oggi, la letteratura la definisce generalmente *shimpa*, cioè Nuova Scuola (cfr. P. Pantzer, *Durch Europa Fegte ein Komet. Einführung*, in Id. [Hrsg], *Japanische Theaterhimmel über Europas Bühnen. Kawakami Otojiro, Sadayacco und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902*, IDICIUM Verlag, München 2005, p. XXI e p. XXVI). Nel 1884, appena ventenne, Kawakami divenne famoso con la sua canzoncina *Oppekepé*, il cui testo era una satira contro il governo, i ricchi, coloro che si vestivano e vivevano all'occidentale, spendendo il proprio denaro con le geishe. Accompagnato dal suono ritmato di uno *shamisen* (il tipico strumento a corda giapponese), Kawakami diede vita, nota la Downer, a quello che oggi definiamo *rap*. (cfr. L. Downer, *Madame Sadayakko*, cit., p. 51).

era divenuto un attore celebrato e ammirato³⁹; ma la sua irruenza, le manie di grandezza e certi eccessi di superbia fecero sì che nemici e problemi economici non lo abbandonassero mai. Il colpo di grazia glielo aveva arrecato, nel marzo 1898, la decisione di buttarsi in politica, seguita – ovviamente – da una sonora sconfitta. Per quanto venerati, nella scala sociale giapponese gli attori venivano per ultimi; anche dopo le geishe. Erano considerati alla stregua di mendicanti e fu visto come un’onta, da alcuni politici influenti, che qualcuno di essi potesse entrare a far parte della loro schiera. Venne così intrapresa ai danni di Otojirō una vera e propria campagna denigratoria, che finì col fargli perdere le elezioni e mandare in fumo tutti i denari – anche quelli della moglie Sada – investiti nella campagna elettorale.

Fu allora che venne decisa la fuga, intrapresa su un’imbarcazione alquanto impropria, che doveva infine approdare a Kōbe, dopo avere sfiorato il naufragio. Qui i coniugi Kawakami furono raggiunti da alcuni membri della loro compagnia, con i quali – fra varie difficoltà⁴⁰ – ripresero ad allestire spettacoli.

³⁹ La Downer sostiene che per vedere gli spettacoli di Kawakami, la gente si metteva in fila anche per due, tre giorni (cfr. *ibid.*, p. 61).

⁴⁰ Ai soliti problemi finanziari, si aggiunsero quelli relativi alla salute di Otojirō, che nel bel mezzo della prima recita a Kobe collassò e dovette essere ricoverato. Gli furono diagnosticati idropisia e un’anemia piuttosto seria. Gli ci vollero sei settimane, prima di ristabilirsi (cfr. *ibid.*, p. 87); e non completamente: la sua salute restò infatti sempre cagionevole e l’attore sarebbe scomparso a soli quarantasette anni.

Kushibiki li vide esibirsi e avanzò loro la proposta di recarsi in Occidente; un'offerta che suonò alquanto allettante alle orecchie di Kawakami, il quale, da quando aveva visitato Parigi, sei anni prima, non desiderava altro che ritornarvi.

Intenzionato a trovare nella tensione realistica la via per il rinnovamento del teatro giapponese⁴¹, nella patria di Zola, durante il 1893, Otojirō aveva soggiornato per oltre tre mesi. Più di sessanta giorni tutti impiegati a passare di teatro in teatro, per studiare «ogni dettaglio della scena francese»⁴², e ad ammirare la grande Sarah Bernhardt nella *Signora delle Camelie*. Ai suoi occhi, l'America proposta da Kushibiki divenne dunque una prima tappa verso la reale destinazione, Parigi, che avrebbe inaugurato il secolo nuovo ospitando la grande Esposizione Universale.

Sada Yacco non aveva altra intenzione, in quell'avventura, che stare a fianco del marito e sostenere la *troupe* (composta nel complesso di diciannove elementi) e solo occasionalmente si sarebbe concessa di apparire in scena; com'era già accaduto al tempo della sua attività di geisha, quando si era esibita

⁴¹ Evidentemente certo della valenza politica e sociale del teatro, Kawakami era convinto che il nuovo palcoscenico dovesse mostrare la realtà così com'è (cfr. *ibid.*, p. 61). Il realismo delle sue messinscene era però talmente insistito, che inevitabilmente – come notarono i testimoni illustri dei suoi spettacoli in Europa – l'effetto che producevano era del tutto innaturale. Così come accade con i quadri iperrealisti, che riproducendo la realtà nella più perfetta fedeltà al minimo dettaglio, finiscono per renderne un'immagine dall'effetto straniante.

⁴² *Ibid.*, p. 64.

per l'apertura di un teatro nei pressi di Yoshico (evento da ricordare, quello, perché fu «la prima volta in cui una geisha eseguì le proprie danze come dramma, con costumi e oggetti di scena»⁴³); o quando era comparsa in alcune *première* del Teatro Kawakami.

Questa volta, però, le cose sarebbero andate diversamente. Sada Yacco lo intuì appena arrivata nel maggio 1899 a S. Francisco (prima tappa del *tour* americano) quando, camminando per le vie della città, vide stupita il suo volto, bello «come una peonia in fiore»⁴⁴, campeggiare in formato gigante sui poster, affissi per ogni dove. Kushibiki conosceva bene i gusti degli spettatori Occidentali e sapeva che nell'epoca del divismo nascente, quando spopolavano le Duse⁴⁵ e le Bernhardt, essi avrebbero apprezzato assai poco una compagnia composta da soli uomini (tantomeno con uomini che recitavano *en travesti*, com'era d'abitudine sui palcoscenici giapponesi). Senza contare, che proprio

⁴³ Ibid., p. 49. Dopo l'esibizione per l'inaugurazione del teatro nei pressi di Yoshico, a cui si è appena fatto cenno (cfr. *supra* nel testo), Sada Yacco decise di approfondire la propria formazione artistica, recandosi presso un attore kabuki, chiedendo di poter imparare da lui. Costui le concesse di guardarlo mentre si esercitava, cosa che la giovane geisha fece scrupolosamente.

⁴⁴ Così definiva il volto di Sada la scrittrice Hasegawa Shigure (1879-1941) nel 1920, nel suo articolo *Madame Sadayakko* (cfr. *ibid.*, p. 47).

⁴⁵ Si ricorda che Eleonora Duse (1858-1924) era stata già apprezzata dal pubblico americano, che aveva avuto occasione di vederla nel corso delle *tournées* statunitensi intraprese dall'artista nel 1893 e nel 1896. In America, l'attrice italiana sarebbe poi tornata nel 1902-1903.

allora il drammaturgo, oltrech  impresario e regista teatrale David Belasco (1853-1931; nativo di S. Francisco), stava lavorando alla riduzione per le scene di *Madame Butterfly*, racconto di John Luther Long (1861-1927)⁴⁶, che era apparso nel 1897, diventando un vero e proprio *best seller*. A ragion veduta, dunque, Kushibiki decise di puntare i riflettori su Sada Yacco (che proprio qui, in America, assunse il suo ‘nome d’arte’⁴⁷), il cui passato di geisha costituiva peraltro un valore aggiunto all’interno di una strategia di *marketing*, tesa alla vendita del ‘prodotto spettacolo’. E ci riuscì, visto che con il tempo i titoli delle recensioni sulla *troupe* giapponese la identificheranno – in luogo del marito – come guida e perno della compagnia⁴⁸.

Assieme ai poster, a preparare il terreno all’ingresso in Occidente degli artisti del Sol Levante, comparvero anche articoli sulle maggiori testate americane, in cui oltre a essere protagonista di racconti biografici di discutibile

⁴⁶ Il racconto di Long e il dramma di Belasco serviranno come base a Illica e Giacosa per la stesura del libretto della *Madame Butterfly* di Puccini (1904).

⁴⁷ Sada Kawakami divenne Sada Yacco unendo al suo nome di battesimo quello di geisha: per l’appunto, Yacco.

⁴⁸ Quando la compagnia passò per Seattle, il «Seattle Post-Intelligencer» del 10 settembre 1899 pubblicò una fotografia in grande dell’artista, titolata: «M.me Yacco, la Ellen Terry del Giappone, visita Seattle sulla via per l’Esposizione di Parigi» (cfr. S. C. Berg, *Sada Yacco: The American Tour, 1899-1900*, cit., p. 168). Nell’articolo che accompagnava la foto, si affermava che la Yacco «era supportata da suo marito Otto Kakawami e una compagnia di venticinque artisti giapponesi» e comparava l’artista del Sol Levante alle *star* più popolari all’epoca (ibidem). Anche in seguito, la stampa germanofona nella stragrande maggioranza dei casi parlerà della *japanische Truppe Sada Yacco* (la compagnia giapponese Sada Yacco).

attendibilità⁴⁹, la coppia Sada Yacco-Otojiro Kawakami finirà per essere paragonata a quella, ben più famosa, formata dai grandi attori inglesi Henry Irving (1838-1905) ed Ellen Terry (1847-1928) – patrigno e madre di Edward Gordon Craig (1872-1966) – impegnati a quel tempo in una *tournee* americana⁵⁰. Proprio loro, si vedrà più avanti, determineranno la svolta della compagnia giapponese, aprendole la strada ai successi europei che l’aspetteranno all’avvento del secolo nuovo.

Le recite di Yacco e Kawakami sul palcoscenico del California Theatre di S. Francisco (diretto da Kosuko Mitsuse), dove avevano debuttato il 18 giugno

⁴⁹ Shelley Berg ritiene che una delle biografie più puntuali e dettagliate di Sada Yacco sia *Sada Yacco et le Théâtre Japonaise* della scrittrice francese (ma di padre giapponese) Kikou Yamata (1897-1975), pubblicata nel 1939 sul numero 19 della «Revue de France» (pp. 85-109), ed essa appare, sotto molti aspetti, diversa dai racconti della vita della ex-geisha comparsi in Occidente fra il 1899 e il 1901 (cfr. S. C. Berg, *Sada Yacco: The American Tour, 1899-1900*, cit., p. 149). «Nel creare la propria carriera teatrale, cosa mai accaduta prima a una donna giapponese nel passaggio fra i due secoli», osserva Berg, «Yacco utilizzò con profitto il potere di rimodellare la cronaca della propria vita in una storia fatta ad arte della propria leggenda» (ibidem).

⁵⁰ Il giorno prima del suo arrivo, il «San Francisco Chronicle» aveva pubblicato un ritratto di Sada Yacco a tutta pagina, annunciando che era giunta in città la «signora Yacco, prima geisha del Giappone» e ne riassumeva la biografia, naturalmente ‘aggiustandola’ perché attorno alla figura dell’artista orientale crescesse la curiosità (cfr. L. Downer, *Madame Sadayakko*, cit., pp. 93-94). Il debutto della compagnia di Kawakami ebbe luogo il 25 maggio e un mese dopo (esattamente il 25 giugno 1899) il «San Francisco Examiner» definiva Sada Yacco e suo marito gli «Henry Irving ed Ellen Terry giapponesi» (cfr. S. C. Berg, *Sada Yacco: The American Tour, 1899-1900*, cit., p. 165). A questi accostamenti ne sarebbero seguiti altri: Sada Yacco sarebbe stata denominata, di volta in volta, la Bernhardt, la Duse, la Nethersole [Olga Nethersole, attrice inglese, 1867-1951] giapponese: una «formula pubblicitaria», osserva Savarese, «che suggeriva allo spettatore ignaro, il genere, il prestigio e la classe di un’artista sconosciuta» (N. Savarese, *Cronache di Kawakami e Sada Yacco*, cit., p. 56).

1899, si risolsero in un successo, soprattutto grazie alla presenza di lei. Chiamata a sostituire uno dei due *onnagata* (gli attori che interpretavano i ruoli femminili) che si era ammalato, una sera Sada Yacco si esibì in quello che sarebbe poi divenuto il suo cavallo di battaglia sui palcoscenici d'Europa: il ruolo della cortigiana Katsuragi in uno dei drammi kabuki che costituivano il repertorio della compagnia Kawakami. Drammi che Otojirō, via via che procedeva con il *tour* americano, sempre più aggiustava a misura del gusto e delle consuetudini del pubblico occidentale, sfrondando tutto ciò che potesse risultare «incomprensibile e ostico a delle platee che erano culturalmente e intellettualmente agli antipodi»⁵¹ rispetto a quelle giapponesi; *in primis*, ovviamente, dialoghi e musiche. Il kabuki, osserva Flavia Arzeni, «si ridu[sse] così a una muta e sgargiante pantomima su trame semplificate e rese accettabili alle convenzioni del tempo»⁵². Il repertorio della compagnia di Kawakami si rivelò dunque agli americani di poco o nullo interesse (come accadrà anche in seguito per gli europei); proprio per questo, però, l'attenzione di critici e spettatori poté concentrarsi sulle prestazioni degli attori, e fu così che cominciò a prendere forma il 'fenomeno Sada Yacco'.

⁵¹ F. Arzeni, *L'immagine e il segno*, cit., p. 72.

⁵² Ibid., pp. 72-73.

Nelle parti di danza drammatizzata, proprie dei ruoli che le erano riservati e che astutamente Kawakami finirà per far diventare il fulcro dei suoi spettacoli, fin da subito la ex-geisha conquistò l'ammirazione delle platee, potendo sfoggiare la propria formazione artistica. «Non ho mai studiato e nessuno dei miei compagni di lavoro ha mai studiato l'arte drammatica. Ciascuno di noi esprime alla rappresentazione, col gesto, colla voce o colla parola, ciò ch'egli prova in quel dato momento». Questo avrebbe affermato qualche anno dopo Sada Yacco nel corso dell'intervista rilasciata a Umberto Notari (1878-1950) durante le recite in Italia del 1902⁵³. Parole che non corrispondevano interamente alla realtà dei fatti: se pure non aveva studiato arte drammatica nel senso e nei modi conformi alla concezione occidentale, la Yacco (come d'altronde lo stesso Otojirō e gli altri membri della compagnia) non era priva di addestramento artistico. Durante il suo apprendistato di geisha di primo rango, aveva esercitato non solo le proprie doti seduttive, ma aveva imparato a suonare

⁵³ Cfr. U. Notari, *Signore sole. Interviste delle celebri artiste Lina Cavalieri, Jane Hading, Sada Yacco, Loie Fuller, Belle Otero, Cléo de Mérode, Agnes Sorma, Yvette Guilbert, Louise Fagette, Rosario Guerrero, Marie de Labounskaja, Charlotte Wiehe, Liane de Pougy, Princesse Bariantinski*, prefazione di G. Antona Traversi, Giornali Notari, Milano, 19[??], p. 80. Il 16 marzo 1902, la compagnia di Kawakami (in realtà ormai accreditata come la compagnia di Sada Yacco) passò per Roma e si recò a Napoli, Firenze, Genova a Torino, esibendosi in ogni città. Il 25 aprile, la *troupe* giapponese debuttò a Milano (cfr. L. Downer, *Madame Sadayacco*, cit., p. 200) ed è più che verosimile che sia stato in concomitanza delle recite nella capitale lombarda, che Notari ebbe modo di intervistare Sada Yacco.

lo *shamisen*⁵⁴ e gli strumenti a percussione tipici giapponesi; aveva memorizzato le parole e le melodie delle ballate che costituivano il repertorio delle intrattenitrici nel paese del Sol Levante; ma soprattutto aveva studiato l'arte della danza⁵⁵. «Quello che davvero Sada amava», osserva la Downer, «era danzare. Prendeva lezioni quotidianamente. Si allenava per ore [...]. Imparò a muoversi in modo sicuro, a catturare con precisione una posa drammatica e a esprimere il sentimento attraverso il gesto più laconico e disciplinato. Apprese i diversi assolo di danza che costituivano il repertorio delle geishe, molti di essi presi dai drammi kabuki. Così divenne in grado di raccontare una storia attraverso la gestualità e il linguaggio del corpo. Era una disciplina tanto esatta, quanto lo studio del balletto classico»⁵⁶.

Alle lezioni di danza, quando era una geisha ormai affermata, Sada Yacco aveva affiancato le ore passate nel teatro Shintomi-za a guardare le prove di un

⁵⁴ Lo *shamisen* è una sorta di liuto a tre corde, utilizzato in Giappone per accompagnare le rappresentazioni degli spettacoli kabuki. Ogni geisha, quantomeno di alto livello, lo sapeva suonare e lo utilizzava per intrattenere i suoi 'ospiti'.

⁵⁵ Shelley Berg sottolinea come Sada Yacco non fosse una semplice intrattenitrice di sale da the, ma una geisha di alto livello, capace di danzare e cantare a livello professionale. Come parte del suo addestramento, Sada imparò i poemi d'amore e le loro danze (sia descrittive, che espressive), e oltre alle brevi canzoni che costituivano il repertorio tipico delle geishe (*hauta*) anche alcuni esempi di lunghe canzoni (*nagauta*), in aggiunta, naturalmente, alle danze drammatizzate kabuki. Cfr. S. C. Berg, *Sada Yacco. The American Tour, 1899-1900*, cit., p. 151.

⁵⁶ L. Downer, *Madame Sadayacco*, cit., p. 22.

attore kabuki, tal Kikugorō V, suo maestro silenzioso⁵⁷. Così, la giovane artista si era perfezionata nell'arte *shosagoto* (o *furigoto*): dramma danzato, in cui il movimento conta più delle parole e centrale è il gesto del *performer*⁵⁸; tanto più bravo, quanto più capace di condensare in una postura, eloquente più del movimento che la precede, tutta la propria carica espressiva: «la posa è il *focus* primo della danza e il virtuosismo risiede [...] nell'abilità dell'esecutore di presentare immagini specifiche, precisamente delineate»⁵⁹. Quasi una sequenza di fotogrammi, insomma, come intuì il critico inglese Max Beerbohm (1872-1956), il quale affermò che quando osservava Sada Yacco gli tornava alla mente una serie di *cinematographic plates*, di «movimenti che sono impalpabili e

⁵⁷ Ibid., p. 49. Dopo quell'esibizione, ricordò l'attrice in un'intervista rilasciata a un periodico giapponese nel 1911 (l'anno della morte del marito), diede altri tre spettacoli di beneficenza ogni dicembre. Poiché i ruoli maschili erano i suoi preferiti, decise di rivolgersi a un attore di teatro Kabuki (Kikugorō V) per poter imparare da lui. Cominciò così a recarsi al teatro Shintomi-za per osservare il suo 'maestro'. Imparò solo guardando (cfr. ibidem).

⁵⁸ *Shosagoto* (o *furigoto*) è un tipo di danza kabuki, eseguita sia come numero 'a sé', sia come scena all'interno di un dramma più ampio. Include molte delle più tipiche e famose danze kabuki. *Shosagoto* punta sulla bellezza estetica della danza, dei costumi e delle scene; oltretutto, naturalmente, sulle capacità e la tecnica del *performer*. Diversamente da quanto avviene in molti drammi kabuki, qui i musicisti sono sul palco e non nel retropalco, visibili agli spettatori. I gesti dei 'danzatori' sono stilizzati e i dialoghi ridotti al minimo. In origine, *shosagoto* era eseguita solo dagli *onnagata*, ma dall'ultimo ventennio del XVIII secolo, anche dagli interpreti di ruoli maschili. Dal 1800 al 1830, il genere subì un'evoluzione ulteriore, con un singolo artista che agiva senza soluzione di continuità diversi numeri di danza, interpretando numerosi ruoli. Cfr. <https://wiki.samurai-archives.com/index.php?title=Shosagoto>. Ultimo accesso 11 gennaio 2019.

⁵⁹ S. C. Berg, *Sada Yacco: The American Tour, 1899-1900*, cit., pp. 151-152.

inattesi, perché possono essere colti solo in una frazione di secondo. Ella non è mai immobile, però ogni gesto si imprime nel nostro sguardo come se fosse quello, catturato, della figura di un dipinto. Nell'immobilità niente è sfocato. Nulla ci sfugge»⁶⁰.

Anche Notari, dopo che nel corso della sua intervista (cfr. *supra*, p. 29) Sada Yacco gli ebbe dato un saggio della propria arte recitandogli la gelosia furibonda di una cortigiana tradita, noterà ammirato come ella passasse «da un piccolo quadro perfetto ad un altro con una rapidità estrema»; e confesserà di essere «rimasto avvolto, preso, violentato dall'illusione singolare che d[ava] que[ll]l'accumulazione quasi cinematografica di verità estremamente giuste nel dettaglio, e a cui la rapidità della rappresentazione serv[iva] di sintesi; come, per la rotazione intensa, un corpo [statico, ndr] finisce per dare l'illusione della mobilità»⁶¹.

⁶⁰ La citazione di Beerbohm, contenuta in Id., *Around Theaters* (1924), Taplinger Publishing Co., NY 1968, p. 156, è stata consultata in S. C. Berg, *Sada Yacco in London and Paris*, cit., pp. 384-385. Scrittore, caricaturista e giornalista, Max Beerbohm era imparentato con il noto attore inglese Herbert Beerbohm Tree (1852-1917). Ammiratore entusiasta di Oscar Wilde (1854-1900), sotto l'influsso del grande scrittore irlandese, nel passaggio fra XIX e XX secolo realizzò alcuni tra i suoi lavori più riusciti, come *L'ipocrita beato* e *Zuleika Dobson, ovvero una storia d'amore a Oxford*.

⁶¹ U. Notari, *Signore sole*, cit., pp. 81-82. Nel descrivere la dimostrazione offertagli da Sada Yacco, Notari osservava come ella cominciasse la scena «con frasi brevi, gutturali, opposte a tutte le nostre risorse vocali e dalle quali ella sa trarre effetti di contrasto impressionanti [...]. Sada Yacco trascina man mano che l'azione procede anche gli altri presenti [...], fino al

Il pubblico di S. Francisco prima, come quello europeo poi, rimase subito affascinato da quell'arte e da quell'apparizione esotiche, ma nonostante le critiche generalmente favorevoli e la pubblicità, la sua affluenza via via si diradò. L'impresario Mitsuse, che nel frattempo era subentrato a Kushibiki come manager degli attori giapponesi, pensò bene di scomparire con il denaro della compagnia, che si ritrovò praticamente sul lastrico. Con la determinazione che gli era propria, Otojirō Kawakami comprese che l'unico modo per riconquistare gli spettatori americani, era convogliare tutte le attenzioni sulla moglie, presentata come danzatrice⁶². Così avvenne, in misura sempre maggiore, dalle recite di Seattle (dove la compagnia giapponese debuttò alla metà di

momento in cui ella spezza netta quest'attività febbrile con un piccolo grido [...]. Allora Sada diventa [...] un'inerte bambola dagli occhi vitrei» (ibidem). Verosimilmente, la scena della gelosia era la danza del *Tempio di Dojoji* nello spettacolo *La Geisha e il Cavaliere* (cfr. nota seguente), che era diventato il cavallo di battaglia di Sada Yacco sulle scene europee. Ne *La Geisha e il Cavaliere*, Sada interpretava la cortigiana Katsuragi, il cui amato sceglieva infine di restare con la propria fidanzata e per sfuggirle si nascondeva con lei nel tempio. Katsuragi riesce a entrare in quel luogo, proibito alle nubi, seducendo i monaci con una danza. Quando, una volta all'interno del tempio, scopre i due promessi sposi, la sua gelosia esplode furibonda, attacca la rivale e muore stroncata da un violento attacco di cuore.

⁶² Significativo che dopo le recite di Boston, alla fine del 1899, Kawakami realizzi lo spettacolo *La Geisha e il Cavaliere* fondendo assieme due drammi kabuki: il *Tempio di Dojoji* e *Sayaate*, che era stato presentato al debutto in America. «*Sayaate* forniva agli attori maschi una buona occasione per mostrare il loro gioco di spade, ma ne dava poca a Sada Yacco per dimostrare la sua recitazione o la sua abilità di danzatrice. Il *Tempio di Dojoji* era un *forum* migliore per il suo talento» (S. C. Berg, *Sada Yacco: The American Tour, 1899-1900*, cit., p. 169). E Kawakami aveva ben compreso che il successo della sua compagnia, nei teatri occidentali, era nelle mani della moglie.

settembre⁶³) a quelle di Tacoma, nello stato di Washington⁶⁴, Portland e Chicago, dove Sada Yacco decise di assumere tutti i ruoli *onnagata*.

Dopo la tappa al Lyric Theatre di Chicago, seguirono tre settimane di giri e recite ininterrotti, finché nel mese di dicembre la compagnia giapponese approdò al Tremont Theatre di Boston: la stessa città in cui agivano anche Henry Irving e Ellen Terry. Kawakami non si fece sfuggire l'occasione per invitare personalmente il suo 'alter ego europeo' ad uno dei propri spettacoli. Invito accettato e ricambiato, cosicché gli attori inglesi videro all'opera Sada e Otojirō (che il «Boston Globe» classificò come «artisti di prim'ordine», sia secondo gli standard orientali, che secondo quelli occidentali⁶⁵), mentre questi

⁶³ La compagnia di Sada Yacco e Kawakami arrivò a Seattle il 6 settembre 1899. Il giorno 9 si esibì di fronte alla locale comunità giapponese, e la settimana successiva cominciarono le recite al Seattle Theatre (cfr. L. Downer, *Madame Sadayacco*, cit., p. 110).

⁶⁴ Qui, con evidente 'fiuto pubblicitario', il 12 ottobre, giorno in cui si celebrava l'ammiraglio George Dewey (1837-1917) vittorioso contro la flotta spagnola nella Baia di Manila (nella guerra ispano-americana), Sada Yacco danzò vestita con i colori della bandiera americana (cfr. S. C. Berg, *Sada Yacco: The American Tour, 1899-1900*, cit., p. 171).

⁶⁵ s. n., *Japanese Stagecraft*, in «Boston Globe», 5 dicembre 1899. Anderson fa notare come, recandosi a teatro per veder recitare la sua compagnia, Irving abbia concesso a Kawakami un grande onore; poiché egli «odiava andare in qualsivoglia teatro, quando non vi recitava. Spesso mise in imbarazzo i propri colleghi, rifiutandosi di andare ad assistere alle loro esibizioni». Lo studioso ipotizza che a suscitare nell'attore inglese la curiosità per gli artisti giapponesi, sia stato il suo amministratore: lo scrittore Bram Stoker (1847-1912), alle sue dipendenze dal dicembre 1878 e che era solito indirizzarlo a teatro, quando c'era qualcosa di particolare da vedere (cfr. J. L. Anderson, *Enter a Samurai*, cit., pp. 192-193). Per puro gusto aneddótico: pare che Irving non fosse un datore di lavoro tenero, e sembra che Stoker abbia

ultimi ebbero modo di assistere ad alcune delle recite dei più grandi attori shakespeariani dell'era vittoriana, traendone un'impressione memorabile. Il loro *Mercante di Venezia* affascinò talmente Kawakami, che egli decise di approntarne subito una versione di sapore giapponese⁶⁶. Nacque così il dramma *Sairoku* (in cui Sada interpretava Portia, qui denominata Osode), che con il sostegno di Irving e della Terry, i quali sembra abbiano guidato i loro colleghi giapponesi all'interpretazione dei ruoli principali⁶⁷, debuttò a Boston il 25 gennaio 1900, prima di essere proposto nel *tour* europeo.

modellato l'aspetto di Dracula, protagonista del suo romanzo omonimo, pubblicato nel 1897, proprio sulla figura di Irving (cfr. *ibid.*, p. 196).

⁶⁶ Quando la compagnia di Kawakami arriverà a Vienna, nel 1902, un giornalista della «Neue Freie Presse» intervisterà Kawakami (anche se l'articolo lo intitolerà a Sada Yacco), ricordando come oltre al *Mercante di Venezia* egli avesse trasposto un'intera serie di drammi europei per la scena giapponese: *Otello*, *Amleto*, *Hernani* di Hugo (con Sada Yacco come Donna Sol) e *La signora delle Camelie* (naturalmente con la Yacco nel ruolo di Margherita Gautier): pièce, quest'ultima, che la Yacco confessò di non recitare volentieri, perché troppo triste; visto che nell'adattamento giapponese la signora delle camelie ha un figlio, che uccide prima di suicidarsi. Tutte quelle pièce, raccontò Kawakami al giornalista, egli aveva potuto imporle solo infondendovi lo spirito giapponese. È impensabile che sulla scena giapponese», disse testualmente l'attore, «si reciti una pièce i cui personaggi non sono giapponesi, la cui filosofia non corrisponde alla concezione giapponese. Dunque, Shakespeare e Victor Hugo hanno dovuto per forza essere localizzati. E questo causa spesso», aggiunse sorridendo, «un grande cambiamento rispetto all'originale». Il giornalista notò poi come fosse curioso, a parer suo, che accanto a Shakespeare solo Victor Hugo fosse l'autore europeo ad apparire in maggioranza sulle scene giapponesi. Persino *I Miserabili* e *Novantatré* [l'ultimo romanzo di Hugo, scritto nel 1874, nda] erano stati drammatizzati, in Giappone. «Mi torna in mente», disse, «la frase di [Edmond de] Goncourt: *I giapponesi sono romantici innati*». Th. Thomas, *Bei Sada Yacco*, in «Neue Freie Presse», 4 feb 1902.

⁶⁷ Cfr. Yoko Chiba, *Sada Yacco and Kawakami: Performers of Japonisme*, in «Modern Drama», vol. 35, University of Toronto Press, Toronto 1992, p. 39. L'articolo è stato pubblicato online il 5 aprile 2013 e si può scaricare all'indirizzo

L'aiuto degli inglesi ai colleghi del Sol Levante, però, non si arrestò qui: Irving lasciò loro una lettera di presentazione, con cui recarsi presso gli impresari teatrali londinesi e spianarsi la strada al successo europeo⁶⁸; naturalmente, una volta conclusa la *tournee* americana, che dopo Boston portò i Kawakami a Washington e New York, dove il pubblico ebbe la rara opportunità di comparare le esibizioni di Sada Yacco con quelle di Blanche Bates (1873-1941) nella *Madame Butterfly* di Belasco⁶⁹.

Adesso, la signora Kawakami era pronta per attraversare l'Oceano. Negli Stati Uniti, dove in concomitanza dell'affermazione del cinema stava maturando il fenomeno del divismo moderno, Sada aveva assunto il suo nome d'arte, aveva costruito la propria immagine, si era familiarizzata con l'ingranaggio della pubblicità (in virtù del quale la compagnia giapponese proveniva dal Teatro Reale di Tokyo e Kawakami era un principe di sangue); e aveva attirato su di sé

<https://doi.org/10.3138/md.35.1.35>. Si noti che del dramma shakespeariano, i giapponesi rappresentavano solo la scena del tribunale, in cui il mercante ebreo Shylock (che nell'adattamento di Kawakami diventa il pescatore Sayroku) reclama la sua famosa libbra di carne. Per la descrizione della scena, si rimanda a N. Savarese, *Cronache di Sada Yacco e Kawakami*, cit., p. 10.

⁶⁸ La riproduzione del frontespizio della busta che conteneva la lettera di Irving è in J. L. Anderson, *Enter a Samurai*, cit., p. 192.

⁶⁹ Cfr. S. C. Berg, *Sada Yacco: The American Tour, 1899-1900*, cit., p. 184. Stando a quanto riportato dall'articolo *Otojiro Kawakami and Sada Yacco*, apparso su «The Era» il 2 giugno 1900, Blanche Bates si sarebbe rivolta alla Yacco per essere istruita sul modo di muoversi e atteggiarsi di una donna giapponese. La signora Kawakami era però troppo impegnata per dare lezioni, per cui la Bates si istruì da sé, andando a vederla recitare ogni giorno, per una settimana (cfr. *ibid.*, p. 185).

le attenzioni del pubblico e della stampa, lasciando in ombra la figura del marito. «Kawakami è un buon attore», si leggeva sul «Washington Post» del primo febbraio 1900, «ma la signora Yacco è chiaramente la star della compagnia»⁷⁰.

Sarà però nel vecchio continente, impegnato nell'apertura dei dibattiti estetici che avrebbero posto le basi per le grandi rivoluzioni teatrali del Novecento, che Sada Yacco diverrà «l'incarnazione di una costellazione di discorsi artistici e culturali contemporanei»⁷¹. Con la sua arte, che viveva della 'fusione' di danza, musica e dramma, diverrà un termine di confronto per alcuni tra i maggiori protagonisti del rinnovamento teatrale. Nel momento in cui si stava palesando la crisi della parola, si cominciavano a esplorare le possibilità espressive del corpo ed era in gestazione la *modern dance*.

Sul secondo numero di «The Mask» dell'aprile 1908 (lo stesso che contiene il saggio celeberrimo di Craig, fondatore della rivista, *The Actor and the Über-Marionette*), uno dei redattori diede notizia della presenza, ad Amsterdam, di Sada Yacco e Kawakami. Informava della scarsa affluenza del

⁷⁰ s.n., *The Stage*, in «Washington Post», 1 febbraio 1900 (p. 24).

⁷¹ S. C. Berg, *Sada Yacco: The American Tour, 1899-1900*, cit., p. 149. Sada Yacco, continua Shelley Berg, «incarnò la moda *fin de siècle* per il giapponismo e l'Art Nouveau, la fascinazione simbolista per l'esotico e il fantastico, e l'immagine complessa della *performer* femminile all'inizio del XX secolo» (ibidem).

pubblico alle loro rappresentazioni, ma segnalò l'articolo dell'attore olandese Willem Royaards (1867-1929), apparso su un giornale locale. Supponendo che la latitanza degli spettatori alle recite dei giapponesi fosse dovuta al fatto che nessuno era in grado di comprenderne l'idioma, Royaards sosteneva che la cosa era di nessuna importanza. Pur non conoscendo la loro lingua, egli affermava di avere immediatamente compreso i giapponesi e gran parte della loro cultura. «E ho compreso anche qualcos'altro» disse; «ovvero, il fine di Mr. Craig di subordinare, nell'arte drammatica, la parola al gesto»⁷². Perché «un movimento puro» è un «puro pensiero», come dirà Hofmannsthal nel suo *Über die Pantomime*, in cui Sada Yacco è esplicitamente menzionata⁷³.

⁷² Cfr. J.v.H., *Amsterdam* [Foreign Notes], in «The Mask», vol 1, No. 2, Aprile 1908, p. 21. La rivista è consultabile online all'indirizzo: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnaau190804-01.1.29&>. Ultimo accesso 13 gennaio 2019. Analizzando tutti gli scritti che testimoniano l'elaborazione delle sue concezioni artistiche, Lorenzo Mango rileva l'attenzione di Craig verso «il tema del movimento come specifico fatto teatrale». Il movimento non solo è l'elemento di connessione fra tutti «gli elementi che compongono il linguaggio teatrale», ma l'«evento primo della creazione [...] viene prima di tutto il resto». L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2015, pp. 259-260.

⁷³ H. v. Hofmannsthal, *Über die Pantomime*, 1911, p. 15. L'elaborazione del saggio *Über die Pantomime* procedette in contemporanea alla stesura del *Tanzszenarium* (libretto per balletto) *Amore e Psiche*, che Hofmannsthal scrisse per Grete Wiesenthal (1885-1970), tra il 1910 e il 1911. Nel breve, ma densissimo saggio, egli cita le «cerimonie [danze cerimoniali] di Sada Yacco, infilate» – scrisse – «fra i dialoghi, in una lingua a noi estranea, di drammi noiosi, le cui azioni ci risultavano incomprensibili». Quelle danze, continua Hofmannsthal, erano il corrispettivo dei momenti sperimentati «con la grande attrice europea», quando ella, «dall'insulsaggine degli accadimenti di una *Signora delle Camelie*, faceva ingresso su tutt'altra scena e si condensava per noi, nell'istante di una danza realmente tragica, non più il

L'Europa

Gordon Craig, l'autore futuro di *The Art of the Theatre* (1905), saggio epocale che Mango definisce «una vera e propria porta sul Moderno»⁷⁴, vede Sada Yacco quando la compagnia giapponese arriva a Londra, inaugurando il *tour* europeo che la porterà in lungo e in largo nel nostro continente. Un giro in due tappe (a cui sarebbe seguita una *rentrée* nel 1907⁷⁵) che la impegnò prima in Inghilterra e in Francia (da maggio a novembre 1900) e poi, dal giugno 1901 al luglio 1902, in Germania e nell'Impero austroungarico, nei Paesi Bassi, in Italia, Spagna, Portogallo e Russia; fino a toccare oltre sessanta città.

In virtù dei buoni uffici di Henry Irving ed Ellen Terry, nella capitale britannica gli attori giapponesi poterono agire al Coronet Theatre di Notting Hill (diretto da Eduard George Saunders), dal 22 maggio al 22 giugno, ed ebbero

contenuto della pièce recitata, ma l'eterna situazione umana». Hofmannsthal non dice esplicitamente chi sia quella «grande attrice europea» (ibidem), ma è evidente che si tratta di Eleonora Duse. L'italiana è menzionata da Hofmannsthal anche nelle pagine che nel 1906 dedica alla Saint-Denis (cfr. *infra*, nt. 87) la quale – non a caso – aveva visto Sada Yacco e ne era rimasta fortemente impressionata.

⁷⁴ L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 301. Con il titolo *L'Arte del Teatro*, il saggio di Craig è apparso in Italia all'interno di E. G. Craig, *Il mio teatro* [a c. di Ferruccio Marotti], Milano, Feltrinelli 1971.

⁷⁵ Sada Yacco e Kawakami torneranno in Europa dal 24 luglio 1907 al 13 febbraio 1908 (cfr. N. Savarese, *Cronache di Sada Yacco e Kawakami*, cit., p. 42).

anche l'occasione di esibirsi di fronte ai membri della famiglia reale⁷⁶; in un evento, che a posteriori sembra quasi presago degli importanti rapporti politici che di lì a poco avrebbero stretto il Giappone e l'Inghilterra⁷⁷. Allo scoccare del Novecento, però, l'incontro fra le due nazioni ebbe un sapore solo ed eminentemente artistico, dispiegato all'ombra del 'giapponismo'⁷⁸, che dalla

⁷⁶ Su dove abbia avuto luogo l'esibizione non c'è certezza. Stando alle memorie di Kawakami, riprese anche dagli studi recenti, addirittura a Buckingham Palace, in presenza della stessa regina Vittoria. (cfr. S.-K. Lee, *Edward Gordon Craig and Japanese Theatre*, in «Asian Theatre Journal», vol. 17, N. 2, University of Hawai'i Press, Honolulu 2000, p. 217). Basandosi sulla stampa locale, Shelley Berg afferma invece – più verosimilmente – che il 27 giugno Sada Yacco e Kawakami siano stati invitati a esibirsi in occasione di un *party* dato in onore di Eduardo, Principe di Galles. La festa ebbe luogo in una residenza privata di rappresentanti dell'alta società londinese (i coniugi Bischoffsheim) e sembra che per l'occasione fosse stato approntato, nel giardino della residenza, un teatrino giapponese con tanto di *hanamachi*. Alla serata parteciparono le personalità più in vista: dal Duca di York, ai Churchill, per finire con i Rotschild. Cfr. S. C. Berg, *Sada Yacco in London and Paris, 1900: La Révé Réalisé*, in «Dance Chronicle», vol. 18, N. 3 (pp. 343-404), Taylor & Francis Ltd, New York 1995, pp. 365-366.

⁷⁷ La trasformazione rapida del Giappone in un paese industrializzato fu accompagnata dal desiderio di venire equiparato ai grandi continenti America e Europa. Per questo, i giapponesi cercarono di assicurarsi il controllo sui territori di Corea e Manciuria, su cui però la Russia – che mirava allo strategico Port Arthur – aveva stabilito già la sua presenza. Interessata anch'essa a fermare le mire espansionistiche dei russi, che cominciavano a disturbare la sua sfera d'influenza sulla Cina, l'Inghilterra strinse, nel 1902, un'alleanza con il Giappone. L'alleanza anglo-giapponese segnò il riconoscimento del paese del Sol Levante come prima potenza, pari alle grandi nazioni europee. L'8 febbraio 1904 scoppiò la guerra russo-giapponese, che sarebbe terminata nel gennaio dell'anno successivo con la presa di Port Arthur da parte del Giappone.

⁷⁸ Il termine 'giapponismo' fu coniato, non a caso, da un critico d'arte francese, Philippe Burty (1830-1890). Nell'ultimo quarto dell'Ottocento, nota la Arzeni, il giapponismo si afferma «non solo come fatto intellettuale ed elitario ma anche come fenomeno di massa» (F. Arzeni, *L'immagine e il segno*, cit., p. 24). All'interesse per le arti grafiche e pittoriche del Giappone, si aggiunse quello per la mobilia e per i manufatti dei generi più diversi, finché

metà del XIX secolo aveva iniziato a circolare per l'Europa: una moda nata nell'ambito delle arti figurative⁷⁹, nell'ammirazione per una tradizione che «anticipava, soprattutto attraverso dei processi di semplificazione e di simbolizzazione, tendenze che la cultura occidentale svilupperà in modo vistoso» proprio nel corso del secolo breve⁸⁰.

Del Giappone, in Europa, non penetrarono attraverso i testi il pensiero, la poesia o la religione; com'era invece accaduto (si è detto nelle prime pagine) per il mondo arabo o per l'India, già dal Settecento. L'immagine che alla fine del XIX secolo, soltanto, gli europei si formano del Paese del Sol Levante, è modellata non sulla parola, ma «su altre immagini»⁸¹; in esse, vede visivamente trasposta e condensata l'essenza della cultura di quella parte d'Oriente ancora misteriosa, che l'arrivo di Sada Yacco – definita dal critico francese Arsène

«fra il 1880 e il 1890 il giapponismo [...] diventò un fenomeno della vita quotidiana delle grandi metropoli» (ibid., p. 29).

⁷⁹ Si pensi alla diffusione massiccia delle immagini, ormai note a tutti, di Suzuki Haranobu (1724-1770), Kitagawa Utamaro (1753-1806) e Katsushika Hokusai (1760-1849).

⁸⁰ Ibid., p. 28. «Il teatro giapponese», affermerà il giornalista e scrittore d'origine ungherese Ludwig Hevesi (1843-1910) quando vedrà a Vienna la compagnia di Sada Yacco, «è una *Gesamtkunst* [arte totale] e ha uno stile consapevole, autentico». L. Hevesi, *Sada Yacco*, in «Fremden Blatt» [Feuilleton], 5 febbraio 1902.

⁸¹ F. Arzeni, *L'immagine e il segno*, cit., p. 28.

Alexandre (1859-1937) la personificazione vivida dell'immagine enigmatica dell'Oriente – rende vera ai suoi occhi⁸².

Appassionato alle arti visive, avendo già deciso nel dicembre 1897 di abbandonare la carriera d'attore, Craig stava cercando «un percorso da seguire – non la strada usata. Lo trovai», dirà, «nel 1900»⁸³: proprio l'anno in cui ebbe modo di assistere alle esibizioni della Yacco⁸⁴. Quando, circa vent'anni dopo, egli dedicherà all'artista giapponese le poche pagine raccolte in *The Theatre-Advancing*, non ne tratterà, come vedremo più avanti, un ritratto lusinghiero⁸⁵. La sua voce la si potrebbe anzi collocare, di primo acchito, tra quelle che all'apparizione dell'artista giapponese fecero da contraltare ai cori ditirambici levati da schiere di osservatori illustri: dallo scultore August Rodin (1840-1917)⁸⁶ allo scrittore André Gide (1869-1951), dall'attore Mounet-Sully (1841-

⁸² Cfr. A. Alexandre, *Les Femmes de l'Exposition*, in « L'Illustration », 13 ottobre 1900. Il critico francese recensì su «Le Théâtre» le esibizioni parigine della Yacco, utilizzando metafore iperboliche che sarebbero poi divenute il tratto distintivo di tutta la critica di orientamento simbolista.

⁸³ La citazione, contenuta nelle memorie di Craig (*Index to the story of my days*, Viking Press, New York 1951, p. 190), è in F. Ruffini, *Il Delsarte segreto di Gordon Craig*, in «Teatro e Storia», Annali 28 (XXI), Bulzoni, Roma 2007, p. 62.

⁸⁴ Cfr. S.-K. Lee, *Edward Gordon Craig and Japanese Theatre*, cit. pp. 215-235.

⁸⁵ Cfr. E. G. Craig, *The Theater-Advancing*, Little, Brown, and Company, Boston 1919, pp. 232-236.

⁸⁶ Sada Yacco fu soggetto di numerosi disegni, dipinti e illustrazioni di artisti contemporanei. Rodin avrebbe voluto scolpirla (cfr. L. Downer, *Madame Sadayacco*, cit., p. 163), Georges

1916) all'ecclettico Hermann Bahr con il seguito della *Wiener Moderne*; per finire con le pioniere della nuova danza, Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth St. Denis (1879-1968), l'«incomparabile danzatrice» (come la definirà Hofmannsthal nel 1906⁸⁷), che era al Garrick Theatre di Londra proprio mentre nella capitale inglese agiva Sada Yacco, dalla cui arte ella rimase profondamente impressionata⁸⁸.

In effetti, quello che l'Europa diede alla Yacco e a Otojirō non fu un benvenuto incondizionato. Se c'era chi li considerava artisti di prim'ordine:

Bertin Scott (1873-1943) la ritrasse numerose volte per «L'Illustration», fu ritratta da Alfredo Müller (1869-1939) e Pablo Picasso (1881-1973). Cfr. *ibid.*, p. 202.

⁸⁷ Cfr. H. Hofmannsthal, *L'incomparabile danzatrice* [trad. it. di L. Bondavalli], in «Quaderni di Teatro», anno VI, n. 23, febbraio 1984, pp. 115-120. *Die unvergleichliche Tänzerin* fu scritto nel 1906 e racconta dell'impressione indimenticabile che la danzatrice, le cui «membra avevano qualcosa del fluido che innalzava i grandi gesti della Duse», esercitò sul grande poeta viennese. In lei, egli vide un movimento esatto, ma dal «fluire ritmico e incessante», senza «punti morti» (*ibid.*, pp. 116-117). Proprio come nelle movenze della Yacco, in cui – si è detto – la posa non era mai una stasi, e il cui nome Hofmannsthal accosterà a quello della Duse in *Die Pantomime* (cfr. *supra*, nt. 73). Come osserva Berg sulla scorta del professor Gunji Masakatsu, esperto di teatro nipponico, un ideale della danza giapponese è espresso nel paradosso 'danzare senza muoversi'. I gesti sono estremamente trattenuti, ma insieme perfetti e inafferrabili. L'impressione data da questo tipo di movimenti ha il suo ideale nella sensazione restituita dall'andamento quieto di un corpo che galleggia sull'acqua. L'acqua, sebbene sia incessantemente in movimento, sembra non muoversi affatto. Cfr. S. C. Berg, *Sada Yacco in London and Paris*, cit., p. 385.

⁸⁸ Cfr. *ibid.*, p. 347. Shelley Berg nota come l'influenza della Yacco sulla Saint-Denis – che avrà anche modo di studiare la danza giapponese a Los Angeles con una geisha professionista – sia comprovata dai movimenti e dallo stile che distingueranno le sue coreografie più tarde. Berg si riferisce in particolar modo a *O-Mika* (1913): una danza in stile giapponese, basata inequivocabilmente su *La Geisha e il Cavaliere* (cfr. *ibid.*, pp. 389-390). Ricordiamo, per dovizia di particolari, che nel periodo in cui la compagnia di Sada Yacco si trovava a Londra, nella capitale inglese era presente Eleonora Duse, al Drury Lane.

l'una all'altezza delle maggiori attrici europee (come la Duse e la Bernhardt), l'altro assimilabile a un Ludwig Devrient o a un Ermete Novelli⁸⁹, non pochi ritenevano che il loro teatro in alcun modo potesse essere paragonato a quello Occidentale, così primitivo com'era nelle forme e nei modi, e tanto simile a quello delle marionette.

Ma era proprio lì la grandezza dell'arte giapponese, avrebbe replicato Hermann Bahr: nell'aver «dimostrato che l'uomo in carne e ossa poteva imparare, attraverso l'arte, a muoversi come le marionette». Il che non significava certo l'acquisizione di un'attitudine meccanica e innaturale; piuttosto, un movimento esatto e disciplinato, depurato da ogni accidentalità, da ogni casualità, e tenuto da 'fili' che altro non erano se non la connessione con un più alto principio ordinatore: quell'Uno a cui avevano già anelato i preromantici, volgendosi proprio alla cultura olistica d'Oriente. «L'imitazione di marionette perfette (si pensi al saggio famoso di Heinrich von Kleist *Sul teatro di marionette*)», continuava Bahr, «sembra essere rimasta fino a oggi il fondamento di base della recitazione giapponese, [in cui] l'attore viene tanto più

⁸⁹ È quanto sostiene, ad esempio, l'articolo, non firmato, apparso sulla «Deutsche Zeitung» [Theater, Kunst und Literatur. *Theater an der Wien*] 2 febbraio 1902. Ludwig Devrient (1784-1832) fu uno dei maggiori attori tedeschi di stampo romantico; Ermete Novelli, com'è noto, uno dei più famosi attori italiani, che nel 1900 si era recato a Vienna per la sua prima *tournée* austriaca.

apprezzato, quanto più si distacca dalla propria individualità, dal suo modo personale, e sa assumere quello tipizzato»⁹⁰; sapendo essere, più del «ramo fiorito che era tutta la primavera» (come aveva detto Altenberg, pensando ai dipinti giapponesi), quell'«unico fiore, che estratto tra mille rami fioriti, già da solo era tutta la primavera»⁹¹.

Bahr vide per la prima volta Sada Yacco a Parigi in un caldo pomeriggio di luglio del 1900, nel teatrino che la danzatrice americana Loïe Fuller (cfr. *supra*, nt. 1), «precedentemente attrice di *vaudevilles* e di operette»⁹², aveva fatto erigere in rue de Paris, in occasione dell'Esposizione Universale⁹³. L'intenzione della Fuller era riservare il teatro alla sua già famosa 'danza

⁹⁰ H. Bahr, *Sada Yacco "Als Gast im Theater an der Wien"*, in «Neues Wiener Tagblatt» [Feuilleton], 1 febbraio 1902. La recensione è raccolta in Id., *Rezensionen. Wiener Theater 1901 bis 1903*, S. Fischer Verlag, Berlin, 1903, pp. 202-210.

⁹¹ Peter Altenberg (1859-1919) era, assieme a Bahr, Hofmannsthal e Arthur Schnitzler (1862-1921) uno di quei collaboratori della «Ver Sacrum» – organo della Secessione viennese capeggiata dal pittore Gustav Klimt (1862-1918) – nei quali, nota Flavia Arzeni, «l'osservazione e l'assimilazione di modelli giapponesi sembra aver lasciato un segno che va oltre gli aspetti formali, per investire un livello più profondo dei rapporti fra l'io e il mondo esterno» (F. Arzeni, *L'immagine e il segno*, cit., p. 114). Comparando l'arte occidentale a quella giapponese, Altenberg disse che mentre i giapponesi disegnavano un ramo fiorito, ed era tutta la primavera, da noi si dipingeva tutta la primavera e quel che ne veniva fuori era appena un ramo fiorito.

⁹² E. Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma 2014, p. 19.

⁹³ Il teatro che la Fuller aveva aperto a sue spese, per l'Esposizione di Parigi, era un piccolo spazio in pieno stile Art Nouveau, disegnato dall'architetto Henry Sauvage (1873-1932) e con la facciata decorata da Pierre Roche (1855-1922).

serpentina': incantare il pubblico con quei giochi di luci e colori in cui, quando era in scena, immergeva i lunghissimi, trasparenti veli della sua veste, che muoveva sapientemente in un rincorrersi incessante di curve e spirali⁹⁴. Dopo tre mesi, il diradarsi progressivo degli spettatori, però, la convinse in ultimo a cercare una qualche altra attrattiva; fu così che, 'allertata' da un impresario teatrale, si recò a Londra a vedere la compagnia di Kawakami. E la portò a Parigi⁹⁵.

Quando Bahr ricorderà l'ingresso nel teatrino della Fuller e l'incontro con la Yacco, dichiarerà di aver provato, allora, lo stesso spaesamento che lo aveva preso nell'ormai lontano 1891 a San Pietroburgo, quando si era trovato di fronte

⁹⁴ Per un approfondimento della figura della Fuller si rimanda al libro di Elena Randi citato *supra*, nt. 92 in particolare, pp. 119-136. La luce era un elemento fondamentale nelle esibizioni della Fuller, il cui coefficiente di spettacolarità poteva adesso, grazie all'invenzione dell'elettricità, accrescersi notevolmente.

⁹⁵ A tre mesi dall'apertura dell'Esposizione, con il pubblico che andava diminuendo, la Fuller accettò il suggerimento di un impresario teatrale, che aveva visto la compagnia di Sada Yacco e Kawakami al Coronet Theatre e le aveva consigliato di ingaggiarla per il suo teatro. Qui, le recite degli attori giapponesi presero il via il 4 luglio, dopo che ebbero presentato *La Geisha e il Cavaliere* in occasione di un party per il corpo diplomatico di Parigi offerto dall'ambasciata nipponica (cfr. J. L. Anderson *Enter a Samurai*, cit., vol. I, pp. 482-483). Abile impresaria, oltre che artista, avendo visto il clamore suscitato dagli spettacoli di Sada e Otojirō, sembra che la Fuller abbia dato dei suggerimenti per accordare quanto più possibile le loro rappresentazioni al gusto europeo. Ad esempio, l'*hara-kiri* (*seppuku*, per la precisione) con cui si concludeva uno dei drammi presentati dai Kawakami (*Kesa*) pare sia stato un'idea di Loïe Fuller. Sulle prime Otojirō aveva protestato, replicando che *Kesa* era un dramma storico, e che nella realtà dei fatti il suo personaggio (Morito) non era morto così. Non l'ebbe vinta, ma il teatro fece il tutto esaurito (cfr. L. Downer, *Madame Sadayacco*, cit., pp. 165-166) e fu così, che l'ingaggio di un mese venne protratto, e nacque poi l'idea del grande giro in Europa, di cui sempre la Fuller fu organizzatrice e impresaria.

per la prima volta Eleonora Duse⁹⁶. Trovò nella giapponese, «nel tono onirico, trasfigurato, del tutto smaterializzato del suo discorso», un'aura «antica, sacrale». In lei vide una «tradizione impietrita improvvisamente afferrata, rotta e dispersa da una Natura potente e indomabile. Ella», disse, «sembra fluttuare, è come fosse fatta di cristallo. Si ha la sensazione di trovarsi di fronte a un'anima candida, che si è sfilata il corpo e svolazza, esulta e ondeggia»⁹⁷.

A Bahr, la Yacco apparve insomma quasi uno spirito volteggiante, come quello – viene da dire – che mostravano le danze impalpabili di Loïe Fuller, con quei veli infinitamente ampi mossi nell'aria tra fasci di luce colorata⁹⁸. «E adesso», continuava il letterato austriaco, «si immagini quest'essere, che sembra essere solo anima, precipitare sul piano sensibile e mostrare, come mali fisici, tormenti spirituali [...] Donde l'orrore, poiché tutta la sua apparizione sembra

⁹⁶ Sull'incontro di Bahr con l'arte della Duse mi permetto di rimandare al mio S. Bellavia, *Vienna e la Duse* (1892-1909), Edizioni di Pagina (collana Visioni Teatrali), Bari 2017, pp. 35-37 e 42-48.

⁹⁷ H. Bahr, *Sada Yacco "Als Gast im Theater an der Wien"*, cit. L'immagine del cristallo, associata in quel caso ai paesaggi naturali giapponesi, era stata diffusa dal breve romanzo di Pierre Loti del 1887, *La signora crisantemo* (cfr. P. Loti, *La signora crisantemo*, Tarka, facebook [versione digitale] 2014, p. 12), il cui successo contribuì al delinarsi dell'immagine 'ografica' del Giappone presso gli Occidentali.

⁹⁸ Cfr. E. Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo*, cit., p. 19-22. Elena Randi, a proposito delle danze della Fuller, parla di «immagini impalpabili e disincarnate che si muovono al suono di una musica» (ibid., p. 24). Per la sua tensione verso l'immateriale, in direzione del «superamento dell'individualità dell'attore» (ibid., p. 26), la danzatrice americana sarebbe divenuta il modello di riferimento per la «corrente mallarmeana del simbolismo francese» (ibid., p. 25).

escludere il corporeo, che poi colpisce, con una potenza orribile, la sua anima tremante e dolente»⁹⁹.

Un giudizio che contrastava nettamente con l'opinione di chi riteneva che sul versante artistico non vi fosse proprio nulla da scoprire negli spettacoli allestiti dai giapponesi, con quelle semplici, schematiche scenografie dipinte in modo quasi infantile, e altrettanto ingenuamente recitati¹⁰⁰. E i pareri negativi non circolavano solo in suolo austriaco, tra gli avversari di Bahr come Karl Kraus (1874-1936), il quale sosteneva che Sada Yacco era solo una geisha, non un'attrice, tantomeno un'artista¹⁰¹. Anche parte della critica inglese aveva bocciato come grotteschi gli spettacoli dei giapponesi¹⁰², le cui musiche

⁹⁹ H. Bahr, *Sada Yacco "Als Gast im Theater an der Wien"*, cit.

¹⁰⁰ Si confronti, ad esempio, l'articolo anonimo apparso sulla «Extrapost. Unparteiische Montags-Zeitung» [Theater, Kunst und Literatur. *Theater an der Wien*] il 10 febbraio 1902.

¹⁰¹ K. Kraus, *St. Veitstänze* [il ballo di S. Vito], in «Die Fackel», 3. Jhrg., Nr. 98, [27 marzo 1902], p. 18. Notoriamente avverso a Bahr, del quale non condivideva il progetto di un'identità culturale austriaca, Kraus scrisse su «Die Fackel» un paio di articoli, in cui metteva in ridicolo il vocabolario usato non solo da Bahr, ma da tutti i simbolisti europei, per descrivere l'arte di Sada Yacco. Nel mese di febbraio aveva scritto: «Ha cominciato a cercare di acchiappare parole esotiche, ha citato Arsène Alexandre [cfr. *supra*, nt. 82] e Angela da Foligno [mistica francescana, 1248-1309, nda], e a delirare: Sada Yacco è come un cristallo, ha una voce come quella che potrebbe avere un fiore [se i fiori avessero voce], una dei piccoli boccioli, luminosi, delicati, che crescono in alta montagna, nell'aria sottile...». K. Kraus, *Tage des Taumels...*, in «Die Fackel», 3. Jhrg., Nr. 95 [28 febbraio 1902], p. 17.

¹⁰² Anderson osserva che da un controllo effettuato 'a random' su sedici fra giornali e riviste londinesi, cinque giudicavano eccellente la compagnia giapponese, quattro molto buona, due discreta, tre mediocri e due si pronunciavano, nei suoi riguardi, in modo assolutamente

ricordavano la cacofonia del gatto di casa che cammina sul tetto, con gli attori che compivano comiche acrobazie e con una *lady* (ovviamente, la Yacco) che arrivava camminando su due pezzi di legno alti sei pollici [oltre 15 cm, nda], il volto che sembrava avere l'imperturbabilità di una maschera, con l'espressione sempre controllata e trattenuta¹⁰³.

La stessa discordanza dei giudizi, alcuni tesi all'esaltazione del fascino della Yacco, altri a minimizzarlo e ridurlo nell'alveo del *japonisme*¹⁰⁴, accompagnò praticamente ogni tappa, nel vecchio continente, di Otojirō e Sada

sfavorevole. E comunque, ci tiene a sottolineare, al contrario di quanto proclamava Kawakami, l'affluenza di pubblico alle recite di Londra fu scarsa. Cfr. J. L. Anderson, *Enter a Samurai*, cit., vol. I, p. 481.

¹⁰³ Si tratta ovviamente della tipica calzatura femminile giapponese, l'alto sandalo (*geta*) in legno laccato. L'articolo a cui si fa qui riferimento è anonimo. Intitolato *The Japs at the Coronet*, apparve su «The Sketch» il 30 maggio 1900. Per una disamina più approfondita delle opinioni, anche qui contrastanti, espresse dalla stampa inglese sulla compagnia di Sada Yacco e Kawakami si rimanda a S. C. Berg, *Sada Yacco in London and Paris*, cit., pp. 346-364.

¹⁰⁴ Si legga ad esempio quanto scritto sulla compagnia giapponese dal critico viennese Max Nordau (1849-1923), inviato a Parigi della «Neue Freie Presse»: «Sada Yacco fa effetto grazie al proprio esotismo. Lei, la sua compagnia, i suoi costumi, le sue decorazioni, sono immagini divenute vive: quelle immagini che ci sono note e divenute care dai nostri vasi, tazze, ventagli e collezioni di Kakemono. La magia del lontano e dell'estraneo, il risuonare degli inni di Goncourt sul giapponismo in tutte le forme, l'eccitamento delle emozioni che ha risvegliato la *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti (cfr. *supra*, nt. 97), hanno creato l'atmosfera per le espressioni esagerate, coribantiche. L'interesse etnografico, il ricordo di ciò che si è letto, il ritorno alla gioia dell'infanzia per le pièces clownesche e spettacolari, giocano la loro parte, nell'attrattiva esercitata da Sada Yacco. [...] La sua direzione, non è, come si è voluto far credere, l'arte più elevata, ma solo la più elevata danza del ventre» M. Nordau, *Sada Yacco*, in «Neue Freie Presse» [Feuilleton], 28 settembre 1901. In calce all'articolo compare la scritta: «Paris, im September».

Yacco; la quale anche qui, come in America, finì per diventare comunque, e con risvolti più sostanziali, un vero fenomeno.

I pareri dicotomici, d'altronde, paiono a ben guardare una risultante ovvia e conseguente della complessità della cultura e dell'arte giapponese, in cui i confini tra i concetti con cui usualmente la cultura occidentale valuta i fenomeni estetici: reale-simbolico, naturalistico-antinaturalistico, astratto-concreto, non appaiono così nettamente delimitati, ma in continua relazione dialettica¹⁰⁵.

L'artista orientale, scrisse Metcalf Roof, «cerca di trasmettere l'essenza dell'oggetto, piuttosto che ricreare un'apparenza della vita. Il [suo] crisantemo [...] è lo spirito, l'anima del crisantemo, è perciò realmente vivo [e] indefinibilmente spiritualizzato»¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Chiarisce molto bene il concetto Flavia Arzeni, pur se lo fa in riferimento alle arti figurative. All'Europa *fin de siècle*, osserva la studiosa, la cultura giapponese appare ancora «intimamente connessa con la fenomenologia naturale. Tuttavia, la diversa sensibilità artistica giapponese non si volge verso la natura per coglierla nella sua interezza e vastità [...], ma la filtra attraverso schemi culturali per ridurla alla portata e alla disponibilità dell'individuo». Il che spiegherebbe, d'altra parte, l'interesse dei pittori impressionisti per la tradizione culturale giapponese: perché essa è capace di rispondere «a due esigenze apparentemente contraddittorie dell'impressionismo: la ricerca del primitivo e un approccio antinaturalistico al mondo naturale». F. Arzeni, *L'immagine e il segno*, cit., p. 115.

¹⁰⁶ K. Metcalf Roof, *Concerning the Japanese Players*, in «The Impressionist», No 8, giugno 1900. La citazione è in S. C. Berg, *Sada Yacco: The American Tour*, cit., p. 187.

In questo, secondo il berlinese Julius Hart, giaceva la forza dell'arte dei giapponesi, capace di farci aprire lo sguardo sul futuro¹⁰⁷: «nel fatto che, diversamente da noi, essi non tracciano confini tra Idealismo e Realismo, Naturalismo e Romanticismo, Simbolismo e Fotografismo. Essi attingono la loro creatività contemporaneamente da tutte le fonti, mentre noi vogliamo farne valere una per volta». La loro arte della stilizzazione «eleva e porta a compimento il naturalismo, e solo dopo atterra su un'altra meta, quando si lega pienamente all'Uno, che lo trascina a un livello superiore»¹⁰⁸.

Per questo, Bahr vedeva Sada Yacco trascendere il piano materiale, fino a farsi un puro spirito volteggiante, e precipitare poi sul piano sensibile da cui, nuovamente, si stagliava nei momenti che Hofmannsthal avrebbe denominato *Zerimonien* (cfr. *supra*, p. 38 e nt. 73). Per questo qualcuno lodava, mentre un altro biasimava, il realismo straordinario di certi passaggi della sua recitazione

¹⁰⁷ J.Hart, *Die Japaner im 'Bunten Theater'*, in «Der Tag», 12 dicembre 1901. Julius Hart (1859-1930) era un poeta tedesco e critico letterario aderente al Naturalismo. Fece parte della *Freie Bühne* ed era membro del circolo letterario *Durch!*, a cui appartenevano anche, fra gli altri, Arno Holz (1863-1929) e Gerhart Hauptmann (1862-1946). Quando la Yacco giungerà a Vienna e Bahr dovrà 'difendere' gli artisti giapponesi dall'accusa, mossa da alcuni detrattori, di esercitare un'arte *naiv*, di essere teatralmente arretrati rispetto ai colleghi europei, egli si richiamerà proprio all'articolo di Hart per dimostrare che in realtà essi si trovavano già laddove il teatro europeo stava cercando di arrivare (cfr. *infra*, nt. 108).

¹⁰⁸ J. Hart, *Der Shogun*, in «Der Tag», 18 dicembre 1901.

(specialmente la riproduzione della follia e quella delle morti¹⁰⁹); o, viceversa, la natura enigmatica della sua apparizione: figura de-individualizzata, che sembrava somigliare a quei personaggi che ci compaiono in sogno, persone che sono tutti e nessuno.

Ma era proprio sul ‘non-essere’ della Yacco, che per alcuni degli spiriti europei più sensibili del tempo si aprivano scenari inconsueti. Sada veniva da un’antica, solida tradizione, ma non era questa che presentava al pubblico. Non avrà dunque tutti i torti, Karl Kraus, quando sosterrà che era più facile carpire l’essenza di una geisha guardando le geishe delle operette (come quella di Owen Hall¹¹⁰), che non comprendere il teatro giapponese vedendo recitare Sada Yacco.

¹⁰⁹ La scena della follia e della morte, in specie ne *La Geisha e il Cavaliere*, esercitò un’impressione profonda sul pubblico occidentale. Come nota Savarese, quelli erano i passaggi (soprattutto la morte, che chiudeva il dramma) che permettevano agli spettatori di «erigere il paragone fra le attrici del tempo e le scene madri di tutti i tempi» (N. Savarese, *Cronache di Sada Yacco e Kawakami*, cit., p. 18). Stando a Luigi Rasi, fu proprio dopo aver visto la scena dell’agonia di Katsuragi, che l’attore francese Mounet-Sully – secondo Bahr, colui che affibbiò alla Yacco l’appellativo di ‘Duse giapponese’ (cfr. H. Bahr, *Sada Yacco*, cit.) – cominciò ad andare in giro esclamando: «Avete veduto Sada Yacco? – Se vedeste Sada Yacco! – Andate a vedere Sada Yacco!» (cfr. L. Rasi, *La Duse*, R. Bemporad & figlio, Firenze 1901, p. 264). Avendo sentito parlare della Duse di Tokyo, Rasi si recò a vedere la Yacco a Parigi nell’ottobre 1900, e dopo un iniziale sconcerto, rimase assolutamente vinto dalla morte della cortigiana Katsuragi; tanto da scrivere direttamente a Sada Yacco, per chiederle alcune fotografie che la ritraevano in quella scena (ibid., p. 271).

¹¹⁰ K. Kraus, *St. Veitstänze*, cit. Kraus non fa espressamente il nome di Owen Hall (1853-1907), ma è evidente che pensava alla commedia musicale, di cui egli era il librettista: *Geisha, a story of a tea house*. L’operetta aveva debuttato al Daly’s Theatre di Londra nel 1896, con musiche di Sidney Jones (1861-1946) e Lionel Monckton (1861-1924) e divenne molto popolare, non solo in Inghilterra. A Vienna, veniva rappresentata spesso su

Perché la tradizione teatrale da cui proveniva, lei – come disse Bahr – l’aveva «afferrata, rotta e dispersa» (cfr. *supra*, pp. 46-47). Nel teatro giapponese la parola non giocava un ruolo secondario, ma costretta a parlare il meno possibile di fronte a un pubblico a cui la sua lingua suonava oltremodo estranea, Sada agiva all’interno di drammi in cui i dialoghi erano stati ridotti al minimo, e la sua voce non poteva essere percepita altro che come puro suono. E un suono straniante; sgradevole per qualcuno, simile per altri ai versi naturali, al cinguettio degli uccelli o allo squittire dei topi. Era dunque un’attrice che di fatto non parlava, la cui voce sembrava uno strano cantare, ma che non poteva essere definita una cantante in senso stretto; che puntava sull’eloquenza del gesto, che non era però una reale pantomima; poiché la sua gestualità, talora illustrativa, in alcuni momenti si svincolava dal dramma recitato per diventare – analogamente alla voce – movimento ritmico puro: cioè, danza¹¹¹.

palcoscenici come quello del Theater an der Wien, il cui repertorio era costituito prevalentemente da operette.

¹¹¹ Queste ‘sfumature’ nell’utilizzo del gesto e del movimento apparterebbero peraltro, stando a Yang Gao, al genere classico di danza giapponese denominato *Nihon Buyo*, traducibile letteralmente come ‘danza giapponese’. Esso consiste di tre componenti principali: *mai*, ovvero una danza lenta, rappresentativa, con pochi movimenti stilizzati; *odori*, cioè uno stile di danza più energico, con movimenti ‘realistici’ e *furi*, la pantomima vera e propria, in cui il gesto illustra una situazione e/o uno stato d’animo. Nel corso del proprio sviluppo, informa Yang Gao, *Nihon Buyo* si è strettamente associato alla danza kabuki. Nelle danze di Sada Yacco erano presenti i tratti tipici della tradizione giapponese, mescolati con molti, sostanziali elementi del teatro realistico occidentale. Cfr. Y. Gao, *Reception of Sada Yacco and Hanako’s Acting in Europe at the Turn of the Twentieth Century: Centered on the*

«Elfo o donna?» si chiese non a caso il pittore Paul Klee (1879-1940), quando vide Sada Yacco al teatro della Pergola di Firenze il 18 aprile 1902. «Comunque un elfo reale», concluse; che gli faceva tornare alla mente le statue ellenistiche di Tanagra. Un essere in cui tutto era amabile, «anche il [...] cicaleccio»; e in cui, nell'innegabile connessione che si percepiva in lei con l'elemento arcaico e naturale, nulla vi era di casuale: «Neppure la minima piega nelle sue vesti»¹¹².

La 'trasversalità' della Yacco poté valere per molti come uno dei possibili modelli da cui partire per pensare una nuova tipologia d'attore: un attore 'totale', cioè idealmente collocato oltre la distinzione e la separazione fra gli stili e le diverse arti del canto, della recitazione e della danza; in grado di restituire una *performance* che fosse una sintesi di tutte, senza essere specificamente nessuna, almeno secondo i parametri estetici occidentali. Ed è seguendo questa direzione che è possibile cercare di collocare il senso dell'apparizione dell'artista giapponese nel teatro occidentale – nella fattispecie, europeo – senza

Critiques of Gordon Craig, in «Japan Studies Association Journal», vol. 15, No 1, Phoebus, Flinders University (South Australia) 2017, pp. 145-162. Si veda in particolare pp. 150-151 e nt. 7. L'articolo è stato consultato online all'indirizzo: <https://www.phoebusmediagroup.com/journals/index.php/jsaj/article/view/44/38>. Ultimo accesso, 17 gennaio 2019.

¹¹² P. Klee, *Diari 1898-1918* [trad. it. di A. Tizzo], Abscondita, Milano 2012, diario II, pp. 119-120 [403]. Il passo si conclude con un giudizio assai poco lusinghiero di Klee su Loïe Fuller, la cui esibizione venne liquidata in poche parole: «mera tecnica, mero effetto decorativo» (ibid., p. 120).

l'assurda pretesa di stabilire oggettivamente 'cosa' fosse Sada Yacco o il suo 'reale' valore artistico.

Torna utile, in questo senso, ripensare alla 'lettura' diametralmente opposta, che restituirono di lei due fra i maggiori protagonisti della rivoluzione teatrale novecentesca: Isadora Duncan, l'ideatrice della danza libera (basata cioè non sulla tecnica indotta del balletto classico, ma «sul movimento naturale del corpo e le sue leggi connaturate di armonia ed espressività»¹¹³) e – *ça va sans dire* – il figliastro di Irving, Gordon Craig. I due, com'è noto, tra il 1904 (quando si conobbero a Berlino) e il 1907, vivranno un'intensa relazione affettiva, che influenzerà profondamente il percorso di ricerca del regista e teorico inglese. Attraverso la danza di Isadora, scrive Ruffini, Craig vide «il compimento concreto della concezione teatrale che egli andava maturando da molti anni»¹¹⁴; e proprio lei, sostiene Degli Esposti, fu «il modello principale» della *Über-Marionette*¹¹⁵.

Senza nessuna intenzione di ridimensionare il ruolo giocato dalla Duncan sull'evoluzione della ricerca craighiana, viene però da chiedersi se per caso non

¹¹³ E. Casini Ropa, *Prefazione*, in I. Duncan, *La mia vita* (1927), Audino, Roma 2011, p. 5.

¹¹⁴ P. Ruffini, *Il Delsarte segreto di Gordon Craig*, cit., p. 56.

¹¹⁵ P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Edizioni di Pagina [collana Visioni Teatrali], Bari 2018, p. 11. Si confronti anche P. Ruffini, *Il Delsarte segreto di Gordon Craig*, cit., p. 59.

sia stato sottovalutato il suo incontro con la Yacco, giudicata peraltro da Isadora una «grande danzatrice tragica», la cui arte la faceva fremere¹¹⁶.

Un evento occorso proprio nel 1900, che Craig ricordava come l'anno in cui aveva trovato «un percorso da seguire» (cfr. *supra*, p. 42): la strada che lo avrebbe portato a superare la lezione di Henry Irving (colui che, a suo dire, più si era avvicinato all'attore ideale¹¹⁷), che di quell'incontro, come si è visto, fu peraltro il fautore. Sembra difficile, alla luce della considerazione artistica che Craig nutriva per il patrigno¹¹⁸ e per sua madre, che egli non abbia guardato con attenzione all'artista giapponese, quando ella si esibì per la prima volta a Londra; lui, che dell'arte giapponese era un estimatore e che da essa, pure, avrebbe tratto spunto per la formulazione di un nuovo linguaggio teatrale¹¹⁹,

¹¹⁶ I. Duncan, *La mia vita* (1927), cit., p. 48.

¹¹⁷ G. Craig, *The Artist of the Theatre of the Future*, in «The Mask», vol. 1, No 4, maggio 1908, p. 58. Online: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnaau190805-01.2.9&e=-----en-20--1--txt-txIN----->. Ultimo accesso 17 gennaio 2019.

¹¹⁸ In Irving, osserva Mango, Craig «vedrà tutta la vita un vero e proprio modello di attore ideale, atteggiamento che culminerà nel 1930 con la pubblicazione di» *Henry Irving*, biografia del maestro (L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 13.)

¹¹⁹ D'altra parte, la conoscenza dell'arte e del teatro orientale ha esercitato, in modi e misure diverse, la sua influenza pressoché su tutte le personalità che hanno fatto il Novecento teatrale europeo. Solo pochi esempi: nel 1910, al Théâtre de l'Œuvre, Lugné-Poë mise in scena *L'amour de Késa* di Robert d'Humières, basato su *Kesa* di Kawakami; due anni dopo André Antoine, che aveva ammirato le esibizioni di Sada Yacco, dirigerà *L'honneur japonais*, adattamento 'parigino' di un dramma giapponese. Non è difficile, poi, riconoscere nei principi dell'attore biomeccanico di Mejerchol'd il rimando all'utilizzo della corporeità degli attori

secondo un percorso di sintesi e di astrazione, che avrebbe segnato il superamento del realismo tradizionale.

«Le nozioni estetiche performative di Craig», la sua stessa richiesta di un ‘teatro totale’ (concezione certamente di wagneriana memoria, ma di un Wagner che non era sfuggito agli influssi della cultura orientale, cfr. *supra*, p. 12, n. 10), afferma Lee, «sono assai prossime ai concetti del teatro classico giapponese», all’idea dell’arte come qualcosa che giace nel margine sottile fra il reale e l’irreale¹²⁰. Come l’apparizione di Sada Yacco, simile ai personaggi dei sogni, che possono essere tutti e nessuno, che non si poteva dire se fosse una donna oppure un elfo, e neanche se fosse precisamente un’attrice, una cantante, una danzatrice; o tutte e tre le cose assieme.

Di quella nuova concezione dell’arte del teatro a cui il regista e teorico inglese cominciava a dare forma, la rimessa al centro del corpo e della musica

nipponici, in specie della Yacco, che egli vide nel 1902: durante la tournée in Russia della compagnia di Kawakami (cfr. J. L. Anderson, *Enter a Samurai*, cit., vol. I, pp. 510-513).

¹²⁰ Cfr. S.-K. Lee, *Edward Gordon Craig and Japanese Theatre*, cit., pp. 226-227. Lee ipotizza anche che, nell’uso del colore come un mezzo teatrale espressivo, Craig possa aver tratto ispirazione non soltanto dalla pittura giapponese, ma anche dagli spettacoli della compagnia di Kawakami. Nel teatro di Craig «i colori si combinano con la forma e il movimento, in modo tale da far sorgere un’impressione ottica unitaria e integrata» (ibid., p. 227). Nella già citata intervista a Notari, Sada Yacco dirà al giornalista italiano, che le attitudini e le espressioni dei suoi attori «si armonizzavano alla decorazione la cui tonalità ardente è il fondo di tutta la scena» (Cfr. U. Notari, *Signore sole*, cit., p. 80).

erano gli elementi fondamentali¹²¹; assieme alla ricerca di una riconnessione con le origini stesse dell'arte teatrale, che lo univa a tutti i principali esponenti delle poetiche antinaturalistiche. E alle origini dell'arte teatrale, a ben vedere, c'erano due cose: il ritmo e il movimento, come enuncerà con chiarezza Hofmannsthal (con il quale, illustra puntualmente Lorenzo Mango, Craig ebbe contatti fondamentali¹²²) nel suo *Über die Pantomime*¹²³. «Nel movimento, Craig vede

¹²¹ Fondamentali, che non significa unici. Come sottolinea Lorenzo Mango, quello che Craig sostiene «non è il primato della scena sulla parola, [...] indica una scrittura che attraverso i segni dell'azione scenica (visivi, spaziali, attorici, compresi quelli verbali) produca un testo, cioè un insieme organizzato e generatore di senso che è tutto e solo teatrale». In questo modo, il regista e teorico inglese avrebbe anticipato e fondato «una delle nozioni chiave del teatro contemporaneo, che è quella di testo spettacolare» (L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., pp. 27-28). Significativo l'articolo di Bahr, il quale – richiamandosi alle esternazioni del collega berlinese Julius Hart (cfr. *supra*, nt. 107) – affermò, a proposito della Yacco, che l'artista giapponese rappresentava proprio ciò a cui stava tendendo il teatro europeo; ella mostrava l'esito ultimo di un percorso di sviluppo e perfezionamento non dell'arte drammatica, scrisse il letterato austriaco, ma «dell'arte teatrale, solo teatrale». H. Bahr, *Theater an der Wien* [Theater Kunst und Literatur], in «Neues Wiener Tagblatt», 8 febbraio 1902.

¹²² Cfr. *ibid.* Si rimanda in particolare proprio all'ultimo capitolo del libro: *1905. Nel laboratorio della Übermarionette* (pp. 255-301), dalla cui lettura emerge come il soggiorno tedesco di Craig e la collaborazione con Hofmannsthal, mediata dalla figura del Conte Harry Kessler (1868-1937) – dal 1903 direttore del «Museum für Kunst und Kunstgewerbe a Weimar – sia stato fondamentale per Craig, «per giungere finalmente a capire quello che già sapeva» (*ibid.*, p. 255). Riguardo a Kessler cfr. *infra*, pp. 63-64.

¹²³ Cfr. H. Hofmannsthal, *Über die Pantomime*, cit., p. 15. Nella ricerca di un superamento del teatro 'di parola', di un teatro come mezzo per arrivare all'essenza e non per restituire l'apparenza, capace di assolvere allo scopo autentico dell'arte, ovvero quello di riconnettere la molteplicità individuale con l'Uno de-individualizzato, Hofmannsthal dichiarava che «la lingua della parola è apparentemente individuale, in verità generica; quella del corpo sembra generica, in verità è altamente personale. Inoltre, il corpo non parla al corpo, ma è l'intero umano che parla al Tutto» (*ibidem*).

l'origine del teatro di tutti i paesi, orientali e occidentali»¹²⁴ ed è assai verosimile che proprio da qui cominciò il suo percorso verso la *Über-Marionette*, «che in più occasioni», scrive Paola Degli Esposti, «è ritratto come creatura danzante»¹²⁵; sebbene non sia assimilabile al danzatore *tout-court*.

Craig scrisse *The Actor and the Über-Marionette* a Firenze, nel marzo 1907 e lo pubblicò su «The Mask» l'anno successivo¹²⁶. Era però già da qualche tempo, osserva Mango, che egli aveva cominciato a pensare a un nuovo tipo di attore, più precisamente dal 1901-1903¹²⁷; ovvero, proprio in concomitanza della

¹²⁴ S.-K. Lee, *Edward Gordon Craig and Japanese Theatre*, cit., p. 226. Cfr. anche L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 259.

¹²⁵ P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre*, cit., p. 9. A p. 73, l'autrice ribadisce che «La danza è un tratto distintivo della *Über-Marionette*».

¹²⁶ Cfr. «The Mask», vol. 1, No 2, aprile 1908, pp. 3-15.

¹²⁷ Mango guarda alle ricerche di Irène Eynat-Confino, la quale lavorando sui quaderni degli appunti di Craig aveva scoperto che in quello del 1901-1903 (*Confessions*) veniva enunciata già l'idea di un 'essere' con cui sostituire l'attore; un essere che via via prende i contorni ideali di una marionetta, tema molto caro al movimento simbolista (cfr. L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 271) Si rimanda a questo punto all'affermazione di Bahr (notoriamente figura di punta dell'Impressionismo, ovvero del simbolismo austriaco) espressa in un suo articolo su Sada Yacco e riportata *supra*, p. 44: la grandezza dell'arte giapponese era proprio nell'aver «dimostrato che l'uomo in carne e ossa poteva imparare, attraverso l'arte, a muoversi come le marionette». Col che non si vuole sottintendere che la *Übermarionette* di Craig sia stata modellata sulla Yacco, ma che forse non è un'idea del tutto peregrina annoverare l'artista giapponese fra gli impulsi che avrebbero condotto alla formulazione di quel concetto.

prima *tournée* europea di Sada Yacco, che per il nostro continente sarebbe passata, un'ultima volta, nel 1907-1908¹²⁸.

Lungi dalle intenzioni di chi scrive dissertare qui e ora su cosa dovesse realmente essere la *Über-Marionette* nell'idea di Craig (ammesso che egli stesso ne avesse in ultimo un'idea precisa): quella creatura priva dell'emozionabilità e delle 'accidentalità' dell'essere umano, che qualche studioso interpreta come un vero modello unico di marionetta, manovrato dal regista (la tesi della Eynet-Confino), e che per altri (come Bablet) è solo una metafora, un'immagine ideale dell'attore in scena; quell'essere dal volto impassibile, il cui corpo ha un movimento perfetto, a cui Craig potrebbe aver pensato guardando ai teatri di marionette (anche quelli della tradizione orientale) quali motivi ispiratori, similmente al saggio di Kleist che Hermann Bahr menzionava nel suo articolo sulla Yacco.

Come nota Lorenzo Mango, la *Übermarionette* «è sicuramente una delle più elaborate, intricate questioni teoriche poste da Craig», nonché una sorta di «laboratorio permanente [...] che rimase sostanzialmente aperto», non definibile

¹²⁸ Anche allora, Parigi sarà la tappa privilegiata di un *tour* dallo scopo essenzialmente informativo, come si dirà più precisamente qui, alla nota 132.

perciò in modo univoco e una volta per tutte¹²⁹. Quello che dunque qui semplicemente si vuole suggerire, è che l'incontro con Sada Yacco possa essere stato anch'esso uno degli impulsi – forse proprio uno dei primi – a muovere il regista inglese verso l'idea di un tipo nuovo di attore. L'incontro con il volto della giapponese, che sembrava una maschera, sempre con «l'espressione dell'emozione trattenuta e controllata»¹³⁰ e quella strana andatura a cui la costringevano gli alti sandali di legno; con la sua 'mobile immobilità', la sua gestualità stilizzata e disciplinata, ma assieme la capacità di liberarsi e librarsi, tanto da far sembrare il suo movimento quello di un fiore di loto sull'acqua, o dell'erba alta di un campo percorso dal vento; fino a far 'sentire', in chi la guardava, «la curva rapida e guizzante di una fiamma»¹³¹.

È vero che Craig – è già stato accennato – ebbe poche parole e poco lusinghiere per la Yacco, poiché 'colpevole', a suo dire, di aver corrotto il teatro giapponese: in primo luogo in quanto donna, che aveva fatto irruzione su un palcoscenico per tradizione 'al maschile'; poi, perché aveva contaminato la

¹²⁹ L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 265. «Mi sentirei di dire», continua Mango, «che non esiste una "vera" Übermarionette, ma che ci sono tanti simultanei modi di pensarla, in nessuno dei quali probabilmente Craig si riconosceva del tutto, o forse si riconosceva in tutti» (ibid., p. 293).

¹³⁰ S. C. Berg, *Sada Yacco, The American Tour*, cit., p. 187.

¹³¹ Cfr. ibid., p. 189.

purezza dello stile giapponese mischiandolo con l'odiato realismo occidentale (quello che tanto affascinava Otojirō Kawakami).

Quelle parole, però, Craig le pronuncerà nel 1919: quando, scomparso il marito, Sada gestiva da sola il teatro che grazie ai guadagni della *tournée* europea organizzata dalla Fuller, Kawakami aveva riaperto a Tokyo nel 1903 (risarcendo l'amara perdita del suo primo *Kawakami-za*), con l'intenzione di introdurre gli spettatori giapponesi alle abitudini della scena occidentale; sia nelle modalità di fruizione dello spettacolo (contrariamente alla consuetudini giapponesi, nel teatro di Sada e Otojirō non si mangiava, non si beveva e non si fumava), che nel repertorio, fatto di Shakespeare, Sardou, Dumas, recitati secondo la lezione del realismo occidentale¹³². Lezione che i coniugi Kawakami avevano perfezionato durante il viaggio in Europa del 1907, intrapreso proprio con l'intenzione di conoscere da vicino le scuole di recitazione, i loro metodi formativi e il funzionamento delle diverse istituzioni teatrali nel vecchio

¹³² Già nel febbraio 1903, appena tornati dal giro in Europa, oltre al *Mercante di Venezia* [*Sairoku*] Sada Yacco e Kawakami presentano per la prima volta ai loro conterranei *Otello* [*Osero*], seguito nel novembre dello stesso anno da *Amleto* [*Hamuretto*], in un'eccentrica regia, che prevedeva l'entrata in scena del protagonista a cavallo di una bicicletta. Seguirono poi *Yami to hikari* (letteralmente: Buio e Luce), basato sul *Re Lear*, *Romeo e Giulietta* e *Macbeth*. Nel 1906, Sada Yacco interpretò *Monna Vanna* di Maeterlinck, Margherita Gautier nella *Signora delle Camelie* (che aveva visto recitato a Parigi dalla Bernhardt e di cui Kawakami stilò subito una versione giapponese) e il 13 ottobre 1906 fu la figlia del Governatore in *Patrie* di Sardou (cfr. s.n., *Le théâtre Meiji-Za, de Tokyo*, in «Le Monde Artiste illustré, musique, théâtre, beaux-arts, [Notes et Informations]», anno 46, No 51, Publication Ebdomadaire, Paris 1906 [dicembre], pp. 699-700.

continente¹³³. Non stupisce dunque che la Yacco abbia attirato a sé gli strali del regista inglese, visto che perpetrava una consuetudine obsoleta e a lei estranea; la stessa che Craig aveva sempre voluto superare volgendosi anche, tra le altre cose, proprio a Oriente e all'antica arte del Giappone.

La ex-geisha, un tempo lodata da Franz Blei per aver riavvicinato Otojirō a quella tradizione che nell'impeto riformistico egli aveva creduto di dover combattere¹³⁴, viene ora 'bistrattata' per essersene allontanata, in ossequio alle inclinazioni estetiche del consorte.

Curioso, però, che nell'introduzione a *Die Kunst des Theaters* (L'Arte del Teatro) di Craig, l'animatore del Circolo di Weimar (cfr. *supra*, nt. 122), il Conte Harry Kessler (la cui centralità all'interno dell'esperienza tedesca del

¹³³ Alla fine di luglio 1907, Sada Yacco e Kawakami partirono alla volta dell'Europa. Anche questa volta, sebbene abbiano visitato diverse città, fra cui Amsterdam e Bruxelles, la meta agognata fu Parigi. Lì avevano intenzione di studiare formalmente ogni aspetto del teatro europeo: gestione imprenditoriale, scenografia, scenotecnica, musica, recitazione, costumistica. Il loro seguito era composto da due musicisti, uno scenografo e un interprete; oltre che, naturalmente, dal gruppo degli attori, e ciascuno si impegnò ad addestrare le proprie competenze. Sada Yacco frequentava il Conservatoire e seguiva Otojiro nelle sue escursioni nelle scuole di recitazione e negli incontri con architetti e impresari. Si informarono, presso gli attori, della situazione del teatro in Europa e del difficile cammino che l'attore europeo aveva dovuto compiere lungo la storia per la conquista di uno *status* onorevole. Sada Yacco decise che una volta tornata in patria, si sarebbe occupata della formazione e della protezione delle attrici giapponesi. E così fece (cfr. L. Downer, *Madame Sadayacco*, cit., p. 221).

¹³⁴ Cfr. F. Blei, *Otojiro Kawakami*, in «Die Insel», Quaderno 7/8, Insel Verlag, Lipsia 1902 [aprile/maggio], pp. 63-68. Lo scrittore viennese Franz Blei (1871-1942), amico di Robert Musil, fu fondatore di diverse riviste letterarie, traduttore in lingua tedesca di André Gide e Paul Claudel e apprezzato critico e saggista. È l'autore del *Grande bestiario della letteratura*, apparso tra il 1920 e il 1924.

regista inglese emerge inequivocabilmente dal libro di Mango¹³⁵), citi espressamente la Yacco. Nella *Vorwort*, Kessler parla «dell'autentica arte della scena» come qualcosa che dovrebbe soddisfare, in egual misura, lo spirito e l'occhio (*der Geist und die Auge*). «Essa», scrive, «può essere leggera e stimolante, o seria e bella; offrire realtà e sogno, oppure entrambi assieme, ma anche in questa mescolanza deve rendere la verità senza scrupoli e il sogno nella sua totale libertà. Nessun compromesso tra i due, che li deruba inutilmente del proprio valore, ma vera realtà illuminata attraverso il sogno e sogno reso più potente attraverso la realtà reale»¹³⁶. Tra coloro le cui opere gli paiono fiori rari nel deserto riarso della scena moderna, cita Hauptmann, Hofmannsthal, Maeterlinck, e subito dopo afferma che «il sogno, le possibilità del fantastico nell'arte [...] sono state rivelate attraverso le danze di Loïe Fuller [e] attraverso, si potrebbe dire, l'apparizione dirompente della giapponese Sada Yacco»¹³⁷.

Nel 1905, Craig era in Germania, aveva già intrecciato la relazione con Isadora Duncan, e aperto il suo 'laboratorio permanente' della *Über-Marionette*, su cui la presenza della danzatrice americana, come già detto, sembra abbia

¹³⁵ Cfr. L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., pp. 157-254, in particolare le pp. 163-168.

¹³⁶ H. Kessler, *Vorwort*, in E. G. Craig, *Die Kunst des Theaters* [trad. ted. Di Maurice Magnus], Hermann Seemann Nachfolger, Berlin 1905, pp. 3-6. La citazione riportata è a p. 3.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 4.

giocato un ruolo determinante (cfr. *supra*, p. 55). Altrettanto innegabile, però, è che la Duncan, come la Fuller e la St. Denis (la quale definì quel triangolo, di cui era uno dei vertici, il triumvirato che aveva generato la *modern dance*¹³⁸) subirono il fascino della Yacco e trovarono, nell'arte della giapponese, uno degli spunti per la loro ricerca di un nuovo linguaggio: quello del corpo con il suo movimento; un «corpo totale», osserva la Randi, «cioè agente secondo principi che oggi definiremmo olistici»¹³⁹. Una ricerca che trovava il suo primo referente teorico nel cantante e musicologo François Delsarte (1811-1871), «generalmente indicato», scrive Ruffini, «come il precursore della danza moderna»¹⁴⁰; non perché interessato alla danza in senso stretto, ma perché nella sua ricerca incessante sull'espressione, si dedicò particolarmente al gesto, ancor più che al canto e alla recitazione¹⁴¹. Un gesto purificato da ogni scoria individuale, da ogni «azione superflua»¹⁴². Craig, scrive Ruffini, riteneva che ad aiutare la

¹³⁸ Cfr. J. L. Anderson, *Enter a Samurai*, cit., vol. I, p. 492.

¹³⁹ E. Randi, *La modern dance. Teorie e protagonisti*, Carocci, Roma 2018, p. 17.

¹⁴⁰ P. Ruffini, *Il Delsarte segreto di Gordon Craig*, cit., p. 77. Per quanto, osserva Ruffini, la qualifica di precursore della danza moderna sia rischiosa, poiché Delsarte era un compositore e un musicologo, il cui obiettivo primo non era la danza, bensì l'espressione.

¹⁴¹ Cfr. *ibid.*

¹⁴² Cfr. *ibid.*, p. 83, nt. 58. Qui Ruffini cita espressamente F. Delsarte, *Le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna* [a c. di E. Randi], Bulzoni, Roma 1993, p. 64.

Duncan a «cantare l'importanza del movimento a teatro»¹⁴³ fosse stato proprio Delsarte, che ella teneva nella sua biblioteca. Lo scrive nel suo saggio, il cui intento dichiarato è esattamente quello di dimostrare che quanto il regista inglese aveva visto – o riconosciuto – attraverso la Duncan era François Delsarte¹⁴⁴, la cui presenza (sebbene non esplicitata) percorrerebbe tutti gli scritti di Craig, compreso quello sulla *Über-Marionette*.

Fa allora riflettere lo stralcio della recensione di un giornalista americano alle esibizioni di Sada Yacco, che poniamo qui come una sorta di ‘conclusione ‘aperta’, il quale nel 1899 osservava: «E come balla questa geisha! Flessibile come un ramoscello di salice, il kimono rosso e bianco aderente alle sue forme flessuose, che con ogni movimento la avvolge come lingue di fuoco; lei prende le pose più squisite [...], rappresenta l'epitome della dolcezza e della grazia, e studiare le sue prestazioni dall'inizio alla fine è un'educazione liberale per gli allievi dell'azione drammatica e del cosiddetto sistema Delsarte»¹⁴⁵.

¹⁴³ La frase virgolettata è di M. Schino, *Nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma 2003, pp. 64-65.

¹⁴⁴ P. Ruffini, *Il Delsarte segreto di Gordon Craig*, cit., p. 93, nt. 72.

¹⁴⁵ s. n., *The Chatterer*, in «Boston Herald», 13 dicembre 1899. La recensione è riportata in S. C. Berg, *Sada Yacco: The American Tour: 1899-1890*, cit., p. 176.