

L'esordio della drammaturgia femminile nel *kabuki*. Un'analisi delle opere di Hasegawa Shigure, Okada Yachiyo e Kimura Tomiko

LUDOVICA MARINCIONI

1. Introduzione: L'esordio della drammaturgia femminile in Giappone

Il teatro giapponese è stato, per secoli, dominio di autori e interpreti maschili fino a quando, agli inizi del Novecento, la drammaturgia femminile ha ottenuto il dovuto riconoscimento grazie ai successi di artiste come Hasegawa Shigure (1879-1941) e Okada Yachiyo (1883-1962) che, a loro volta, hanno aperto la strada a numerose autrici. Il debutto in questo ambito ha coinciso con un periodo di profondi cambiamenti nell'arte drammatica giapponese, al tempo influenzata dal contatto con l'Occidente e impegnata in un processo di rinnovamento. Tra le prime piattaforme per le nuove sperimentazioni vi erano i palcoscenici dei teatri kabuki, che al termine del periodo Edo (1603-1868) attraversava una fase di grandissima popolarità ma anche di fervida riforma (Takada, 1991, p. 111). Molte drammaturghe esordirono proprio scrivendo sceneggiature per il kabuki, ottenendo così l'opportunità di proporre narrazioni inedite per il teatro tradizionale, comprese quelle riguardanti i personaggi femminili e le dinamiche a essi associate, che fino ad allora erano state prerogativa degli autori maschili. Sebbene in quegli anni si fossero sviluppate delle compagnie di donne (*onna shibai*) che mettevano in scena drammi kabuki (Ruperti, 2015), esse non si esibivano nei teatri maggiori e lavoravano comunque su testi del repertorio esistente. I nuovi generi di matrice occidentale emergenti in quel periodo, come lo *shinpa* e lo *shingeki*, offrivano certamente un terreno più fertile per la scrittura teatrale femminile e anche per le attrici, le quali iniziavano a esprimere la propria voce con un'impostazione moderna sui temi dell'amore e del matrimonio (Kano, 2001). Il kabuki, quindi, rappresentava un'ardua sfida ma anche un'occasione di rivincita, permettendo alle donne di confrontarsi con uno stile teatrale che le aveva storicamente escluse e di portare la loro narrazione e il loro punto di vista anche nel teatro tradizionale.

Per citare brevemente alcuni fattori che hanno contribuito in modo significativo all'emergere delle drammaturghe in Giappone, è essenziale considerare alcuni elementi. Primo fra tutti, il sistema educativo introdotto dal governo Meiji, che aveva stabilito percorsi formativi separati per uomini e donne, ha avuto una certa rilevanza (Patessio, 2011): analogamente all'accesso al *bundan*, questi pattern di istruzione avanzata aumentarono le possibilità per le donne provenienti dalla classe medio-alta, di entrar a far parte anche dell'intelligenza teatrale. Nel contesto di queste tra-

sformazioni, anche le nuove tendenze letterarie giocarono un ruolo cruciale (Inoue, 2005b). Il fervore dell'industria editoriale, che portò alla nascita di numerose riviste, unito alla recente consuetudine di pubblicare i testi teatrali prima della loro rappresentazione, diede vita a ulteriori spazi di divulgazione, facilitando la visibilità delle sceneggiature scritte da donne (Inoue, 2014). Inoltre, la già citata assimilazione delle tecniche e delle narrazioni teatrali occidentali contribuì a favorire l'inclusione femminile, grazie anche al sostegno di gruppi e scuole teatrali che cercavano di adattarsi ai cambiamenti in atto.

Il presente studio prende in esame tre sceneggiature kabuki di particolare successo, andate in scena per la prima volta tra la fine dell'era Meiji e l'inizio dell'era Shōwa: *Sakura fubuki* (Una tempesta di fiori di ciliegio, 1911) di Hasegawa Shigure, *Tsuge no kushi* (Il pettine di bosso, 1912) di Okada Yachiyo e *Tamagiku* (1926) di Kimura Tomiko (1890-1944).

Sebbene *Tsuge no kushi* non sia stato concepito originariamente come dramma kabuki, il suo adattamento, curato dalla stessa Okada, rappresenta un caso significativo per indagare le modalità con cui le tre artiste hanno negoziato e ridefinito i confini del kabuki in un periodo di transizione culturale e teatrale. Questo adattamento, inoltre, mette in luce le sfide incontrate nel portare in scena tematiche relativamente nuove, offrendo anche uno spunto per riflettere sull'apertura a modelli drammaturgici alternativi.

L'analisi, attraverso un focus sulla scrittura, sulla narrazione e sulla rappresentazione delle protagoniste femminili delle opere selezionate, rintraccia le innovazioni introdotte rispetto alla drammaturgia kabuki tradizionale, identificando e discutendo al contempo similitudini e differenze nella produzione delle rispettive autrici. L'indagine comparativa intende chiarire come queste sceneggiature abbiano contribuito a riformulare alcune convenzioni del kabuki e a dare voce alle prospettive femminili nel contesto teatrale dell'epoca.

2. *Sakura fubuki* di Hasegawa Shigure

Hasegawa Yasuko, conosciuta in seguito con lo pseudonimo di Shigure, proveniva da una famiglia della media borghesia del quartiere di Nihonbashi, Tokyo. Nel 1905 venne selezionata da Tsubouchi Shōyō (1859-1935) come vincitrice di un concorso per giovani autori di teatro indetto dalla Yomiuri Shinbunsha con l'opera *Kaicho'on* (I toni delle maree, 1905). Tsubouchi divenne il suo mentore e Hasegawa intraprese ufficialmente la carriera di drammaturga continuando a scrivere sceneggiature, tra cui *Kaomaru* (Il re dei fiori, 1908), la prima opera scritta da una donna a essere rappresentata al Kabuki-za (Iwahashi, 1993). Il suo successo esplose con *Sakura fubuki*, che la consacrò come autrice di successo e avviò una proficua collaborazione con l'attore Onoe Kikugorō VI (1885-1949). Scrisse e portò in scena numerose opere per il kabuki e il teatro moderno, alcune delle quali sono rappresentate ancora oggi.

Hasegawa è ricordata anche per aver fondato, insieme all'amica e collega Okada Yachiyo, la rivista *Nyonin geijutsu* (L'arte delle donne, 1928-1932), un importante trampolino di lancio per l'esordio di molte figure letterarie femminili.

Sakura fubuki, andò in scena per la prima volta nel 1911 al Kabuki-za di Tokyo. Definita come «un'opera memorabile che ha fissato la posizione di Hasegawa sulla scena teatrale giapponese» nonché «una pietra miliare nel mondo del kabuki» (Terada, 2005, p. 165), la sceneggiatura venne pubblicata per la prima volta nel 1910 sulla rivista *Engei Gahō* (Rivista Illustrata delle Arti Performative) con il titolo di *Misao* (Castità). L'opera è composta da cinque atti e presenta una trama piuttosto complessa, in piena conformità allo stile kabuki tradizionale. Il dramma trasporta lo spettatore nel periodo Sengoku (1477-1576), in particolare negli anni dell'era Kōji (1555-1558).

La pièce si apre immediatamente dopo la morte di Tsuda Hachiya, vassallo di Oda Nobuyuki, al quale Katsuko, la protagonista, era stata promessa in sposa. Hachiya è stato assassinato durante la prima notte di nozze da un altro vassallo, Sakuma Shichirōzaemon, invidioso del suo successo. Accompagnata dal servitore Gohei, Katsuko si imbatte nella monaca Sayuri, che rivela di essere l'amante di Hachiya. Sayuri conferma i sospetti su Shichirōzaemon ed esorta Katsuko a vendicarsi anche per lei. Sotto mentite spoglie, Katsuko entra al servizio di Saitō Dōsan, signore presso cui si nasconde l'assassino del marito. Durante un torneo di tiro con l'arco a cavallo, con l'aiuto di Tatsuoki, figlio di Saitō Dōsan del quale si è innamorata, Katsuko smaschera e uccide Shichirōzaemon. Successivamente si rifugia nel castello di Okazaki sotto la protezione di Tokugawa Ieyasu. Nonostante il suo amore per Tatsuoki, Katsuko decide di togliersi la vita per preservare la sua fedeltà al defunto marito, evitando così una guerra tra i clan Oda e Tokugawa (Hasegawa, 1966).

Il critico Ihara Seiseien (1870-1941), nella sua prima recensione di *Sakura fubuki*, definì l'opera fino al terzo atto come «un delizioso spettacolo tradizionale» (Ihara, 1911, p. 32). Terada (2005) rintraccia diverse fonti presenti al tempo riguardo alla figura di Katsuko che presumibilmente rendevano la trama già nota al pubblico (Terada, 2005, p. 168).¹ L'opera di Hasegawa presentava però alcuni elementi che si discostavano dalle narrazioni già esistenti. Ad esempio, nelle fonti sopracitate, è Katsuko da sola a portare a termine la sua vendetta su Shichirōzaemon mentre, nella versione di Hasegawa, sebbene sia comunque la protagonista a sferzare il colpo finale, riesce nell'impresa grazie all'aiuto del suo servitore Gohei e di Saitō Tatsuoki. Tuttavia, è l'inserimento del personaggio di Sayuri, assente negli altri testi sulla storia di Katsuko, l'elemento di maggior novità. Nel quarto

¹ Le fonti menzionate da Terada sono il *Meiryōkōhan* (Il grande codice di saggezza e virtù, s.d.) di Sanada Zōyo (?-1707), contenente un capitolo intitolato *Katsujo* (Katsujo), dedicato al personaggio storico che ha ispirato quello di Katsuko, e un romanzo a puntate di Udagawa Bunkai (1848-1930) dal titolo *Retsujo Katsukoden* (La leggenda di Katsuko, una donna casta e determinata).

atto, Katsuko confida a Sayuri di volersi togliere la vita non per rammarico verso Ieyasu che la sta proteggendo, come riportato nelle fonti precedenti all'adattamento teatrale, ma per preservare la propria castità e devozione verso il marito. Come nota Terada (2005, p. 170) il ruolo di Sayuri emerge proprio grazie al suo controbattere alle argomentazioni di Katsuko, dando alla trama la complessità di un conflitto tridimensionale. Il tema centrale si nasconde infatti dietro le battute finali delle due protagoniste intorno al concetto di castità (*misao*) che, non a caso, costituisce il titolo originale dell'opera (*vide supra*). La monaca utilizza la parola *misaoseme* (ossessione per l'osservanza della propria castità) per sottolineare come tale obbligo morale costringa Katsuko, al suicidio, impedendole di vivere secondo i propri sentimenti. Sayuri rappresenta una vivida critica alla coercizione sociale, evidenziando come entrambe le donne siano vincolate da doveri contraddittori imposti dal sistema: Sayuri, non essendo formalmente moglie di Hachiya, non può reclamare vendetta ed è dunque suo dovere farsi da parte; Katsuko, che ha trascorso con suo marito solo la sera del loro matrimonio e ne ricorda a malapena il volto, si ritrova a doverlo vendicare per non essere tacciata di infedeltà da parte dell'opinione pubblica. Ihara Seiseien, nella sua recensione, aveva sostenuto che le parole di Sayuri potevano essere interpretate come un riferimento a un eventuale secondo matrimonio di Katsuko, il che conferiva al dramma «il sapore di un'opera teatrale moderna» (Ihara, 1911, p. 33). A tal proposito, Hartley (2023, pp. 115-116) legge l'opera prendendo in considerazione il concetto di castità in relazione al contesto storico, asserendo che le nuove prospettive sul matrimonio e le relazioni, date dall'introduzione di alcuni concetti cristiani dopo la Restaurazione Meiji, includevano

[...] il diritto, precedentemente negato, della donna di scegliere attivamente la monogamia. In altre parole, la castità divenne una scelta. In questo senso, Shigure ha abilmente sovrapposto il vecchio al nuovo, presentando un tema del kabuki di vecchia data che risuonava con i moderni costumi sociali. Dunque, dando alla sua protagonista il diritto di scegliere o rifiutare un partner sessuale, Shigure ha lanciato una sfida diretta alla norma prevalente della “donna come merce”. (Hartley, 2023, pp. 115-116)

Tuttavia, sebbene l'inserimento della tematica moderna sia evidente, sembrerebbe più appropriato leggere la scelta della protagonista come determinata dal peso dell'imposizione sociale, che la costringe alla fedeltà verso il marito scomparso, piuttosto che dal rifiuto del partner sessuale. Questa supposizione diventa più plausibile se si reinterpreta l'opera tenendo conto di alcuni eventi significativi nella vita dell'autrice: nel 1910, quando scrisse *Sakura fubuki*, Hasegawa aveva da poco ottenuto il divorzio dal marito e stava iniziando a collaborare con Nakatani Tokutarō (1886-1920) per la creazione della rivista *Shibai* (Spettacoli teatrali); in quel periodo di nuovi inizi e nuove amicizie, cercava di sfuggire alle convenzioni e alle formalità legate alle donne e al matrimonio, affermandosi come autrice di opere teatrali e letterarie (Cavanaugh, 2006, p. 270).

Il tipo di narrazione adottata per il *topos* del *katakiuchi*² (vendetta), costituisce un ulteriore elemento di innovazione che vale la pena considerare. L'originalità non è data dal fatto che sia il personaggio di Katsuko a compiere la vendetta – la vendetta compiuta da un personaggio femminile è senza dubbio uno dei leitmotiv del kabuki –, bensì dallo sguardo attraverso il quale questa viene raccontata. Katsuko in effetti presenta caratteristiche diverse rispetto alle altre donne vendicatrici più note della tradizione kabuki scritte da autori che, come sottolinea Fisher Sorgenfrei (2008), ricalcano sempre due pattern ben delineati: quello della potente vendicatrice «con i tratti tipicamente maschili dei samurai», esemplari della prima metà del periodo Edo, e quello del «terribile fantasma» emblematico del kabuki del diciannovesimo secolo (Fisher Sorgenfrei, 2008, pp. 60, 63). Riguardo al primo caso, portando ad esempio il personaggio di Okaru di *Kanadehon chūshingura* (Il tesoro dei quarantasette vassalli fedeli, 1749) Fisher Sorgenfrei evidenzia che «[...] Chūshingura suggerisce che la vendetta non ha genere e che il codice dei samurai definisce la nazione. [...] Qui, il corpo femminile è visto come un recipiente per lo spirito del samurai maschile. Il comportamento della femmina ideale varia poco da quello del maschio ideale» (Fisher Sorgenfrei, 2008, p. 59). Nel secondo caso dei *kaidanmono* (storie di fantasmi), all'interno di queste opere le protagoniste, inizialmente buone e indifese, finiscono per trasformarsi in spaventosi spiriti in cerca di vendetta sui loro ex amanti o mariti. Tra queste vi è Oiwa del classico *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* (Storia del fantasma di Yotsuya nel Tōkaidō, 1825) e Kasane di *Kesakake matsu narita no riken* (Il pino della veste e la vera spada di Narita, 1823) la quale, alla scoperta della vera identità dell'amato, prima amante della madre poi assassino del padre, vede il suo volto prendere delle sembianze mostruose poiché posseduto dallo spirito del padre defunto. Similmente a Oiwa, uccisa dall'antagonista maschile, Kasane sottoforma di fantasma pretende vendetta: è solo tramite quest'ultima che la protagonista acquisisce finalmente un ruolo attivo nella propria narrazione, ma solo dopo aver perso la propria vita (Fisher Sorgenfrei, 2008, p. 65).

In contrasto con le rappresentazioni appena citate, *Sakura fubuki* descrive una nuova prospettiva, configurandosi a tutti gli effetti come un dramma kabuki moderno senza precedenti. Katsuko non assume sembianze mostruose per commettere la sua vendetta né agisce secondo le regole del *bushidō* e, se è vero che la sua vendet-

² Il termine *katakiuchi* denota una forma specifica di vendetta codificata durante il periodo Edo, in cui il vendicatore, solitamente un samurai o un membro della sua famiglia, agiva secondo precise norme legali e sociali. Tale pratica era riservata a specifici contesti di offesa, come l'assassinio di un parente lineare, e richiedeva l'autorizzazione formale delle autorità. Questo tema ricorre frequentemente nelle opere kabuki e rappresenta un ideale di lealtà e giustizia personale strettamente legato all'etica del *bushidō*. Nel contesto dell'analisi di Fisher Sorgenfrei (2008), l'autrice ricorre al termine generico "revenge" per descrivere le vendicatrici senza specificare il tipo di vendetta. Tuttavia, è cruciale distinguere tra *katakiuchi* in senso stretto, come nel caso di *Kanadehon Chūshingura*, e le vendette legate alle figure di spiriti vendicatori (*onryō*), come Oiwa e Kasane. A differenza del *katakiuchi*, che incarnava l'ideale feudale di giustizia regolata, la vendetta degli *onryō* rappresentava una forma di retribuzione sovranaturale, spesso connessa a violazioni di legami affettivi o sociali.

ta è dettata dal dovere, è vero altresì che a darle i mezzi e l'incentivo è il dialogo commosso con Sayuri, che la supplica di portare a termine la vendetta per lei. Qui viene meno anche il motivo ricorrente della gelosia femminile: le due protagoniste, sebbene siano rispettivamente sposa e amante dello stesso uomo, sono legate da una comprensione reciproca e rimangono complici fino all'atto finale.

Degna di nota è anche la descrizione dei personaggi maschili, in primo luogo quello di Tatsuoki, presentato come un giovane non solo dai grandi valori ma dotato anche di una spiccata sensibilità. Contrario alle logiche del tempo in cui vive, in maniera in un certo senso analoga a quella di Sayuri, egli ripudia il fatto che il rapporto tra due fratelli, Nobunaga e Nobuyuki, sia sottomesso alle dinamiche di potere e critica aspramente l'allineamento del padre a tale sistema. Inoltre, come già menzionato, Tatsuoki ha anche un ruolo cruciale nella vendetta contro Shichirōzaemon, così come il fedele servo Gohei, altro personaggio maschile positivo. La visione di Hasegawa, dunque, va oltre il ribaltamento dello scontro femminile (negativo) *versus* maschile (positivo) e lo supera, mettendo in scena un conflitto non tra uomo e donna, bensì tra abnegazione e libertà, ruoli sociali e sentimenti, potere e giustizia.

Kagayama (1967) ha contestualizzato l'opera nel panorama artistico e culturale delle ere Meiji e Taishō, evidenziandone la novità proprio nella capacità dell'autrice di dipingere con delicatezza le dinamiche interpersonali tra i personaggi femminili. Ha inoltre sottolineato il ruolo centrale di Kikugorō, che sperimentava nuove forme teatrali combinando teatro libero e kabuki tradizionale. *Sakura Fubuki* rappresenta così un momento di innovazione nel teatro giapponese e un testimone del cambiamento sociale e culturale dell'epoca (Kagayama, 1967, pp. 147-153).

3. *Tsuge no kushi* di Okada Yachiyo

Okada Yachiyo, appartenente a una famiglia di estrazione intellettuale più elevata rispetto a quella di Hasegawa, era la sorella di Osanai Kaoru (1881-1928), noto riformatore del teatro dell'epoca. Collaborò con la rivista *Kabuki*, diretta dal fratello di Mori Ōgai (1862-1922), Miki Takeji (1867-1908), occupandosi di critica teatrale. Moglie del pittore di opere in stile occidentale Okada Saburōsuke (1869-1939), cominciò a scrivere romanzi in adolescenza. La sua prima opera teatrale, *Yomogiu* (Terra desolata), fu pubblicata nel 1905 sulla rivista letteraria *Myōjō* (Stella del mattino), inaugurando un totale di trentasei drammi composti dall'autrice, molti dei quali messi in scena da compagnie kabuki o *shinpa*. Yachiyo si dedicò anche al teatro per bambini e, dopo la Seconda Guerra Mondiale, fondò un'associazione per sostenere le giovani drammaturghe emergenti (Inoue, 2014).

Nel 1912, sulla rivista *Engei kurabu* (Club delle Arti Performative), venne pubblicata la sceneggiatura di *Tsuge no kushi* (Il pettine di bosso), che venne rappresentata a teatro per la prima volta solo nel 1921, in una produzione *shinpa*. Successivamente, l'opera è stata messa in scena frequentemente anche attraverso

adattamenti in stile kabuki, con la prima produzione nel 1927 che vedeva sul palco Nakamura Tsuruzō IV (1899-1945) e Kawai Takeo (1877-1942) nei ruoli dei protagonisti.

Poulton (2010, p. 50) definisce l'opera «una tragedia sulla condizione della donna e sulle sue limitate opzioni nella società Meiji». Il dramma, composto di un unico atto, è ambientato in un quartiere popolare di Tokyo: la vita serena dell'artigiano Toyonosuke e di sua moglie Otsuna si sgretola a causa della convivenza con il padre di lui. Il sipario si apre con Toyonosuke, intento a creare un pettine a trentatré denti, presagio di grande sventura. Attraverso i dialoghi con alcuni personaggi, viene svelato l'antefatto: Otsuna in passato è stata violenta contro il suocero Tōhei, e per questo è stata allontanata da casa. Nonostante i tentativi di lei di riconciliarsi, Toyonosuke rimane fermo nella sua decisione a causa dei reiterati comportamenti aggressivi della moglie verso il padre. Otsuna si reca alla bottega per avere un confronto diretto con il marito che le confessa di non provare odio nei suoi confronti ma di desiderare ardentemente il suo ritorno. Tuttavia, ciò non è possibile se la donna non dimostrerà di essere in grado di accettare il padre e di trattarlo con gentilezza. Otsuna rivela così il motivo delle sue azioni: fino all'arrivo di Tōhei, era felice con suo marito e libera di essere sé stessa ma, da quando il suocero si era trasferito con loro, Toyonosuke aveva cambiato atteggiamento, ignorandola e facendola sentire disdegnata, poiché focalizzato sulle aspettative del genitore. Otsuna, disperata, minaccia di suicidarsi se non sarà riaccolta in casa. Malgrado le suppliche e le promesse di cambiamento, Toyonosuke non cede e le porge il pettine come segno di addio. In un atto finale di disperazione, Otsuna pugnala il marito e poi si toglie la vita.

Fujita (1988, p. 164) sottolinea che l'opera non si limita a rappresentare un tragico epilogo di una vicenda al femminile, ma riesce a far emergere il grido disperato di una figura combattiva, nascosto dietro il contesto storico in cui si trova. Non a caso, l'opera è stata spesso considerata una risposta a *Casa di bambola* di Henrik Ibsen (1828-1906), andata in scena a Tokyo l'anno precedente alla pubblicazione del testo di *Tsuge no kushi*: «Ispirato dalle discussioni dell'epoca su personaggi come Nora e Magda, il personaggio di Otsuna, oppressa dal giogo del matrimonio, incarna la figura della donna moderna, e il dramma esplora la tragedia derivante da questa condizione» (Akiba, 1956, p. 31).³ Tuttavia, come nota Poulton (2010, p. 48), non si tratta di una pallida imitazione: mentre Nora si ribella alla sua soffocante vita borghese, Otsuna, già allontanata, desidera disperatamente tornare dal marito e vivere una vita tradizionale. La complessità psicologica di Otsuna emerge dal suo conflitto interiore e dalla sua ambivalenza, rendendo il dramma più profondo di una semplice dichiarazione ideologica (Poulton, 2010, p. 49). Il pensiero di Poulton appare in linea

³ La prima rappresentazione dal titolo *Ningyō no ie* del 1911, oltre a consacrare l'attrice Matsui Sumako (1886-1919) accese il dibattito sulla "questione della donna" (*fujin mondai*). Anche *Kokyō*, adattamento di *Casa paterna* di Hermann Sudermann (1857-1928) andato in scena per la prima volta l'anno successivo, sollevò profonde riflessioni sul ruolo della donna nella società, subendo anche delle modifiche a causa della censura. Per ulteriori approfondimenti si veda Lanna (2020).

con Inoue (2005, p. 126) che sostiene che «questo dramma non è la tragedia di una donna moderna, ma di una donna costretta al silenzio, impossibilitata a diventare moderna. Okada Yachiyo critica il mondo maschile preoccupato delle apparenze e smaschera l'ipocrisia della pietà filiale. Insieme a Hasegawa Shigure, Yachiyo è una drammaturga che ha messo in risalto le tematiche femministe». Shimamura Hōgetsu (1861-1918), traduttore e regista del primo adattamento di *Casa di bambola*, in un suo articolo sulla rivista *Kabuki* affermava che il personaggio di Nora era stato reso meno “forte” per il pubblico giapponese, poiché altrimenti avrebbe suscitato antipatia e rovinato la scena finale (Shimamura, 1911). Al contrario Okada, nella scrittura di Otsuna, sembra non preoccuparsi di questo aspetto e, anzi, inserisce nelle battute della protagonista affermazioni particolarmente dure nei confronti del suocero, auspicandogli le sofferenze più atroci. Tuttavia, riesce comunque a creare empatia nel tragico finale.

Hayashi (2005) rintraccia delle similitudini tra il personaggio di Otsuna e quello della moglie del protagonista del racconto *Hannichi* (Mezza giornata, 1909) di Mori Ōgai che mostra un odio particolare verso la suocera. Il protagonista di Ōgai si interroga sulla natura psicologica della moglie, che, contrariamente alla norma in una società basata sul rispetto verso i genitori, non prova rimorso nell'esprimere avversione verso la suocera e considera la consorte un prodotto dell'epoca di cambiamento in cui vivono. A differenza della moglie in *Hannichi*, Otsuna non è però completamente priva di pietà filiale: la sua sofferenza dimostra la presenza di questo valore e contribuisce a renderla un personaggio più sfaccettato.

Per quanto riguarda l'adattamento kabuki nello specifico, sul numero di maggio 1927 della rivista *Geki to hyōron* (Teatro e critica), Okada commenta la propria direzione della rappresentazione di *Tsuge no kushi* all'Asakusa Shōchiku-za nell'aprile di quell'anno, esprimendo insoddisfazione per non essere riuscita a realizzare la regia secondo le proprie aspettative. In particolare, nella scena finale con il pettine e il tragico omicidio-suicidio, le intenzioni dell'autrice non erano state adeguatamente trasmesse dagli attori e la scena era stata interpretata con grande trascuratezza, contribuendo in modo significativo al fallimento dello spettacolo. Okada individua, dunque, un'importante mancanza nella comprensione del ruolo del pettine da parte della troupe. Esso non rappresenta infatti soltanto un oggetto simbolico ma si tratta di un componente fondamentale ai fini dell'intreccio: sul finale è proprio a causa del pettine che Toyonosuke viene ucciso dalla moglie. Il pettine è quindi sia metafora dell'infelice condizione di Otsuna, sia l'artefice del suo tragico destino. (Okada, 1927, pp. 103-104). Proprio sulla ‘maledizione del pettine a trentatré denti’ si focalizza lo studio di Ogushi (2024) che evidenzia che, sebbene la maledizione associata al pettine sia stata principalmente collegata a Otsuna, Toyonosuke, l'unico a compiere un'azione concreta riguardante tale maledizione, riveste un ruolo cruciale nella struttura narrativa. L'influenza della maledizione del pettine su entrambi i personaggi è dunque fondamentale per comprendere il conflitto e la tensione drammatica dell'opera.

Alla luce delle tematiche e dei toni raffinatamente moderni appena discussi, la versione kabuki di *Tsuge no kushi* si dimostra di particolare interesse. Okada, attraverso la sceneggiatura, cerca di colmare il divario tra la sensibilità del pubblico dell'epoca e le complesse questioni sociali del tempo. Nonostante ciò, le tecniche drammaturgiche e gli stilemi tradizionali del kabuki, sembrano infine rivelarsi inadeguati alla trasposizione del testo, rivelando comunque i limiti del genere nel trattare argomenti così distintamente attuali.

4. *Tamagiku* di Kimura Tomiko

Il background di Kimura Tomiko si differenzia da quello dei due casi di studio precedenti: Nakamura (2006) la definisce una *shibai no onna*, ossia una donna di teatro, poiché occupava una posizione di rilievo in una potente cerchia familiare nel mondo teatrale. Era infatti imparentata o aveva legami con importanti figure del kabuki, come Ichikawa Danjūrō II (1688-1758), Ichikawa Ennosuke II (1888-1963) e Ichikawa Chūsha VII (1860-1936). Allieva di Matsui Shōyō (1870-1933) e moglie del drammaturgo Kimura Kinka (1877-1960), scrisse oltre venti drammi kabuki e cinquanta *shosagoto*, circa quaranta dei quali furono messi in scena, portandola a un grandissimo successo anche nel dopo guerra.

Kimura fa il suo esordio nel 1926 con il dramma sentimentale *Tamagiku*, messo in scena al Kabuki-za con la regia del maestro Matsui Shōyō.⁴ L'opera, suddivisa in due atti, fa immergere lo spettatore nella tipica cornice estiva del quartiere di Yoshiwara, avvolgendo il palcoscenico in una suggestiva atmosfera blu indaco che mette in luce il gusto e l'eleganza della direzione dell'autrice (Nakamura, 2006, p. 256).

La trama segue le vicende di Yonosuke, un giovane impiegato presso un emporio di kimono, innamorato dell'*oiran* (cortigiana) Tamagiku. Yonosuke desidera ardentemente che Tamagiku indossi un *kosode* da lui confezionato. Il padre di Yonosuke, Yohei, commosso dall'affetto del figlio, consegna il *kosode* alla cortigiana. Mentre sono insieme, però, uno dei clienti abituali di Tamagiku, Naraya Mozaemon, fa visita alla residenza e insiste per vedere chi si trova nella sua stanza. Vergognandosi di essere stato sorpreso in compagnia di Tamagiku, che dovrebbe la sua fedeltà al cliente, Yonosuke si taglia la frangia in segno di scuse. Profondamente toccata dal gesto, Tamagiku decide di donare a Yonosuke una preziosa ciotola da tè. Yonosuke, sconvolto dall'emozione, perde la testa e scompare dalla città. Il mese successivo, Yohei, visibilmente turbato, si presenta davanti alla casa di piacere a Nakano-chō, stringendo la ciotola da tè del figlio ormai defunto. Qui, incontra Naraya Mozaemon e la ciotola da tè si rompe accidentalmente. Mozaemon si offre di acquistare anche solo un frammento della ciotola per una somma considerevole. In mezzo alla folla curiosa, Yohei disperde i frammenti della ciotola da tè, mentre Tamagiku osserva tristemente da lontano (Kimura, 1926b).

⁴ Lo script era stato pubblicato su *Waseda bungaku* a febbraio del 1926.

Kimura stessa affermò che l'ispirazione per il suo lavoro era nata osservando l'opera *Hassaku*⁵ (Primo agosto) dell'artista Yamamura Kōka (1885-1942) al quale poi venne affidata la scenografia dello spettacolo (Kimura, 1936, pp. 581-582). Tamagiku (1702-1726) non era certo una figura sconosciuta al pubblico: insignita del titolo di *tayū* (cortigiana di rango maggiore), era stata una delle più celebri cortigiane di Yoshiwara. Nota per le sue abilità artistiche, dopo la sua morte prematura diverse lanterne furono appese nel quartiere in sua memoria, portando in seguito alla nascita di un festival in suo onore (Gerstle, 1989, p. 22). Il suo personaggio era già comparso in diverse opere kabuki prima della versione di Kimura⁶ e numerose stampe testimoniano la presenza di una narrazione ricorrente che vedeva Tamagiku sotto forma di *kaidan*.⁷

In *Gikyoku Tamagiku no jōen ni tsuite* (A proposito della rappresentazione del dramma Tamagiku), Kimura spiega che l'opera intendeva dipingere Tamagiku come una figura nobile e raffinata, discostandosi dalle rappresentazioni precedenti. Il suo intento era trasmettere un senso di malinconia e bellezza, riflettendo così la dualità della vita di Tamagiku e del mondo di Yoshiwara (Kimura, 1926a, p. 39). Questo contrasto è espresso proprio attraverso le parole della protagonista che esplicita una riflessione sulla condizione della cortigiana:

Ebbene, la menzogna ha la pelle della verità e la verità ha le ossa della menzogna. Se ti perdi, le menzogne diventano verità, e se ti illumini, anche la verità diventa menzogna. Questo è il doppio volto delle cortigiane. Anche se il corpo è al servizio dei clienti, l'amante è una distrazione dalle pene del lavoro. Essere sollecitata da un cliente mentre mi allontano da un altro è un grande tradimento verso il padrone. (Kimura, 1926b, p. 17)

Seguendo la tradizione antica, tutti gli oggetti di scena e le lanterne utilizzate sul palco vennero forniti da Yoshiwara e trasportati con una cerimonia organizzata *ad hoc* fino al teatro (Kimura, 1936). Per il comparto musicale, l'uso del brano

⁵ Lo *Hassaku* è una festività celebrata il primo giorno dell'ottavo mese del calendario lunare, originariamente legata ai riti con cui i contadini ringraziavano le divinità locali per il raccolto. Durante il periodo Tokugawa, questa ricorrenza acquisì un significato particolare quando Tokugawa Ieyasu (1543-1616) scelse questa data, ritenuta propizia, per il suo ingresso trionfale nel castello di Edo. Nel quartiere di Shin Yoshiwara, era consuetudine che le cortigiane indossassero lo *shiomuku*, un kimono bianco tradizionale utilizzato nelle cerimonie nuziali, per sfilare lungo le strade durante lo *Hassaku*. Questa usanza ispirò numerosi artisti di ukiyo-e, che spesso rappresentavano la festività con scene di cortigiane in *shiomuku*, catturando l'atmosfera caratteristica dell'epoca.

⁶ L'opera di Kawatake Shinshichi II (1816-1893) *Ami moyō tōro no kikukiri* (Lanterne con motivi di crisantemi e paulonie) fu rappresentata per la prima volta nel 1857 all'Ichimura-za per commemorare il 150° anniversario della scomparsa di Tamagiku. Successivamente, Kawatake Shinshichi III (1842-1901) scrisse un altro dramma intitolato *Hoshi yadoru tsuyu no Tamagiku* (Tamagiku: la rugiada nelle stelle), basato sulle scene in cui compariva Tamagiku nell'opera precedente. Questo nuovo lavoro debuttò all'Haruki-za nel luglio 1900.

⁷ Si veda ad esempio *Tamagiku no yūrei Ichimura Kakitsu* (Lo spirito di Tamagiku interpretato da Ichimura Kakitsu) di Utagawa Yoshiiku (1833-1904).

di *katōbushi* dal titolo *Yoru no amigasa* (Coprìcapo intrecciato da notte) donava un'intensa emotività e metteva in risalto le capacità di Nakamura Utaemon V (1865-1940) nel ruolo della protagonista. Nakamura (2006) definisce questo tipo di drammatizzazione musicale come un elemento ricorrente nel teatro scritto dalle autrici dell'epoca.

Secondo Kawashima (1939, p. 611), tutte le pièce di Kimura mettono in evidenza la sua maestria negli aspetti tecnici, come la qualità delle danze e la chiarezza dei dialoghi. Le sue opere si sono distinte soprattutto per la loro capacità di rappresentare l'intensità delle emozioni umane, piuttosto che per l'adesione a concezioni ideologiche. Questo coincide con quanto espresso dal critico letterario Honma Hisao (1886-1981) che, commentando lo spettacolo su *Waseda bungaku* (Letteratura di Waseda) sostenne che si trattava di «[...] un'opera traboccante di delicate emozioni, tipiche della penna di una scrittrice. La determinazione della cortigiana Tamagiku, lo spirito mondano di Naraya, [...] il dolore del padre Yohei per la perdita del figlio – tutti questi elementi sono intrecciati per descrivere un mondo speciale, splendente in superficie e colmo di malinconia nel profondo. Una delle caratteristiche principali di quest'opera è la fluidità e la raffinatezza del linguaggio» (Honma, 1926, p. 82).

Ritornando alla rappresentazione della protagonista, si può osservare nuovamente la figura di una donna ben nota e apprezzata, che incarna e idealizza i valori delle cortigiane di Edo, ma che al contempo presenta alcuni tratti di modernità:

In verità, la parola 'dovere' [*giri*] è qualcosa di volgare [*yabona*]. Naraya Mozaemon è sicuramente un cliente molto importante. Per me è oro, argento e pietre preziose. Quando ci penso, non posso fare a meno di sentirmi vincolata. Tuttavia, la sincerità [*makoto*] di una cortigiana non può essere comprata solo con oro e argento. Il signore [Yonosuke] che ha acquistato la mia sincerità con un *kosode* e un ciuffo di capelli sarà considerato il più raffinato in tutto il quartiere. (Kimura, 1926b, p. 20)

Sebbene Kimura meriti riconoscimento per aver offerto una nuova prospettiva sulla figura di Tamagiku, il suo personaggio mantiene comunque un carattere antico, arricchito da una malinconia tipica del romanzo *Taishō* (Nakamura, 2006). La narrazione, inoltre, non si concentra tanto su di lei quanto sulla rappresentazione degli stati d'animo di tutti i personaggi che solcano la scena. Tali sentimenti sono tuttavia principalmente espressi dalle figure maschili, che assumono una posizione più prominente rispetto alla protagonista femminile. Sebbene a Tamagiku siano affidate frasi e riflessioni significative per l'opera, in ultima analisi si può dire che rimanga relegata a un ruolo più passivo nell'intreccio.

Si intuiscono effettivamente gli stretti legami di Kimura con l'élite kabuki attraverso quest'opera, che rimane profondamente radicata nella tradizione. Occorre sottolineare comunque il fatto che l'autrice è riuscita a ottenere e mantenere per lungo tempo il favore del pubblico in un'epoca in cui il genere kabuki vacillava nella competizione con i nuovi generi teatrali di ispirazione occidentale.

5. Conclusioni

Nel presente studio sono stati analizzati tre drammi rappresentativi di tre autrici che esordirono nella scrittura teatrale all'incirca nello stesso periodo. Queste figure si caratterizzano non solo per essere state pioniere della drammaturgia femminile in Giappone, ma anche per essere state le prime a ottenere successo e riconoscimenti all'interno dell'establishment teatrale del kabuki, tra la fine dell'era Meiji e l'inizio dell'era Shōwa. Le opere esaminate, sebbene differiscano per tipologia e atmosfera, presentano diversi punti in comune nelle tematiche trattate, tutte legate alla condizione femminile, mostrando stili di rappresentazione eterogenei. Si va dal conflitto tra le costrizioni sociali e i sentimenti autentici delle protagoniste nel dramma storico di Hasegawa, alla tragedia contemporanea dell'impossibilità di autodeterminarsi all'interno delle imposizioni matrimoniali vissuta dalla protagonista di *Tsuge no kushi* di Okada, fino alla malinconia dalle sfumature romantiche e tradizionaliste che caratterizza *Tamagiku* di Kimura.

Sebbene le drammaturghe si siano successivamente distaccate dallo stile kabuki, trovando nei nuovi generi teatrali un contesto più adatto ai loro argomenti di interesse e una maggiore richiesta di nuovi autori, l'analisi dei testi selezionati dimostra come la creazione di uno spazio per la scrittura e la produzione di sceneggiature per il kabuki redatte da autrici abbia rappresentato un momento cruciale. Giovani artiste emergenti come Hasegawa, Okada e Kimura hanno avuto modo di contribuire con la loro prospettiva a un genere che per secoli era stato dominato da autori maschili e da schemi narrativi ripetitivi e non inclusivi. Nonostante l'assenza fisica sul palcoscenico, voci femminili di spicco sono riuscite a svolgere un ruolo attivo nella creazione di drammi rappresentati nei teatri più prestigiosi. Questa evoluzione ha segnato un cambiamento significativo, consentendo alle autrici di esprimere attivamente la loro creatività artistica e di porre sotto i riflettori nuove tematiche, influenzando profondamente la narrazione teatrale dell'epoca e affermandosi nonostante le rigide convenzioni del genere.

La varietà risultante dall'analisi svolta suggerisce inoltre la necessità di una riflessione critica sulla terminologia utilizzata per definire queste autrici all'interno dell'esiguo numero di volumi nei quali vengono menzionate: termini come *joryū kabuki* (kabuki femminile) e *joryū geki sakka* (autrici di teatro), insieme al concetto di *keishū sakka* (scrittrici dell'alta società), alla luce delle opere appena presentate, sollevano interrogativi sulla loro efficacia. In particolare, quest'ultimo è descritto da Nakamura (2006) come «[...] una sorta di espressione elogiativa, che nascondeva una fascinazione per qualcosa di raro, in un'epoca in cui il divario di genere era ancora molto forte [...]». Ciò viene confermato dalle parole di Matsui Shōyō nella prefazione alla prima raccolta di drammi di Kimura:

È vero che le drammaturghe sono molto rare. Fin dai tempi antichi, sia in Oriente che in Occidente, non è mai emersa una che superasse gli uomini in prestigio e influenza. Questa è una notevole ingiustizia. Se è vero che le donne possiedono un talento naturale per la recitazione, allora sarebbe logico aspettarsi che ci siano molte più drammaturghe di

talento tra di loro. Tuttavia, in Giappone, dove mancano grandi attrici, ho recentemente osservato una crescente presenza di drammaturghe di classe [*keishū gikyoku-ka*]. Ciò mi fa sperare che ci sia una possibilità di colmare questa lacuna, e sono particolarmente incoraggiato dal fatto che i segnali più promettenti provengono dalle persone a me più vicine. Non voglio affermare che i sette titoli inclusi in *Tamagiku* dimostrino subito che il dramma appartenga alle donne [*gikyoku wa josei no mono da*]. Ciò che voglio sottolineare è che l'autrice di *Tamagiku* possiede indubbiamente le qualità necessarie per sfidare i drammaturghi. (Kimura, 1926b, p. 2)

Questo dimostra come, all'epoca, l'attenzione fosse maggiormente posta sul fatto che le autrici di tali opere fossero donne, piuttosto che sul contenuto effettivo delle loro creazioni. Come evidenziato dall'analisi delle opere che, pur condividendo alcuni elementi, differiscono significativamente nei temi e nello stile, il concetto di *teatro scritto da donne*, così come è stato ribadito negli anni per la letteratura femminile (*joryū bungaku*) in diversi studi precedenti, non dovrebbe portare a una semplice categorizzazione di genere.⁸ Il termine 'drammaturgia femminile' utilizzato in questa sede ha infatti la funzione di sottolineare la rottura con un passato profondamente radicato, ma ciò non significa che sia inteso come "termine ombrello", di ampio respiro ma al contempo riduttivo, e che non sottintenda una diversificazione qualitativa di linguaggi e argomenti. Tale varietà rispecchia il panorama complesso e rivoluzionario del periodo, e chiarisce come il teatro potesse fungere da strumento di rappresentazione e veicolo delle trasformazioni sociali in atto.

Riferimenti bibliografici

- Akiba, Tarō (1956). *Nihon shingekishi. Gekan*. Tōkyō: Risōsha.
- Cavanaugh, Carole (2006). "Hasegawa Shigure (1879-1941), Wavering Traces". In Copeland Rebecca, Ortobasi, Melek (a cura di), *The Modern Murasaki: Writing by Women of Meiji Japan*. New York: Columbia University Press, pp. 267-291.
- Ericson, Joan E. (1997). *Be a Woman: Hayashi Fumiko and Modern Japanese Women's Literature*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Fisher Sorgenfrei, Carol (2008). "Unsexed and Disembodied: Female Avengers in Japan and England". In Wetmore, Kevin. J., *Revenge Drama in European Renaissance and Japanese Theatre: From Hamlet to Madame Butterfly*. London: Palgrave Macmillan, pp. 45-74.
- Fujita, Izumi (1988). "Engeki kenkyū. Nihon no kindai gikyoku. Fujiki zemināru. Okada Yachiyo Tsuge no Kushi". *Bungei ronsō*, 24, p. 164.
- Gerstle, Andrew (1989). *18th Century Japan: Culture and Society*. Abingdon: Routledge.
- Hartley, Barbara (2023). "Voicing Herstory's Silence: Three Women Playwrights—Hasegawa Shigure, Ariyoshi Sawako, and Dakemoto Ayumi". In Copeland, Rebecca (a cura di), *Handbook of Modern and Contemporary Japanese Women Writers*. Amsterdam: Amsterdam University press, pp. 113-128.

⁸ Si veda ad esempio la prefazione di Ericson (1997).

- Hasegawa, Shigure (1966). "Misao". In Toita, Yasuji (a cura di), *Meiji bungaku zenshū dai 85. Meiji shigeki-shū*, Tōkyō: Chikumashobō.
- Hayashi, Hirochika (2005). "Okada Yachiyo Tsuge no kushi o yomu". *Engekigaku ronshū: Nihon engekigakkai kiyō*, 43, pp. 147-164.
- Honma, Hisao (1926). "Bungei jihyō". *Waseda bungaku*, 245, pp. 75-82.
- Ihara, Seiseien (1911). "Kikugorō no Sakura fubuki". *Kabuki*, 129, pp. 32-36.
- Inoue, Yoshie (2005a), "Okada Yachiyo Tsuge ni kushi". In Nihon kindai engekishi Kenkyūkai (a cura di), *20 Seiki no gikyoku: Nihon kindai gikyoku no sekai kaichōban*. Tōkyō: Shakai hyōronsha, pp. 123-126.
- Inoue, Yoshie (2005b). "Joron Nihon no josei gekisakuka gaikan". *Engekigaku ronshū: Nihon engeki gakkai kiyō*, 43, pp. 3-14.
- Inoue, Yoshie (2014). "Japanese Women Playwrights: From Meiji to the Present". In Rimer, Thomas; Mori, Mitsuya; Poulton, M. Cody (a cura di), *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*. New York: Columbia University Press, pp. 167-174.
- Iwahashi, Kunie (1993). *Hyōden Hasegawa Shigure*. Tōkyō: Chikuma Shobō.
- Kagayama, Naozō (1967). *Shin kabuki no sujimichi*. Tōkyō: Mokujisha.
- Kano, Ayako (2001). *Acting like a Woman in Modern Japan. Theater, Gender and Nationalism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kawashima, Shūji (1939). *Kokubungaku joseishi*. Tōkyō: Tōkōshoin.
- Kimura, Kinka (1936). *Kinsei gekidanshi daiichi. Kabukizahen*. Tōkyō: Chūōkōronsha.
- Kimura, Tomiko (1926a). "Gikyoku Tamagiku no jōen ni tsuite". *Kabuki*, 6 (15), pp. 37-39.
- Kimura, Tomiko (1926b). *Tamagiku*. Tōkyō: Kabukiza shuppanbu.
- Lanna, Noemi (2020) "Public order, morality, hygiene: regulating theatrical performances in early Twentieth century Japan". *Rivista degli studi orientali*, XCIII (3), pp. 13-27.
- Nakamura, Tetsurō (2006). *Kabuki no kindai: sakka to sakuhin*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Ogushi, Hinako (2024). "Okada Yachiyo 'tsuge no kushi' ni okeru kushi no noroi", *Engekigaku ronshū: Nihon engeki gakkai kiyō*, 78, pp. 1-17.
- Okada, Yachiyo (1927). "Dokuhaku to tsukuri shiro". *Geki to hyōron*, 4 (5), pp. 103-104.
- Patessio, Mara (2013). "Women getting a 'university' education in Meiji Japan: discourses, realities, and individual lives". *Japan Forum*, 25 (4), pp. 556-581.
- Poulton, M. Cody (2010). *A Beggar's Art: Scripting Modernity in Japanese Drama, 1900-1930*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Ruperti, Bonaventura (2016). *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*. Venezia: Marsilio.
- Takada, Kazufumi (1991). "La nascita del teatro « shingeki » un aspetto della modernizzazione della cultura giapponese". *Il Giappone*, 31, pp. 109-17.
- Terada, Shima (2005). "Hasegawa Shigure Sakura Fubuki ni tsuite". *Engeki gakuron shū: Nihon engeki gakkai kiyō*, 43, pp. 165-78.