



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M.
270/2004*) in Lingue e Istituzioni Economiche e
Giuridiche dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Il business del Takarazuka

Relatore

Ch. Prof. Andrea Revelant

Correlatore

Ch. Dot.sa Silvia Vesco

Laureando

Martina Madesani

Matricola 831980

Anno Accademico

2015 / 2016



Università
Ca' Foscari
Venezia

要旨

筆者は、元宝塚歌劇団の元総支配人である森下信雄氏の経営セミナーに参加した際に、宝塚歌劇団をエンターテインメントの一種としてだけでなく、企業としての印象を強く受けた。本研究では、100年間の宝塚歌劇団の売買戦略を考察し、宝塚歌劇団が真のビジネスであるということについて明らかにすることを目的とする。

第一章では、宝塚歌劇団の創立と発展、危機と復活、エンターテインメント界における成功を導いた戦略を考察した。宝塚歌劇団は兵庫県宝塚市に位置し、宝塚市と梅田を結ぶ阪急鉄道会社に乗客を運ぶことを目的として、小林一三によって創立された女性だけの歌劇である。しかし、ビジネス戦略のひとつとして誕生した宝塚歌劇団は、次第に日本のエンターテインメント業界の主要な一部となり、様々な戦略を活用した結果、ビジネスとして成功してきた。宝塚大劇場の平土間が大容積で建設されたため、一気に大勢の観客が収容でき、その結果公演チケットを安価に販売することが可能になった。大劇場主義というこの戦略のおかげで、その時まで上流階級のみを対象とした娯楽であった劇場には中流階級の人も通えるようになった。しかし、新しい舞台の大きさに合わせ、適切な公演の制作も必要であった。そのため、スタッフを海外に留学させ、フランスからレビューを導入した。この新しい演劇のジャンルで、宝塚歌劇団の観客も変化し、



Università
Ca' Foscari
Venezia

90%以上の観客が女性になった。このように、小林は所有している劇場に観客を運ぶという狙いで、ビジネス戦略を取り始め、自分の演劇の形も変更し、ニッチ市場間向け劇場になった。しかし、1940年には、宝塚歌劇団は日本の他の企業と共に、第二次世界大戦の影響で、不況の打撃を受けることとなった。そのため、完全に幕を引かないように、国内の政治的風土に応じて、何回も公演の内容を変化した。1970年になるとは娯楽の多様化のため、宝塚歌劇団の観客数が激しく減少した。この危機を乗り越えるためには、観客動員数を増やす新たな戦略が必要であった。その結果、1973年に、日本では当時一大ブームを巻き起こしていた池田理代子の漫画作品『ベルサイユのばら』を上演することが決定した。この“ベルばらブーム”が宝塚歌劇団を業績の低迷から救った。

第二章では、宝塚歌劇団の垂直総合システムの戦略を分析した。この独自のシステムの元で、専門的なスタッフが舞台を作ったり、プロットを書いたり、劇場を経営したり、チケットを販売したりしている。宝塚歌劇団の舞台に立つためのたった一つの門である宝塚音楽学校により、少女たちをスターに育てる。更に、宝塚歌劇団のスタッフ自らが市場調査も行なう。しかし、歌劇団として生まれた宝塚の売り物はライブ公演だけでなく、公演のDVDや雑誌、グッズなども販売する。このような商品は、広告宣伝活動を行う方法だけでなく、毎日ファンに宝塚界に関する情報を提供する



Università
Ca' Foscari
Venezia

サービスを通じて販売促進させる。垂直総合システムの戦略は、宝塚歌劇団のブランドを作り、特許をするためにも役に立った。かくして、現在でも宝塚歌劇団の特徴である独特な"ツカスタイル"の創作が可能となったのである。

第三章と第四章では、宝塚歌劇団の主な利益である公演およびトップスターシステムを考察した。いずれも宝塚歌劇団の夢の世界を作るのになくてはならない要素である。各公演に決まっているパターンが存在するため、観客を飽きないように、毎年プロットの新しい公演を多く上演するという工夫をしている。また本論文では、来場者数を拡大するため、また宝塚歌劇団のスターになりたいという希望のある女性数を増やすため、いかにして宝塚歌劇団はパフォーマンスやツアーを行うかという二つの点にも注目した。公演は新しい観客を探す方法である上、大劇場の舞台に立てる適切なスタッフを育てる手段でもある。新人公演やバウ・ホール公演を実際に経験しながら、スターも演出家もツカスタイルを身に着ける分けである。公演のパターンの一つは、主人公が例外なく男役のトップスターでなければならないことにも注目されたい。トップスターシステムは戦後に取り入れられた、現在の宝塚歌劇団全体の基本であり、生徒をトップスターにするという目的を果たす戦略である。しかし、トップスターの育成のプロセスには、生徒だけでなく、ファンも積極的に巻き込まれている。そのため、



Università
Ca' Foscari
Venezia

観客は一般の劇場の観客と違い、受動的な消費者ではなく、能動的な消費者である。一部のファン達は、好きな役者がトップスターになるために私的なファンクラブを作り、スターの退団まで支援する。宝塚歌劇団は消費者にどのような形で夢を販売するか、いかにトップスターシステムにファンを巻き込み、いかに観客にこの新しい楽しみを提供するか、第三章と第四章ではこの3点に焦点を当てて分析した。



Università
Ca' Foscari
Venezia

INTRODUZIONE

Lo studio della lingua giapponese ha costituito, per me, un portale d'accesso alla cultura nipponica, nei suoi più svariati ambiti. Nonostante, per tradizione, vi siano numerose forme artistiche precluse al genere femminile, piuttosto che a quello maschile, come la figura della *geisha* o gli attori del noto teatro Kabuki, sono rimasta molto incuriosita nei confronti dell'esistenza di una compagnia teatrale tutta al femminile e dalla discreta popolarità, il Takarazuka Kagekidan. Ho assistito alla mia prima performance nel 2012, la quale segnava il passaggio a top star di Ranju Tomu, membro della Flower Troupe, tuttavia, a quel tempo non sapevo ancora che cosa fosse una top star o in cosa consistesse tale nomina. Ero semplicemente rimasta affascinata dal romanticismo e dal brio di cui era intriso lo spettacolo, così, ben presto ho finito per appassionarmi alle esibizioni di questa singolare compagnia teatrale. Pertanto, l'anno successivo sono risalita alle origini del Takarazuka, così come viene comunemente chiamato, e mi sono stupita nell'apprendere che fosse stato fondato come strategia per il business ferroviario di Kobayashi Ichizō. Poiché non vedevo alcuna connessione tra il mondo dello spettacolo e quello dei treni, in un primo tempo, avevo deciso di condurre le mie ricerche sul rapporto tra queste due aziende, la Hankyū Dentetsu e il Takarazuka Kagekidan. Questa strada mi ha portato a partecipare, nel gennaio del 2015, alla presentazione del libro di Morishita Nobuo, ex manager della compagnia teatrale. E' stato il commento a fine evento di S., un'amica che segue il Takarazuka da parecchi anni, ad aver influenzato l'indirizzo dei miei studi. Quel suo: "*Non credevo che il Takarazuka fosse tutta una questione di soldi*" ha scaturito in me la volontà di dimostrare che ciò che è stato fondato da Kobayashi costituisca un qualcosa di più che una semplice forma teatrale, come il già citato Kabuki o il Nō, bensì un vero e proprio business.

Nelle ricerche mi sono imbattuta in numerosi studi, che hanno analizzato la compagnia teatrale mediante approcci antropologici o socioculturali. Per esempio,



Università
Ca' Foscari
Venezia

Jennifer Robertson, Zeke Berlin e Lorie Brau sono andate alla ricerca della natura attrattiva del Takarazuka, la quale concordano risiedere principalmente nella figura erotica e sensuale della *otokoyaku*. Linhart Sepp e Watanabe Hiroshi hanno studiato il processo di occidentalizzazione durante la fase di avvio del Takarazuka Kagekidan, Hakamata Mayuko e Tsuganeswa Toshihiro, invece, si sono soffermati sulle cause che hanno portato al mutamento dell'audience nel periodo prebellico. Naomi Miyamoto e Nishio Kumiko hanno analizzato la comunità fan e la relazione con la compagnia teatrale, mentre Nakamoto Chiaki e nuovamente Nishio Kumiko hanno studiato il processo di formazione di una top star e il suo legame con i fan. Un tipo di approccio differente è stato adottato, invece, da Ogawa Isao, Kawasaki Kenko, Takemura Tamio e Doi Tsutomu, i quali sono andati ad analizzare la compagnia teatrale come componente strategica del modello business di Kobayashi Ichizō. Tuttavia, non ho trovato alcuno studioso trattare il Takarazuka Kagekidan come business, nonostante sia la stessa Hankyū Hanshin Holdings a definirlo come tale nei propri *annual report*. Per questo motivo, ho deciso di volgere le mie ricerche sull'analisi di come sia venuta a costituirsi e a svilupparsi la compagnia teatrale di Kobayashi: l'obiettivo è di dimostrare che il Takarazuka non si tratti di puro intrattenimento, bensì di un'attività business a tutti gli effetti, che abbia saputo mutare le proprie strategie nel tempo, riuscendo così, non solo a sopravvivere con successo in cento anni di storia, ma anche a divenire il terzo pilastro della Holding Company.

La ricerca si sviluppa in quattro capitoli: il primo presenta il periodo di formazione, sviluppo, crisi e ripresa della compagnia teatrale, illustrando le strategie adottate per affermarsi con successo nel mondo dello spettacolo. La nascita del Takarazuka è dovuta alla necessità di uno stratagemma per garantire un certo numero di passeggeri sulla linea ferroviaria di Kobayashi, il cui capolinea è proprio l'omonima città (Takarazuka). Ben presto si è arrivati ad edificare una struttura teatrale specifica, così da poter attuare la "dottrina del Grand Theatre" e indirizzare le performance della compagnia al ceto medio. Il periodo di sviluppo coincide con l'introduzione del genere della Revue, con il quale si è andato a



Università
Ca' Foscari
Venezia

ridefinire il target di consumo, mentre la successiva fase di decadenza è dovuta alla Guerra, dalla quale la compagnia è riuscita a ristabilizzarsi solamente negli anni Settanta, con il boom di “The Rose of Versailles”. Il secondo capitolo va ad analizzare il sistema verticalizzato del Takarazuka, che si occupa direttamente della formazione delle proprie star, mediante una scuola apposita, che è anche l’unico portale per accedere al palcoscenico del Grand Theatre. Il vertical system è inoltre essenziale per la creazione di quello stile inconfondibile che caratterizza la compagnia teatrale di Kobayashi. Nel terzo capitolo, incentrato sulle performance, vengono illustrati i pattern che contribuiscano alla creazione del mondo utopico del Takarazuka. Gli spettacoli fungono anche da strategia per aumentare il target di consumo e svolgono un importante ruolo nel processo di formazione di una top star. Si tratta, questa, di una carica nata negli anni Settanta, con il successo di “The Rose of Versailles”, che ha dato avvio ad un vero e proprio sistema, con il quale si va a regolare l’intera produzione della compagnia. Mediante il top star system, nel quale è coinvolto attivamente perfino lo spettatore, si è andati a creare un nuovo valore, rivoluzionando la natura dello stesso Takarazuka, come illustrato nel quarto ed ultimo capitolo.

Per comprendere le strategie del Takarazuka Kagekidan, ho ritenuto necessario risalirne alle radici e individuare quali siano state le condizioni che hanno portato Kobayashi a farne una vera e propria attività di business. Con quest’obiettivo mi sono basata sulle pubblicazioni ufficiali della compagnia, nonché sul libro “Watashi no ikikata”, scritto dallo stesso fondatore. Per l’analisi del sistema verticalizzato, ho fatto principale affidamento alle pubblicazioni dell’ex presidente Ueda Shinij e dell’ex manager del Morishita Nobuo, gli unici a riportare notizie sull’organizzazione interna del Takarazuka. Inoltre, in questo ambito hanno giocato un ruolo decisivo sia l’intervista condotta all’attuale capo del dipartimento di produzione del Takarazuka Kagekidan, Murakawa Kensaku, che la visita guidata dietro le quinte del teatro, sotto gentile concessione dell’attuale presidente della Hankyū Hanshin Holdings, Kazuo Sumi. Le ricerche di Nishio Kumiko, Nakamoto Chiaki e Kawasaki Kenko si sono rivelate essenziali per lo studio del



Università
Ca'Foscari
Venezia

top star system, mentre per quanto riguarda l'analisi del rapporto tra star e fan, hanno contribuito in modo decisivo le interviste condotte agli spettatori del Takarazuka, nonché la partecipazione ad alcune attività organizzate dai fan club privati. Infine, a guidarmi nella ricerca è stato l'elevato numero di performance viste fino ad oggi, che mi hanno permesso di individuare i vari pattern presenti negli spettacoli e di verificare, in prima persona, sia il target di consumo, che l'importanza del top star system nelle produzioni della compagnia di Kobayashi.

Parole chiave:

Takarazuka, strategia, business, Grand Theatre, scuola, sistema verticalizzato, performance, top star system, fan, *otokoyaku*.



Università
Ca' Foscari
Venezia

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare tutti coloro che hanno reso possibile la realizzazione di questa ricerca, in primis la mia famiglia, che ha sostenuto e incoraggiato ogni mia attività, che mi ha permesso di soggiornare numerose volte in Giappone e di accedere in prima persona al mondo utopico del Takarazuka Kagekidan. In seguito, vorrei ringraziare di cuore la signora Kojima Fusae e le figlie Ayano e Hanano, che considero come la mia seconda famiglia e che continuano a costituire il mio punto di riferimento in Giappone. Le amiche Sugimoto Arisa, Suzuki Noriko, Hazama Ikuyo, Miwa Yōko, Taniguchi Risa, Ozawa Hiroko, Tamamura Naoko e Ai Namiki, grazie alle quali ho potuto penetrare più a fondo nel magico, ma altrettanto ermetico, mondo del Takarazuka.

Sentiti ringraziamenti vanno anche Motoko Hashimoto e sorella, Ataka Noriko, Kitamura Naoko, Onozawa Yoshie, Koyama Haruka, Miyamoto Kanade, Kaneko Shiho, Lu Chia Hsuan, Okuda Tatsuo e Masako, Matsumoto Susumu, Mari e Wataru, vere e proprie fonti d'informazione sulla compagnia teatrale di Kobayashi Ichizō. A Morishita Nobuo e alla Takaragennu X (ometto il nome per una questione di privacy), che si sono gentilmente offerti di rispondere a numerosi quesiti sulla gestione del Takarazuka e inerenti alla vita delle *seito*. Alle professoresse Sawanishi Toshiko, Honda Akari e Deniz Atik, della Kyōto University, che mi hanno aiutato sia nella realizzazione dei questionari, che nella raccolta di informazioni sulla compagnia teatrale. Al relatore Andrea Revelant, alla correlatrice Silvia Vesco e alle docenti di lingua giapponese dell'università di Ca' Foscari, che hanno contribuito alla realizzazione di questa esperienza. Infine, vorrei esprimere un ringraziamento speciale al presidente della Hankyū Hanshin Holdings, Sumi Kazuo, che è stato così gentile da rispondere personalmente ad alcune domande sulla storia del Takarazuka Kagekidan e per avermi concesso non solo un'intervista con il direttore Murakawa Kensaku, ma anche una visita guidata alle quinte del Grand Theatre.



Università
Ca' Foscari
Venezia

INDICE

I.	要旨	p.2
II.	Introduzione.....	p.5
III.	Ringraziamenti.....	p.9
1.	Formazione, sviluppo, crisi e ripresa del Takarazuka Kagekidan.....	p.14
1.1	Kobayashi Ichizō e la linea Takarazuka.....	p.14
1.2	La strategia dell'urbanizzazione.....	p.15
1.3	Rendere attrattive le città capolinea.....	p.17
1.4	Le origini del Takarazuka Kagekidan.....	p.18
1.5	La strategia pubblicitaria.....	p.20
1.6	Da intrattenimento gratuito a pagamento.....	p.22
1.7	Un teatro per il popolo.....	p.24
1.8	La dottrina del Grand Theatre.....	p.26
1.9	Un genere per tutti: la Revue.....	p.28
1.10	La realizzazione del Tōkyō Takarazuka Theatre.....	p.33
1.11	Il tema della nostalgia.....	p.35
1.12	Verso un teatro di sole donne per donne.....	p.37
1.13	La nascita della <i>otokoyaku</i>	p.43
1.14	Il periodo prebellico.....	p.45



Università
Ca'Foscari
Venezia

1.15	Durante la Guerra.....	p.47
1.16	Il periodo postbellico.....	p.49
1.17	Gli anni Sessanta.....	p.50
1.18	Gli anni Settanta: Takarazuka Expo'70.....	p.52
1.19	Berubara Boom.....	p.53
	Riassunto.....	p.57
2.	Il sistema verticale.....	p.59
2.1	I registi.....	p.61
2.2	La realizzazione di uno spettacolo.....	p.62
2.3	Ricerche di mercato.....	p.63
2.4	Troupe Senka.....	p.64
2.5	Gestione delle <i>old girl</i> (OG)	p.65
2.6	Il sistema scuola-teatro.....	p.67
2.7	I corsi.....	p.69
2.8	Una scuola "pura"	p.71
2.9	La scuola oggi.....	p.72
2.10	On the job training (OJT)	p.73
2.11	Il dormitorio.....	p.73
2.12	Sumire Code.....	p.74



Università
Ca' Foscari
Venezia

2.13	Inserimento di una divisione maschile.....	p.76
2.14	Il Takarazuka e i media.....	p.79
2.15	La nascita del TCA e il business dell'home video.....	p.81
2.16	Takarazuka Sky Stage.....	p.82
2.17	Sakiaji, nakami e atoaji.....	p.84
2.18	Riviste.....	p.84
2.19	Goods.....	p.86
	Riassunto.....	p.88
3.	La performance.....	p.90
3.1	I pattern e il sogno.....	p.93
3.2	Costumi, luci e interazione con il pubblico.....	p.95
3.3	La schedule.....	p.97
3.4	Differenze di orari e programma.....	p.98
3.5	Il rapporto tra spettacoli e media.....	p.101
3.6	Eventi speciali.....	p.102
3.7	I Shinjin Kōen e il Bow Hall.....	p.103
3.8	Il nuovo Tōkyō Takarazuka Theatre.....	p.105
3.9	Il nuovo Takarazuka Grand Theatre.....	p.106
3.10	Servizi del Daigekijō.....	p.108



Università
Ca' Foscari
Venezia

3.11	Il Takarazuka Familyland.....	p.111
3.12	Tour nazionali.....	p.111
3.13	Esibizioni presso altri teatri.....	p.113
3.14	I teatri Tōhō.....	p.115
3.15	Spettacoli minori.....	p.116
3.16	Tour internazionali.....	p.117
	Riassunto.....	p.119
4.	Top star system.....	p.122
4.1	Divenire una top star.....	p.123
4.2	Ordine di apparizione: secondo il sistema della top star.....	p.126
4.3	Ordine di apparizione: secondo il sistema di anzianità e meritocrazia.....	p.128
4.4	Relazione con i fan.....	p.129
4.5	Il ritiro e il replacement della top star.....	p.132
4.6	Fan club ufficiali.....	p.135
4.7	Fan club privati.....	p.137
4.8	Attività di sostegno.....	p.139
4.9	Tea party.....	p.141
4.10	Trasferimento di una <i>seito</i>	p.142
4.11	La <i>otokoyaku</i>	p.143
4.12	Evoluzione della figura della <i>otokoyaku</i>	p.145



Università
Ca'Foscari
Venezia

4.13 Differenze principali tra <i>otokoyaku</i> e <i>musumeyaku</i>	p.146
4.14 Perché la <i>otokoyaku</i> piace.....	p.150
Riassunto.....	p.152
Conclusione.....	p.155
Bibliografia.....	p.162
Glossario.....	p.171



Università
Ca' Foscari
Venezia

1. FORMAZIONE, SVILUPPO, CRISI E RIPRESA DEL TAKARAZUKA

1.1 KOBAYASHI ICHIZŌ E LA LINEA TAKARAZUKA

Kobayashi Ichizō nacque a Nishiraki, nella prefettura di Yamanashi, nel 1873. A vent'anni cominciò a lavorare presso la banca Mitsui, ove ricoprì varie mansioni fino al 1907. In quell'anno venne assunto come ispettore dalla compagnia ferroviaria Hankaku, la quale, però, stava navigando in cattive acque, così come il resto di altre numerose aziende, in un Giappone reduce della guerra russo nipponica (1904-1905). Con l'obiettivo di salvare l'azienda dal fallimento, Kobayashi si mise alla ricerca di investitori e il 19 ottobre del 1907 rinominò la Hankaku come Minō Arima Electric Railway, di cui si mise a capo

Figura 01. Kobayashi Ichizō ritratto dinnanzi alla scuola Takarazuka



http://k-conny.c.blog.so-net.ne.jp/_images/blog/_a19/k-conny/IMAGE0041.JPG?c=a0

Tre anni successivi la fondazione della nuova compagnia ferroviaria, si procedette con la realizzazione della Takarazuka Line, che collega tutt'oggi il centro di Umeda, Ōsaka, con la città di Takarazuka, situata nella prefettura di Hyōgo. Il



progetto iniziale, in verità, prevedeva l'estensione della linea fino alla città di Arima, così come indica lo stesso nome della nuova compagnia ferroviaria: Minō e Arima avrebbero dovuto essere le due città terminali. Tuttavia, a causa di alcuni problemi inerenti all'ottenimento dei permessi per la costruzione, Kobayashi fu costretto a modificare il proprio progetto e fare della città di Takarazuka il capolinea. Nello stesso anno terminarono anche i lavori per la Minō Line, che collega l'omonima città con Ishibashi, una fermata della linea Takarazuka. I treni viaggiavano dalle 5.00 della mattina alle 11.30 di notte e il prezzo del biglietto di andata e ritorno per la tratta Umeda - Takarazuka era di 38 Sen¹, la quale veniva percorsa in circa 50 minuti.

1.2 LA STRATEGIA DELL'URBANIZZAZIONE

La Minō Arima Electric Railway si ritrovò subito ad affrontare un nuovo problema. Poiché correva lungo una zona montuosa, non vi erano abbastanza passeggeri ad usufruire della nuova linea ferroviaria e pertanto, Kobayashi provvide a creare la domanda urbanizzando la zona lungo la Takarazuka Line. La strategia consisteva nel creare una sorta di dipendenza tra gli abitanti della zona e la Hankyū Electric Railway², i quali, per recarsi ad Umeda, avrebbero dovuto necessariamente utilizzare la linea Takarazuka. Con questo obiettivo, nel 1910 Kobayashi fondò la città Ikeda Muromachi, corrispondente all'attuale città di Ikeda, edificandovi circa duecento case monofamiliari. Il principale target di vendita coincideva con la nuova classe borghese, i *salaryman*, gli unici a potersi

¹ Asahi Shinbun Shuppan, *Takarazuka Kageki Karei naru 100 nen*, Tōkyō, Asahi Shinbun Shuppan, 2014.

² Nel 1918 la Minō Arima Electric Railway mutò il nome in Hanshin Kyūkō Dentetsu (阪神急行電鉄), tuttavia, con la Guerra, nel 1943 dovette fondersi per ordine del governo con la Hanshin Kyūkō Dentetsu, sotto il nome di in Keihanshin Kyūkō Dentetsu (京阪神急行電鉄). Nel 1949 le due compagnie ferroviarie si divisero nuovamente: fu così che nacque la Keihan Electric Railway, mentre i possedimenti di Kobayashi nel 1973 vennero rinominati come Hankyū Dentetsu (阪急電鉄), comunemente abbreviata come Hankyū.



Università
Ca' Foscari
Venezia

permettere un simile acquisto. A quei tempi, però, erano poche le persone che volevano abitare in periferia, essendo distante dal centro e quindi lontana dalla sede di lavoro, nonché priva di numerose facilitazioni. Per attirare dei clienti, era necessario rendere queste abitazioni attrattive agli occhi del consumatore. Così, Kobayashi fece costruire le case in stile occidentale, con tetti rossi e mura bianche, mentre su entrambi i lati vi inserì aiole e alberi: in questo modo si fece accedere il ceto medio ad uno stile di vita che fino a quei tempi era stato riservato alla classe agiata. Al contempo, il fondatore della città di Ikeda Muromachi si occupò della pubblicizzazione delle case in vendita, facendo leva su quanto fosse salutare, sia alla mente che al corpo, la vita in periferia rispetto a quella stressante ed inquinata della città. Un opuscolo guida alle case in vendita pubblicato dalla Hankyū nel 1910, per esempio, fa appello al buon senso del consumatore, interrogandolo su quale zona sia meglio vivere: “*Ikanaru tochi wo erabu beki ka. Ikanaru kaoku ni sumu beki ka*” (Quale zona è meglio scegliere? In quale casa è meglio abitare?)³.

La strategia pubblicitaria, combinata con il basso costo per abitazioni moderne e attrattive agli occhi del consumatore, contribuì al buon andamento degli affari, tanto da portare Kobayashi ad estendere il proprio progetto di urbanizzazione anche nelle città di Sakurai e Toyonaka nel 1911. Inoltre, a partire dal 1913, per quattro anni, il fondatore della Hankyū Electric Railway si occupò della pubblicazione del mensile “*Sanyōsuitai*”, un altro modo per valorizzare e pubblicizzare la vita in periferia. I numeri del primo anno vennero indirizzati prevalentemente ad un pubblico maschile, con frequenti esortazioni sul fatto che la vita nel suburbio avrebbe giovato ai ragazzi, permettendo loro di crescere a contatto con la natura e di sperimentare la caccia. A partire dal secondo anno il mensile si spostò verso il pubblico femminile, probabilmente conscio del fatto che fossero le donne a costituire il principale target di consumo delle riviste⁴.

³ SENDA Minoru, *Kansai wo sōzō suru*, Ōsaka, Chisenshokan, 2008, Doi Tsutomu, p. 144.

⁴ Vedesi nota 3.



1.3 RENDERE ATTRATTIVE LE CITTA' CAPOLINEA

Oltre al progetto di urbanizzazione delle zone lungo la propria linea ferroviaria, Kobayashi si adoperò, inoltre, per rendere attrattive le città capolinea di Minō e Takarazuka, facendone due località turistiche. Questo progetto rispondeva all'idea di un ipotetico stile di vita, secondo il quale nei giorni feriali i lavoratori avrebbero usufruito della Hankyū per recarsi a Umeda, grande centro business, mentre nei fine settimana, l'intera famiglia riunita avrebbe potuto svagarsi nei pressi di Minō e Takarazuka. La città di Minō consisteva già da tempo in una fonte di attrazione per i turisti, grazie alla presenza di una cascata e di numerosi aceri giapponesi, ai quali Kobayashi aggiunse un giardino zoologico e una ruota panoramica, così da amplificare l'attrattività del luogo. Takarazuka era invece una città ricca di sorgenti termali, le quali, però, rimasero di difficile accesso fino al 1910, a causa dell'assenza di una linea ferroviaria che collegasse il sobborgo col il lontano centro di Umeda. Anche in questo caso, Kobayashi decise di sfruttare le risorse naturali del territorio e nel 1911 inaugurò le Nuove Terme Takarazuka. Il complesso differiva da quello precedente, costruito nel 1892, per lo stile gotico e lussuoso, dal momento che il target di consumo coincideva, proprio come nel caso delle abitazioni in periferia, con la classe borghese. Ecco perché si decise di offrire il servizio ad una cifra affrontabile per una famiglia media: 5 Sen per adulto e 2 Sen per bambino⁵.

Con l'apertura delle Nuove Terme, Takarazuka divenne una meta turistica di modesta importanza, registrando circa 2200 entrate al giorno⁶. In seguito, Kobayashi decise di aumentare la varietà dei servizi offerti, costruendo nel 1912 una piscina al coperto, posta in edificio in stile occidentale che chiamò Paradise. Tuttavia, il nuovo progetto si rivelò un vero fallimento, a causa della scarsa

⁵ Asahi Shinbun Shuppan, *Takarazuka Kageki Karei naru 100 nen*, Tōkyō, Asahi Shinbun Shuppan, 2014.

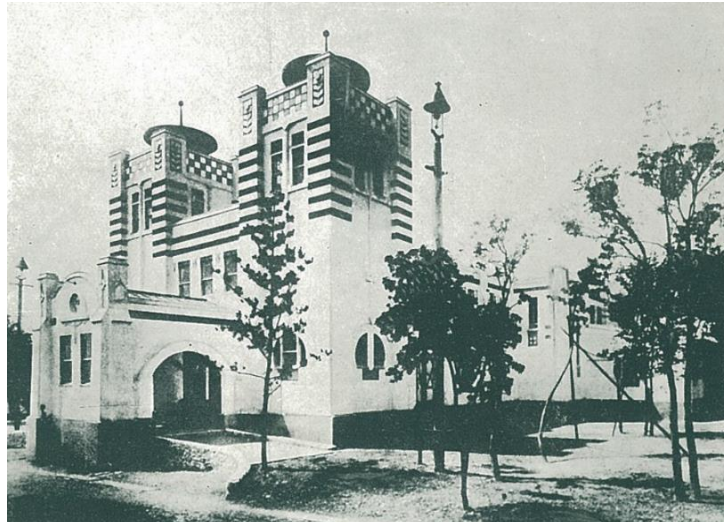
⁶ TAKEMURA Tamio, *Kansai modanizumu saikō*, Kyōto, Shinubkaku Shuppan, 2008



Università
Ca' Foscari
Venezia

agibilità della piscina: l'acqua, infatti, non era riscaldata e inoltre, a quel tempo era proibito a maschi e femmine di nuotare insieme, per una questione di pudore.

Figura 02. Il complesso Paradise



Shinkai Tetsunosuke, Takarazuka Shōjo Kageki 20 nen shi, Takarazuka, Takarazuka Shōjo Kagekidan, 1933, p. 2.

1.4 LE ORIGINI DEL TAKARAZUKA KAGEKIDAN

Kobayashi decise allora di rimediare a questo buco nell'acqua adibendo il Paradise a sala per le esposizioni. Si trattava strategia di una mercato che aveva spopolato proprio nei primi anni del Novecento, poiché da una parte contribuiva a raggiungere una nuova fetta di consumatori, dal momento che la maggior parte delle esposizioni erano rivolte al pubblico femminile, dall'altra costituiva una notevole fonte di guadagno per le agenzie di viaggio e le compagnie ferroviarie⁷. Anche la Hankyū Electric Railway si servì di tale stratagemma con l'obiettivo di aumentare il numero dei passeggeri e fu così che a Takarazuka, nel 1913, venne allestita la Women Exposition, seguita dalla Wedding Exposition e dalla Family Exposition, rispettivamente nel 1914 e nel 1915. All'esposizione del 1913 parteciparono Andō Hiroshi e la moglie, entrambi laureati in musica. Sotto richiesta di Kobayashi, la coppia si mise a carico un gruppetto di sedici bambine

⁷ KAWASAKI Kenko, *Takarazuka shōhi shakai no supekutakuru*, Tōkyō, Kōdansha, 1999.



Università
Ca' Foscari
Venezia

d'età inferiore ai quindici anni, per crearne un coretto, il Takarazuka Shōkantai (Coro Takarazuka). Nel dicembre dello stesso anno vennero aggiunte altre quattro bambine e la compagnia prese il nome di Takarazuka Shōjo Kageki Yōseikai (Compagnia lirica femminile Takarazuka), evitando così di limitare il raggio d'azione al canto, estendendolo anche alla recitazione. La scelta di formare un coretto di sole bambine era stata ripresa dalla strategia adottata dai grandi magazzini Mitsukoshi, che avevano allestito una banda musicale di bambini maschi, chiamata Shōnen Ongakugun, per farla esibire in occasione della Children Exposition⁸ del 1909, come intrattenimento aggiuntivo per la clientela. Tuttavia, la decisione di Kobayashi era anche di natura economica: allestire una compagnia di sole ragazze, infatti, comportava spese minori, dato che in quel periodo la compagnia Hankyū non navigava in buone acque⁹.

Dopo nove mesi di formazione, il 1 Aprile del 1914, in occasione della Wedding Exposition, la piscina Paradise venne coperta e utilizzata come platea, il secondo piano trasformato in loggia, mentre gli spogliatoi allestiti come palcoscenico, per quella che fu la prima esibizione della compagnia Takarazuka. Lo spettacolo si componeva di tre atti: l'opera "Donburako", tratta dalla leggenda di Momotaro, la commedia "Ukare daruma" e la danza "Kochō no yume", e rimase in scena per la durata di due mesi, registrando un discreto successo. La scelta di portare sul palcoscenico come prima esibizione uno spettacolo tratto dal patrimonio folkloristico nipponico non è solamente prova di un avvenuto mutamento sociale, di un Giappone che aveva cominciato a dare importanza all'educazione dei bambini¹⁰ (è infatti agli inizi del Novecento che escono le prime pubblicazioni di fiabe e che vengono allestite le Children Exposition), ma testimonia soprattutto l'intenzione di Kobayashi di fare del ceto medio il target delle proprie attività business, offrendo attrazioni che fossero comprensibili a chiunque e indirizzate a tutta la famiglia. A quel tempo, infatti, il teatro era considerato un diletto per la

⁸ YUKO Koresawa, *A Study of "Child Exposition" in Meiji Period (2)*, 1996.

⁹ UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002

¹⁰ ETŌ Shigehiro, *Takarazuka Kagekidan stadīzu – Butai o 100 bai tanoshimu chitekina 15 kōza*, Tōkyō, Ebisukōshō, 2007

classe colta e aristocratica, non solo per il costo, ma anche per il contenuto delle performance. Al contrario, il plot di “Donburako”, in quanto basato sulla famosa leggenda di Momotaro, era conosciuto e facilmente comprensibile a tutti, perfino ai bambini.

Figura 03. Scena dello spettacolo “Donburako”



Shinkai Tetsunosuke, Takarazuka Shōjo Kageki 20 nen shi, Takarazuka, Takarazuka Shōjo Kagekidan, 1933, p. 7.

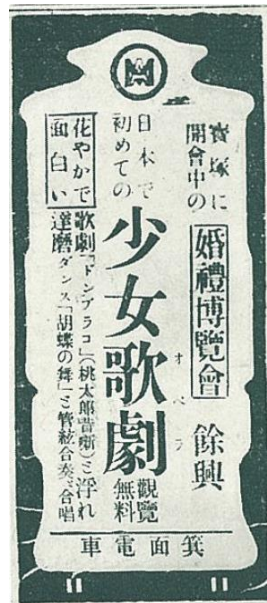
1.5 LA STRATEGIA PUBBLICITARIA

Il Takarazuka Shōjo Kageki Yōseikai riscosse un discreto successo, portando Kobayashi ad intensificare il numero delle esibizioni: una per ogni stagione, per un totale di quattro serie di performance annuali. Reduce dalla Prima Guerra Mondiale, il Giappone di quei tempi si trovava in uno stato di povertà e questo, aggiunto al fatto che le rappresentazioni Takarazuka venissero eseguite da sole ragazze e per di più non professioniste, influenzò negativamente sulle entrate a teatro. Nonostante la struttura del Paradise potesse contenere fino a cinquecento spettatori, perfino alla domenica il numero non superava le duecento persone¹¹ e

¹¹ KAWASAKI Kenko, *Takarazuka to iu iūtopia*, Tōkyō, Iwanamishoten, 2005.

non erano rari i casi in cui a teatro se ne contassero solamente due o tre¹². La situazione iniziò a mutare quando la compagnia teatrale venne pubblicizzata dal quotidiano “Ōsaka Mainichi Shinbun”, grazie alla collaborazione di un amico di Kobayashi ai vertici dell’agenzia¹³. Gli inserti promuovevano il Takarazuka come un genere di intrattenimento rivolto a tutti: famiglie, uomini, donne e anziani, e ciò influì positivamente sugli incassi delle performance autunnali.

Figura 04. Pubblicità dello Ōsaka Mainichi Shinbun (Marzo 1914)



Shinkai Tetsunosuke, *Takarazuka Shōjo Kageki 20 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Shōjo Kagekidan, 1933, p. 5.

La strategia pubblicitaria non si limitò a dei semplici trafiletti su un quotidiano. Nell’inverno del 1914, infatti, la compagnia teatrale di Kobayashi venne invitata ad esibirsi in occasione dell’annuale campagna di beneficenza organizzata dallo Ōsaka Mainichi Shinbun. Sebbene non fosse possibile ricavarne alcun profitto in denaro, si trattava di fatto di un’occasione d’oro per farsi pubblicità e diffondere il nome del Takarazuka nell’area del Kansai. Per questo motivo Kobayashi decise di farvi partecipare le proprie ragazze fino al 1921. Di conseguenza, gli ingressi al

¹² UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002.

¹³ Takarazuka Kagekidan, *Takarazuka Kageki 50 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan, 1964.



Paradise incominciarono ad aumentare, finendo per triplicare nel giro di questi otto anni: da 240000 clienti nel 1914 si passò a 690000 nel 1921¹⁴.

1.6 DA INTRATTENIMENTO GRATUITO A PAGAMENTO

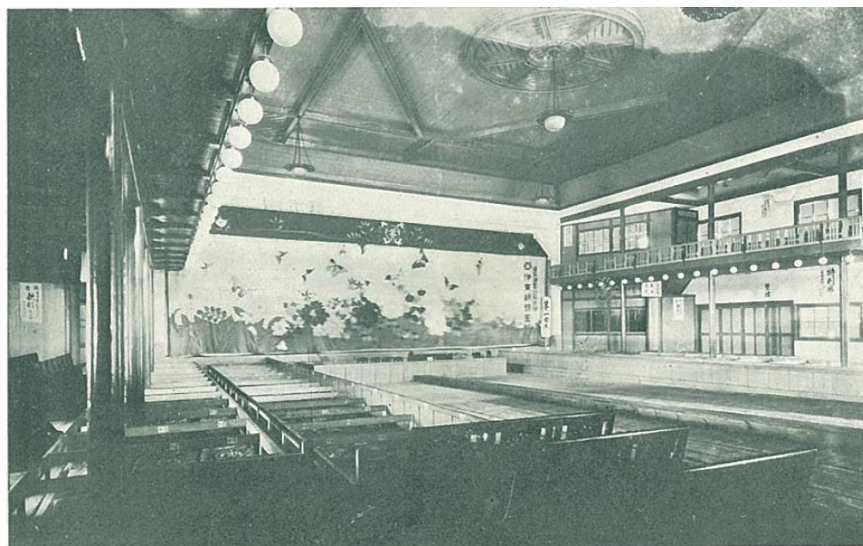
Per accogliere l'affluente numero di spettatori, fu necessario ampliare la struttura del Paradise e renderlo un vero e proprio complesso teatrale. Pertanto, nel 1919 venne spostato a Takarazuka il Minō Kōkaidō, chiuso già da tempo, e utilizzato come sala per le esibizioni del Takarazuka Shōjo Kagekidan, così come venne denominata la compagnia in quello stesso anno. Questo nuovo teatro, chiamato Kageki Shin Gekijō (Nuovo Teatro dell'Opera), superava il Paradise per allestimento, illuminazione e grandezza, avente una capienza di 1500 persone. Per far fronte alla gestione di due teatri, nell'estate del 1921 la compagnia Takarazuka venne suddivisa in due gruppi: il primo si esibiva presso il teatro Paradise, principalmente in performance tratte da racconti fiabeschi, e l'altro presso il Minō Kōkaidō. Nell'autunno di quell'anno le due truppe presero rispettivamente il nome di Hanagumi (Flower Troupe) e Tsukigumi (Moon Troupe), grazie alle quali fu possibile garantire una serie di 8 spettacoli annuali, nonché offrire al consumatore il valore della differenza in termini di troupe ed esibizioni. Con l'accrescere del successo delle performance, incominciò a delinearsi anche una clientela specifica, che pagava l'ingresso alle terme con lo scopo di assistere alle esibizioni tenute dal Takarazuka Shōjo Kagekidan: fu proprio questo fenomeno a segnare non solo il primo passo verso l'indipendenza Takarazuka dalle terme, ma anche il passaggio da puro intrattenimento a business. In seguito alla nuova tendenza, infatti, Kobayashi decise di incominciare a trarre profitto dalle performance teatrali, che fino a quel momento erano state completamente gratuite, trattandosi di un servizio di intrattenimento aggiuntivo alle terme. Così,

¹⁴ HAGIWARA Hiroyoshi, *Takarazuka Kageki 40 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan Shuppanbu, 1954, p. 283.



venne avviato un servizio di posti a prenotazione, allestiti con sedie¹⁵ e al prezzo di 20 Sen¹⁶, situati a destra e a sinistra della platea, sia del primo che del secondo piano. In questo modo, con un totale di 85 Sen i clienti avrebbero potuto recarsi a Takarazuka, usufruire delle terme e dilettarsi con gli spettacoli del Takarazuka Shōjo Kagekidan. Un biglietto di andata e ritorno Osaka – Takarazuka, infatti, costava 49 Sen, l'entrata alle terme 15 Sen, ai quali si potevano aggiungere, facoltativamente, i 20 Sen per i posti a teatro a pagamento¹⁷.

Figura 05. Interno del Kageki Shin Gekijō



Shinkai Tetsunosuke, Takarazuka Shōjo Kageki 20 nen shi, Takarazuka, Takarazuka Shōjo Kagekidan, 1933, p. 51.

Ad ostacolare il nuovo business intrapreso da Kobayashi fu l'incendio scoppiato nel 1923 presso il Kageki Shin Gekijō, che si espanse bruciando l'intero complesso teatrale e termale. Questo evento portò Kobayashi alla decisione di erigere un grande teatro in cemento armato, l'attuale Takarazuka Grand Theatre, in modo da prevenire futuri incendi. La realizzazione di tale progetto, però, richiedeva tempo e pertanto, si optò dapprima per la costruzione di un altro teatro più piccolo e in legno, il Chūgekijō (teatro di mezzo), il quale prese il posto del

¹⁵ Il resto della platea era allestito come uno *zashiki*, ovvero con dei cuscini sui quali lo spettatore poteva sedersi.

¹⁶ UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002.

¹⁷ Takarazuka Kagekidan, *Takarazuka Kageki 50 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan, 1964



Università
Ca' Foscari
Venezia

Kageki Shin Gekijō. I lavori furono completati nel giro di tre mesi, giusto in tempo per le esibizioni di primavera, permettendo al Takarazuka di continuare con gli spettacoli, senza dover attendere l'apertura del Grand Theatre. Verso la fine dell'estate del 1923, il Paradise venne ricostruito su tre piani, con una biblioteca al secondo e una sala da musica al terzo, e fu rinominato Kogekijō (piccolo teatro). Con l'intensificarsi del numero delle esibizioni, diventò difficile per le ragazze occuparsi sia dell'esecuzione musicale che della recitazione, così, a partire dal 1924 venne introdotta un'orchestra, allestita appositamente per il Takarazuka, nella quale, a differenza della compagnia teatrale, potevano entrare anche uomini. L'orchestra¹⁸, inoltre, si esibiva ogni mese in concerti di musica classica presso il Kogekijō: un'altra strategia per innalzare il livello di attrattività della città.

1.7 UN TEATRO PER IL POPOLO

Le prime rappresentazioni del Takarazuka riproponevano spesso miti e leggende nipponiche, come per esempio “Donburako” nel 1914 e “Takatori Monogatari” nel 1916, oppure consistevano in performance riprese dal Kabuki, come “Momijigari” nel 1914. Tra l'altro, fu lo stesso Kobayashi ad occuparsi direttamente della scrittura di ben ventinove spettacoli, redatti tra il 1914 e il 1945. Negli anni Venti si procedette con l'introduzione di performance originali o tratte da racconti per bambini, come “Arabian Night” del 1921, rappresentate secondo il genere dell'opera. L'idea di portare sul palcoscenico questo genere teatrale derivò dall'esperienza di Kobayashi presso il Teikoku Gekijō, ove nel 1913 assistette all'esibizione di “Kumano”¹⁹. Tuttavia, vi era una differenza principale nell'opera inscenata presso il teatro Teikoku e quella del Takarazuka:

¹⁸ L'Orchestra Takarazuka nacque dagli insegnamenti del maestro tedesco Franz Josef e a partire da Settembre del 1924 divenne un'associazione, chiamata Takarazuka Kōkyōgaku (Orchestra Sinfonica Takarazuka). Questa incominciò ad esibirsi anche al di fuori di Takarazuka, debuttando nel mondo della musica nell'area del Kansai. I musicisti erano più di 70 e vi facevano parte anche numerosi insegnanti della scuola del Takarazuka.

¹⁹ Takarazuka Kagekidan, *Takarazuka Kageki 50 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan, 1964.

mentre nel primo caso veniva riproposta una selezione di brani tratti dall'originale, tradotti alla lettera, il Takarazuka andava a ricreare il testo, cercando di adattare la lingua giapponese alla musicalità della performance²⁰. Il risultato era un'esibizione molto meno dura, rispetto a quella della traduzione letterale del Teikoku Gekijō, e quindi molto più melodica.

Quello dell'opera si trattava di un genere moderno, che andava in contro al gusto della nuova società del tempo, e per questo motivo Kobayashi decise di riproporlo nel proprio teatro, in modo da attirare l'interesse del ceto medio. Con il Takarazuka, infatti, egli mirava alla realizzazione di un nuovo "teatro popolare"²¹, che fosse fresco e che rispecchiasse gli usi e costumi del volgo, nonché comprensibile a tutti, proprio come recitava la pubblicità sullo "Ōsaka Mainichi Shinbun". C'è da precisare, però, che la definizione di "popolo" di Kobayashi differisce da quella effettiva, andando ad identificare la classe borghese del Novecento²².

Figura 06. Locandina pubblicitaria del Takarazuka (Luglio 1924)



Hashimoto Masao, *Takarazuka Kageki 60 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan Shuppanbu, 1974.

Il fondatore del Takarazuka riteneva che, nonostante a suo tempo il Kabuki fosse divenuto una forma di teatro popolare, in contrapposizione al Nō e al Kyōgen, indirizzati alla classe elitaria, per la società del ventesimo secolo costituisse ormai un genere superato e che necessitasse, per tanto, di essere modernizzato²³. Con il

²⁰ WATANABE Hiroshi, *Takarazuka Kageki no Henyō to nihon kindai*, Tōkyō, Shinshokan, 1999.

²¹ KOBAYASHI Ichizō, *Watashi no ikikata*, Ōsaka, Hankyū Dentetsu, 1980.

²² KAWASAKI Kenko, *Takarazuka to iu iūtopia*, Tōkyō, Iwanamishoten, 2005.

²³ TSUGANESAWA Toshihiro, *Kindai nihon no ongaku bunka to Takarazuka*, Kyōto, Sekaishisōsha, 2006.



Kabuki lontano dal gusto dell'epoca e considerato come parte della tradizione nipponica, Kobayashi decise di offrire mediante il proprio teatro delle performance riprese sì dal repertorio classico giapponese, ma modificate secondo i desideri della classe borghese, in una sorta di armonia tra tradizione e moderno. Così, introdusse nel Takarazuka la musica occidentale, già prevista nel sistema d'istruzione di quei tempi e quindi familiare al popolo. Questa aveva incominciato ad andare in voga già nella seconda metà del periodo Meiji (1868 – 1912), con la formazione delle prime bande musicali popolari²⁴. Ciò che veniva proposto sul palco del Takarazuka andava ben oltre il puro genere dell'opera: si trattava di nuova tipologia di teatro, una sorta di modernizzazione del Kabuki, in cui la strumentazione occidentale andava ad armonizzarsi con quella classica locale. L'introduzione del balletto nella danza tradizionale giapponese, abbinato a recitazione e canto, fu una novità che riscosse molto successo. Tra gli spettacoli più famosi vi sono “Haru kara aki he” e “Onatsu Kasa Monogurui”, entrambi del 1921²⁵.

1.8 LA DOTTRINA DEL GRAND THEATRE

Nel luglio del 1924 aprì il Takarazuka Grand Theatre, attrezzato con un grande palco girevole, proprio come nel Kabuki²⁶. Qualche mese dopo l'apertura del Daigekijō²⁷ (grande teatro), si procedette con la formazione di una nuova troupe, la Yukigumi (Snow Troupe), in modo da garantire spettacoli per tutto l'anno, con una frequenza di una serie mensile. Nei pressi del Grand Theatre, inoltre, venne

²⁴ Nell'area del Kansai la prima banda si formò nel 1888 a Gion, Kyōto, grazie alla famiglia Ichizawa.

²⁵ ETŌ Shigehiro, *Takarazuka Kagekidan stadīzu – Butai o 100 bai tanoshimu chitekina 15 kōza*, Tōkyō, Ebisukōshō, 2007.

²⁶ Mentre in Occidente il palco veniva fatto ruotare per mezzo di energia elettrica o della pressione idrica, in Giappone vi era uno staff apposito che provvedeva allo spostamento manuale.

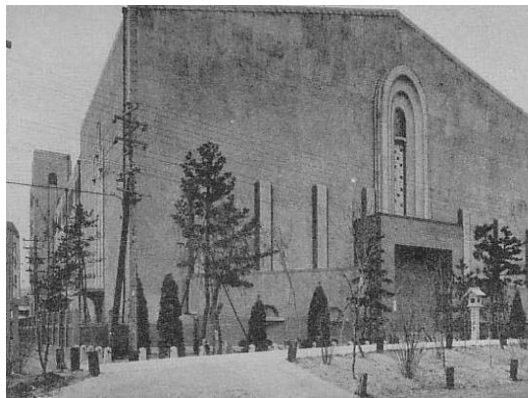
²⁷ In principio era Takarazuka Daikagekijō (grande teatro Takarazuka del canto) e si incominciò a chiamarlo come Takarazuka Daigekijō, ovvero senza il *kanji* di canzone, a partire dal settembre del 1925.



Università
Ca' Foscari
Venezia

allestita una mensa e con l'aumento dei servizi offerti, aumentarono anche i prezzi: i posti a teatro vennero venduti, senza distinzione, a 30 Sen, che era anche il costo di un piatto di riso al curry e dell'ingresso alle terme. Come recitava il motto: "*Ichi en ga areba, ichinichi asoberu*" (con 1 Yen ci si può divertire un'intera giornata)²⁸. La costruzione del Grand Theatre coincise con la materializzazione del "teatro popolare" di Kobayashi. Poiché il teatro doveva essere accessibile a tutti e non un lusso per pochi, vi era la necessità di mantenere basso il prezzo del biglietto d'entrata pur offrendo buone performance, in modo da attirare una grande massa di spettatori. Con questo obiettivo, si decise di realizzare un edificio di enormi dimensioni, con 4000 posti a sedere, e di inscenare spettacoli il cui contenuto e durata fossero adeguati al target di consumo prefissato. La proposta di esibizioni che rispecchiavano il gusto popolare, infatti, avrebbe assicurato una clientela alla nuova attività, mentre la durata contenuta delle performance, da una parte avrebbe contribuito ad evitare un rincaro del costo del biglietto e dall'altra avrebbe reso le performance più sostenibili, poiché non eccessivamente lunghe. Il modello descritto qui sopra venne definito da Kobayashi stesso come "Dottrina del Grand Theatre" (Daigekijō Shugi)²⁹.

Figura 07. Il Grand Theatre



http://xn--68jb7b6ab5gua6272fyeg.net/_src/sc948/takarazuka_grand_theater_in_taisho_and_pre-war_showa_eras.jpg

Figura 08. Interno del Grand Theatre



https://www.hankyu-hanshin.co.jp/corporate/history/hk_1924.html

²⁸ UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002.

²⁹ KOBAYASHI Ichizō, *Watashi no ikikata*, Ōsaka, Hankyū Dentetsu, 1980.



1.9 UN GENERE PER TUTTI: LA REVUE

Con la realizzazione di una struttura di tale portata, molto più grande rispetto agli altri teatri nipponici, che prevedevano in media una capienza di circa 1700 posti, era necessario modificare il metodo di rappresentazione, di modo che fosse adatta alla capienza del Takarazuka Daigekijō. Servivano cioè scenari massicci, costumi voluminosi e un grande numero di *seito*³⁰ che si muovessero con ampia gestualità. Pertanto, Kobayashi decise di mandare il proprio staff a studiare in Europa e America, per importare in Giappone un nuovo genere teatrale che andò a caratterizzare il Takarazuka per un lungo periodo, la Revue. Si tratta questo di un insieme di vari generi musicali, riproposti sul palcoscenico in modo libero e con un andamento spedito. Il primo spettacolo di Revue fu allestito da Kishida Tatsuya, nel 1927, con il titolo di “Mon Paris”, ma fu Shiroy Tetsuzō a portare avanti tale genere teatrale, contribuendo a far entrare il Takarazuka nel suo primo periodo d'oro³¹. A differenza degli spettacoli precedenti, suddivisi in tre o cinque atti, “Mon Paris” si trattava di un'esibizione in un unico atto, dalla durata di un'ora e mezza circa, con sedici cambi di scena e coinvolgente un centinaio di *seito*³². Si trattava di una vera e propria novità per il mondo dello spettacolo nipponico, che fino a quel momento aveva offerto balletti eseguiti da pochi danzatori e di lunga durata. Il costo per la messa in scena della prima Revue, però, era molto elevato, ammontando a circa 14000 Yen, e anche qualora si fosse registrato il pienone ad ogni esibizione, non si sarebbero accumulati più di 3500 Yen, pari ovvero ad un quarto delle spese³³. Nonostante ciò, il Takarazuka si identificava come teatro popolare e doveva quindi rimanere alla portata di tutti,

³⁰ Significa “allieva” ed è un appellativo che indica i membri della compagnia Takarazuka. Vedesi il capitolo “Il sistema verticale”.

³¹ TSUGANESAWA Toshihiro, KONDŌ Kumi, *Kindai nihon no ongaku bunka to Takarazuka*, Kyōto, Sekaishisōsha, 2006.

³² UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002.

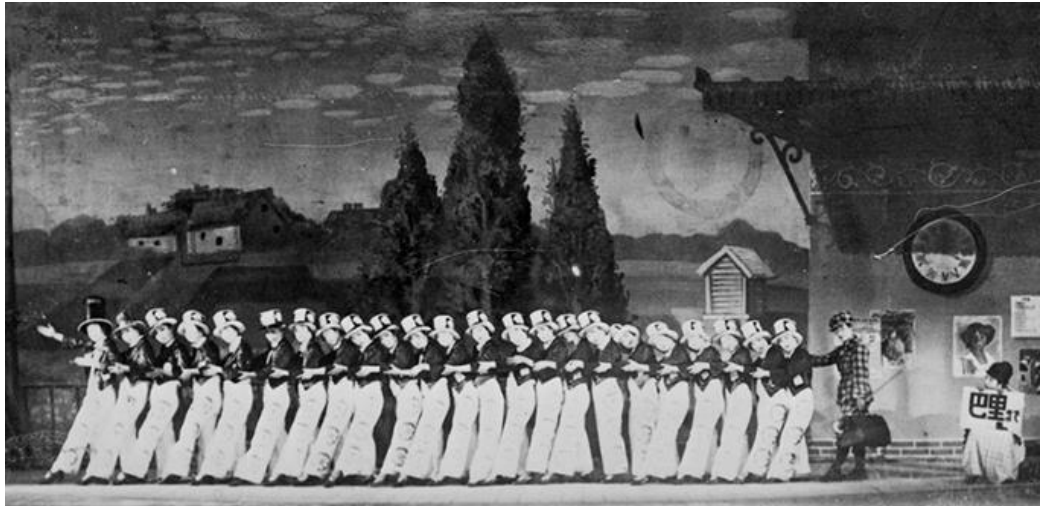
³³ Vedesi nota 31.



Università
Ca' Foscari
Venezia

per questo Kobayashi acconsentì alla messa in scena di “Mon Paris” senza apportare modifiche al prezzo del biglietto.

Figura 09. Scena tratta dallo spettacolo “Mon Paris”



https://www.fashion-press.net/img/news/11357/takaraduka_20.jpg

La Revue fu un genere che si affermò subito in Giappone, sebbene andò a sfociare ben presto in rappresentazioni erotiche. Stando agli studi di Kawasaki³⁴, gli anni risalenti alle prime decadi del Novecento furono un periodo di timore e insicurezza per il Giappone (reduce dalla guerra con la Russia). In particolare, a caratterizzare questo periodo furono le parole “Erotico, grottesco e senza senso”: l’erotismo era un modo per sfuggire momentaneamente agli obblighi della società e della famiglia, il grottesco rifletteva la parte buia della società, mentre il *non sense* permetteva di fuggire dai valori di quel tempo. Così, la Revue che andò ad affermarsi nel Giappone negli anni Trenta proponeva sul palcoscenico performance di natura erotica, vicine allo *strep tease* ed eseguite da attrici non professioniste. Ciò che veniva venduto era la sessualità e per tanto il pubblico che raccolse era prevalentemente maschile. Ne sono un esempio le esibizioni della compagnia Casinò Follies³⁵, attiva tra il 1929 e il 1933 presso Asakusa, Tōkyō. Al

³⁴ KAWASAKI Kenko, *Takarazuka to iu iūtopia*, Tōkyō, Iwanamishoten, 2005.

³⁵ KAWASAKI Kenko, *Takarazuka shōhi shakai no supekutakuru*, Tōkyō, Kōdansha, 1999.



Università
Ca' Foscari
Venezia

contrario, la Revue del Takarazuka puntava ad attirare i consumatori facendo leva sulla purezza e sulla bellezza delle esibizioni, così come definito nella poesia di Kobayashi, scritta in occasione dell'apertura del teatro di Tōkyō. Le ragazze del Takarazuka dovevano essere “pure, oneste e belle” (Kiyoku, Tadashiku, Utsukushiku 清く、正しく、美しく)³⁶. Con queste parole, divenute il motto dello stesso Takarazuka Kagekidan, Kobayashi andò a definire non solo la linea di condotta adottata dalla compagnia teatrale, ma dell'intero impero della Hankyū Group. Sebbene la Revue comportasse talvolta l'utilizzo di costumi scosciati, Kobayashi fu attento ad adattare le rappresentazioni alla cultura locale, di modo che rimanessero un divertimento adatto all'intera famiglia. Nonostante il successo ottenuto con il nuovo genere teatrale, il repertorio principale del Takarazuka non venne modificato. Gli spettacoli continuarono ad essere inscenati mediante una combinazione di tre o cinque generi differenti, tra i quali solo saltuariamente veniva inserito quello della Revue. Per esempio, nel 1928, su un totale di dodici spettacoli, solamente sette furono di Revue, di cui uno “Parisette”. Questa, che fu la seconda Revue per il Takarazuka, venne eseguita per la durata di tre mesi, uno per ogni troupe, e garantì il pienone del Grand Theatre ogni singolo giorno³⁷. Con il successo ottenuto grazie al nuovo genere teatrale, il Takarazuka venne pian piano ad identificarsi come teatro di Revue, che di conseguenza incominciò a riservare molte pagine della rivista “Kageki”³⁸ a questo tipo di esibizioni. Oltre alle prime due, anche la terza e la quarta Revue, “Rose Paris” e “Buchette

³⁶ Nel 1933, nell'occasione dei vent'anni dalla fondazione del Takarazuka Shōjo Kageki, Kobayashi scrisse una poesia, intitolata “Hatsu yume amusement center” (First dream amusement center) nella quale era contenuta la seguente frase: 「朗らかに、清く、正しく、美しく、我等の宝塚こそ大衆芸術の陣営、家庭共楽の殿堂、お一我東京宝塚劇場」 traducibile come “Brillante, puro, onesto e bello, il mio Takarazuka è un campo di arte popolare, tempio dei divertimenti per tutta la famiglia, oh mio Takarazuka Tōkyō Theatre”. Da qui il motto 「清く、正しく、美しく」 (Takarazuka Shōjo Kageki 20 nen shi).

³⁷ TAKEMURA Tamio, SUZUKI Kidami *Kansai modanizumu saikō*, Kyōto, Shinubkaku Shuppan, 2008.

³⁸ Mensile ufficiale del Takarazuka Kageki.

d'amour", vennero ambientate a Parigi, riportando l'eleganza e l'atmosfera della capitale francese sul palcoscenico. Perfino la locandina di "Parisette" era stata creata molto simile a quella francese di "Moulin Rouge", evidente prova di come il mondo parigino fosse andato ad influenzare l'immagine del Takarazuka.

Figure 10 e 11. Locandina di "Parisette" del Takarazuka e "Mistinguett" del Moulin Rouge

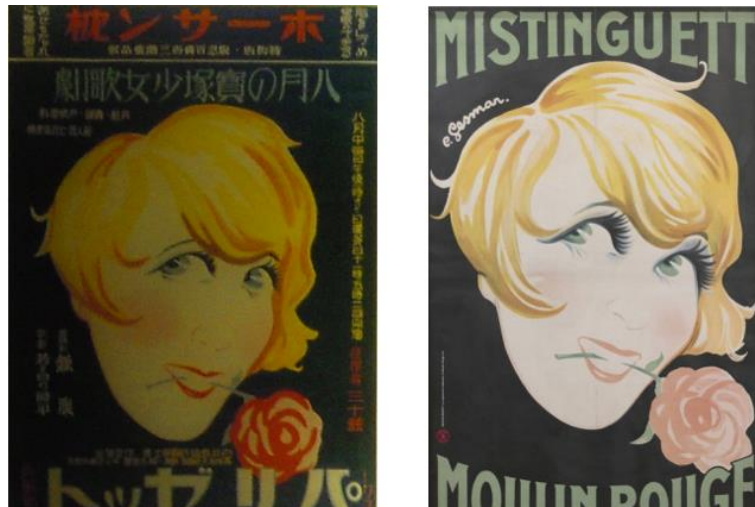


Foto scattata personalmente il 29 Marzo 2014, presso il Takarazuka Hotel
<http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/67/6725/49OA100Z/posters/%E3%82%B7%E3%83%A3%E3%83%AB%E3%83%AB-%E3%82%B8%E3%82%A7%E3%82%B9%E3%83%9E%E3%83%BC%E3%83%AB-1925-mistinguett-moulin-rouge.jpg>

Lo studioso Takemura³⁹ sostiene che l'ammirazione per la Francia non risiedesse solamente nella messa in scena di canzoni e danze tipiche della capitale parigina, ma anche nel plot proposto dalla Revue, dove i protagonisti si ritrovavano a contrastare l'ideologia del tempo. Era questa, infatti, l'Europa che il Giappone del Novecento si immaginava e la Francia ne era il simbolo. A contribuire al successo del nuovo genere teatrale era sia la possibilità di accedere ad un mondo lontano e sconosciuto, come quello dell'Occidente, ma anche quella di evadere dalla realtà, in un tempo in cui le rappresentazioni teatrali erano tutte incentrate su racconti molto vicini a quelli della vita quotidiana. A differenza dagli altri teatri, infatti,

³⁹ TAKEMURA Tamio, SUZUKI Kidami, *Kansai modanizumu saikō*, Kyōto, Shinubkaku Shuppan, 2008.



mediante la Revue, il Takarazuka inscenava un sogno, un mondo utopico e lontano dalla realtà, così come viene confermato in numerose pubblicazioni dei fan di allora⁴⁰. Ciò che veniva riproposto sul palcoscenico non era il presente, bensì un mondo illusorio e ideale, ed è proprio questo che i fan ricercavano. Con le prime Revue, inoltre, andarono a delinearsi una serie di caratteristiche, che in seguito divennero parte essenziale e rappresentativa del Takarazuka, come la line dance⁴¹, eseguita per la prima volta in “Mon Paris” e la grande scalinata⁴², a quei tempi di sedici gradini. Nella rappresentazione di “Parisettes” vennero utilizzate per la prima volta le ali⁴³, oggi parte integrante del costume della top star nel finale di ogni rappresentazione Takarazuka, mentre nel 1931, con “Rose Paris” venne installato per la prima volta il ponte d’argento, che col palcoscenico racchiude il box dell’orchestra, andando a diminuire il distacco tra il pubblico e le star. Nel 1934, con “Jabu Jabu Conto” venne utilizzato per la prima volta il microfono, che nel 1955 divenne wireless⁴⁴, rivoluzionando il modo di recitare, in quanto garantiva libertà di movimento alle attrici. Inoltre, con gli spettacoli di Revue vennero introdotti vari generi musicali, provenienti da tutto il mondo, come il tango, il jazz, le musiche spagnole, quelle hawaiane, ecc., che divennero un’altra essenza delle performance Takarazuka, essenziale per la creazione di un’atmosfera esotica e quindi attraente per il consumatore. Secondo lo studioso Watanabe Hiroshi⁴⁵, fu proprio questa cultura a diffondersi nel Kansai e a divenire oggetto di commercio negli anni Trenta.

⁴⁰ MAYUKO, Hakamata, *Janru kakuritsu to heisoku no rikigaku – sōseiki Takarazuka no shōjo bunka*, 2006.

⁴¹ La prima line dance, chiamata anche rocket, contava 24 ragazze e fu eseguita con dei costumi che rappresentavano un treno, rendendo l’idea del movimento proprio con la danza, mentre in coda vi era una ragazza a rappresentare il viaggiatore, protagonista dello spettacolo.

⁴² Con “Parisettes” i gradini aumentarono da 32, mentre con “Turandot e la principessa” del 1934 il numero salì a 36. Nel 1954 con “Danze di primavera”, in occasione il 40° anniversario del Takarazuka, si contarono 40 scalini, mentre tre anni dopo, con la rimessa in scena di “Mon Paris”, il numero salì a 50. In seguito, il conto scese agli attuali 26 gradini, ognuno di larghezza di 23 cm e altezza di 16,5 cm.

⁴³ Sono circa 500 le piume che compongono le ali e arrivano a pesare anche più di 20 kg l’una.

⁴⁴ Takarazuka Kagekidan, *Takarazuka Kageki 50 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan, 1964.

⁴⁵ WATANABE Hiroshi, *Takarazuka Kageki no Henyō to nihon kindai*, Tōkyō, Shinshokan, 1999.



La messa in scena della prima Revue non è stata altro che una prova, una conferma che ha permesso a Kobayashi di ottenere una dritta sulla strada da intraprendere con il proprio teatro. Dinnanzi al successo riscosso, infatti, egli ha deciso di identificare il Takarazuka con la Revue, cosciente, però, del fatto che questo genere teatrale avrebbe risposto solo temporaneamente al gusto della classe borghese e che pertanto, il Takarazuka avrebbe dovuto continuare a modificarsi e rinnovarsi, stando al passo coi tempi.⁴⁶

1.10 LA REALIZZAZIONE DEL TŌKYŌ TAKARAZUKA THEATRE

Il successo ottenuto con gli spettacoli del Takarazuka portò Kobayashi a far esibire la compagnia anche a Tōkyō, la prima volta nell'Aprile del 1918, un passo necessario per l'affermazione effettiva nel mondo dell'intrattenimento. Nella capitale non vi era alcuna struttura di proprietà Takarazuka e per questo motivo, all'inizio le performance vennero eseguite presso altri teatri, come il Teikoku Gekijō, lo Shimuraza e lo Hōgakuza⁴⁷. Ciò permise alla compagnia di esibirsi in una serie di due spettacoli annuali anche presso la capitale, che aumentarono a tre nel 1929, dalla durata di circa una settimana l'uno. Tuttavia, da una parte queste strutture erano troppo costose e si distaccavano, dunque, dall'idea di teatro popolare di Kobayashi, dall'altra per poter inscenare "Mon Paris" era necessario un teatro di grande capienza. Così, a partire dal 1928 gli spettacoli del tour di Tōkyō cominciarono ad essere eseguiti presso il Kabukiza, finché nel 1934 venne inaugurato il Tōkyō Takarazuka Theatre, dalla capienza di 2778 posti, grazie al quale fu possibile attuare la "dottrina del Grand Theatre". Di conseguenza, l'anno successivo si procedette con la formazione di una nuova troupe, la Hoshigumi (Star Troupe), in modo da poter garantire una serie di sei spettacoli annuali anche

⁴⁶ Kobayashi Ichizō, discorso in occasione del Quarantesimo anniversario del Takarazuka Kagekidan, Hyōgoken Ritsubijutsukan, Nihon Keizai Shinbunsha, *Takarazuka Kageki 100 shūnen kinen Takarazuka Kageki 100 nen ten – Yume, kagayakitsudukete*, 2014, p. 40.

⁴⁷ Hyōgoken Ritsubijutsukan, Nihon Keizai Shinbunsha, *Takarazuka Kageki, 100 shūnen kinen Takarazuka Kageki 100 nen ten – Yume, kagayakitsudukete* 2014.

nella capitale. A quell'epoca, infatti, le performance inscenate a Takarazuka non venivano tutte riproposte a Tōkyō, bensì selezionate, a causa della schedule limitata della capitale.

Figura 12. Il Tōkyō Takarazuka Theatre



Hagiwara Hiroyoshi, *Takarazuka Kageki 40 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan Shuppanbu, 1954.

Trattandosi di un intrattenimento indirizzato alla classe dei *salaryman*, la fascia oraria delle esibizioni feriali venne posta tra le 18.00 e le 22.00, e anticipata nei giorni festivi. Il prezzo venne calcolato sul reddito di una famiglia media e in base alla capienza del teatro, offrendo al consumatore una gamma di quattro tipologie di posti a sedere: al prezzo di 2 Yen, 1,50 Yen, 1 Yen e 50 Sen⁴⁸. Il programma messo in scena a Takarazuka era pressoché uguale a quello di Tōkyō, tranne per il fatto che gli spettacoli presso la capitale terminassero sempre con una Revue, anche qualora non fosse inserita nel copione originale. Questo perché si erano registrati numerosi casi di spettatori che avevano lasciato il teatro nel bel mezzo di rappresentazioni tratte dai classici giapponesi, a prova di come i plot tradizionali

⁴⁸ KOBAYASHI Ichizō, *Watashi no ikikata*, Ōsaka, Hankyū Dentetsu, 1980.



Università
Ca' Foscari
Venezia

avessero scarsa presa sul pubblico di Tōkyō⁴⁹, probabilmente poiché caratterizzati da un ritmo troppo lento e quindi opposto a quello dello stile di vita locale. Così, per garantirsi un elevato numero di spettatori, Kobayashi decise di sostituire le performance nipponiche in favore della Revue occidentale, assecondando i gusti del consumatore locale.

1.11 IL TEMA DELLA NOSTALGIA

Con la Revue si andò a ridefinire la percezione del teatro Takarazuka, il cui tema ufficiale corrisponde ancora oggi a “Sumire no hana saku koro” (Quando fioriscono le violette)⁵⁰, canzone principale di “Parisette”. La violetta è divenuta persino il simbolo della stessa città di Takarazuka, come è possibile vedere dai chiusini lungo le vie: insieme ad un sondaggio eseguito dal comune locale nel 2006⁵¹, questo fatto conferma come sia la stessa cittadina ad identificarsi con la compagnia teatrale di Kobayashi.

Di seguito viene riportato il testo originale e la traduzione in italiano.

Le violette fioriscono, annunciando la primavera	春すみれ咲き春を告げる
Primavera, perché tutti ti attendono?	春 何ゆえ人は汝を待つ
Una divertente malinconia	たのしく悩ましき
Sogno di primavera, dolce amore	春の夢 甘き恋
Che ebbra il cuore delle persone	人の心酔わす

⁴⁹ WATANABE Hiroshi, *Takarazuka Kageki no Henyō to nihon kindai*, Tōkyō, Shinshokan, 1999.

⁵⁰ La canzone originale proviene dalla Germania, con il titolo “Quando rifioriscono fiori di sambuco” (Wenn der weiße Flieder wieder blüht), scritta da Fritz Rotter e composta da Franz Doelle. Questa fu portata in Francia, adattata alla chanson e reintitolata “Quando rifioriscono i lillà” (Quand refleuriront les lilas blancs) composta da L. Lelièvre.

⁵¹ http://www.city.takarazuka.hyogo.jp/_res/projects/default_project/_page_/001/002/738/takarazuka-kihonkeikaku-1.pdf



Università
Ca' Foscari
Venezia

Quella sei tu, primavera in cui fioriscono le violette	そは汝 すみれ咲く春
Nella stagione in cui fioriscono le violette	すみれの花咲くころ
Ti ho incontrato per la prima volta	はじめて君を知りぬ
Pensavo a te, ogni giorno e ogni notte	君を想い日ごと夜ごと
A quel maledetto giorno	悩みしあの日のころ
La stagione in cui fioriscono le violette	すみれの花咲くころ
Il mio cuore sobbalza ancora	今も心ふるう
Non dimenticherò né te e né il nostro amore	忘れな君われらの恋
La stagione in cui fioriscono le violette	すみれの花咲くころ

Si tratta di una canzone legata al ricordo di un amore passato, che ritorna ogni primavera, con il fiorire delle violette. Non c'è un adesso, un presente ben definito e nemmeno un "io" come soggetto, che viene rimpiazzato dal sentimento di nostalgia e nel quale chiunque potrebbe immedesimarsi. Ad indicare un ricordo un po' più concreto è invece la canzone tema di "Mon Paris", dall'omonimo titolo, che narra delle memorie di un'esperienza compiuta dal protagonista. Il testo è cantato in prima persona, rendendo il ricordo e il sentimento nostalgico un qualcosa di personale. Il brano viene ripetuto più volte durante lo spettacolo, finendo per coinvolgere direttamente il pubblico che, seguendo le indicazioni delle attrici, con loro si sollevava in un coro finale⁵². Questa canzone ottenne un grade successo, venne trasmessa via radio dalla Columbia e vendette circa centomila copie⁵³.

⁵² KAWASAKI Kenko, *Takarazuka to iu iūtopia*, Tōkyō, Iwanamishoten, 2005

⁵³ UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002.



Università
Ca' Foscari
Venezia

“Oh Takarazuka” è invece il tema di “Parisette” e narra della nascita della cittadina di Takarazuka, identificandola come “*terra dei sogni*” e “*bel paese cui si aspira*”. In questo caso il soggetto si risolve in un io impersonale, che “*rimembra con nostalgia il Takarazuka al sol sentirne le canzoni*”, così come recitato nello stesso testo della canzone. Viene sì riproposto il tema della nostalgia⁵⁴, ma a differenza di “Sumire no hana saku koro”, che indirizza questo sentimento alla persona amata, quivi è rivolto al “*mondo utopico*” del Takarazuka. Lo stesso tipo di nostalgia viene espresso nella canzone “Kokoro no furusato” (Paese del mio cuore), scritta da Vincent Scotto e tema dello spettacolo “Takaragennu” del 1937. Stando agli studi di Kawasaki⁵⁵, anche in questo brano si ha un soggetto impersonale, ad esprimere desideri comuni, nei quali chiunque possa identificarsi. Il testo narra dei vaghi ricordi di un luogo che viene definito come “*bel paradiso*”, e di un io che rimembrando quel sogno è giunto fino a “*Takarazuka paese natio del mio [suo] cuore*”. In questo modo la canzone porta l’ascoltatore a voltarsi verso un passato immaginario, cui “*aspira*”, come viene cantato nell’ultimo verso. Negli anni Trenta, il distacco dal paese natio era un tema molto ricorrente in vari ambiti artistici. Con la modernizzazione, infatti, si accentuò il fenomeno di abbandono delle campagne, del proprio paese, per recarsi nelle città, ove vi erano maggiori opportunità di lavoro. Mediante le proprie performance e canzoni, il Takarazuka si proponeva come un comune e nostalgico paese natio, cercando di colmare quel vuoto di coloro che avevano lasciato la propria casa per motivi di lavoro, o che si erano trasferiti presso le città fondate da Kobayashi. In particolare con Shiroi, la Revue era divenuta un metodo per sfuggire alla triste realtà quotidiana.

⁵⁴ ETŌ Shigehiro, *Takarazuka Kagekidan stadīzu – Butai o 100 bai tanoshimu chitekina 15 kōza*, Tōkyō, Ebisukōshō, 2007.

⁵⁵ ETŌ Shigehiro, *Takarazuka Kagekidan stadīzu – Butai o 100 bai tanoshimu chitekina 15 kōza*, Tōkyō, Ebisukōshō, 2007.



1.12 VERSO UN TEATRO DI SOLE DONNE PER DONNE

Sebbene sia nato come attrazione rivolta a tutta la famiglia, il Takarazuka divenne pian piano un teatro indirizzato principalmente al pubblico femminile.

Secondo le ricerche di Tsuganesawa⁵⁶, che è andato a confrontare il sesso di chi scriveva sullo spazio dedicato ai lettori delle riviste ufficiali del Takarazuka, i primi anni della compagnia furono sostenuti principalmente da spettatori di sesso maschile, in un rapporto di 8:2⁵⁷, una situazione, questa, che perdurò fino al 1933. Prima dell'introduzione della Revue non vi era la distinzione tra *otokoyaku*⁵⁸ e *musumeyaku*⁵⁹, e l'attrazione del Takarazuka ricadeva principalmente sulle ragazze che interpretavano ruoli femminili⁶⁰, giustificando, così, la presenza del grande pubblico maschile dei tempi iniziali. Tuttavia, se si guarda allo studio riportato sul numero di settembre di "Kageki"⁶¹ del 1930, si può notare come il passaggio verso una prevalenza di consumatrici fosse già in atto da alcuni anni. La ricerca distingue per genere e fascia d'età gli spettatori della fila "HO", dal posto numero 16 al 39, ovvero quelli più vicini al palco e dunque, i più ambiti. Lo studio è stato condotto per la durata di una settimana, dal 4 al 10 di Agosto, per un totale di 8 spettacoli, e il risultato in termini di genere è di 99 spettatrici per 95 spettatori. Pertanto, risulta evidente come già in quegli anni il rapporto tra pubblico maschile e femminile fosse venuto ad eguagliarsi. A conferma di tale mutamento, inoltre, è la vignetta pubblicata su "Kageki" del 1931, in cui vengono ritratti quattro coppie e un uomo al centro: sono tutti spettatori del Takarazuka,

⁵⁶ TSUGANESAWA Toshihiro, KONDŌ Kumi, *Kindai nihon no ongaku bunka to Takarazuka*, Kyōto, Sekaishisōsha, 2006.

⁵⁷ SAKAUE Yuki, *Takarazuka Kageki ni okeru "shudaika" to sono yakuwari: rekishi to tenkai* (Le canzoni tema del Takarazuka Kageki e il loro ruolo: la storia e l'evoluzione), 2014, p. 38. 阪上由紀、『宝塚歌劇における「主題歌」とその役割：歴史と展開』, 2014, p. 38.

⁵⁸ Nome con cui si indicano le star che interpretano ruoli maschili.

⁵⁹ Nome con cui si indicano le star che interpretano ruoli femminili.

⁶⁰ MAYUKO, Hakamata, *Janru kakuritsu to heisoku no rikigaku – sōseiki Takarazuka no shōjo bunkaka*, 2006.

⁶¹ Kageki, vol. 9, 1930, pp. 60-61.

stupiti per quell'uomo che si reca tutto solo a teatro. Così, il sogno romantico offerto con la Revue di Shiroy era andato ad incidere sulla composizione del pubblico del teatro di Kobayashi, divenuto oggetto di attrazione per le coppie. Poiché la vignetta è stata pubblicata sul numero di Agosto di "Kageki", infatti, lo spettacolo in questione è "Rose Paris", che differiva dal precedente, "Parisettes", per il contenuto: Shiroy aveva deciso di porre il plot come punto focale di tutta la performance, inscenando cioè un dramma. La performance narra di una giovane coppia destinata a separarsi per poi ritrovarsi, concludendo così in un *happy ending*. Tutti i successivi spettacoli di Shiroy vennero realizzati seguendo il pattern della storia d'amore, una novità per il Takarazuka, che fino a quel momento aveva riportato sul palcoscenico esibizioni tratte da leggende o dal Kabuki. Questo perché la compagnia era stata fondata con lo scopo di dilettere tutta la famiglia, e una storia d'amore non era di certo il contenuto più indicato a questo scopo. Nonostante ciò, Shiroy riuscì a mutare l'identità del Takarazuka, instrandolo su quella linea romantica che lo caratterizza tutt'oggi.

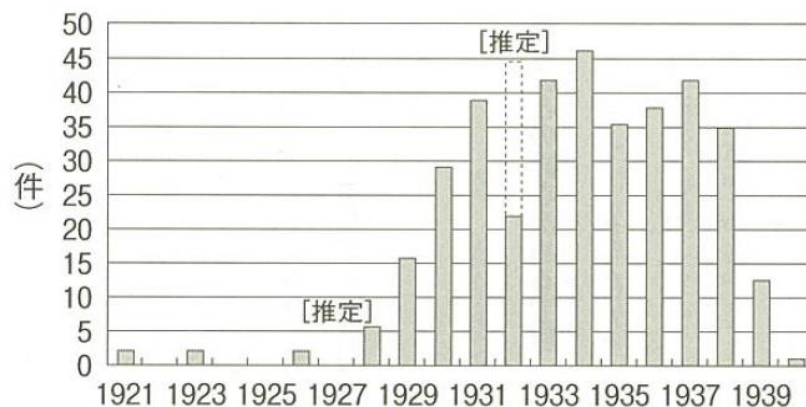
Figura 13. Illustrazione satirica





Ma cosa portò Shiroi a compiere tale decisione? Tsuganesawa⁶² vi legge il tentativo di riscattare la popolarità rubata dallo Shōchiku Shōjo Kageki, un'altra compagnia di sole donne che stava spopolando in quegli anni, rivaleggiando con il Takarazuka. La storia d'amore, inoltre, è facile da comprendere e in un tempo in cui le relazioni uomo-donna non erano previste, se non dopo il matrimonio, costituiva un escamotage per portare le ragazzine a fantasticare su un mondo a cui non avevano accesso⁶³. A discapito della volontà di Kobayashi, quindi, il Takarazuka finì per ghettizzarsi, trasformandosi da un teatro per tutti in un teatro di nicchia. Fu in particolare con la Revue romantica di Shiroi, infatti, che si andò a formare una categoria di spettatori amanti del Takarazuka e del suo stile, i cosiddetti fan, tra i quali andò ad aumentare sempre più la percentuale di donne. A conferma di questo fenomeno è anche la pubblicazione, in numerosi numeri di "Kageki" del 1933, di etichette che andavano a regolamentare il comportamento delle fan. Kobayashi invitava le ragazze a non essere insistenti nel farsi fare autografi, a non fare regali troppo costosi o assillare in altri modi le star. Inoltre, vi è la rivista "Shōjo no Tomo" (Amiche delle shōjo), una pubblicazione rivolta, proprio come suggerisce il nome, alle ragazze.

Figura 14. Pubblicazioni inerenti al Takarazuka sulla rivista "Shōjo no Tomo"



Tsuganesawa, Kindai nihon no ongaku bunka to Takarazuka, 2006, p. 97. Il numero di Aprile, quelli da Luglio a Dicembre del 1927, e quelli da Gennaio a Giugno dell'anno 1932, rivela lo studioso non essere stati reperibili.

⁶² TSUGANESAWA Toshihiro, KONDŌ Kumi, *Kindai nihon no ongaku bunka to Takarazuka*, Kyōto, Sekaishisōsha, 2006

⁶³ KAWASAKI Kenko, *Takarazuka to iu iūtopia*, Tōkyō, Iwanamishoten, 2005.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Nella tabella sovrastante, Tsuganesawa ha riportato il numero degli articoli inerenti al Takarazuka pubblicati dalle lettrici: è possibile notare una discreta concentrazione distribuita per l'intera durata degli anni Trenta, ovvero nell'epoca in cui fiorì la Revue. Lo studioso, inoltre, afferma che nello stesso periodo, presso le scuole femminili, si era diffusa la moda di interpretare gli spettacoli Takarazuka, noleggiando i costumi originali del Daigekijō: un'altra prova, questa, della popolarità riscossa tra le ragazze.

Altro indice di aumento del pubblico femminile sono la comparsa dei gruppi Jogakkō Takarazuka Tsūshin e Reijoran sulla rivista "Kageki", nello spazio dedicato ai lettori. Nel primo non venivano ammessi maschi e tantomeno donne o ragazze che non fossero iscritte a scuole femminili, l'altro vietava solamente l'ingresso ai membri di sesso maschile, ma era costituito per la maggior parte da studentesse. Dal momento che la maggior parte delle pubblicazioni di Jogakkō Takarazuka Tsūshin e Reijoran consisteva in dichiarazioni dei propri sentimenti nei confronti delle *otokoyaku*, ed erano praticamente assenti commenti costruttivi inerenti alle performance, questi gruppi furono spesso oggetto di critica, in particolare dal pubblico maschile. Queste divennero sempre più frequenti, soprattutto quelle che accusavano i due gruppi di essere, in realtà, associazioni di donne omosessuali⁶⁴, pertanto, verso la fine del 1931 Kobayashi provvide ad eliminare lo spazio loro riservato sulla rivista ufficiale. Egli, infatti, continuava a pubblicizzare il Takarazuka come teatro indirizzato a tutta la famiglia, così come recita uno slogan pubblicato su "Kageki" del 1932: "zahi gokazoku godōhan de oide kudasaimashi"⁶⁵ (venite con tutta la famiglia). Tuttavia, in seguito si decise di riaprire una sezione dedicata alle lettrici, sotto il nome di "Shijō Shōzoku" o "Shijō Tegami Kōkan", a prova del fatto che il Takarazuka non volesse perdere la nuova fetta di mercato raggiunta. In partenza, quella di riservare uno spazio esclusivamente per fan donne era stata una strategia per aumentare il numero delle

⁶⁴ Kageki, ottobre, 1931, sezione "Kōsei eisei".

⁶⁵ Kageki, giugno, 1932, p.46 .



fan. L'obiettivo, dunque, era ben lontano dall'attrarre un pubblico quasi prettamente femminile, come invece accadde in seguito⁶⁶.

Nonostante il Takarazuka fosse ormai sostenuto prevalentemente da donne e ragazze, continuò a proclamarsi in qualità di "teatro popolare" fino al 1935, anno in cui Kobayashi lo identificò ufficialmente come compagnia di *shōjo* per *shōjo*⁶⁷. Quali furono i fattori che portarono il fondatore del Takarazuka a cambiare idea sulla natura del proprio teatro? Con la comparsa delle Modern Girls negli anni Trenta, in Giappone si verificarono numerosi casi di travestimento, soprattutto presso le scuole femminili, accompagnati da altrettanto numerosi scandali di amore omosessuale, così come venivano percepite questo tipo di relazioni all'epoca. Questi videro protagoniste anche molte fan del Takarazuka, con incursioni nei dormitori delle *seito* o con lettere d'amore inviate alla propria star preferita. Inoltre, divenne sempre più frequente tra le ragazze marinare la scuola, per poter mettersi in fila e acquistare i biglietti degli spettacoli o attendere che le Takaragennu⁶⁸ uscissero da teatro. Di conseguenza, la compagnia teatrale di Kobayashi e in particolare la figura delle *otokoyaku* cominciarono ad essere presi di mira dai media, mentre presso alcune scuole si reagì vietando alle studentesse di recarsi a teatro. Per ristabilizzare il proprio business, Kobayashi decise allora di fare appello alla purezza del proprio teatro, pubblicizzandolo come intrattenimento indirizzato ad un pubblico *shōjo*, dal momento che il repertorio prediligeva romantiche storie d'amore eseguite da ragazzine. In seguito, provvide a mutare perfino il contenuto delle riviste ufficiali, in modo da rispecchiare i desideri del nuovo target di mercato. Tutto ciò portò, inoltre, ad un incalzante aumento di aspiranti Takaragennu nella seconda metà degli anni Trenta, così

⁶⁶ MAYUKO, Hakamata, *Janru kakuritsu to heisoku no rikigaku – sōseiki Takarazuka no shōjo bunka*, 2006.

⁶⁷ Kageki, maggio, 1935.

⁶⁸ Fusione della parola "Takarazuka" e "Parisienne", è un appellativo che si utilizza per le star del Takarazuka. Il suffisso -iennu è la resa giapponese del suffisso francese -ienne, che indica una "persona di quel luogo". Pertanto, il significato della parola "Takaragennu" è "persona di Takarazuka". Il termine, ancora in uso, fu coniato con l'introduzione della Revue, a rispecchiare la bellezza e l'essere sempre alla moda delle star del Takarazuka, proprio come l'immagine comune delle parigine.



Università
Ca' Foscari
Venezia

come rivela il numero di richieste d'ammissione alla scuola ufficiale, a testimonianza del fatto che le fan non si accontentavano più di essere solamente spettatrici di quel mondo dei sogni, ma che volessero entrarvi a far parte attivamente. Identificatosi come teatro per *shōjo*, il Takarazuka andò a perdere presa sul pubblico maschile. Ad accentuare tale fenomeno furono anche i media, che in periodo bellico accusarono il teatro di Kobayashi di essere erotico e amorale, infatti, erano numerosi i ragazzi che vi si recavano prima di partire per la guerra. I media lo accusavano inoltre di essere nocivo all'educazione maschile, a causa della messa in scena di storie d'amore che andavano a rammollire gli uomini. Tutto ciò andò ad influenzare negativamente la percezione dell'audience maschile, che incominciò a ritirarsi per lasciare, pian piano, spazio alle donne.

1.13 LA NASCITA DELLA *OTOKOYAKU*

Con l'introduzione della Revue iniziò a prendere fascino la figura della *otokoyaku*. Mentre negli spettacoli precedenti i ruoli maschili si distinguevano da quelli femminili per i costumi, con Shiroi e in particolare con lo spettacolo "Buchette d'amour", la distinzione di questi ruoli incominciò a basarsi anche sul trucco e sul taglio dei capelli. Il make up precedente alla Revue veniva ripreso dal Kabuki e si risolveva, pertanto, in una tintura bianca e uniforme⁶⁹. In seguito, si passò ad un trucco più naturale, mediante l'utilizzo di una tinta più vicina al colore della pelle. A partire dal 1934, invece, si diffuse tra le star *otokoyaku* la moda del capello corto, per poter interpretare meglio la propria parte. La pioniera di tale pratica, però, non fu una Takaragennu, bensì l'attrice della compagnia teatrale rivale Shōchiku, Mizunoe Takiko. La diffusione di codesta moda tra le star fece molto scalpore all'epoca⁷⁰, poiché le uniche ragazze a portare i capelli corti erano le Modern Girls, che si ribellavano alla società maschilista in cui

⁶⁹ Kageki, vol. 8 1929, pp. 30-31.

⁷⁰ TAKEMURA Tamio, SUZUKI Kidami, *Kansai modanizumu saikō*, Kyōto, Shinubkaku Shuppan, 2008.

vivevano. Nonostante ciò, divenne ben presto una pratica standard per le ragazze del Takarazuka, che incominciarono a distinguersi visivamente in *musumeyaku* e *otokoyaku*.

Figura 15. Foto del cast dello spettacolo “Rosalita” (1936)



Hagiwara Hiroyoshi, *Takarazuka Kageki 40 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan Shuppanbu, 1954.

Con la Revue romantica di Shiroi, infatti, nacque la necessità di una figura specializzata nella recitazione di ruoli maschili, di modo da facilitare il processo di immedesimazione nel dramma. I protagonisti erano sempre uomini ideali e pertanto, costituivano una grande fonte di attrazione per le fan. A quel tempo, infatti, i rapporti uomo-donna al di fuori del matrimonio erano proibiti e anche all'interno della relazione matrimoniale la donna non veniva incoraggiata alla ricerca dell'eros⁷¹. Era l'epoca dei matrimoni combinati, in cui era raro che le ragazze potessero sposarsi con chi amavano veramente. Così, il Takarazuka si proponeva come isola utopica per queste *shōjo*, che andavano a ricercare il vero amore nelle *otokoyaku* e assaporare, seppur temporaneamente, quell'ideale romantico assente

⁷¹ KAWASAKI Kenko, *Takarazuka shōhi shakai no supekutakuru Tōkyō*, Kōdansha, 1999.



Università
Ca' Foscari
Venezia

nella propria realtà. Tuttavia, lo sfondo sociale che ha portato alla nascita e allo sviluppo della figura della *otokoyaku* è molto più complesso. Il taglio corto delle Modern Girls aveva dato slancio ad un nuovo concetto di bellezza, quali il fascino della donna mascolina e della ragazza androgina⁷², entrati entrambi a far parte del repertorio della Revue erotica. Nello stesso periodo, aveva preso piede la pornografia, con tanto di scene d'amore saffico, ed erano usciti film come "Morocco" con Marlene Dietrich o "Sylvia Scarlett" con Greta Garbo, contribuendo così alla diffusione di questi due nuovi concetti di sensualità. Si può affermare, quindi, che la *otokoyaku* sia nata con la Revue, dal culto della bellezza androgina e della donna mascolina diffusisi proprio negli anni Trenta. Questa figura è poi andata a perfezionarsi sempre più, fino a divenire una delle attrazioni principali del Takarazuka.

1.14 IL PERIODO PREBELLICO

L'entrata nella Seconda Guerra Mondiale influenzò inevitabilmente anche il mondo utopico del Takarazuka Shōjo Kagekidan, che nel 1940 fu costretto a eliminare la parola "Shōjo" dal proprio nome, a causa dell'immagine moratoria. Nel Settembre dello stesso anno, vennero inoltre sospese le pubblicazioni delle tre riviste ufficiali "Kageki", "Graph" e "Otome", mentre, nel mese di Luglio, la compagnia teatrale si ritrovò a lavorare per la difesa della Nazione, riunendosi in una piccola associazione di donne che svolgevano attività di supporto per il fronte. Fu così che nacque il "Dainippon Bōfujinkai Takarazuka Shōjo Kagekidankai" (Club delle nonne per la Difesa Nazionale – Divisione Takarazuka Shōjo Kagekidan), che in seguito divenne il "Takarazuka Kageki Utamai Hōshitai" (Compagnia di servizio di canto e ballo Takarazuka Kageki)⁷³.

⁷² Vedesi nota precedente.

⁷³ Hyōgoken Ritsubijutsukan, Nihon Keizai Shinbunsha, Takarazuka Kageki 100 shūnen kinen Takarazuka Kageki 100 nen ten – Yume, kagayakitsudukete, 2014.

Figura 16. Una troupe itinerante del Takarazuka



http://blog-imgs-24.fc2.com/h/o/p/hope12375/800px-Senjicyu_1.jpg

Per quanto riguarda il contenuto degli spettacoli, già durante il periodo prebellico, alcuni membri del “Joshi Tomo no Kai”⁷⁴, avevano espresso su “Kageki” il desiderio di vedere sul palcoscenico del Takarazuka spettacoli che fossero conformi al clima di paura e sconforto di quei tempi. Le storie d’amore inscenate con la Revue romantica si distaccavano troppo della dura realtà bellica, mentre il pubblico desiderava assistere a performance che fossero manifesto dello spirito nazionale. Di seguito le richieste e le critiche⁷⁵ fatte dalle fan del Joshi Tomo no Kai nel 1938:

1. Non incentrare gli spettacoli su storie d’amore.
2. Vi sono troppe frasi e canzoni che narrano dell’amore e di Parigi le quali, anche se si tratta di produzioni del popolare Shiroi, non si addicono al clima attuale.
3. Produrre degli spettacoli più adeguati al clima di guerra, che rispecchino lo spirito nipponico del tempo.
4. Interrompere la rappresentazione di show, sciocche rappresentazioni inadeguate alle ragazze.

⁷⁴ Associazione ufficiale di fan del Takarazuka. Vedesi il capitolo “Top star system”.

⁷⁵ TSUGANESAWA Toshihiro, Takarazuka to iu yume, 2014, pp. 36-37.



5. Cessare con le esecuzioni delle danze tradizionali giapponesi, in quanto le *seito* non sono esperte, e portare queste esibizioni all'estero è una vergogna.

6. Diminuire sia la durata delle rappresentazioni che il prezzo.

A contribuire alla mutazione del contenuto degli spettacoli Takarazuka durante la Guerra, dunque, furono gli stessi fan e spettatori. Così, negli anni Quaranta le *otokoyaku* incominciarono a vestire divise militari e ad esibirsi in performance dal contenuto patriottico.

1.15 DURANTE LA GUERRA

Con il richiamo alla leva, si accentuò il numero di spettatori maschi, che si recavano a teatro come fosse l'ultima opportunità di svago prima di intraprendere la strada del non ritorno. Di fronte a tale fenomeno, il governo rispose con una legge che vietò i divertimenti di lusso, quali il teatro, i café e i quartieri a luci rosse. Con la "Kōkyū kyōraku no teishi" vennero chiusi diciannove strutture teatrali: Takarazuka Daigekijō, Tōkyō Takarazuka Gekijō, Kyōto Kabukiza, Teikoku Gekijō, Yūrakuchō, Tōkyō Gekijō, Tōkyō Kabukiza, Misonoza di Nagoya, Minamiza di Ōsaka, Kitano Gekijō, Nakaza, Kadoza, Ōsaka Gekijō, Umeda Eiga Gekijō, Shōchiku Gekijō di Kōbe, Shinbashi Enbujō, Meijiza, Kokusai Gekijō, Nihon Gekijō⁷⁶. Sebbene la nuova legge avesse dovuto bandire solamente i divertimenti costosi come il Kabuki, il cui prezzo si aggirava sui 4, 5 Yen⁷⁷, essa venne applicata anche nei confronti del più economico teatro di Kobayashi.

Il primo Marzo del 1944 si procedette con la chiusura del Tōkyō Takarazuka Theatre, requisito dai soldati e utilizzato come fabbrica di bombe, mentre il 4 Marzo fu la volta del Takarazuka Grand Theatre, che venne confiscato e occupato dalla marina militare. Credendo fosse l'ultimo giorno di vita per il palco dei sogni,

⁷⁶ TSUGANESAWA Toshihiro, TAHATA Kiyoko, NATORI Chisato, *Takarazuka to iu yume*, Tōkyō, Seikyūsha, 2014.

⁷⁷ Takarazuka Kagekidan, *Takarazuka Kageki 50 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan, 1964.

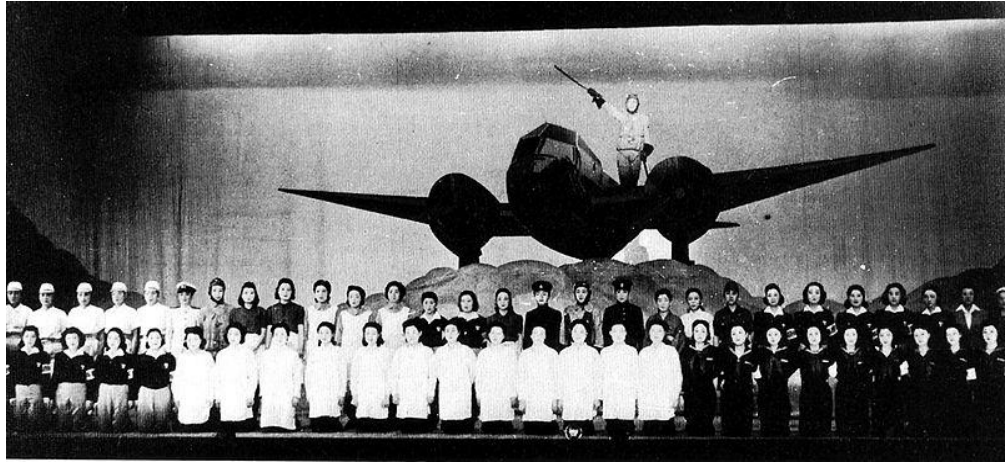


Università
Ca' Foscari
Venezia

all'ultimo spettacolo del Daigekijō, “Tsubasa no Kessen” (Le ali della battaglia finale), si presentò una grande folla di spettatori. Con la chiusura del Grand Theatre, alcune *seito* andarono a lavorare in fabbrica, mentre altre si organizzarono in una compagnia teatrale itinerante, la Takarazuka Idō Engekigun. Questa si esibiva in spettacoli di conforto per i soldati, talvolta tratti da fiabe o da sceneggiature di Kabuki, altre volte legati al tema della guerra. Altre ragazze, invece, continuarono ad esibirsi ufficiosamente presso piccoli teatri locali, in rappresentazioni di danze tradizionali, leggende popolari o storie di samurai, e offrendo, così, una serie di spettacoli, seppur limitata, anche al popolo. Queste condizioni perdurarono fino al 5 Maggio del 1945, quando alla compagnia Takarazuka venne ufficialmente permesso di esibirsi al Takarazuka Eiga Gekijō⁷⁸. Si trattò, però, di una breve deroga, poiché in Agosto gli spettacoli vennero nuovamente sospesi, in seguito della conclusione della Guerra. Il primo Settembre ricominciarono le lezioni della scuola Takarazuka, che erano state sospese dal 1 Aprile del 1944, affinché le ragazze potessero dedicarsi ai lavori a sostegno del Paese. Mentre il 26 Settembre le truppe alleate occuparono la città di Takarazuka e con questa anche il Grand Theatre, presso il quale la compagnia di Kobayashi incominciò ad esibirsi in una serie di spettacoli per i soldati. Per quanto riguarda le sorti del Tōkyō Takarazuka Gekijō, durante il periodo dell'Occupazione la struttura teatrale venne rinominata Ernie Pyle, presso il quale vennero inscenati spettacoli con attori maschi e rigorosamente in inglese, dal momento che l'audience era costituita da cittadini e soldati americani che lavoravano per il quartier generale. Fu soltanto nel 1955 che gli Alleati restituirono il Tōkyō Takarazuka Gekijō al legittimo proprietario. Nonostante ciò, grazie ai teatri Nippon, Koto e Teikoku, era stato possibile, per la compagnia, riprendere con la serie di otto spettacoli annuali presso la capitale, già dal 1947. Di conseguenza, si decise di riformare la Hoshigumi, sciolta nel 1939, a causa del calo del numero di star.

⁷⁸ HASHIMOTO Masao, *Takarazuka Kageki 60 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan Shuppanbu, 1974.

Figura 17. Foto tratta dallo spettacolo “Tsubasa no Kessen” (1944)



http://blog-imgs-24.fc2.com/h/o/p/hope12375/800px-Tsubasa_no_Kessen_Takarazuka1944-3.jpg

1.16 IL PERIODO POSTBELLICO

Nel Febbraio del 1946 lo SCAP (Supreme Commander for the Allied Powers) restituì il Daigekijō, presso il quale il Takarazuka riprese ad esibirsi a partire dal 22 Aprile: il sipario venne aperto con gli spettacoli “Carmen” e “Haru no odori”. La schedule delle performance venne temporaneamente ridotta ad un totale di venti giornate, e si riprese con l’usuale frequenza mensile solamente nel 1949. Per quanto riguarda le sorti delle ragazze di Kobayashi, se poco prima della Guerra il numero di *seito* ammontava a cinquecento⁷⁹, con la riapertura del Grand Theatre la compagnia contava pressappoco duecento star. Il primo Aprile del 1946 si riprese con la pubblicazione di “Kageki”, mentre per quella di “Graph” e “Otome” bisognò attendere fino all’anno successivo.

Con la Guerra il Takarazuka aveva proceduto con la proposta di tematiche nazionaliste, arrivando perfino ad eliminare la figura della *otokoyaku* nel 1941⁸⁰, così come ogni altra influenza occidentale. In periodo postbellico, invece, si

⁷⁹ Hyōgoken Ritsubijutsukan, Nihon Keizai Shinbunsha Takarazuka Kageki 100 shūnen kinen Takarazuka Kageki 100 nen ten – Yume, kagayakitsudukete, 2014.

⁸⁰ Samuel L. LEITER, *Rising from the Flames: The Rebirth of Theater in Occupied Japan, 1945-1952*, 2009, p. 382.



Università
Ca' Foscari
Venezia

riprese con l'utilizzo di tecniche e tematiche Europee e Americane per la realizzazione delle performance, assecondando il volere dell'Occupazione. Prima della confisca del Takarazuka Daigekijō, infatti, il programma prevedeva un'alternanza di spettacoli a contenuto fiabesco o tratti dal Kabuki, con altre esibizioni che invece andavano ad alimentare lo spirito patriottico, come “La nuova Principessa splendente” (Shin Kaguya hime) del 1942, “Ladro di spade” (Tachinusubito) o “L'eterno Giappone” (Yūkyū Nippon) nel 1943. Con l'entrata in Guerra, la percentuale di spettacoli a sfondo patriottico aumentò notevolmente, andando ad occupare una buona metà del repertorio del Takarazuka: “Eroe di guerra” (Gunshin), “La stazione di Sakurai” (Sakurai eki), “Giurare di vincere” (Kachinuku Chikai), “La sterminazione delle spie” (Supai senmetsu).

Il periodo di Occupazione, invece, ha portato alla reintroduzione della Revue occidentale, incentrata su storie d'amore romantiche, ambientate in Europa e America, proprio com'era si solito fare prima della Guerra⁸¹: “Mazurka”, “Sentimental Journey” ed “Happy Dream” del 1946, o “Fine Romance”, “Ricordo” (Omokage) e “Manon Lescaut” nel 1947. Lo studioso Samuel L. Leither⁸² legge in questo avvenuto mutamento del contenuto delle performance, la volontà del Takarazuka di rimanere nel business dell'intrattenimento, cercando di catturare l'attenzione e l'approvazione del consumatore, mediante la proposta di tematiche in linea con lo spirito sociale del tempo.

1.17 GLI ANNI SESSANTA

Gli anni Sessanta furono un periodo di particolare successo per il Takarazuka, nel quale molte performance ottennero dei riconoscimenti⁸³. Si incominciò nel 1951 con “Gubijin”, il primo spettacolo in un unico atto, che in tre mesi raccolse

⁸¹ ETŌ Shigehiro, UEKI Tomoko, KATŌ Akiko, SHIMUZU Reiko, HYŪGA Kaoru, *Takarazuka Kagekidan stadīzu – Butai o 100 bai tanoshimu chitekina 15 kōza*, 2007.

⁸² LEITHER, Samuel L., *Rising from the Flames: The Rebirth of Theater in Occupied Japan, 1945-1952*, Rowman & Littlefield, 2009.

⁸³ KAWASAKI Kenko, *Takarazuka shōhi shakai no supekutakuru*, Tōkyō, Kōdansha, 1999.



Università
Ca' Foscari
Venezia

303000 spettatori, per poi proseguire con “Bara naru sen hyōshi” del 1960, premiato al Geijutsusai (Festival dell’Arte) e che garantì 730000 entrate⁸⁴. Di particolare rilievo fu anche la serie “Nippon minzoku buyō” che, proprio come rivela il nome stesso, andava a riproporre sul palcoscenico le varie danze popolari del Giappone. La serie incominciò nel 1958 e si compone di ventidue capitoli differenti, frutto di un’apposita ricerca⁸⁵ eseguita dallo staff del Takarazuka. Tra queste, fu “Hi no shima” del 1961, una rappresentazione delle danze del Kyūshū, ad aggiudicarsi il premio Geijutsusai. Tra gli altri spettacoli che segnarono il “secondo periodo d’oro” del Takarazuka vi sono, inoltre, “Genji Monogatari” del 1952, “Takaragennu ni kōei akogare” del 1963 e “Shango” del 1967. Ad aggiudicarsi un riconoscimento ufficiale non furono solamente le produzioni, ma la stessa compagnia teatrale, che il 17 Febbraio del 1964 venne premiata con il Kikuchi Kan Prize⁸⁶. Nella storia del Takarazuka, gli anni Sessanta vengono ricordati anche per la realizzazione dei primi due musical di Broadway: “Oklahoma!” e “West Side Story”, portati in scena rispettivamente nel Luglio del 1967 e nell’Agosto del 1968. Sebbene i critici avessero giudicato troppo arduo per un teatro di sole ragazze impersonare uomini rudi, lo spettacolo di “Oklahoma!” ottenne un grande successo⁸⁷. Per offrire allo spettatore una performance più naturale serviva, però, una *otokoyaku* più maschile, pertanto, le star si tinsero la pelle di marrone, in modo da simulare l’abbronzatura, ed evitarono sia l’utilizzo di ciglia finte e rossetti sgargianti. Inoltre, lo spettacolo non venne modificato secondo lo stile Takarazuka, ovvero ponendo al centro del plot la storia d’amore tra i protagonisti, come invece si era solito fare, ma venne inscenato rimanendo fedele all’opera originale⁸⁸.

⁸⁴ Hyōgoken Ritsubijutsukan, Nihon Keizai Shinbunsha, Takarazuka Kageki 100 shūnen kinen Takarazuka Kageki 100 nen ten – Yume, kagayakitsudukete, 2014.

⁸⁵ Kyōdo Geinō Kenkyūkai (Associazione di ricerca sull’intrattenimento folkloristico).

⁸⁶ Onorificenza attribuita per chi eccelle o consegue importanti traguardi in ambito culturale.

⁸⁷ ETŌ Shigehiro, *Takarazuka Kagekidan stadīzu – Butai o 100 bai tanoshimu chitekina 15 kōza*, Tōkyō, Ebisukōshō, 2007.

⁸⁸ TSUGANESAWA Toshihiro, KONDŌ Kumi, *Kindai nihon no ongaku bunka to Takarazuka*, Kyōto, Sekaishisōsha, 2006.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Figura 18. Locandina dello spettacolo “Oklahoma!” (1967)



<http://ecx.images-amazon.com/images/I/51CNTd9Ev3L.jpg>

1.18 GLI ANNI SETTANTA: TAKARAZUKA EXPO '70

Nonostante i successi degli anni Sessanta, con la comparsa di nuove forme di intrattenimento e in particolare della televisione nelle case nipponiche, l'audience del Takarazuka calò progressivamente, incidendo negativamente sulle entrate della compagnia⁸⁹. Si tentò, allora, di ampliare il target dei consumatori, traendo occasione dall'Esposizione universale di Ōsaka del 1970 e attuando una serie di strategie per mettere in luce la compagnia teatrale. A tale scopo, le Takaragennu vennero fatte esibire sia nelle *bon odori* che nella “Sayonara Bankokuhaku”, ovvero la danza di chiusura dell'evento. Inoltre, venne allestito lo spettacolo “Takarazuka EXPO'70”, la cui prima venne fatta coincidere con il giorno d'apertura dell'Esposizione universale⁹⁰. La performance si componeva di due parti, un *wamono* e uno show occidentale: “Shiki no odori emaki” e “Hello

⁸⁹ Hugo DE FERRANTI, Alison TOKITA, *Music, Modernity and Locality in Prewar Japan: Osaka and Beyond*, Ashgate Publishing, Ltd., 2013.

⁹⁰ HASHIMOTO Masao, *Takarazuka Kageki 70 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan, 1984.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Takarazuka”. Questo schema andò a rivoluzionare la tempistica degli spettacoli: per non far annoiare gli spettatori che si recavano per la prima volta a vedere uno spettacolo Takarazuka, si era deciso, infatti, di ridurre la durata complessiva della performance a due ore e mezza, inserendovi un intervallo di trenta minuti a metà esibizione. Il sistema è tutt’ora in vigore e la mezz’ora di intervallo va solitamente a dividere il dramma dallo show, rispettivamente di 95 e 55 minuti, divenuti repertorio base della compagnia.

1.19 BERUBARA BOOM

Mediante l’attuazione di queste strategie, il Takarazuka riuscì per un breve periodo a garantirsi il tutto esaurito, ma ciò non bastò a risollevare la popolarità della compagnia in modo definitivo. A conclusione dell’Expo, infatti, il Takarazuka si ritrovò al punto di partenza: necessitava di nuovi fan. Fu proprio con questo obiettivo che il 29 Agosto del 1974 si decise di inscenare “The Rose of Versailles” (Berusaiyu no bara o Berubara, come viene comunemente chiamato dai fan), tentando di attirare le fan dell’omonimo manga, che aveva spopolato in Giappone l’anno precedente. Il desiderio di vedere sul palcoscenico dei sogni la storia di Ikeda Riyoko era già stato espresso dalle lettrici di “Kageki” sul numero di Novembre del 1973, con una particolare insistenza per la figura di Oscar e per la relazione tra Maria Antonietta e Fersen⁹¹. Nonostante ciò, l’annuncio della realizzazione di questo spettacolo scatenò una vera e propria protesta da parte delle fan del manga, le quali temevano che la versione teatrale di Berubara sarebbe andata a distruggere l’immagine originale. Effettivamente, come affermato da Ueda Shinji, all’epoca sceneggiatore di “The Rose of Versailles”, nell’opera di Ikeda Riyoko non sono presenti né i colori e tantomeno le musiche, le quali rimangono a pura discrezione del lettore, e quindi, le possibilità di fallire nel tentativo di corrispondere alle aspettative delle fan erano alte. Tra le critiche,

⁹¹ UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002.



Università
Ca' Foscari
Venezia

inoltre, venne presa di mira la storia d'amore extraconiugale tra Maria Antonietta e Fersen, poiché inadatta ad essere rappresentata da una compagnia teatrale il cui motto era "Pura, onesta e bella". Nonostante ciò, si decise comunque di procedere con la messa in scena di *Berubara*, cercando di rimanere, per quanto possibile, fedeli all'originale ed evitando di porre al centro dello spettacolo l'amorale relazione tra la regina di Francia e il conte Svedese. Il risultato fu un vero successo⁹², con "The Rose of Versailles" il teatro si riempì non soltanto dei soliti fan, ma anche delle lettrici del manga di Ikeda Riyoko⁹³: fu così che il Takarazuka riuscì a salvarsi dal periodo di crisi.

Stando a quanto riportato nel "Takarazuka Kageki 70 nen shi"⁹⁴, sono sei i principali fattori che avrebbero garantito la popolarità dello spettacolo: il plot, che propone un contenuto tipico del teatro Takarazuka e comprensibile anche chi non conosce la storia della Rivoluzione francese; l'aver posto alla base del racconto una tragica storia d'amore, adatta a catturare l'attenzione del pubblico femminile; l'aver saputo attirare non solo le fan del Takarazuka, ma anche quelle dell'opera originale; la tempistica, in quanto "The Rose of Versailles" è stato lanciato proprio in occasione del sessantesimo anniversario del Takarazuka. A contribuire a tale successo fu anche la canzone tema "Ai areba koso", scritta da Ueda Shinji e composta da Terata Takio, che vendette un gran numero di copie. Lo sceneggiatore di *Berubara* ha affermato, però, che la chiave di tanta popolarità è stata in particolare la figura di Oscar. Pertanto, in risposta a desideri del pubblico, l'anno successivo si decise di incentrare l'intero spettacolo su questo personaggio, nonostante i protagonisti della prima versione fossero stati Fersen e Maria Antonietta, così come prevede il manga.

Quello di *Berubara* è stato un boom tale da consentire al Takarazuka non solo di allargare la cerchia dei propri consumatori, ma anche di venire apprezzato a

⁹² USUI, Kazuo, *Marketing and Consumption in Modern Japan*, Routledge, 2014.

MIYAKO Akiko, *Fan mo shiranai!? Takarazuka no subete*, Tōkyō, Saneishobō, 2014.

⁹³ UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002.

⁹⁴ HASHIMOTO Masao, *Takarazuka Kageki 70 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan, 1984.



Università
Ca' Foscari
Venezia

livello nazionale e internazionale⁹⁵. Di conseguenza, si è continuato con la proposta di “The Rose of Versailles” anche negli anni successivi, facendo eseguire lo spettacolo da tutte le troupe, arrivando all’attuale (Aprile 2016) ammontare di sedici serie ufficiali⁹⁶, per un totale di 5100000 spettatori⁹⁷. Dinnanzi al successo ottenuto con Berubara, nel 1975 si decise di allungare i tempi di esibizione, da 30 a 45 giorni, in modo da estendere il numero di possibilità per assistere allo spettacolo. La popolarità di questa performance è documentata anche da numerosi altri fattori: il vertiginoso aumento delle vendite del programma, comprato in più copie a testa, probabilmente per le amiche che non potevano recarsi a teatro e che volevano vedere il volto di Fersen e Oscar; i casi di furto delle locandine dello spettacolo appese all’interno dei treni Hankyū⁹⁸; la fila chilometrica del 15 Marzo del 1976, in occasione della prevendita del biglietto di “The Rose of Versailles III”.

Figura 19. Fila per l’acquisto dei biglietti dello spettacolo “Berusaiyu no Bara III”



Takarazuka Kagekidan, Berusaiyu no bara – Sōshūhen, Takarazuka Kagekidan, 1991, p. 117.

Il “Berubara Boom” portò alla realizzazione di un nuovo prodotto commerciale, ovvero le foto delle star scattate nel bel mezzo della performance, e finì perfino per influenzare il comportamento delle fan. Tra queste, per esempio, nacque il

⁹⁵ ETŌ Shigehiro, *Takarazuka Kagekidan stadīzu – Butai o 100 bai tanoshimu chitekina 15 kōza*, Tōkyō, Ebisukōshō, 2007.

⁹⁶ Spettacoli eseguiti presso il Takarazuka Daigekijō e il Tōkyō Takarazuka Gekijō.

⁹⁷ SHIROI Masami, YANAGIZAWA Satoka, “101 nenme no Takarazuka”, *Shūkan Daiyamondo*, 27 giugno 2015, p.35.

⁹⁸ UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002.

“turno della parrucca”⁹⁹, che vedeva impegnata una ragazza diversa al giorno nel mantenimento e nella pulizia della parrucca della “propria” Oscar. Tuttavia, come era accaduto con lo spettacolo realizzato in occasione dell’Esposizione universale, con la conclusione della prima ondata di “The Rose of Versailles” la clientela diminuì vertiginosamente¹⁰⁰. Per continuare a rimanere sulla cresta dell’onda, vi era la necessità di inscenare un altro grande capolavoro, così da richiamare l’attenzione di quei fan. Nel Marzo del 1977 si pensò, allora, alla realizzazione di “Via col vento”. Lo spettacolo riscosse una grande popolarità e, insieme a Berubara, contribuì all’entrata del Takarazuka nel suo “terzo periodo d’oro”. Stando alla documentazione ufficiale¹⁰¹, durante gli anni Settanta lo spettacolo venne inscenato 586 volte, raccogliendo 1336000 spettatori.

Negli anni Settanta, dunque, sono stati realizzati due dei tre spettacoli che hanno segnato la storia del Takarazuka. L’ultimo ad essersi aggiunto alla classifica è “Elisabeth: Ai to shi no rondo” (Elisabeth: il cerchio di morte e amore, comunemente chiamato “Elisabeth”), inscenato per la prima volta nel 1996.

Figure 20, 21 e 22. Locandine delle prime versioni di “The Rose of Versailles”, “Via col vento” ed “Elisabeth”



<http://kageki.hankyu.co.jp/versailles/>

http://www.umegei.com/gone_with_the_wind/

http://kageki.hankyu.co.jp/elisabeth2014/img/second/history_1996a_1.jpg

⁹⁹ Asahi Shinbun Shuppan, *Takarazuka Kageki Karei naru 100 nen*, Tōkyō, Asahi Shinbun Shuppan, 2014.

¹⁰⁰ UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002.

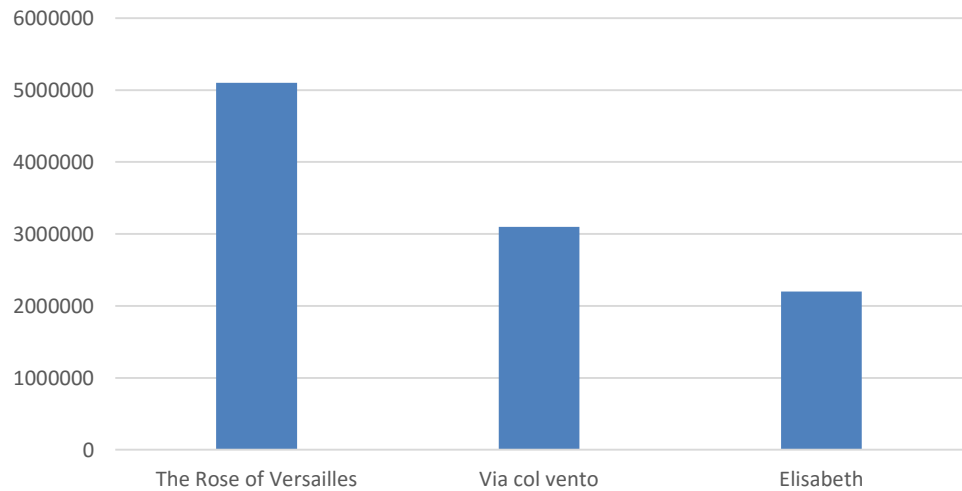
¹⁰¹ HASHIMOTO Masao, *Takarazuka Kageki 70 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan, 1984.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Di seguito viene riportato un grafico con il numero di ingressi, registrati fino ad Aprile del 2015, della *top three* del Takarazuka. Si ricorda che a differenza di “The Rose of Versailles” e “Via col vento”, lo spettacolo di “Elisabeth” è molto più recente e che pertanto, è stato riproposto in scena un minor numero di volte.

Tab. 01 Numero degli spettatori per i tre maggiori successi del Takarazuka



Shiroi Masami, Yanagizawa Satoka, “101 nenme no Takarazuka”, Shūkan Daiyamondo, 27 giugno 2015, p.35.

RIASSUNTO

In questo capitolo si è risaliti alle origini del Takarazuka Kagekidan, fondato da Kobayashi Ichizō con l’obiettivo di rendere attrattiva la città terminale e incentivare così la clientela del proprio business ferroviario. Nonostante si esibisse in performance gratuite, la compagnia aveva finito per attirare solamente il piccolo pubblico locale e pertanto, il fondatore ha provveduto a pubblicizzare il Takarazuka mediante inserti su un noto quotidiano ed esibizioni in concerti di beneficenza. La campagna pubblicitaria ha influito positivamente sul successo della compagnia del periodo iniziale, portando Kobayashi a trasformare il proprio teatro da intrattenimento gratuito a pagamento, indirizzato principalmente alla classe borghese. Per offrire performance a basso costo e rendere accessibile il Takarazuka al target di consumo prefissatosi, ha giocato un ruolo essenziale la



Università
Ca' Foscari
Venezia

“dottrina del Grand Theatre”. Essa consisteva nell’allestimento di una struttura teatrale, il Daigekijō, riservata alle performance del Takarazuka Kagekidan e le cui dimensioni avrebbero potuto contenere una grande massa di spettatori. Vi era, inoltre, la necessità di offrire una tipologia di intrattenimento che fosse in grado di attirare il grande pubblico. Si è deciso, pertanto, di introdurre la Revue, che con la sua ambientazione esotica e distante dalla quotidianità è riuscita a conquistare il pubblico dell’epoca. Questo nuovo genere teatrale ha riscosso molto successo in Giappone, soprattutto grazie alla sfumatura erotica caratterizzante, dalla quale il Takarazuka si è subito differenziato, mediante l’esecuzione di performance di natura romantica, ed eliminando così la concorrenza. Tale scelta ha influenzato la tipologia di pubblico della compagnia teatrale, che è andata pian piano ad indentificarsi principalmente con il genere femminile.

La strategia pubblicitaria intrapresa da Kobayashi ha condotto il Takarazuka fino alla capitale, una tappa necessaria per l’effettiva affermazione della compagnia nel Paese. Quivi è stato edificato un altro teatro di grande capienza, con lo scopo di attuare la “dottrina del Grand Theatre”, e si è provveduto a modificare il contenuto delle esibizioni secondo il gusto locale. Nel mondo dell’intrattenimento, infatti, è essenziale l’opinione dello spettatore, dal momento che costituisce la fonte primaria di guadagno. Per questo motivo si è continuato a procedere con la strategia di adattamento del contenuto degli spettacoli ai desideri del pubblico perfino durante la Guerra, con performance di propaganda nazionalista nel periodo prebellico, ed esibizioni tratte principalmente da opere occidentali sotto l’Occupazione americana. Nonostante il divieto “Kōkyū kyōraku no teishi” e la confisca dei due teatri principali, questa flessibilità ha permesso al Takarazuka di resistere alla Guerra, evitando di spegnersi completamente, come invece è accaduto per numerose altre compagnie teatrali. Lo scontro mondiale è riuscito comunque a condurre il teatro di Kobayashi in una fase di crisi, accentuata dalla successiva ripresa economica e dalla conseguente comparsa di altre forme di intrattenimento. Negli anni Sessanta, la compagnia ha tentato di riacquisire il successo di un tempo, mediante la realizzazione di performance



Università
Ca' Foscari
Venezia

riconosciute ufficialmente al Geijutsusai. Tuttavia, ciò non è bastato a risollevare totalmente il Takarazuka dal suo periodo di ombra e pertanto, negli anni Settanta si è puntato sull' estensione del target di consumo, dapprima sfruttando l'Esposizione universale e in seguito la popolarità del manga "The Rose of Versailles". Il buon esito di quest'ultima strategia ha incentivato il Takarazuka ad inscenare "Via col vento", un'altra opera che aveva spopolato negli anni precedenti. Così, questi due capolavori hanno permesso alla compagnia di Kobayashi di risollevarsi definitivamente dal periodo di crisi e di intraprendere un lungo cammino di successi.

Nel capitolo successivo verrà illustrata l'organizzazione interna del Takarazuka, con una particolare enfasi sul sistema scuola-teatro e sulla gestione dei media.

2. IL SISTEMA VERTICALE

Il complesso teatrale del Daigekijō si suddivide in cinque aree principali: il teatro, la hall con i negozi, gli uffici, le sale per le esercitazioni delle *seito* e i laboratori in cui vengono creati gli scenari, gli oggetti e i costumi di scena. Nonostante la sede ufficiale sia stata spostata a Tōkyō, il centro rimane pur sempre Takarazuka ed è lì che viene realizzato il tutto, per poi essere trasportato in giro in occasione delle trasferte. Il business di Kobayashi si sviluppa in un sistema verticalizzato, gestito da tre aziende all'interno della Hankyū Dentetsu: il Takarazuka Kagekidan si preoccupa della schedule, del casting e degli spettacoli, il Takarazuka Butai Sōchi, fondato nel 1998, si occupa dell'allestimento del set e della creazione dei costumi, mentre pubblicità, vendita e supervisione sono gestite dalla divisione Hankyū Dentetsu Kageki Jigyōbu¹⁰². Compresa le 400 star, il numero dei

¹⁰² Intervista a Murakawa Kensaku, 9 settembre 2014, e visita ai laboratori di creazione dei costumi e degli oggetti di scena.



dipendenti del Takarazuka ammonta a circa 1100¹⁰³ persone. Il vertical system permette da una parte, di realizzare le performance secondo quei pattern e quelle particolarità che caratterizzano il marchio della compagnia e dall'altra, di apportare modifiche durante il processo di produzione.

Per esempio, qualora il contenuto di uno spettacolo debba essere modificato a pochi giorni dal debutto o nel bel mezzo dei giorni di esibizione, è necessario che questi cambiamenti vengano eseguiti in tempi piuttosto brevi, stando attenti a non tradire lo stile della compagnia. Se questo lavoro viene eseguito da uno staff specializzato, la comunicazione tra i vari settori risulta più semplice e veloce, di conseguenza, si evitano errori e si hanno maggiori possibilità di successo nella realizzazione dell'opera. Lo stesso vale per i costumi di scena: la base dei capi viene affidata a fabbriche cinesi¹⁰⁴, per una questione di spese, tuttavia, è lo staff specializzato del Takarazuka ad occuparsi della rifinitura e della decorazione, affinché rispecchino il top star system¹⁰⁵ e siano adatti al palco dei sogni. La realizzazione dei costumi di scena parte da un design originale, che poi viene adattato in base allo spettacolo, facendone accordare i colori e il grado di lucentezza. Le ultime modifiche vengono apportate durante le prove generali, quando le star indossano effettivamente i capi e testano se siano adatti al tipo di esibizione, ovvero se ostacolino i movimenti o meno¹⁰⁶. Una caratteristica essenziale dei costumi è che essi debbano rispecchiare il tempo e il luogo, pertanto il design è fonte di grandi studi e ricerche, sebbene la componente luccichio non debba mai mancare, nemmeno in caso di scene di guerra.

Se si affidasse questo genere di mansioni ad aziende esterne, da una parte si risparmierebbe sui i costi di produzione, dall'altra, però, si incorrerebbe in elevati costi di trasporto e tempo, in quanto sorgerebbe la necessità di istruire anche lo

¹⁰³ SHIROI Masami, YANAGIZAWA Satoka, "101 nenme no Takarazuka", *Shūkan Daiyamondo*, 27 giugno 2015.

¹⁰⁴ Intervista a Murakawa Kensaku, 9 settembre 2014, e visita ai laboratori di creazione dei costumi e degli oggetti di scena.

¹⁰⁵ Vedesi il capitolo "Top star system".

¹⁰⁶ ETŌ Shigehiro, *Takarazuka Kagekidan stadīzu – Butai o 100 bai tanoshimu chitekina 15 kōza*, Tōkyō, Ebisukōshō, 2007.



Università
Ca' Foscari
Venezia

staff esterno, di modo che operi secondo i canoni della compagnia. Il sistema verticale, invece, garantisce alla compagnia un totale controllo sulla propria produzione, permettendo di poter operare con un certo stile, che è divenuto il marchio del Takarazuka.

Figura 23. Realizzazione di un costume *otokoyaku*



<http://zukadays.com/wp-content/uploads/2014/05/costume051.jpg>

2.1 I REGISTI

Dello staff specializzato fanno parte anche i registi, i quali sono tenuti a scrivere spettacoli solamente per la compagnia, stando attenti ad inserire nelle proprie produzioni quei pattern che identificano il Takarazuka. Fino agli anni Novanta i registi scrivevano le performance indirizzandole ad una troupe in particolare¹⁰⁷, cercando di metterne in luce le caratteristiche, mentre oggi gli spettacoli vengono pensati a priori, indipendentemente dalla troupe che andrà ad inscenarli. Poiché i registi sono assunti come staff della Hankyū Dentetsu, non hanno alcun diritto sulle proprie produzioni. Diversamente da come accade nel sistema di Broadway, è dunque la compagnia ad avere in mano i diritti sugli spettacoli e a gestirne la vendita ad aziende esterne, che andranno a sponsorizzare i tour nazionali o altri

¹⁰⁷ MORISHITA Nobuo, *Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*, Tōkyō, KADOKAWA, 2015.



spettacoli. Per esempio, la produzione di “Me and My Girl” del 2008 è stata sponsorizzata dalla UCC Ueshima Coffee Co.

Come accade per le *seito*, il Takarazuka non affida ai nuovi registi la realizzazione di performance importanti, come quelle presso il Daigekijō, ma si occupa prima della loro formazione, impiegandoli per la scrittura di esibizioni destinate ad essere rappresentate nel Bow Hall¹⁰⁸. Per quanto riguarda la realizzazione delle coreografie, invece, fino al 1965 erano i registi ad occuparsene, successivamente sono state affidate ad uno staff esterno, e solo a partire dal 1975 si è pensato di assumere uno staff specializzato, che attualmente conta numerose OG, essendo già pratiche nell'esecuzione delle danze¹⁰⁹.

2.2 LA REALIZZAZIONE DI UNO SPETTACOLO

Le tempistiche di realizzazione di uno spettacolo sono abbastanza lunghe¹¹⁰: a tre mesi dal debutto si incomincia a scrivere il plot ed entro il mese successivo si cerca di portare a termine la stesura del copione. Infine, regista e producer si riuniscono per accordarsi sull'utilizzo delle luci, la realizzazione degli scenari e la distribuzione dei ruoli. In quest'ultima fase, alle ragazze vengono spiegati la storia e il tempo in cui è ambientata la performance, inoltre viene annunciata la presenza di membri Senka¹¹¹ o di star che si ritirano. Con l'inizio delle prove, ovvero circa quarantacinque giorni prima del debutto, tutto deve essere deciso, in modo da avere il controllo su ogni cosa. Alle esercitazioni, eseguite sulla base del pianoforte, partecipano anche registi e compositori, mentre è solo l'ultima settimana che vengono realizzate le prove generali, direttamente con l'orchestra. Vi sono, però, rari casi di malattia o di infortunio di una star, nonché di guasti

¹⁰⁸ Piccolo teatro facente parte del complesso del Gran Theatre. Vedesi il capitolo “Le performance”.

¹⁰⁹ ETŌ Shigehiro, *Takarazuka Kagekidan stadīzu – Butai o 100 bai tanoshimu chitekina 15 kōza*, Tōkyō, Ebisukōshō, 2007.

¹¹⁰ SHIROI Masami, YANAGIZAWA Satoka, “101 nenme no Takarazuka”, *Shūkan Daiyamondo*, 27 giugno 2015.

¹¹¹ Vedesi paragrafo “Troupe Senka”.



dietro alle quinte a minacciare la buona riuscita di una performance, pertanto, in prevenzione vengono assegnati dei ruoli sostitutivi. Tuttavia, non accade quasi mai che una *seito* si assenti per malattia, poiché questo andrebbe non solo ad influire negativamente la realizzazione dello spettacolo e la successiva selezione del cast, ma anche a deludere le aspettative dei fan. Nel caso in cui si verifichi un guasto all'apparecchiatura di scena, invece, si cerca di ripararlo nel minor tempo possibile. Qualora il problema si risolva in un'attesa di una decina di minuti, il direttore generale si presenta sul palcoscenico per scusarsi, se invece si prolunga oltre queste tempistiche, a salire sul palco non è solo il direttore generale ma anche la *kumichō* (capo della troupe), in rappresentanza di tutta la troupe. Si cerca, quindi, di fare il possibile per evitare l'annullamento di uno spettacolo, poiché i manager sono consapevoli di quanto sia difficile procurarsi un biglietto per il Takarazuka¹¹².

2.3 RICERCHE DI MERCATO

Ad ogni troupe è affidato un produttore, il quale si occupa della gestione dei costi della compagnia e della negoziazione dei diritti delle performance. Attualmente, il numero dei producer ammonta a 10 persone, tutti ex impiegati della Hankyū Dentetsu¹¹³. Tra i lavori di un produttore vi è, inoltre, quello di occuparsi delle proprie *seito*, affinché facciano strada nella carriera del Takarazuka: è il producer a scegliere quale spettacolo affidare alla troupe che dirige, di modo che sia adatto a mettere in risalto le qualità della top star. L'obiettivo è di rendere attraente la figura della top star, poiché ciò assicura dei repeater, anche qualora il contenuto della performance non sia eccellente o poco comprensibile¹¹⁴. Per questo motivo,

¹¹² MORISHITA Nobuo, *Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*, Tōkyō, KADOKAWA, 2015

¹¹³ SHIROI Masami, YANAGIZAWA Satoka, "101 nenme no Takarazuka", *Shūkan Daiyamondo*, 27 giugno 2015.

¹¹⁴ MORISHITA Nobuo, *Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*, Tōkyō, KADOKAWA, 2015.



è essenziale prestare attenzione al giudizio dello spettatore. Ecco perché, durante la pausa che divide a metà la performance e a fine spettacolo, registi e produttori si posizionano nei corridoi alla ricerca di feedback. I volti dello staff, infatti, sono sconosciuti al pubblico, il che rende efficace tale metodo di ricerca di mercato. Un altro criterio consiste nel contare la quantità di merchandise venduta per *seito*, così da misurarne il livello di popolarità. Si tratta, questo, di un fattore determinante per la scelta della top star¹¹⁵, colonna portante di una troupe e quindi principale fonte di guadagno. Importanti per le ricerche di mercato sono anche i commenti e le opinioni dei lettori del mensile “Kageki”, cui viene riservato uno spazio apposito.

2.4 TROUPE SENKA

Il primo giugno dell'anno 2000 è nata la troupe Senka (Superior). Per la formazione di questa compagnia si sono prese le *nibante* e le *sanbante*¹¹⁶ delle altre troupe, per un totale di dieci persone, e si è adottato il top star system, ponendovi a capo Todoroki Yū, la quale, attualmente, lavora anche come amministratrice del Takarazuka Kagekidan¹¹⁷. Il Senka raccoglie quelle star ormai veterane, che hanno intenzione di continuare ad esibirsi nel Takarazuka. Arrivata ad una certa età, infatti, una *seito* può decidere se ritirarsi o continuare a recitare. In quest'ultimo caso, qualora la ragazza abbia una qualche particolare abilità, vi è la possibilità di essere assunta come membro della troupe Superior, ove potrà continuare ad esibirsi fino all'età di pensionamento. Il Takarazuka, dunque, si propone come una vera e propria azienda di lavoro, con tanto di sistema contrattuale, adottato a partire dal 1977¹¹⁸. Fino al sesto anno¹¹⁹, le ragazze

¹¹⁵ Presentazione del libro “*Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*” di Morishita Nobuo, 23 gennaio 2015.

¹¹⁶ *Sanbante* e *nibante* sono i ruoli che precedono la posizione di top star nel top star system.

¹¹⁷ Intervista a fan del Takarazuka: 100 donne, dai 20 ai 65 anni, luglio 2012 – marzo 2015.

¹¹⁸ KUMIKO Nishio, *The Business System in Japanese Entertainment Industry*, 2012.

¹¹⁹ E' stato al settimo anno fino al 2006.



vengono considerate come dipendenti della Hankyū Dentetsu e nel caso in cui vogliano continuare ad esibirsi sul palcoscenico dei sogni oltre a tale periodo, è necessario firmare un contratto come talento¹²⁰. Questo viene rinnovato periodicamente e, qualora una *seito* entri a far parte del Senka, può durare fino al compimento del sessantesimo anno di età¹²¹. A differenza di quanto accade con le altre truppe Takarazuka, però, è raro che vengano creati degli spettacoli appositamente per la compagnia Superior, i cui membri, solitamente, interpretano ruoli minori nelle performance delle altre truppe. Todoroki Yū costituisce un'eccezione, poiché, essendo la star principale del Senka, ricopre spesso il ruolo di protagonista, come è visibile negli spettacoli "The Lost Glory" o "Via col vento" del 2014. Un'altra caratteristica di questa compagnia consiste nel fatto che i suoi membri non si esibiscano nella parte di show, ma si limitino al dramma, così da non oscurare completamente la luce top star della troupe performante.

2.5 GESTIONE DELLE *OLD GIRL* (OG)

Con l'acronimo OG ci si riferisce a quelle ragazze che si sono diplomate presso una scuola, nel caso del Takarazuka, dunque, a coloro che hanno lasciato la compagnia teatrale. Tra queste vi è chi si sposa, chi si iscrive all'università, chi prosegue come cantante o chi preferisce contribuire alla realizzazione del "mondo dei sogni" ed essere assunta dalla compagnia in qualità di collaboratrice o dipendente, essendo già a conoscenza del know-how necessario. Tuttavia, ancor oggi vi è un cospicuo numero di OG che decidono di proseguire la propria carriera come attrici. La morale di fondo del Takarazuka è sempre stata quella di proporsi come scuola volta ad impartire quelle conoscenze necessarie a formare buone mogli e brave madri¹²², per questo motivo, la compagnia non si è mai preoccupata

¹²⁰ Intervista a Murakawa Kensaku, 9 settembre 2014.

¹²¹ Salvo qualche eccezione, in cui il contratto può essere esteso fino a al compimento del sessantatreesimo anno d'età.

¹²² TSUGANESAWA Toshihiro, TAHATA Kiyoko, NATORI Chisato, *Takarazuka to iu yume*, Tōkyō, Seikyūsha, 2014.



Università
Ca' Foscari
Venezia

delle carriere delle proprie ragazze, una volta che queste avessero lasciato il Takarazuka Kagekidan. Di conseguenza, quelle ex Takaragennu che miravano al mondo della recitazione, come Amami Yūki e Maya Miki, si affidavano ad agenzie fuori dal gruppo Hankyū. Recentemente, però, il Takarazuka ha allestito un ufficio specializzato nella gestione delle carriere delle OG, collocato nel Kabushiki Gaisha Umeda Geijutsu Gekijō, sotto gestione della Hankyū Hanshin Holdings. Inoltre, ha incominciato a dedicare alcuni spettacoli a queste figure, come per esempio “Dream Trail” del 2011. Si tratta di una performance nata dalla collaborazione tra Takarazuka Kagekidan e Umeda Geijutsu Gekijō, che ha visto, pertanto, OG e Takaragennu condividere il medesimo palcoscenico. Proprio perché ha conferito al pubblico la possibilità di rivedere in scena alcune glorie del passato, questa tipologia di spettacolo ha ottenuto un grande successo, permettendo alla compagnia di allargare il proprio target di consumo, costituendo, così, una nuova fonte di guadagno per l'impero Hankyū. Di conseguenza, si è deciso di intensificare questa collaborazione dando avvio alla serie “Takarazuka Way to 100th Anniversary”, che si è conclusa proprio nel 2013, ad un anno dal centenario della fondazione della compagnia¹²³. La gestione delle OG, dunque, mira a richiamare a “casa”, ovvero a Takarazuka, il consumatore¹²⁴: mediante la messa in scena di spettacoli con ex Takaragennu presso il teatro Umeda Geijutsu, si cerca da un lato di accontentare i vecchi fan, e dall'altro di stuzzicare l'interesse di nuovi consumatori, attirandoli al Daigekijō. Di fronte al ritiro di una star, infatti, vi sono due tipologie di comportamento riscontrabili nei fan: chi si volta verso un'altra *seito*, andando a sostenerla nel suo percorso di formazione¹²⁵, e chi invece decide chiudere con il capitolo Takarazuka. La strategia dell'home-coming è proprio volta a riparare l'interruzione di questa spirale, andando a richiamare quei fan che hanno smesso di recarsi al Grand Theatre in seguito al ritiro del proprio idolo.

¹²³ Umeda Geijutsu Gekijō – Special site <http://www.umegei.com/wayto100th/what.html>.

¹²⁴ MORISHITA Nobuo, *Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*, Tōkyō, KADOKAWA, 2015.

¹²⁵ Vedesi il capitolo “Top star system”.

Figura 24. Caste dello spettacolo “Dream, a dream”



http://theatre-orb.com/lineup/upload/mainvisual/mainvisual_13_dream.jpg

2.6 IL SISTEMA SCUOLA-TEATRO

Kobayashi decise di istituire una vera e propria scuola, in modo da impartire le conoscenze necessarie ad esibirsi sul palcoscenico del Takarazuka. Pertanto, nel 1918 fondò la Takarazuka Ongaku Kageki Gakkō (Scuola di canto e musica Takarazuka)¹²⁶, ingaggiò numerosi talenti della musica occidentale e, da parte propria, si mise a direzione della scuola. Nonostante la carica ricoperta, le studentesse si riferivano a Kobayashi con l'appellativo di “maestro” e, allo stesso modo, le ragazze non furono mai identificate come “attrici”, ma come “*seito*” (studentesse) o “*kenkyūsei*” (ricercatrici)¹²⁷, anche una volta diplomatesi ed entrate a far parte della compagnia teatrale. A quei tempi, infatti, l'appellativo di “attrice” veniva utilizzato nei confronti di quelle donne la cui mansione non si limitasse alla pura recitazione, ma sfociasse anche nella prostituzione. Vi è stato, però, un breve periodo in cui fu lo stesso Kobayashi a definire le proprie *seito*

¹²⁶ La scuola venne riconosciuta ufficialmente solo il 6 Gennaio del 1919.

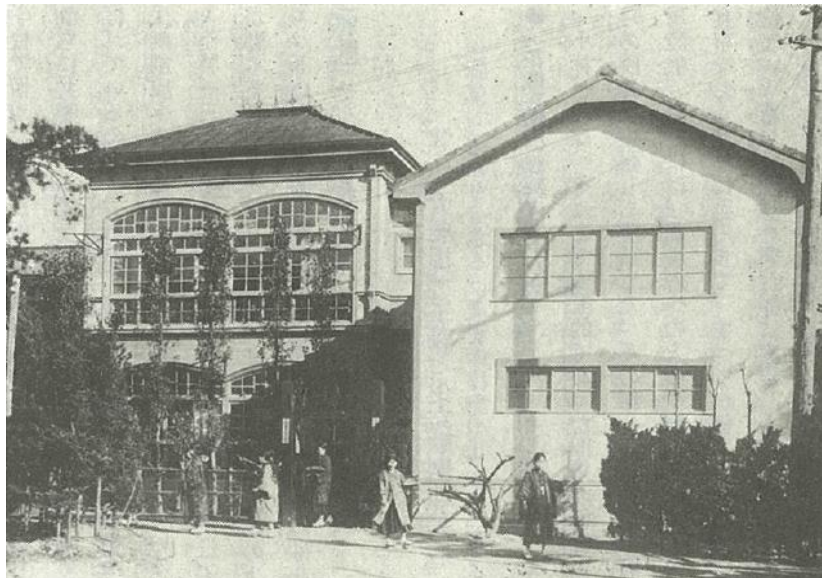
¹²⁷ Intervista a Takaragennu X: 15 marzo 2015.



Università
Ca' Foscari
Venezia

come “attrici”, ovvero in occasione delle pubblicità ufficiale del 1913¹²⁸. Tuttavia, già con la prima esibizione della compagnia, l’appellativo venne mutato in “*shōjo*”, mentre con l’avvio della scuola è divenuto ufficialmente “studentesse”. Così, ancora oggi nei confronti delle ragazze del Takarazuka ci si riferisce come “*kyūsei*” (abbreviazione di *kenkyūsei*), aggiungendovi in seguito un numero corrispondente alla quantità di anni di esperienza nella compagnia. Per lo stesso motivo, il ritiro di una *seito* viene chiamato “*sotsugyō*” (diploma), così come le sale in cui vengono eseguite le esercitazioni o le prove per gli spettacoli vengono chiamate “*kyōshitsu*” (aula) e non “*keikoba*” (palestra).

Figura 25. La scuola (1918)



Tsuganesawa Toshihiro, Kondō Kumi, Kindai nihon no ongaku bunka to Takarazuka, Kyōto, Sekaishisōsha, 2006, p. 7.

In origine, il sistema scolastico prevedeva un continuum tra la scuola e la compagnia teatrale, dal momento che si garantivano lezioni gratuite con lo scopo di formare uno staff specializzato per il business teatrale. Pertanto, una volta diplomatasi la *seito* entrava obbligatoriamente nel Takarazuka Shōjo Kagekidan. Le condizioni mutarono nel dopoguerra, quando con l’introduzione del sistema

¹²⁸ Asahi Shinbun Shuppan, *Takarazuka Kageki Karei naru 100 nen*, Tōkyō, Asahi Shinbun Shuppan, 2014.



della retta scolastica a pagamento, venne concessa alle ragazze la libertà di scegliere la strada da proseguire. Nonostante ciò, come indicato nell'applicazione form della scuola¹²⁹, la scuola continua a prediligere ragazze che abbiano intenzione di proseguire con la carriera di Takaragennu e infatti, stando agli studi di Shimose Naoko¹³⁰, sembra che fino ad oggi non si sia verificato alcun esempio di *seito* che abbiano rinunciato ad entrare nella compagnia dopo aver conseguito il diploma.

2.7 I CORSI

I corsi della scuola erano suddivisi in *yoka* (corso preparatorio) e *honka* (corso regolare), per un totale di due anni, tuttavia, il periodo di formazione continuava anche una volta che la *seito* fosse entrata nella compagnia teatrale, mediante tre corsi di specializzazione allestiti nel Maggio del 1928¹³¹: danza, canto e generico. Durante gli anni della Revue, la Takarazuka Ongaku Kageki Gakkō fece dello *yoka* una divisione speciale in cui venivano ammessi solamente talenti musicali, ovvero ragazze che sarebbero salite immediatamente sul palcoscenico¹³². A partire dal 1930, invece, cominciarono ad essere ammesse solamente ragazze diplomate presso istituti femminili o coloro che volessero entrare nello *yoka*. Tale decisione contribuì notevolmente ad aumentare il numero delle *seito* provenienti da scuole femminili, andando così a riconfermare quel rapporto tra il Takarazuka e le studentesse, che già si era manifestato con la nascita di gruppi come Jogakkō Takarazuka Tsūshin e Reijoran su “Kageki”. A rafforzare questo legame fu la rubrica “Gakusō jidai no tomo wa miru”¹³³ (Le amiche di scuola vedono), in cui le

¹²⁹ MIYAKO Akiko, *Fan mo shiranai!? Takarazuka no subete*, Tōkyō, Saneishobō, 2014.

¹³⁰ SHIMOSE Naoko, *Takarazuka hyaku nen no koi – Hanryū ni furete*, Tōkyō, Sairyūsha, 2013.

¹³¹ Takarazuka Kagekidan official web site: <http://kageki.hankyu.co.jp/fun/history1923.html>.

¹³² TSUGANESAWA Toshihiro, KONDŌ Kumi, *Kindai nihon no ongaku bunka to Takarazuka*, Kyōto, Sekaishisōsha, 2006.

¹³³ “Kageki” Luglio 1934 – Aprile 1937.



ex compagne delle attuali Takaragennu raccontavano degli aneddoti sulle star ai tempi delle elementari o delle medie.

Nel 1939 Kobayashi rinominò la scuola in Takarazuka Ongaku Buyō Gakkō (Scuola di ballo e musica Takarazuka), abolì il sistema di suddivisione dei corsi di specializzazione e aumentò il numero degli anni di formazione: uno per lo *yoka* e due per lo *honka*. Inoltre, venne proibito alle ragazze di esibirsi sul palcoscenico fino a che non avessero completato gli studi, i quali non prevedevano solamente lezioni pratiche di canto, danza e recitazione, ma impartivano anche conoscenze basilari, come la geografia, la storia e la lingua giapponese. Durante la Seconda Guerra Mondiale la scuola venne chiusa, per poi riaprire nel Settembre del 1945, mentre l'anno successivo prese il nome di Takarazuka Ongaku Gakkō o Takarazuka Music School¹³⁴. Il periodo d'istruzione divenne annuale, coincidente con l'unico *yoka*, e rimase immutato fino al 1957, anno in cui venne reintrodotta lo *honka* e si riprese con l'originario sistema di formazione biennale.

Il numero annuale di *seito* che la scuola ammetteva negli anni Trenta superava di gran lunga quello attuale, che è pari a 40 studentesse. Stando agli studi di Shimose¹³⁵, per esempio, nel 1935 furono più di cento le ragazze che entrarono nella Takarazuka Ongaku Kageki Gakkō, mentre nel 1936 il numero scese a novantotto ammesse¹³⁶. Questa è un'altra prova di come la Revue romantica stesse attirando sempre più fan di sesso femminile, tra le quali molte aspiravano a divenire vere e proprie Takaragennu.

2.8 UNA SCUOLA “PURA”

Con l'introduzione della Revue e il successivo degrado del mondo dell'entertainment in Giappone, Kobayashi si adoperò per differenziare il proprio

¹³⁴ L'acronimo TMS è divenuto il logo ufficiale della scuola, ove le quattro corde del koto rappresentano le troupe.

¹³⁵ SHIMOSE Naoko, *Takarazuka hyaku nen no koi – Hanryū ni furete*, Tōkyō, Sairyūsha, 2013

¹³⁶ KAWASAKI Kenko, *Takarazuka to iu iūtopia*, Tōkyō, Iwanamishoten, 2005.



Università
Ca' Foscari
Venezia

teatro dall'immagine erotica che permeava le altre compagnie. Puntò in particolare sulla purezza delle *seito*, facendo dello slogan “Kiyoku, Utsukushiku, Tadashiku” il motto della scuola. Allo stesso tempo, si preoccupò di introdurre un regolamento più “puro” e rigido rispetto agli altri istituti femminili, affinché i genitori si sentissero sicuri nel mandare le proprie figlie a studiare presso la Takarazuka Ongaku Kageki Gakkō. Vietò alle studentesse di sparlare tra di loro e di intessere relazioni amorose con ragazzi poco raccomandati, inoltre le mise in guardia dall'aver rapporti con le giovani fan, mentre agli insegnanti fu vietata la predilezione per un'alunna in particolare¹³⁷. Per far rispettare queste regole, Kobayashi non si affidò ad una figura esterna, ma esortò le stesse ragazze al controllo reciproco, in nome dell'armonia della compagnia: fu con questo obiettivo che nel 1924 fondò l'Associazione per il Mantenimento dell'Armonia (Kyōwakai).

Figura 26. La poesia di Kobayashi Ichizō



http://pds.exblog.jp/pds/1/201401/02/35/a0096735_0211262.jpg

In quegli anni si decise di porre la scuola Takarazuka sotto un'altra ottica, ovvero di specializzarla nella formazione di “buone mogli e brave madri”. Le ragazze

¹³⁷ TSUGANESAWA Toshihiro, TAHATA Kiyoko, NATORI Chisato, *Takarazuka to iu yume*, Tōkyō, Seikyūsha, 2014.



dovevano essere colte, saper cantare e ballare, conoscere numerosi arti e allo stesso tempo godere di corporatura sana e bella. Così, la concezione della Ongaku Gakkō mutò: essa non esisteva più in funzione del palcoscenico, ovvero come luogo di formazione di figure specializzate, ma era piuttosto il palco ad esistere in funzione della scuola, come luogo che permettesse alle ragazze di esibirsi in ciò che avevano imparato. Col tempo questa ideologia è venuta a scemare, oggi infatti le opportunità di carriera di una donna sono molteplici e *“marriage is not the sole goal...”*¹³⁸. Molte ragazze, per esempio, vogliono entrare nel Takarazuka con lo scopo di divenire attrici, così come affermato da Terai Yoshiki¹³⁹, ex direttore del Takarazuka Music School.

2.9 LA SCUOLA OGGI

Sebbene agli inizi la compagnia Takarazuka fosse formata da bambine d'età inferiore ai quindici anni, a partire dal 1949 la scuola cominciò ad accettare solamente ragazze di 17 e 18 anni. Il sistema mutò nuovamente nel 1953, con l'ammissione di ragazze dal terzo anno di scuola media fino al terzo delle superiori, ovvero dai quindici ai diciotto anni, ed è rimasto invariato fino ad oggi. Tuttavia, l'età e la volontà di proseguire con la carriera di Takaragennu non sono sufficienti per entrare nella Takarazuka Music School. E' necessario, infatti, che la ragazza goda anche di bell'aspetto e che superi le tre tipologie d'esame previste. La prima consiste in un colloquio, durante il quale vengono richieste poche informazioni personali, di sorridere o di mettersi in posa. Quivi passano un massimo di 800 ragazze. Con la seconda prova si vanno a testare le abilità di canto e danza, e a passare sono 120 ragazze. La terza e ultima sessione d'esame prevede un colloquio con il quale vengono decise le 40 finaliste che entreranno nella Takarazuka Ongaku Gakkō. In preparazione agli esami, spesso le aspiranti si

¹³⁸ Eve ZIMMERMAN, *On the dreamy stage with the Takarazuka Revue Company*, 1989, Saka Haruhiko, p.6.

¹³⁹ Jane SINGER, *The Dream World of Takarazuka*, 1996.



Università
Ca' Foscari
Venezia

iscrivono a corsi di ballo e canto privati, altre invece preferiscono entrare nel Takarazuka Kodomo Atene, un istituto gestito dal TMS che ammette annualmente 40 bambine, dal quarto anno di elementari al secondo anno di medie. Durante la fase di ammissione, però, gli esaminatori non si basano solamente sulle abilità artistiche dell'aspirante, ma anche sulle attività extra scolastiche e sulla personalità delle ragazze¹⁴⁰.

2.10 ON THE JOB TRAINING (OJT)

Il periodo di formazione non si limita ai soli due anni di scuola, che vedono le *seito* impegnate dalla mattina presto fino alle 22.00 circa della sera, ma prosegue anche una volta che si entra a far parte della compagnia teatrale, mediante le OJT. Queste consistono in lezioni di canto, danza e recitazione, impartite dallo staff specializzato del Takarazuka. Inoltre, è proprio con l'esperienza diretta sul set che le ragazze apprendono effettivamente le conoscenze necessarie, ovvero come truccarsi, vestirsi e muoversi in modo appropriato. Pertanto, è compito della *seito* appena diplomata scegliersi una *otsuki*¹⁴¹, ovvero una *senpai* che la guidi nel suo percorso di apprendimento, in cambio di aiuto in alcune faccende. A loro volta, queste ragazze diverranno *otsuki* di qualcun'altra e avranno il compito di occuparsi delle nuove arrivate.

2.11 IL DORMITORIO

Con lo scopo di agevolare gli studi a chi vive lontano, a partire dal 1967 il Takarazuka Kagekidan ha messo a disposizione delle *seito* un alloggio, il “Sumire Ryō” (Dormitorio Violetta). La struttura è stata dislocata più volte nel corso degli anni e attualmente si trova a poche decine di metri di distanza dal Daigekijō. Il

¹⁴⁰ MIYAKO Akiko, *Fan mo shiranai!? Takarazuka no subete*, Tōkyō, Saneishobō, 2014.

¹⁴¹ HARUKA, Ōkita, MEGUMI, Mizuno, *Entāteimento sangyō ni okeru kachi kyōsō no purosesu – Takarazuka Kagekidan to AKB48 no jirei*, 2012.



dormitorio non ospita solamente le studentesse della scuola Takarazuka, ma anche chi è già entrato a far parte della compagnia teatrale. La vita al suo interno, così come quella all'interno della scuola, è disciplinata da numerose e rigide regole, tutte volte a preparare le *seito* ad affrontare il mondo del Takarazuka. Tra gli esempi riportati da Miyako Akiko¹⁴² vi sono l'obbligo di camminare per i corridoi della scuola in fila per uno, in silenzio e senza correre, mentre nel dormitorio vi è quello di lasciare i mobili sempre un po' aperti, applicare del nastro alla porta e del feltro sotto le ciabatte, così da minimizzare i rumori. In questo modo si preparano le future Takaragennu a muoversi velocemente e in silenzio presso gli spazi angusti delle quinte del teatro. Viene data molta importanza anche alle relazioni gerarchiche, poiché la buona riuscita di una performance teatrale si basa proprio sul lavoro di squadra ed è importante, dunque, che ognuna svolga al meglio il proprio compito. Per lo stesso motivo, ad ogni allieva viene affidato l'incarico di una particolare faccenda domestica, che rimane immutato fino al diploma. Le pulizie vengono svolte giornalmente e tutto dev'essere tirato a lucido, tanto che le porte vengono aperte dalle studentesse del primo anno coprendosi le mani con la gonna, per non sporcare il pomello con le impronta delle dita.

2.12 SUMIRE CODE

Tra le rigide regole che vigono nel mondo del Takarazuka, vi sono anche quelle del "Sumire Code" (Codice della violetta), che vanno ad influenzare il comportamento delle *seito* durante l'intera carriera di Takaragennu. Tuttavia, non vi è alcuna testimonianza scritta di questo codice. Si tratta, infatti, di una serie di comportamenti che, come affermato dallo stesso Murakawa Kensaku¹⁴³: "*Non sono scritti e quindi non sono imposti, ma tutte fanno così*". Tra queste regole, la più palese, proprio perché va a caratterizzare la stessa compagnia, è il divieto di

¹⁴² MIYAKO Akiko, *Fan mo shiranai!? Takarazuka no subete*, Tōkyō, Saneishobō, 2014.

¹⁴³ Intervista a Murakawa Kensaku, 9 settembre 2014.



Università
Ca' Foscari
Venezia

sposarsi o di parlare della propria situazione sentimentale, fintanto che si è un membro del Takarazuka Kagekidan. Il Sumire Code, inoltre, vieta alle *seito* di rivelare al pubblico il proprio nome e anno di nascita, ecco perché, prima di entrare nella compagnia teatrale, le star sono tenute a scegliersi un nome d'arte. In principio, questo veniva composto riprendendo e combinando i *kanji* dalla raccolta di *waka* intitolata “Hyakunin Isshu”, con l'aumentare delle ragazze, però, si è accantonato questo sistema e quella del nome d'arte è divenuta una scelta personale, seppur anch'essa regolamentata¹⁴⁴. Infatti, non si dovrebbe utilizzare né il proprio nome e tantomeno il nome d'arte di una *senpai*, nonostante ciò, nel corso della storia sono state infrante entrambe le regole. Anche il divieto di mangiare di fronte ai fan costituisce un punto fermo del Codice della Violetta, così come si può notare dalle varie apparizioni delle *seito* in tv o ai tea party. Stando alle spiegazioni di una star¹⁴⁵, tale divieto nasce con lo scopo di mantenere intatto il mondo dei sogni del Takarazuka: nelle fiabe, per esempio, non si vede quasi mai nessuno mangiare, poiché, trattandosi questo di un atto quotidiano, si andrebbe a riportare lo spettatore alla realtà.

Nel Sumire Code vi sono, inoltre, una serie di norme indirizzate particolarmente alle *otokoyaku*. Per esempio, anche se in questo modo si va a condizionare la vita privata di una *seito*, non è consentito loro farsi vedere in pubblico in abiti femminili, poiché si andrebbe a distruggerne l'immagine mascolina, qualora venga vista e riconosciuta da un fan. Per lo stesso motivo, le *otokoyaku* non dovrebbero nemmeno recarsi a comprare biancheria intima. Per far fronte a questo problema, infatti, una volta all'anno, per circa tre mesi, lo staff del Takarazuka si preoccupa di comprare capi di biancheria femminile, che vengono poi venduti alle *otokoyaku* all'interno del complesso del Grand Theatre, lontano dagli occhi dei consumatori¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Mostra: Takarazuka Kageki 100 shūnen kinen Takarazuka Kageki 100 nen ten – Yume, kagayakitsudukete, Hyōgo Prefectural Museum of Art, 5 agosto 2014.

¹⁴⁵ Per questioni di privacy, non è possibile rivelarne l'identità.

¹⁴⁶ Intervista a Murakawa Kensaku, 9 settembre 2014.



2.13 INSERIMENTO DI UNA DIVISIONE MASCHILE

Tra le numerose critiche nei confronti del Takarazuka, vi fu quella inerente all'assenza di attori maschi, a quel tempo considerata condizione necessaria per potersi affermare come teatro a tutti gli effetti. Pertanto, nel 1919 Kobayashi rispose con l'inserimento nella propria scuola di otto attori maschi, in una divisione speciale che nominò "senka" (corso speciale). Sebbene questi ragazzi si esibissero principalmente in voci corali, non furono ben accettati dal pubblico e così, dopo soli dieci mesi dalla formazione, la divisione venne sciolta¹⁴⁷ e si decise di portare avanti il Takarazuka come teatro di sole ragazze¹⁴⁸. Nel 1926, allora, Kobayashi si preoccupò di allestire una nuova compagnia teatrale, in cui maschi e femmine potessero esibire assieme, il Takarazuka Kokuminza¹⁴⁹. Tuttavia, non riscosse il successo desiderato, probabilmente perché messa in ombra dalla popolarità del Shōjo Kagekidan. Così, incapace di raccogliere un numero consistente di spettatori, la compagnia fu costretta a sciogliersi nel 1930.

Figura 27. La divisione maschile senka



<http://roxytap.cocolog-nifty.com/blog/280808b20080808091409031.jpg>

¹⁴⁷ TSUGANESAWA Toshihiro, KONDŌ Kumi, *Kindai nihon no ongaku bunka to Takarazuka*, Kyōto, Sekaishisōsha, 2006

¹⁴⁸ SAKUAE Yuki, *Takarazuka Kageki ni okeru "shudaika" to sono yakuwari: rekishi to tenkai*, 2014, p. 16.

¹⁴⁹ NAKAJIMA Sayuri, *Takarazuka no miryoku ni semaru – Naze Takarazuka wa onrī wan kigyō de aru no ka*, Kansai Daigaku, 2006.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Con l'introduzione della Revue e la volontà di realizzare un teatro popolare, negli anni Trenta Kobayashi tentò nuovamente di inserire degli attori di sesso maschile nel Takarazuka. Questa scelta andava contro i numerosi commenti pubblicati su "Kageki" del 1931, in cui si criticava il precedente tentativo del 1919. Ueda Yuko¹⁵⁰, per esempio, si interrogava sul motivo dell'inserimento di una divisione maschile in un teatro affermatosi proprio come teatro di sole donne; Taki Mioko¹⁵¹, invece, avrebbe voluto evitare il totale impiego di uomini per l'esecuzione delle performance, affidando alle *seito* perfino il compito svolto dall'orchestra. Nonostante ciò, a partire da gennaio del 1932, con il progetto "Takarazuka Variety", sul palcoscenico del Chūgekijō si incominciò a fare esibire *seito* e attori maschi insieme, in spettacoli quali "Saltinbanco", "Sekai no Melody" e "Cavalleria Rusticana"¹⁵². Tale scelta portò a riaprire nuovamente il dibattito sulla necessità di inserire o meno una divisione maschile nel Takarazuka. Non fu solamente il responso delle *seito* ad essere negativo, ma anche quello dei genitori e del pubblico: le ragazze non si sentivano a proprio agio a condividere il palcoscenico con degli uomini, mentre i fan erano contrari, poiché si andava a ledere la "purezza" della compagnia. Così, Kobayashi decise di abbandonare il proprio progetto, arrendendosi al volere del pubblico, e annunciò ufficialmente che l'aggiunta di una divisione maschile nel proprio teatro non fosse necessaria¹⁵³. Nel dopoguerra si verificò un ultimo tentativo volto a rendere il Takarazuka una compagnia mista. Tra il 1945 e il 1952, infatti, venne reinserita una divisione maschile, il Takarazuka Kagekidan Danshibu. A differenza del "senka" del 1919, questi attori ricevevano una paga e potevano esibirsi solamente in concerti. Ai cinque membri iniziali, se ne aggiunsero tre nel 1946 e ancora cinque nel 1947. Raggiunto il numero di 13 attori, la nuova divisione prese ad esibirsi in esibizioni teatrali, presso il Chūgekijō. Al Takarazuka Kagekidan Danshibu, però, che nel

¹⁵⁰ Kageki, luglio, 1932, p.99.

¹⁵¹ Kageki, aprile, 1932, p.163.

¹⁵² MAYUKO, Hakamata, *Janru kakuritsu to heisoku no rikigaku – sōseiki Takarazuka no shōjo bunkaka*, 2006.

¹⁵³ Kageki, aprile, 1932, p.4.



Università
Ca' Foscari
Venezia

1952 aumentò a 25 membri, continuavano ad essere precluse le esibizioni presso il Grand Theatre, se non tra il coro, ove il pubblico non potesse vederli. Ecco perché questi ragazzi venivano chiamati volgarmente come “Coro Ombra”, dal momento che la loro presenza non veniva mai resa nota al pubblico. Per esempio, sul programma dello spettacolo “Gubijin” non compaiono i nomi di questi attori, nemmeno di quelli che avevano cantato in assolo¹⁵⁴. Nel 1952 la divisione maschile era ormai divenuta consistente, tanto che le lezioni presso la scuola cominciarono ad essere divise in base al sesso. In seguito, nel 1953 si decise di ammettere ufficialmente l’entrata nella scuola Takarazuka agli uomini. Sebbene in quell’anno fosse stato riservato uno spazio per 33 attori, nessuno vi fece richiesta e pertanto, nel Novembre del 1953 si decise definitivamente di portare avanti una compagnia teatrale di sole donne. Causa del fallimento di quest’ultimo inserimento di una divisione maschile risiede probabilmente nel già mutato target di spettatori, nonché nella pubblicizzazione dello stesso Takarazuka, che Kobayashi aveva definito essere teatro di *shōjo* per *shōjo*. E’ infatti plausibile che gli uomini fossero restii ad entrare in una compagnia di sole donne e che si esibiva perlopiù in performance di natura romantica. Il fatto che tutti e tre questi tentativi non abbiano ottenuto l’approvazione del pubblico, inoltre, conferma l’avvenuta ed effettiva affermazione del Takarazuka nel mondo dell’intrattenimento, in qualità di teatro di sole ragazze.

2.14 TAKARAZUKA E I MEDIA

Il rapporto con i media contribuì all’innalzamento della popolarità del Takarazuka, portandolo a farsi conoscere in tutto il Giappone. La prima comparsa in radio risale all’11 Marzo del 1927, sul canale della NHK di Ōsaka, con lo

¹⁵⁴ NAKAJIMA Sayuri, *Takarazuka no miryoku ni semaru – Naze Takarazuka wa onrī wan kigyō de aru no ka*, Kansai Daigaku, 2006.



Università
Ca' Foscari
Venezia

spettacolo “Mon Paris”¹⁵⁵. Le trasmissioni delle canzoni degli spettacoli Takarazuka continuarono fino al 1930, in contemporanea con una rubrica dello Asahi Shinbun¹⁵⁶, in cui venivano inserite foto, battute e perfino i testi delle canzoni di tali performance. Nel Settembre nel 1949 si cominciò con il programma “Takarazuka Parade”, che andò in onda sulla NHK ogni sabato fino al 1953. Due anni più tardi, sulla Mainichi Radio venne trasmessa la prima gara di “Takarazuka Fan Contest”, sponsorizzata dalla Hankyū Dentetsu¹⁵⁷. Proprio come suggerisce il titolo, si trattava di una gara tra fan del Takarazuka, che si esibivano in canzoni tratte dagli spettacoli. Questo programma riscosse molto successo, tanto da essere mandato in onda fino al 1974.

Figura 28. Takarazuka Fan Contest



Hashimoto Masao, *Takarazuka Kageki 60 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan Shuppanbu, 1974, p.14.

¹⁵⁵ Takarazuka Kagekidan, *Sumire hana toshi wo kazanete – Takarazuka Kageki 90 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan, 2004.

¹⁵⁶ Asahi Shinbun Shuppan, *Takarazuka Kageki Karei naru 100 nen*, Tōkyō, Asahi Shinbun Shuppan, 2014.

¹⁵⁷ ETŌ Shigehiro, *Takarazuka Kagekidan stadīzu – Butai o 100 bai tanoshimu chitekina 15 kōza*, Tōkyō, Ebisukōshō, 2007.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Nel Dopoguerra, il Takarazuka incominciò a fare uso di strumenti mediatici più avanzati per la propria strategia pubblicitaria, quali la televisione e il grande schermo. Nel 1951 la Tōhō, un'azienda della Holding Group, girò il film “Takarazuka Fujin” (Le donne del Takarazuka), nel quale compaiono alcune star del Takarazuka. L'anno successivo, invece, fu la volta della prima comparsa in televisione delle *seito*, sul canale della NHK: questo evento diede avvio ad una serie di numerosi interventi e partecipazioni di Takaragennu a programmi televisivi, come quelli della Kansai Terebi, della NHK o della TBS¹⁵⁸. Per esempio, nel 1971, sulla Kansai Terebi si incominciò con la trasmissione di “That's Takarazuka”, mentre sulla NHK nazionale per circa un anno venne trasmesso “Uta no Grand Stage” (Il grande stage della musica), ove le star andavano ad esibirsi ogni settimana per una decina di minuti circa. Il legame tra il Takarazuka e il piccolo schermo si protrasse anche negli anni Ottanta, con il telefilm “Niji wo oru” (Intrecciare un arcobaleno), incentrato sulla vita delle Takaragennu¹⁵⁹, mandato in onda sulla NHK di Ōsaka. Tuttavia, bisognerà attendere fino al primo Gennaio del 1996 per la diretta di un vero e proprio spettacolo Takarazuka, avvenuta sul canale satellitare della NHK.

2.15 LA NASCITA DEL TCA E IL BUSINESS DELL'HOME VIDEO

Il Takarazuka Creative Art (TCA) è stato fondato nel 1994 in seguito alla fusione con il Takarazuka Ongaku Shuppan, un'azienda creata nel 1988 che, insieme al Takarazuka Kikaku, si occupava della realizzazione di cassette musicali, LP e CD tratti dagli spettacoli¹⁶⁰. La fondazione del TCA nacque dalla necessità di gestire in modo più appropriato le vendite del Takarazuka Kagekidan, che a partire dagli anni Settanta aveva cominciato a dipendere dalle top star. Serviva uno staff

¹⁵⁸ Takarazuka Kagekidan, *Sumire hana toshi wo kazanete – Takarazuka Kageki 90 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan, 2004.

¹⁵⁹ Hyōgoken Ritsubijutsukan, Nihon Keizai Shinbunsha, *Takarazuka Kageki 100 shūnen kinen Takarazuka Kageki 100 nen ten – Yume, kagayakitsudukete*, 2014.

¹⁶⁰ TCA official web site: <https://www.tcpictures.net/gaiyo/history/history.html>.



Università
Ca' Foscari
Venezia

specializzato che andasse a concentrarsi sul consumatore e sui suoi desideri: il pubblico e i fan sono infatti un requisito fondamentale per il successo di una compagnia teatrale, in quanto costituiscono la principale fonte di guadagno. Nel 1995 la compagnia entrò nel business delle VHS, un metodo per portare il teatro in casa, e così, a partire da quell'anno, si incominciò a registrare su cassetta tutti gli spettacoli del Takarazuka. L'idea scaturì in seguito al Grande terremoto di Kōbe. A causa di questa catastrofe, infatti, gli spettacoli vennero sospesi per un breve periodo, portando via alle famiglie una delle poche fonti di evasione dalla triste realtà. Ueda Shinji¹⁶¹, che a quel tempo era a direzione del TCA, pensò, allora, di offrire al consumatore un modo per accedere al mondo del Takarazuka quando e quante volte lo desiderasse, senza limitare il prodotto della compagnia teatrale alle singole performance live, eseguite in tempi prestabiliti. Al contempo, la realizzazione di VHS permise al Takarazuka di diffondersi più facilmente tra le mura domestiche e dunque, di raggiungere un più ampio target di consumo. Nel 2004, con la stessa filosofia, il TCA è entrato nel business del DVD, adattandosi alla nuova domanda di mercato. E' interessante notare come il Takarazuka abbia sempre puntato sulla proposta dei propri maggiori successi per l'adozione di nuovi strumenti mediatici, probabilmente come strategia per entrare con successo in questi nuovi business. Infatti, la prima canzone trasmessa in radio è stata quella di "Mon Paris", così come il primo spettacolo ad essere registrato su nastro è stato un tributo a "The Rose of Versailles", entrambi spettacoli che a suo tempo hanno portato la compagnia al successo.

Vi è, però, la possibilità che il business dell'home video minacci quello teatrale, dal momento che il prezzo di un DVD non si discosta molto da quello di un ingresso S a teatro: attualmente¹⁶² il costo di un DVD degli spettacoli presso il Bow Hall ammonta a 8640 Yen, mentre per quelli del Daigekijō a 10800 Yen. Con lo scopo di evitare di rubarsi i clienti a vicenda, il Takarazuka ha provveduto a differenziare il proprio prodotto. I DVD vengono realizzati ponendo al centro

¹⁶¹ UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002.

¹⁶² Locandine degli spettacoli dell'anno 2014.



dell'inquadratura la top star, per rispecchiare sia il volere dei fan che il top star system su cui verte la compagnia, e contengono uno speciale con le prove dello spettacolo. Recentemente è stata introdotta anche una nuova funzione, grazie alla quale è possibile rivedere lo spettacolo da una diversa angolazione, focalizzandosi sulla top star, sulla top *musumeyaku* o sulla *nibante*.

2.16 TAKARAZUKA SKY STAGE

Si tratta di un canale satellitare *on demand* gestito dal TCA con il medesimo obiettivo dell'home video, ovvero di diffondere gli spettacoli Takarazuka nelle case dei consumatori, laddove non vi sia la possibilità di recarsi a teatro. Il programma dello Sky Stage è molto vario: non prevede solamente la trasmissione di performance precedenti, ma anche di interviste e speciali dedicati alle star, prove degli spettacoli, news sul mondo del Takarazuka, ecc.¹⁶³. Si tratta, insomma, di un altro mezzo con cui raggiungere un vasto pubblico, interagire e tenere informati i fan in tempo reale, condizione necessarie in un'epoca che vede la televisione ed internet al centro dell'intrattenimento. Come viene illustrato nell'ultimo capitolo, infatti, il principale interesse dei fan del Takarazuka consiste nello scambio di informazioni sulla propria star preferita, che si vuole vedere non solo in veste di *otokoyaku* o *musumeyaku*, ma anche nella vita privata, in modo da conoscerne la personalità. In risposta a questo tipo di domanda e a scopo pubblicitario, a partire dal 1 Luglio del 2002, il Takarazuka ha dato avvio al servizio Sky Stage e ha provveduto a far partecipare le *seito* ad alcuni programmi televisivi o ad altre attività nel mondo dell'entertainment. Per esempio, nel 2007 è stato creato il gruppo AQUA5, che si è esibito in concerti e ha inciso dischi musicali, proprio come una vera band, con l'obiettivo di raggiungere un pubblico più giovane, nonché gli amanti del j-pop. Nel 2013, invece, alcune star hanno

¹⁶³ Intervista a fan del Takarazuka: 100 donne, dai 20 ai 65 anni, luglio 2012 – marzo 2015.

recitato nella serie televisiva “Take Five”¹⁶⁴ trasmessa sulla TBS. Inoltre, a partire dal 2009, alla fine di ogni spettacolo si è cominciato ad allestire un talk show, in cui la *top combi*¹⁶⁵ e le altre star principali commentano e svelano i retroscena della performance in questione. Nonostante quest’ultimo evento avvenga subito dopo la chiusura del sipario e quindi le *seito* vi partecipino con ancora i costumi di scena addosso, le star sono libere di parlare a proprio nome, facendo del talk show un evento di successo.

Figura 29. AQUA5



<http://pic.prepics-cdn.com/6666633340000/24855875.jpeg>

2.17 SAKIAJI, NAKAMI E ATOAJI

Se da una parte lo Sky Stage contribuisce a mantenere il consumatore aggiornato, dall’altra costituisce un’importante risorsa pubblicitaria. E’ proprio attraverso la trasmissione delle prove dei prossimi spettacoli che il Takarazuka punta a stimolare la curiosità dello spettatore, alimentando in lui la voglia di recarsi a teatro per vedere l’esibizione dal vivo. Questa è la fase primaria di una strategia

¹⁶⁴ Apparizione speciale del 13 aprile 2013.

¹⁶⁵ Top star *otokoyaku* e *musumeyaku*.



Università
Ca' Foscari
Venezia

che l'ex manager Morishita¹⁶⁶ ha definito come “*sakiaji, nakami e atoaji*”, rispettivamente pregustazione, degustazione e retrogusto. La seconda fase coincide con la visione effettiva della performance che, attraverso la ripetizione della canzone tema (in versione strumentale, di assolo o corale e perfino durante parata finale), conduce lo spettatore verso l'ultima fase *atoaji*. Il retrogusto si ha quando il cliente si ritrova a canticchiare il tema dello spettacolo: una volta entrato in testa, vi sono maggiori probabilità che lo spettatore si rechi nuovamente a vedere la medesima esibizione. Attraverso il canale on demand, con il quale viene trasmesso un abbozzo della storia e del cast, dunque, si punta a stuzzicare la curiosità e l'attenzione del fan abbonato. Di fondamentale importanza per la strategia del Takarazuka è, infatti, la combinazione di musica e testo delle canzoni: il testo deve essere bello e orecchiabile, in modo da imprimersi facilmente nella mente dello spettatore. Nel momento in cui il cliente, entrato nella fase dello *atoaji*, canta tra sé e sé la canzone dello spettacolo, la compagnia si è garantita un repeater.

2.18 RIVISTE

A pari passo con lo sviluppo del business teatrale, Kobayashi si è preoccupato di offrire un servizio di informazione indirizzato agli spettatori del Takarazuka: è così che nel 1918 è stata creata la prima rivista ufficiale “Kageki”. Fu lo stesso fondatore ad occuparsi della redazione dei primi numeri che, proprio come gli spettacoli del Takarazuka, in origine prevedeva una pubblicazione stagionale, mentre a partire dal 1921 divenne mensile. Poiché si trattava di un espediente per coinvolgere attivamente il consumatore, nonché di un metodo per effettuare le ricerche di mercato, nella rivista venivano e vengono tutt'oggi riservati una serie

¹⁶⁶ Presentazione del libro “*Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*” di Morishita Nobuo, 23 gennaio 2015.



Università
Ca' Foscari
Venezia

di spazi dedicati ai commenti e alle richieste dei lettori, come il “Kōsei eisei”¹⁶⁷ (Voci alte e basse) o la sezione “Tanpa takanami”¹⁶⁸ (Onde alte e basse), riservata alle domande inerenti alla compagnia teatrale, oltre ai già citati Rejoran e Jogakkō Takarazuka Tsūshin. Ai tempi della fondazione, la rivista contava circa 60 pagine, che nel corso degli anni sono aumentate sempre più, fino all’attuale numero di 200. Nel 1946 è stata aggiunta, inoltre, la sezione “Eto bun”, in cui sono le stesse star del Takarazuka a scrivere.

Figura 30. Primo numero della rivista “Kageki”



Hashimoto Masao, *Takarazuka Kageki 60 nen shi*, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan Shuppanbu, 1974.

Nel 1936 è incominciato con la pubblicazione della seconda rivista ufficiale, “Takarazuka Graph”, comunemente abbreviato “Graph”. Questo mensile si basa principalmente sull’immagine: ritratti fotografici delle *seito* e foto inerenti al trucco e ai costumi, a differenza di “Kageki”, che prevede numerose sezioni di lettura e che è incentrata maggiormente sugli spettacoli. Un’altra rivista storica è “Takarazuka Otome”, una pubblicazione annuale che presenta tutte le star della compagnia teatrale, con tanto di foto e poche informazioni personali. Agli inizi

¹⁶⁷ TAKEMURA Tamio, SUZUKI Kidami, *Kansai modanizumu saikō*, Kyōto, Shinubkaku Shuppan, 2008

¹⁶⁸ KOBAYASHI Kōichi, *Takarazuka Kageki 100 nen shi “Niji no hashi wataritsudukete” – Butai hen*, Hankyū Communications, 2014.



Università
Ca' Foscari
Venezia

questa rivista non era altro che una pubblicazione interna ed è solo a partire dal 1938 che è divenuta oggetto di commercio. Tra le riviste ufficiali vorrei citare, infine, il free paper “Takarazuka Sky Stage”, un’altra pubblicazione mensile volta ad illustrare la lista della programmazione del canale on demand, da cui il giornale prende il nome, i prodotti ufficiali del Takarazuka e gli spettacoli in scena.

2.19 GOODS

Fino al mese di Ottobre del 2014 la pubblicazione delle riviste ufficiali del Takarazuka Kageki era gestita dalla Hankyū Communications, mentre attualmente si trova sotto il controllo del TCA. Pertanto, magazine, CD, DVD e gli altri goods ufficiali del Takarazuka vengono tutti realizzati da questa compagnia e distribuiti per mezzo del Quatre Reves, una catena di negozi¹⁶⁹ fondata nel 2007 e gestita dal TCA. Mediante la strategia OSMU (one source multi use), si va ad ampliare il numero delle vie d’accesso al mondo utopico offerte al consumatore, non limitandole alla sole performance dal vivo, ovvero al prodotto di prima categoria, ma estendendole anche all’acquisto di DVD e merchandise, prodotti di seconda e terza categoria. Questa strategia, infatti, va a sfruttare l’attività svolta dalle *seito* per ricavarne tre distinte tipologie di prodotti commerciali, dai quali la compagnia trae profitto. Tra i goods ufficiali vi sono: poster, calendari, cartoline, foto, ecc., inoltre, recentemente si è cominciato a vendere qualche prodotto di bigiotteria con il logo delle top star. La pubblicazione dei calendari è iniziata nel 1950 ed è riservata solamente alle star più popolari del Takarazuka. La comparsa dei calendari monografici, invece, risale al 1998. Per le *musumeyaku*, però, non è prevista alcuna pubblicazione. Gli unici calendari interamente dedicati a queste figure sono stati realizzati tra il 1999 e il 2002, anno in cui il progetto venne sospeso, probabilmente a causa della scarsa domanda.

¹⁶⁹ Il negozio principale è collocato nella struttura del Grand Theatre, mentre le succursali si trovano ad Umeda, Tōkyō, Hibiya, Nagoya e Fukuoka.

Figura 31. Vetrina del negozio Quatre Reves del Daigekijō



Foto scattata personalmente il 3 Agosto 2011

Nell'elaborato di Nakajima¹⁷⁰ viene riportata un'intervista a due addette dell'ufficio vendite del Takarazuka Kagekidan, ove viene esplicito che per la realizzazione dei goods si cerchi di riflettere i desideri dei fan da una parte, e di prestare attenzione al top star system dall'altra. Per quanto riguarda la disposizione dei prodotti nel Quatre Reves, è importante richiamare lo spettacolo in scena, così da favorire le vendite della merchandise relativa. Per esempio, se al Daigekijō si sta inscenando "The Rose of Versailles", in negozio verranno utilizzate come musiche di sottofondo quelle tratte dall'omonimo spettacolo e vi sarà una parete allestita con foto speciali, scattate durante l'esibizione di Berubara, inoltre, verranno proiettati alcuni spezzoni della performance, con lo scopo di incentivare sia la vendita di DVD e CD, che la visione della stessa esibizione.

¹⁷⁰ NAKAJIMA Sayuri, *Takarazuka no miryoku ni semaru – Naze Takarazuka wa onrī wan kigyō de aru no ka*, Kansai Daigaku, 2006, pp. 58-60.



Università
Ca' Foscari
Venezia

RIASSUNTO

Con la fondazione di una scuola specializzata e la realizzazione del Daigekijō, Kobayashi ha gettato le basi per quello che oggi è il sistema verticalizzato del Takarazuka. L'unico modo per salire sul palco del Grand Theatre, infatti, è quello di diplomarsi presso la Ongaku Gakkō, che si occupa della formazione delle Takaragennu, la quale viene poi raffinata mediante le OJT e l'esperienza diretta. La compagnia è dotata di uno staff specializzato, i cui membri, insieme alle *seito*, sono considerati dipendenti della Hankyū Dentetsu, legati ad essa tramite un contratto. Il Takarazuka si propone, dunque, come una vera e propria azienda, che si occupa non solo della produzione, ma anche del controllo della propria immagine, mediante un sistema di copyright e l'adozione del Sumire Code, avente la principale funzione di mantenere intatto il mondo utopico ricreato sul palcoscenico. Anche le ricerche di mercato vengono eseguite da uno staff interno, essendo fondamentali per realizzazione delle performance e per la scelta delle top star. Come abbiamo visto, dunque, l'adozione del vertical system permette al Takarazuka di avere un diretto controllo sulle proprie produzioni e di coltivare "in casa" quel fattore che caratterizza la compagnia, contribuendo così a mantenere salda la propria unicità. In questo sistema vengono coinvolte perfino le OG, dal momento che si tratta di staff già istruito e quindi esperto nella creazione del mondo dei sogni. Le ex Takaragennu vengono inoltre impiegate per l'attuazione della strategia dell'home-run, con la quale si mira ad attirare al Daigekijō vecchi e nuovi fan.

Il Takarazuka si occupa anche della campagna pubblicitaria, spesso realizzata mediante l'impiego di media all'avanguardia, la quale ha permesso non solo una più rapida espansione del proprio target di consumo, ma anche di intensificare il rapporto con i fan. A questo proposito, gioca un ruolo decisivo la gestione del canale *on demand*, mediante il quale, da una parte si va ad offrire al consumatore un costante servizio di informazione, dall'altra si punta a stuzzicarne la curiosità,



Università
Ca' Foscari
Venezia

essendo lo Sky Stage parte iniziale della strategia “sakiaji, nakami e atoaji”. Di effettiva importanza è stata, inoltre, l’entrata della compagnia nel business dell’home video, con il quale si è permesso al consumatore di scegliere quando visionare gli spettacoli, e alla compagnia di ampliare il raggio d’azione del prodotto, non più limitato alle sole performance live. Obiettivo del business dell’entertainment, infatti, è di offrire allo spettatore un mondo che sia diverso da quello della realtà. A tale scopo, il Takarazuka agisce mediante la strategia OSMU: si propone di proiettare il consumatore in un’utopia mediante la realizzazione di prodotti di prima categoria e di prolungarne l’effetto attraverso il commercio di prodotti di seconda e terza categoria. La realizzazione di questi goods è affidata al TCA, agenzia specializzata nella vendita, mediante la catena di negozi Quatre Reves. Questa divisione interna permette al Takarazuka di gestire in modo più specifico la propria attività, ampliando la tipologia del prodotto offerto e focalizzandosi sui bisogni del consumatore. Si può quindi affermare che, a discapito dei costi, sia stato proprio il sistema verticale ad aver permesso alla compagnia di creare il proprio brand e di differenziarsi nel settore dell’intrattenimento.

Nel prossimo capitolo andremo ad analizzare le performance del Takarazuka che, insieme alle top star, costituiscono il principale prodotto commerciale della compagnia.

3. LA PERFORMANCE

I primi spettacoli erano suddivisi in serie da tre o cinque atti, ognuno dei quali consisteva in una rappresentazione a sé stante, e consistevano principalmente nella rappresentazione di leggende e storie per bambini. Questo pattern venne portato avanti fino agli anni Trenta, quando si cominciò a puntare verso contenuti più maturi, come lo show e la Revue romantica, un genere di produzioni che in



seguito sono andate a costituire parte del repertorio principale del Takarazuka. La prima svolta nella suddivisione delle performance è avvenuta nel 1951, con la realizzazione del primo spettacolo in un unico atto “Gubijin”¹⁷¹, mentre si è dovuto attendere fino al 1970 per l’introduzione del binomio di dramma e show, che ancora oggi caratterizza le produzioni della compagnia. Per una questione di costi, però, i produttori prediligono la messa in scena di spettacoli *ippondate*¹⁷², coincidenti con il solo dramma.

Le performance consistono talvolta in vere e proprie creazioni del Takarazuka, tuttavia, nella maggior parte dei casi vengono tratte da opere originali, quali manga, film, *rakugo*, videogame, opera e romanzi. Qualora l’originale sia di produzione americana, non è quasi mai consentito apportarvi modifiche, nemmeno per quanto riguarda l’allestimento scenico, mentre nel caso di originali europei non vi è alcun particolare divieto e pertanto, il Takarazuka provvede ad allestire questi spettacoli con scenografie e costumi di propria produzione¹⁷³. Una qualità molto apprezzata dai fan consiste proprio nel riportare in scena famose opere letterarie, dando così la possibilità al consumatore di apprendere attraverso la visione degli spettacoli. Molti spettatori, infatti, si divertono a leggere o visionare l’opera originale prima di recarsi a teatro, così da apprenderne il contesto e assaporare le variazioni applicate dalla compagnia¹⁷⁴. Il programma annuale del Daigekijō offre una gamma di circa nove spettacoli, sei dei quali vengono presentati a teatro per la prima volta, mentre gli altri vengono fatti eseguire, a rotazione, dalle cinque truppe del Takarazuka, ognuna delle quali è contrassegnata da caratteristiche proprie e specifiche. Questa strategia del long-run¹⁷⁵, combinata con il valore della differenza, permette alla compagnia di attutire i costi di produzione, senza influire negativamente sulle entrate: se non si

¹⁷¹ EDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002.

¹⁷² MORISHITA Nobuo, *Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*, Tōkyō, KADOKAWA, 2015.

¹⁷³ SHIROI Masami, YANAGIZAWA Satoka, “101 nenme no Takarazuka”, *Shūkan Daiyamondo*, 27 giugno 2015.

¹⁷⁴ Intervista a fan del Takarazuka: 100 donne, dai 20 ai 65 anni, luglio 2012 – marzo 2015.

¹⁷⁵ Vedesi nota 173.



Università
Ca' Foscari
Venezia

inserirse una qualche novità, infatti, lo spettatore non sarebbe incentivato a vedere una performance già vista.

Anche la suddivisione in dramma e show delle esibizioni può essere letta come uno stratagemma volto a non stancare il consumatore. A tale proposito, gli studi di Nakamoto¹⁷⁶ dimostrano come la prima parte degli spettacoli, avente un plot ben definito, venga assorbita principalmente dall'emisfero sinistro del cervello, mentre lo show, privo di una vera e propria trama e incentrato soprattutto su musica e immagini, venga assimilata dall'emisfero opposto. Così, con un'esibizione si vanno ad alimentare sia la componente artistica, che quella più razionale dello spettatore. In particolare, le hit del genere pop occidentale, utilizzate per la realizzazione dello show, favoriscono il processo di accettazione e coinvolgimento del pubblico, trattandosi di arrangiamenti in lingua giapponese di canzoni "già sentite da qualche parte"¹⁷⁷.

Figura 31. "The Rose of Versailles – Fersen and Marie Antoniette", Hoshigumi (2006)



Screenshot dello spettacolo "The Rose of Versailles – Fersen and Marie Antoniette", 2006

¹⁷⁶ NAKAMOTO Chiaki, *Naze Takarazuka Kageki ni kyaku wa oshiyoseru no ka*, Tōkyō, Shōgakukan, 2009.

¹⁷⁷ Intervista a fan del Takarazuka: 100 donne, dai 20 ai 65 anni, luglio 2012 – marzo 2015.

Figura 32. Danza delle *otokoyaku*, Tsukigumi, (“Takarazuka odori”, 2014)



http://archive.kageki.hankyu.co.jp/revue/correlation/img/365/pic_point02_1.jpg

3.1 I PATTERN E IL SOGNO

Tutte le performance vengono realizzate rispettando alcuni pattern che caratterizzano il Takarazuka: il ruolo di protagonista, per esempio, è generalmente¹⁷⁸ affidato alla top star, ecco perché lo spettacolo di “Elisabeth” è stato rielaborato ponendo al centro la figura di Tōto, il signore delle tenebre, al posto dell’imperatrice austriaca, protagonista nell’originale. Inoltre, la top star deve sempre interpretare la parte dell’uomo giovane ed eroico, che sappia prendere la giusta decisione e uscire vittorioso da qualsiasi situazione, o che si sacrifichi per la propria amata. Un altro pattern rintracciabile negli spettacoli consiste, infatti, nella storia d’amore romantica, perno di tutta la vicenda e che vede protagonista la *top combi*. Generalmente, la loro felicità viene ostacolata da un evento catastrofico o da un terzo uomo, il cui ruolo è interpretato dalla *nibante*

¹⁷⁸ Vi sono alcune eccezioni nel caso di spettacoli minori, vedesi il paragrafo 3.13.



Università
Ca' Foscari
Venezia

o dalla *sanbante*, anch'egli innamorato della top *musumeyaku*: a trionfare, però, è sempre l'amore. Qualora uno dei due protagonisti muoia, come nel caso di Oscar di "The Rose of Versailles" o di Eric del "Fantasma dell'opera", a fine spettacolo viene inserita una scena in cui i due amanti si ritrovano a coronare la propria storia d'amore, in un sogno o in un mondo paradisiaco. Nel caso in cui non venga adottato questo tipo di strategia scenica, la compagnia si serve comunque di altri espedienti per regalare agli spettatori un happy ending.

La maggior parte degli spettacoli è ambientata in tempi e luoghi remoti e, come evidenzia Normington Kathleen¹⁷⁹, si tratta quasi sempre di un Occidente romanzato, di un mondo esotico o di un Giappone che è molto distante da quello attuale. Ciò contribuisce a permeare l'esibizione con quel sentimento di nostalgia che si è incominciato ad introdurre con la Revue, un'altra caratteristica, questa, delle produzioni Takarazuka. Inoltre, favorisce la proiezione dello spettatore in una dimensione altra rispetto alla realtà, permettendo di allontanarsi dal quotidiano e di rifugiarsi nel mondo utopico proposto sul palcoscenico. Chiave di questo processo è in particolare lo show, che grazie alla proposta di vari e molteplici generi musicali, come il latino americano, il bolero, il tango, le danze spagnole, il jazz, ecc., contribuisce alla creazione di un mondo sospeso e indefinito. Di ancor maggior effetto è la parata finale, che chiude ogni spettacolo della compagnia. Si tratta del momento in cui tutte le *seito* scendono dalla grande scalinata, ovvero del climax dello spettacolo. La parata, chiamata anche *étoile*, viene eseguita cantando il tema principale dello spettacolo, che con un ritmo incalzante va ad accompagnare la discesa delle star sul palcoscenico. Questo momento non si colloca in alcuna dimensione e si trova distante perfino dai tempi e dai luoghi in cui si è svolto lo show. Nel Takarazuka non vi è nulla di concreto, si tratta di un mondo illusorio, capace di infondere al consumatore energia e benessere: "*Takarazuka is a world of longing and dreams. In Takarazuka, I*

¹⁷⁹ Kathleen NORGMINTON, *Under the Skin: Theatrical Cross-Gender Performances of Japan and the West*, "Doctoral Dissertations and Master's Theses in Japanese Language, Linguistics, and Literature", 2006.



*become completely lost in this dream world, and for three hours I forget my age and my problems at home. When I emerge into the lobby, I'm surprised to be back in the real world. But I emerge with enthusiasm, with more verve of living*¹⁸⁰.

Uscendo da teatro, infatti, si sentono spesso commenti del tipo: “*E' proprio vero che quello del Takarazuka è un mondo dei sogni e adesso che lo spettacolo è finito, purtroppo bisogna tornare alla vita reale...*”, “*E ora, chi vuole tornare a casa...?!*”, oppure “*Non voglio più svegliarmi da questo sogno!*”. La capacità di trasmettere all'audience forza e positività mediante le performance è stata confermata anche dalle numerose interviste condotte personalmente alle fan. Alla domanda “*Che cosa prova dopo aver visionato una performance Takarazuka?*”¹⁸¹ nel 99% dei casi è stato risposto esattamente ciò che anche Nakamoto¹⁸² ha scritto nel proprio libro: “*Takarazuka wo miru to, toriaezu genki ga deru!*”¹⁸³, ovvero “*Quando guardo il Takarazuka, mi sento piena di energia!*”.

3.2 COSTUMI, LUCI E INTERAZIONE CON IL PUBBLICO

Per contribuire alla resa di questo mondo utopico vi è uno staff specializzato nello studio di pose, trucco, luci, costumi, ecc. Questi ultimi vengono pensati e creati in occasione di ogni spettacolo, un altro espediente per offrire al consumatore il valore della differenza. Per un'esibizione, generalmente vengono utilizzati circa trecento capi, mentre vengono ideati dai cento ai centocinquanta design diversi. Con i costumi di scena variano anche gli accessori, la cui realizzazione, però, non viene affidata ad uno staff specializzato, bensì al gusto e alle mani delle *seito*. In caso di cambi di scena molto veloci, tuttavia, le ragazze possono essere aiutate da uno staff apposito, situato proprio a fianco dell'ingresso sul palcoscenico. Le star si occupano personalmente perfino del make up e dell'acconciatura, i quali

¹⁸⁰ Jane SINGER, *The Dream World of Takarazuka*, 1996, Kitamura Kazuko, p. 179.

¹⁸¹ Intervista a fan del Takarazuka (Luglio 2012 – Marzo 2015).

¹⁸² NAKAMOTO Chiaki, *Naze Takarazuka Kageki ni kyaku wa oshiyoseru no ka*, Tōkyō, Shōgakusan, 2009.

¹⁸³ Vedesi nota precedente, p. 47.



pertanto differiscono da Takaragennu a Takaragennu, nonostante esista uno standard da rispettare. Per esempio, affinché sia ben visibile e appaia bello anche agli spettatori delle ultime file a teatro, il trucco deve essere pesante e ogni linea del volto ridisegnata¹⁸⁴. Il make up, che è appositamente realizzato per il palcoscenico, è acquistabile presso un'apposita area situata all'entrata dei camerini delle star.

Un altro elemento molto importante per la realizzazione di una performance Takarazuka è la luce. Sul palcoscenico ne viene impiegato un utilizzo massiccio, tanto da poter essere considerata come componente effettiva della scenografia. I riflettori talvolta vengono impiegati per rendere la rappresentazione gaia e festosa, altre volte per fare da spot light sulle *seito*, ponendo maggior enfasi sulle star principali, facendone brillare volti, vestiti e accessori. La luce serve anche per delineare o oltrepassare i confini tra palco e platea¹⁸⁵: durante il dramma solitamente è il palcoscenico ad essere illuminato, mentre l'audience è immersa nell'ombra. Nella parte di show, invece, le luci vengono riflesse anche sulla platea, grazie alla sfera specchiata, posizionata proprio sul confine tra il ponte d'argento e la prima fila, andando a creare una certa eccitazione e pathos tra il pubblico. Vi sono casi in cui le luci vengono puntate direttamente verso gli spettatori, per far strada alle star che attraversano la platea. Si tratta, questo, di uno dei numerosi espedienti utilizzati dalla compagnia per coinvolgere direttamente il consumatore, incentivando il contatto tra Takaragennu e pubblico. In tali occasioni, infatti, è possibile interagire fisicamente con la star, mediante un breve tocco di mani. Le *seito*, inoltre, vengono addestrate a lanciare sguardi verso la platea e in specifiche direzioni, ovvero laddove sono posizionati i riflettori, di modo che gli occhi brillino proprio come fossero personaggi di uno *shōjo* manga. E' per questo motivo che molte fan lottano per i posti SS, ovvero quelli più vicini

¹⁸⁴ Hyōgoken Ritsubijutsukan, Nihon Keizai Shinbunsha, *Takarazuka Kageki 100 shūnen kinen Takarazuka Kageki 100 nen ten – Yume, kagayakitsudukete*, 2014.

¹⁸⁵ KAWASAKI Kenko, *Takarazuka shōhi shakai no supekutakuru*, Tōkyō, Kōdansha, 1999



Università
Ca' Foscari
Venezia

al palco, e consegnano alla propria star una mappa con le loro posizioni a sedere, nella speranza di entrarvi in contatto visivo¹⁸⁶.

Figura 33. Fotografia tratta dallo show “Conga”



http://image.pia.jp/images/news/img/ORG_20120801000805.jpg

3.3 LA SCHEDULE

La schedule di un anno viene decisa in una riunione con i tre uffici principali del Takarazuka, in modo da non privilegiare alcuna troupe. Ogni anno inizia con il primo Gennaio e finisce con il 31 di Dicembre. La prima di ogni spettacolo viene inscenata di venerdì, ovvero poco prima dell'inizio del week end,¹⁸⁷ permettendo anche a chi lavora di recarsi a teatro. Lo spettacolo di Capodanno costituisce però un'eccezione: le *seito* e lo staff si allineano nel corridoio d'entrata per augurare buon anno, viene eseguita una cerimonia e poi alle 13.00 inizia quello che è il primo spettacolo dell'anno, che sia venerdì o meno. La compagnia offre una gamma di nove/dieci spettacoli annuali, destinati ad essere inscenati sul palco del Grand Theatre per la durata di un mese, così da permettere ad ogni troupe di

¹⁸⁶ MITSUI, Toru, *Made in Japan: Studies in Popular Music*, Routledge, 2014.

¹⁸⁷ MORISHITA Nobuo, *Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*, Tōkyō, KADOKAWA, 2015.

esibirsi almeno due volte all'anno¹⁸⁸. Le performance vengono eseguite per dieci volte alla settimana: sei nei giorni feriali e quattro in quelli festivi. Tuttavia, se la prima e il giorno di chiusura di un'esibizione, insieme agli spettacoli nei week end, costituiscono una fonte di guadagno sicura, vendere i biglietti in fra settimana risulta un'impresa più ardua, trattandosi di giorni lavorativi. Per far fronte a questo calo di domanda, la compagnia punta a garantirsi dei repeater, in modo da ricoprire i costi e ricavarne profitto. In quest'ottica giocano un ruolo essenziale i fan, con i loro ingressi multipli per uno stesso spettacolo¹⁸⁹. Dal canto proprio, il Takarazuka si preoccupa di differenziare le proprie performance, con lo scopo di intrattenere il pubblico a seconda di dove si sieda a teatro. Per esempio, se dal primo piano è possibile seguire ogni singolo passo di danza, dal secondo lo spettatore potrà notare come la coreografia di quello stesso ballo, vista dall'alto, si risolva in una composizione floreale¹⁹⁰.

Figura 34. Pubblicità annunciante la possibilità di prenotazione telefonica

Kyōto Shinbun, 28 Ottobre 1970, p.873

¹⁸⁸ SHIROI Masami, YANAGIZAWA Satoka, "101 nenme no Takarazuka", Shūkan Daiyamondo, 27 giugno 2015.

¹⁸⁹ HARUKA, Ōkita, MEGUMI, Mizuno, *Entāteimento sangyō ni okeru kachi kyōsō no purosesu – Takarazuka Kagekidan to AKB48 no jirei*, 2012.

¹⁹⁰ Spettacolo "Calisuta no umi ni dakarete" 27 marzo 2015.



Per quanto riguarda l'acquisto di un biglietto Takarazuka, vi sono numerosi metodi ufficiali: presso il counter dei due teatri ufficiali; tramite internet; telefonicamente (a partire dal 1922)¹⁹¹; iscrivendosi al fan club ufficiale; acquistando i posti riservati alle scolaresche e alle aziende nei giorni prestabiliti; partecipando all'estrazione riservata ai possessori della carta VISA, che sponsorizza i maggiori spettacoli, come “The Rose of Versailles”, “Elisabeth” o “Phantom”. A questi, va aggiunta un'altra metodologia d'acquisto, da considerarsi “ufficiosa”, più che ufficiale. Infatti, è possibile ottenere un biglietto anche mediante i fan club privati, aventi uno speciale accordo con la compagnia teatrale, ma di questo si parlerà in modo più accurato nel capitolo finale.

3.4 DIFFERENZE DI ORARI E PROGRAMMA

La schedule e il contenuto degli spettacoli Takarazuka differiscono in base alla regione in cui vengono eseguiti. Uno degli episodi più famosi è quello della performance “Kamen no otoko”¹⁹² del 2011: poiché l'esibizione prevedeva l'utilizzo di espressioni razziste e il tema dell'esecuzione capitale veniva trattato un po' alla leggera, questo spettacolo fu oggetto di numerose critiche da parte del pubblico. Pertanto, la compagnia provvide a modificare il contenuto dello spettacolo in occasione della replica a Tōkyō, cancellando, per esempio, la scena del carcere eseguita da Saō Kurama. “Utsukushiki shinobu no kisetsu” (1980) è un altro esempio di variazione del contenuto, infatti, nonostante presso il Grand Theatre fosse stato inscenato in qualità di commedia, nella capitale venne eseguito come tragedia¹⁹³. Anche la prima versione di “Via col vento” fu soggetta ad un cambiamento di scena¹⁹⁴. Durante il secondo atto, una volta sentito che Rossella e Ashley si erano abbracciati, colmo di rabbia e gelosia, Rhett si rifugia nell'alcool.

¹⁹¹ KAWASAKI Kenko, *Takarazuka shōhi shakai no supekutakuru*, Tōkyō, Kōdansha, 1999.

¹⁹² Intervista a fan del Takarazuka: 100 donne, dai 20 ai 65 anni, luglio 2012 – marzo 2015.

¹⁹³ Vedesi nota precedente

¹⁹⁴ Vedesi nota precedente.



Per proteggerlo, Mami gli toglie la bottiglia bevendone tutto il contenuto e finendo accasciata a terra, ubriaca. Fu proprio il comportamento della domestica nei confronti del padrone ad essere giudicato come inverosimile e così, nella versione di Tōkyō si fece concludere la scena con l'uscita di Mami, dopo aver strappato dalle mani di Rhett la bottiglia. Numerose sono anche le modifiche apportate alla scenografia, per una questione di dimensioni del palcoscenico, le quali vanno ad influire inevitabilmente sull'esibizione delle *seito*. Ne è un esempio lo show "Fantasia" (2015), ove nell'esibizione presso la capitale le ragazze si sono ritrovate a recitare in uno spazio di minori dimensioni. A variare sono anche le battute delle star: quando la troupe si esibisce a Tōkyō, alcune espressioni nel dialetto del Kansai vengono modificate, in modo da non ostacolare la comprensione del pubblico locale. Quello del dialetto, che veniva giudicato dagli spettatori della grande metropoli come grezzo e frivolo, è un problema che trova origine già nei tempi delle prime esibizioni nella capitale, al quale la compagnia rispose modificando il copione¹⁹⁵. Poiché gli spettacoli presso i due teatri principali sono differenti, l'80% circa degli spettatori si reca a vedere entrambe le performance, rispondendo positivamente alla necessità di *repeater* della compagnia¹⁹⁶.

Per quanto riguarda la schedule degli spettacoli, quella del Tōkyō Takarazuka Theatre offre allo spettatore una più vasta gamma di orari e quindi di scelta, rispetto alla schedule del Grand Theatre. Mentre al Daigekijō è prevista un'unica performance giornaliera alle 13.00 o una duplice esecuzione alle 11.00 e alle 15.00, nella capitale gli spettacoli incominciano alle 13.30, qualora la troupe si esibisca una sola volta al giorno, in caso contrario, si ha una prima esibizione alle 13.00 e la seconda alle 15.30 o alle 18.30¹⁹⁷. Anche i giorni di riposo differiscono: quello di Takarazuka è il mercoledì, mentre a Tōkyō, a partire dal 2000, è stato scelto il lunedì. Fino a quell'anno infatti, la struttura era gestita dalla Tōhō e

¹⁹⁵ WATANABE Hiroshi, *Takarazuka Kageki no Henyō to nihon kindai*, Tōkyō, Shinshokan, 1999.

¹⁹⁶ MORISHITA Nobuo, *Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*, Tōkyō, KADOKAWA, 2015.

¹⁹⁷ Locandine degli spettacoli anni 2013.



Università
Ca' Foscari
Venezia

veniva prestata anche ad altre compagnie teatrali, andando ad influenzare sulla scelta del giorno di riposo della compagnia. Qualora il Takarazuka si esibisca presso teatri al di fuori di quelli ufficiali, invece, il turno di pausa va a coincidere con quello della struttura ospitante.

Queste differenze in termini di contenuto e schedule dimostrano la volontà da parte della compagnia di modificare il proprio prodotto, così da andare in contro al gusto e lo stile di vita locale. Per vendere dei biglietti, infatti, è necessario che lo spettacolo venga apprezzato dal consumatore e a tale scopo, è necessario che lo spettatore abbia la possibilità di recarsi a teatro. Ecco perché per le performance di Tōkyō, grande centro business, viene offerta al pubblico una più vasta gamma di scelta rispetto a quella del Takarazuka, ove non sono previsti spettacoli serali.

3.5 IL RAPPORTO TRA SPETTACOLI E MEDIA

Con l'entrata nel nuovo millennio il Takarazuka ha intrapreso una nuova strada, mirando ad attirare l'attenzione dei consumatori più giovani, attraverso la realizzazione di spettacoli tratti da videogame. La serie è stata aperta con "Gyakuten Saiban" nel 2009, nata dalla collaborazione con l'agenzia Capcom. Si tratta, questo, del primo spettacolo tratto da un videogioco nella storia del Takarazuka, grazie al quale la compagnia è riuscita ad attirare non solo i propri fan, ma anche una nuova fetta di mercato. Il successo è stato talmente elevato da condurre i produttori alla realizzazione di un sequel nello stesso anno e nel 2013 perfino di un terzo capitolo. Poiché la collaborazione con la Capcom si è rivelata soddisfacente, il Takarazuka ha proseguito su questa linea, inscenando "Sengoku Basara", un altro spettacolo tratto dall'omonimo videogame. I simboli della nuova generazione sono infatti la tecnologia, i videogiochi, internet, ecc., pertanto, se si vogliono attirare i consumatori più giovani, è necessario proporre degli spettacoli che siano legati a queste nuove forme di intrattenimento. Questa strategia, però, non è nuova alla compagnia, che aveva agito allo stesso modo per la produzione



Università
Ca' Foscari
Venezia

di “The Rose of Versailles”, tratto da uno dei manga di maggior tendenza degli anni Settanta. Nel nuovo millennio il Takarazuka ha deciso di procedere con la realizzazione di performance tratte dai maggiori successi del mondo mediatico, come “Taiōshijinki” (2009), una serie televisiva coreana, “Casablanca” (2009) e “Ocean’s 11” (2011), famosi film hollywoodiani, e la serie manga “Mei chan no shitsuji” (2011) e “Ginga eiyū densetsu” (2012). Tuttavia, la compagnia non si è limitata ad utilizzare i media quale fonte a cui attingere per la scrittura di spettacolo, bensì li ha impiegati come fossero veri e propri oggetti di scena. Per esempio, nella performance “Appartement Cinéma” del 2006, in “The Rose of Versailles - Fersen” del 2013, o nel già citato “Gyakuten Saiban” del 2009, i pannelli divengono parte integrante dello spettacolo.

Dalle prime produzioni tratte dal teatro Kabuki o dai racconti folkloristici, dunque, si è passati alla Revue e successivamente al boom di “The Rose of Versailles”, per poi arrivare alla realizzazione di spettacoli tratti da serie televisive, cinema e videogiochi. Così, il teatro Takarazuka è venuto reinventarsi e modificarsi in base al gusto del tempo, seppur mantenendo fede ad alcune costanti che lo caratterizzano, proprio come desiderava il fondatore Kobayashi Ichizō.

Figure 35, 36 e 37. Poster di “Casablanca”, “Gyakuten Saiban” e “Ocean’s 11”



http://archive.kageki.hankyu.co.jp/revue/backnumber/10/cosmos_tokyo_casablanc/a/poster.jpg.html



http://archive.kageki.hankyu.co.jp/revue/backnumber/09/cosmos_bow_gyakuten/poster.jpg.html



http://archive.kageki.hankyu.co.jp/revue/backnumber/13/lower_takarazuka_oceans11/poster.jpg.html



3.6 EVENTI SPECIALI

Il repertorio del Takarazuka Kagekidan prevede anche numerosi eventi speciali, tra cui il “TCA Special” (o Takarazuka Special) e il “Daiundōkai” (grandi olimpiadi). Il primo si tratta di una performance annuale che riunisce le maggiori star delle sei truppe, Senka compresa, costituendo così un grande motivo di attrazione per i fan. Le *seito* si esibiscono in concerti di canzoni tratte da vari spettacoli Takarazuka, probabilmente con lo scopo di pubblicizzare le varie produzioni della compagnia. Il TCA Special trova le proprie origini nell’evento “Takarazuka Mirable”, incominciato nel 1974, in occasione della fondazione dell’agenzia Takarazuka Kikaku. Fu la successiva nascita del Takarazuka Creative Arts ad influire sul nome di questa tipologia di performance (TCA Special), la quale a partire dal 2008, venne nuovamente rinominata come “Takarazuka Special”¹⁹⁸. Il “Daiundōkai” si tratta, invece, di un evento decennale, in occasione del quale le truppe del Takarazuka si sfidano in gare sportive e, proprio come una normale performance, è aperto al pubblico. Le prime olimpiadi risalgono al 1922 e per un breve periodo, dal 1928 al 1937, vennero eseguite con una frequenza annuale. Il “Daiundōkai” consiste in una vera e propria strategia di differenziazione, dal momento che le *seito* si esibiscono sì in brevi performance teatrali, in occasione della presentazione della propria squadra, ma l’intero evento è incentrato su prove di abilità e gare sportive.

Attraverso l’allestimento di questi due eventi speciali, sembra che il Takarazuka cerchi di ricreare quel valore di unicità che permetta di attirare in un sol colpo grandi masse di spettatori. Poiché sono caratterizzati da una schedule molto limitata, infatti, non è possibile garantire l’ingresso a tutti coloro che lo desiderano. Ciò, unito al fatto che ogni anno entrano ed escono nuove *seito*, rende questi grandi raduni di star un evento irripetibile e molto atteso dai fan, e proprio

¹⁹⁸ KOBAYASHI Kōichi, *Takarazuka Kageki 100 nen shi “Niji no hashi wataritsudukete” – Butai hen*, Hankyū Communications, 2014.



per questo, entrambi gli eventi vengono ampiamente commercializzati, mediante la creazione di appositi gadget e DVD.

3.7 I SHINJIN KŌEN E IL BOW HALL

Nel 1958 venne inscenato il primo Shinjin Kōen, un'occasione per le debuttanti di salire sul palcoscenico del Takarazuka e farsi un nome. L'ottenimento del ruolo principale per queste esibizioni si dice essere il primo passo verso la strada di top star, ad eccezione di quanto è accaduto per Asami Hikaru. Questo genere di performance viene eseguito due volte per ogni spettacolo, una a Takarazuka e una a Tōkyō, e possono prendervi parte solamente le *kenkyūsei* dal primo al settimo anno¹⁹⁹. Visto il peso che comporta Shinjin Kōen sulla carriera delle *seito*, negli anni Settanta si è deciso di aumentare lo spazio dedicato alle star in erba, senza limitarlo a tale tipologia di performance. Così, il 18 Marzo del 1978 è stato inaugurato il Bow Hall²⁰⁰, un piccolo teatro di 500 posti situato tra il secondo e il quarto piano del complesso Daigekijō. La struttura viene tutt'ora impiegata per quegli spettacoli Takarazuka creati da giovani registi e sceneggiatori, e ad esibirvi sono generalmente le star più giovani. Inoltre, poiché la schedule degli spettacoli presso questo piccolo teatro non è densa abbastanza da ricoprire un intero anno, la struttura viene utilizzata anche per i festival scolastici della scuola Takarazuka o noleggiata per altri eventi²⁰¹. In altre parole, il Bow Hall nasce con lo scopo di allevare sia le *seito* che lo staff ancora inesperto, senza togliere spazio alle performance principali e alle star più affermate. La struttura è priva sia del ponte d'argento che del box per l'orchestra, la quale si esibisce direttamente sul palcoscenico. Le esibizioni si svolgono in un unico atto e prevedono l'impiego di circa trenta ragazze. La schedule e il fasto di queste performance sono

¹⁹⁹ Regola inserita nel 1975.

²⁰⁰ La scelta del nome Bow, ovvero prua (della nave), è stata dettata dalla speranza del Takarazuka di proseguire verso una nuova era di successi (Ueda).

²⁰¹ KOBAYASHI Kōichi, *Takarazuka Kageki 100 nen shi "Niji no hashi wataritsudukete"* – *Butai hen*, Hankyū Communications, 2014.



decisamente inferiori rispetto a quelle del Daigekijō e per tale motivo, vengono vendute al pubblico al costo unico di 5300 Yen, nettamente minore rispetto ad un ingresso medio al Grand Theatre²⁰². Per questa caratteristica, gli spettacoli del Bow Hall non costituiscono una grande fonte di profitto per la compagnia²⁰³. Inoltre, trattandosi di esibizioni eseguite da dilettanti, non si attirano molti consumatori, o almeno non abbastanza da riempire un teatro dalla capienza di duemila persone. Ecco perché questa tipologia di performance viene eseguita presso teatri di modesta capienza come il Bow Hall a Takarazuka, il Kokuritsu o il Nissei a Tōkyō.

3.8 IL NUOVO TŌKYŌ TAKARAZUKA THEATRE

L'ormai fatiscente teatro Takarazuka di Tōkyō necessitava di un'opera di ricostruzione e per poter attuare la “dottrina del Grand Theatre”, serviva una struttura di capienza superiore alle duemila persone, proprio come quella che si stava andando a sostituire. Tuttavia, ciò avrebbe comportato una sospensione molto lunga dei tour nella capitale, ovvero fino al compimento dei lavori di demolizione e ricostruzione del teatro. Si propose, allora, di erigere altrove il nuovo Tōkyō Takarazuka Theatre, in una zona più trafficata, e guadagnare sia in termini di tempo che di entrate. L'idea, però, venne bocciata: proprio come il Daigekijō, infatti, si voleva mantenere il teatro di Tōkyō in una zona distante dal centro urbano²⁰⁴. Per ovviare il problema della tempistica e continuare con gli spettacoli presso la capitale, si andò alla ricerca di una struttura che potesse ospitare le esibizioni del Takarazuka, ma nessuna poteva garantire la disponibilità per un intero anno o assecondare la schedule della compagnia di Kobayashi. Pertanto, nel 1997 si optò per la costruzione di un teatro provvisorio, il

²⁰² Locandine spettacoli 2014.

²⁰³ MORISHITA Nobuo, *Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*, Tōkyō, KADOKAWA, 2015.

²⁰⁴ UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002.



Università
Ca' Foscari
Venezia

TAKARAZUKA 1000 Days, nella zona di Yūrakuchō, vicina ad Hibiya, ove era situato il teatro prossimo alla demolizione. Quest'ultimo chiuse alla fine dello stesso anno, con lo spettacolo "Adieu Tōkyō Takarazuka Theatre", mentre il TAKARAZUKA 1000 Days Gekijō, una struttura di 2031 posti, aprì il 30 Marzo del 1998. Il teatro provvisorio venne allestito con il ponte d'argento e la musica riprodotta dall'orchestra sostituita da registrazioni. Dopo circa mille giorni di utilizzo, la struttura chiuse con lo spettacolo "Adieu 1000 Days Gekijō Sayonara Event". Era il 13 Dicembre del 2000. Così, con il nuovo anno venne inaugurato il nuovo Tōkyō Takarazuka Theatre, eretto su sei piani e situato presso il palazzo della Tōhō: al primo piano vi è la lobby, al secondo una sorta di sala ritrovo, mentre dal terzo al sesto piano sono collocati platea e palco.

Con la realizzazione di questa nuova struttura, si decise di introdurre il sistema di dodici spettacoli annuali anche nella schedule della capitale. Ciò portò alla necessità di una nuova troupe, in modo da concedere adeguato riposo alle *seito*, la cui agenda di lavoro si sarebbe presto divenuta molto più intensa. Nello stesso anno era stata fissata la data del tour a Hong Kong, per il quale vennero selezionate 45 star dalle quattro le compagnie: si decise di fare proprio di queste ragazze i membri della nuova troupe²⁰⁵. Ogni compagnia del Takarazuka si distingueva²⁰⁶ per una peculiarità: la Hanagumi per la danza, la Tsukigumi come culla attrici, la Yukigumi come troupe esperta nelle esibizioni tradizionali e la Hoshigumi per i costumi di scena. Per la nuova compagnia vennero selezionate *seito* molto alte, facendo proprio dell'altezza la caratteristica della Soragumi (Cosmos Troupe). Il nome della nuova compagnia venne deciso per mezzo di un sondaggio sulle riviste ufficiali e discusso con lo staff del Takarazuka: fu così che il 12 dicembre del 1997 nacque la Cosmos Troupe²⁰⁷.

²⁰⁵ Vedesi nota precedente.

²⁰⁶ Tali caratteristiche sono andate a perdersi nel tempo. Attualmente ogni troupe viene identificata da una top star ed è proprio questa a simboleggiare le peculiarità di una compagnia rispetto ad un'altra.

²⁰⁷ La formazione della nuova troupe venne ufficialmente annunciata nel gennaio del 1998.



3.9 IL NUOVO TAKARAZUKA GRAND THEATRE

Nel gennaio del 1935 il Daigekijō venne distrutto da un incendio e pertanto, l'esecuzione degli spettacoli venne spostata presso il Chūgekijō, fino al completamento dei lavori di ricostruzione in Aprile. Nel 1990 la struttura necessitava nuovamente di manodopera e così, si è incominciato con i lavori di ristrutturazione. Nel Novembre del 1992 il Grand Theatre ha chiuso il sipario con lo spettacolo “Adieu Takarazuka Daigekijō”, per poi riaprire l'anno successivo, allestito secondo lo stile sudeuropeo. Per quanto riguarda la platea, il numero dei posti è sceso a 2527, mentre la distanza tra una poltrona e l'altra è stata aumentata, per conferire maggior comfort allo spettatore. I posti a sedere sono stati disposti a spiga e la colonna centrale, che sosteneva il secondo piano, eliminata, garantendo una buona visuale a chiunque. Infine, per il suono, l'illuminazione e i meccanismi del palcoscenico, è stato adottato un nuovo sistema computerizzato. Nel luglio del 1994 si è proceduto con l'aggiunta di una lobby, bar, ristoranti e altri negozi ufficiali. Attualmente, dal soffitto scendono grandissimi lampadari in cristallo, richiamando l'arredamento dello Hankyū Hyakkaten e del Takarazuka Hotel. Il pavimento della sala d'ingresso è ricoperto con una moquette rosso scarlatto, sulla quale sono disegnate delle grandi rose in oro, mentre sul lato sinistro, è stato posizionato un pianoforte automatico. Infine, sparsi per la sala vi sono anche dei piccoli stand ove è possibile acquistare il programma.

Con il Grande Terremoto di Kōbe la nuova struttura venne danneggiata e il 17 Gennaio dello stesso anno (1995) furono costretti a chiudere sia il Daigekijō che la scuola. Le esercitazioni continuarono presso il teatro Dramacity di Umeda, proprietà della Hankyū, ma erano molto brevi, di circa dodici minuti²⁰⁸ l'una, mentre gli spettacoli ripresero a Febbraio, presso il Chūgekijō. Per le esibizioni del Grand Theatre bisognò attendere fino al 31 Marzo, quando terminarono i lavori di ristrutturazione, e si riaprì con lo spettacolo “Kokkyō no nai kuni” (Il

²⁰⁸ UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002.



Università
Ca' Foscari
Venezia

paese senza confini). Nel 2005 la forma del ponte d'argento è stata curvata, in modo da essere visibile da qualsiasi posto in platea. Ciò ha permesso l'aggiunta di ventitré poltrone, aumentando la capienza teatrale a 2550 posti²⁰⁹. Il Daigekijō è stato nuovamente ristrutturato nel 2013, in occasione del centesimo anniversario della fondazione del Takarazuka, sia internamente che esternamente, andando a ricoprire un'area ora molto più vasta.

Figure 38 e 39. Esterno ed interno del complesso Takarazuka Daigekijō (2014)



Foto scattate personalmente presso il Takarazuka Daigekijō, 16 Gennaio 2015.

3.10 SERVIZI DEL DAIGEKIJŌ

Considerata la vasta capienza dei teatri Takarazuka, la compagnia ha provveduto ad allestire un servizio di noleggio binocoli, agevolando quegli spettatori seduti lontano dal palcoscenico. Il menù dei punti di ristoro del Daigekijō prevede pranzi ad edizione limitata, ovvero acquistabili solamente durante la pausa che dimezza la performance. Questi pasti vengono chiamati *kōen ranchi* (pranzo dello spettacolo), poiché vengono preparati a seconda del tema della rappresentazione teatrale. Il Takarazuka, inoltre, offre una serie di numerose attività e vantaggi riservati ai propri cittadini, quali un tour presso il Grand Theatre, attività incominciata nel 1999 e indirizzata agli studenti delle medie, nonché sconti sull'acquisto di biglietti teatrali. Tra i servizi ufficiali, ritroviamo quello del

²⁰⁹ KOBAYASHI Kōichi, *Takarazuka Kageki 100 nen shi "Niji no hashi wataritsudukete"* – Butai hen, Hankyū Communications, 2014.



Università
Ca' Foscari
Venezia

“Salon de Takarazuka”²¹⁰ e del “Takarazuka Dendō”²¹¹, entrambi limitati al Daigekijō. Il primo consiste in una sala presso la quale il consumatore può vestire ed essere truccato come una star del Takarazuka. Vi è un limitato numero di personaggi proposti, solamente tratti dagli spettacoli più famosi, tuttavia, ogni mese il negozio propone un *cosplay* ad edizione limitata, a seconda della performance in scena. Questa attività è riservata ai clienti di sesso femminile e permette al cliente di impersonare il proprio eroe o la propria eroina, scattando una foto con uno sfondo tratto dal set del Takarazuka.

Il Takarazuka Dendō, invece, trova le proprie radici nel 1951, con il mausoleo dedicato alla storia della compagnia, realizzato per il Takarazuka Familyland²¹². L'esibizione, inaugurata il 5 Aprile del 2014, si sviluppa su due piani: al primo vengono presentate 64 glorie del passato e 36 membri dello staff, che hanno scritto la storia del Takarazuka, con relative foto, oggetti di scena e costumi, mentre al piano superiore sono esibite le foto delle star più recenti. Nell'ala sinistra di questa sala, invece, è il cliente a divenire protagonista, in quanto viene data al visitatore la possibilità di indossare delle piccole ali e di tenere in mano gli *shan-shan*²¹³, proprio come le star del Takarazuka, mentre un membro dello staff provvede a scattare una foto ricordo, utilizzando il dispositivo dell'utente. La parte interattiva continua con una parete tappezzata di foto delle ex top star più recenti, sotto alle quali è appesa una relativa impronta della mano, che il consumatore può toccare e confrontarne la grandezza con la propria. Il resto della sala, invece, muta allestimento periodicamente, a seconda dello spettacolo precedentemente inscenato, oppure in base alle tematiche proposte di volta in volta, quali la storia della Revue o il successo di “The Rose of Versailles”. Prima dell'apertura del Takarazuka Dendō vi era già un piccolo mausoleo, situato al secondo del complesso Daigekijō. Questo era allestito più o meno come la seconda sala del Dendō, e presentava anche una collezione delle riviste ufficiali.

²¹⁰ Attività svolta il 27 febbraio 2015.

²¹¹ Visitato il 5 aprile 2014.

²¹² Vedesi paragrafo successivo.

²¹³ Scettri luminosi che fanno parte del costume durante la parata finale.



Università
Ca' Foscari
Venezia

I servizi descritti qui sopra offrono al cliente un modo alternativo per accedere al “mondo dei sogni” e contribuiscono alla realizzazione dell’atmosfera Takarazuka, con la quale si va ad attenuare il passaggio del consumatore dal mondo reale a quello utopico, e viceversa.

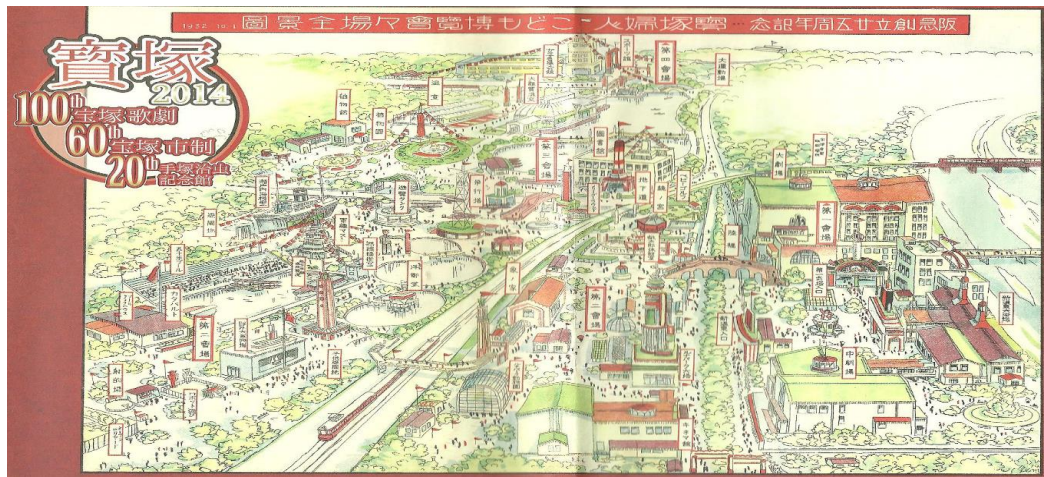
3.11 TAKARAZUKA FAMILYLAND

Come affermato da Tsuganesawa²¹⁴, Kobayashi ha fatto della modernizzazione e dell’occidentalizzazione due concetti chiave della propria strategia, per attirare e agevolare quelle famiglie che avrebbero incominciato a vivere in periferia. In primo luogo si è preoccupato di rinnovare il concetto di terme, per poi continuare ad offrire una serie di servizi extra e arrivare ad intrattenere i clienti per un’intera giornata: è questa l’origine del Takarazuka Familyland. Oltre al complesso Paradise, Kobayashi ha proceduto con l’allestimento di un giardino zoologico, un luna park e, nel 1924, il Grand Theatre, andando a ricoprire un’area di circa 13000 metri, che nel 1960 venne chiamata Takarazuka Familyland. Il parco divertimenti si suddivideva in cinque aree: una sede centrale, ove erano situate le terme e il teatro; uno zoo; un luna park; un’area d’intrattenimento per i più piccoli e, infine, un giardino botanico, presso il quale venne allestita anche una piscina e il già citato edificio commemorativo della compagnia teatrale. Si poteva accedere al Familyland grazie alla “Hana no michi” (Strada dei fiori), che conduce tutt’oggi all’ingresso del Daigekijō. Questa strada si estende per circa 400 metri e ai suoi lati sono state piantate varie specie floreali, così da mantenere colorato il percorso durante l’intero anno. Nei pressi del Grand Theatre, invece, è possibile ammirare delle statue in bronzo in onore delle Takaragennu e della compagnia teatrale. Proprio come le esibizioni del teatro di Kobayashi, anche il Familyland si proponeva come intrattenimento rivolto a tutta la famiglia, tuttavia, con la

²¹⁴ TSUGANESAWA Toshihiro, KONDŌ Kumi, *Kindai nihon no ongaku bunka to Takarazuka*, Kyōto, Sekaishisōsha, 2006.

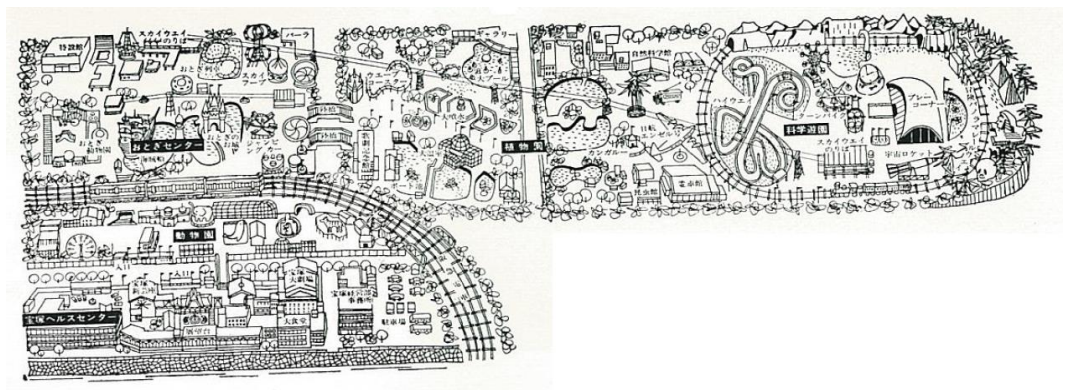
comparsa sul mercato di parchi a tema più moderni, come l'USJ (Universal Studios Japan) o il Tōkyō Disneyland, nel 2003 è stato costretto a chiudere²¹⁵. Il fallimento del parco, insieme all'adozione del nuovo sistema tariffario nel 1993, anno in cui si è cominciato a calcolare solamente le entrate ricavate dai biglietti teatrali, hanno condotto il Takarazuka verso l'indipendenza²¹⁶.

Figura 40. Mappa del Takarazuka Familyland, 1932



Copertina libro regalata dal "Book First", catena di librerie gestite dalla Hankyū Hanshin Holding Company

Figura 41. Planimetria del Takarazuka Familyland, 1964



Takarazuka Kagekidan, Takarazuka Kageki 50 nen shi, Takarazuka, Takarazuka Kagekidan, 1964, p. 206.

²¹⁵ Intervista a fan del Takarazuka: 100 donne, dai 20 ai 65 anni, luglio 2012 – marzo 2015.

²¹⁶ SHIROI Masami, YANAGIZAWA Satoka, "101 nenme no Takarazuka", Shūkan Daiyamondo, 27 giugno 2015.



3.12 TOUR NAZIONALI

Si tratta di performance eseguite presso le varie regioni del Giappone, un metodo per pubblicizzare la compagnia teatrale in tutto il Paese. A differenza dei soliti spettacoli, ad esibirsi nei tour nazionali sono solamente una quarantina di ragazze, pari cioè a circa metà della troupe. Stando a quanto affermato nell'intervista di Murakawa Kensaku²¹⁷, queste esibizioni hanno il duplice scopo di attirare sia nuovi fan, che aspiranti Takaragennu. Pertanto, ciò che viene offerto nei tour nazionali è il meglio della compagnia teatrale, ovvero la top star e uno spettacolo che ha riscosso particolare successo presso il Daigekijō. Avendo un grande influsso sulle vendite, le top star costituiscono una grande fonte di guadagno per il Takarazuka che, in combinazione con la messa in scena di spettacoli di successo, è in grado di attirare un pubblico all'infuori dei fan e trarre profitti dalle trasferte. Come evidenziato nel libro di Morishita²¹⁸, la strategia adottata dalla compagnia è esattamente opposta a quella di Broadway: mentre gli spettacoli che approdano sul palcoscenico del teatro di fama mondiale sono quelli affermatesi presso i teatri regionali, al contrario, il Takarazuka esporta i propri successi sul palcoscenico dei tour nazionali, con lo scopo di andare a stimolare l'interesse di nuovi consumatori. Attraverso questa strategia del long-run è possibile prolungare la durata di uno spettacolo, dando la possibilità a quegli spettatori che non sono riusciti ad assistervi nelle date del Grand Theatre o del Tōkyō Takarazuka Gekijō. Tuttavia, la performance del tour nazionale subisce numerose modifiche. Innanzitutto, viene eseguita da una troupe diversa rispetto a quella del Daigekijō e non prevede l'impiego diretto dell'orchestra, la quale viene sostituita da una registrazione. Inoltre, trattandosi di tour in rappresentanza della compagnia per tutto il Paese, è necessario tener conto dell'immagine esterna del Takarazuka, che viene identificato con la classica combinazione di dramma e show. Così, se per

²¹⁷ Intervista a Murakawa Kensaku, 9 settembre 2014.

²¹⁸ MORISHITA Nobuo, *Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*, Tōkyō, KADOKAWA, 2015.



esempio in occasione del tour nazionale si vuole portare in scena lo spettacolo “The Rose of Versailles”, bisognerà tagliare alcune scene, per poter inserire la parte di show e assecondare le aspettative del consumatore. Infine, per quanto riguarda la realizzazione della grande scalinata, vengono utilizzati solamente sei gradini, essendo facili da trasportare. Sono proprio tali differenze ad essere percepite dai fan come valore aggiuntivo, trattandosi di uno spettacolo simile, ma non uguale a quello ufficiale. Ecco perché la compagnia si preoccupa anche della realizzazione DVD di questi spettacoli, principalmente indirizzati a quei fan che non hanno potuto vedere lo spettacolo. In questo modo, i tour nazionali costituiscono un oggetto di commercio indirizzato sia ai nuovi potenziali consumatori, che ai fan del Takarazuka, in quanto percepiscono la differenza dallo spettacolo “originale” come valore.

Dal momento che le performance dei tour nazionali vengono inscenate presso un palcoscenico differente da quello dei teatri Takarazuka, vi è la necessità di riprogettare e ricostruire il materiale di scena, nonché di apportare modifiche al contenuto della performance, poiché va ad essere eseguita con un cast ridotto. Questa procedura comporta un costo, che la compagnia cerca di attutire mediante la ricerca di sponsor, ai quali vende i diritti dello spettacolo, e la strategia del sistema verticalizzato sul quale verte. La schedule annuale del Takarazuka, infatti, viene stabilita a priori, permettendo di cominciare a produrre gli oggetti di scena necessari mentre si sta lavorando alla realizzazione di quelli per lo spettacolo del Daigekijō. Poiché i diritti sulla performance vengono venduti ad un'azienda esterna, i national tour non costituiscono una grande fonte di profitto per il Takarazuka²¹⁹. Tuttavia, il fatto che la compagnia non demorda dalla loro realizzazione, che avviene due o tre volte all'anno, fa desumere che si tratti di una strategia efficace come propaganda per gli spettatori e aspiranti *seito*.

²¹⁹ MORISHITA Nobuo, *Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*, Tōkyō, KADOKAWA, 2015.



3.13 ESIBIZIONI PRESSO ALTRI TEATRI

Se gli sponsor dei tour nazionali variano di volta in volta, andando ad influire sulle tappe e sul prezzo del biglietto, vi sono teatri che invece acquistano regolarmente i diritti del Takarazuka, per una performance annuale. Si tratta dello Hakataza (Fukuoka) e del Chūni Gekijō (Nagoya), ove la compagnia si esibisce rispettivamente nei mesi di Febbraio e Agosto. Lo Hakataza, inoltre, è dotato di una grande scalinata, realizzata appositamente per le performance del Takarazuka. La schedule del Takarazuka prevede una serie di esibizioni anche presso lo Umeda Geijutsu Gekijō. Poiché questo teatro è gestito da una società interna alla Hankyū Hanshin Holding Company, si tratta di un'importante fonte di guadagno per la compagnia, nonché di un investimento meno rischioso e costoso rispetto agli altri, dal momento che i diritti sugli spettacoli vengono venduti ad una società interna. La struttura si compone di due sale teatrali, quella principale di 1905 posti e una più piccola, il Theatre Drama City, allestita con 898 posti. Oltre agli spettacoli del Takarazuka, questi teatri ospitano musical e performance di ogni genere, in molti dei quali si esibiscono anche le OG. Poiché il complesso teatrale in questione è situato ad Umeda e quindi molto vicino a Takarazuka, vi è il rischio di rubarsi i clienti a vicenda e quindi, di influire negativamente sulle entrate di una delle due aziende. Per far fronte a tale problema, si è deciso di inscenare nella sala principale solamente i grandi capolavori del Takarazuka, come “Via col vento” o “Romeo e Giulietta”, mentre presso il Drama City spettacoli di minore importanza.

Come le performance del Bow Hall, anche quelle del Drama City non costituiscono una grande fonte di guadagno²²⁰ e pertanto, il Takarazuka vi si esibisce solamente due o tre volte all'anno. In queste occasioni, entra in gioco l'impiego dell'altra metà della troupe, quella che non partecipa alla realizzazione del tour nazionale. Poiché la top star si trova ad esibirsi in giro per il Paese, gli

²²⁰ MORISHITA Nobuo, *Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*, Tōkyō, KADOKAWA, 2015.



spettacoli minori vertono principalmente sulla figura della *nibante* o della *sanbante*. La popolarità di queste Takaragennu, infatti, è in grado di attirare un numero di spettatori sufficiente a riempire un teatro dalla capienza di novecento posti e situato in un'area vicina a Takarazuka che, in questo caso, rappresenta la concorrenza. A differenza di quanto accade per le esibizioni presso il Bow Hall, sarebbe difficile garantire il pieno di un teatro non Takarazuka, mediante performance in cui ad esibirsi non è alcuna delle *seito* posizionate ai vertici del top star system. E' per questo motivo che gli spettacoli con uno staff ancora immaturo vengono limitati ai teatri Takarazuka, in occasione dei Shinjin Kōen e delle rappresentazioni Bow Hall. Inoltre, con questo genere di performance viene data alla *seito* non ancora affermatesi un'ulteriore chance per aumentare la propria notorietà e fare esperienza.

3.14 I TEATRI TŌHŌ

Il 10 Dicembre del 1943 l'agenzia Tōkyō Takarazuka Gekijō (1932) e la Tōhō Eiga (1937) si sono fuse sotto il nome di Tōhō. Lo scopo era di dare avvio ad una catena di cinema-teatro nelle maggiori città del Paese²²¹, da una parte per restare al passo con le nuove forme di intrattenimento, dall'altro per estendere il nome del Takarazuka in tutto il Paese. Così, nel 1934 nacquero lo Hibiya Eiga Gekijō, di 1375 posti, e lo Yokohama Takarazuka Gekijō di 1336 posti. L'anno successivo fu invece la volta del Kyōto Takarazuka Gekijō e del Nagoya Takarazuka Gekijō, rispettivamente di 1468 e 1994 posti. Questi teatri, compreso il Nippon Gekijō e il Tōkyō Takarazuka Gekijō, erano sotto la gestione della Tōhō, mentre sotto quelle della Hankyū vi erano: il Takarazuka Daigekijō, il Takarazuka Chūgekijō, il Takarazuka Kogekijō e lo Hankyū Kaikan, ai quali nel 2001 si aggiunse anche il teatro Takarazuka della capitale.

²²¹ Zaidan Hōjin Hankyū Gakuen Ikeda Bunko, *Kobayashi Ichizō Kinenkan Kōshiki Bukkuretto*, Ōsaka, Zaidan Hōjin Itsuō Bijutsukan, 2011.



Università
Ca' Foscari
Venezia

La catena di cinema-teatro della Tōhō prevedeva una sala cinema, che all'occorrenza veniva allestita per le rappresentazioni teatrali, e altri servizi di intrattenimento, quali piste da ballo e sale da tè. Inoltre, presso queste strutture venivano vendute le riviste ufficiali del Takarazuka, un metodo per rimanere in contatto con quel mondo utopico anche quando non vi era alcuno spettacolo in corso. Il palcoscenico della Tōhō, infatti, non era riservato alle esibizioni della compagnia di Kobayashi, ma lasciava spazio anche a quelle di altre compagnie teatrali. Gli spettacoli Takarazuka avvenivano con una frequenza di due volte all'anno e, nel caso de Nagoya Takarazuka Gekijō, il prezzo del biglietto era identico a quello del Tōkyō Takarazuka Theatre: 2 Yen, 1,50 Yen, 1 Yen e 50 Sen²²². Con la Guerra, molti di questi teatri furono costretti a chiudere, ad eccezione di quello di Nagoya, ove le esibizioni continuarono per quelle ragazzine che volevano sfuggire alla dura realtà postbellica. La struttura ospitò le performance della compagnia di Kobayashi fino al 1954, anno in cui venne trasformata in sala da cinema.

3.15 SPETTACOLI MINORI

Precedentemente si è spiegato come in occasione dei national tour una troupe venga dimezzata, tuttavia, vi sono anche casi in cui una compagnia venga divisa in modo da poter inscenare due spettacoli di piccola portata contemporaneamente. In tali occasioni, le date di inizio e fine spettacolo non combaciano mai, ma differiscono di qualche giorno, per non influire negativamente su entrambe le vendite. Questa tipologia di performance permette al Takarazuka di ampliare la propria schedule: la troupe A è impegnata presso il Grand Theatre, la troupe B lo è per lo spettacolo di Tōkyō e la troupe C si sta preparando per il prossimo spettacolo del Daigekijō, mentre le due restanti compagnie possono esibirsi in spettacoli minori, tour nazionali e, saltuariamente, internazionali. Poiché questo

²²² ETŌ Shigehiro, *Takarazuka Kagekidan stadīzu – Butai o 100 bai tanoshimu chitekina 15 kōza*, Tōkyō, Ebisukōshō, 2007.



Università
Ca' Foscari
Venezia

genere di spettacoli vengono eseguiti in contemporanea con quelli principali, è necessario evitare di intralciare la schedule delle performance presso il Daigekijō o il Tōkyō Takarazuka Theatre, fonti primarie di guadagno. Per questo motivo, il periodo di vendita dei biglietti viene ben calcolato dallo staff apposito, così da evitare di rubarsi i clienti a vicenda.

Tra gli spettacoli di piccola portata vi è, inoltre, il Dinner Show, un'esibizione tenuta in onore del ritiro o in occasioni speciali e personali di una star. Il Dinner Show viene solitamente eseguito presso uno degli hotel appartenenti alla catena della Holding Group: se si tratta di una top star residente in Kansai avviene presso l'Hotel Hankyū International, nel Kantō presso il Palace Hotel. Qualora ad esibirsi in questo evento, invece, sia una *seito* al di fuori della top star, lo spettacolo viene eseguito al Takarazuka Hotel o al Daiichi Hotel Tōkyō²²³. Così, il Dinner Show funge anche da propaganda per il business hotel della compagnia Hankyū e, dal momento che la clientela principale di questi eventi è costituita principalmente dagli iscritti al fan club ufficiale, comporta una facile fonte di guadagno per l'hotel che sponsorizza l'evento.

3.16 TOUR INTERNAZIONALI

Il primo tour oltremare avvenne nel 1938, quando Kobayashi portò trenta ragazze della propria compagnia teatrale ad esibirsi in più di venti città d'Europa, tra cui alcune italiane. L'anno successivo, invece, partì con quaranta ragazze per un tour in America. In occasione di queste esibizioni internazionali, Kobayashi pensò che fosse opportuno portare all'estero la cultura nipponica, qualcosa che lo spettatore locale considerasse come esotico e quindi, attraente. Si tratta, insomma, della stessa strategia adottata dalla compagnia teatrale in Giappone: con l'introduzione della Revue, si era offerto al pubblico del Takarazuka un mondo lontano e sconosciuto, che ha contribuito a condurre la compagnia verso il successo. Così,

²²³ MORISHITA Nobuo, *Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*, Tōkyō, KADOKAWA, 2015.



Università
Ca' Foscari
Venezia

per i tour internazionali si decise di inscenare spettacoli di Kabuki sullo sfondo di musiche occidentali, in modo da andare in contro al gusto del consumatore, senza proporre un'esibizione totalmente lontana dalla cultura locale e rischiare di non essere apprezzata.

La medesima strategia viene utilizzata ancora oggi, basta guardare, ad esempio, alla trasferta in Taiwan nel 2013. Il Takarazuka ha collaborato con lo staff locale per la decisione del contenuto delle esibizioni e ha provveduto all'allestimento di pannelli sottotitolati, con l'obiettivo di facilitare la comprensione dello spettacolo all'audience locale. Inoltre, la top star ha cantato la canzone "Tsuki ha wa ga no kokoro" (La luna è il mio cuore) di Teresa Teng, un'icona nazionale²²⁴. Come tipologia di performance si è optato per la classica suddivisione in dramma e show, il primo un *wamono*, avente come protagonista l'eroe taiwanese Soryuko, mentre nello show sono state presentate sia delle danze tradizionali nipponiche, che occidentali. Stando a quanto riportato da Murakawa Kensaku, l'esibizione è stata un vero successo, in particolare per i numerosi riferimenti alla cultura taiwanese. Ciò ha condotto il Takarazuka ad organizzare un'altra trasferta in Taiwan nell'agosto del 2015. Si tratta, questo, del primo passo verso l'attuazione di una strategia mirante ad estendere la popolarità della compagnia teatrale anche nell'Asia Orientale²²⁵. Nella lista dei tour internazionali sottostante, infatti, è possibile notare come a partire dal nuovo millennio la compagnia si sia concentrata proprio in quest'area. A conferma di tale strategia, inoltre, è la stessa condotta del Takarazuka, che per le esibizioni in Taiwan si è occupato direttamente dei finanziamenti e della ricerca di sponsor²²⁶, mentre i tour nazionali sono sempre stati promossi dal governo nipponico o locale.

²²⁴ MURAKAWA Kensaku, *Takarazuka Kagekidan Taiwan kōen wo oete*, Takarazuka Kagekidan Seisakubu, 2013.

²²⁵ SHIROI Masami, YANAGIZAWA Satoka, "101 nenme no Takarazuka", *Shūkan Daiyamondo*, 27 giugno 2015, Kobayashi Kōichi, p. 73.

²²⁶ Vedesi nota precedente.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Lista dei tour internazionali (aggiornata ad oggi, agosto 2015):

1938 Europa	1985 Hawaii
1939 America	1989 New York
1942 - 1944 Manciuuria	1992 New York
1955 - 57 Hawaii	1994 Londra
1959 Canada	1998 Hong Kong
1965 Francia	1999 Pechino e Shangai
1966 Hawaii	2000 Germania
1973 Sud Est Asiatico	2002 China
1976 Europa	2005 Korea
1978 America Latina	2013 Taiwan
1982 Sud Est Asiatico	2015 Taiwan

Stando a quanto riportato dallo Asahi Shinbun²²⁷, il numero degli spettatori del Takarazuka è venuto via via a calare, portando nuovamente alla necessità di nuovi consumatori: si è passati da circa 20500000 ingressi nel 2002 a 1880000 nel 2011²²⁸, senza contare che, di questo totale, un terzo è costituito da clienti di tour organizzati.

Figure. 42, 43 e 44. Poster dello spettacolo “The Rose of Versailles”: Daigekijō (2006), tour nazionale (2014) e internazionale (2015)



http://kageki.hankyu.co.jp/versailles/images/p12_1.jpg



<http://zukadays.com/wp-content/uploads/2014/06/fm-poster.jpg>



<http://zuketv.com/wp-content/uploads/2015/08/so7q6r000000gx7a.jpg>

²²⁷ Asahi Shinbun Shuppan, *Takarazuka Kageki Karei naru 100 nen*, Tōkyō, Asahi Shinbun Shuppan, 2014, p. 119.

²²⁸ Il conto tiene presente sia degli spettacoli presso il Grand Theatre che presso il Tōkyō Takarazuka Gekijō.



Università
Ca' Foscari
Venezia

RIASSUNTO

In questo capitolo sono stati analizzati i pattern e le varie tipologie di performance del Takarazuka Kagekidan. Per evitare di stancare il consumatore, dal momento che tutti gli spettacoli sono accomunati da una serie di schemi che vanno a riflettere il top star system, la compagnia punta sui valori di novità e differenza. Infatti, la schedula annuale prevede la messa in scena di numerosi spettacoli mai visti prima. Il contenuto degli show viene pensato da zero, mentre i drammi vengono generalmente tratti da opere famose, andando così ad alleggerire il compito degli sceneggiatori. Per la realizzazione della schedule, la compagnia si avvale anche della strategia del long-run che, sfruttando il sistema di rotazione delle truppe, permette di offrire una medesima esibizione in termini di plot, ma differente per allestimento, costumi, tempistiche e cast. La performance costituisce il mezzo principale per inscenare quel mondo utopico che caratterizza il Takarazuka, soprattutto mediante lo show finale, poiché non si colloca in alcuna dimensione specifica. In questo modo, si va a catapultare lo spettatore in un universo lontano dalla realtà, offrendogli la possibilità di rifugiarsi in un'utopia e di allontanarsi dai problemi della vita quotidiana. Nonostante si tratti di una fuga temporanea, questa è una delle principali fonti di attrazione della compagnia teatrale. Elemento essenziale per la realizzazione di uno spettacolo è la luce, di cui la compagnia si serve per favorire l'interazione tra pubblico e star, dal momento che lo spettatore non va semplicemente a guardare la Takarazuka, ma ne viene a sua volta guardato. Il gioco di luci e ombre ha, quindi, il duplice obiettivo di rendere il consumatore parte integrante della performance, ovvero di valicare i limiti imposti allo spettatore, e di favorire il processo di immedesimazione, quando le luci sono puntate sul palcoscenico mentre la platea è calata nell'ombra. Per la creazione del mondo dei sogni, dunque, è necessaria una collaborazione tra staff e *seito*, poiché non è solamente il plot, ma sono anche la scenografia, i costumi e le luci a creare quell'atmosfera che tanto affascina il pubblico.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Per quanto riguarda il contenuto e la schedule delle performance, abbiamo visto come vengano modificati in base al gusto e allo stile di vita del pubblico locale. La medesima strategia viene utilizzata, inoltre, per la realizzazione dei tour nazionali e internazionali, aventi il duplice obiettivo di attirare nuovi consumatori e aspiranti Takaragennu. Proprio come nel caso dell'home video e della gestione del canale Sky Stage, si tratta, questo, di un metodo per portare il Takarazuka “nelle case” dello spettatore: è infatti il teatro a spostarsi verso il pubblico, nella speranza di catturarne l'attenzione e spingerlo nel cammino contrario, ovvero verso il Daigekijō. Anche questi tour vengono realizzati mediante la strategia del long-run, nonostante le esibizioni vengano riviste e modificate in base alla capienza teatrale e ai desideri del cliente, finendo per differire da quelle del Grand Theatre. Il target principale, infatti, consiste in spettatori che sono nuovi al Takarazuka, pertanto, la compagnia punta a suscitare l'interesse mediante la proposta di spettacoli famosi e interpretati dalle top star, nonché attraverso l'inserimento dello show. Queste differenze in termini di plot e cast vengono percepite dai fan come valore aggiunto, rendendo le performance dei tour nazionali una fonte di attrazione anche per i fan della compagnia teatrale. Per estendere il proprio target di consumo, inoltre, si è puntato sulla messa in scena di spettacoli tratti da forme di intrattenimento all'avanguardia.

Oltre alle normali performance Takarazuka, vi sono anche i Shinjin Kōen e gli spettacoli Bow Hall, che fungono da vetrina per quelle *seito* ancora inesperte, alle quali viene data la possibilità di mostrare le proprie doti e farsi un nome. Il Bow Hall viene utilizzato anche come palestra per formare lo staff personale della compagnia, non solo le star, ma anche i registi, i quali, mediante l'esperienza diretta, apprendono il modo corretto di realizzare le performance. Abbiamo visto, inoltre, come la ricostruzione del Tōkyō Takarazuka Theatre abbia reso possibile l'introduzione del sistema di spettacoli annuali anche nella capitale, mentre la ristrutturazione del Daigekijō abbia consentito di ampliare la gamma di servizi offerti al consumatore, favorendo l'immedesimazione nel mondo dei sogni. Infine, vorrei sottolineare come il sistema tariffario adottato nel 1993 e la successiva



Università
Ca' Foscari
Venezia

chiusura del Familyland abbiano condotto il Takarazuka verso l'indipendenza, che ha così smesso di essere considerato come attività aggiuntiva del parco divertimenti.

Nell'ultimo capitolo viene analizzato il sistema della top star, perno dell'intera attività di intrattenimento, nonché una delle principali fonti di attrazione della compagnia. Viene posta una particolare attenzione sulla relazione che lega questa figura ai fan, la quale ha portato alla creazione di un consumatore ideale per il Takarazuka.

4. TOP STAR SYSTEM

Il Takarazuka Kagekidan è composto da cinque troupe (Hana, Tsuku, Yuki, Hoshi e Sora) di circa 80 ragazze, alle quali si aggiunge la compagnia Senka, formata da sedici Takaragennu. Ognuna di queste è identificata da una top star, carica riservata alle *seito otokoyaku* e che va a rappresentare non solo la singola troupe di appartenenza, ma l'intero Takarazuka. L'unione della top star con la top *musumeyaku*, forma la *top combi*, anch'essa una costante presente in ogni troupe. Un altro ruolo essenziale in una compagnia è quello svolto dalla *kumichō* e dalla sua vice. Mentre in tempi prebellici il capo della compagnia coincideva con la protagonista degli spettacoli, in seguito, questo compito è stato assegnato alla *seito* con più esperienza e dunque alla più anziana, non in base all'età ma all'anno di entrata nella compagnia teatrale. A differenza della top star, la carica di *kumichō* può essere ricoperta sia da una *musumeyaku* che da una *otokoyaku*²²⁹, e tra i compiti principali vi sono quello di dirigere la compagnia, prestare consulto ai membri della troupe e parlare con il producer. Quasi tutte le informazioni inerenti alle star, infatti, vengono riferite allo staff dirigente tramite la *kumichō*, ad eccezione della decisione di ritiro dal Takarazuka, che viene comunicata

²²⁹ Intervista a Takaragennu X: 15 marzo 2015.



direttamente dall'interessata. Infine, tra i membri di una troupe non possono mancare le *seito* esperte nella danza, canto e recitazione, per un totale di una decina di ragazze circa²³⁰. Nonostante la figura principale del Takarazuka coincida con la top star, la compagnia offre a tutte le proprie ragazze la possibilità di esibirsi sul palcoscenico. Difatti, la scena, viene condivisa da star con differenti anni di esperienza: più una *seito* ne accumula e più la propria posizione sul palco diviene centrale. Ragazze come le *kenkyūsei* 1, solitamente recitano in qualità di comparse e spesso non hanno nemmeno una battuta, ma viene comunque data loro la possibilità di mostrare al pubblico il proprio volto. Inoltre, vi sono i già citati spettacoli Bow Hall e i Shinjin Kōen a conferire maggior spazio e luce alle dilettanti. Anche qualora una star non si esibisca direttamente in pubblico, ma contribuisca alla rappresentazione come assolo o come voce nei canti corali dietro le quinte, il suo nome viene comunque elencato nel programma dello spettacolo. L'unico motivo per cui una *seito* non venga inserita nel cast è dato dalla sua assenza per malattia o infortunio.

4.1 DIVENIRE UNA TOP STAR

Il top star system trova origine nel dopoguerra, proprio con la nascita della figura della top *otokoyaku*, mentre in precedenza, il ruolo principale veniva assegnato di volta in volta, in base alle abilità e alla personalità della *seito*. In questo modo, chiunque aveva la possibilità di stare al centro del palcoscenico²³¹. Tuttavia, nel Takarazuka odierno la top star viene sempre posta al centro di ogni esibizione, ricoprendo il ruolo di protagonista. Quali sono, dunque, i passi che deve compiere una *seito* per salire ai vertici di questo sistema e divenire top star? Innanzitutto, è necessario diplomarsi presso la Takarazuka Ongaku Gakkō, unico accesso per entrare a far parte della compagnia teatrale di Kobayashi. A questo punto, la

²³⁰ KUMIKO Nishio, *The Business System in Japanese Entertainment Industry*, 2012.

²³¹ Mostra "Takarazuka Kageki 100 shūnen kinen Takarazuka Kageki 100 nen ten – Yume, kagayakitsudukete", tenuta presso lo Hyōgo Prefectural Museum of Art, 5 agosto 2014.



Università
Ca' Foscari
Venezia

ragazza viene fatta rotare ed esibire presso le varie truppe, così da permettere ai vari producer di valutare se i potenziali di questa *seito* siano adatti alla propria compagnia. Tale selezione, però, deve essere compiuta senza andare a ledere una delle principali regole del Takarazuka, la quale prevede che nessuna troupe debba eccellere sulle altre. Per questo motivo, prima di assegnare una ragazza ad una determinata compagnia, è necessario che i producer si riuniscano, esplicando le ragioni della propria scelta. In passato una ragazza rimaneva nella stessa troupe dai 3 ai 5 mesi, con lo scopo di verificarne a fondo le qualità. Tuttavia, questo processo di rotazione richiedeva tempistiche decisamente maggiori e pertanto, si è passati all'attuale sistema. Torniamo ora alle tappe necessarie per il raggiungimento della nomina di top star. La prima esibizione di una Takaragennu consiste nell'esecuzione della line dance, con altre *kyūsei* 1, ove non è presente la distinzione tra i ruoli di *musumeyaku* o *otokoyaku*, mentre a giorni alterni è possibile partecipare anche ai saluti di fine performance. I passi successivi prevedono l'ottenimento di una battuta nello spettacolo del Daigekijō e del ruolo principale in occasione del Shinjin Kōen. Inoltre, è molto importante aggiudicarsi la parte di protagonista negli spettacoli presso il Bow Hall, portale per il raggiungimento della posizione di *sanbante* e, successivamente, di *nibante*. Arrivata a questo punto, la *seito* avrà la possibilità di recitare come protagonista negli spettacoli del Theatre Drama City e di tenere dei Dinner show, una sorta di ufficializzazione per la nomina di top star.

Il processo di ascesa ai vertici del sistema appena descritto impegna una Takaragennu per circa una decina di anni²³², e la ragazza può considerarsi "salva" solamente una volta divenuta *nibante*. La posizione di *sanbante*, infatti, è ancora precaria e spesso in una troupe vi sono addirittura due o tre *seito* con questa nomina, le quali si alternano negli spettacoli, come fossero in prova. Vi sono,

²³² SHIROI Masami, YANAGIZAWA Satoka, "101 nenme no Takarazuka", Shūkan Daiyamondo, 27 giugno 2015, pp. 48-49.



però, alcune eccezioni²³³, ovvero ragazze che sono divenute top star senza compiere tutte le tappe canoniche, come ad esempio Asami Hikaru, che non è mai riuscita ad ottenere il ruolo protagonista nei Shinjin Kōen, o Amami Yūki che invece se lo è aggiudicato al secondo anno nel Takarazuka Kagekidan. Tuttavia, il talento di una *seito* non è l'unica condizione a cui la compagnia guarda per l'assegnazione del ruolo di top star. Vi sono, infatti, altre due caratteristiche essenziali, ovvero carisma e popolarità²³⁴. Poiché la top star va a rappresentare l'intera troupe e gli spettacoli sono incentrati interamente su di lei, volti a farla risplendere più di qualunque altra *seito* sul palcoscenico, è necessario un buon lavoro di squadra. Pertanto, ogni membro della compagnia deve interpretare al meglio il proprio ruolo che, anche nel caso della *nibante* o della stessa top *musumeyaku*, sarà sempre di inferiore importanza rispetto a quello della protagonista, ma contribuisce, comunque, alla creazione dell'atmosfera Takarazuka e a far risplendere la top *otokoyaku*. Questo sistema è realizzabile solamente laddove il team rispetti il leader, di modo che non scaturiscano rancori o invidie, ecco perché il carisma si tratta di una qualità indispensabile alla top star. Il fattore decisivo, però, consiste nella popolarità²³⁵ di una *seito*. Per riempire la platea e garantire dei repeater è necessario che una star abbia molti fan, i quali corrispondono ad un grande numero di vendite, non solo di biglietti teatrali, ma anche di DVD, riviste, gadget, ecc. Ecco perché talvolta vi sono delle ragazze che riescono a divenire top star seppur non eccellendo nelle arti di canto, danza o recitazione.

Data la struttura del sistema, Nakamoto²³⁶ ha definito le troupe del Takarazuka come piccole aziende, i cui dipendenti, ovvero le *seito*, hanno il compito di esaltare la bravura e il fascino del proprio capo, la top star. Lo scopo del dirigente

²³³ NAKAMOTO Chiaki, *Naze Takarazuka Kageki ni kyaku wa oshiyoseru no ka*, Tōkyō, Shōgakukan, 2009.

²³⁴ SHIROI Masami, YANAGIZAWA Satoka, "101 nenme no Takarazuka", *Shūkan Daiyamondo*, 27 giugno 2015, p. 51.

²³⁵ MORISHITA Nobuo in occasione della presentazione del libro "*Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*", 23 gennaio 2015.

²³⁶ KAWASAKI Kenko, *Takarazuka shōhi shakai no supekutakuru*, Tōkyō, Kōdansha, 1999.



Università
Ca' Foscari
Venezia

d'azienda è invece di garantire il pienone ogni giorno, puntando cioè a 2550 spettatori, e quindi, la sua paga sarà più alta rispetto a quella di un altro membro della compagnia²³⁷.

Figura 45. Top Star dell'anno 2014

Da sinistra: Masaki Ryū, Sō Kazuo, Yuzuki Reon, Todoroki Yū, Ranju Tomu,
Kaname Oūki



<http://www.ddmap.jp/blog/0798393788-2/2014/05/%E5%AE%9D%E5%A1%9A.html>

4.2 ORDINE DI APPARIZIONE: SECONDO IL SISTEMA DELLA TOP STAR

Gli spettacoli sono tutti pensati e realizzati in modo da rispecchiare il top star system. Per questo motivo, non solo il plot, ma anche i costumi, la scenografia, le musiche e le stesse posizioni delle *seito* sul palcoscenico, vengono pensati con lo

²³⁷ SHIROI Masami, YANAGIZAWA Satoka, "101 nenme no Takarazuka", Shūkan Daiyamondo, 27 giugno 2015.



Università
Ca' Foscari
Venezia

scopo far risaltare la top star agli occhi del pubblico. Questo sistema viene applicato sia nella parte di dramma che in quella di show ed è facilmente comprensibile nella discesa dalla grande scalinata finale: le prime a scendere sono le *seito* meno esperte, stando in gruppo e posizionandosi ai lati del palcoscenico, poi si continua con gruppi di ragazze sempre meno numerosi, lasciando al centro le star via via più affermate. Gli ultimi posti, invece, sono riservati, in ordine di apparizione, alla *sanbante*, *nibante*, top *musumeyaku* e top star. Oltre che per la posizione centrale occupata sul palcoscenico, queste Takaragennu si distinguono per la ricchezza dei costumi, che generalmente, nel caso dello show finale, prevedono delle ali indossate sulla schiena, anche se le più maestose e luccicanti sono impiegate esclusivamente per la top star.

Figura 46. L'ètoile dello spettacolo “Amour de 99!! – 99 Year of Love” (2013)



<http://www.takashimaya.co.jp/base/tokyo/takarazuka/img/mainimage.jpg>

Durante il dramma, invece, le ragazze ai vertici del top star system si distinguono poiché interpretano i ruoli principali. La *nibante* impersona sempre il personaggio secondario, che coincide con il migliore amico del protagonista o del suo antagonista. Inoltre, sono le uniche *seito* ad attraversare il ponte d'argento singolarmente, recitandovi assoli. Il top star system non va ad influenzare solamente la realizzazione delle performance, bensì ogni tipo di attività intrapresa dalle Takaragennu. Per esempio, si guardi la disposizione del gruppo musicale



Università
Ca' Foscari
Venezia

AQUA5, che pone al centro la top star Mizu Natsuki e al proprio fianco *nibante* e *sanbante*. In un talk show²³⁸ della CFP2 si vede il gruppo partecipare ad una serie di prove di abilità, di cui l'ultima consiste nel lanciare freccette su un pannello per vincere un premio scelto in precedenza dalle concorrenti. Tutte le Takaragennu hanno espresso desideri personali, tranne Mizu Natsuki, che ha desiderato un *bentō* per l'intera troupe ed è stata anche l'unica a vincere. Anche in questo caso, dunque, si è venuto a riconfermare il pattern tipico del Takarazuka, ove le *seito* contribuiscono a fare apparire la top star come la migliore del gruppo.

4.3 ORDINE DI APPARIZIONE: SECONDO IL SISTEMA DI ANZIANITA' E MERITOCRAZIA

Oltre al sistema delle top star, vi sono altri due criteri utilizzati dalla compagnia per decidere l'ordine di apparizione, ovvero quello di anzianità e meritocrazia. Se per anzianità si vanno a contare gli anni di permanenza di una *seito* nella troupe, con la meritocrazia si va a considerare il grado di votazione conseguito presso la scuola Takarazuka, nel caso delle *kyūsei* 1, e alle OJT a partire dalle *kyūsei* 2. La compagnia, infatti, continua a sottoporre le ragazze a prove d'esame, precisamente al primo, terzo e quinto anno nel Takarazuka Kagekidan, dando così opportunità a tutte le *seito* di modificare la propria posizione nella compagnia teatrale²³⁹. Si guardi, per esempio, all'ordine di apparizione delle *seito* sulla rivista "Otome"²⁴⁰: il nome e la foto della top star non viene mai riportato come primo, nonostante sia la figura a rappresentanza della troupe. Difatti, i criteri rispettati per la realizzazione di questa rivista sono proprio quelli di anzianità e meritocrazia, pertanto la prima star ad essere presentata è la *kumichō*, seguita dalla sua vice e dalle altre star più veterane. Per coloro che hanno il medesimo numero di anni

²³⁸ Video "Sasuga no undōshinkei wo motsu Takaragennu tachi 7" (I riflessi delle Takaragennu 7) <https://www.youtube.com/watch?v=-WpQ7ETQ-3w>.

²³⁹ SHIROI Masami, YANAGIZAWA Satoka, "101 nenme no Takarazuka", Shūkan Daiyamondo, 27 giugno 2015.

²⁴⁰ Takarazuka Kagekidan, *Takarazuka Otome* (Le ragazze del Takarazuka), 2011.



d'esperienza nella compagnia teatrale, si va ad applicare il sistema della meritocrazia. Per lo stesso motivo, non solo su “Otomoe”, ma anche nel Quatre Reves e in qualsiasi ambito sia prevista la presenza delle varie troupe, la prima ad essere presentata è il Senka, seguita da Hana, Tsuki, Yuki, Hoshi e Sora. Per quanto riguarda la realizzazione del programma dello spettacolo, invece, viene seguita una combinazione dei tre criteri: le prime pagine del cast sono riservate a *top combi*, *nibante* e *sanbante*, ovvero ai ruoli principali della performance, con foto più grandi e dalla grandezza di un'intera pagina. Seguono *kumichō* e vice, le *seito* che interpretano ruoli importanti nello spettacolo e, solo per ultime, vengono presentate le star più giovani. I criteri di anzianità e meritocrazia vanno a regolare non solo i rapporti tra le attuali Takaragennu, ma anche tra OG, qualora vengano invitate in occasioni speciali a salire sul palco dei sogni, o sul set di talk show televisivi²⁴¹.

4.4 RELAZIONE CON I FAN

Nel paragrafo iniziale è stato affermato come i fan costituiscano una componente fondamentale nella decisione di nomina di una *seito* a top star. Essi sono direttamente coinvolti nel processo, anzi, ne sono parte integrante: scelgono una ragazza, nella quale vedono il potenziale per fare carriera nel Takarazuka, e cercano di sostenerla nella propria realizzazione, sia dal punto di vista morale, ma soprattutto economico. Maggiore è il numero delle vendite di gadget e biglietti di una *seito* e maggiore è la possibilità che questa divenga top star, essendo fonte di grande profitto per la compagnia. Il Shinjin Kōen, dunque, oltre a costituire un'espedito volto a far accumulare esperienza alle dilettanti, funge da vetrina per i fan. Si tratta di un mezzo per verificare l'efficacia del proprio contributo, in base al ruolo ottenuto dalla ragazza a sostegno, mentre per altri, di un'occasione per ricercare in quali *seito* sia racchiuso il “fiore”, ovvero la potenzialità di

²⁴¹ Video “Sainō rankingu – Takarazuka top star ga shūketsu” (Ranking di abilità: le top star del Takarazuka riunite) <https://www.youtube.com/watch?v=jB6z0K9LAHU>.



divenire top star, e decidere per quale ragazza istituire un fan club. E' per questo motivo che l'ottenimento di un biglietto per i Shinjin Kōen risulta essere un'impresa piuttosto ardua. Oltre ai fan, che cercano di innalzare il numero delle vendite inerenti al proprio idolo, vi sono anche molti genitori che spesso cercano di invitare parenti e amici, offrendo loro l'entrata, con lo scopo di innalzare la popolarità della propria figlia agli occhi del Takarazuka²⁴². Tuttavia, lo spettacolo delle dilettanti non è l'unica vetrina per le *seito*, alcuni fan infatti, proprio come i producer, tentano di scovare il proprio "fiore" tra quelle ragazze che non sono ancora entrate ufficialmente a far parte della compagnia, recandosi ai festival o ai recital della Takarazuka Ongaku Gakkō.

Il rapporto tra star e fan diviene simile ad una religione²⁴³, dal momento che quest'ultimo si sente di "dover aiutare" la propria beniamina nel processo evolutivo. Pertanto, si può affermare che l'oggetto di vendita della compagnia teatrale non si limiti all'esibizione o al sogno, ma coincida anche con il processo di sviluppo di una Takaragennu, nel tentativo di divenire top star. Così, si è venuto a creare un nuovo tipo di diletto per gli spettatori, ovvero il processo di sostenimento della propria star. Di conseguenza, tra il pubblico vi saranno fan a sostegno della *seito* A, altri della B, altri ancora della C, ecc., tutti convinti che sia la propria ragazza ad avere successo e a divenire top star. In questo modo, quindi, la compagnia si garantisce dei repeater, grazie a quei fan che si recano a vedere il medesimo spettacolo nelle date iniziali, centrali e al termine delle esibizioni, per poter assaporare l'avvenuta maturazione del proprio idolo. Infatti, poiché i tre sistemi su cui verte il Takarazuka sono visibili ad occhio nudo, per lo spettatore è facile comprendere a che punto della via verso il successo si trovi una *seito*, e prevedere, dunque, chi sarà la prossima top star. Parte del diletto offerto dalla compagnia consiste proprio nell'ottenimento di questo tipo di informazioni, per poi poterle diffondere e scambiare con altre fan. Ecco perché nel processo di

²⁴² Intervista a fan del Takarazuka: 100 donne, dai 20 ai 65 anni, luglio 2012 – marzo 2015

²⁴³ MORISHITA Nobuo in occasione della presentazione del libro "*Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*", 23 gennaio 2015.



Università
Ca' Foscari
Venezia

crescita di una star non bastano solamente la formazione impartita dalla scuola, ma è necessario anche il supporto dei fan, coi quali si innesca una relazione che durerà fino al ritiro della *seito*. Coinvolgendo direttamente lo spettatore nel top star system, il Takarazuka ha dato origine ad un nuovo valore, non strettamente legato al mondo dell'intrattenimento: il fan non ricerca tanto il diletto nella performance in sé, ovvero in qualcosa di finito, bensì nel processo di maturazione della star, del quale è partecipante attivo. Essendo proprio la relazione tra *seito* e fan a garantire la principale fonte di guadagno per la compagnia, è compito di un producer mantenere incompiuto il percorso evolutivo dei vari membri della propria troupe. Per incoraggiare questo tipo di rapporto, inoltre, la compagnia ha provveduto ad offrire una serie di servizi coi quali tenere informato il fan sul proprio idolo, come le riviste ufficiali, i media, l'istituzione di un fan club ufficiale e l'accettazione della formazione di fan club privati. Tuttavia, se da una parte è indispensabile il supporto dei fan, dall'altra le star devono impegnarsi a perfezionare la propria arte e a divenire delle brave Takaragennu, così da essere accettate da una comunità di fan e, al contempo, attirare anche quelle persone che non sono iscritte ai fan club. Mediante il top star system, dunque, il Takarazuka ha creato non solo la domanda, ma anche la risposta ad un nuovo valore, fornendo allo spettatore gli strumenti necessari per dilettersi e verificare di persona il processo di crescita di una star.

Nonostante si sia continuato a parlare di fan, è da precisare che più del 90% di queste persone sia costituita da donne di mezza età²⁴⁴. In Giappone, infatti, è ancora forte la dicotomia “uomo al lavoro e donna in casa”²⁴⁵, il che ha inevitabilmente influito sulla tipologia di audience e dei fan costituitesi. A dimostrazione della coscienza da parte della compagnia di questo target è la stessa struttura dei teatri Takarazuka: il Daigekijō, per esempio, prevede un totale di 81

²⁴⁴ SHIROI Masami, YANAGIZAWA Satoka, “101 nenme no Takarazuka”, *Shūkan Daiyamondo*, 27 giugno 2015, p. 34.

²⁴⁵ Michelle JOHNSON, *Dude Looks Like a Lady: The Otokoyaku's Transformation in Japan's Takarazuka Revue*, 2011.



toilette per donne, contro le 15 per uomini²⁴⁶, mentre il rapporto dei gabinetti nel teatro della capitale è di 86 a 16²⁴⁷. In ogni caso, è sufficiente guardare tra i membri dei fan club che attendono la propria star uscire dal teatro, per confermare tale percentuale, o incorrere in una totale assenza del sesso maschile. Qual è, dunque, la natura della relazione che lega queste fan alle star? Gli studi di Mitsui Toru²⁴⁸ e Kawasaki Kenko²⁴⁹ concordano nell'affermare che si tratti di un rapporto materno. Queste consumatrici, difatti, sono spesso polemiche nei confronti della top *musumeyaku*, che difficilmente considerano all'altezza del proprio "figlio" (appellativo con cui i membri dei fan club chiamano le star *otokoyaku*). Non è solamente l'appellativo utilizzato nei confronti delle *seito*, ma lo stesso fatto di pretendere una *musumeyaku* che sia degna di stare accanto alla top star, quasi fossero una coppia di sposi, a confermare l'ipotesi dei due studiosi. Inoltre, è possibile verificare questa relazione partecipando ai tea party, ove la Takaragennu adotta un comportamento più intimo ed informale nei confronti delle partecipanti, discostandosi dal ruolo di maschio bello e impenetrabile impersonato sul palcoscenico.

4.5 IL RITIRO E IL REPLACEMENT DELLA TOP STAR

Poiché ogni anno la scuola Takarazuka promuove quaranta nuove *seito*, vi è la necessità che un altrettanto numero di ragazze lascino la compagnia. Molte di queste sono *kyūsei* 9, in particolare coloro che non sono riuscite ad ascendere con successo nel top star system, essendo ormai loro preclusa anche la possibilità di recitare dei Shinjin Kōen. Tuttavia, anche le top star hanno vita breve. Secondo le ricerche di Nishio Kumiko²⁵⁰, vi è una forte tendenza a lasciare la compagnia

²⁴⁶ Intervista allo staff del Takarazuka Daigekijō, 25 gennaio 2015.

²⁴⁷ NAKAMOTO Chiaki, *Naze Takarazuka Kageki ni kyaku wa oshiyoseru no ka*, Tōkyō, Shōgakukan, 2009.

²⁴⁸ MITSUI, Toru, *Made in Japan: Studies in Popular Music*, Routledge, 2014.

²⁴⁹ KAWASAKI Kenko, *Takarazuka shōhi shakai no supekutakuru*, Tōkyō, Kōdansha, 1999.

²⁵⁰ KUMIKO Nishio, *Entāteimento sangyō no kyaria keisei to kōgyō – Takarazuka no jirei*, 2010.



Università
Ca' Foscari
Venezia

dopo sette anni di successo, ovvero prima che la star inizi ad essere considerata vecchia dai fan. La giovinezza, infatti, è un'altra quintessenza della top star, così come lo è per qualsiasi altro idolo popolare giapponese²⁵¹. In questo modo, si dà origine ad un sistema di rotazione, che permette alla compagnia di massimizzare il guadagno, non solo attraverso il ritiro della top star e al conseguente accumulo di spettatori, che si recano a teatro a vedere per l'ultima volta la loro beniamina in veste di Takaragennu, ma anche attraverso la cerimonia di nomina a top star della *nibante*. Ecco perché si dice che il Takarazuka registri il maggior numero di incassi con il ritiro di una *seito*, ovvero mediante il Sayonara Kōen (spettacolo d'addio)²⁵². Il ritiro di una top star, attualmente sempre seguito da quello della top *musumeyaku*, viene sempre comunicato ufficialmente al pubblico ed è buon costume che il produttore ne venga avvisato con largo anticipo, per permettere l'allestimento di uno spettacolo adeguato. In questa occasione, inoltre, vengono realizzati nuovi gadget che, così come il resto della merchandise, ad eccezione di CD e DVD, verranno ritirati dal mercato con l'uscita di scena della Takaragennu (alcune foto vengono inserite nella sezione OG del Quatre Reves). Questa strategia garantisce alla compagnia di registrare una grande massa di entrate, dal momento che i fan²⁵³ cercano di “...venire a teatro il più possibile, perché tra qualche anno non sarà più possibile vederla [la propria beniamina] nelle vesti di *otokoyaku*” oppure di “...affrettarsi per l'acquisto dei gadget, prima che finiscano le scorte!”. Con l'obiettivo di massimizzare i profitti²⁵⁴, inoltre, nel caso del ritiro di una top star, il Takarazuka cerca di limitare il più possibile il numero dei posti riservati alle compagnie aziendali e alle scolaresche, i cosiddetti biglietti *kashikiri*, poiché vengono venduti ad un prezzo ridotto. Il ritiro di una top star coincide con il termine del suo processo di maturazione, per questo lo staff e i produttori si impegnano a creare uno spettacolo nuovo e originale, che valorizzi la

²⁵¹ Guy DE LAUNEY, *Not-so-Big in Japan: Western Pop Music in the Japanese Market*, 1995.

²⁵² UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002.

²⁵³ Intervista a fan del Takarazuka: 100 donne, dai 20 ai 65 anni, luglio 2012 – marzo 2015.

²⁵⁴ MORISHITA Nobuo, *Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*, Tōkyō, KADOKAWA 2015.

caratteristiche della *seito* in questione. Il Sayonara Kōen, insieme all'intervista con la stampa, è una pratica che trova origine nel 1962, con le prime grandi star, quali Akashi Teruko e Sumi Hanayo²⁵⁵. Il vero ed ultimo last stage di una Takaragennu coincide, però, con il Sayonara Show che, salvo eccezioni, viene eseguito nell'ultimo giorno del Sayonara Kōen. In quest'occasione, solitamente, la top star scende la grande scalinata vestita con un *kimono* nero e *hakama* verdi, stringendo in mano un buchette di fiori, tuttavia, molte star di oggi decidono di scendere in frak.

Figura 47. Ritiro della ex top star Ranju Tomu, Hanagumi



<http://mainichi.jp/graph/2014/03/17/20140317mog00m200006000c/image/001.jpg>

Nonostante il Sayonara Show possa essere eseguito anche per le star meno affermate, è solo nel caso di una top star che avviene una cerimonia particolare: la

²⁵⁵ HYŌGOKEN RITSUBIJUTSUKAN, NIHON KEIZAI Shinbunsha, *Takarazuka Kageki 100 shūnen kinen Takarazuka Kageki 100 nen ten – Yume, kagayakitsudukete*, 2014.



ragazza in questione si esibisce, per una quindicina di minuti, nelle canzoni degli spettacoli in cui ha recitato in passato e commenta brevemente la propria esperienza nel Takarazuka. Questi brani vengono scelti personalmente dalla *seito*, mentre lo stile di presentazione viene accordato con il producer. In occasione del suo ultimo giorno di esibizioni, la top star viene accompagnata da una parata sia all'entrata che all'uscita da teatro, alla quale partecipa attivamente il fan club privato, i cui membri sono tutti vestiti di bianco. Nel caso in cui sia una *seito* con soli due o tre anni di esperienza a ritirarsi e quindi con pochi fan a suo seguito, per la realizzazione della parata si chiede aiuto agli altri fan club della medesima troupe, così da fare numero. E' in questo modo che il fan si conferma come componente attiva ed effettiva del processo di formazione di una star, dal suo inizio alla fine.

4.6 FAN CLUB UFFICIALI

La storia del Takarazuka Kagekidan ha visto la formazione di numerosi fan club ufficiali, come il Kageki Gekijō Kai, il Kageki Aidokusha Daikai, il Takarazuka Tomo no Kai e lo Hōhyōkai. Tuttavia, sono solamente gli ultimi due ad essere rimasti attivi fino ad oggi, anche se, per la precisione, lo Hōhyōkai, più che di un vero e proprio fan club, si tratta di un'associazione che riunisce le ex Takaragennu, fondata nel 1943.

Il Kageki Gekijō Kai era un fan club aperto a chiunque, che offriva il vantaggio di entrare alle terme e assistere agli spettacoli Takarazuka al costo di 50 Sen a persona²⁵⁶, ovvero risparmiando 10 Sen²⁵⁷. All'inizio, i membri si riunivano una volta al mese, per recarsi a teatro con i biglietti che procurava il fan club, ma in seguito alla popolarità riscossa, la frequenza dei raduni aumentò a due volte. Il Kageki Aidokusha Daikai (Grande associazione dei lettori di "Kageki") fu

²⁵⁶ TSUGANESAWA Toshihiro, TAHATA Kiyoko, NATORI Chisato, *Takarazuka to iu yume*, Tōkyō, Seikyūsha, 2014.

²⁵⁷ A quel tempo sia l'entrata alle terme che a teatro erano di 30 Sen.



Università
Ca' Foscari
Venezia

fondato nel 1921 dai lettori della rivista “Kageki”, che si radunavano due volte l’anno. In queste occasioni partecipavano anche alcune star del Takarazuka, le quali si esibivano in piccole performance. In seguito alla nascita di “Graph” nacque anche un fan club specializzato per questa rivista, il “Graph Aidokusha Daikai”, che tuttavia andò a fondersi con quello di Kageki nel 1952, sotto il nome di “Aidokusha Daikai”²⁵⁸. I membri si riunivano due volte all’anno, una presso il Daigekijō e una presso il teatro Takarazuka della capitale, fino al 1986 quando il fan club si sciolse.

Nel gennaio del 1934 nacque il Takarazuka Joshi Tomo no Kai, un fan club riconosciuto ufficialmente dal Takarazuka Kageki e che ammetteva solamente donne. Secondo le ricerche di Robertson²⁵⁹, quest’associazione fu un modo per regolamentare il comportamento tra fan e star, così da controllare l’immagine della compagnia teatrale. La nascita del Tomo no Kai, infatti, si inserisce in un periodo di scandali, in cui i media discutevano spesso sulle relazioni tra *seito*, o tra queste e le fan. Inoltre, in quel periodo la compagnia era arrivata a proibire alle Takaragennu ogni tipo di interazione con i fan (1939). Tuttavia, insieme alle riviste ufficiali, questa associazione costituiva anche un prezioso veicolo di informazione, un mezzo per tenere costantemente aggiornati i membri sul mondo del Takarazuka, e mantenere un legame tra la compagnia e la cerchia di fan che era andata a costituirsi. Nel 1951 il fan club mutò il proprio nome in Takarazuka Tomo no Kai, e si incominciò ad ammettere membri di sesso maschile.

L’iscrizione annuale permette al cliente di partecipare al sorteggio per l’acquisto dei biglietti degli spettacoli Takarazuka ancor prima della prevendita²⁶⁰. Inoltre, garantisce una serie di sconti su alcuni articoli e servizi Takarazuka, come l’abbonamento alle riviste ufficiali o l’acquisto di DVD. Ai membri viene data in dotazione una carta, con la quale il cliente può accedere a determinati vantaggi, a

²⁵⁸ KOBAYASHI Kōichi, *Takarazuka Kageki 100 nen shi “Niji no hashi wataritsudukete” – Jinbutsu hen*, Hankyū Communications, 2014.

²⁵⁹ Jennifer ROBERTSON, *Takarazuka – Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1998.

²⁶⁰ Tale privilegio è riservato agli spettacoli inscenati presso i teatri Takarazuka.



Università
Ca' Foscari
Venezia

seconda della tipologia di tale card²⁶¹. Il piano base, rivolto sia ad un pubblico minorenni che maggiorenne, prevede l'attivazione del servizio Stacia, con il quale vengono offerti una serie di sconti da consumare presso i negozi della Hankyū Hanshin Holdings. Al servizio Stacia si può aggiungere quello Visa, che permette al cliente di eseguire operazioni di credito e accumulare punti. Inoltre, con questa carta, è possibile partecipare all'estrazione dei biglietti per gli spettacoli Takarazuka sponsorizzati dalla medesima azienda. Infine, vi è il servizio IC Card Pitapa, che favorisce il trasporto coi mezzi pubblici della Holding Company. In base al numero di acquisti dei prodotti ufficiali Takarazuka effettuati con la carta Tomo no Kai, il cliente acquisisce un rank, che sale con l'accumulo delle spese. Una volta raggiunto l'apice, il "Diamond Status", aumentano le possibilità di essere sorteggiato nell'estrazione per i biglietti teatrali. Si può quindi affermare che l'introduzione del sistema della carta membri e dello status rank consista in una strategia economica per agevolare non solo il business del Takarazuka ma quello dell'intera Holding Company. Inoltre, dall'analisi della brochure dell'attuale Tomo no Kai, è possibile desumere il consistente numero di iscritti, dal momento che per ottenere un biglietto vi sia la necessità di partecipare ad un'apposita estrazione, nonché l'elevata popolarità della compagnia tra il pubblico minorenni, al quale è indirizzata un'apposita carta membri.

4.7 FAN CLUB PRIVATI

Con la nascita della figura della *otokoyaku* e la sua popolarità, è andato ad aumentare non solo il numero dei fan del Takarazuka, ma anche di quelli a sostegno di una *seito* in particolare. Questi spettatori si sono raccolti in associazioni private, il cui scopo consiste nel sostenere la propria star preferita, affinché raggiunga la nomina di top star. Stando alle ricerche di Miyamoto

²⁶¹ Takarazuka Tomo no Kai, brochure, 2014.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Naomi²⁶², i primi fan club privati risalgono agli anni Settanta, quando i fan di diverse star cominciarono a rivaleggiare per chi applaudisse o gridasse di più nell'incitare il proprio idolo durante le esibizioni: i più rumorosi affermavano la popolarità e la superiorità della propria *seito* sulle altre. Tuttavia, questo sistema venne ben presto abolito, poiché andava a disturbare le rappresentazioni teatrali e a mancare di rispetto alle altre Takaragennu. E' stata l'introduzione del top star system ad aver influito sul comportamento dei fan, che hanno incominciato ad organizzarsi in associazioni private e disciplinate dal medesimo sistema vigente nella compagnia teatrale. Infatti, è il fan club della top star ad avere la maggior parte dei privilegi, per esempio: il Takarazuka gli riserva la maggior parte dei posti, tra cui gli SS (il blocco centrale e vicino al palcoscenico), mentre per quanto riguarda la disposizione dei fan durante lo *irimachi* o il *demachi*²⁶³, è l'associazione della *nibante* a dover riservare il posto per i membri del fan club della top star, così come quello della *sanbante* dovrà farlo per la *nibante*, ecc. Per entrare a far parte di queste associazioni private è necessario pagare una quota annuale, che varia da fan club a fan club²⁶⁴ e che viene versata alla star. Una volta iscritti, il fan ha diritto di accedere a numerosi vantaggi, come quello di poter interagire direttamente con il proprio idolo, consegnandole a mano lettere o doni, anche se questi rapporti devono limitarsi agli orari lavorativi della *seito*. Ogni fan club è dotato di una sorta di uniforme, che viene indossata in occasione dello *irimachi* o del *demachi*, affinché i membri siano visivamente riconoscibili sia agli occhi della star che a quelli degli altri fan club. Tuttavia, l'iscrizione a queste associazioni comporta anche una serie di obblighi, come quello di non poter tornare a casa da un *demachi*, fino a che tutte le star aventi un fan club non siano uscite da teatro, quello di inchinarsi in segno di saluto e rispetto dinnanzi a qualunque *seito* durante il *demachi*, e il divieto di fotografare le Takaragennu.

²⁶² Vedesi MITSUI Toru, *Made in Japan: Studies in Popular Music*, Routledge, 2014.

²⁶³ Momento in cui i fan attendono rispettivamente che la star entra ed esca da teatro.

²⁶⁴ 7000 Yen è il prezzo per l'iscrizione al fan club della top star X nell'anno 2012.

Figura 48. Demachi a Tokyo



<http://ameblo.jp/exgoofy2003/image-11290873567-12055206918.html>

4.8 ATTIVITA' DI SOSTEGNO

Nei paragrafi precedenti è stato affermato più volte come il grado di popolarità di una *seito* sia fondamentale per la nomina di top star. Esso viene calcolato in base al numero di biglietti e merchandise venduta, ecco perché la principale attività dei fan club consiste nella compravendita d'ingressi a teatro. Il ruolo svolto dai fan club in questo tipo di attività è talmente efficace ed essenziale²⁶⁵ che, per quanto riguarda la priorità in materia di ottenimento dei biglietti, queste associazioni private superano addirittura quella del Tomo no Kai. Si tratta, infatti, di un tacito accordo tra il Takarazuka e i fan club, poiché alla compagnia fa comodo che le *seito* abbiano qualcuno che si prenda cura di loro, svolgendo mansioni come quella di manager e bodyguard, permettendo così alla compagnia di risparmiare. Ecco perché, nonostante si tratti di fan club non ufficialmente riconosciuti dal Takarazuka, di fatto vengono riservati loro dei posti a teatro, i migliori dei quali venduti al fan club della top star. Il capo di queste associazioni si preoccupa di acquistarli in blocco, per poi rivenderli ai propri membri o a chi di dovere, secondo lo stesso sistema di anzianità e meritocrazia che regola i rapporti tra le

²⁶⁵ Presentazione del libro "Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku" di Morishita Nobuo, 23 gennaio 2015.



seito. I posti SS vengono assegnati dando priorità a coloro che più si danno da fare per il sostenimento della star, come le guardie del corpo o quei fan che comprano molti ingressi per gli spettacoli dei giorni feriali, e solo successivamente vengono applicati i criteri di anzianità. Per quanto riguarda il pagamento di questi biglietti, gli acquirenti non si limitano a consegnare al capo del fan club la somma corrispondente, ma vi allegano un extra, chiamato *hanadai* (prezzo dei fiori)²⁶⁶. Queste associazioni private gestiscono, inoltre, le vendite dei biglietti ai familiari della star, che non possono essere distribuiti direttamente dalla *seito*, nemmeno nel caso di un parente stretto²⁶⁷. Si può affermare, insomma, che i capi dei fan club fungono da veri e propri manager personali della star.

Per mantenere alte le vendite del proprio idolo agli occhi dei producer, i membri dei fan club non si limitano ad acquistare più biglietti per il medesimo spettacolo, ma comprano in grande quantità anche uno stesso gadget, come calendari, foto, bigiotteria, ecc. Tra le altre attività a sostegno della star, inoltre, vi sono: la preparazione del *bentō*, consegnato prima e dopo le esercitazioni o le esibizioni; il servizio di trasporto, effettuato generalmente dal capo del fan club, che si preoccupa di scortare ogni giorno la *seito* da casa a teatro (generalmente guidando una macchina prestata da un altro membro); il servizio di guardia del corpo, che protegge la star, durante lo *irimachi* o il *demachi*, da chiunque le si avvicini e non sia iscritto al fan club. I fan più stretti si occupano della pulizia della casa della *seito*, le lavano i vestiti e l'aiutano a scegliere l'abbigliamento adatto per i servizi fotografici, mentre il resto dei membri si preoccupa di farle regali costosi, come scarpe, borse o accessori, indossati dalla star nei tea party o in altre occasioni meno ufficiali, in segno di riconoscimento²⁶⁸. Quando la troupe si reca in trasferta, spesso le Takaragennu dormono in stanze d'hotel pagate dai fan, o nelle seconde abitazioni di queste. Un'altra delle mansioni svolte dai membri di queste associazioni private consiste nella decisione del momento più opportuno in cui

²⁶⁶ Jane SINGER, *The Dream World of Takarazuka*, 1996.

²⁶⁷ Vedesi MITSUI Toru, *Made in Japan: Studies in Popular Music*, Routledge, 2014.

²⁶⁸ Partecipazione al Tea Party della Takaragennu X nel 2015.



applaudire il proprio idolo durante lo spettacolo. Pertanto, dopo aver visionato la prima, i fan si radunano con la star e insieme decidono quando battere le mani. Questi applausi vanno a condizionare anche quelli dell'audience in generale: se durante un'esibizione qualche spettatore dovesse applaudire in un momento non prestabilito dal fan club, poiché buona parte dell'audience coincide con i membri di queste associazioni, vi è il caso che nessuno o pochi lo seguano²⁶⁹. Nel caso in cui siano i fan club di star minori a voler applaudire la propria Takaragennu, è necessario chiedere il permesso a quello della top star.

4.9 TEA PARTY

I fan club si occupano anche dell'organizzazione di tea party, esibizioni particolari ove la star tiene una piccola tavola rotonda, si esibisce in una breve canzone e interagisce con il pubblico, che per la maggior parte corrisponde ai membri dell'associazione organizzatrice. Se si tratta di grandi star e quindi di fan club molto numerosi, i tea party vengono tenuti generalmente presso il Takarazuka Hotel, in caso contrario presso una sala del complesso Daigekijō. Partecipando a questi eventi è possibile acquistare il DVD e altri goods dello spettacolo in scena con uno sconto, nonché interagire direttamente con la star attraverso una stretta di mano e lo scambio di una qualche parola veloce. Generalmente ai partecipanti vengono lasciati in omaggio dei gadget esclusivi e una foto autografata della *seito*, compreso nel biglietto vi è anche una bevanda e un piccolo dolce. I tea party durano circa due ore e poiché, solitamente, iniziano poche ore dopo l'ultimo spettacolo della giornata, conferendo alla star la possibilità di struccarsi e prepararsi, possono prolungarsi anche fino alla mezzanotte.

Proprio come i Shinjin Kōen, questi eventi possono fungere da vetrina per le star ancora in erba del Takarazuka. Ecco perché spesso i partecipanti vengono

²⁶⁹ Spettacoli "Fantomu" 21 Aprile 2011, "The Lost Glory" 1 Agosto 2014, "Lupan san sei" 27 Gennaio 2015.



Università
Ca' Foscari
Venezia

direttamente invitati dal fan club, con lo scopo di attirare nuovi membri a sostegno della *seito*. Oltre che all'organizzazione dei tea party, i fan club si occupano dello *hanseikai* (riunione delle opinioni), una riunione con la star, che avviene in seguito all'ultimo giorno delle rappresentazioni, in cui si fanno domande e si esprimono giudizi e consigli sull'interpretazione della *seito*. Vi è, infine, un altro tipo di meeting tra fan e Takaragennu, chiamato *otona no kai*²⁷⁰ (riunione degli adulti) che, proprio come suggerisce il nome, è riservato a fan di una certa età e con determinate risorse economiche. Generalmente questa riunione si risolve in una cena o in un pranzo al quale partecipano una decina scarsa di fan.

Figure 49 e 50. Allestimento di un tea party presso il Takarazuka Hotel



Foto scattate personalmente, 2012

4.10 TRASFERIMENTO DI UNA *SEITO*

Una delle priorità del Takarazuka consiste nel mantenere bilanciate la qualità delle varie truppe, affinché nessuna ecceda sulle altre, andando a minacciare la compagnia, che si ritroverebbe a registrare più entrate con le esibizioni della troupe A piuttosto che con quelle della troupe B. Per questo motivo, talvolta vengono effettuati degli spostamenti di star da una compagnia all'altra, così da bilanciare il numero di *otokoyaku* e *musumeyaku*, o quello delle ragazze esperte in danza e recitazione. Spesso tali trasferimenti seguono il ritiro delle top star: se per

²⁷⁰ Intervista a fan del Takarazuka: 100 donne, dai 20 ai 65 anni, luglio 2012 – marzo 2015.



Università
Ca' Foscari
Venezia

esempio la troupe C si ritrova con una *nibante* che non è ancora in grado di ricoprire il ruolo centrale, la compagnia provvede ad immettervi Takaragennu con tale potenziale. Tuttavia, gli spostamenti di *seito* sono spesso causa di invidia tra ragazze, poiché si va a modificare l'ordine di successione alla posizione di top star, e quindi anche quello dei fan club. Di conseguenza, questi dovranno raccogliere informazioni sulla nuova troupe e imparare l'ordine della propria beniamina al suo interno, nonché la propria posizione tra i vari fan club della compagnia. Pertanto, se è vero che tra i fan club di una stessa troupe vige un sistema di gerarchia e reciproca collaborazione, in caso di rivalità tra le *seito* per l'assegnazione di un ruolo, anche i fan club sono tenuti a rivaleggiare a favore della propria star.

4.11 LA OTOKOYAKU

Come è stato illustrato nel paragrafo “La nascita della *otokoyaku*”, nei primi vent'anni il Takarazuka era sostenuto principalmente da un'audience di sesso maschile e proprio per questo la popolarità ricadeva principalmente su quelle attrici che interpretavano i ruoli femminili. Fu soltanto con l'entrata della compagnia nel suo primo periodo d'oro, ovvero con l'introduzione della Revue romantica, che si incominciarono a definire le figure di *musumeyaku* e *otokoyaku*, e fu quest'ultima ad avere il sopravvento, andando pian piano a caratterizzare la compagnia teatrale di Kobayashi per quello che è oggi. Poiché la parola “*otokoyaku*” significa letteralmente “ruolo maschile”, la politica del Takarazuka ha sempre insistito affinché si riconosca che colei che recita sul palcoscenico dei sogni sia proprio una ragazza, che interpreta una parte maschile, e non un vero uomo. Dall'altro canto, la recitazione deve apparire naturale agli occhi dello spettatore ed è anche per questo motivo che in passato si è tentato più volte di introdurre dei veri attori maschi nella compagnia, senza, però esito, positivo. Pertanto, si è deciso di portare avanti il Takarazuka come teatro di sole donne e di



incentrare l'intera produzione sulla figura della *otokoyaku* che, in seguito al mutato target di consumo, era venuta ad affermarsi con successo. Kobayashi, infatti, riteneva che le *otokoyaku* avrebbero contribuito alla creazione di un mondo ancora più utopico, poiché di fatto l'uomo interpretato da queste ragazze non esiste, è “*different from real men, like dream men*”²⁷¹. Di conseguenza, si è provveduto all'allestimento di un percorso di formazione indirizzato specificamente alle *seito* che interpretino ruoli maschili, ove le ragazze possano imparare come sedersi, camminare, muoversi, vestirsi, truccarsi e parlare come uomini. Oltre a questi corsi, le Takaragennu studiano per proprio conto²⁷² come migliorare il proprio aspetto e movenze, prendendo spunto, ad esempio, dai più famosi divi del cinema²⁷³, per poi combinare questi fattori con eleganza, romanticismo e gentilezza, ovvero qualità tipiche femminili, e ricreare l'uomo ideale: è questa la *otokoyaku* del Takarazuka. Anche per quanto riguarda trucco e acconciatura, le *seito* non si affidano ad uno staff apposito, come invece accade per la realizzazione dei costumi, ma provvedono al tutto personalmente. Viene sì impartito un breve corso presso la Takarazuka Ongaku Gakkō, volto ad istruire le ragazze su come truccarsi e pettinarsi, ma per il resto, si tratta di un'arte che viene raffinata con anni di esperienza e tramandata di anno in anno tra le star. I costumi di scena, nonostante possano sembrare veri e propri abiti maschili, in realtà ne differiscono molto. Per la realizzazione di questi capi, infatti, vengono applicati numerosi stratagemmi, poiché non si veda che ad indossarli sia una donna. Per esempio, sotto a giacche e camicie vengono inserite delle imbottiture, che ricoprono sia le spalle che il torace, in modo da nascondere le forme femminili. I pantaloni vengono cuciti più lunghi dietro, per nascondere il tacco (dai 5 agli 8 cm) delle scarpe, e portati a vita alta, per far apparire la star ancora più snella e slanciata²⁷⁴. I costumi di scena, inoltre, vengono personalizzati e

²⁷¹ Jane SINGER, *The Dream World of Takarazuka*, 1996, p. 179.

²⁷² Jane SINGER, *The Dream World of Takarazuka*, 1996.

²⁷³ Maria, GRS~JDIAN, “*All the World's a Stage*”: *Takarazuka Revue and its Theatralization of the Culture(s)*, 2014.

²⁷⁴ MIYAKO Akiko, *Fan mo shiranai!? Takarazuka no subete*, Tōkyō, Saneishobō, 2014.



Università
Ca' Foscari
Venezia

adattati alla silhouette delle star, affinché risultino belle e attraenti agli occhi dello spettatore²⁷⁵. Inoltre, sul palcoscenico, le *otokoyaku* indossano numerosi accessori, come orecchini, anelli e collane, e si truccano con un tipo di make up pesante, con tanto di ciglia finte, ombretti e rossetti: tutte componenti che sono lontane dalla comune concezione di mascolinità. Ciò che il Takarazuka ripropone sulla scena, dunque, non è il genere maschile tale e quale, bensì un genere alternativo, che va a differenziarsi da quello della *musumeyaku*. Gli studi di Eve Zimmermann²⁷⁶ confermano che la volontà della compagnia consista nell'inscenare un astratto, un'ideale d'essenza maschile, che vada a riflettere le aspettative dell'ideologia femminile, puntando in particolare su sensibilità, bellezza ed eros. Ecco perché anche nelle interviste ufficiali le *otokoyaku* indossano sempre abiti maschili, decorati con numerosi lustrini, o combinati con accessori che richiamino la femminilità delle Takaragennu.

4.12 EVOLUZIONE DELLA FIGURA OTOKOYAKU

Così come il contenuto delle rappresentazioni è venuto a mutare a seconda del tempo per rispecchiare i gusti della società, allo stesso modo, in questi cento anni di storia è venuta a trasformarsi e modificarsi anche la figura della *otokoyaku*. Nel periodo iniziale del Takarazuka i ruoli maschili si distinguevano unicamente per l'abbigliamento. Certamente l'utilizzo di parrucche avrebbe semplificato la cosa, ma si trattava di uno strumento riservato alle attrici e quindi precluse alle Takaragennu, in quanto studentesse. Il trucco incominciò a naturalizzarsi con la realizzazione del musical "Oklahoma!", ove era necessario impersonare nel modo più verosimile possibile i rudi protagonisti maschili dello spettacolo. Tuttavia, fu lo spettacolo "Via col vento" del 1977 ad apportare la maggior innovazione nel campo del make up, poiché vennero utilizzati per la prima volta i baffi posticci,

²⁷⁵ Intervista a Murakawa Kensaku, 9 settembre 2014, e visita ai laboratori di creazione dei costumi e degli oggetti di scena.

²⁷⁶ Eve ZIMMERMAN, *On the dreamy stage with the Takarazuka Revue Company*, 1989.



Università
Ca' Foscari
Venezia

che fino a quel momento erano stati considerati come tabù, mentre oggi costituiscono una parte integrante del costume della *otokoyaku*. Fino agli anni Settanta, dunque, si è cercato di sviluppare questa figura in per renderla sempre più simile ad un vero uomo. In seguito però, come dimostrato dagli studi di Michelle Johnson²⁷⁷, l'aspetto della *otokoyaku* ha incominciato ad intraprendere una strada del tutto differente, portandola a divenire quella figura androgina che è oggi. Con “The Rose of Versailles”, infatti, si è incominciato ad utilizzare lunghe ciglia finte e un trucco che ingrandisse gli occhi, andando ad evidenziare la femminilità delle *seito*. Tra gli anni Novanta e il Duemila, invece, si è tornati a puntare maggiormente sulla mascolinità, tornando all'utilizzo di un trucco meno appariscente e ciglia più corte. Attualmente, il Takarazuka è giunto ad un nuovo stadio nella fase evolutiva delle *otokoyaku*, in cui il mettere in risalto la femminilità piuttosto che la mascolinità rimanga una scelta a descrizione della star e della sua personalità.

Figure 51, 52 e 53. Evoluzione di stile della *otokoyaku*

Nara Miyako



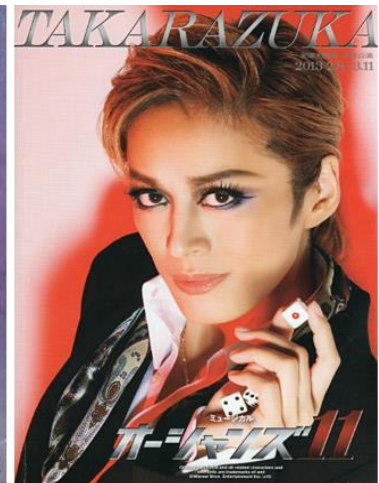
Hagiwara Hiroyoshi,
Takarazuka Kageki 40 nen
shi, Takarazuka,
Takarazuka Kagekidan
Shuppanbu, 1954.

Kuniko Kaoru



<http://auctions.c.yimg.jp/images.auctions.yahoo.co.jp/image/ra131/users/1/2/6/2/umenoki415-img450x600-1358803560ssgdod26004.jpg>

Ranju Tomu



<http://image.space.rakuten.co.jp/d/strg/ctrl/9/59f3782e94dd34125e3012c857b3ad054f524ea1.96.2.9.2.jpeg>

²⁷⁷ Michelle JOHNSON, *Dude Looks Like a Lady: The Otokoyaku's Transformation in Japan's Takarazuka Revue*, 2011.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Questo pattern, ovviamente, non vale solo per il make up, ma anche per i vestiti indossati al di fuori dalla scena, per esempio, in occasione di servizi fotografici o di altre apparizioni in pubblico. Sfogliare una rivista ufficiale degli anni passati, dunque, permette al consumatore di accedere alla moda nipponica del tempo.

4.13 DIFFERENZE PRINCIPALI TRA *OTOKOYAKU* E *MUSUMEYAKU*

Nei primi anni del Takarazuka i ruoli di *musumeyaku* e *otokoyaku* non erano ancora ben definiti, pertanto, spesso la stessa attrice si ritrovava a ricoprire entrambe le parti, a seconda dello spettacolo. Si trattava di un sistema molto differente da quello odierno, secondo il quale una *seito* debba decidere ancor prima di entrare nella scuola Takarazuka quale ruolo voler interpretare, poiché vi sono lezioni ben differenti. La decisione finale, però, spetta alla Ongaku Gakkō, che solitamente compie dopo aver valutato le caratteristiche fisiche della ragazza: in genere, le *seito* più alte di 1.68 m vengono addestrate come *otokoyaku*, quelle con un'altezza inferiore al 1.65 m diventano automaticamente *musumeyaku*, mentre per quanto riguarda le sorti delle ragazze nella fascia intermedia, ovvero quelle con un'altezza tra 1.65 m e 1.67 m, si guarda ad altri parametri, quali il timbro della voce, lo sviluppo fisico e la volontà della *seito* stessa²⁷⁸. Questi ruoli vengono mantenuti fino alla fine della carriera di Takaragennu e solo in casi eccezionali si ammettono dei passaggi, in tal caso esclusivamente da *otokoyaku* a *musumeyaku*. Tuttavia, vi sono, i già citati due famosi spettacoli in cui sia una *otokoyaku* ad interpretare un personaggio femminile, ovvero “The Rose of Versailles” e “Via col Vento”. Se può essere facilmente intuibile il motivo per cui sia una *otokoyaku* ad interpretare i panni di Oscar, nel caso di Scarlett Ohara la natura di tale scelta può non essere altrettanto evidente. A tale proposito, Ueda

²⁷⁸ Seito Dētā (database delle alunne) <http://www3.wisnet.ne.jp/~akim/tap/seito/tall.html>
Il numero corrisponde allo standard attuale, il quale è venuto a variare negli anni proporzionalmente al mutamento della fisionomia generale.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Shinji²⁷⁹ spiega, nel proprio libro, che il motivo di questa scelta sia dovuto alla forte personalità e allo stile di vita della protagonista, molto simili a quelli di un uomo; per contro la coscienza di Scarlett viene interpretata da una *musumeyaku*, essendo più mite e debole. L'unica circostanza in cui è possibile vedere una *seito* che interpreta ruoli femminili nei panni di una *otokoyaku*, è per la parte di un bambino o, ancor più raramente, di un anziano. Ogni performance, infatti, viene realizzata riflettendo il top star system, ovvero ponendo la top *otokoyaku* al centro della scena. Si prenda come esempio il terzo spettacolo di maggior successo del Takarazuka, “Elisabeth”: nonostante prenda il nome dall'imperatrice austriaca, che nell'originale è protagonista dell'opera, questa performance è stata fatta riscrivere appositamente dallo staff di Vienna, incentrando l'intero racconto su Tōto, signore delle tenebre, aggiungendovi al titolo “Ai to shi no rondo” (Il cerchio di amore e morte).

Per quanto riguarda l'aspetto della *musumeyaku* e della *otokoyaku*, precedentemente è stato spiegato come quest'ultima si proponga come una figura androgina, avente gambe snelle e slanciate, occhi grandi e lunghe ciglia, come fosse un personaggio dei manga *shōjo*²⁸⁰. La sua identità di genere non è ben definita, bensì trascendente: se è vero che nel dramma la top star impersona l'uomo ideale, nello show finale scende la grande scalinata più lucente e agghindata di una donna. Per contro, con la *musumeyaku* si va a proporre un genere ben definito e apertamente femminile che, come sottolinea Kawasaki²⁸¹, sembra corrispondere agli ideali maschili, risolvendosi in una versione *shōjo* di femminilità, caratterizzata cioè da sottomissione, bellezza e purezza. Questi due ruoli si distinguono visivamente per la tipologia di costumi, trucco, gestualità, sguardi e parole, che riflettono gli stereotipi di genere, e sono gli stessi fan a ricercare tali caratteristiche nella *top combi*. La *musumeyaku* deve essere più bassa, esile e giovane rispetto alla top star, inoltre, in coppia si devono assumere

²⁷⁹ UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume*, Tōkyō, Bungeishunshū, 2002.

²⁸⁰ Lorie BRAU, “TDR”, Vol. 34, No. 4, *The Women's Theatre of Takarazuka*, The MIT Press, 1990, pp. 79-95.

²⁸¹ KAWASAKI Kenko, *Takarazuka to iu iūtopia*, Tōkyō, Iwanamishoten, 2005.

pose che siano belle da vedere e in cui la donna risulti essere più docile e gracile. A tale scopo, lo staff cerca di cucirle i vestiti addosso, in modo da compattarne il più possibile la forma²⁸². Lo stesso pattern viene seguito per le voci, ove quella principale deve necessariamente corrispondere a quella della *otokoyaku*, mentre quella della *musumeyaku* fungere da accompagnamento.

Figure 54, 55 e 56. *Top combi*

Haruno Sumire e
Sakurako Ayane



<http://bbkids.cocolog-nifty.com/takarazuka/images/hanautakata3.jpg>

Ranju Tomu e
Ranno Hana



<http://www.cocopri.jp/XP/pics/feeds/4062/1670579/o0320046212516949045.jpg>

Ōzora Yuuhi e
Nono Sumika



Takarazuka Kagekidan, Takarazuka Daigekijō, Soragumi Kōen, 2009, p.5.

Robertson²⁸³ e Normington Kathleen²⁸⁴ dimostrano come l'intera compagnia si basi su di un sistema gerarchico, che pone al vertice il sesso maschile, proprio come fosse a riflesso della società nipponica. Ai vertici del Takarazuka Kagekidan, difatti, vi sono amministratori uomini e la medesima gerarchia di

²⁸² ETŌ Shigehiro, UEKI Tomoko, KATŌ Akiko, SHIMUZU Reiko, HYŪGA Kaoru, *Takarazuka Kagekidan stadīzu – Butai o 100 bai tanoshimu chitekina 15 kōza*, Tōkyō, Ebisukōshō, 2007.

²⁸³ Jennifer ROBERTSON, *Takarazuka – Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1998.

²⁸⁴ Kathleen NORMINGTON, *Under the Skin: Theatrical Cross-Gender Performances of Japan and the West*, "Doctoral Dissertations and Master's Theses in Japanese Language, Linguistics, and Literature", 2006.



Università
Ca' Foscari
Venezia

genere viene riproposta anche all'interno della compagnia teatrale, dal momento che le *otokoyaku* ricoprono una posizione privilegiata. Secondo il top star system, il protagonista di ogni spettacolo viene sempre interpretato da una *otokoyaku*, il che implica essere maschio (salvo le due rare eccezioni citate in precedenza). Pertanto, il ruolo della *musumeyaku* è limitato a quello di accompagnamento, con l'obiettivo di far risplendere maggiormente la top star, così come viene confermato nell'intervista all'ex Takaragennu Maya Miki²⁸⁵.

4.14 PERCHE' LA OTOKOYAKU PIACE

Esistono numerosi studi a ricerca del motivo per cui la figura della *otokoyaku* abbia tanto spopolato tra il pubblico femminile, finendo addirittura per divenire una delle principali attrazioni del Takarazuka. Le teorie si possono suddividere in due grandi filoni: secondo alcuni studiosi la *otokoyaku* rappresenterebbe l'uomo ideale per le fan, mentre secondo altri, la natura androgina caratterizzante permetterebbe alle spettatrici di oltrepassare i limiti del proprio genere e vivere avventure precluse alle donne.

Malcom Davies²⁸⁶, Jane Singer²⁸⁷ e Robertson sostengono che la popolarità della *otokoyaku* consista nella loro rappresentazione dell'uomo ideale, secondo i canoni della società giapponese: un uomo gentile, coraggioso, romantico, bello, snello e alto. La *otokoyaku* è dotata di caratteristiche psicofisiche che oltrepassano la concezione occidentale di mascolinità, sconfinando in una tipologia di uomo che rispecchia lo stereotipo omosessuale, tuttavia, sono proprio queste qualità ad identificare lo stereotipo di uomo in Giappone. Tale teoria è confermata anche

²⁸⁵ SATŌ, Kay, *Takarazuka for the Family: Japanese All-Women's Musical Theater and Traditional Gender Perceptions*, Graduate Student Work, Paper 6, Southern Illinois University Carbondale, 2012, p. 10.

²⁸⁶ Malcom DAVIES, "Greece & Rome", Vol. 42, No. 2, *Theocritus' 'Adoniazusae'*, Cambridge University Press 1995, pp. 152-158

²⁸⁷ Jane SINGER, *The Dream World of Takarazuka*, 1996, pp. 164-165.



Università
Ca' Foscari
Venezia

dall'ex Takaragennu Mizuki Oura²⁸⁸: “*Men in Japan lack something. They enter a company, work hard and become husbands; but they are not attractive As lovers, they are missing something. We create the kind of men that women find attractive. If real men appeared on the stage, you would lose what makes Takarazuka a world of dreams. We are not playing men as we see them but as we imagine them to be*”. Numerose altre fan hanno affermato di vedere nella *otokoyaku* l'uomo dei propri sogni, molto differente da quello reale che, lavorando tutto il giorno, ha poco tempo da dedicare alla moglie. Così, contemplando le scene d'amore sul palcoscenico del Takarazuka, l'audience femminile riesce ad ottenere quell'affetto e quelle attenzioni assenti nella vita reale. Il critico Donald Richie²⁸⁹, inoltre, ha affermato: “*Takarazuka is a fairyland: it features men without the threat of maleness. It's a more refined version of reality, where you can find true romance*”. E' sufficiente guardare ai servizi fotografici pubblicati su “Graph” o alle foto in vendita presso il Quatre Reves, per comprendere che la compagnia sia conscia dell'appeal della *otokoyaku*²⁹⁰ e che punti proprio su questo fascino per la realizzazione delle proprie produzioni. Le star, infatti, vengono spesso ritratte in posizioni sensuali, con sguardi intensi e freddi, della serie “l'uomo che non deve chiedere mai”. Gli studi di Kawasaki²⁹¹ dimostrano che questa figura sia ambivalente non solo nel campo del genere, ma anche in quello sessuale, poiché ognuno è libero di vederci ciò che vuole: un bellissimo uomo o una bellissima donna mascolina. Si continua ancora oggi a dibattere sull'esistenza o meno di un rapporto di natura omosessuale a legare le fan al Takarazuka, ma tale argomento non è materia di studio per questa ricerca. Ciò che voglio evidenziare, invece, è come il Takarazuka sia riuscito a creare una figura che sia in grado di attirare il pubblico anche dal punto di vista sessuale, senza escludere nessuno: eterosessuali e omosessuali. Al contrario, ciò non accade con le *musumeyaku*, alle quali non viene dato molto spazio né sulla scena e nemmeno sulle riviste.

²⁸⁸ Eve ZIMMERMAN, *On the dreamy stage with the Takarazuka Revue Company*, 1989.

²⁸⁹ Jane SINGER, *The Dream World of Takarazuka*, 1996.

²⁹⁰ Lorie BRAU, “TDR”, Vol. 34, No. 4, *The Women's Theatre of Takarazuka*, The MIT Press, 1990.

²⁹¹ KAWASAKI Kenko, *Takarazuka to iu iūtopia*, Tōkyō, Iwanamishoten, 2005.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Altri studiosi come Paige McGinley²⁹², Richard Hornby²⁹³ e ancora Robertson, affermano che la fonte di attrazione delle *otokoyaku* risieda nella loro capacità di trascendere il genere, senza essere costretto né dall'uno e né dall'altro, permettendo alle spettatrici di accedere ad un mondo di difficile accesso alle donne giapponesi. Poiché le *otokoyaku* si distinguono dai veri uomini, risulterebbe più semplice per il pubblico di sesso femminile immedesimarsi in loro e vivere un'esperienza al di fuori di quanto imposto dai ruoli sociali. Erica Stevens Abbitt²⁹⁴ evidenzia come il fattore androgino non sia presente solo nel Takarazuka, ma anche nel mondo dei manga e della moda del Giappone odierno, utilizzato proprio come escamotage per valicare i limiti tra utopia e realtà, o, nel caso della compagnia tutta al femminile di Kobayashi, quelli imposti dal genere e dalla società.

Figure 57, 58, 59 e 60. Varie vesti dell'ex top star Ranju Tomu



<http://www.moon-light.ne.jp/bbs/uploads/photos/1892.jpg>

<http://mainichi.jp/graph/2014/02/14/20140214mog00m200019000c/image/002.jpg>

Screenshot dallo spettacolo "Rising!!" (2010)

http://blogimg.goo.ne.jp/user_image/19/ea/d4d1c48de2042370f221d24ce4596a5d.jpg

²⁹² Paige MCGINLEY, "TDR", Vol. 54, No. 4, *Next Up Downtown: A New Generation of Ensemble Performance*, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2010.

²⁹³ Richard, HORNBY, *Kabuki Goes Hollywood*, 2008.

²⁹⁴ Erica STEVENS ABBITT, *Androgyny and Otherness: Exploring the West Through the Japanese Performative Body*, 2001.



Università
Ca' Foscari
Venezia

RIASSUNTO

In quest'ultimo capitolo è stato analizzato il top star system, come strategia per la creazione sia di Takaragennu, che di una clientela specifica. La top star, infatti, non è altro che un prodotto della compagnia, realizzato mediante l'assegnazione di ruoli, scenografia e costumi, nonché l'utilizzo strategico di luci e BGM. Questi stratagemmi permettono di porre in luce le *seito* maggiormente affermate di una troupe, con l'obiettivo di formare quel personaggio che in futuro andrà a rappresentare il Takarazuka Kagekidan. Il sistema, inoltre, prevede, un ricambio ciclico di *seito*: nelle produzioni non viene esaltata solamente la top star, ma anche la *nibante* e la *sanbante*, che in tal modo accumulano un numero sempre più elevato di fan a proprio seguito, condizione essenziale per rimpiazzare la stella della troupe. Il replacement di star consente di rinnovare periodicamente la compagnia teatrale e, insieme alla strategia del long-run, consiste in un altro espediente per offrire al consumatore performance sempre nuove. Pertanto, se con il ritiro di una *seito* si va a creare la domanda, dall'altra il Takarazuka provvede a soddisfarla, mediante un lungo percorso di formazione della star. I fan vengono attivamente coinvolti in questo processo creativo, mediante piccole associazioni private, aventi lo scopo di sostenere la propria beniamina nel divenire top star. Trattandosi di servizi svolti gratuitamente, la compagnia ha la possibilità di risparmiare sui costi di mantenimento del proprio staff, affidandosi al sentimento di devozione che lega i fan alle Takaragennu. Questi consumatori, difatti, lavorano per la possibilità di coltivare una relazione più intima con la *seito* e di godere di alcuni privilegi preclusi ai semplici spettatori. Tra le varie mansioni ricoperte dai fan club privati, molto importante per il sostenimento della compagnia è la compravendita di biglietti, poiché garantisce delle entrate sicure al Takarazuka e ne evita l'impegno diretto nel campo delle pubbliche relazioni. Il top star system ha così dato vita ad una nuova forma di diletto, che, a differenza di quanto accade nel tradizionale mondo del teatro, prevede il coinvolgimento attivo dello spettatore. Inoltre, ha portato alla nascita di un sistema di mutua dipendenza



Università
Ca' Foscari
Venezia

tra la compagnia e i fan, che ha garantito la sopravvivenza del teatro in cento anni di storia.

Tuttavia, affinché il top star system agisca con successo, è necessario rendere attrattiva agli occhi del consumatore questa figura. A tale scopo, il Takarazuka ha provveduto a modificare il tipo di formazione tra *otokoyaku* e *musumeyaku*, assegnando ruoli specifici alle *seito*, in modo da poter offrire uno spettacolo di maggiore qualità. La *otokoyaku* si propone come figura trascendente il genere, androgina, ed è proprio tale caratteristica a renderla attraente agli occhi del pubblico, che si ricorda essere principalmente femminile: da una parte viene vista come partner ideale, andando ad attirare sessualmente il consumatore, dall'altra permette alle spettatrici di immedesimarsi nella star e vivere esperienze precluse al genere femminile. Conscio dell'appeal di questa figura, il Takarazuka ha provveduto a modificarne l'aspetto, cercando di corrispondere ai desideri e alla moda del tempo. Così, la *otokoyaku*, che in origine era stata motivo di numerose critiche e scandali, è venuta a configurarsi come quintessenza della compagnia teatrale, nonché come principale fonte di guadagno, nei ruoli di top star, *nibante* e *sanbante*.



CONCLUSIONE

Nel primo capitolo sono state presentate le principali strategie adottate dal Takarazuka Kagekidan per affermarsi nel mondo dello spettacolo. Trattandosi di esibizioni offerte gratuitamente, con lo scopo di incentivare il livello di attrattività della città terminale della linea ferroviaria Hankyū, le prime performance della compagnia consistevano nella messa in scena di storie prese dalla tradizione folkloristica, così da essere facilmente comprensibili a tutti, senza distinzione di sesso o età. Fino a quel periodo, infatti, il teatro era rimasto un lusso riservato alla classe abbiente e Kobayashi Ichizō aveva sfruttato proprio questa condizione per sviluppare il proprio modello business: puntava, cioè, ad attirare il ceto medio, mediante l'offerta di una serie di servizi e strutture moderni. Per questo motivo, sia le case della città di Ikeda, che gli edifici delle nuove sorgenti termali Takarazuka e della piscina Paradise, erano stati realizzati secondo il modello occidentale, che a quei tempi andava a costituire, insieme agli stessi servizi, il marchio di uno stile di vita agiato e quindi, fuori dalla portata della classe borghese. Tuttavia, l'impero di Kobayashi si trovava in una zona periferica e pertanto, si necessitava di una strategia pubblicitaria che andasse ad informare il consumatore dell'esistenza di questi nuovi servizi. Si è incominciato con la pubblicazione di volantini per le città costruite lungo la Takarazuka Line, mentre per la compagnia teatrale si è ricorso ad inserti su uno dei quotidiani più diffusi in Giappone e a esibizioni di beneficenza, partecipando ad una campagna promossa dalla stessa agenzia giornalistica. La strategia aveva influito positivamente sulle entrate a teatro, portando alla realizzazione di una struttura specifica, riservata alle esibizioni del Takarazuka Kagekidan, il Daigekijō. Si trattava di un passo essenziale per la trasformazione del teatro di Kobayashi da intrattenimento gratuito a pagamento, nonché ad attività business. La grande capienza della sala teatrale permetteva l'attuazione della "dottrina del Grand Theatre", con la quale era possibile offrire spettacoli a basso prezzo, condizione necessaria per



Università
Ca' Foscari
Venezia

continuare ad indirizzare il Takarazuka alla classe dei *salaryman*. Il medesimo modello è stato esteso anche a Tōkyō: in principio le *seito* sono state fatte esibire gratuitamente, con lo scopo di conquistare il pubblico locale e arrivare, in seguito, ad erigere una struttura teatrale specifica nella capitale. Trattandosi del cuore del business nipponico, Tōkyō costituisce una tappa necessaria per l'affermazione della compagnia teatrale di Kobayashi nel mondo dello spettacolo.

L'adattamento delle performance ai gusti del pubblico è stata un'altra strategia essenziale nel periodo di formazione del Takarazuka Kagekidan, e continua ad esserlo tutt'ora. Se i primi spettacoli si rifacevano alla tradizione nipponica, essendo un patrimonio culturale comune e quindi comprensibile a tutti, in seguito si è puntato sulla realizzazione di un genere più fresco e dinamico, la Revue, che con la sua ambientazione esotica e il ritmo incalzante, costituiva il tipo di intrattenimento adeguato per l'epoca. Questo genere si era diffuso in tutto il Giappone, ma con una sfumatura erotica, dalla quale il Takarazuka si è distaccato mediante la proposta di una Revue di natura romantica, andando a differenziarsi dalle altre compagnie teatrali e a eliminare la concorrenza. Tale scelta ha influenzato la tipologia di pubblico, che è andato pian piano ad indentificarsi quasi totalmente con il genere femminile. Di conseguenza, si è deciso di procedere sulla strada della Revue romantica, assecondando i desideri del nuovo consumatore delineatosi, e quindi di identificare il Takarazuka come teatro di donne per donne. La medesima strategia ha giocato un ruolo decisivo anche per le sorti della compagnia in tempo di Guerra, che ha evitato di essere spazzata via insieme a numerose altre piccole truppe teatrali. Ecco perché, fino al 1945, si è puntato principalmente su spettacoli di propaganda nazionalista, affinché riflettessero lo spirito del tempo, così come richiesto dagli spettatori, mentre durante il periodo dell'Occupazione americana si è tornati ad inscenare performance tratte da opere occidentali. La differenza di schedule e di contenuto tra le esibizioni dei due teatri Takarazuka, o in occasione dei tour nazionali e internazionali, invece, testimonia come, ancora oggi, la compagnia continui a modificare il proprio prodotto a seconda dello stile di vita e del gusto della



Università
Ca' Foscari
Venezia

clientela locale.

Un tipo di strategia differente è stato adottato per la ripresa dal periodo di crisi: dapprima si è tentato di ottenere dei riconoscimenti ufficiali e in seguito di estendere il target di consumo. Proprio come era accaduto in occasione della prima esibizione del Takarazuka, negli anni Settanta si è deciso di sfruttare l'Esposizione universale come vetrina pubblicitaria per le *seito*. Trattandosi di spettatori nuovi al teatro di Kobayashi, si è provveduto, inoltre, alla riduzione delle tempistiche d'esecuzione e alla suddivisione di quest'ultima in due parti, un *wamono* e uno show, puntando ad attirare sia il pubblico nipponico che straniero, evitando di annoiarlo con performance troppo lunghe. Tuttavia, tale strategia non si è rivelata pienamente efficace, pertanto, si è deciso di puntare sull'estensione del target di consumo. A questo scopo, è stata realizzata la versione teatrale del manga "The Rose of Versailles", che proprio l'anno precedente aveva riscosso un grandissimo successo. Quivi ha giocato un ruolo decisivo il pubblico, i cui commenti hanno guidato i registi nella creazione dell'opera, la quale non ha solamente salvato il Takarazuka dal periodo di crisi, ma è anche divenuta lo spettacolo rappresentativo della compagnia.

Nel secondo capitolo viene presentato il sistema verticalizzato, che regola l'intera attività di produzione, grazie al quale è stato possibile coltivare quelle caratteristiche, che costituiscono oggi il marchio del Takarazuka. Inoltre, esso garantisce alla compagnia il controllo totale sulla produzione e, in caso di necessità, la possibilità di apportare delle modifiche in tempo reale. Parte integrante di questo sistema è il TCA, un'agenzia adibita alla gestione delle vendite che, mediante la strategia OSMU, ha permesso di ampliare la gamma di vie d'accesso al mondo utopico del Takarazuka, non solo mediante il commercio di biglietti per le performance live, ma anche di prodotti di seconda e terza categoria, entrando così in nuovi business. Mediante la realizzazione di spettacoli in home video, per esempio, la compagnia può raggiungere direttamente il consumatore in casa propria, estendendo il raggio d'azione e offrendo, al contempo, maggior libertà di scelta allo spettatore, che può decidere quando



Università
Ca' Foscari
Venezia

visionare le performance. Le riviste ufficiali e il canale Sky Stage, costituiscono un ulteriore mezzo per coinvolgere direttamente il pubblico e aggiornare in tempo reale i consumatori sul mondo delle Takaragennu. Il canale satellitare viene anche utilizzato con lo scopo di invogliare gli abbonati a recarsi a teatro, mediante la trasmissione delle prove degli spettacoli in scena o prossimi ad essa. Questo, infatti, si tratta del primo passo della strategia “Sakiaji, nakami e atoaji”, per mezzo della quale la compagnia punta sia a stuzzicare la curiosità dello spettatore, che a garantirsi dei repeater a teatro.

Il terzo capitolo è incentrato sulle strategie utilizzate per le produzioni teatrali del Takarazuka Kagekidan. Per evitare di tediare lo spettatore, si cerca di proporre spettacoli sempre originali e tratti da opere famose, così da essere accessibili ad un vasto pubblico. In questo modo, si fornisce anche un grande aiuto ai registi, dal momento che non devono occuparsi della creazione di nuovi plot. Nella realizzazione degli spettacoli gioca un ruolo molto importante l'utilizzo della luce, volta sia a facilitare il processo di immedesimazione dello spettatore, che a coinvolgerlo direttamente nell'esibizione. I tour nazionali e internazionali costituiscono, invece, degli espedienti per estendere le produzioni del Takarazuka ad un pubblico più vasto e quindi, attirare nuovi consumatori e aspiranti Takaragennu. Per la realizzazione di questi tour, viene attuata la strategia del long-run, abbinata al valore della differenza: viene riproposto uno dei maggiori successi del Daigekijō, ma eseguito da una troupe differente. In questo modo, si va non solo ad innalzare il livello di attrazione delle performance agli occhi dei nuovi potenziali consumatori, ma anche dei fan. Nonostante si tratti di uno spettacolo già messo in scena, spesso la realizzazione può subire modifiche per problemi di tempistiche o per assecondare le aspettative del pubblico, finendo per divenire uno spettacolo diverso da quello “originale”. Infine, con l'obiettivo di estendere il target di consumo ad un pubblico più giovane, nell'ultimo decennio la compagnia ha puntato sulla messa in scena di spettacoli tratti da videogame, manga o film hollywoodiani, ovvero da produzioni più vicine alla cultura popolare odierna. Tra le varie tipologie di performance si ricordano i Shinjin



Università
Ca' Foscari
Venezia

Kōen, vere e proprie vetrine per produttori e fan, che ricercano una potenziale top star tra le *seito*.

L'ultimo capitolo si focalizza proprio sul top star system, che sta alla base di ogni produzione del Takarazuka. La compagnia si occupa direttamente della formazione del proprio staff principale, ovvero dei registi e delle *seito*. Le future star vengono istruite presso la scuola ufficiale, che è anche l'unico portale di accesso al palcoscenico dei sogni. Il fattore Takarazuka continua ad essere allevato perfino una volta che la *seito* entra a far parte della compagnia teatrale, mediante le OJT e gli spettacoli presso il Bow Hall, che vengono creati dai registi ancora in erba, proprio per far accumulare loro esperienza e prepararli al Gran Theatre. La compagnia si occupa inoltre della creazione della top star, la quale è posta al centro di ogni spettacolo, poiché costituisce una delle principali fonti di attrazione del Takarazuka Kagekidan. Per ottenere tale nomina sono necessarie tre qualità: abilità, carisma e popolarità. Dal momento che le performance vengono realizzate rispettando una serie di pattern, coi quali si va ad esaltare la top star rispetto alle altre *seito* della troupe, il talento di una Takaragennu, da solo, non è sufficiente a sostenere questo sistema. Trattandosi di un lavoro di squadra, è necessario che la top star sia stimata dal resto della troupe, che non vi siano sentimenti di rancore o discordia tra le ragazze. Il fattore decisivo per salire ai vertici del top star system consiste, però, nella popolarità, che viene determinata mediante ricerche di mercato, svolte dalla stessa compagnia. A questo scopo, sono essenziali sia la sezione dedicata ai commenti su "Kageki", che le considerazioni fatte dagli spettatori a metà e fine spettacolo, nonché le vendite presso il Quatre Reves. Ecco perché il principale compito dei fan club privati, che sono direttamente coinvolti in questo sistema, consiste nella compravendita dei biglietti teatrali, nonché in acquisti multipli di uno stesso spettacolo o gadget. Alcune fan fungono addirittura da manager o da guardia del corpo per il proprio idolo e, in cambio di tali mansioni, la compagnia riserva loro i posti migliori a teatro e permette a queste persone di intessere una relazione più intima con le *seito*, la quale viene preclusa al normale pubblico. Tale dinamica rende i membri dei fan



Università
Ca' Foscari
Venezia

club privati i consumatori ideali del Takarazuka, poiché si occupano del mantenimento delle star e delle pubbliche relazioni, compiti che altrimenti andrebbero a carico della compagnia. Comportandosi da repeater, inoltre, i fan garantiscono delle entrate sicure anche nei giorni feriali e, per favorire questo processo, dal canto proprio il Takarazuka si preoccupa di realizzare spettacoli differenziati sotto vari aspetti.

La vita di una top star è molto breve e generalmente, dopo cinque anni di carica, viene sostituita da un'altra *seito*, anch'essa prodotto del sistema. Questa strategia di rimpiazzo a breve termine assicura alla compagnia una serie di vendite di massa, poiché con il ritiro di una Takaragennu, viene ritirata dal mercato anche tutta la merchandise relativa, togliendo ai fan ogni possibilità di rivedere il proprio idolo in veste di *otokoyaku*. Tuttavia, di recente si è pensato ad un utilizzo strategico delle ex star del Takarazuka, la cui gestione è stata affidata ad un ufficio della Umeda Geijutsu Gekijō parte della Hankyū Hanshin Holding Company. Presso il teatro di Umeda vengono saltuariamente proposti spettacoli in cui si esibiscono delle OG, nel tentativo di richiamare al Daigekijō sia i fan di quelle stesse star, che dei nuovi spettatori, innescando in loro la curiosità di assaporare il gusto di un vero spettacolo Takarazuka. Si tratta questa della strategia home-run, ove per “base” si intende il Grand Theatre.

Oltre alle strategie, oggetto di questo studio sono stati anche i tre principali prodotti di vendita della compagnia: il sogno, la *otokoyaku* e il processo di maturazione. Attraverso il top star system si è venuto a creare un nuovo valore, che consiste nel coinvolgimento diretto dei fan nel processo di formazione delle *seito*, i quali si dilettono nel vedere crescere il proprio idolo e le sue opportunità per divenire top star. Ciò che offre la compagnia non è dunque un prodotto finito, bensì un'opera incompiuta e in continua via di sviluppo, alla cui realizzazione contribuiscono non solo le Takaragennu, ma anche i fan. Per quanto riguarda il sogno, lo spettatore viene proiettato in una dimensione utopica, distante sia dal tempo che dal luogo in cui si trova, in un mondo di romanticismo ed eros, di luce e lustrini, in cui a trionfare è sempre il bene. E l'eroe di questo sogno è sempre la



Università
Ca' Foscari
Venezia

top star, ovvero una *otokoyaku*, che impersona un uomo coraggioso, magnanimo, bello, sensuale e gentile, carico insomma di nobili valori. Il compito del Takarazuka consiste proprio nella creazione di questa figura, mediante la realizzazione di performance, servizi fotografici e riviste, media e goods, che costituiscono anche i canali di distribuzione di questo prodotto commerciale. Inoltre, la compagnia si preoccupa di patentare il proprio prodotto, mediante una serie di copyright che, insieme al Sumire Code, vanno a controllarne l'immagine e a mantenere immacolato il mondo dei sogni.

In conclusione, mediante l'analisi della natura economica del Takarazuka, ho dimostrato come questa compagnia vada a collocarsi ben oltre il puro intrattenimento teatrale, aspetto che fino ad oggi non è stato colto da alcuno studioso. Trattandosi di un'azienda indipendente, che opera per mezzo di precise strategie, quali l'integrazione verticale, per la creazione di un prodotto, che viene brevettato e indirizzato ad un particolare target di consumo, è infatti possibile affermare che il Takarazuka consista in una vera e propria attività di business, sviluppatasi e fiorita in cento anni di storia.



Università
Ca' Foscari
Venezia

BIBLIOGRAFIA

• LIBRI

ASAHI SHINBUN Shuppan, *Takarazuka Kageki Karei naru 100 nen* (100 magnifici anni di Takarazuka Kageki), Tōkyō, Asahi Shinbun Shuppan, 2014. 朝日新聞出版、『宝塚歌劇華麗なる100年』、東京、朝日新聞出版、2014.

DE FERRANTI, Hugo, TOKITA, Alison, *Music, Modernity and Locality in Prewar Japan: Osaka and Beyond*, Ashgate Publishing, Ltd., 2013.

ETŌ Shigehiro, UEKI Tomoko, KATŌ Akiko, SHIMUZU Reiko, HYŪGA Kaoru, *Takarazuka Kagekidan stadīzu – Butai o 100 bai tanoshimu chitekina 15 kōza* (Studi sulla compagnia del Takarazuka Kageki – 15 sessioni di studio per gustarne 100 volte le esibizioni), Tōkyō, Ebisukōshō, 2007. 江藤茂博、植木朝子、加藤暁子、清水玲子、日向薫、『宝塚歌劇団スタディーズ 舞台を100倍楽しむ知的な15講座』、東京、戎光祥出版株式会社、2007.

GOTŌ Takuya, “Nippon māketingu kyōkai” (Associazione Marketing del Giappone), Dai 7 kai, *Michi no eki ni yoru chihō sōsei Māketingu* (Marketing della creazione di territori attraverso la Roadside Station), JMA News, 2015. 後藤卓也、日本マーケティング協会、第7回、『「道の駅」による地方創生マーケティング』、JMA News, 2015.

HAGIWARA Hiroyoshi, *Takarazuka Kageki 40 nen shi* (Cronache dei 40 anni del Takarazuka Kageki), Takarazuka, Takarazuka Kagekidan Shuppanbu, 1954. 萩原広吉、『宝塚歌劇四十年史』、宝塚市、宝塚歌劇団出版部、1954.

HASHIMOTO Masao, *Takarazuka Kageki 60 nen shi* (Cronache dei 60 anni del Takarazuka Kageki), Takarazuka, Takarazuka Kagekidan Shuppanbu, 1974. 橋本雅夫、『宝塚歌劇60年史』、宝塚市、宝塚歌劇団出版部、1974.

HASHIMOTO Masao, *Takarazuka Kageki 70 nen shi* (Cronache dei 70 anni del Takarazuka Kageki), Takarazuka, Takarazuka Kagekidan, 1984. 橋本雅夫、『宝塚歌劇70年史』、宝塚市、宝塚歌劇団、1984.



Università
Ca' Foscari
Venezia

HIRŌKA Yuki, *Nihon no shitetsu – Hankyū dentetsu* (Le compagnie ferroviarie private giapponesi – Hankyū), Tōkyō, Mainichi Shinbunsha, 2011. 広岡友紀、『日本の私鉄 - 阪急電鉄』、東京、毎日新聞社、2011.

HYŌGOKEN RITSUBIJUTSUKAN, NIHON KEIZAI Shinbunsha, *Takarazuka Kageki 100 shūnen kinen Takarazuka Kageki 100 nen ten – Yume, kagayakitsudukete* (Centesimo anniversario del Takarazuka Kageki. Mostra per i 100 anni del Takarazuka Kageki – Continuate a far risplendere il sogno), 2014. 兵庫県立美術館、日本経済新聞社、宝塚歌劇 100 周年記念 宝塚歌劇 100 年展 – 夢、輝き続けて、2014.

KAWASAKI Kenko, *Takarazuka to iu iūtopia* (L'utopia del Takarazuka), Tōkyō, Iwanamishoten, 2005. 川崎賢子、『宝塚といユートピア』、東京、岩波書店、2005.

KAWASAKI Kenko, *Takarazuka shōhi shakai no supekutakuru* (Takarazuka: lo spettacolo della società consumistica), Tōkyō, Kōdansha, 1999. 川崎賢子、『宝塚 消費社会のスペクタクル』、東京、講談社、1999.

KOBAYASHI Ichizō, *Watashi no ikikata* (Il mio modo di proseguire), Ōsaka, Hankyū Dentetsu, 1980. 小林一三、『私の行き方』、大阪、阪急電鉄株式会社、1980.

KOBAYASHI Kōichi, *Takarazuka Kageki 100 nen shi “Niji no hashi wataritsudukete” – Jinbutsu hen* (Cronache dei 100 anni del Takarazuka Kageki – Continuando a percorrere il ponte dell'arcobaleno – Le persone), Hankyū Communications, 2014. 小林公一、『宝塚歌劇 100 年史「虹の橋をわたりつづけて」人物編』、阪急コミュニケーションズ、2014.

KOBAYASHI Kōichi, *Takarazuka Kageki 100 nen shi “Niji no hashi wataritsudukete” – Butai hen* (Cronache dei 100 anni del Takarazuka Kageki – Continuando a percorrere il ponte dell'arcobaleno – Il palcoscenico), Hankyū Communications, 2014. 小林公一、『宝塚歌劇 100 年史「虹の橋をわたりつづけて」舞台編』、阪急コミュニケーションズ、2014.



Università
Ca' Foscari
Venezia

LEITHER, Samuel L., *Rising from the Flames: The Rebirth of Theater in Occupied Japan, 1945-1952*, Rowman & Littlefield, 2009.

LINHART, Sepp, *The Culture of Japan as Seen through Its Leisure - SUNY series in Japan in transition*, SUNY Press, 1998

MITSUMI, Toru, *Made in Japan: Studies in Popular Music*, Routledge, 2014.

MIYAKO Akiko, *Fan mo shiranai!? Takaragennu no subete* (Tutto quello che nemmeno i fan fanno sulle Takaragennu), Tōkyō, Saneishobō, 2014. 都あきこ, 『ファンも知らない!? タカラジェンヌのすべて』, 東京, 三栄書房, 2014.
MORISHITA Nobuo, *Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku* (La strategia gestionale del Takarazuka, raccontata dall'ex manager del Takarazuka), Tōkyō, KADOKAWA, 2015. 森下信雄, 『元宝塚総支配人が語る「タカラヅカ」の経営戦略』, 東京, 株式会社 KADOKAWA, 2015.

MURAKAWA Kensaku, *Takarazuka Kagekidan Taiwan kōen wo oete* (Fine del tour in Taiwan del Takarazuka Kagekidan), Takarazuka Kagekidan Seisakubu, 2013. 村川研策, 『宝塚歌劇団台湾公演を終えて』, No 867, 宝塚歌劇団制作部, 2013.

NAKAMOTO Chiaki, *Naze Takarazuka Kageki ni kyaku wa oshiyoseru no ka* (Perché gli spettatori si recano al Takarazuka Kageki), Tōkyō, Shōgakukan, 2009. 中本千秋, 『なぜ宝塚歌劇に客は押し寄せるのか』, 東京, 株式会社小学館, 2009.

ROBERTSON, Jennifer, *Takarazuka – Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1998.

SENDA Minoru, *Kansai wo sōzō suru* (Creare il Kansai), Ōsaka, Chisenshokan, 2008. 千田稔, 『関西を想像する』, 大阪, 知泉書館, 2008.

SHIMOSE Naoko, *Takarazuka hyaku nen no koi – Hanryū ni furete* (Takarazuka: cento anni d'amore – l'influsso della Korea del Sud nella cultura nipponica), Tōkyō, Sairyūsha, 2013. 下瀬直子, 『宝塚百年の恋 - 韓流にふれて』, 東京, 彩流者, 2013.



Università
Ca' Foscari
Venezia

SHINKAI Tetsunosuke, *Takarazuka Shōjo Kageki 20 nen shi* (Cronache dei 20 anni del Takarazuka Shōjo Kageki), Takarazuka, Takarazuka Shōjo Kagekidan, 1933. 新海哲之助、『宝塚少女歌劇二十年史』、宝塚市、宝塚少女歌劇団、1933.

TAKARAZUKA KAGEKIDAN, *Takarazuka Kageki 50 nen shi* (Cronache dei 50 anni del Takarazuka Kageki), Takarazuka, Takarazuka Kagekidan, 1964. 宝塚歌劇団、『宝塚歌劇五十年史』、宝塚市、宝塚歌劇団、1964.

TAKARAZUKA KAGEKIDAN, *Yume wo egaite hanayaka ni – Takarazuka Kageki 80 nen shi* (Disegna un sogno e splendi - Cronache degli 80 anni del Takarazuka Kageki), Takarazuka, Takarazuka Kagekidan, 1994. 宝塚歌劇団、『夢を描いて華やかに - 宝塚歌劇 80 年史』、宝塚市、宝塚歌劇団、1994.

TAKARAZUKA KAGEKIDAN, *Sumire hana toshi wo kazanete – Takarazuka Kageki 90 nen shi* (Gli anni del fiore della violetta - Cronache dei 90 anni del Takarazuka Kageki), Takarazuka, Takarazuka Kagekidan, 2004. 宝塚歌劇団、『すみれ花歳月を重ねて - 宝塚歌劇 90 年史』、宝塚市、宝塚歌劇団、2004.

TAKARAZUKA KAGEKIDAN, *Berusaiyu no bara – Sōshūhen* (La Rosa di Versailles – Highlight), Takarazuka Kagekidan, 1991. 宝塚歌劇団、『ベルサイユのばら・総集編』、宝塚歌劇団、1991 .

TAKEMURA Tamio, SUZUKI Kidami, *Kansai modanizumu saikō* (Riconsiderazione sul modernismo del Kansai), Kyōto, Shinubkaku Shuppan, 2008. 竹村民郎、鈴木貞美、『関西モダニズム再考』、京都、思文閣出版、2008.

TSUGANESAWA Toshihiro, KONDŌ Kumi, *Kindai nihon no ongaku bunka to Takarazuka* (La cultura musicale del Giappone moderno e il Takarazuka), Kyōto, Sekaishisōsha, 2006. 津金澤 聰廣、近藤 久美、『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』、京都、世界思想社、2006.

TSUGANESAWA Toshihiro, TAHATA Kiyoko, NATORI Chisato, *Takarazuka to iu yume* (Il Takarazuka come sogno), Tōkyō, Seikyūsha, 2014. 津金澤 聡廣、田畑きよ子、名取千里、『タカラヅカという夢』、東京、青弓社、2014.



Università
Ca' Foscari
Venezia

UEDA Shinji, *Takarazuka 100 nen no yume* (Takarazuka: 100 anni di sogno), Tōkyō, Bungeishunshū, 2002. 植田紳爾、『宝塚 100年の夢』、東京、文藝春秋、2002.

USUI, Kazuo, *Marketing and Consumption in Modern Japan*, Routledge, 2014.

WATANABE Hiroshi, *Takarazuka Kageki no Henyō to nihon kindai* (La trasformazione del Takarazuka Kageki e il Giappone moderno), Tōkyō, Shinshokan, 1999. 渡辺裕、『宝塚歌劇の変容と日本近代』、東京、新書館、1999.

- ARTICOLI ACCADEMICI

BERLIN, Zeke, “Asian Theatre Journal”, Vol. 8, No. 1, *The Takarazuka Touch*, University of Hawai'i Press 1991, pp. 35-47.

BRAU, Lorie, “TDR”, Vol. 34, No. 4, *The Women's Theatre of Takarazuka*, The MIT Press, 1990, pp. 79-95.

DAVIES, Malcom, “Greece & Rome”, Vol. 42, No. 2, *Theocritus' 'Adoniazusae'*, Cambridge University Press 1995, pp. 152-158.

GRA~JDIAN, Maria, “Contemporary Japan 23”, *Kiyoku, tadashiku, utsukushiku: Takarazuka Revue and the project of identity (re-)solidification*, 2011, pp. 5-25.

MCGINLEY, Paige, “TDR”, Vol. 54, No. 4, *Next Up Downtown: A New Generation of Ensemble Performance*, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2010, pp. 11-38.

NAKAJIMA Sayuri, *Takarazuka no miryoku ni semaru – Naze Takarazuka wa onrī wan kigyō de aru no ka* (Approcciarsi all'attrattività del Takarazuka – Perché il Takarazuka è un'impresa unica?), Kansai Daigaku, 2006. 中島さゆり、『「タカラヅカ」の魅力に迫る ~なぜ宝塚はオンリーワン企業であるか~』、関西大学, 2006.

NOBUKO, Anan, “TDR”, Vol. 55, No. 4, *Two-Dimensional Imagination in Contemporary Japanese Women's Performance*, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2011, pp. 96-112.



Università
Ca' Foscari
Venezia

SATŌ, Kay, *Takarazuka for the Family: Japanese All-Women's Musical Theater and Traditional Gender Perceptions*, Graduate Student Work, Paper 6, Southern Illinois University Carbondale, 2012.

SILVERBERG, Miriam, "Japan in the World", Vol. 18, No. 3, *Constructing a New Cultural History of Prewar Japan*, Duke University Press, 1991, pp. 61-89.

YOUNG, Louise, "International Labor and Working-Class History", Vol. 55, *Marketing the Modern: Department Stores, Consumer Culture, and the New Middle Class in Interwar Japan*, 1999, pp 52-70.

- ARTICOLI TRATTI DALLA RETE

CHELSEA, Horton, *Japanese and the Expression of Identity through Language, Politeness, and Tact*, 2012, (http://digilib.gmu.edu/jspui/bitstream/handle/1920/7959/Horton_thesis_2012.pdf; jsessionid=2972362E156D10B1618862F8A67CBDA4?sequence=1), 07-06-2015

CHŌKO Haketayama 畠山兆子, *A History of Child's Cultural Movements in Kansai District: The Life and the Works of Hashizume Semiro*, 2015, (https://baika.repo.nii.ac.jp/index.php?active_action=repository_view_main_item_detail&page_id=13&block_id=26&item_id=26&item_no=1), 02-04-2015.

ERICA, Stevens Abbitt, *Androgyny and Otherness: Exploring the West Through the Japanese Performative Body*, 2001, (<http://www.jstor.org/stable/1124155>), 21-06-2015.

EVE, Zimmerman, *On the dreamy stage with the Takarazuka Revue Company*, 1989, (https://webpace.yale.edu/anth254/restricted/Japan-Society-Newsletter_8910_Zimmerman.pdf), 08-06-2015.

GUY, De Launey, *Not-so-Big in Japan: Western Pop Music in the Japanese Market*, 1995, (<http://www.jstor.org/stable/853400>), 15-06-2015

HARUKA, Ōkita, MEGUMI, Mizuno, *Entāteimento sangyō ni okeru kachi kyōsō no purosesu – Takarazuka Kagekidan to AKB48 no jirei 『エンターテインメント産業における価値共創のプロセス —宝塚歌劇団と AKB48 の事例』*, 2012, (http://www.waseda.jp/sem-inoue/file/archives/2012_sotsuron_zukadol.pdf), 04-06-2015.

ISAO, Ogawa, *History of Amusement Park Construction by Private Railway Companies in Japan*, 1998, (http://www.jrtr.net/jrtr15/f28_oga.html), 20-01-2015.



Università
Ca' Foscari
Venezia

JAMES, Welker, *Beautiful, Borrowed, and Bent: "Boys' Love" as Girls' Love in Shōjo Manga*, 2006, (<http://www.jstor.org/stable/10.1086/498987>), 04-05-2015.

JANE, Singer, *The Dream World of Takarazuka*, 1996, (https://webpace.yale.edu/anth254/restricted/Japan-Q_1996_43-3_Singer.pdf), 08-06-2015.

KAREN, Nakamura, HISAKO, Matsuo, *Female Masculinity and Fantasy Spaces: Transcending Genders in the Takarazuka Theatre and Japanese Popular Culture*, 2002, (https://webpace.yale.edu/anth254/restricted/Nakamura_Matsuo_2002_in-Roberson.pdf), 03-05-2015.

KATHLEEN, Normington, *Under the Skin: Theatrical Cross-Gender Performances of Japan and the West*, "Doctoral Dissertations and Master's Theses in Japanese Language, Linguistics, and Literature", 2006, (<http://www.jstor.org/stable/30198013>), 06-05-2015.

KAZUE Saito, *Two Representative Women's Theatrical Opera Companies: Comparing Takarazuka in Japan to Etsugeki in China*, 2007, (<http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/SAITO-Kazue-TWO-REPRESENTATIVE-WOMEN%E2%80%99S-THEATRICAL-OPERA-COMPANIES-COMPARING-TAKARAZUKA-IN-JAPAN-TO-ETUSGEKI-IN-CHINA.pdf>), 06-05-2015.

KENJI Kojima 健司 小島, *Hankyū Dentetsu Kabushiki Gaisha 2002* (Compagnia ferroviaria Hankyū 2002), 阪急電鉄株式会社 2002, "Corporate Growth – Kigyō Senryaku Bunseki" (Corporate Growth – Analisi di una strategia aziendale), Corporate Growth – 企業戦略分析, 2012, (<http://www.rieb.kobe-u.ac.jp/academic/newsletter/mba/pdf/mba05-attached.pdf>), 21-05-2015.

KUMIKO Nishio, *Comparative Case Study of Japanese Entertainment Show Business: The Takarazuka Revue and AKB48*, 2013, (http://repo.kyoto-wu.ac.jp/dspace/bitstream/11173/1538/1/0130_016_006.pdf), 17-06-2015

KUMIKO Nishio, *A Study of the Takarazuka in Japanese Local Industries*, 2009, (http://www.hosei-hurin.net/kiyou/chiiki_pdf/vol01/vol1_025-031.pdf), 17-06-2015.

KUMIKO Nishio, *The Business System in Japanese Entertainment Industry*, 2012, (<http://ci.nii.ac.jp/naid/110009561717>), 17-06-2015.



Università
Ca' Foscari
Venezia

KUMIKO Nishio 西尾久美子, *Entāteinmento sangyō no kyaria keisei to kōgyō – Takarazuka no jirei* (Lo spettacolo e la formazione professionale dell'industria dell'intrattenimento – L'esempio del Takarazuka Kageki), 『エンターテインメント産業のキャリア形成と興行 —宝塚歌劇の事例—』 2010, (http://repo.kyoto-wu.ac.jp/dspace/bitstream/11173/449/1/0130_013_004.pdf), 17-06-2015.

MARIA, Građdian, "*All the World's a Stage*": *Takarazuka Revue and its Theatralization of the Culture(s)*, 2014, (<http://ijaps.usm.my/wp-content/uploads/2014/07/IJAPS-102-2014-Art-4-107-134.pdf>), 06-06-2015

MAYUKO, Hakamata 袴田 麻祐子, *Janru kakuritsu to heisoku no rikigaku – sōseiki Takarazuka no shōjo bunkaka* (Dinamiche di chiusura e di stabilizzazione dei generi: l'affermarsi della cultura shōjo dei primi anni del Takarazuka) ジャンル確立と閉塞の力学 —創成期寶塚の「少女文化」化, 2006, (<https://dspace.wul.waseda.ac.jp/dspace/bitstream/2065/26866/1/010.pdf>), 04-05-2015.

MICHELLE, Johnson, *Dude Looks Like a Lady: The Otokoyaku's Transformation in Japan's Takarazuka Revue*, 2011, (<https://dance651.files.wordpress.com/2011/11/takarazuka-paper.pdf>), 13-05-2015.

RICHARD, Hornby, *Kabuki Goes Hollywood*, 2008, (<http://www.jstor.org/stable/20464912>), 15-06-2015.

SOICHIRO Nagashima, *Niche Marketing: 60 Success Stories*, 2007, (http://www.apo-tokyo.org/00e-books/IS-23_NicheMarketing/IS-23_NicheMarketing.pdf), 08-06-2015.

SÝKORA, Jan, “Hukaku nihongaku kyōiku kekyū sentā nenpō”, *Consumption as a Mean of Democratization in Interwar Japan*, Vol.8, Ocha no mizu joshi daigaku hikaku nihongaku kyōiku kekyū sentā, 2012, p.153 -161.

YUKO Koresawa, *A Study of “Child Exposition” in Meiji Period (2)*, 1996, (http://ir.tokyo-kasei.ac.jp/metadb/up/kasei/2011_k_0840.pdf), 25-06-2015.

- QUOTIDIANI

UEDA Shinji, “Watashi no rirekisho”, *Nippon Keizai Shinbun*, pubblicazione giornaliera dal 1 ottobre 2014 al 31 ottobre 2014 (il 14 ottobre la rubrica non è



Università
Ca' Foscari
Venezia

stata pubblicata). 植田紳爾、『私の履歴書』、日本経済新聞、2014年10月1日から2014年10月31日まで、毎日発行中（ただし、14日に記事はなし）。

- PERIODICI

KOBAYASHI Kōichi, MAYA Miki, “Takarazuka Kageki 100 shūnen Kobayashi Kōichi · Maya Miki tokubetsu taidan” (Centesimo anniversario del Takarazuka Kageki – Intervista speciale a Kobayashi Kōichi e Maya Miki) *Hankyū Bunka*, vol. 06, 2014, pp. 4-11. 小林公一、真矢みき『宝塚歌劇100周年 小林公一・真矢みき特別対談』、阪急文化、第6号、2014, pp. 4-11.

MARUO Chōken, NORITAKE Kamezaburō, HIRAI Fusando, “Takarazuka Kōgengaku I” (Studio dei fenomeni sociali e moderni del Takarazuka), *Kageki*, vol. 9, 1930, pp. 60-61. 丸尾長顕、則武亀三郎、平井房人、『宝塚考現学1』、歌劇、9月、1930, pp. 60-61.

SHIROI Masami, YANAGIZAWA Satoka, “101 nenme no Takarazuka”, *Shūkan Daiyamondo*, 27 giugno 2015, pp. 30-73, 76-79. 白井真粧美、柳澤里佳、『101年目のタカラヅカ』、週刊ダイヤモンド、6月27日、2015年, pp. 30-73, 76-79.

- INTERVISTE

Intervista a Murakawa Kensaku, 9 settembre 2014, e visita ai laboratori di creazione dei costumi e degli oggetti di scena.

Intervista a fan del Takarazuka: 100 donne, dai 20 ai 65 anni, luglio 2012 – marzo 2015.

Intervista a Takaragennu X: 15 marzo 2015.

- SITI INTERNET

Takarazuka Kagekidan official web site: <http://kageki.hankyu.co.jp>



Università
Ca' Foscari
Venezia

Takarazuka Music School official web site: <http://www.tms.ac.jp>

Takarazuka Creative Arts official web site: <http://www.tca-pictures.net>

- ALTRO

Kawauchi Atsurō, conferenza “*Takarazuka Kageki to Hanshinkan no bunka*” (La cultura della zona Hanshin e il Takarazuka Kageki), 17 agosto 2014.

Morishita Nobuo, presentazione del libro “*Moto Takarazuka Sōshihainin ga kataru Takarazuka no keiei senryaku*” (La strategia gestionale del Takarazuka, raccontata dall'ex manager del Takarazuka), 23 gennaio 2015.

Takarazuka Tomo no Kai, brochure, 2014.

Zaidan Hōjin Hankyū Gakuen Bunko, *Kobayashi Ichizō kinenkan – Kōshiki panfuretto*, Ōsaka, Zaidan Itsuo Bijutsukan, 2011. 財団法人、阪急学園文庫、
『小林一三記念館公式ブックレット』、大阪、財団逸翁美術館、2011.



Università
Ca' Foscari
Venezia

GLOSSARIO

Bentō: pranzo al sacco giapponese.

Bon odori: danze in onore della festività dei morti.

Cosplay: fusione dei termini “costume” e “play”, consiste nell’esibizione in pubblico di una persona nei panni di un eroe dei fumetti o dei cartoni animati.

Demachi: momento in cui i fan attendono la propria star uscire da teatro.

Hakama: indumento tradizionale giapponese, simile ad una gonna-pantalone. Viene spesso utilizzato come abito da cerimonia.

Honka: corso di studi rivolto alle studentesse del secondo anno della scuola Takarazuka.

Ippodate: spettacolo svolto in un unico atto.

Irimachi: momento in i fan accompagnano la propria star all’entrata del teatro.

Kanji: tipologia di scrittura giapponese.

Kashikiri: il termine si riferisce a quei posti a teatro che vengono riservati ad aziende, enti o compagnie.

Keikoba: lett. palestra.

Kenkyūsei: lett. ricercatore. Nel mondo del Takarazuka, si tratta di un appellativo utilizzato per le star.

Kōen ranchi: pranzo ad edizione limitata, acquistabile solamente durante la pausa degli spettacoli Takarazuka.

Kumichō: capo di una compagnia o di un gruppo.

Kyōshitsu: lett. aula.

Manga: fumetto giapponese.

Musumeyaku: star del Takarazuka che interpreta i ruoli femminili.

Nibante: posizione che precede la nomina di top star.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Otokoyaku: star del Takarazuka che interpreta ruoli maschili.

Otsuki: lett. assistente, si tratta di una star esperta che assiste una star principiante nella propria formazione.

Rakugo: genere teatrale giapponese, consistente in un monologo comico.

Sanbante: posizione antecedente a quella della nibante.

Seito: lett. alunna, allieva. Nel mondo del Takarazuka, si tratta di un appellativo con cui ci si rivolge alle star.

Senpai: compagno più anziano, esperto.

Shan-shan: scettri luminosi utilizzati dalle star del Takarazuka durante la parata finale.

Shōjo: lett. ragazzina, fanciulla. Il termine indica quelle ragazze che non hanno ancora compiuto i vent'anni d'età.

Sotsugyō: lett. diploma, laurea.

Top combi: coppia formata dalle top star otokoyaku e musumeyaku.

Waka: genere di poesia nipponica, composta in cinque versi.

Wamono: rappresentazione teatrale, consistente nella messa in scena di racconti tratti dalla tradizione o dalla storia giapponese.

Yoka: corso di studi rivolto alle studentesse del primo anno della scuola Takarazuka.