

Teatralità della farsa

Il ruolo dell'elemento comico
nel teatro di Kōda Rohan (1867–1947)

LUCA MILASI*

Fra i tanti rivolgimenti culturali e sociali occorsi in Giappone agli albori dell'era Meiji (1868–1912) è impossibile non menzionare il profondo mutamento che ha investito il teatro giapponese a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. La nascita di un teatro giapponese moderno, dove correnti e autori si muovevano con molta libertà e con una marcata tendenza alla sperimentazione attraverso i generi, è un fenomeno particolarmente complesso, cui contribuiscono in pari misura la riproposizione di stilemi classici, l'influenza del teatro occidentale, nonché le suggestioni esercitate dal profondo rinnovamento della prosa letteraria (Salz, 2016: 177–9). Proprio in quest'ultimo ambito, grande interesse riveste il delicato meccanismo di interazioni che gli ambienti letterari propriamente detti hanno determinato nel teatro giapponese moderno e viceversa, evidente nel fatto che gli autori di letteratura scritta si sono spesso cimentati in varia misura con il genere teatrale.

Molti grandi narratori giapponesi moderni, inclusi, in tempi più recenti, autori noti e studiati quanto lo sono Tani-zaki Jun'ichirō (1886–1965) e Mishima Yukio (1925–1970),

* Sapienza — Università di Roma.

hanno prodotto anche drammi e canovacci teatrali. La genesi di questa tendenza dei letterati maggiori a cimentarsi anche con il testo teatrale si colloca proprio nell'epoca Meiji: gli scrittori Meiji fecero propria la riaffermazione della centralità e dell'indipendenza dell'autore di testi teatrali, prestando la loro opera d'ingegno anche al genere teatrale. Più che i drammi stessi, il loro maggior contributo al rinnovamento del teatro dell'epoca è proprio nell'aver sancito il definitivo passaggio, con tutti i limiti del loro approccio al testo, dalla drammaturgia vecchio stile (*kyakuhon* 脚本), alla maniera del kabuki, a una drammaturgia alta (*gikyoku* 戯曲), imperniata sulla libertà creativa dell'autore di testi teatrali (Salz 2016: 117–8), una forma d'arte indipendente sia dalle esigenze degli attori sia dai gusti del pubblico che affollava le platee del teatro kabuki, dello shinpa e, in misura minore, ma comunque non trascurabile, i piccoli teatri di varietà il cui repertorio comico costituiva una porzione non indifferente del fermento teatrale dell'epoca. Inoltre, in un'epoca in cui il teatro giapponese percorreva sentieri nuovi e incerti, il modello offerto dal teatro dei prosatori Meiji si configurava proprio come una sorta di esperimento letterario, presentando una varietà di stili, temi e forme drammaturgiche, in evidente analogia con la loro produzione di narrativa propriamente detta. Si tratta quindi di un riferimento utile innanzitutto a una teorizzazione relativa proprio alla poetica degli scrittori che si sono cimentati anche con il teatro dell'epoca, sia come autori di testi teatrali originali, sia come critici e traduttori di drammi europei.

In questa prospettiva, ci appare particolarmente emblematico il caso dello scrittore e saggista Kōda Rohan 幸田露伴 (nome d'arte di Kōda Shigeyuki, 1867–1947), molto attivo sulla scena letteraria dell'epoca: della sua produzione teatrale, imperniata su due grandi filoni, storico e comico,

vogliamo fornire, in base alle considerazioni che seguiranno, una chiave interpretativa di fondo, basandoci proprio sulla centralità dell'elemento comico e farsesco.

Testimone in prima persona dei rivolgimenti in seno agli ambienti teatrali, e scrittore ancora attivo nel Secondo dopoguerra, Rohan offre una lucida retrospettiva sulla rapida evoluzione della concezione drammaturgica e sul contesto culturale che ha accompagnato i rivolgimenti da cui scaturirà il teatro di nuovo concetto. Il nome di Rohan non è solitamente associato al genere teatrale quanto lo possono essere figure di intellettuali che appaiono, anche in relazione alla loro conoscenza della drammaturgia occidentale, più "a tutto tondo", come Mori Ōgai (1862–1922) e Tsubouchi Shōyō (1859–1935), tuttavia, proprio alla luce dei rapporti che intrattenne con gli altri esponenti della letteratura attivi anche in campo teatrale, una rivalutazione della figura di Kōda Rohan sul piano teatrale e letterario appare tanto più giusta e necessaria: la sua lunga militanza in ambienti culturali che si occupavano di riforma del teatro a cavallo fra Ottocento e Novecento conferma l'estrema attenzione di questo scrittore per le innovazioni e i rivolgimenti sociali e culturali e per il pubblico, sia quello dei lettori di romanzi, sia quello degli spettatori che si affollavano nelle platee teatrali.

Un suo biografo rileva come effettivamente nella raccolta completa di opere di Rohan i romanzi siano una minoranza, rappresentando circa un quarto della produzione totale di tutti gli scritti (Saitō, 2009, *atogaki*: 380). Inoltre, guardando al periodo di maggiore attività letteraria di questo scrittore con riferimento al genere teatrale si percepisce come in un momento in cui le nuove proposte teatrali erano dirette a un pubblico ancora avvezzo ad un tipo di rappresentazione popolare come il kabuki, e supportate da articoli a stam-

pa redatti prevalentemente da critici improvvisati, gli scritti critici di Rohan sul teatro mostrassero un'organicità e una visione d'insieme senza precedenti, qualificandosi spesso come illustri esempi di una nascente critica teatrale professionale (Matsumoto, 1974: 3).

Limitandosi solo alle opere che Rohan scrisse nella forma di testi o canovacci teatrali imperniati sull'elemento comico, l'autore ci ha lasciato quattro drammi di lunghezza variabile, di cui i primi due redatti in collaborazione con Rōgettei Rabun (pseudonimo di Takizawa Shin'hachirō, 1857–1891), cui seguirà, doverosa menzione anche se resterà fuori dalla nostra analisi, una serie di proposte differenti fra cui una lunga tetralogia di soggetto storico, in totale dieci drammi di soggetto vario. Fra questi i più riusciti esempi di drammaturgia mostrano una marcata tendenza comica, che spesso si precisa nella parodia di modelli dati, strategia nel complesso prevalente rispetto all'ideazione di una trama ex novo. La sua produzione di drammi registra un picco dal 1904, anno successivo al debutto di Kawakami al Meijiza, e anno in cui le novità in ambito teatrale determinarono evidentemente in Rohan un rinnovato interesse per la materia.

Il primo canovaccio redatto da Rohan è *Manjuhime* 満寿姫 (La principessa Manju, 1891), pubblicato a puntate dal 3 al 27 gennaio 1891 sul quotidiano *Kokkai shinbun* 国会新聞 e successivamente raccolto in "Kohagishū" 小菽集 (Un ciuffo d'espedeza, Shun'yōdō, 1899). L'opera fu scritta a quattro mani assieme all'amico Rōgettei Rabun, poeta di componimenti umoristici (*kyōka*) e *haikai*, quando quest'ultimo era pubblicista del *Kokkai shinbun*. Per stessa ammissione di Rohan, diversamente dai loro primi lavori in collaborazione per il giornale suddetto, tutti incentrati sulla riedizione di leggende della classicità cinese, Rabun aveva contribuito alla redazione di *Manjuhime* in misura molto

modesta (Kōda e Kagyūkai, 1950, pp. 3–47; p. 505). Ad esso fa seguito un altro lavoro in collaborazione, *Yūfuku shijin* (有福詩人, il poeta facoltoso, *Kokkai shinbun*, 5–27 gennaio 1894), lavoro innovativo nel tono e nello stile, che si caratterizza per la comicità molto marcata, evidente sin dal nome dei personaggi¹. La prefazione dell'opera ricalca una supposta dialettica filosofica con bruschi cambi di tono fra l'elegiaco e l'ilare² e porta la data del capodanno del ventisettesimo anno Meiji (1894). La *pièce* fu pubblicata a puntate sul quotidiano presso cui i due letterati prestavano la loro opera come redattori per quasi tutto il mese di gennaio di quell'anno.

L'opera si apre con il dialogo di due scapestrati villici, Otsubei 乙兵衛 e Heikichi 丙吉: il primo consiglia al secondo di recarsi presso un ricco possidente della provincia, Jinsai 仁齋³, per ottenere un prestito di denaro. Heikichi⁴, la cui

1. Il testo fu riprodotto in volume nello stesso anno per i tipi di Shun'yōdō e successivamente raccolto in *Meiji Taishō bungaku zenshū* 明治大正文学全集, Shun'yōdō, 1911 (Kōda e Kagyūkai, 1950, pp. 51–131). Interessante notare come l'edizione del 1911 porti il titolo 龐居士 (Páng Jūshi), confermando che il dramma, a dispetto dell'ambientazione giapponese, è almeno parzialmente ispirato all'omonimo personaggio della storia cinese, Pang Jushi (?-815), eclettico pensatore cinese vissuto nei pressi dell'odierna città di Hengyang, vicino agli ambienti del Chan 禪, ma che volle mantenere lo stato laico. La tradizione cinese attribuisce alla sua mano circa trecento eulogie (jì sòng) 偈頌 della dottrina buddhista. Il modello nascosto per l'impianto dell'opera è un dramma del teatro Yuan riguardante il poeta (Kōda e Kagyūkai, 1950: 505).

2. In essa, accanto al quesito filosofico se sia la causa che determina l'effetto o viceversa, l'autore si chiede anche, “esiste prima l'uovo o la gallina?” (Kōda e Kagyūkai, 1950, p. 51).

3. Allusione al noto sinologo e letterato Edo (1627–1705).

4. Il cui nome, 丙吉, con un'altra lettura (*ikitsu*) ricorda la storia tramandata dalle cronache degli *Han* (*hanshu* 漢書) in cui il gran ministro (*zaixiang* 宰相) omonimo (Bing Ji) regola saggiamente le tasse sulla base dell'osservazione del fatto che le mandrie sono fuori al pascolo durante i freddi giorni che precedono l'arrivo della primavera inoltrata, segno di estrema instabilità del clima stagionale. Effettivamente anche la *pièce* di Rohan si apre con uno

moglie ha appena partorito, ne ha bisogno, e la generosità disinteressata di Jinsai è virtù nota. È proprio il denaro il vero soggetto della farsa, in cui compare anche uno scambio di battute fra un cavallo e un bove, entrambi in precedenza debitori del ricco poeta, morti prima di restituire i trenta denari che gli dovevano e costretti, per questo, a lavorare per lui in una successiva incarnazione come animali da soma, fino a rendere ben più della cifra pattuita. L'amara conclusione dei due animali è che è bene restituire in vita i danari presi in prestito (Kōda e Kagyūkai, 1950, pp. 123–124).

Fra i personaggi compare anche un omonimo dell'autore, Rohan, sedicente “poeta minore” (*shōshijin* 小詩人), il quale, imbattutosi nei due conoscenti al ritorno da una battuta di caccia, carpisce loro le indicazioni sull'ubicazione della casa del letterato magnanimo, il cui nome già ha sentito a causa del fatto che Jinbei ha “la triste sventura di esser etichettato “artefatto” quando decanta il lato umano delle persone e “sublime” quando suo malgrado ne denuncia il lato bestiale” (Kōda e Kagyūkai, 1950, p. 57). Il personaggio Rohan decide quindi di accompagnare i due contadini. L'alter ego letterario di Rohan non origina solo una proiezione autobiografica, bensì anche un esperimento in chiave metateatrale: è difatti Rohan che coglie, una volta dipanatosi il nesso causa–effetto per cui tutti i suoi debitori, compresi gli animali, incorrono in cattiva sorte, la sconsolata confessione finale del poeta facoltoso Jinsai, “ah! Io saprò forse leggere il persiano, e decifrare il difficile stile sigillare, ma questa diavoleria chiamata danaro, proprio non so comprendere

scambio di battute fra i due villici sul clima insolitamente freddo; tuttavia l'anno *hinoe-uma* è, secondo una popolare credenza dell'epoca, anche l'anno sfavorevole in cui le donne che vengono alla luce accorciano la vita dei mariti. Il lavoro è tutto giocato su apparenti citazioni colte che, al lettore più esperto, palesano doppi sensi di significato diametralmente opposto.

come gestirla”, (Kōda e Kagyūkai 1950, p. 130), accomiandosi dopo aver palesato l’intenzione di impiegare le vicende testimoniate come base per una pubblicazione da ospitare su un quotidiano in occasione del capodanno. La stessa chiusura della commedia, quindi, ne giustifica la redazione.

Questa prima stagione di collaborazioni con Rabun e con il quotidiano *Kokkai* si chiude con uno iato di dieci anni: l’autore tornerà a scrivere un’opera teatrale, e a coltivare la sua vena per il genere comico, con il divertente *Chinsenkai* (珍饌会 Gara di squisitezze), uscito sulla rivista *Bungei* 文藝 nel gennaio del 1904⁵. Si tratta del testo teatrale che ha maggiormente attratto l’attenzione dei commentatori⁶, scritto sulla falsariga del “romanzo gourmet” (*shokutsū shōsetsu* 食通小説) in voga all’epoca, con l’intento di criticarne gli assunti.

Giova qui precisare che nell’anno 1904 esordivano come drammaturghi improvvisati in contemporanea Mori Ōgai e Ozaki Kōyō (Keene, 1984, p. 410). *Chinsenkai*, la nuova pièce di Rohan, tuttavia, è molto diversa dai drammi originali che in quegli anni tentavano di propugnare Shōyō e Ōgai, letterati che animavano con lui fervidi dibattiti letterari su tutti gli aspetti della cultura letteraria Meiji con collaborazioni a riviste, editoriali, curatele di opere originali e traduzioni, e il cui esempio egli non poteva senz’altro ignorare: pure l’autore è l’unico fra questi che nella generale tendenza alla riforma del dramma storico sceglie la farsa⁷,

5. Riedita in *Rohan sōsho* 露伴叢書, giugno 1909.

6. Shindō Masahiro (Shindō e Dōshisha Daigaku jinbungakkai, 2000) lo cita come uno degli esempi di precursore della letteratura gourmet contemporanea, e recentemente anche Aoyama (2008) ha dedicato al testo una porzione del suo saggio sul cibo e la letteratura giapponese (Aoyama, 2008, pp. 138–141). Aoyama sostiene inoltre (2008, pp. 141–145) che il testo sia servito dal modello per *Bishoku club* di Tanizaki.

7. Tanto da spingere Aoyama Tomoko a coniare per *Chinsenkai* la sottocategoria “Gastro-Comic Novel” (Aoyama, 2008, p. 138).

sottoponendo a una velata critica opere come *Shokudōraku* (I piaceri della tavola, 1903), popolare romanzo di Murai Gensai (1863–1927).

Chinsenkai è incentrato su un gruppo di sedicenti esperti della buona cucina, capeggiati da Chokosai, il quale, avendo letto un romanzo che richiama nel titolo proprio l'opera di Gensai, decide di indire una gara di prelibatezze. Ogni partecipante dovrà pertanto arrangiarsi nello scovare, fra le più improbabili ricette della cucina occidentale e cinese⁸, soltanto quelle che nella precedente enciclopedia letta e apprezzata da Chokosai non sono state neanche menzionate. Fra lo sconcerto delle mogli dei partecipanti e la scelta di ingredienti improvvisati, come una manciata di malcapitate lumache, rimediate a causa della mancanza di escargot per una ricetta francese, i convitati sono costretti a ingurgitare le “prelibatezze” del titolo fino a rischiare se non la vita almeno una dolorosa gastrite, mentre fortunatamente, proprio quando sono ormai decisi a darsela a gambe, il temuto embrione di topo si rivela finalmente essere un innocuo *mochi* di riso composto ad arte (Kōda e Kagyūkai 1950, pp. 186–188).

Rispetto alle opere precedenti, particolarmente *Yūfuku shijin*, su cui ci siamo soffermati, pur nella diversità del tema e dell'ambientazione contemporanea, molti sono gli elementi comuni, a cominciare dai nomi assegnati ai personaggi (“Invincibile”, “Stoico”, “Gorgo”), espediente che ri-

8. Ivi compreso il piatto con cui Chokosai, gestore dell'improvvisato convitto (il *gamantō* 我満堂, dove i kanji suggeriscono una pancia piena, ma sono omofoni del verbo “sopportare”, *gaman* 我慢) spera di vincere la competizione: il famoso neonato di topo nutrito con miele menzionato nella nota leggenda cinese *Yūsenkutsu* 遊仙窟 (“La caverna degli immortali”), da consumarsi ancora vivo, in quanto lo squittio dell'animale in agonia sarebbe parte delle caratteristiche del piatto (Kōda e Kagyūkai 1950, p. 185).

chiama la maniera di concepire il comico (*kokkei*滑稽) dei prosatori di *gesaku* tardo Edo. La scelta sembra suggerire una concezione antitetica rispetto a quella di teatro alto (il summenzionato *seigeki*正劇) su cui negli anni avrebbero molto insistito gli altri scrittori impegnati anche sul fronte teatrale come Ōgai e Shōyō. Nonostante il dramma sia evidentemente un testo destinato in primis a lettura⁹, nell'economia di un'opera nata come divertissement, con un chiaro intento satiresco, *Chinsenkai* mantiene, al pari del teatro “propriamente detto” invocato dagli altri narratori, un concetto solido di teatro di prosa (*kahakugeki*科白劇), in cui l'interazione fra i personaggi è interamente affidata al dialogo, rapido scambio di battute da cui originano *sketch* di sicuro effetto.

Proprio in relazione al *kokkei* l'impianto dell'opera, basata su interazioni fra i personaggi scaturite dalla ossessiva ricerca (qui paradossale) di prelibatezze, allude anche al romanzo illustrato *Agura Nabe* (安愚楽鍋 Riuniti intorno alla pentola, 1871–2, Aoyama 2008, pp. 28–9) di Kanagaki Robun 仮名垣 魯文, ultimo prosatore di *gesaku* e primo mentore letterario di Rohan e Rabun. Il romanzo era stato composto in seguito al tentativo di riformare i soggetti letterari auspicato dal governo Meiji (Keene, 1998, p. 14). Il testo non fu mai rappresentato, ma sembra abbastanza evidente che nello scrivere Rohan alluda a una sorta di convenzione che intercorre fra il produttore del testo teatrale e il suo pubblico: anche dalla sola lettura è evidente il congegno dell'azione scenica, e il lettore non ha difficoltà ad immaginare l'opera rappresentata. In particolare per *Chinsenkai* l'autore

9. Aoyama (2008) e altri commentatori neanche fanno cenno al fatto che il testo sia composto come un canovaccio teatrale e ne parlano come di un romanzo (*shōsetsu*).

sembra alludere, anche nello stile, ad alcuni stilemi tipici del repertorio declamato (*wagei*話芸), come ad esempio il *rakugo Chiri to Techin* (ちりとてちん): gli uomini saccenti che fingono di sapere tutto, l'insistenza sul raggirio dato dal costringere qualcuno ad assaggiare cibi orrendi spacciati come rare prelibatezze esotiche e, a livello stilistico, la forma dialogica tipica del repertorio declamato (Orsi 1977) che il pubblico dei cosiddetti "quotidiani minori" (*shōshinbun*) conosceva dall'ampia pubblicità che essi fornivano ai teatri di varietà.

Da quanto fin qui preso in esame potrebbe sembrare che cimentarsi con il genere teatrale fosse, per Rohan, una sorta di *divertissement* colto. A dispetto della levità di gran parte della sua drammaturgia, tuttavia, Rohan nutriva nei confronti del teatro un atteggiamento molto serio, considerandolo un'arte cruciale: proprio all'indomani dei suoi esordi come drammaturgo, egli aveva commentato in un editoriale sul quotidiano *Kokkai shinbun* (numero del 28 novembre 1895) la necessità di stare in guardia contro i sedicenti riformatori del teatro dell'epoca, affetti da ciò che l'autore chiama la "malattia del qualunquismo" (*fūtsūsei no yamai*風通性の病, Kōda e Kagyūkai, 1954, p. 163), e in un saggio di poco posteriore, *Geki to kokumin to* (劇と國民と Il teatro e il popolo), con la retorica fiorita tipica della critica letteraria di fine Ottocento, Rohan aveva anche commentato: "fra i fiori di piante e alberi e la terra c'è un legame che non va spezzato, e il legame fra un popolo e il suo teatro pure è così: non va reciso, per alcun motivo. Una terra povera darà fiori non belli, e un popolo di stolti possiederà un teatro brutto da vedere; un popolo di barbari avrà un teatro barbaro, un popolo di semplici avrà un teatro semplice, e un popolo di corrotti e immorali produrrà un teatro corrotto e immorale [...] non solo il teatro, ma anche la poesia, la musica e le arti

figurative sono, in ultima analisi, un'esistenza germogliata in diretta relazione con un popolo (Kōda e Kagyūkai, 1954: 372)". In un saggio della maturità, *Engeki yotsu no hashira* (I quattro pilastri del teatro 演劇四つの柱, aprile 1923, Kōda e Kagyūkai 1955, pp. 412–41), Rohan esplicitamente teorizzerà la necessità di armonizzare le quattro componenti del teatro: attori, autori, impresari e pubblico, senza le quali non c'è sussistenza del genere. La sua attenzione appare qui rivolta direttamente anche al pubblico dei fruitori. Quindi la concezione di drammaturgia che sottende le opere di Rohan è notevolmente seria, e come tale emerge, a dispetto della levità della sua prima produzione, nei numerosi scritti e saggi che toccano l'argomento teatrale. Molto probabilmente l'autore, che spesso professa nella sua saggistica dedicata di essere del teatro non più che un neofita, vuole cimentarsi, all'atto pratico della redazione di drammi, con ciò che sembra riuscirgli meglio: i suoi testi teatrali originali offrono un netto contrasto con la serietà e il formalismo dei suoi romanzi maggiori, offrendo una sorta di contraltare in quella che per l'autore era una ricerca dell'elemento spiccatamente comico, sostenuto non dagli arcaismi della sua prosa alta, ma da una serie di registri linguistici vivaci, adatti a una rappresentazione sul palco: una materia che Rohan plasma con la libertà di un vero maestro di stile.

Proprio in relazione alla piena adozione della lingua parlata che aveva attratto a sé un più vasto pubblico rispetto ai soli intellettuali si può menzionare anche *Jutsukurabe* (術比べ Prova di abilità, 1905), pubblicato sulla rivista *Shinshōsetsu* 新小説 nel gennaio 1905, dei canovacci teatrali dell'autore, l'opera che maggiormente riproduce una variante della lingua parlata contemporanea. Il copione si apre con un ci-vettuolo scambio di battute fra i personaggi femminili che ne mostra le differenze caratteriali grazie al sapiente uso

delle sfumature di registri linguistici differenti tipiche del contemporaneo dialetto di Tōkyō. Il testo è incentrato sulla supposta arte ipnotica del giovane Nukemaru, molto probabilmente frutto in realtà della malizia delle cameriere della pensione, gelose dell'intimità del ragazzo con la sua credulona fidanzata: si tratta indubbiamente di un commento a latere sul rigetto del piano sovranaturale operato dagli intellettuali della *bunmei kaika*. Il testo fu poi raccolto poi nella collettanea *Tamakatsura* 玉かつら (edita da Shun'yōdō nel 1908) e nella *Gendai Nihon bungaku zenshū* della Kaizōsha (1928), il progetto editoriale in assoluto di maggiore successo di pubblico del periodo. Rohan produsse una commedia dallo stile tanto accessibile a sostegno di un'iniziativa che si proponeva di stabilire un nuovo canone letterario, avvicinando il mondo della letteratura considerata alta a un più ampio pubblico di lettori (Mack, 2010: 93–4), fattore utile a un generale ripensamento della sua statura letteraria, e dell'etichetta di autore fuori dal *mainstream* della letteratura che ancora si porta appresso.

Dopo aver passato in rassegna la sua produzione di teatro comico, va almeno accennato al fatto che nella fase matura il teatro di Rohan introdurrà un elemento di contrasto con i primi lavori. Come abbiamo detto, uno dei principali ispiratori del movimento di riforma del teatro — non quello delle coeve associazioni parastatali come la Engeki kairyōkai 演劇改良会, ma quello dei grandi letterati e intellettuali come Shōyō — era stato, almeno fino a tutto l'Ottocento, il dramma storico. L'esempio, inimitabile forse, di Shakespeare aveva aperto nuovi orizzonti alla trattazione della materia storica nel contesto dell'epoca. In conclusione quindi, ci pare opportuno rimarcare che l'attività teatrale di Rohan è completamente immersa nel panorama dell'epoca, e sostenuta dalla sua ampia conoscenza delle evoluzio-

ni del teatro a lui contemporaneo. Proprio nel tentativo di preservare detta conoscenza diretta, l'autore tornerà negli ultimi anni di attività letteraria a commentare i retroscena culturali che hanno dato vita al teatro Meiji: conchiusa in queste ultime battute, la sua lunga attività in questo campo si può considerare un prodotto ulteriore dell'essere del teatro un protagonista, oltre che un estimatore, ed è indubbio che l'aver vissuto un'epoca di grandi rivolgimenti sia stato un elemento cruciale nella scelta di dedicarsi anche al teatro, simbolo di una grande rivoluzione culturale su cui negli ultimi anni, Rohan offre una serena retrospettiva.

La scrittura di drammi originali per Rohan è limitata a dieci testi, redatti in momenti temporalmente anche molto distanti nella sua lunga carriera letteraria, e concentrata in particolare nel triennio 1904-6, con alcuni dei lavori più riusciti, ma questo non è un caso, in quanto il triennio suddetto è quello in cui anche altri narratori appartenenti agli stessi circoli si cimentano non più con la critica teatrale pura, bensì con la redazione di opere originali, pur mantenendo un certo diletterantismo. Vero è che l'autore continuerà a riflettere e a scrivere sul e di teatro fino agli ultimi anni di attività, e la vastità di stili e tematiche della sua produzione teatrale, accompagnata anche da numerosi saggi e scritti in cui Rohan tocca l'ambito teatrale sotto più aspetti, dal commento a vari generi di teatro classico alla teorizzazione sul valore della drammaturgia contemporanea, rende la sua attività di drammaturgo e critico teatrale un aspetto molto originale della sua personalità artistica. Benché molti di essi non fossero pensati direttamente per la scena, la qualità letteraria di questi testi teatrali permette senza dubbio di annoverarli fra i lavori più interessanti nell'economia della produzione dell'autore, in quanto contribuiscono, assieme ai saggi di stampo

più divulgativo curati in ambito giornalistico, a controbalanciarne la figura di severo classicista, chiuso in uno stile anacronistico — quello dei grandi romanzi — che oscilla dal vernacolo di Saikaku al calco letterale diretto del cinese (*kanbun kundoku*).

Rohan trattava la materia teatrale prevalentemente come forma di letteratura colta (lettura = letteratura), tratto distintivo della produzione degli altri intellettuali Meiji suoi contemporanei; e tuttavia — elemento cruciale in quanto non altrettanto evidente nel diletterismo teatrale degli altri scrittori Meiji — è anche indubbio che i suoi testi sfruttassero le sue qualità di narratore per costruire una drammaturgia che armonizza i vari elementi della scena: attori, pubblico, e autore. Non è un caso che un testo come *Yūfuku shijin* sia stato recuperato da un uomo di teatro del calibro di Senda Koreya (1904–1994)¹⁰, attivo promotore della compagnia di teatro stabile Haiyūza, uno dei più noti raggruppamenti di teatro giapponese: il testo composto da Rohan nel 1894 venne allestito sulla scena esattamente settant'anni dopo la sua redazione proprio grazie a Koreya, che si era interessato al teatro di Bertold Brecht durante i lunghi anni di formazione e attività in Germania: proprio nel tentativo di portare sulla scena una drammaturgia originale giapponese, anche una figura di spicco del teatro giapponese contemporaneo ha scelto un'opera eclettica e vivace, scaturita dalla penna di uno dei maggiori narratori Meiji.

10. Che rappresentò il testo di Rohan in forma di opera buffa impersonando il poeta del titolo nel 1964 e per molte repliche negli anni a venire www.haiyuza.net/公演案内 2014年/70周年記念ページ/1966年以前 (20/02/2016)

Riferimenti bibliografici

- AOYAMA, TOMOKO (2008). *Reading Food in Modern Japanese Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press
- KEENE, DONALD (1984). *Dawn to the West: Japanese literature of the modern era, vol. 2: Poetry, Drama, Criticism*. New York: Henry Holt.
- (1998). *Dawn to the West: Japanese literature of the modern era (1st edition reprinted.)*. New York: Columbia University Press.
- KŌDA, ROHAN; KAGYŪKAI (1950) (a cura di). *Rohan zenshū, vol. 12: gikyoku*. Tōkyō: Iwanami shoten
- (1954) (a cura di). *Rohan zenshū, vol. 24, hyōron 1*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- KŌDA, ROHAN; TANIZAWA, EIICHI; HIDA, KŌZŌ; URANISHI, KAZUHIKO (1980) (a cura di). *Rohan zenshū, bekkanshū jūichi 1*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- MACK, EDWARD THOMAS (2010). *Manufacturing Modern Japanese Literature: Publishing, Prizes, and the Ascription of Literary Value*. Durham [NC]: Duke University Press.
- MATSUMOTO, SHINKO (1974). *Meiji zenki engeki ronshi*. Tōkyō: Engeki Shuppansha.
- ORSI, MARIA TERESA (1977). “Recitativi e narrativa nel Giappone degli anni Tokugawa–Meiji: Kōdan e Rakugo”, *Il Giappone*, vol. 17, pp. 53–70.
- SAITŌ, SOEI (2009). *Kōda Rohan*. Tōkyō: Kōdansha.
- SALZ, JONAH (a cura di) (2016)1. *A History of Japanese Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SHINDŌ, MASAHIRO; DŌSHISHA DAIGAKU JINBUNGAKKAI (a cura di) (2000). “Meiji no shokudōraku: Murai Gen-sai ‘Shokudōraku’, Kōda Rohan ‘Chinsenkaï’ — shokutsū shōsetsu no sekai (go)”, *Jinbungaku*, n. 168, dicembre 2000, pp. 119–160.

Kōda Rohan (1867–1947)’s farces and comical plays

This paper aims at a thorough rethinking of the literary activity of Kōda Rohan (1867–1947) in view of his prolonged involvement in the field of Japanese Theatre. In order to better understand the significance of this involvement, Rohan’s relationship and fervent exchange of ideas with connoisseurs of Western theatre, and advocates of a reform of Japanese theatre such as Mori Ōgai (1862–1922) and Tsubouchi Shōyō (1859–1935) are discussed throughout the paper; Rohan’s own production of plays is analysed and linked to the revolutions that affected Japanese theatre in the XIX and XX Centuries, in order to show how he was aware of, and discussed openly in his critical essays, all the major new trends of Modern theatre, while maintaining his own ideas as to what kind of theatre would be suitable for contemporary audiences in Japan and abroad. Rohan’s best plays fit either in the category of the historical play, a more traditional genre, clearly linked to his own researches on historical materials and documentary non-fiction essays, or in a new vein which shows a consistent trend towards farce and satirical plays. The paper thus attempts an interpretation of the novelty of Rohan’s approach to theatre in view of his farces and comical plays.

幸田露伴と日本演劇革新

ルカ・ミラージ

本稿では、幸田露伴と日本近代演劇との関わりを考察する。日本演劇革新者の森鷗外・坪内逍遙と深く親交を結び、文壇上では、主に小説家と見なされることの多い露

伴だが、彼は演劇にどのようなモチーフを取り入れ、自分の戯曲作成のためにどのようなインスピレーションを受け、初期・中期演劇活動をどのように展開していったかを紹介する。さらに、露伴の他の著作、エッセイなども考慮に入れつつ、『演劇の本質と重要性』というテーマをめぐって、露伴が日本国民の精神の革新のためにどのような役割を果たそうとしたかについて、彼の思想の脚本家活動に於ける譬喩的解釈を示す。このため、露伴が晩年まで記し続けた明治演劇の文壇の思い出、演劇を扱った様々な論文などを分析し、坪内逍遙らが演劇の革新を唱えていた過渡的な時期に、露伴はどのような貢献をしようとしていたかを明らかにする試みである。

