

Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi
AISTUGIA

ATTI DEL XXXI CONVEGNO
DI STUDI SUL GIAPPONE

Venezia, 20-22 settembre 2007

a cura di Rosa Caroli

Presidente:

Adriana Boscaro

Segretario Generale:

Corrado Molteni

Consiglieri:

Giorgio Amitrano

Graziana Canova

Rosa Caroli

Teresa Ciapparoni

Silvana De Maio

Maria Chiara Migliore

Revisori dei Conti:

Simone Dalla Chiesa

Franco Manni

Emilia Scalise

Proviviri:

Carlo Filippini

Gianfranco Fusco

Aldo Tollini

Sedi del Convegno:

Auditorium Santa Margherita

Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale, Palazzo Vendramin dei Carmini

Gli Atti sono stati curati da Rosa Caroli, che desidera esprimere un caloroso ringraziamento ad Adriana Boscaro per i preziosi consigli, a Ikuko Sagiyama per la revisione dei testi in giapponese e a Valerio L. Alberizzi per la parte tecnica. Gli scritti impegnano solo la responsabilità degli autori.

Copertina:

Hideyoshi in Laguna

© Andreina Parpajola

Scritta giapponese del maestro calligrafo e professore dell'Università di Kanazawa:

Miyashita Takaharu

Sito web dell'Associazione:

<http://venus.unive.it/aistug>

Finito di stampare nel mese di aprile 2008
dalla Tipografia Cartotecnica Veneziana srl

La realizzazione del XXXI Convegno AISTUGIA
e la pubblicazione degli Atti relativi
sono state rese possibili dal contributo di:
Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale, Università Ca' Foscari di Venezia
Regione del Veneto
Toshiba International Foundation
The Japan Foundation
A questi enti dirigenti e soci dell'AISTUGIA esprimono la loro più viva gratitudine.

Il XXXI Convegno AISTUGIA si è aperto il 20 settembre 2007 nella splendida cornice dell'Auditorium Santa Margherita, in campo Santa Margherita a Venezia. Erano presenti il Magnifico Rettore dell'Università Ca' Foscari Pierfrancesco Ghetti, l'Ambasciatore del Giappone in Italia Nakamura Yūji, la Dirigente regionale Unità di Progetto Attività Culturali e Spettacolo Regione del Veneto Maria Teresa De Gregorio, la Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Alide Cagidemetro, il Direttore dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma (Japan Foundation) Takada Kazufumi, il Direttore del Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale Guido Samarani. Per l'AISTUGIA, la Presidente Adriana Boscaro, il Segretario Generale Corrado Molteni e l'organizzatrice locale Rosa Caroli.

Il Rettore, dopo aver rivolto il suo saluto di benvenuto alle autorità e a tutti i partecipanti, ha sottolineato l'importanza che gli studi di nipponistica hanno acquisito nell'Ateneo e in Italia e ha formulato l'auspicio che l'Associazione proseguiva al meglio nel suo compito di diffondere la conoscenza del Giappone nel nostro Paese. La Preside ha ricordato la rilevanza che, all'interno della Facoltà, ricoprono i corsi di studio relativi al Giappone, i quali risalgono al 1873 (anno in cui nell'allora Scuola Superiore di Commercio, divenuta poi Università Ca' Foscari, fu istituito un corso di lingua giapponese) e vedono ogni anno un progressivo e marcato aumento del numero degli studenti iscritti; un particolare apprezzamento è stato poi rivolto al ruolo svolto dagli annuali incontri dell'AISTUGIA al fine di promuovere una sempre più puntuale conoscenza del Giappone in Italia. Il Direttore del Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale si è detto compiaciuto per il fatto che Venezia sia stata scelta ancora una volta come sede di questo importante appuntamento annuale dell'Associazione – scelta che conferma il prestigio acquisito dagli studi sul Giappone dentro e fuori Ca' Foscari – e ha rivolto un generoso apprezzamento “all'impegno costante e appassionato di tutti i colleghi di studi giapponesi del Dipartimento”. Gli interventi dell'Ambasciatore Nakamura, della Dott.ssa De Gregorio, e del Prof. Takada sono riportati nelle pagine che seguono.

Ha preso quindi la parola Adriana Boscaro che, dopo aver ringraziato autorità e convenuti, ha ricordato la figura del socio Sante Spadavecchia, recentemente scomparso, sottolineandone la passione e l'impegno profusi nella diffusione della cultura giapponese. Ha inoltre messo al corrente i soci che l'iniziativa volta a

intitolare a Fosco Maraini una strada nella sua Firenze è vicino alla meta e che la zona prescelta dal Comune è il quartiere di Novoli dove sta sorgendo il nuovo polo universitario. La Presidente ha quindi richiamato l'attenzione dei presenti sull'immagine che compare su programma e locandine del Convegno di quest'anno – dovuta all'abile mano della socia Andreina Parpajola e raffigurante Toyotomi Hideyoshi su una gondola mentre spiega una missiva – illustrando le ragioni di tale scelta (una sintetica nota in merito è riportata alle pagine 13-18).

Il Segretario Generale Corrado Molteni ha potuto ben illustrare – nella sua nuova veste di Attaché per gli Affari accademici e culturali presso l'Ambasciata d'Italia a Tōkyō – la percezione del Giappone in Italia, così come la conoscenza del nostro Paese lì diffusa. Nel ricordare il successo ottenuto dalla manifestazione “Primavera Italiana” (oltre trecento eventi coordinati dalla nostra Ambasciata si sono tenuti nell'arco di tre mesi in varie località del Giappone con il contributo determinante dei partner locali), ha sottolineato, da un lato, lo straordinario sviluppo nei rapporti politici, economici e culturali tra i due Paesi e, dall'altro, il marcato e sempre crescente interesse giapponese nei confronti dell'Italia, cui corrisponde una ritrovata attenzione verso il Giappone da parte italiana. Dopo gli anni della stagnazione economica e della focalizzazione sulla Cina – ha proseguito il Segretario Generale – il Giappone è tornato sotto i riflettori dei media e della politica (ben sette le visite ministeriali nel corso del 2007, a cominciare da quella del presidente del Consiglio Romano Prodi). In effetti, mentre il Giappone, le sue radici culturali, la sua modernità innovativa sono oggetto dell'attenzione da parte di un pubblico sempre più ampio ed eterogeneo nel nostro Paese, crescono anche i flussi turistici dall'Italia, agevolati peraltro da un rapporto di cambio decisamente favorevole all'euro. Un interesse e un'attenzione in crescente aumento, dunque, percepibili anche nelle nostre librerie così come nelle nostre aule, dove assistiamo non solo a una ‘tenuta’, ma a un costante e notevole incremento del numero di studenti iscritti a corsi di studio sul Giappone. Il Segretario Generale ha poi rimarcato la necessità di un maggiore coordinamento con la sinologia (in termini “non di competizione ma di crescita parallela e sincronica”), in quanto lo studio della Cina – e di altri Paesi asiatici – spinge a interessarsi all'intera regione e, di conseguenza, contribuisce ad avvicinare studiosi e giovani anche al Giappone. Infine, sempre dal suo osservatorio ‘privilegiato’, ha illustrato le linee generali della nuova azione che l'Ambasciata sta promuovendo per l'autunno 2009. Come già per la “Primavera Italiana”, sono previsti eventi culturali vari (mostre, concerti, festival del cinema, ecc.), manifestazioni di prodotti made in Italy, presentazioni della tecnologia italiana e dei risultati della collaborazione italo-giapponese in questo campo e, anche, una particolare attenzione al potenziamento delle relazioni accademiche tra i due Paesi attraverso un ciclo di lezioni tenute da docenti italiani, seminari, convegni e, si auspica, l'avvio di progetti di ricerca congiunti; iniziative, queste, alle quali ci si augura anche l'AISTUGIA prenda parte.

Dopo alcune brevi comunicazioni relative allo svolgimento dei lavori fornite dall'organizzatrice, si è passati alla consegna dei Premi Scalise. Al plurale, perché la munificenza della socia Emilia Scalise ha fatto sì che, oltre al "Premio Mario Scalise a un giovane ricercatore per un articolo pubblicato negli *Atti*" di 2.000 euro, giunto ormai alla quarta edizione, venisse istituito anche un "Premio biennale Guglielmo e Mario Scalise per una traduzione letteraria" di 5.000 euro, che sarà oggi conferito per la prima volta. Nei precedenti anni il "Premio Mario Scalise" è stato assegnato a: Marco Pompili, "La frammentazione e l'architettura. Osservazioni su aspetti ricorrenti nella rappresentazione e nello spazio architettonico" (2003), Gianluca Coci, "Lo sperimentalismo nel testamento letterario di Abe Kōbō" (2004), Toshio Miyake, "*Seiyō* ('Occidente') e *Tōyō* ('Oriente') in Giappone. Breve esplorazione di una geografia immaginaria" (2005). Vincitore per il 2006 è risultato Andrea De Antoni per il saggio "L'Uno contro l'uno. Processi di costruzione di identità e ideologia in Ōmotokyō".

Vincitrice della prima edizione del "Premio biennale Guglielmo e Mario Scalise per una traduzione letteraria" è risultata essere Carolina Negri, con le seguenti motivazioni riportate nel verbale:

"La Commissione formata da Adriana Boscaro, Presidente, Maria Teresa Orsi e Ikuko Sagiyama, dopo aver constatato che sono giunte entro i termini stabiliti numero otto domande, e dopo aver preso in esame le opere pervenute, all'unanimità propone per il "Premio biennale Guglielmo e Mario Scalise per una traduzione letteraria, 2007", di 5.000 euro, il nome di Carolina Negri per la traduzione di *Le memorie della dama di Sarashina* (*Sarashina nikki*, Marsilio) con la seguente motivazione. Il testo presenta al lettore italiano un'opera dell'XI secolo che permette di aggiungere un altro tassello al panorama di un genere, quello del *nikki bungaku* di epoca Heian, che è uno dei più importanti all'interno della letteratura classica giapponese. La traduzione, filologicamente ineccepibile, è accompagnata da un ampio corredo di note esplicative, da un accurato glossario e da un'introduzione che, oltre a presentare l'opera, fornisce un quadro ampio e particolareggiato della vita e della cultura del tempo. Inoltre, non soltanto possiede tutte le caratteristiche di rigore scientifico che la rendono utilizzabile come strumento di studio all'interno di istituzioni accademiche, ma riesce a coinvolgere nella lettura anche un lettore non specialista per la godibilità della resa in italiano".

Ragioni di salute hanno purtroppo impedito alla socia Scalise di poter consegnare di persona il premio ai due vincitori, che l'hanno invece ricevuto dalle mani del figlio Fabio Scalise, anch'egli socio AISTUGIA. Ambedue hanno avuto toccanti parole di ringraziamento per questa occasione che li aiuterà ad attendere con fiducia un futuro più sicuro.

Terminata la prima parte della cerimonia di apertura del Convegno, la presidenza è stata lasciata ad Adriana Boscaro per la presentazione dei due relatori invitati a tenere le conferenze inaugurali. Il primo, l'Architetto Rinio Bruttomesso, Direttore del Centro Internazionale Città d'Acqua di Venezia, ha offerto un affascinante ritratto di Venezia e di Tōkyō come 'città d'acqua', impreziosito dalla proiezione di immagini e teso a testimoniare lo stretto, essenziale e ineludibile rapporto che entrambe hanno avuto in passato e mantengono ancora oggi con l'acqua; un rapporto che, pur se a tratti contraddittorio, può, anzi, deve giocare un ruolo strategico nello sviluppo futuro di queste due realtà urbane. Il Professore Hoshino Tsutomu, docente dell'Università Hōsei di Tōkyō e Direttore dello Institute of International Japan-Studies del medesimo Ateneo, ci ha guidati verso alcune pieghe della cultura giapponese, rivisitata in termini di "cultura di traduzione", qui intesa non come mera "imitazione" priva di originalità, quanto piuttosto come sintesi prolifica e creativa tra elementi esterni, anche laddove essi sembrano esprimere un'irriducibile inconciliabilità: tradurre, dunque, non è soltanto tradire; è anche dar vita a significati inediti.

Nel pomeriggio e nelle due successive giornate il Convegno è proseguito con la presentazione di ventisei relazioni e un dibattito di elevato interesse a Palazzo Vendramin dei Carmini, sede del Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale.

Rosa Caroli

AVVERTENZA

Nel testo i nomi propri sono dati secondo l'uso giapponese (cognome/nome), con l'unica eccezione di quelli dei relatori per omogeneità nell'ordine alfabetico.

I macron sono indicati anche nei toponimi più comuni (Tōkyō, Kyōto, Hokkaidō, Kyūshū ecc.). Termini ormai in uso in italiano (come samurai, haiku, shōgun, kabuki, nō, zen, sake, shintō, manga, anime, yakuza, daimyō ecc.) sono in tondo e non più in corsivo.

Desidero innanzitutto esprimere il mio apprezzamento per l'organizzazione della trentunesima edizione del Convegno AISTUGIA. Nel ringraziare vivamente per il cortese invito a partecipare, colgo l'occasione per manifestare quale onore costituisca per me poter essere presente quest'oggi.

Ho avuto il piacere di visitare diverse volte Venezia, città che ospita questa edizione del Convegno AISTUGIA. Questa splendida città d'arte, ogni volta la si visita, è sempre fonte di nuove e inattese rivelazioni. Per poter acquisire una sensibilità tale da permettermi di recepire tutte le particolarità del vostro paese, sono solito leggere testi a opera di studiosi che si occupano dell'Italia. Inoltre visitando di persona i luoghi descritti in tali opere o, al contrario, approfondendo le mie nozioni attraverso tali scritti, sulle località già da me visitate, vedo germogliare l'uno dopo l'altro i semi di nuove conoscenze. In questo modo riesco a sviluppare una comprensione profonda dell'Italia e a scoprirne aspetti nuovi. Ritengo che la stessa cosa avvenga per i cittadini italiani che si apprestano ad avvicinarsi al mio paese. Grazie alla pubblicazione e divulgazione in Italia dei risultati delle ricerche da parte di studiosi che, a cominciare dai membri dell'AISTUGIA, hanno rivolto il proprio sguardo al Giappone, i cittadini italiani possono acquisirne una più ampia comprensione. Auspico, pertanto, che il presente Convegno, durante il quale verranno presentati i risultati di studi che abbracciano numerosi aspetti del Giappone, costituisca l'occasione per i cittadini italiani di approfondire la loro conoscenza del mio paese.

In conclusione, desidero esprimere dal profondo del cuore i sensi della mia gratitudine e della mia profonda stima a tutti i membri dell'AISTUGIA che, a cominciare dal Presidente Adriana Boscaro, si adoperano con il massimo impegno per le attività di quest'Associazione e colgo l'occasione per augurare un futuro di proficua e fervente attività all'AISTUGIA e a tutti i partecipanti di questo convegno.

Yūji Nakamura
Ambasciatore del Giappone in Italia

Desidero portare al signor Ambasciatore del Giappone, al Console Generale, ai signori partecipanti e ai relatori di questo importante Convegno, il saluto del Presidente della Giunta regionale del Veneto On. Giancarlo Galan, Presidente della Giunta e Assessore alla Cultura, scelta questa determinata dalla seria e responsabile consapevolezza di essere governatore di una Regione nella quale la Cultura rappresenta uno dei valori fondanti.

È certamente motivo di orgoglio ospitare oggi qui nella nostra città un così importante Convegno, importante per il prestigio degli ospiti e dei relatori che interverranno, importante per l'interesse delle relazioni e delle ricerche che saranno presentate.

Scorrendo il programma dei lavori ho potuto apprezzare la ricchezza e la completezza delle questioni di grandissima importanza che verranno affrontate, il tema della città, affrontato attraverso il confronto tra Venezia e Tōkyō, quello dell'arte, la poesia e la pittura, e poi i grandi temi del contemporaneo come il pacifismo, l'identità culturale, l'economia ecc.

In un'epoca in cui le uniche distanze esistenti sono quelle imposte dalla non conoscenza, un incontro anche se così specialistico come questo rappresenta l'occasione per riaffermare un principio a cui la Regione del Veneto crede fortemente e che, concretamente, ribadisce con la propria azione istituzionale e cioè che "Il valore della cultura e dello scambio attraverso le relazioni tra i popoli è un valore insostituibile e rappresenta uno dei fattori costitutivi della civiltà umana" e la vostra presenza oggi a Venezia assume un profondo significato: la cultura non ha e non vuole avere confini ma anzi al contrario deve rappresentare quel terreno dove possono essere programmate e realizzate importanti collaborazioni grazie a una progettazione di intese comuni che trasversalmente possono rappresentare un filo conduttore tra le diverse culture esistenti e che, nel rispetto delle singole individualità e identità, possono trovare nell'evento culturale un momento di effettivo e reale scambio e di reciproca comprensione.

Un ringraziamento infine all'Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi che contribuisce con la propria attività a consolidare questo sentire comune.

Maria Teresa De Gregorio
Dirigente regionale Unità di Progetto Attività Culturali e Spettacolo
Regione del Veneto

Sono estremamente lieto di essere qui presente all'apertura del XXXI Convegno dell'AISTUGIA, innanzitutto in qualità di Direttore dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma, il cui ruolo principale è quello di diffondere e far approfondire la conoscenza della cultura giapponese in Italia. Ma sono lieto anche nel senso più personale perché ho tanti amici e conoscenti in questa Associazione, con i quali ho rapporti personali da molti anni. Alcuni di loro sono ex-colleghi di lavoro quando facevo il lettore di lingua e cultura giapponese all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", altri sono collaboratori del periodo in cui lavoravo all'Ufficio Culturale dell'Ambasciata del Giappone a Roma come addetto culturale specializzato.

Ma vedo ora in questa sala non soltanto quei volti noti già da tanti anni, ma anche quelli, molto numerosi, che finora non conoscevo; vale a dire quelli dei giovani studiosi ed esperti di cultura giapponese di nuova generazione. Il che significa che l'attività di questa Associazione, che ha svolto un ruolo decisivo nel campo degli studi sul Giappone in questi ultimi trent'anni, continuerà a essere sempre più intensa e costante. Lo capisco anche dal programma del Convegno di quest'anno che è molto fitto e stimolante, e i temi e le epoche trattati nelle relazioni sono svariati: letteratura, arte, storia, economia, sociologia, dal periodo antico di Heian all'epoca moderna e contemporanea. Anche un'occhiata sbrigativa ai titoli delle relazioni in programma ci fa comprendere immediatamente la ricchezza dei temi e degli argomenti e l'alto livello accademico e scientifico conseguito dai soci ricercatori. La multidisciplinarietà di questo Convegno riflette evidentemente il fatto che la cultura giapponese ha tanti aspetti differenti e interessanti da studiare e approfondire, e forse ancora da scoprire.

Mi auguro un buon esito di questo Convegno e che sia fruttuoso per tutti i partecipanti.

Kazufumi Takada
Direttore dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma

Lettera di Hideyoshi conservata nella Biblioteca Marciana

L'immagine che compare in copertina si ricollega al fatto che nella Biblioteca Marciana di Venezia è conservata una lettera di Hideyoshi. L'idea e il relativo disegno sono di Andreina Parpajola, nota illustratrice di libri, alla quale vanno l'apprezzamento e un caloroso grazie da parte dell'AISTUGIA.

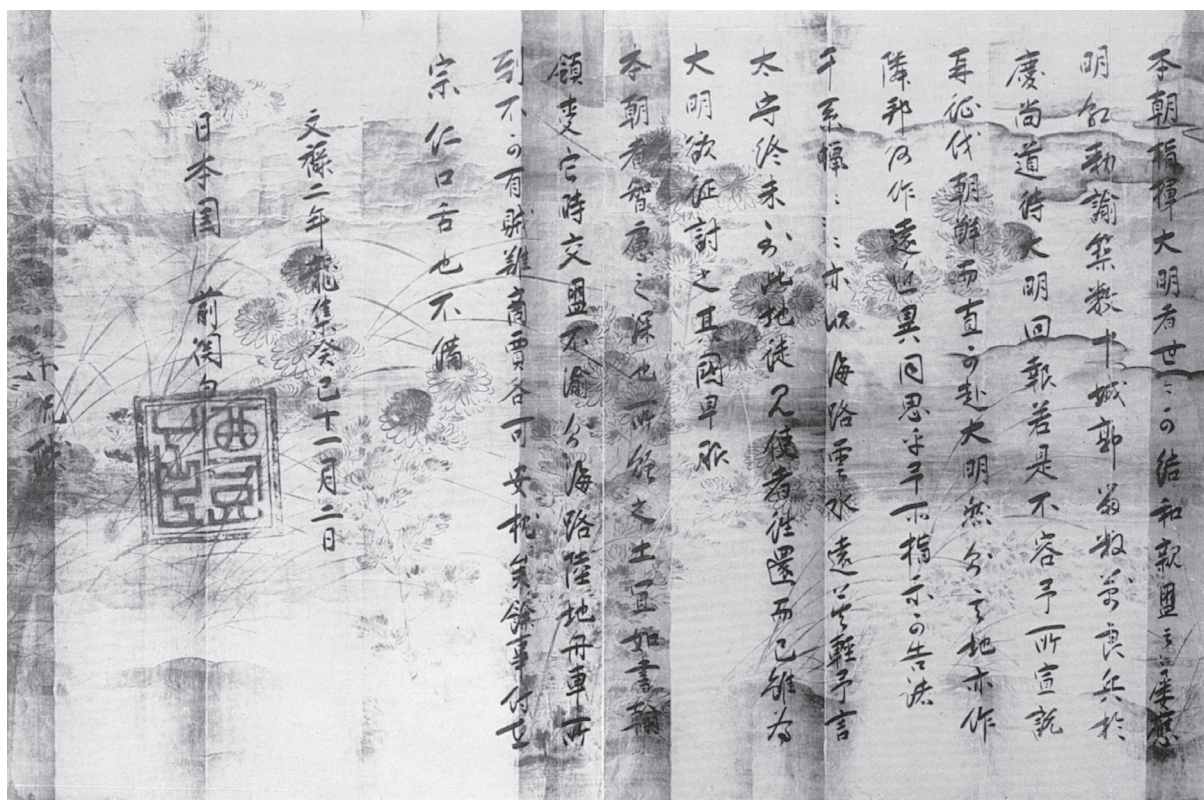
Nel 1967 un saggio di Amalia Pezzali dava la notizia del ritrovamento, tra i manoscritti orientali della Marciana, di una lettera del 1593 a firma di Toyotomi Hideyoshi indirizzata a Gomez Perez Dasmariñas, Governatore delle Filippine, arcipelago allora sotto dominazione spagnola.¹ L'articolo fu lo spunto per un botta-risposta tra l'autrice e Marcello Muccioli: queste brevi note esplicative si basano sui quattro interventi senza entrare nel merito della diatriba.²

Il background alla lettera vede Toyotomi Hideyoshi (1536-1598), ormai padrone di tutto il Giappone, rivolgere la sua attenzione al di là dei mari, verso la Corea, la Cina dei Ming e a sud verso le Filippine nel grande sogno di costruire un impero pan-asiatico. Sul fronte del continente passò subito all'azione con una prima invasione della Corea (1592), dove peraltro non pose mai piede. Aveva stabilito il proprio quartier generale nel nord del Kyūshū, a Nagoya, nella provincia di Hizen, da dove poteva meglio seguire gli eventi. E da Nagoya partirono lettere e ambascerie verso le Filippine che chiedevano

Ringrazio vivamente il Direttore della Biblioteca Marciana, dott. Marino Zorzi, per l'autorizzazione a riprodurre la lettera che, anche se di necessità in formato ridotto, potrà così essere apprezzata da un maggior numero di nipponisti. Una riproduzione a colori in *Biblioteca Marciana Venezia*, a cura di M. Zorzi, Nardini, Firenze 1988, pp. 222-223.

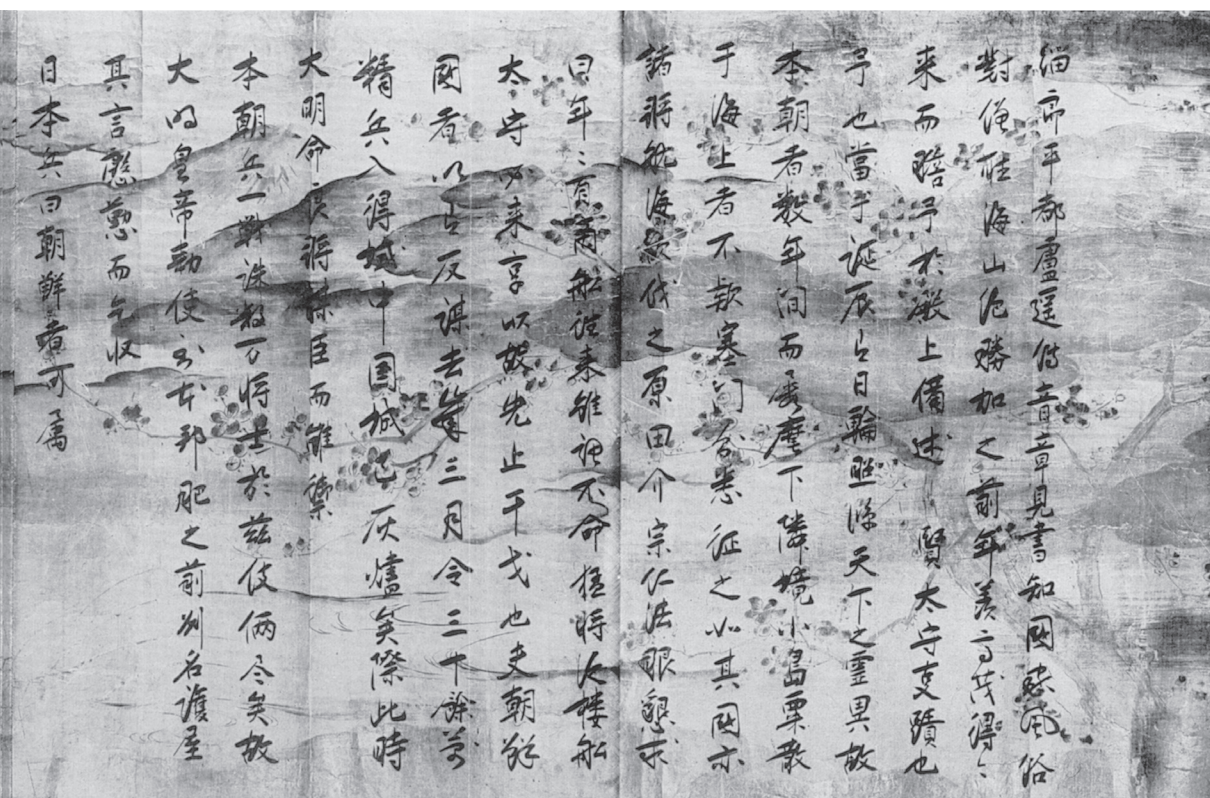
¹ Amalia Pezzali, "Una lettera originale di Hideyoshi del 1593 al Governatore delle Filippine fra i manoscritti orientali della Biblioteca Marciana", *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Tomo CXXV, Classe di scienze morali, lettere ed arti, Stamperia di Venezia, Venezia 1967, pp. 449-488.

² Marcello Muccioli, "Su una lettera di Hideyoshi del 1593 al Governatore delle Filippine trovata nella Biblioteca Marciana", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, vol. XIX (N.S. 29), fasc. 4, 1969, pp. 569-574; A. Pezzali, "Su una lettera di Hideyoshi del 1593 al Governatore delle Filippine trovata nella Biblioteca Marciana", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, vol. XXI (N.S. 31), fasc. 3, 1969, pp. 414-420; M. Muccioli, "Ancora su una lettera di Hideyoshi del 1593 al Governatore delle Filippine trovata nella Biblioteca Marciana", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, vol. XXXII (N.S. 22), 1972, fasc. 1, pp. 103-110.



al Governatore Dasmariñas pronta sottomissione da parte di Filippo II, re di Spagna e Portogallo, con minacce di guerra in caso contrario. Tali missive e le relative risposte erano affidate a inviati ufficiali o a padri francescani e domenicani operanti a Manila: talune giunsero a destinazione, altre andarono disperse, oppure non ritenute autentiche.

La lettera conservata in Marciana [codex or. CLXXIX (= 182)] è la terza del carteggio Hideyoshi-Dasmariñas. Consiste di un foglio spesso di *torinoko*, di cm. 52x158, piegato per poter essere disposto in una scatola laccata. La procedura prevedeva che tali lettere venissero poi riposte in un'altra scatola decorata rinchiusa in una terza di legno semplice. Sul *recto* il foglio presenta sullo sfondo un paesaggio in inchiostro di china e oro, con un lago, arbusti, crisantemi, nuvole e un albero di prugno. Il *verso* è decorato in modo irregolare da punti di pennello. La lettera, in *kanbun* e in *gyōsho* (semicorsivo), è formata da 28 righe di testo (da destra a sinistra) in verticale, più la data (secondo giorno dell'undecima lunazione del secondo anno Bunroku [24 dicembre 1593]), il sigillo rosso dei Toyotomi preceduto dalla scritta "ex-kanpaku del Giappone", e infine il destinatario: "alle piccole Ryūkyū". Alcune righe sembrano interrotte e riprendere nella successiva, ma ciò avviene perché i *kanji* relativi a Hideyoshi o al Giappone non potevano sottostare ad altri, ma



dovevano comparire in testa alla riga. Non così per Cina e Corea considerati paesi nemici, mentre al Governatore delle Filippine è riservato maggior riguardo e, quando è nominato, viene saltato uno spazio nella stessa riga.

La stesura della lettera non è di mano di Hideyoshi, che era illetterato, ma secondo Muccioli fu vergata da Shōkokuji Shōtai, monaco *rinzai*, che era solito tradurre a Hideyoshi le lettere in cinese e scrivere le risposte ai vari governi. Questo il testo nella traduzione di Muccioli (con le parentesi esplicative):

Il padre Pedro,³ (venendo) da (così) lontano, mi ha portato la (vostra) lettera. (Leggendola), sono venuto a conoscenza degli usi del vostro paese; da lui ho poi udito (descrivere) anche le meravigliose bellezze naturali. Non solo, ma l'anno scorso Juan Cobo,⁴ venuto espressamente a vedermi nel mio palazzo, mi ha narrato

³ Si tratta del francescano Pedro Bautista Blasquez y Blasquez Villacastin, spagnolo, che era stato scelto da Dasmariñas come latore di una sua seconda lettera a Hideyoshi nel maggio dello stesso anno. Martire a Nagasaki nel 1597, fu proclamato santo da papa Pio IX nel 1862.

minutamente quello che (Voi), saggio governatore avete fatto.

Quando io nacqui, il disco del sole brillava alto (nel cielo) e ciò da noi è (considerato) un prodigio. Per questo motivo i miei vassalli diretti, nell'arco di alcuni anni, hanno, una dopo l'altra, conquistato tutte quelle isolette, disseminate nei mari vicini, che mi avevano chiuso slealmente le porte. I miei generali volevano anche imbarcarsi e attaccare un paese come il vostro. E Harada,⁵ per il tramite di Hōgen Sōnin,⁶ mi ha stimolato dicendo che per anni navi mercantili sono andate e venute, e che anche se vi comunico di non aver dato ordini ai miei intrepidi generali di salpare con navi da guerra (alla volta delle Filippine), è certo che voi, governatore, verrete a portarmi i tributi. Per questo, soprattutto, io ho trattenuto (finora) ogni iniziativa armata (contro le Filippine).

(Guardate) quel (che è accaduto) alla Corea: in seguito a un tradimento, più di 300.000 uomini, fiore delle mie truppe, nella III lunazione dell'anno scorso sono penetrati nel paese e per mio ordine l'hanno occupato. La capitale è già ridotta in ceneri. Giunti a questo punto, i Grandi Ming hanno ordinato a famosi generali e a strateghi di difendere (il paese dalle mie) truppe, ma in una (sola) battaglia, parecchie decine di migliaia di uomini, fra ufficiali e soldati, sono rimasti uccisi. Allora, avendo (i Ming) dato fondo a tutte le loro risorse, è stato mandato (da me), a Nagoya di Hizen, un ambasciatore del sovrano dei Ming. Le sue parole sono state cortesi, ed egli mi ha chiesto di arrestare le mie truppe, dicendo che la Corea si sarebbe sottomessa alla guida del Giappone, che i Grandi Ming avrebbero stretto un patto di amicizia e di pace eterni (col Giappone) e altre cose. Aderendo alle ripetute proposte imperiali, ho fatto costruire parecchie decine di castelli e nella provincia di Kyŏngsang ho trattenuto molte decine di migliaia dei miei migliori uomini, in attesa della risposta dei Grandi Ming. Se questi non accetteranno le condizioni da me poste, conquisteremo di nuovo la Corea e ci volgeremo subito dopo contro i Grandi Ming. E allora il vostro paese diverrà vicino (del nostro).

Ma perché dovrei pensare a identità o differenze per la lontananza o la vicinanza? Vogliate trasmettere in Castiglia queste mie indicazioni. E che la Castiglia non sottovaluti le mie parole, facendo affidamento sulla distanza oppure sull'acqua e sulle nuvole della lunga rotta marina. Voi, governatore, non siete finora mai venuto qui, e io ho solo visto un vano andare e venire di vostri inviati. Anche se i Grandi Ming sono quel sono, io spero di metterli (ugualmente) in ginocchio. Se il vostro paese, dunque, si sottometterà subito al Giappone, darà prova di profonda saggezza.

⁴ Padre Juan Cobo, domenicano, era stato inviato da Dasmariñas a Hideyoshi con una lettera di lagnanze perché l'inviato che portava la prima lettera di Hideyoshi al Governatore era di basso rango. In realtà, all'insaputa di Hideyoshi, vi era stato uno scambio di persona e al posto del prescelto era giunto a Manila un suo parente di rango inferiore e senza scorta. Nel viaggio di ritorno dal Giappone la nave di Juan Cobo fece naufragio nei pressi di Formosa e di lui si perse ogni traccia.

⁵ Harada Kiemon era un mercante che trafficava con le Filippine, investito da Hideyoshi della carica di suo inviato personale. Harada (battezzato Paolo), personaggio senza scrupoli, fu molto pressante nel consigliare Hideyoshi di conquistare le Filippine, e fu lui a effettuare il cambio di persona di cui alla nota precedente, causando l'ira del condottiero.

⁶ Si tratta di Hasegawa Genzaburō, monaco col nome di Hōgen Sōnin, che aveva dapprima servito Oda Nobunaga, per passare poi sotto Hideyoshi che gli assegnò un feudo, e infine presso i Tokugawa.

Ho ricevuto i doni. Se i nostri patti non subiranno un giorno variazioni, le vostre navi e i vostri carri, per mare e per terra, giungeranno a destinazione senza pericolo alcuno di pirati o briganti, e i commercianti potranno dormire tra due guanciali. Per il resto, vi rimando al colloquio (avuto da me) con Sōnin.

Nel secondo giorno dell'undecima lunazione del secondo anno Bunroku [24 dicembre 1593]

l'ex-*kanpaku* del Giappone

timbro: Toyotomi

alle piccole Ryūkyū

Risulta da altra documentazione che anche nel precedente scambio di missive Hideyoshi chiedeva *tout court* la sottomissione delle Filippine, forse tratto in inganno da qualche ingenuo informatore sulla possibilità che ciò avvenisse senza problemi. Fatto sta che Dasmariñas ne aveva già messo al corrente Filippo II, che francescani e domenicani erano allertati, e che i gesuiti da Nagasaki seguivano attentamente la situazione onde evitare qualche passo poco diplomatico da parte del francescano inviato da Manila come ambasciatore.

Resta da sottolineare l'orgoglio con il quale Hideyoshi parla della propria nascita e la convinzione che tutte le terre illuminate da quel prodigio siano destinate a essere da lui dominate. Lo ripete spesso, e molto chiaramente in un'altra lettera: "Quando sono nato il sole brillò sul mio petto e questo è un miracolo e presagisce che sono destinato, fin dal primo momento, a divenire signore di tutto quanto vi è fra il sorgere e il tramontare del sole, che tutti i paesi devono sottomettersi e piegarsi davanti alla mia porta e, se non lo faranno, li distruggerò con guerre". Non teme neppure la lontana Castiglia che ammonisce severamente, e si rivolge alle Filippine con evidente disprezzo chiamandole "piccole Ryūkyū". Progetti interrotti dalla sua morte nel 1598, e immediatamente rientrati sotto i Tokugawa.

Si sa da altre fonti che la lettera rinvenuta in Marciana fu inviata, come richiesto da Hideyoshi, a Filippo II. Per ragioni che forse non sapremo mai finì invece per approdare in laguna e rimase custodita presso il convento dei Canonici Regolari Somaschi alla Salute. Alla soppressione dell'Ordine nel 1811, passò alla Libreria di San Marco.

Adriana Boscaro

The cover illustration for this number of *Proceedings* reminds us that Venice possesses a letter by Toyotomi Hideyoshi. Dated 1593, the letter is addressed to the governor of the Philippines. It measures 52 cm by 158 cm, comprises 28 lines of text, is written in semicursive Sino-Japanese (*kanbun*), and concludes with the date (Bunroku 2) and the red seal of the Toyotomi. The letter is not in Hideyoshi's hand, as he was illiterate; rather, it was probably dictated to his secretary, a monk. Hideyoshi asks in no uncertain terms for the Philippines to submit to Japanese rule, threatening it otherwise with such acts of war as are currently being carried out against Korea. Hideyoshi asks that the letter be forwarded to Philip II. The king, Hideyoshi declares, must submit to him – as the emperor of Ming China will soon do – because, when Hideyoshi was born, the sun sparkled on his skin, a sign that he was destined to rule the world. It is not known how the letter came to be in Venice.

ヴェネツィアのマルチャーナ図書館に保存されている秀吉の書簡

アドリアーナ・ボスカロ

この年報の表紙は、ヴェネツィアに豊臣秀吉の書簡が保存されていることにちなんでデザインされている。1593年の日付のあるこの書簡はフィリピンの総督に宛てられ、大きさは52×158cm、28行からなり、漢文で手書き、文禄2年の日付と豊臣の赤い印で終わっている。

無学だった秀吉の自筆ではなく、おそらく僧の手によるものであろう。秀吉は齒に衣着せずフィリピンの服従を求め、さもなければ、すでに韓国で実施中のように、戦争になると脅している。この通達はフェリーペ二世に向けられ、間もなく明朝の偉大な中国がそうなるであろうように、彼が秀吉に服従すべきである、なぜなら、秀吉が生まれたとき、太陽が彼の胸の上に輝き、これは全土を支配するよう運命づけられた印であるから、と説く。

この書簡がどうしてヴェネツィアにあるのかは不明である。

Rinio Bruttomesso

**ACQUA E CITTÀ.
VENEZIA E TŌKYŌ: IL PARADIGMA E LE ECCEZIONI**

Gradually it became clear to me that even more than in Venice, in Edo-Tokyo water plays a fundamental role in giving structure to the city.

(Jinnai Hidenobu, *Tokyo. A Spatial Anthropology*)¹

È difficile immaginare, osservando dall'alto di uno dei grattacieli di Shinjuku la sconfinata e densissima distesa di costruzioni della capitale giapponese, che vi possa essere una qualche forma di analogia tra Tōkyō e Venezia, cioè che Tōkyō possa essere considerata una 'città d'acqua'.

Invece, quella che appare evidente e immediata, poco prima di atterrare all'aeroporto di Venezia, è la visione della 'città d'acqua' per antonomasia: una città che sorge dal mare, con una forma irregolare e un tessuto compatto che affonda le sue radici direttamente dentro l'acqua della laguna. Eppure, a dispetto dell'osservazione diretta, che ci presenta un organismo urbano apparentemente senza significativi legami acquatici, Tōkyō conserva una tradizione, una memoria e un patrimonio di luoghi, intimamente legati alla presenza dell'acqua, che hanno meritato di essere oggetto di attenzione di molti studiosi, e non solo giapponesi, concordi nel ritenere che questa 'origine' debba e possa essere riabilitata e valorizzata.

Obiettivo di questo contributo è di cercare di evidenziare quelle che possono sembrare delle 'analogie' tra queste due città, sottolineando in particolare quegli aspetti che appaiono come testimonianze di un rapporto evidente tra

¹ Jinnai Hidenobu, *Tokyo. A Spatial Anthropology*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1995 (in particolare il capitolo *The Cosmology of a City of Water*, pp. 66-118). Edizione originale *Tōkyō no kūkan jinruigaku*, Chikuma shobō, Tōkyō 1985.

le due culture urbane e che in alcuni casi arrivano a dimostrare un patente tributo della città d'acqua più giovane, Tōkyō, alla città d'acqua millenaria, Venezia. Questo tentativo intende quindi proporre una riflessione, per quanto sintetica e semplificata, sul fatto che entrambe le città (o almeno sostanziali porzioni di esse) hanno una indubbia 'origine' acquatica, che determina (o meglio, ha determinato e caratterizzato) il 'paradigma' di essenziali modi d'uso e di vivibilità delle città stesse. Queste però, in misura sempre maggiore nel corso del XX secolo, hanno dimenticato, smentito, negato questa loro particolare natura originaria, con atteggiamenti (le 'eccezioni') fortemente contraddittori, se non addirittura contrari ai caratteri principali dei loro processi di costruzione urbanistica.

In conclusione si illustrerà brevemente ciò che appare come una modifica di indirizzo rispetto a questo atteggiamento miope se non talvolta pericoloso, e che sembra emergere, in questi nostri ultimi anni, da una nuova forma di consapevolezza del valore 'strategico' della presenza dell'elemento 'acqua' dentro il tessuto urbano e da una sua, talvolta inedita, valorizzazione.

La costruzione della città sull'acqua: Venezia

L'iconografia storica riguardante l'antica immagine di Venezia ci restituisce, già al principio del XVI secolo, un'idea di città molto veritiera, poco 'ideologica' e ricca di informazioni sul rapporto tra città e acqua. La celeberrima *Veduta di Venezia* di Jacopo de' Barbari del 1500 è la straordinaria testimonianza visiva di un capolavoro urbano che ha già trovato la sua forma quasi definitiva (se paragonata a quella odierna) e che viene descritto con stupefacente precisione nel suo dettaglio più minuscolo: è l'affermazione della genialità urbanistica di una civiltà che ha dovuto combattere a lungo con l'elemento acqueo, fino a 'piegarlo' alle esigenze della propria vita quotidiana e della celebrazione della superiorità della Repubblica Serenissima. È il 'manifesto' esplicito, trionfale, della supremazia della città che si impone sull'acqua, tanto che dalla rappresentazione scompare il mare, che pur poco distante, viene negato, per lasciare spazio solo al contorno acquatico della laguna, generatrice della città.

E quando il mare ricompare, come nella più tarda *Vinegia* di Benedetto Bordone (1528), ancora viene collocato ai margini di una veduta, in cui la città occupa uno spazio dentro la laguna molto più vasto della realtà, a sottolineare che Venezia è il perno, prezioso e insostituibile, dell'intero sistema insediativo lagunare (che comprende anche molte e importanti isole).

La lettura, l'interpretazione che si può fare di questi documenti ci è indispensabile per comprendere, al di là del mero fatto fisico – di una città, cioè, costruita in mezzo all'acqua – che la relazione tra acqua e città è caratterizzata da una fortissima 'intimità', che produce modalità di edificazione, consolidamento, sviluppo e arricchimento del tessuto urbano, assolutamente peculiari, uniche, tanto da divenire elementi di riferimento e

assumere la dignità di ‘modello’, che sarà imitato, copiato, ancora molti secoli dopo.

Stava proprio in questo particolare e originale processo di costruzione e crescita della città lagunare l’autentica ‘novità’ della relazione tra il ‘farsi’ di un organismo urbano complesso (di cui Venezia sicuramente rappresentava nei secoli passati un esempio superbo) e il contesto ambientale in cui si trovava inserito, specialmente quando quest’ultimo si presentava con i caratteri, impervi e inusuali, di un vasto sito acquatico. Una ‘relazione’ in grado di dar vita non solamente a un tessuto urbano inedito, a una fantasiosa e sapiente articolazione di spazi pubblici e privati, ma anche capace di produrre modi di vita, comportamenti sociali, abitudini, tradizioni, che postulavano la centralità dell’acqua come elemento necessario e distintivo della secolare esperienza di ‘Venezia – Venus’, capitale ammirata e invidiata di un ‘impero’ costruito sull’acqua.

La costruzione della città sull’acqua: Tōkyō

Tōkyō ha conosciuto una storia urbana diversa, sicuramente non relazionabile a quella di Venezia. Eppure attraverso la ricostruzione del suo divenire città-capitale di un paese chiuso in se stesso per moltissimi secoli (in questo quindi opposta allo spirito veneziano di cercare costantemente nuovi territori, di aprire nuove rotte, prima con la curiosità appassionata di Marco Polo, poi con quella economicamente interessata dei suoi mercanti), anche nella vicenda della formazione urbana di Edo-Tōkyō possiamo ravvisare aspetti incontrovertibili di un’attenzione particolare e significativa per la valorizzazione della presenza dell’acqua nella definizione di importanti parti della città.

Il piccolo villaggio di pescatori che era cresciuto accanto al castello del signore Ōta Dōkan, fin dalla metà del XV secolo, era stato scelto da Tokugawa Ieyasu, nel 1590, per installare il suo quartier generale, da cui la sua stirpe avrebbe controllato il paese per quasi tre secoli. Edo, con il castello dello shōgun come cuore del processo di crescita della città, si sviluppa su due versanti giustapposti: sopra modeste colline si trova la città alta – Yamanote – mentre, ai suoi piedi, si estende la città bassa – Shitamachi – segnata da numerosi corsi d’acqua.

Improvvisamente, non lontano, il paesaggio della metropoli cambia di tono. Ecco la vastissima parte bassa della città, lungo il porto e le foci del fiume Sumida, dove le strade sono accompagnate e spesso sostituite – non senza una loro bellezza rude ed essenziale di colori, luci, cose, uomini, rumori – da canali. Si contano ben 2155 chilometri di queste vie d’acqua, attraversate da 5824 fra ponti e ponticelli.

Annotava, ancora alla metà degli anni Cinquanta, Fosco Maraini, nelle sue *Ore giapponesi*.²

² Fosco Maraini, *Ore giapponesi*, in *Pellegrino in Asia*, I Meridiani, Mondadori, Milano 2007.

Diversamente da Venezia, dove i palazzi dei nobili e dei ricchi commercianti possono sorgere giusto a fianco di umili abitazioni, in un intreccio tipico di questa città, che mescola i concetti di ‘centro’ e ‘periferia’, se si esclude il ruolo di riferimento della Piazza marciana, a Edo le due zone urbane si riferiscono a precisi insediamenti sociali: nella parte collinare, le vaste residenze dei grandi daimyō e dei ricchi samurai, nell’area più bassa, le case dei piccoli commercianti, dei pescatori, della gente comune.

L’acqua urbana, nel periodo Tokugawa, è attentamente controllata, irreggimentata dentro nuovi canali fino a costruire una rete diffusa e articolata di corsi d’acqua, che drenano la grande ricchezza idrica di questa regione del paese. Accanto a questa opera di gestione dell’estesa presenza di acqua nella zona a est del castello si afferma un altrettanto evidente processo di bonifica delle aree più prossime alla baia. Qui, come a Venezia, per secoli la città cresce rubando spazi al mare.

La storia di Tokyo a partire dalla Restaurazione Meiji (1868) è la storia della sua trasformazione dall’essere una città d’acqua al diventare una città di terra.³

È interessante osservare la trasformazione che viene attuata attorno alla zona urbana centrale, nei pressi dell’allora castello di Edo e ora residenza imperiale. L’area un tempo occupata dalle imponenti dimore dei daimyō viene riconvertita per le nuove funzioni della capitale, ospitate in

[...] grandi edifici, concepiti per far fronte alle esigenze delle istituzioni dello stato moderno; questi si imponevano come simboli della nuova Tokyo, che entusiasticamente adottava le tendenze più recenti e originali per rimodellare se stessa. L’Età della “Civilization and Enlightenment” prese l’avvio giusto nei pressi dei ponti sul fronte d’acqua, che correva lungo la facciata esterna della città di Edo.⁴

Tra questi edifici, alcuni erano collocati lungo il canale interno del Palazzo Imperiale, nel quartiere Marunouchi, come il Teatro Imperiale, realizzato nel 1911, primo teatro in stile occidentale. Accanto fu costruito il Keishichō (Dipartimento di polizia di Tōkyō), che ebbe tra i suoi architetti anche Tatsuno Kingo, uno dei pionieri dell’architettura moderna in Giappone, progettista, tra l’altro, della Stazione centrale di Tōkyō, che si distingue per il caratteristico utilizzo sulle facciate della combinazione di mattoni rossi e pietre bianche.

Ed è sempre di Tatsuno la costruzione che simboleggia una stretta relazione tra Tōkyō e Venezia: la residenza di uno dei più importanti uomini d’affari giapponesi, che ebbe un ruolo centrale nella vita economica di Tōkyō, tra la fine dell’Ottocento e i primi anni del secolo successivo: Shibusawa Eiichi. La sua casa, molto rappresentata nelle stampe d’epoca così come nelle prime fotografie, era stata costruita con sfarzo, a Nihonbashi-Kabutochō,

³ Jinnai, *Tokyo. A Spatial Anthropology*, cit., p. 107.

⁴ *Ibidem*, p. 113.

proprio in fronte al canale, in forme miste: le alte finestre in gotico veneziano erano accostate ad ariose logge rinascimentali. E certo non era casuale questa citazione alla tradizione veneziana per costruire quella che sarebbe diventata molto di più di una semplice dimora, per quanto riservata a uno dei personaggi più influenti della società giapponese di allora.

L'edificio intendeva porsi come un 'modello' del nuovo gusto emergente, una sorta di 'manifesto', che rappresentava, nello stesso tempo, un tributo e un'aspirazione. Il tributo era rivolto alla grande stagione dell'architettura di Venezia e alla sua capacità di costruire non solo splendidi edifici ma intere parti di questa straordinaria città. L'aspirazione era invece riferita allo sforzo che si stava compiendo per dotare la nuova Tōkyō di prestigiose istituzioni moderne – ospitate in sedi adeguate – in grado di creare un centro economico e finanziario a scala mondiale, così come, per l'appunto, lo era stata Venezia nei secoli passati. E questo nuovo centro in effetti si formò e si consolidò proprio in prossimità del Nihonbashigawa, con le realizzazioni dei quartier generali delle prime banche private, come la First National Bank (Daiichi Kokuritsu Ginkō), con la sua caratteristica forma che aggiungeva stilemi occidentali alle tradizionali linee spioventi dei castelli giapponesi, o come l'imponente sede della Banca del Giappone (Nippon Ginkō), che l'architetto Tatsuno Kingo progettò nel 1896, in stile neo-barocco, sicuramente sulla base di quanto aveva visto e studiato nel suo lungo viaggio in Europa, pochi anni prima.

L'acqua come frontiera dell'espansione urbana

Nella laguna veneta, il nucleo urbano originario, già consolidatosi prima del Mille, attorno alla direttrice San Marco-Rialto, si estende progressivamente per alcuni secoli, saldandosi alle insule urbane circostanti, arrivando a disegnare la 'forma urbis' quasi definitiva già all'inizio del XVI secolo: la veduta del de' Barbari, a questo proposito, ne è la più evidente testimonianza. La città viene costruita con modalità differenti da tutte le altre:

[...] mentre la terra sparisce, la città galleggia sull'acqua, è sospesa nell'aria. In ciò sta la sua assoluta diversità di *facies* urbana reale e irreale, in certo qual modo alternativa e perciò, coll'andar del tempo, sempre più caricabile di significati, sempre più satura di stimoli, sempre più dislocabile sul versante dell'immaginazione.⁵

A Venezia le strade sono i canali, i percorsi pedonali e i corsi d'acqua si intrecciano continuamente, lo spazio pubblico si organizza in una rete articolatissima di campi (le piazze di Venezia), calli, campielli, fondamenta, salizade, e si presenta con una sorprendente variabilità di soluzioni urbanistiche, che fanno da contesto a un'altrettanto vivace molteplicità di temi architettonici e di tipologie edilizie.

⁵ Gino Benzoni, "Venezia: l'immagine, la forma, l'ambiente", *Guida d'Italia – Venezia*, TCI, Milano 1985, p. 50.

Osservando le mappe che ricostruiscono le fasi della crescita urbana veneziana si nota immediatamente che il processo di edificazione si è sviluppato con un andamento ‘centrifugo’, che dal nucleo più antico si è esteso in tutte le direzioni, esclusa quella a sud della Piazza, al fine di conservare un rapporto diretto tra la grande platea marcia di fronte alla Basilica e l’antistante bacino acqueo, il suo primo porto. La conquista, attraverso successivi imbonimenti, di sempre maggiori porzioni di laguna è stata, per secoli, il leitmotiv dell’impegno dei governanti della Serenissima, nel campo dello sviluppo urbano. Terra al posto dell’acqua, dunque, ma anche acqua come ‘luogo’ di costruzione, acqua come ‘superficie’ su cui consolidare il proprio futuro.

A Edo-Tōkyō, le esigenze di difesa della città, costruita attorno al castello, sono la prima e principale preoccupazione del capostipite Tokugawa.

Un dedalo di strette e tortuose viuzze, con molti cul-de-sac, si estende ai piedi del castello, sui primi riempimenti del 1592 (le attuali zone di Marunouchi, Yurakucho, Uchisai-waicho e Shimbashi). Spianando colline e tracciando canali, Ieyasu getta così le basi per una serie di grandi opere che hanno riguardato nella maggior parte l’attuale zona di Koto. Più di 33 grandi cantieri si succederanno dal 1592 al 1834.⁶

Se nel corso del XIX secolo e nella prima metà del XX le operazioni di bonifica riguardano le aree costiere di Kōtō ku e Minato ku, quindi a relativa breve distanza dall’originaria zona della ex-residenza shogunale, diventata nel frattempo dimora dell’imperatore, è a partire dal secondo dopoguerra fino ai giorni nostri che assistiamo a un impetuoso processo di conquista di nuove, vaste aree, situate direttamente sulle acque della baia.

L’antica linea di costa, che dallo sbocco del Sumidagawa scendeva fino a Yokohama, con un tracciato poco mosso, ora si trova spostata in profondità, verso il centro della baia, con una successione di isole-terrapieni, che hanno creato una nuova parte di città strettamente connessa con l’acqua. Questa ‘watercity’ è nata quindi colmando, talvolta anche con i rifiuti urbani, ampie porzioni di mare, destinandole innanzi tutto ad attività industriali, e successivamente, a seguito delle numerose dismissioni di questi impianti produttivi, a usi urbani, tanto residenziali che di servizio. In questo senso l’azione condotta a Tōkyō, e che continua a svilupparsi anche in questi nostri anni, assume i caratteri di un’esperienza-pilota, in grado di dimostrare che una coraggiosa politica di riqualificazione urbana può consentire non solo il recupero di un grande patrimonio di aree obsolete e di edifici abbandonati o in forte disuso, ma specialmente di rivalorizzare zone di waterfront, trasformandole fino a ottenere un gran successo immobiliare. Per rendersene conto basta confrontare le immagini di Shinagawa, delle isole di Harumi e

⁶ Marc Bourdier, “Urbaniser la mer. Les acteurs institutionnels de la maîtrise de la ville”, in *La maîtrise de la ville. Urbanité française, urbanité nippone*, Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 1994, p. 482.

di Toyosu di qualche anno fa con ciò che si può vedere oggi, aggirandosi tra i complessi di Shibaura, percorrendo i canali che attraversano Shinagawa, visitando i vecchi docks di Toyosu, ora riconvertiti in zone di svago, centri commerciali e uffici.

Appare evidente come l'intera zona del waterfront di Tōkyō sia stata investita negli ultimi 25-30 anni, ma specialmente dal 2000 a oggi, da una possente ondata che ha puntato a riorganizzare spazi che si pensavano di valore marginale, con scarse possibilità di riutilizzo, reputando che le aree più appetibili per lo sviluppo della città fossero comunque quelle situate sulla terraferma. Ma le esperienze portate avanti in quegli stessi anni in Giappone, a Kōbe, ad esempio, con la costruzione di nuove isole artificiali (in particolare Port Island e Rokkō Island) o a Ōsaka (anche, ma non solo, con la costruzione, sempre su terreni guadagnati al mare, del nuovo aeroporto del Kansai, su progetto di Renzo Piano) stavano dimostrando che questa strada, scelta anche per cogente necessità (la grave mancanza di aree per accogliere una popolazione urbana sempre più numerosa e i crescenti bisogni di spazi per attività produttive e di servizio) poteva offrire risultati molto interessanti. L'acqua come autentica, nuova frontiera della metropoli contemporanea, presentava molti vantaggi e le moderne tecnologie della costruzione, così come del trasporto pubblico, utilizzate in un ambiente acquatico, aiutavano a risolvere i principali problemi legati all'edificazione su terreni artificiali e recenti, così come quelli relativi all'accessibilità dalla terraferma.

Le opportunità della costruzione della città sull'acqua

A Venezia, come a Tōkyō, l'espansione sull'acqua è avvenuta per necessità, come scelta obbligata, in carenza – totale nella laguna, parziale nella baia – di zone destinate a soddisfare i nuovi fabbisogni abitativi e lavorativi di città in considerevole crescita (ovviamente con valori assoluti profondamente diversi, specialmente a partire dal secondo periodo postbellico, quando la capitale giapponese si trasforma nella metropoli più popolosa del pianeta).

In assenza di scrupoli di carattere ambientalista, sia a Tōkyō che a Venezia, le zone libere di waterfront, pur con vincoli e difficoltà, sono state viste, nel secolo scorso, come straordinarie opportunità per localizzare strutture urbane che richiedevano grandi spazi e, magari, cospicue distanze dalle aree abitate. L'esito che ne è conseguito rappresenta uno dei tratti più negativi e criticabili di questa 'occupazione' massiccia e indiscriminata del fronte d'acqua, che si è verificato in entrambe le città. Seppur, come si è visto, i processi di costruzione della città, a Venezia e Tōkyō, presentino aspetti evidentemente differenti, per alcuni versi si possono invece trovare forti analogie, come nel caso, ad esempio, della scelta del sito per la realizzazione dell'aeroporto, divenuto sempre nel secondo dopoguerra una struttura, tanto essenziale per i collegamenti a scala nazionale e internazionale, quanto strategica per sostenere lo sviluppo economico prima e il gran mercato turistico successivamente.

A Venezia la prima stazione aeroportuale viene costruita negli anni Trenta all'estremità settentrionale dell'isola del Lido, già famosa per le sue spiagge, e i primi velivoli atterrano e si alzano sopra una sottile striscia di terra, con l'acqua ai due lati. Successivamente, negli anni Cinquanta, si sceglie di trasferire l'aeroporto, essendo divenuto quello del Lido insufficiente per il flusso di viaggiatori in continuo aumento. L'opzione vincente è quella di occupare per questo scopo una vasta area del bordo della terraferma verso la laguna, allargandola con l'imbonimento di diversi ettari di barena: in pratica si opera con lo stesso metodo con cui trent'anni prima si era creata, poco distante, sempre sull'area di fronte laguna, la grande zona industriale di Porto Marghera.

Nel caso di Tōkyō, negli anni Trenta, per realizzare l'aeroporto di Haneda, a sud in direzione di Yokohama, viene percorsa la stessa strada, utilizzando aree costiere, ampliate con nuovi imbonimenti. La stazione aeroportuale viene quindi a trovarsi molto vicino al cuore storico della città, che può essere facilmente raggiunto anche con i mezzi pubblici. Più tardi, in occasione delle Olimpiadi del 1964, verrà introdotto anche un nuovo mezzo di trasporto, il monorail, che renderà più rapido il collegamento con i principali nodi ferroviari della zona centrale della città. Nonostante il traffico passeggeri per le destinazioni internazionali sia stato spostato dal 1978 nel nuovo aeroporto di Narita, a circa un'ora dal centro città, e a Haneda siano rimasti quasi esclusivamente voli nazionali, per questa seconda aerostazione passano ancora oggi circa 70 milioni di passeggeri all'anno, che ne fanno il quarto aeroporto più frequentato al mondo, pronto ad ampliarsi con la costruzione di una quarta pista, su aree di recente bonifica.

Ma a Tōkyō il processo di espansione urbana sull'acqua è andato, come si è già accennato, ben al di là della realizzazione dell'aeroporto: il grande specchio d'acqua della baia di fronte alla città storica si è andato riempiendo di isole artificiali. E così dai primi insediamenti di pescatori a Tsukuda e Tsukishima, subito allo sbocco del Sumidagawa, si sono moltiplicati gli imbonimenti fino a colmare in larga parte la fetta triangolare della baia, compresa tra la foce dell'Arakawa e la linea di costa. Con operazioni successive, il governo metropolitano ha dato vita su questi terreni artificiali a nuovi insediamenti per la dislocazione di servizi, poco compatibili con le attività urbane (impianti termoelettrici, industrie pesanti, attrezzature per lo smaltimento dei rifiuti, cantieri navali). Ma queste aree, prima considerate periferiche e marginali, con questo nuovo corso urbanistico che punta alla valorizzazione dell'intero bacino d'acqua in fronte alla città, sono diventate oggetto di grande attenzione e obiettivo di importanti operazioni immobiliari.

Oltre alle già ricordate Harumi e Toyosu, occorre citare anche gli interventi sull'isola di Daiba-Aomi. Daiba (Odaiba) ha rappresentato nel passato il sistema di difesa, messo in opera dallo shogunato Tokugawa, a metà del XIX secolo, per difendere il paese dalle minacce di attacchi via mare: un sistema di sei fortezze con batterie di cannoni, che però non spararono

nemmeno un colpo quando le navi americane del Commodoro Perry, nel 1853, entrarono nella baia, per ‘convincere’ il governo giapponese ad aprire i propri porti e i traffici commerciali ai paesi occidentali.

Ora Daiba-Aomi è diventata un centro della produzione televisiva, delle telecomunicazioni, con alberghi, centri commerciali, musei, parchi e zone per il divertimento. Qui, come nelle altre isole artificiali, molto si è fatto per garantire una rapida accessibilità da e per la terraferma: un grande ponte, il Rainbow Bridge, connette con le sue lunghe ed eleganti campate Daiba al sistema stradale cittadino, mentre alcune linee della metropolitana assicurano un rapido collegamento con il resto dell’efficientissima rete del trasporto pubblico su rotaia.

I grandi progetti urbani sull’acqua

Il fascino dell’acqua come ‘luogo’ di costruzione della città è ben presente, sia a Venezia che a Tōkyō, e non soltanto nei progetti concreti delle amministrazioni locali, per dare soluzione alle esigenze di comunità, in continua crescita, ma ancor di più nelle grandi ‘visioni urbane’ di alcuni progettisti, che di tanto in tanto hanno lanciato proposte, spesso considerate utopiche o visionarie.

A Venezia ciò è avvenuto anche nei secoli passati. Di particolare interesse, a questo riguardo, si può ricordare l’idea avanzata a metà del XVI secolo da Alvise Cornaro per la riconfigurazione del bacino marciano, per il quale veniva proposta la costruzione di due nuove isole, tra Piazza S. Marco e S. Giorgio: su una avrebbe dovuto trovare posto una collina artificiale con un meraviglioso boschetto, sull’altra, un teatro con al centro una piazza.⁷

Ma i progetti più eclatanti cominciano a vedersi specialmente quando la città inizia a confrontarsi con alcuni temi della modernità, quali ad esempio la formazione di una nuova zona portuale, la collocazione della stazione ferroviaria, l’insediamento delle prime aree industriali. Sull’acqua della laguna o in immediata relazione con essa si sono basate anche le proposte avanzate per svolgere a Venezia l’Expo del 2000. Su quelle idee si scatenò in città una fortissima opposizione, tutto rimase sulla carta e quell’edizione dell’Expo fu poi assegnata alla città di Hannover.

Per Tōkyō, il progetto più esplicito e grandioso nell’utilizzare l’acqua come nuovo spazio urbano rimane senza dubbio quello avanzato nel 1960 da Tange Kenzō. Il celebre architetto, allora di ritorno da un periodo di insegnamento trascorso negli Stati Uniti, dove aveva messo a punto le sue concezioni sull’utilizzo di ‘megastrutture’, presenta in quell’anno il suo modello per risolvere i gravi problemi derivanti da una crescita abnorme e molto spesso

⁷ Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Einaudi, Torino 1985 (in particolare il capitolo VI, *Un teatro, una “fontana del Sil” e “uno vago monticello”. Un progetto di Alvise Cornaro per la riconfigurazione del bacino marciano*).

disordinata della capitale nipponica. Per Tange non c'è dubbio: l'unica possibilità di sviluppo della megalopoli sta nello sfruttare con intelligenza e fantasia le enormi possibilità insite nel vastissimo specchio d'acqua della baia, e in particolare, immaginando una nuova direttrice di ampliamento, con un attraversamento rettilineo, verso il lato opposto della baia, in direzione della provincia di Chiba. Per dare corpo a queste idee realizza uno straordinario modello del progetto, destinato, credo, a essere ricordato come un'autentica icona nella storia delle teorie urbanistiche della città contemporanea.

La nuova città è interamente costruita sull'acqua, lungo un asse che unisce le sponde opposte della baia e che ospita le essenziali strutture di servizio. Su una maglia tessuta perpendicolarmente all'asse principale sono organizzate le lunghe schiere degli edifici residenziali: megastrutture con una caratteristica forma a capanna, con falde arcuate molto spioventi, che ricordano alcuni motivi della tradizionale architettura giapponese. Molti, allora, pensarono che si trattasse di una sorta di provocazione, di una proposta utopica, irrealizzabile. A ben vedere, oggi, non si può non notare come il fenomeno di progressivo sviluppo della città su isole artificiali, che si situano sempre più verso il centro della baia, riprenda, pur con evidenti differenze, quanto Tange aveva immaginato mezzo secolo fa. E in questo, il maestro non rimase solo: verso la fine degli anni Ottanta, l'architetto Kurokawa Kishō ripropose, pur con forme e modalità insediative differenti da quelle di Tange, l'idea dell'ampliamento di Tōkyō con una estesa espansione giusto nel mezzo della baia. Ma anche questa sfida non ebbe seguito.

Costruire sull'acqua, contro l'acqua

Il principale effetto nell'utilizzare l'acqua, sia del mare che della laguna, come luogo per costruire edifici o addirittura per creare nuove parti di città è quello di dover imbonire queste superfici marine. Tale scelta non è priva di conseguenze, specialmente quando si opera in una dimensione modesta, quale è, ad esempio, la laguna di Venezia, che è ben lontana dall'assomigliare a un braccio di mare, essendo invece un luogo di transizione molto delicato tra la terraferma e il mare aperto. L'ambiente naturale, nel quale la città 'serenissima' è andata formandosi, è il risultato, da secoli, della relazione costante e difficile tra le acque che sversano in laguna provenienti dall'entroterra veneto e quelle del mare Adriatico, che entrano in questo bacino lagunare, sospinte dalle maree e dai venti.

Nel mezzo, Venezia è stata costruita, nel passato, badando a rispettare i flussi e le direzioni delle correnti d'acqua, fino a quando l'atteggiamento dell'uomo non si è colpevolmente disinteressato a capire e controllare queste dinamiche, mentre un utilizzo intelligente delle tecnologie moderne e la sapienza derivata dall'esperienze accumulate gli avrebbero consentito di evitare gravi dissesti e dolorosi episodi.

Un esempio di questo deleterio cambio di atteggiamento rispetto alla

saggezza del passato lo possiamo leggere in alcuni interventi compiuti nel cuore della città, specialmente nella prima metà dell'Ottocento, durante l'occupazione austriaca di Venezia (anche se non sono mancati interventi analoghi, più recentemente, negli anni Sessanta). In quegli anni fu praticata, nel centro storico, la scelta di privilegiare il trasporto delle merci via terra rispetto a quello tradizionale per acqua, con la conseguente decisione di colmare alcuni canali per trasformarli in calli, alterando, a volte in modo consistente, la dinamica dei flussi delle acque interne alla città. Nella toponomastica veneziana troviamo ancora oggi numerosi 'rio terrà' (canali interrati), che stanno appunto a ricordare che la calle che si sta percorrendo è stata ricavata sul sedime di un antico canale. Dal lavorare 'con' l'acqua si è passati a operare 'contro' l'acqua, senza comprendere che questo cambio di attitudine sarebbe stato gravido di conseguenze negative per la città e il suo intero contesto ambientale.

Quanto è avvenuto nella laguna di Venezia nel corso del XX secolo è davvero emblematico di una grave forma di insipienza dell'uomo, che non è stato più in grado di commisurare i vantaggi, derivanti da peraltro rischiose operazioni urbanistiche, rispetto alle ricadute di queste sue azioni. E quindi di prevedere, nonostante le possibilità offertegli da una strumentazione tecnica mai così sofisticata, i danni che un insensato comportamento era destinato a provocare.

Se si osservano, ad esempio, le foto aeree delle operazioni di interrimento di vaste porzioni di barena, al fine di realizzare principalmente la zona industriale di Porto Marghera e l'aeroporto, si colgono gli effetti di queste scelte strategiche, destinate ad avere conseguenze pesantissime sull'intera città e il suo territorio, fino al dramma della grande alluvione del novembre 1966, che vide la città storica sommersa da un'acqua, la cui forza devastatrice fa rabbrivire ancora oggi, quando si rivedono le immagini in bianco e nero dei telegiornali di quei giorni.

In modo altrettanto grave si sono vissuti a Tōkyō gli esiti della manomissione della rete di fiumi e canali che fin dall'inizio dell'era Tokugawa, e ancora nell'epoca Meiji, avevano consentito di drenare la grande quantità d'acqua che scendeva verso la baia. Specialmente ne ha sofferto il fiume Sumida, che era stato, nel corso dei secoli, considerato come uno dei luoghi più caratteristici e amati della città, e come tale rappresentato negli *ukiyo*e di grandi artisti come Andō Hiroshige, alla fine dell'epoca Edo e, durante l'epoca Meiji, da Kobayashi Kiyochika, tra gli altri.⁸

Sistemare paesaggisticamente i fiumi di Tokyo, e in particolare il Sumidagawa (che fu a Edo ciò che rappresenta la Senna per Parigi), è un compito demiurgico, considerato lo stato pietoso a cui sono stati ridotti, sia dal punto di vista estetico che

⁸ Paul Waley, "À la périphérie d'Edo: la Grande Rivière et sa rive orientale", in *La maîtrise de la ville. Urbanité française, urbanité nipponne*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 1994, p. 55.

ecologico. Il Sumida è quasi invisibile dalle sue rive, a causa delle dighe in cemento, che sono state edificate, per bloccare le inondazioni. Se il fiume è maleodorante meno che nel passato, la sua acqua è ancora ben lontana dall'essere attrattiva, sia per i pesci che per le aspettative dei visitatori. Visto da un'imbarcazione, non è che un triste corridoio entro due muraglie.⁹

Il processo di cementificazione delle rive, con la costruzione delle alte barriere che tagliano drasticamente il rapporto tra il fiume e il tessuto urbano, è la risposta alle distruzioni causate dagli straripamenti dei fiumi: anche qui le immagini in bianco e nero delle inondazioni del 1947, del 1958, del 1974 colpiscono per gli effetti devastanti che hanno provocato. Ma la soluzione escogitata è improvvida e se da un lato tappa una falla, dall'altro provoca la distruzione del paesaggio tradizionale.

Anche la rete dei canali dentro la città subisce una sistematica opera di 'aggressione', dovuta questa volta alle misure adottate per far fronte alla crescita impressionante del traffico urbano. Il poderoso aumento dei mezzi in circolazione richiede una trama di strade in grado di sopportare tale incremento quantitativo e di far fronte all'esigenza di rendere più fluidi e quindi più veloci i tempi di spostamento. In una città con un tessuto già così denso e compatto trovare soluzioni adeguate non era compito facile e la direzione scelta è stata quella che appariva la più indolore: utilizzare gli spazi aperti, gli 'interstizi' urbani, per costruirvi sopra le nuove infrastrutture.

Si assiste quindi a una vasta opera di 'tombamento' di fossati, di copertura di corsi d'acqua, di creazione di viadotti in sovrapposizione agli antichi canali. Il panorama dentro la città si trasforma rapidamente e neppure alcuni luoghi storici vengono risparmiati. Ad esempio, negli ultimi anni Sessanta viene colmato il Kaede, un importante, antico corso d'acqua, che sboccava sul Nihonbashigawa, essenziale per il trasporto delle merci su imbarcazioni e soggetto preferito delle stampe che proponevano i più caratteristici scorci urbani.

Ed ancora, per alcuni versi più clamoroso, il caso del Nihonbashi, a poca distanza dalla residenza dell'imperatore. Il ponte, costruito nel 1603 e rifatto nelle forme attuali nel 1911, era il punto dal quale venivano calcolate tutte le distanze tra Edo e il resto del paese. Ma le operazioni di approntamento della città per ospitare i giochi olimpici del 1964 portarono alla realizzazione di una expressway, che corre tutt'oggi sopra l'importante corso d'acqua e sovrappassa il ponte storico, lambendo con le sue strutture di acciaio le statue in bronzo di draghi e le lampade in ferro battuto. Uno dei più importanti simboli del sistema della viabilità di Edo rimane così mortificato e oppresso da un greve emblema della mobilità dei giorni nostri.

⁹ Augustin Berque, "Le sens de la rivière. Nature et simulacres à Tôkyô, fin de siècle", in *Ibidem*, p. 51.

Per un nuovo significato della presenza dell'acqua in città

Le vicende parallele delle due città, pur con ovvi differenti caratteri, relativi agli aspetti di una attitudine distorta nel considerare e nell'utilizzare per molti anni la presenza dell'acqua urbana, stanno fortunatamente dimostrando che gli errori commessi hanno provocato la maturazione di una nuova consapevolezza sulla necessità di un cambio radicale di atteggiamento. Innanzitutto la salvaguardia fisica della città viene sentita come un obiettivo primario ma il cui raggiungimento non deve passare attraverso modalità di intervento offensive dei caratteri storici sedimentati dell'organismo urbano, né tantomeno produrre esiti aggressivi sul tessuto della città e in particolare dei suoi luoghi più celebri.

A Venezia si è intrapresa la strada della difesa globale della laguna contro le acque alte eccezionali, con il ricorso a un sistema di chiusure mobili alle tre bocche di porto, che mettono in contatto il mare con il bacino lagunare: un sistema di opere denominato MOSE, che dovrà garantire che episodi tragici come quelli del 1966 non possano più ripetersi. Ma se questa delle dighe mobili è la misura più eclatante, altri interventi di manutenzione straordinaria dei canali hanno ripreso a essere attuati dopo decenni di colpevole interruzione, che ha causato il deposito sul fondo dei rii veneziani di volumi molto consistenti di fanghi. Ciò ha creato più di qualche problema sia nei casi di maree alte (con l'immediato allagamento delle rive e delle zone limitrofe) che con le acque basse (impedendo il passaggio delle imbarcazioni, specialmente dei mezzi di soccorso).

A questo si è accompagnato un piano di interventi tesi a migliorare la qualità delle acque, dopo che per diversi decenni le industrie situate a Porto Marghera avevano sfruttato la laguna come una autentica discarica per il rilascio dei residui liquidi, spesso gravemente tossici, di molte delle loro lavorazioni. Il ritorno di alcune specie di pesci nelle acque lagunari è il segno più evidente di un recupero della vita di questo ambiente, oggetto di pesanti contaminazioni per più di mezzo secolo. Infine, si sono anche realizzati interventi tesi a riaprire alcuni vecchi canali, già convertiti in calli, consentendo così una più libera espansione della marea, con un conseguente miglioramento della qualità delle acque.

A Tōkyō da qualche anno si sta operando per scongiurare, in modo più compatibile con il paesaggio urbano del Sumidagawa, il temuto rischio di eventuali, future inondazioni: gli alti muri, ricordati da Berque, sono stati 'neutralizzati' ridisegnando i profili delle rive. Alle precedenti sponde, molto scoscese e ricoperte in cemento, si sono sostituiti argini con pendii più lievi, rinaturalizzati, in grado di ospitare, anche su livelli diversi, percorsi pedonali e spazi di sosta per coloro che intendono godersi nuovamente lo spettacolo del loro fiume ritrovato.

Ma forse ciò che colpisce di più il visitatore, che nella sua memoria porta ancora il ricordo della Tōkyō della metà degli anni Ottanta, è vedere la quantità di imbarcazioni, di tutti i tipi e per mille utilizzi, che solcano

oggi le acque urbane.¹⁰ Il rilancio, ad esempio, del trasporto d'acqua, con la moltiplicazione di servizi di traghetto che connettono punti diversi della città è indubbiamente il sintomo del recupero di una vecchia tradizione che, con la spinta all'estensione della città sulle isole artificiali, potrà avere un ruolo significativo nel collegamento tra queste e le zone centrali.

L'acqua, che ha in buona misura recuperato una qualità accettabile, ha ripreso a vivere, contribuendo molto a fornire un'immagine inedita di Tōkyō, derivante non solo dall'impressionante ritmo di crescita dei suoi grattacieli, dai traguardi raggiunti nell'ambito delle tecnologie più avanzate, dallo sperimentare nuove tendenze in molti settori. È il raggiungimento, magari ancora parziale, di un livello della qualità della vita che ritorna a privilegiare valori che stavano scomparendo nella spesso caotica vita di questa eccitante metropoli.

Certo, il lavoro da fare è ancora impegnativo e, in questa prospettiva, di particolare importanza appare una nuova volontà, che parte 'dal basso' e che ci si augura venga apprezzata, condivisa e sostenuta dalle autorità locali: si tratta della spinta al recupero della rete dei canali che corrono dentro e attorno alla città del periodo Edo. L'unico modo per rendersi conto del valore storico, paesaggistico, architettonico di questo patrimonio costituito non solo dai canali, ma anche dai ponti che li attraversano, dagli edifici che vi si affacciano, dal verde che a volte orna le rive, l'unico modo è quello di 'sperimentarlo' direttamente, andando a 'scoprirlo' con una barca.

Questa visita, specialmente se fatta da qualcuno che vive a Venezia, non può non far tornare alla mente lo stupore, la meraviglia che spesso si provano percorrendo in silenzio, con la gondola, i rii della città: ciò ti consente spesso di imbatterti in scenari che non si erano mai visti, girando a piedi per le calli. È l'altra faccia di Venezia, come quella della Luna che dalla Terra non è visibile, e che ti fa capire di più l'altra metà della natura di questa città, quella cioè della sua intima, necessaria relazione con l'acqua. E forse non è un caso che uno dei principali sostenitori di questa 'riscoperta', di questa rivalorizzazione della rete dei canali storici sia un professore che tanto è competente sui diversi aspetti storico-urbanistici di Tōkyō, intesa come città d'acqua, quanto è conoscitore delle questioni che caratterizzano la nostra città lagunare.¹¹

Attraverso il lavoro di ricerca alla Hōsei University, Jinnai Hidenobu e il suo 'Laboratory of Regional Design with Ecology' da molti anni sta sostenendo queste tesi, portate avanti con scrupolosità e passione, coinvolgendo professori e studenti della sua scuola, ma sensibilizzando anche molti concittadini, che vogliono una città più vivibile e in grado di riappropriarsi di valori che sono magari sopiti, ma ancora sentiti come importanti, per ridare e consolidare l'identità della città e della gente che vi abita.

¹⁰ Paul Waley, *Fragments of a City. Tokyo Anthology* (in particolare il capitolo *Water City*), The Japan Times, Tōkyō 1992, pp. 219-220.

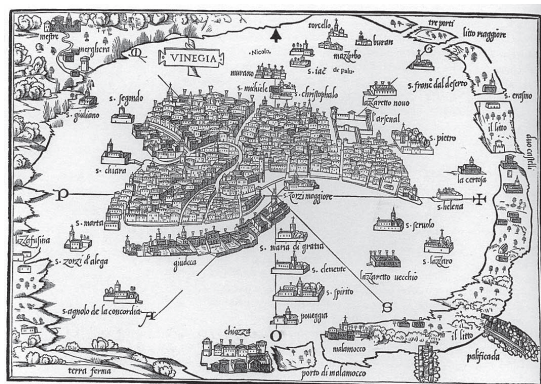
¹¹ Jinnai Hidenobu (editor in charge), "Ethnic Tokyo", *Process Architecture*, n. 72, Tōkyō 1987; e Comitato scientifico della mostra Eco-city (a cura di), *Urban Ecology. Tokyo Water City*, Kajima Publishing, Tōkyō 2006.



1. Tōkyō, Veduta panoramica

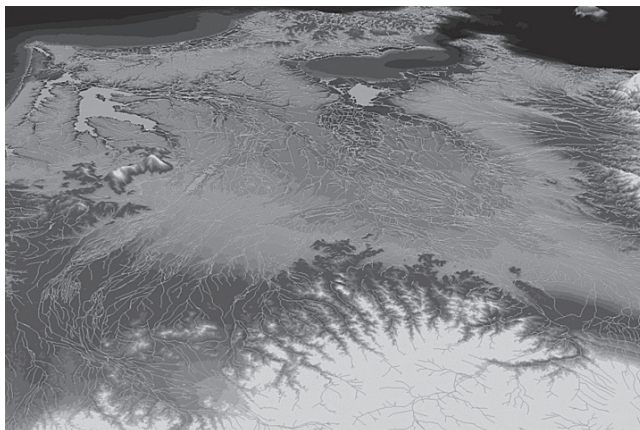


2. J. de Barbari,
Veduta di Venezia,
1500 (dettaglio)



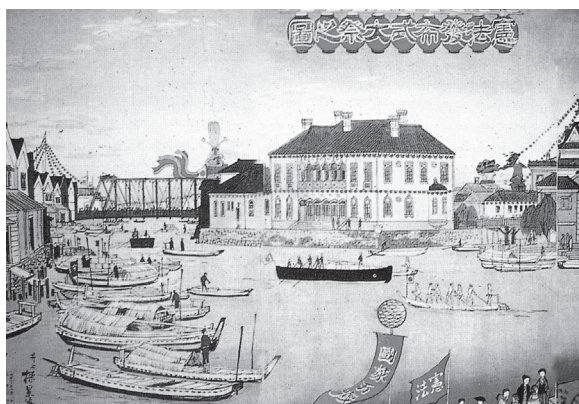
3. B. Bordone, Vinegia, 1528

4. Mappa idrografica della
Tōkyō odierna
(a cura di T. Morita)



5. Tōkyō, Mappa urbana di Edo,
metà XIX sec.

6. Tōkyō, Veduta urbana,
fine sec. XIX





7. Venezia, Veduta aerea

8. Tōkyō, First National Bank, stampa di Kobayashi Kiyochika

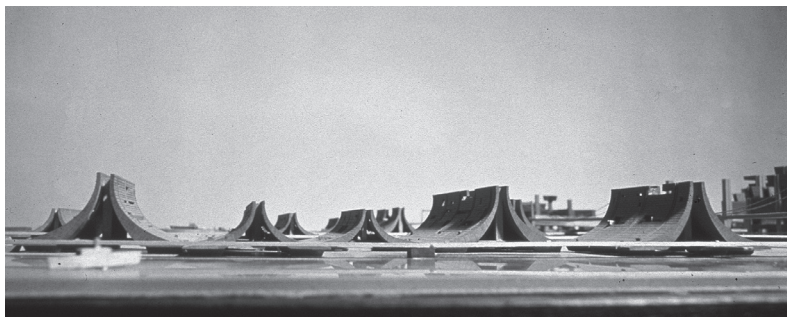


Progetto di Kenzo Tange per la baia di Tokyo (1960).



Progetto di Kishō Kurokawa per la baia di Tokyo (1988).

9. Tōkyō, Progetti di espansione urbana di K. Tange e K. Kurokawa



10. Tōkyō, modello del progetto di K. Tange



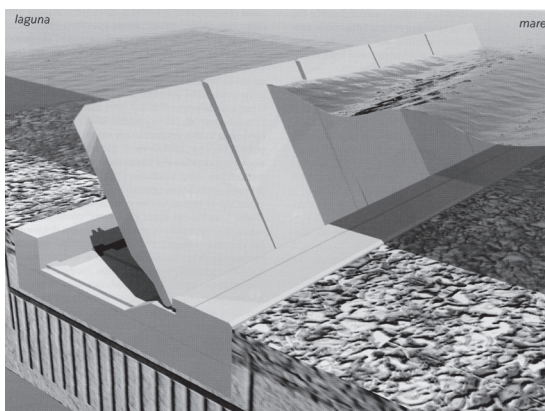
11. Tōkyō, alluvione del 1958



12. Tōkyō, Nihonbashi, stampa, 1940



13. Tōkyō, Nihonbashi
oggi



14. Venezia, Il sistema MOSE
di difesa dalle acque alte



15. Tōkyō, H. Jinnai durante una visita ai
canali della città

WATER AND CITIES.
VENICE AND TOKYO: THE PARADIGM AND THE EXCEPTIONS

The aim of this paper is to try and highlight what might appear to be the ‘analogies’ between these two cities, specifically stressing those factors which appear as proof of the obvious relationship between the two urban cultures. In some cases these even demonstrate a manifest tribute by the younger city on the water, Tokyo, to the thousand-year old city on the water, Venice. The paper intends to offer considerations on the fact that both cities unquestionably ‘originated’ on the water, and this determined the ‘paradigm’ of how the cities themselves are essentially used and lived in. However, and especially in the twentieth century, these cities have forgotten, even denied, their particular original nature, demonstrating strongly conflicting attitudes (the ‘exceptions’) that even contrast with the principal characteristics of their urban construction processes. In conclusion it will briefly illustrate what appears to be a change in direction relative to this close-minded approach and which seems to emerge, in recent years, from a new form of awareness of the ‘strategic’ value of the presence of the ‘water’ element within the urban fabric, and how it may be cultivated.

水と町 - ヴェネツィアと東京におけるパラダイムと逸脱

リニオ・ブルットメッソ

本稿の主旨は、両都市の相似した様相に焦点を当てる事にある。特に、二つの都市文化の明らかな相関性を示す要素にポイントを置き、比較的新しい水辺都市東京が三千年の歴史を持つヴェネツィアに有益な示唆を与える部分にも言及する。

両者は疑いもなく「水上に発生した」都市であり、それが町自体の本質的なあり方のパラダイムを規定することを考察する。しかし、特に20世紀においては、その特殊な原点を忘れ、ひいては否定し、独自の都市形成プロセスの特徴と著しい対照をなすような葛藤の様相(逸脱)も生じている。

論考の締めくくりに、かかる閉鎖的なアプローチがもたらした変化、及び都市建築物の中の水の存在を新たなストラテジー要素として再評価する近年の動きとその将来への展望を概括する。

Tsutomu Hoshino

LA CULTURA GIAPPONESE COME ‘CULTURA DI TRADUZIONE’

Oggi, in epoca di globalizzazione, non solo siamo in grado di conoscere attraverso i media quanto accade nel mondo proprio come se ciò avvenisse accanto a noi, ma gli stessi contatti interculturali sono divenuti un fatto ordinario. Tali contatti vanno sviluppandosi seguendo regole globali che superano i confini dello Stato, come testimoniato in primo luogo dalla cultura del mondo giovanile. D'altra parte, è altrettanto vero che essi generano anche attriti culturali, i quali possono persino sfociare in conflitti politici.

Situato nel cosiddetto Estremo Oriente, ovvero alla periferia piuttosto che al centro del mondo, e avendo conosciuto in passato una fase di isolamento dall'esterno, il Giappone ha sviluppato la sua tradizione culturale attraverso costanti contatti con progredite culture d'oltremare, come la Cina e la penisola coreana prima dell'epoca moderna e l'Occidente successivamente alla Restaurazione Meiji. Pertanto, si può dire che la cultura giapponese abbia precorso l'era della globalizzazione, essendo una ‘cultura mista’ (*konsei bunka* 混成文化) formatasi attraverso la ricezione di varie culture strutturalmente eterogenee e con tradizioni differenti. Tuttavia, per ‘cultura mista’ non si intende un semplice ‘miscuglio’ (*gotamaze* ごた混ぜ) tra varie culture, né una mera ‘imitazione’ (*manegoto* まね事) di culture straniere. Piuttosto, la peculiarità della cultura giapponese risiede nel suo essere ‘cultura mista’ senza per questo essere un semplice ‘miscuglio’, né una mera ‘imitazione’. E questo mio intervento sulle peculiarità della cultura giapponese si fonda sull'ipotesi che tale peculiarità derivi proprio da ciò.

La cultura giapponese viene spesso definita – non senza una certa ironia – come una ‘cultura di traduzione’ (*hon'yaku bunka* 翻訳文化), intesa in termini di ‘miscuglio’ tra vari elementi culturali di importazione oppure come ‘imitazione’ di culture straniere, e priva di una sua originalità. L'assorbimento di culture straniere avviene attraverso la traduzione, dove per traduzione s'intende riprodurre (o copiare) l'originale. Tuttavia, a una più attenta analisi, ciò che è riprodotto non è mai del tutto simile all'originale. Quanto meno,

esiste una sottile discrepanza. E se proviamo a esaminare le cause di tale discrepanza, ci troviamo di fronte a rilevanti problemi che non possono essere ricondotti semplicemente a errori di interpretazioni dovuti alla limitata competenza linguistica del traduttore. Uno riguarda la traduzione stessa, cioè il problema della traducibilità e intraducibilità; un altro riguarda invece il ruolo che, attraverso tale discrepanza, la traduzione è venuta a svolgere nella formazione e nella trasmissione della cultura giapponese. Cercherò qui di chiarire le caratteristiche della cultura giapponese intesa come ‘cultura di traduzione’, assumendo appunto come prospettiva di analisi il ruolo che la traduzione, la quale inevitabilmente comporta discrepanze, è venuta a svolgere nella sua formazione e trasmissione.

Trasposizione e creazione di significati nella traduzione

L'incontro e i contatti con culture straniere possono verificarsi in vari modi, così come avviene anche nel caso della comprensione e accettazione di culture altre. In tale comprensione e accettazione, la traduzione svolge un ruolo davvero rilevante. La traduzione presenta due aspetti: uno riguarda la trasposizione dei significati, l'altro la creazione di significati.

Consideriamo in primo luogo il problema della traduzione come trasposizione di significati. Da questo punto di vista, la traduzione non consiste altro che nella ricerca del significato equivalente – attraverso una corrispondenza di uno a uno – tra lingue e culture differenti, presupponendo l'esistenza di un certo grado di identità tra lingue e culture o, per assurdo, di una perfetta corrispondenza tra lingue, sebbene sia innegabile che tra lingue e culture diverse esistono differenze nette e profonde. In tal caso, nella misura in cui traspone il significato, la traduzione persegue caparbiamente la corrispondenza del significato. In altre parole, essa mira a una corrispondenza del significato tra lingua e testo originali e lingua e testo in cui avviene la trasposizione. La qualità della traduzione viene così valutata in base alla possibilità o meno di trasporre correttamente il significato della lingua e del testo originali, ovvero alla possibilità o meno di ricalcare fedelmente il significato originale.

La corrispondenza di significati nella trasposizione è un concetto che si fonda sull'ipotesi che esista una perfetta corrispondenza tra lingue, ma ciò non vuol dire che la traduzione riesca a realizzare effettivamente tale corrispondenza. In effetti, la traduzione non può essere un fedele calco del significato originale, né può evitare la discrepanza di significato tra testo tradotto e testo originale, ciò che si dice *mistranslation*. D'altra parte, come affermava Benedetto Croce, tradurre è in qualche modo tradire.

La traduzione può poi essere concepita come creazione di significati diversi da quello che avevano sia le parole e le frasi originali, sia le parole e le frasi tradotte, attraverso una trasformazione del significato di entrambe.

Di certo, la traduzione mira idealmente a trasporre l'equivalente del testo originale nella lingua di traduzione. Tuttavia, persino nel caso di traduzioni

di eccellente qualità, il testo trasposto non equivale mai del tutto a quello originale, esistendo inevitabilmente tra i due una discrepanza di significati. Inoltre, tale discrepanza di significati si verifica non solo tra il testo e la lingua originali e il testo e la lingua di traduzione, ma anche all'interno della stessa lingua di traduzione. In tal senso, la traduzione è creazione, nei termini tradotti, di significati diversi rispetto a quelli che i vocaboli e le frasi – sia quelli originali sia quelli di traduzione – hanno nel rispettivo contesto linguistico e culturale.

Come esempio concreto consideriamo il termine *tetsugaku* 哲学, che è la traduzione di *philosophy*. Pur se tradotto in giapponese, il termine occidentale *philosophy* non ha un corrispondente nella nostra lingua. Agli inizi del periodo Meiji, prendendo spunto dall'espressione in *kanbun* “*shikiken*” 士希賢 (ovvero “l'Uomo desidera ardentemente la saggezza” *shi wa ken o koinegau* 士は賢を希う), Nishi Amane (1829-1897) coniò il termine *kitetsugaku* 希哲学, nel significato di “amare e bramare l'ingegno del saggio” (*kentetsu no akechi o aishi kikyū suru* 賢哲の明智を愛し希求する), modificatosi poi nel 1874 in *tetsugaku*. Il fatto che in giapponese non esistesse un vocabolo equivalente a *philosophy* indica che in Giappone non esisteva una disciplina con un significato strettamente corrispondente. Inoltre, traducendo *philosophy* con il neologismo *tetsugaku*, il significato del termine giapponese si discostò seppur lievemente da quello originario. Ciò che equivale esattamente al termine *tetsugaku*, dunque, non esiste in Occidente. In altre parole, ciò che esso cerca di esprimere è una ‘finzione’.

Tuttavia, in quanto il termine *tetsugaku* diventò assai comune tra i giapponesi, la stessa realtà venne per così dire a essere interessata da tale ‘finzione’. In tal senso, la creazione non fu limitata a interessare la sola lingua. In effetti, nel Giappone post Meiji il termine *tetsugaku* venne indagato in modo consapevole attraverso un marcato assorbimento della filosofia e del pensiero occidentali. Ciò si verificò nonostante l'apparente corrispondenza e la pur lieve differenza sostanziale che esso presenta rispetto alla *philosophy* occidentale. E, di certo, così accadde pure nel caso della modernizzazione del Giappone post Meiji.

Se considerata alla luce del concetto di traduzione, la creazione di significati nella traduzione è un elemento negativo che deriva dalla discrepanza di significati esistente tra lingua e testo originali e lingua e testo tradotti, così come nella stessa lingua in cui essi sono tradotti. Eppure, mentre questo elemento negativo avanza, va compiendosi – consapevolmente o meno – un'originale ‘interpretazione’.

Traduzione: ricezione autonoma

Maruyama Masao ci parla della modalità attraverso cui il Giappone accolse la cultura cinese prima della modernizzazione, definendola non come un “modello di inondazione” (*kōzuigata* 洪水型), ma come un “modello

di infiltrazione” (*amamorigata* 雨漏り型) che transitò da una parte all'altra lungo la penisola coreana, trovandosi esso a una distanza geografica “non vicina, né lontana” dal continente.¹ Si può dire che l'autonomia della cultura giapponese sia rappresentata proprio dal fatto che, avendo seguito un “modello di infiltrazione” e non un “modello di inondazione”, il Giappone ebbe un margine di tempo sufficiente per mettere a punto ‘misure di adattamento’ alla cultura continentale, recependola e accogliendola pur senza esserne assorbito e senza restarne immune. E il meccanismo attraverso cui fu messo a punto tale ‘adattamento’ non è altro che una traduzione la quale, pur mirando alla trasposizione del significato, crea al contempo nuovi significati.

Lo stesso *kanbun kundoku* (ovvero la lettura giapponese di un testo in cinese) è un tipico esempio di accettazione indipendente, essendo un genere di traduzione nella misura in cui un testo in lingua cinese viene letto alla giapponese. Sotto questo profilo, si può dire che tutta la cultura giapponese – dove la lingua ha funto da tramite nell'assimilare e introdurre vocaboli e metodi espressivi del cinese – è una ‘cultura di traduzione’; si può inoltre presumere che, in epoca Meiji, questa esperienza abbia consentito al Giappone di tradurre testi occidentali su vasta scala, contribuendo in tal modo a dar forma al Giappone moderno.

Ma cosa sarebbe accaduto se, nel corso del processo di ricezione della cultura cinese, il sistema della lingua cinese fosse stato interamente adottato, seguendo quello che Maruyama Masao definisce “modello di inondazione”? O cosa sarebbe accaduto se l'inglese fosse stato adottato nella sua totalità allorché Mori Arinori, primo ministro dell'Educazione del governo Meiji, nel suo *Education in Japan* (1873) sostenne la necessità di sostituire la lingua giapponese con quella inglese allo scopo di consentire al Giappone di acquisire la cultura occidentale in breve tempo? La cultura giapponese si sarebbe preservata nella forma in cui esiste oggi?

Considerando tutto ciò, la ‘cultura di traduzione’ non esclude necessariamente la creatività. Ad esempio l'originalità della cultura del periodo Tokugawa si individua non solo nel teatro *jōruri* o nella poetica *haikai*, ma anche nell'attività intellettuale di studiosi confuciani che avevano una buona padronanza di concetti contenuti in testi cinesi. Ciò non significa tuttavia che gli intellettuali giapponesi seguissero sempre i loro omologhi cinesi coevi. E, in una certa misura, lo stesso può essere affermato in riferimento alla cultura post Meiji. In tal senso, la traduzione non è tanto una semplice accettazione di concetti e idee stranieri, quanto piuttosto una ricezione indipendente e selettiva. Ed è in ciò che può risiedere il senso positivo della traduzione.

Il valore prioritario che la traduzione ha nella cultura giapponese è riconducibile al fatto che il Giappone è situato alla periferia e non al centro del

¹ Maruyama Masao 丸山眞男, “Genkei, kosō, shitsuyō teion” 「原型・古層・執拗低温」 (Prototipo, strato antico e basso ostinato, 1984), in Katō Shūichi *et al.*, a cura di, *Nihon bunka no kakureta kata* 『日本文化のかくれた形』, Iwanami shoten, Tōkyō 2004, p. 133.

mondo, e che esso svolse il ruolo di destinatario e non di mittente di culture e civiltà altre, quella cinese sin dal periodo antico e quella occidentale a partire dal Meiji. La traduzione da lingue straniere – che si tratti del cinese o di lingue occidentali – al giapponese ha sempre rappresentato un sistema di 'circolazione a senso unico' della cultura. Pertanto, questa 'circolazione a senso unico' della cultura caratterizza non solo il Giappone nella fase di isolamento dal mondo esterno, ma anche il Giappone moderno. Un elemento, questo, che non deve essere trascurato quando si considerano le caratteristiche della cultura giapponese.

Il senso di disagio verso la 'cultura di traduzione'

La cultura giapponese è una 'cultura di traduzione' formatasi accogliendo costantemente culture straniere. Ma non è tutto. Persino la lingua giapponese, costituita da 'frasi che mescolano caratteri cinesi e sillabari fonetici', è di per sé una lingua di traduzione. Pertanto, se eliminassimo del tutto gli elementi di provenienza straniera e ricercassimo soltanto gli elementi indigeni, allora – come afferma Maruyama Masao – ciò "sarebbe un'operazione simile a quella di pelare una cipolla".² È pur vero, tuttavia, che la tradizione culturale giapponese è ancora pervasa da un senso di disagio (*iwakan* 違和感) verso questa 'cultura di traduzione' e da una diffidenza verso lo stesso giapponese ibrido.

Il senso di disagio nei confronti della 'cultura di traduzione' è facilmente individuabile, ad esempio, nella fase successiva all'interruzione dell'invio di missioni in Cina nel periodo Heian, oppure all'epoca del *kokugaku* (Scuola nativista) sviluppatasi tra la metà e la fine del periodo di Edo. Motoori Norinaga (1730-1801) e altri esponenti del *kokugaku* rigettarono la cultura di traduzione incentrata sul confucianesimo e sul buddhismo così come l'idea di traduzione in quanto elemento estraneo, e cercarono di avvicinarsi al 'culto indigeno' (*shinkō koyū* 固有信仰) che andava ricercato nel periodo antico del Giappone, prima cioè che giungesse l'influsso confuciano e buddhista. Ma se proviamo a dare una forma distinta a tutto ciò, allora si potrebbe persino parlare di un 'pan-nipponismo' (*han Nihonshugi* 汎日本主義) che si appellava implicitamente a idee straniere e abbracciava confucianesimo, buddhismo, cristianesimo e così via, come avvenne nel caso di Hirata Atsutane (1776-1843) che tentò di ricostruire l'immagine del mondo in chiave shintoista.

Dall'esempio del *kokugaku* si può evincere che gli elementi indigeni della cultura giapponese non costituiscono un qualcosa di puro che permarrebbe qualora la 'cultura di traduzione' fosse interamente eliminata. Ad esempio, non potremmo parlare della cultura e del pensiero del Giappone trascurando

² Maruyama, "Genkei, kosō, shitsuyō teion", cit., p. 137 [nel testo *rakkyō*, tipo di scalogno].

la ricezione del buddhismo, del confucianesimo o del taoismo nel periodo precedente al periodo moderno, oppure del pensiero e della cultura occidentali – cristianesimo compreso – in epoca moderna. Anche nel caso dello shintoismo, il culto indigeno del Giappone, fu necessaria una sintesi con la cultura e il pensiero stranieri affinché esso assumesse la forma di una dottrina sistematica. Ma, una volta che le culture e le idee straniere sono accolte attraverso la traduzione, nei loro confronti si manifesta un costante senso di disagio ed esse vengono sottoposte a una costante trasformazione. Sembrano cioè esistere nella cultura giapponese due aspetti complementari, dove da un lato si accettano positivamente gli elementi culturali stranieri, mentre dall'altro nei loro confronti si manifesta un senso di disagio e si attua una potente trasformazione; ed è in ciò che sembrerebbe risiedere una chiave di lettura in grado di chiarire le caratteristiche della cultura giapponese. Si può pertanto pensare che, al fine di individuare le peculiarità della cultura giapponese, è essenziale fare emergere con chiarezza il vettore operante in essa, reinterpretandola all'interno di una 'cultura di traduzione' intesa in termini di ricezione selettiva e autonoma, e all'interno della trasposizione e creazione di significati nella traduzione.

Modernizzazione e nipponizzazione dalla prospettiva della letteratura shizenshugi

Gli scrittori del movimento *shizenshugi*, come Shimazaki Tōson, Tayama Katai e Masamune Hakuchō, i quali erano nati negli anni Settanta del XIX secolo in antiche famiglie di provincia o da famiglie samurai cadute in rovina e che si erano recati a Tōkyō per studiare letteratura inglese, meritano attenzione in quanto promossero una modernizzazione della letteratura giapponese in un senso diverso rispetto a Mori Ōgai e Natsume Sōseki. Prendiamo allora come esempio concreto questa letteratura *shizenshugi* e analizziamo da lì le peculiarità della cultura giapponese come 'cultura di traduzione'.

Pare sia stato Mori Ōgai a tradurre il termine *naturalism* con *shizenshugi* 自然主義, anche se c'è una differenza di significato tra *nature* e il termine giapponese *shizen* 自然. È lecito pensare che ciò abbia provocato uno spostamento nella comprensione del Naturalismo, dando vita al particolare carattere della letteratura giapponese dello *shizenshugi*.

Di certo, *nature* corrisponde al giapponese *jinen* 自然 cioè "essere spontaneo" (*onozukarashikari*), nel significato di una condizione priva di artificio. Ma in *nature* e anche nel termine cinese *ziran* 自然 è racchiuso un altro significato relativo all'essenza e all'ordine ideale delle cose. Tuttavia, il termine giapponese 自然, pur racchiudendo un'idea che prevede un generare naturale nel senso di "essere spontaneo", non possiede il significato di essenza e ordine delle cose. Inoltre, nell'epoca moderna che ha visto lo sviluppo delle scienze naturali, *nature* è venuto ad assumere il significato di natura materiale come oggetto delle scienze naturali, quindi ciò che può essere compreso in modo codificato attraverso il metodo scientifico. Ma il giapponese 自然 implica

piuttosto un carattere contingente non soggetto a pronostici, distaccandosi così sempre più dal significato di *nature*.

Fu Emile Zola (1840-1902) che, sullo sfondo dello sviluppo delle scienze naturali e della Rivoluzione industriale nel moderno Occidente, suggerì di attribuire il termine “naturalismo” alla teoria letteraria atta a descrivere obiettivamente la realtà nella sua condizione naturale e materiale, applicando il metodo dalle scienze naturali anche alla letteratura. È possibile individuare alcune caratteristiche comuni agli scrittori del Naturalismo francese della seconda metà del XIX secolo di cui Zola è rappresentativo, quali l'atteggiamento descrittivo scientifico in cui la soggettività è soppressa, la comprensione dell'essere umano da un punto di vista biologico e fisiologico, lo spirito critico nei confronti delle contraddizioni sociali.

Ciò che invece contraddistingue la letteratura *shizenshugi* è una letteratura di confessione in cui si annotano incessantemente i dettagli della vita quotidiana e i moti dei sentimenti interiori dello scrittore che li affida al suo protagonista. *Futon* 蒲団 (1907) di Tayama Katai, ad esempio, è un romanzo in cui il protagonista viene lasciato dalla giovane allieva di cui è vagamente infatuato e piange avvolto nel *futon* lasciato da lei, e il fatto che lo scrittore descriva un'esperienza “tale e quale” a quanto da lui vissuto rivela l'idea di letteratura *shizenshugi*. Tuttavia, qui manca un legame con il metodo scientifico adottato dalla letteratura del Naturalismo francese, mentre il tema è limitato a questioni personali dello scrittore più che volto a una critica delle contraddizioni sociali. Secondo Katō Shūichi, gli scrittori giapponesi che lessero i lavori di Zola nella loro versione in inglese non colsero il Naturalismo di Zola, ma solo le tendenze generali della letteratura occidentale del XIX secolo. Vi colsero, cioè, soltanto una “descrizione nuda e cruda” della “verità” umana.³

Tuttavia, è innegabile che, confutando le descrizioni di usi e costumi d'epoca tipiche del Ken'yūsha (Associazione degli amici del calamaio) incentrato attorno a Ozaki Kōyō, questa peculiare letteratura *shizenshugi* abbia dato un effettivo contributo alla nascita del romanzo moderno in Giappone. Inoltre, nella “descrizione nuda e cruda” che gli scrittori dello *shizenshugi* avevano appreso dalla letteratura occidentale del XIX secolo è possibile cogliere un miglioramento nella tecnica descrittiva e un approfondimento dello spirito in termini realistici. Ma il loro tentativo di perseguire la verità riguardava soltanto i banali dettagli dello spazio privato e quotidiano e, se mancavano i principi e i concetti in grado di ordinare l'intero spazio quotidiano così come accadeva nella letteratura del Naturalismo occidentale, mancavano pure gli elementi di critica sociale. Piuttosto, a risaltare sono soltanto osservazioni acute e considerazioni realistiche che operano a seconda delle singole situazioni. Per certi versi, ciò ha un legame con la narrazione dei diari e delle miscellanee

³ Katō Shūichi 加藤周一, *Nihon bungakushi josetsu*, 『日本文学史序説(下)』 (Introduzione alla storia letteraria giapponese), Chikuma shobō, Tōkyō 1980, vol. 2, p. 361.

risalenti all'epoca Heian. Come movimento, lo *shizenshugi* iniziò il suo rapido declino non appena ebbe toccato l'apice. La concezione letteraria lasciata dallo *shizenshugi*, secondo la quale l'espressione stessa della propria realtà interiore è la via maestra della letteratura, ha tuttavia esercitato una grande influenza anche sugli scrittori delle generazioni successive producendo, dopo l'avvento del periodo Taishō, uno stile di realismo tipicamente giapponese, quale lo *shishōsetsu* (romanzo dell'io) e lo *shinkyō shōsetsu* (romanzo interiore).

Si può pertanto dire che la letteratura *shizenshugi*, formatasi in Giappone attraverso la traduzione di *naturalism* con *shizenshugi* e tramite la sua accettazione, accolse la letteratura del Naturalismo occidentale non così com'era ma 'nipponizzandola', appunto, in modo autonomo e selettivo. Da un lato, essa recepì e riadattò alcuni elementi del Naturalismo occidentale, mentre dall'altro si rifece ad alcuni aspetti della tradizione letteraria giapponese risalente al periodo Heian. Tuttavia, se costituiva un qualcosa inesistente nella tradizione letteraria nipponica, essa non somigliava neppure al Naturalismo occidentale. Questa peculiare letteratura *shizenshugi* che giunge sino allo *shishōsetsu* e allo *shinkyō shōsetsu* diede impulso a una particolare modernizzazione della letteratura giapponese, che comprende l'emancipazione e l'indipendenza della 'individualità' giapponese. Inoltre, il problema della particolare modernizzazione che accompagnò questo ritorno alla tradizione non fu limitato alla sola sfera letteraria. Esso interessò anche la natura della modernizzazione del Giappone.

La nipponizzazione del pensiero straniero

Katō Shūichi, che negli anni Settanta aveva qualificato la cultura giapponese come "cultura ibrida" (*zasshu bunka* 雑種文化), definendo come un errore qualunque tentativo compiuto nel passato per purificarla e proponendo piuttosto di ricavare un significato positivo dall'ibridismo, mutò in parte questo suo orientamento nell'Introduzione di *Nihon bungakushi josetsu* (1980), dove afferma:

Le trasformazioni storiche che hanno caratterizzato la visione del mondo giapponese trovano le loro ragioni non tanto nella recezione di sistemi di pensiero stranieri, ma piuttosto nell'insistente tendenza da parte della società giapponese a 'nipponizzarli' e ad omologarli a idee autoctone già profondamente radicate.⁴

In altre parole, qui Katō analizza il processo di 'nipponizzazione' del pensiero straniero e, ricercando il vettore operante alla base di tale 'nipponizzazione', tenta di giungere "nel profondo del cuore dei giapponesi, nell'immagine del mondo lì riflessa, nella struttura di una visione indigena del mondo".

⁴ Katō, *Nihon bungakushi josetsu*, cit., vol. 2, pp. 34-35 [citazione tratta dal vol. 1, p. 19, della traduzione italiana dell'opera, *Storia della letteratura giapponese (Dalle origini al XVI secolo)*, a cura di A. Boscaro, Marsilio, Venezia 1987].

Come esempi rappresentativi del pensiero straniero, egli considera in primo luogo 1) il buddhismo *mahāyāna* e la sua filosofia; 2) il confucianesimo, in particolare la scuola di Zhu Xi; 3) il cristianesimo e 4) il marxismo. Ciascuno di essi è un “sistema onnicomprensivo”, “è dotato di una teoria astratta, riconosce sempre un essere trascendente e definisce un sistema di valori universali in relazione a un principio base, in taluni casi ultraterreno (come nel caso del buddhismo *mahāyāna* e del cristianesimo) e in altri terreno (come accade per il confucianesimo e il marxismo)”.⁵ Nello specifico, l'essere trascendente e il principio base sono rappresentati dalla buddhità nel buddhismo *mahāyāna*, da Dio nel cristianesimo, dal *tian* (天 cielo) e *li* (理 principio) nel confucianesimo, e dalla storia nel marxismo. Così, “il carattere astratto, teoretico e onnicomprensivo, i principi trascendenti e la propensione verso valori universali” di questi sistemi di pensiero stranieri esercitarono una decisiva influenza sulla cultura giapponese proprio per il loro essere in profondo contrasto con la “visione indigena del mondo” tipica del Giappone.⁶

Tuttavia, nel momento in cui questi sistemi di pensiero esterni vennero a essere accolti attraverso la traduzione, essi furono trasformati e si ebbe la loro ‘nipponizzazione’. Secondo Katō, questa ‘nipponizzazione’ seguì sempre uno schema fisso, manifestandosi sotto forma di “una eliminazione degli aspetti astratti e teoretici, uno smantellamento dei sistemi onnicomprensivi, una loro riconversione verso un peculiare e reale dominio, una reinterpretazione terrena di sistemi ultraterreni”.⁷

Nel caso del buddhismo, sin dal suo arrivo l'interesse della corte Yamato fu rivolto verso una ‘provvidenza’ (*goriyaku* 御利益) terrena piuttosto che ultraterrena, come il paradiso buddhista della Terra Pura o il nirvana. Ciò che ci si aspettava dal buddhismo, cioè, era che esso contribuisse a preservare la pace e l'ordine nel Paese, che le preghiere e le formule magico-rituali assicurassero le piogge necessarie alle colture e scongiurassero sofferenze e malattie, o che i templi provvedessero all'istruzione. Un punto essenziale del buddhismo è che, nonostante sin dall'inizio fosse stata ideata – che si trattasse di un manovale che andava in Paradiso o dell'uscita dal ciclo vita-e-morte – l'originale soluzione della “caducità della vita umana” (*jinsi no hakanasa* 人生のはかなさ), ciò che venne colto nel significato di questa “caducità della vita umana” della dottrina buddhista fu soltanto la cosiddetta “visione dell'evanescenza della vita” (*mujōkan* 無常観).⁸ La tipica letteratura classica

⁵ Katō, *Nihon bungakushi josetsu*, cit., vol. 2, p. 35.

⁶ *Ibidem*, p. 36.

⁷ *Ibidem*, p. 38.

⁸ È vero che i poeti del *Man'yōshū* parlarono della “caducità della vita umana” e che ciò fu probabilmente dovuto all'influsso del pensiero buddhista; tuttavia non si trattava della transitorietà che si ritrova nella filosofia buddhista, riguardando piuttosto il modo per combatterla. Quest'opera, comunque, non fa menzione del particolare contributo fornito da buddhismo nel risolvere i problemi relativi alla vita e alla morte.

del Giappone – come il *Genji monogatari*, lo *Heike monogatari* e, anche, il teatro *nō* – nacque avendo come sfondo questo buddhismo ‘nipponizzato’.

Inoltre, il buddhismo zen sviluppatosi nel periodo Kamakura, il quale costituisce un’eccezione nella storia del pensiero giapponese per il suo atteggiamento negativo verso i benefici terreni e per il suo carattere ultraterreno e trascendente, nel corso del periodo Muromachi fu popolarizzato e venne ad articolarsi nell’estetica *bigaku* 美学 (ovvero la pittura a inchiostro e la cerimonia del tè) e nella ragion pratica *jissen rinri* 実践倫理 (cioè l’etica dell’autocontrollo del guerriero nel Sengoku).⁹ E, agli inizi del periodo Edo, a circa tre secoli dalla sua nascita, il buddhismo si era completamente secolarizzato, divenendo un fenomeno culturale del tutto terreno.

Se il buddhismo seguì una storia di secolarizzazione, il confucianesimo del periodo Togukawa seguì quella della ‘de-metafisicizzazione’ (*hikeijijōgakuka* 非形而上学化). La dottrina esistenzialista del Principio e del Soffio vitale (*rikisetsu* 理気説) della scuola di Zhu Xi, che riguardava un ambito che va dalla totalità dell’universo sino a questioni relative a microcosmi umani, fu suddiviso, da un lato, in una disciplina della politica e dell’economia e, dall’altro, nell’etica.

È nella “de-metafisicizzazione, nello spostamento d’interesse da astratte questioni intellettuali a problemi concreti e nell’enfasi sull’esistenza quotidiana e terrena” che sta la reale ‘nipponizzazione’ del confucianesimo.¹⁰ Così, il conflitto tra *giri* (obblighi) e *ninjō* (sentimento) – laddove il *giri* rappresenta il sistema dei valori e delle norme della società militare cui faceva da sfondo il confucianesimo – diviene un tema centrale nel *sewa jōruri* 世話浄瑠璃 di Chikamatsu Monzaemon.

Tutto ciò rappresenta ciò che Katō definisce come “‘nipponizzazione’ dei sistemi stranieri”. A tal proposito, si può dire che anche la letteratura *shizenshugi*, che si estende sino allo *shishōsetsu* e allo *shinkyō shōsetsu*, è una letteratura importata e ‘nipponizzata’, le cui affinità con il Naturalismo occidentale sono più apparenti che sostanziali.

Elementi alla base della nipponizzazione

Che tipo di vettore, dunque, operò alla base di questa pervicace e reiterata ‘nipponizzazione’ del pensiero straniero? A fornire importanti spunti in tal senso furono Watsuji Tetsurō e Maruyama Masao.

⁹ Ad esempio, non fu lo zen a dar vita alla pittura a inchiostro o alla cerimonia del tè, come in genere si ritiene; semplicemente, esso *divenne* la pittura a inchiostro e la cerimonia del tè. La classe militare può aver visto nello zen un mezzo per governare le proprie emozioni e paure persino sul campo di battaglia, ma ciò può essere ascritto a questioni di tipo etico piuttosto che religioso.

¹⁰ Katō, *Nihon bungakushi josetsu*, cit., vol. 2, p. 41.

Nel suo *Nihon ronri shishōshi* (Storia del pensiero etico del Giappone) del 1952,¹¹ Watsuji considera i miti shintoisti contenuti nel *Kojiki* e nel *Nihonshoki* sottolineando come le divinità qui descritte – compresa la stessa Amaterasu, divinità principale nella storia della mitologia giapponese – non fossero solo “*kami* venerati” (*matsurareru kami* 祀られる神) ma anche “*kami* veneranti” (*matsuru kami* 祀る神). Questi “*kami* allo stesso tempo venerati e veneranti” non erano divinità assolute capaci di governare il tutto sulla base della propria volontà, come accade nel caso di Zeus o di Jahweh. Poiché il dio e gli dei erano “*kami* allo stesso tempo venerati e veneranti”, neppure risalendo sino alle origini della genealogia si trova traccia di un essere Assoluto, né in forma personificata né come un concetto astratto quale principio o idea. Pertanto, Watsuji giunge alla conclusione che l'Assoluto è “indefinito” (*futei* 不定).

Ma come accade che un “*kami* venerante” si trasformi in un “*kami* venerato”? Secondo l'analisi di Watsuji, è da dietro (*haigo* 背後) che viene conferita la divinità al “*kami* venerante”. Tuttavia, ciò non significa che dietro di lui esista un Dio assoluto. Pertanto, questa natura divina viene conferita in qualità di intermediario nei confronti del “dio indefinito” (*futei kami* 不定の神), ovvero come il “passaggio” (*tsūro* 通路) tramite il quale la genealogia degli dei si tramanda all'infinito. Attraverso il suo atto di venerare, ovvero per la sua natura di essere un “passaggio” che funge da tramite con il “dio indefinito”, il “*kami* venerante” riceve la divinità, trasformandosi così in “*kami* venerato”.

Con modalità analoga a quella di divinità che sono “allo stesso tempo veneranti e venerato”, anche colui che presiede i riti religiosi (ovvero l'imperatore) riceve la divinità in quanto “passaggio” attraverso il quale si manifesta l'entità indefinita che gli sta dietro. Diviene cioè un “dio che si manifesta nella realtà” e che, così facendo, diviene immanente, ovvero *arahitogami* 現人神 (“uomo-dio-manifesto”). Così, il mondo del mito viene a collegarsi con il mondo storico, mentre l'epoca dei *kami* fluisce incessantemente in quella umana.

Come afferma Watsuji, il *Kojiki* e il *Nihonshoki* furono compilati con l'intento di legittimare il governo imperiale. Pertanto, narrano dei *kami* sin dalle loro origini non per dar prova della loro grandezza, ma per attestare il potere divino dell'imperatore. Si può dire cioè che queste due opere intendevano spiegare come l'imperatore fosse espressione della totalità etnico-razziale del popolo e superasse la dimensione umana, come egli avesse acquisito un potere divino che stava alla base di questa totalità e come tale potere appartenesse immutabilmente alla sua sola stirpe. È questo il retroscena ideologico della mitologia contenuta nel *Kojiki* e nel *Nihonshoki* e, anche laddove il loro contenuto tende a discostarsi da tale ideologia, ciò racchiude comunque importanti indicazioni per considerare le caratteristiche della cultura giapponese.

¹¹ Watsuji Tetsurō 和辻哲郎, *Nihon ronri shishōshi* 『日本倫理思想史 (上・下)』, Iwanami shoten, Tōkyō 1952, 2 voll.

Lo stesso Maruyama, nel suo saggio “Lo ‘strato antico’ della coscienza storica” apparso nel 1972, affronta alcuni problemi analoghi a quelli trattati da Watsuji, pur se da una diversa prospettiva.¹² Egli si domanda in primo luogo “perché la legittimazione del governo imperiale sia avvenuta all’interno di un flusso temporale quale genesi del cielo e della terra → nascita del Giappone → discesa di Ninigi sulla terra → uomo imperatore, e per di più sotto forma di continuità genealogica”, individuando il passo “la spinta che fluisce incessantemente” (*tsugitsugini, nariyuku, ikihohi*) come quello in cui la narrazione del *Kojiki* e del *Nihonshoki* appare del tutto coerente con il “modello di pensiero” sotteso in tutto ciò.¹³ Inoltre, egli percepisce tutto ciò non come una mera ideologia, ma come lo “strato antico” della coscienza storica giapponese, comparando il suo ruolo a quello di un persistente “basso ostinato”. In altri termini, “a emergere come principale melodia dominante nel pensiero giapponese furono i vari sistemi di pensiero giunti dal continente, come il confucianesimo, il buddhismo e il taoismo, o importati dal mondo occidentale successivamente alla Restaurazione Meiji”.¹⁴ Tuttavia, questo “strato antico” della coscienza storica giapponese “conferisce un sottile ornamento ai vari concetti e idee che sono state via via assorbite, andando talvolta quasi del tutto al di là della nostra consapevolezza e modificando ‘alla giapponese’ il suono dell’intera melodia”.¹⁵ Ed è questo il ruolo dello “strato antico” come “persistente suono di sottofondo”.

Nelle conclusioni del suo saggio, Maruyama si concentra su due caratteristiche dello “strato antico” che emergono nel brano “la spinta che fluisce incessantemente”. La prima riguarda “la natura infinita della continuità genealogica”. Questa natura infinita ha il significato di eterno, ma presuppone una lineare e illimitata estensione temporale e non una trascendenza nei confronti del tempo, differendo in tal senso dalla vera eternità. La seconda caratteristica è quella del “presente eterno” (*eien no ima* 永遠の今). “Ora-qui” (*ima, koko* 今・此処) indica il momento in uno stato di mutevolezza e di costante cambiamento, ma allo stesso tempo è collegato all’eternità. Ciò non può fare a meno di richiamare l’assolutizzazione di ciascun “ora-qui” che è in continuo movimento. E, anche nelle due caratteristiche dello “strato antico” sulle quali Maruyama pone l’accento, sono racchiusi importanti suggerimenti per riflettere sulle peculiarità della cultura giapponese, a cominciare dal suo sostrato.

¹² Maruyama, “*Rekishishi* ishiki no ‘kosō’”, cit., vol. 10, p. 6.

¹³ *Ibidem*, pp. 6 e 45.

¹⁴ *Ibidem*, p. 45.

¹⁵ *Ibidem*, p. 45.

Conclusioni

Come si è detto, la cultura giapponese è in primo luogo una 'cultura mista'. Tuttavia, la cultura e il pensiero giunti dall'esterno non sono semplicemente recepiti, ma sottoposti a potenti cambiamenti attraverso la traduzione come accettazione autonoma e selettiva. La peculiarità che contraddistingue la cultura giapponese come 'cultura di traduzione' è quindi costituita, da un lato, dal suo accogliere positivamente gli elementi culturali esterni e, dall'altro, da una 'nipponizzazione' che, manifestando un senso di disagio verso tali elementi, li modifica potentemente.

Così, sulla base della teoria di Watsuji sulla mitologia del *Kojiki* e del *Nihonshoki* e di quella di Maruyama sullo "strato antico", è possibile fornire in via provvisoria alcune risposte alla questione che riguarda il vettore operante alla base di una 'nipponizzazione' delle culture straniere che viene tenacemente reiterata.

Innanzitutto, vi è l'assenza di un principio trascendente. L'Assoluto che trascende la realtà di questo mondo si perde nel tempo e nello spazio dell'infinito che, in quanto "indefinito", non ha inizio né fine. In secondo luogo, vi è la "natura infinita" della "continuità genealogica" che si trasforma in Assoluto trascendente. Terzo, vi è un'enfasi sul "passaggio" in quanto manifestazione che riguarda il "ora-qui" di questa "infinita continuità genealogica".

Se, da questa prospettiva, proviamo a voltarci verso il mondo della tradizione mitologica narrata nel *Kojiki* e nel *Nihonshoki*, allora i nostri occhi si spalancano ancora una volta dinanzi a ciò che in esso risalta: la natura non trascendente e terrena dei *kami*, la vita presente e quella futura, la continuità tra trascendente e immanente, il carattere reale e terreno dell'intero mondo mitologico. E il vettore di tutto ciò può essere spiegato considerando allo stesso tempo sia una 'tradizione' culturale che è priva di valori universali definiti soltanto in rapporto a principi trascendenti, che è incline al pensiero concreto e pratico e non astratto e teoretico e che è orientata verso la peculiarità delle singole cose piuttosto che verso sistemi onnicomprensivi, così come fa notare Katō Shūichi, sia una 'tradizione' di pensiero caratterizzata da un "abbraccio senza limiti" e da una "poligamia di idee", come indicato da Maruyama Masao.

Appare comunque essenziale sottolineare l'impossibilità di operare una separazione tra l'infiltrazione degli elementi culturali giunti dall'esterno e la 'nipponizzazione' di tali elementi, essendo entrambi indispensabili per comprendere la cultura giapponese come fossero le due ruote di un biciclo. Né possiamo dimenticare che la stessa maturità cognitiva della specificità in "ora-qui" è espressa sotto forma di duplice avanzamento della "modernizzazione (= occidentalizzazione)" e del "palesamento dello stato antico (= ritorno alla tradizione)", così come si è accennato in riferimento alla letteratura *shizenshugi*.

(Traduzione di Rosa Caroli)

JAPANESE CULTURE AS A TRANSLATION CULTURE

Japanese culture is often sarcastically called ‘a translation culture’ because it has been taken as mere imitation of accepted foreign cultures. Foreign cultures are accepted through translation and translation is usually taken as copying the original. But if observed carefully, what is translated is rarely the same as the original. There is a subtle discrepancy. If we investigate the cause of this discrepancy, we come up against such important problems that cannot be attributed only to translators’ shortage of linguistic capacity. One of them is a problem concerning the translation itself, a problem of translatability or untranslatability, and another is a problem of the role which the translation has played in forming Japanese culture. From the viewpoint of the latter, I would like to bring the characteristic of Japanese culture to light in this paper, making reference to the books of Katō Shūichi, Watsuji Tetsurō and Maruyama Masao.

翻訳文化としての日本文化

星野勉

「翻訳」は、外来文化を受容しながらも、それに併呑されることなく、それを「わがもの化」するという意味で、日本文化の形成と伝承にとって、きわめて重要な役割を果たしてきた。「翻訳」においては、等価なものを現地語に置き換えることが目指されているが、置き換えられた意味がもとの意味とまったく同じであるということはありません。もとの意味とまったく同じではないという、「翻訳」の理念から言えば否定的な事態の根底において、「選択的受容」、すなわち、独自の「解釈」が行われているのである。本報告では、加藤周一の「日本文学史」論、和辻哲郎の「日本文化」論、丸山眞男の「古層」論などを手掛かりとしつつ、外来文化との接触・受容において、それゆえ、異質なものを介してはじめて分節化されうる「解釈」の独自性(＝偏向)のうちに、日本文化に固有なものを探り当て、翻訳文化としての日本文化の特性を明らかにする。

Jacopo Francesco Acqua

YAMANAKA SADAŌ E LA QUOTIDIANITÀ DELLA MENZOGNA

Il genere *jidaigeki* degli anni Venti e Trenta annovera tra i suoi rappresentanti due personalità di spicco, Itō Daisuke e Makino Masahiro. La bibliografia che tratta di questi due registi è relativamente sostanziosa, ed è inoltre necessario ricordare che molte delle loro opere hanno influenzato le successive generazioni di autori cinematografici. Tuttavia vi è una figura di quel periodo che è rimasta a lungo nell'ombra; il suo nome è Yamanaka Sadao (1909-1938).

Al giorno d'oggi Yamanaka è ricordato come uno dei più geniali registi giapponesi; il suo collega Aoyama Shinji, ad esempio, lo considera alla pari dei grandi maestri degli anni Cinquanta.¹ Eppure, nonostante i riconoscimenti, il materiale bibliografico nei suoi confronti è piuttosto scarso. I motivi sono molteplici: innanzitutto, Yamanaka ha lavorato in ambito cinematografico soltanto per sei anni, dal 1932 al 1937; in secondo luogo, nonostante fosse un regista assai prolifico, su ventisei pellicole girate ben ventitré sono andate perdute; oltre a ciò, la qualità delle immagini, ma soprattutto la qualità del sonoro delle tre opere sopravvissute è davvero povera, e non si è ancora provveduto a un restauro vero e proprio. Stando così le premesse, è facile comprendere come sia complicato scrivere di questo regista, a meno che non si introduca la sua figura in un contesto più ampio, quale può essere il primo cinema di *jidaigeki*. In questi casi però, spesso ci si riduce a una semplice menzione sulla vita e le opere.²

I critici Satō Tadao e Yamamoto Kikuo³ hanno comunque cercato di

¹ Aoyama Shinji, "On humanity and paper balloons", in *Humanity and paper balloons, a film by Sadao Yamanaka* (Jasper Sharp, ed.), Eureka, London 2005, pp. 3-4.

² Il concetto è ripreso in più occasioni sul sito dedicato alla memoria del regista "Yamanaka Sadao o gozonji desuka?", <http://www.w5a.biglobe.ne.jp/~shadow/doyouknow.htm>

³ Satō Tadao, "Yamanaka Sadao: Nihon eiga ni 'Amerika' o toriireta otoko", in *Seishun no kazu dake meiga ga aru: Nihon eiga besuto 200*, Kadokawa shoten, Tōkyō 1990, pp. 104-105; Yamamoto Kikuo, "Tradizione e modelli hollywoodiani in Yamanaka Sadao", trad. di Giorgio Amitrano e Torii Masao, in Marco Müller (a cura di), *Schermi giapponesi (volume I): La tradizione e il genere*, Marsilio, Venezia 1984, pp. 31-38.

analizzare nel dettaglio i suoi lavori, basandosi sulle poche opere conservate, e sui ricordi di gioventù per quanto riguarda quelle andate perdute. Le conclusioni a cui giungono sono davvero simili: entrambi definiscono Yamanaka Sadao un regista moderno di *jidaigeki*, positivamente influenzato dai film hollywoodiani suoi contemporanei.

La modernizzazione di Yamanaka risiede nei dialoghi: mentre nei *jidaigeki* di Itō Daisuke i personaggi adottano uno stile pomposo ed elegiaco, di diretta derivazione del teatro kabuki, gli attori dei film di Yamanaka si esprimono con frasi semplici e con termini di uso quotidiano. Inoltre, Yamanaka focalizza l'obiettivo sul cittadino comune, relegando in secondo piano il nobile samurai la cui esistenza è dettata da un severo codice d'onore. Anche per ciò che riguarda l'influenza proveniente dal cinema occidentale Satō e Yamamoto sono concordi: il modello hollywoodiano serve per riproporre l'essenza del *jidaigeki* attraverso un'ottica differente, più "moderna". In termini pratici, se Yamanaka vuole enfatizzare un determinato momento del film in costume che sta dirigendo, può prendere in prestito ambientazioni da *I miserabili*, oppure può far muovere la macchina da presa come nelle scene di *Grand Hotel*.⁴

I saggi dei due critici proseguono analizzando con meticolosità le opere di Yamanaka Sadao, e per ogni scena importante ai fini della narrazione essi non mancano di notare il corrispettivo occidentale. Di certo tale lavoro mette in luce il concetto di "modernizzazione"; tuttavia dice poco o nulla circa lo stile del regista, non cerca di trovare punti di contatto tra un suo film e quelli successivi, non segnala dei fili conduttori o delle tematiche di base. Anche se le fonti primarie si riducono a tre film soltanto, io credo che al loro interno si possa riconoscere l'evoluzione del pensiero di Yamanaka, il cui pessimismo cresce di pari passo con l'affermarsi del regime totalitaristico nel suo paese.

La prima testimonianza è data da una commedia del 1935 (丹下左膳餘話百萬兩の壺 *Tange Sazen yowa: hyakuman ryō no tsubo*, Un aneddoto su Tange Sazen: il vaso da un milione di ryō); l'anno successivo segue un film drammatico in cui serpeggia però una sottile ironia (河内山宗俊 *Kōchiyama Sōshun*, id.); e l'esperienza cinematografica si conclude nel 1937 con un altro dramma, in questo caso senza lasciare spazio al sorriso (人情紙風船 *Ninjō kami fūsen*, Sentimenti umani e palloncini di carta). A mio avviso, il filo conduttore che idealmente collega le tre opere è la menzogna: per Yamanaka Sadao tutti mentono, samurai e commercianti, poveri e benestanti, uomini e donne, giovani e anziani. Molto interessanti sono le modalità con cui la menzogna viene portata in scena, sia dal punto di vista della sceneggiatura, sia da quello della realizzazione tecnica. Si nota infatti che nel 1935 l'inganno è perpetuato solo a livello verbale, mentre nel 1937 i protagonisti stessi

⁴ *I miserabili* è stato trasposto su pellicola diverse volte nel corso degli anni; la versione a cui Yamanaka fa riferimento è quella di Raymond Bernard del 1933. *Grand Hotel* è un film del 1932 che ha come ambientazione un rinomato albergo di Berlino; la regia è di Edmund Goulding.

risultano essere delle contraddizioni viventi. Questo passaggio è secondo me una delle componenti basilari del pensiero di Yamanaka.

Nei paragrafi successivi viene analizzata nel dettaglio l'evoluzione del concetto di menzogna; le trame delle tre opere in questione si trovano riassunte in brevi paragrafi all'inizio delle corrispettive analisi.

Trama di Tange Sazen yowa: hyakuman ryō no tsubo

Un favoloso tesoro del valore di un milione di *ryō* è sepolto da qualche parte nella provincia di Nara, e la mappa che ne indica l'ubicazione è stata dipinta all'interno di un vaso. Ma il recipiente è talmente brutto che ogni suo proprietario non vede l'ora di disfarsene, salvo poi venire a conoscenza del suo segreto quando ormai è troppo tardi. I due contendenti in questa caccia al tesoro sono il *daimyō* di Yagyū e il fratello minore Genzaburō, anche se quest'ultimo preferisce dedicare gran parte del suo tempo alle scappatelle amorose.

Il *rōnin* Tange Sazen e la sua amante Ofuji invece sono i protagonisti di una vicenda parallela: la coppia è costretta dagli eventi a prendersi cura del piccolo Yasu rimasto orfano. Punto di contatto tra le due trame è proprio Yasu, entrato in possesso del vaso e intenzionato a tenerlo come recipiente per il suo pesce rosso.

Tange Sazen – La menzogna fine a se stessa

Nato dalla penna di Hayashi Fubō nel 1927, Tange Sazen diviene una figura oltremodo popolare nel giro di breve tempo, complice il fatto non solo di appartenere alla schiera degli eroi perdenti, ma anche di essere mutilato e di vivere al di fuori della società. La casa produttrice Nikkatsu non si lascia sfuggire la possibilità di trasferire su pellicola un personaggio così singolare, e affida la direzione di tre episodi incentrati sul *rōnin* al regista Itō Daisuke. Tuttavia, dopo il secondo film Itō abbandona gli studi Nikkatsu, cosicché la terza parte della saga viene affidata al giovane ma promettente Yamanaka Sadao. Insieme allo sceneggiatore Mimura Shintarō, il regista apporta svariate modifiche al soggetto originale, tanto che la vedova Hayashi cerca di bloccare la produzione del film.⁵ I produttori riescono comunque a distribuire la pellicola, nel 1935, in compenso però nei titoli di testa non viene accreditato il soggetto originale di Hayashi Fubō.

I cambiamenti apportati da Yamanaka e Mimura, in effetti, non sono marginali, ma rivoluzionano sotto ogni aspetto la figura nichilistica di Tange Sazen. In questo film infatti il protagonista non è un samurai vagabondo, ma un brontolone pantofolaio alle prese con un'amante senza peli sulla lingua.

⁵ Kawabe Shūji, "Tange Sazen yowa", in *Seishun no kazu dake meiga ga aru: Nihon eiga besuto 200*, cit., pp. 118-119.

Anche i personaggi comprimari sono soggetti a rivisitazioni di sceneggiatura: Genzaburō, dal nobile spadaccino qual era nel romanzo, diventa una macchietta priva di qualsiasi abilità manuale e totalmente sottomessa alla moglie Hagino. Infine, lo spazio dedicato ai duelli con la spada è molto ridotto rispetto ad altri *jidaigeki* contemporanei: si contano quattro scene di lotta, per un totale di tre minuti sui 91 dell'intero film.⁶ Le proteste della vedova Hayashi sono dunque comprensibili, almeno per quanto riguarda la fedeltà al romanzo.

Nonostante ciò, il risultato finale è una commedia squisita. L'interesse primario è rivolto al vaso, da tutti considerato di poco valore. Man mano che la storia prosegue, lo spettatore alla pari di Genzaburō distoglie le sue attenzioni dal recipiente e si tuffa tra i vicoli di Edo alla scoperta dei suoi abitanti. A questo punto ritorna il fattore menzogna anticipato nell'introduzione: sembra quasi che vivere a Edo implichi per forza dover mentire, e per Yamanaka non ci sono eccezioni a questa regola.

Una delle caratteristiche della commedia risiede nel ripetere di continuo lo stesso errore; questo vale anche per *Hyakuman ryō no tsubo*, dove i personaggi possono anche mentire più volte, ma la bugia da essi pronunciata rimane la stessa per l'intera durata della pellicola. L'esempio più lampante è dato proprio da Genzaburō: dopo aver conosciuto Ohisa, deve escogitare una maniera per prolungare all'infinito la ricerca del vaso, così da poter frequentare liberamente il circolo di tiro con l'arco dove la ragazza lavora. Di fronte a una Hagino speranzosa di ritrovare l'agognato vaso nel giro di pochi giorni, Genzaburō smonta le sue aspettative rispondendole che Edo è immensa, e che ci potrebbero volere anche dieci o vent'anni prima di ritrovarlo. L'effetto che Genzaburō ottiene da questa frase è proprio quello desiderato: poter rimanere fuori di casa per tutto il tempo che vuole. Nel corso della storia egli ripete la stessa identica frase alla moglie per ben quattro volte, con risultati non sempre soddisfacenti, specialmente dopo lo smascheramento del flirt.

Ad ogni modo, anche il giovane samurai è vittima degli inganni altrui: infatti sia l'emissario del fratello maggiore, sia un domestico della casa di Edo cercano di approfittare di lui. Procedendo con ordine, il primo dei truffatori è Kō Dainoshin, vassallo del *daimyō* di Yagyū. Durante i primi minuti della pellicola si assiste alla partenza di Dainoshin per Edo, nel tentativo di recuperare il vaso prima che Genzaburō possa venire a conoscenza del suo segreto; qualche istante più tardi lo si ritrova mentre discute con il novello sposo.

Nella scena introdotta qui sopra, un'immobile macchina da presa riprende Genzaburō a sinistra e Dainoshin a destra; in secondo piano si nota un paravento la cui linea verticale separa idealmente i due personaggi.

⁶ In molte versioni del film i duelli sono soltanto tre; questo perché un'intera sequenza di circa 21 secondi era stata eliminata dopo la Seconda guerra mondiale. Per molti anni considerata perduta, ne è stata ritrovata di recente una copia non sonorizzata.

Dainoshin si prostra più volte, e al suo inchino segue un primo piano di Genzaburō che informa lo spettatore del suo stato d'animo, una via di mezzo tra l'incredulo e lo spazientito. Non vi sono invece riprese ravvicinate di Dainoshin, di modo che non si possano cogliere le espressioni del suo viso: questo semplice espediente sottolinea ancora di più l'intento subdolo del personaggio. Inoltre, a ogni inchino la figura di Dainoshin si allunga verso il centro della scena, fino a superare quell'ideale linea verticale rappresentata dal paravento. Ed è infatti proprio in quel momento che Genzaburō decide di congedare quell'ospite così riverente. Il ruolo di Kō Dainoshin termina con il negoziato fallito: partito per Edo con la missione di ingannare Genzaburō e riprendersi il vaso, è costretto invece a confessare il segreto sotto la minaccia di venire malmenato dagli allievi della palestra di Hagino.

Il secondo truffatore si incarna nel ruolo di Yokichi, un domestico in servizio presso la dimora di Genzaburō e consorte. Ogni mattina esce di casa al seguito di Genzaburō, ma dopo pochi metri i due si separano; il samurai compra il silenzio di Yokichi e si dirige verso il circolo di tiro con l'arco. Yokichi, dal canto suo, prosegue le ricerche da solo, non nelle veci del suo padrone, bensì per conto del fratello maggiore. Al contrario di quanto avviene per il personaggio di Dainoshin, Yokichi gode di maggiore libertà all'interno della trama, proprio in virtù della sua molteplice natura: egli infatti inganna Hagino, perché non le rivela le vere intenzioni del marito, inoltre tradisce Genzaburō lavorando al servizio della squadra avversaria.

I tre personaggi esaminati fino a questo momento perseguono un determinato obiettivo (la riconsegna di un oggetto per Dainoshin, la possibilità di guadagno da parte di più padroni per Yokichi, la scappatella amorosa per Genzaburō), e mentono affinché questo venga portato a compimento. Essi sono consapevoli del proprio inganno, sanno di mentire, ma lo fanno esclusivamente per raggiungere quello scopo che si sono preposti. Nel caso in cui le loro intenzioni vengano smascherate, la punizione che li attende è assai leggera (di nuovo, il rischio di subire violenza per il primo, il licenziamento dalla casa di Genzaburō per il secondo, temporanei arresti domiciliari per il terzo).

Il fattore comune dei tre personaggi elencati qui sopra risiede nell'appartenere, in maniera più o meno diretta, alla classe sociale dei samurai. Diverso invece è il destino per chi non ne può far parte, così come è diversa la modalità con cui opera la menzogna in questo caso. L'ultimo truffatore della storia è il modesto Shichibei, il padre di Yasu. Shichibei svolge la professione di venditore ambulante, attività che non gli consente uno stile di vita dignitoso: tutto ciò che possiede si riassume in una sgangherata baracca sopra la quale troneggia l'insegna "I migliori articoli del mondo". Al circolo di tiro con l'arco egli si fa passare per un ricco imprenditore, proprietario di un immenso negozio nel quale lavorano commessi e apprendisti.

Shichibei non ricava nulla da una bugia di questo tipo, e il suo intento non è certo quello di vantarsi davanti alle belle inservienti che ascoltano le

sue storie. Semplicemente, il venditore utilizza l'espedito della menzogna come fuga dalla realtà: non si rende nemmeno conto di raccontare un sacco di frottole, come invece accade per gli altri personaggi della pellicola. Per Shichibei la menzogna è parte integrante del suo modo di parlare, è parte integrante del suo carattere: non vi sono distinzioni tra il vero e il falso in ciò che dice, o meglio, non esiste una netta demarcazione.

Per comprendere meglio il concetto, si possono paragonare fra loro le modalità di ripresa dei quattro personaggi menzionati. Si è già visto il caso di Dainoshin, il cui dinamismo tende a oltrepassare la barriera immaginaria posta tra lui e il suo interlocutore. Quando Genzaburō mente alla moglie, invece, Yamanaka riprende l'attore in primo piano o in piano americano; a Yokichi infine è affidata l'unica sequenza in soggettiva dell'intera pellicola. Queste tipologie di ripresa sono da considerarsi delle eccezioni all'interno del film: nella maggioranza di casi, infatti, la macchina da presa è statica, posta su un piano perpendicolare rispetto alla scena in modo da riprendere nella loro interezza personaggi e ambientazioni. Si notino le differenze tra la fig. 1 e la fig. 2.

Nella fig. 2 Shichibei sta spudoratamente mentendo davanti a Ofuji, Ohisa e a un altro cliente; eppure la scena viene filmata con distacco, come se il regista stesse riprendendo la quotidianità dei personaggi. Proprio per questo motivo la bugia del venditore ambulante entra a far parte di un contesto più ampio, quale può essere una giornata ordinaria degli abitanti di Edo. Al contrario, il piano americano nella fig. 1 interrompe il classico stile narrativo di Yamanaka, e lo spettatore è portato a riconoscere un secondo fine nello sguardo di Genzaburō.

Note conclusive su Tange Sazen

Dei tre film rimasti, *Hyakuman ryō no tsubo* è l'opera più dinamica. Sebbene la regia classica di Yamanaka risieda nel tenere fissa la macchina da presa,⁷ in questa pellicola sono comunque presenti un discreto numero di carrellate e panoramiche, oltre alla già citata soggettiva. Ad ogni modo, sono del tutto assenti primissimi piani o zoomate dell'obiettivo, e tale caratteristica accompagna la produzione filmica del regista fino alla sua ultima opera. Nel corso dei due anni successivi Yamanaka ridurrà ai minimi termini gli spostamenti della macchina da presa, semplificando così il suo linguaggio cinematografico. In altre parole, questo significa che saranno maggiormente presenti le menzogne di Shichibei piuttosto che quelle di Genzaburō; parafrasando il discorso, l'interesse del regista sarà rivolto al semplice cittadino di Edo, e in misura inferiore all'universo dei samurai.

⁷ Maria Roberta Novielli, *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia 2001, p. 67.

Trama di Kōchiyama Sōshun

La bella Onami e il vivace fratello Hirotarō gestiscono un locale dove si serve sake dolce all'interno di un quartiere commerciale di Edo; ma Hirotarō spesso abbandona la sorella durante le ore di lavoro per dedicarsi al gioco d'azzardo. La condotta ribelle del ragazzo e la sua immaturità sono fonte di innumerevoli preoccupazioni per Onami. Hirotarō, infatti, sottrae al samurai Kitamura Daizen il suo stiletto per poterci ricavare qualche *ryō*; inoltre, convince la prostituta Michitose a morire assieme a lui, lasciandola però da sola al momento di gettarsi nel fiume. In entrambi i casi Onami è costretta ad assumersi le responsabilità per le azioni del fratello; tuttavia le sue disponibilità finanziarie non le permettono di risarcire il boss yakuza Moritaya, che pretende 300 *ryō* per la morte della protetta Michitose.

Fortunatamente, i due fratelli hanno dalla loro parte Kōchiyama Sōshun, personaggio fuori dal comune dedito al libertinaggio e al gioco d'azzardo; assieme alla gelosissima amante Oshizu e al rōnin Kaneko, Sōshun difende Onami e Hirotarō dalle grinfie di Moritaya e dei suoi sgherri. I tre eroi arrivano a sacrificare la propria vita per far sì che i due ragazzi possano sfuggire al loro triste destino.

Kōchiyama Sōshun – Due modi diversi di essere bugiardo

La pellicola è importantissima dal punto di vista storico perché è uno dei primi film in cui recita l'attrice Hara Setsuko.⁸ Per quanto riguarda invece l'opera in sé, essa è la meno significativa, largamente ignorata anche dalla critica. Nonostante lo scarso successo, *Kōchiyama Sōshun* rimane un film valido: la trama è articolata e il tocco di Yamanaka si riconosce nelle inquadrature fisse e nella schiettezza dei dialoghi. Ha il difetto di non riuscire a distaccarsi dagli altri *jidaigeki* di quel periodo: il benefattore che si sacrifica per salvare la gente bisognosa non rappresentava di certo una novità negli anni Trenta.

Si può considerare questo *Kōchiyama Sōshun* come un'opera di passaggio dalla commedia brillante del 1935 al dramma pessimistico del 1937. In *Hyakuman ryō no tsubo* la casta dei nobili samurai svolgeva un ruolo importante all'interno della trama, mentre in questo film essa viene rappresentata da un unico personaggio, il cavilloso Kitamura Daizen. Al contrario, guadagnano maggiore libertà d'azione la gente comune e il micro-universo degli yakuza. Anche il concetto di menzogna come parte integrante della quotidianità del cittadino di Edo viene approfondito, sia a livello verbale, sia a livello comportamentale.

Il numero dei personaggi che si ritrovano a dire il falso è aumentato rispetto al 1935: mentono Sōshun e la sua amante Oshizu, mentono Hirotarō e la sorella Onami, mentono il samurai Kitamura e il rōnin Kaneko. Il risvolto comico, vale a dire la reiterazione del medesimo errore, è assegnato a

⁸ "Kōchiyama Sōshun", <http://www5a.biglobe.ne.jp/~shadow/kochiyama.htm>

Kitamura. Per quanto riguarda i restanti protagonisti, analizzerò solamente le figure di Hirotarō e Kōchiyama Sōshun, per la loro importanza all'interno della trama, e perché detentori di elementi rintracciabili nel più famoso *Ninjō kami fūsen*. Già con il breve riassunto nelle pagine precedenti ci si può fare un'idea dell'irresponsabilità di Hirotarō. Il suo senso di ribellione è ammirabile, dato che il ragazzo non accetta un'esistenza fatta di sottomissioni e soprusi da parte di un lunatico yakuza; è il suo atto di ribellione a essere riprovevole, perché porta alla rovina proprio quelle persone che vorrebbero prendersi cura di lui.

La regia di Yamanaka accentua la sensazione claustrofobica di una città che lascia poche speranze per un futuro migliore: il quartiere commerciale, l'abitazione di Onami, la bisca di Oshizu, gli stretti vicoli di Edo sono ripresi attraverso una macchina da presa immobile. L'unico mezzo a disposizione di Hirotarō per oltrepassare i confini di questo ambiente è ripudiarlo nella sua interezza. La bugia diviene quindi l'espedito per rinnegare inconsapevolmente la propria vita infelice, in misura equivalente a quanto avveniva per Shichibei in *Hyakuman ryō no tsubo*. Il linguaggio descrittivo di Yamanaka rimane identico: il regista non riprende mai Hirotarō in primo piano quando quest'ultimo mente, ma filma la scena con occhio distaccato, come se si trattasse di una banale conversazione di tutti i giorni.

Kōchiyama Sōshun è il complementare di Hirotarō, è l'uomo che è riuscito a spezzare i vincoli che lo legano alla società, permettendo così a se stesso di vivere alle spalle di essa. Il ragazzo stringe una forte amicizia con lui nella speranza di poterlo emulare. Sōshun vive di sotterfugi: bara al gioco d'azzardo oppure si traveste da monaco buddhista per frodare i potenti signori feudali. La differenza sostanziale fra i due personaggi sta proprio in questo: Hirotarō cerca di rinnegare la società tramite inganni verbali, Sōshun invece la sfrutta a proprio vantaggio grazie a inganni comportamentali.

Le attività clandestine a cui Sōshun si dedica si riassumono nei suoi camuffamenti, grazie ai quali può ingannare sia gli yakuza che le personalità di spicco. Questo stile di vita per nulla ortodosso comporta grossi rischi, e il minimo errore può risultare fatale; per questo motivo al protagonista sono preclusi i legami affettivi: la stessa Oshizu è una semplice amante che può essere rimpiazzata in qualsiasi momento. Hirotarō invece, per quanto egli rifiuti il mondo in cui vive, non può rinnegare il rapporto che lo lega alla sorella; ciò significa che la sua venerazione per l'amico Sōshun non si può tradurre in una completa emulazione.

Tornando al protagonista e ai suoi travestimenti, è necessario spendere qualche riga sulla sbalorditiva capacità di immedesimarsi in personaggi fittizi. Kōchiyama Sōshun opera delle trasformazioni complete, che lo rendono irriconoscibile: in termini pratici, il monaco che gioca a *shōgi* non è una persona camuffata, ma una delle identità che Sōshun può assumere. D'altronde, il protagonista stesso appare nel film prima sotto mentite spoglie e solo successivamente con il suo vero aspetto.

La regia traduce su schermo i cambiamenti di identità attraverso un procedimento semplice ma efficace: evita di mettere in scena le vestizioni del personaggio, cosicché Sōshun può passare da abiti civili a costumi monacali nell'arco di una manciata di secondi. Eliminare l'atto della vestizione significa impedire allo spettatore di assistere alla costruzione di un'identità nuova, che è poi la vera e propria elaborazione dell'inganno.

Si noti inoltre la cura riservata alle riprese del protagonista, come dimostrato dalla fig. 3. Quando la sceneggiatura prevede una battuta di Sōshun, la macchina da presa isola il personaggio, evidenziando l'abilità recitativa del multiforme protagonista. Sia ben chiaro, non si deve porre il primo piano del falso monaco allo stesso livello del sorriso beffardo di Genzaburō nella fig. 1: il giovane samurai di *Hyakuman ryō no tsubo* sta ingannando la moglie per inseguire un interesse personale, mentre nella fig. 3 l'obiettivo della macchina da presa sta descrivendo un aspetto della vita di Sōshun. Ancora una volta, dunque, la menzogna torna a far parte della quotidianità del cittadino di Edo, anche quando la sua attività risulta essere fuori dal comune.

L'ultima fuga di Hirotarō

Si è accennato alle riprese claustrofobiche che accompagnano questo film dalla prima all'ultima scena, e ai maldestri tentativi da parte del giovane Hirotarō di rompere le barriere imposte dalla società. Le sequenze finali di *Kōchiyama Sōshun* abbandonano l'utilizzo della macchina da presa ancorata al terreno e liberano così il ragazzo dal mondo circoscritto in cui vive. Questo avviene durante la rocambolesca fuga dagli sgherri di Moritaya, in cui perdono la vita Oshizu, Kaneko, e infine Sōshun. Tra inseguimenti e duelli a colpi di spada, i protagonisti cercano di avanzare tra i canali di scolo di una Edo illuminata dalle prime fievoli luci dell'alba; ed è qui che, finalmente, lo spettatore assiste all'unica carrellata del film, 12 secondi che salvano Hirotarō dal senso di oppressione. La pellicola dura 81 minuti: se si tralasciano i 12 secondi di carrellata, l'intero film è composto da scene statiche. Il movimento della macchina da presa è importante proprio perché rompe con lo stile cinematografico utilizzato fino a quel momento; è la descrizione del rifiuto estremo di Hirotarō per la società che lo circonda.

L'ultima scena vede il ragazzo correre in direzione di Shinagawa, il quartiere dove la sorella è tenuta prigioniera; la figura di Hirotarō si dilegua in lontananza, avviluppata dalla luce del nuovo giorno. Nessuno può sapere a cosa stia andando incontro, se riuscirà a ritrovare Onami, né se egli stesso sia davvero maturato; Yamanaka preferisce terminare il film lasciando in sospeso i quesiti dello spettatore. Il sapore delle scene conclusive è amaro se paragonato all'ottimismo prorompente di *Hyakuman ryō no tsubo*; tuttavia, essendo un finale aperto, l'interpretazione ultima è demandata allo spettatore. Il regista esprimerà in modo esplicito il proprio giudizio nella sua ultima opera, *Ninjō kami fūsen*.

Trama di Ninjō kami fūsen

Unno Matajūrō è un rōnin che vive in affitto in un misero vicolo di Edo; per guadagnarsi da vivere fabbrica palloncini di carta aiutato dalla moglie Otaki. Ogni mattina egli si reca alla dimora del samurai Mōri, con la speranza che gli venga concessa un'udienza. Sebbene Mōri abbia acquisito fama e notorietà tra i nobili della capitale grazie al supporto del defunto padre del protagonista, l'anziano samurai non dimostra alcun sentimento di riconoscenza nei confronti del vecchio amico. Al momento, l'unico interesse di Mōri risiede nel matrimonio combinato tra Okoma, figlia del proprietario di un banco dei pegni, e un rappresentante della casta dei samurai.

A fianco della casa di Matajūrō abita Shinza l'acconciatore, in perenne conflitto con lo yakuza Yatagorō Genshichi per il monopolio del gioco d'azzardo. I destini di Shinza e Matajūrō si incrociano nella notte in cui il primo rapisce Okoma, mentre il secondo tiene la ragazza prigioniera in casa propria, approfittando dell'assenza della moglie. Il padre di Okoma ordina a Genshichi di riportare a casa la figlia; ma lo yakuza fallisce nel suo incarico, perdendo il proprio onore davanti all'astuto rivale. Maggiore successo ha invece il locatore delle abitazioni nel vicolo; egli convince il padre di Okoma a sborsare 50 ryō per la figlia. Alla vista del denaro Shinza si persuade, e lascia libera la ragazza.

La complicità di Matajūrō nell'intera faccenda dà vita a una serie di pettegolezzi che giungono alle orecchie di Otaki. La donna ritiene di non poter continuare a vivere sopportando un simile disonore, e la sera stessa pone fine alla sua vita e a quella del marito. Un destino alquanto simile attende anche Shinza: chiamato da Genshichi al ponte Enmado, è costretto a duellare con lui, e lo scontro non gli lascia alcuna possibilità di vittoria.

Ninjō kami fūsen – La perdita dell'orgoglio

Nei primi mesi del 1937 Yamanaka Sadao lascia gli studi della Nikkatsu e firma un contratto con la casa produttrice P.C.L.⁹ La collaborazione però si riduce soltanto a questo film, dato che il regista viene chiamato alle armi il 25 agosto, giorno della prima assoluta. L'anno successivo Yamanaka si ammala mentre sta servendo il suo paese in Manciuria; si spegne il 17 settembre 1938, all'età di 28 anni. *Ninjō kami fūsen* è l'opera che firma la condanna di Yamanaka, in quanto il suo messaggio fortemente antimilitaristico risulta scomodo per un governo votato all'espansione territoriale. È facile sospettare che la chiamata alle armi in concomitanza con l'uscita del film non fosse dovuta al caso, e che vi siano state pressioni affinché quel regista sparisse dalla circolazione. Lo stesso Yamanaka ne era al corrente: pare infatti che prima di partire abbia malinconicamente scherzato sulla possibilità che *Ninjō kami*

⁹ Acronimo di *Photo-Chemical Laboratories*; la società è stata in seguito assorbita dalla Tōhō.

fūsen potesse essere il suo ultimo film, e che nel tal caso si sarebbe rivoltato nella tomba.¹⁰ Purtroppo per lui la sua predizione si è rivelata azzeccata.

Tornando alla pellicola, la trama è una rivisitazione di un dramma kabuki scritto da Kawatake Mokuami nel 1873, generalmente conosciuto con il titolo di 髪結新三 *Kamiyui Shinza* (Shinza l'acconciatore),¹¹ storia di un tragico triangolo amoroso tra la figlia del negoziante Shirakoya, il suo inserviente Chūshichi, e il parrucchiere che presta il nome all'opera teatrale. Pur presentando gli stessi personaggi, la sceneggiatura di *Ninjō kami fūsen* introduce dei concetti del tutto estranei al componimento originale. Lo squallore dell'ambientazione, gli stretti rapporti tra cittadini benestanti e malavitosi, l'arrivismo del samurai Mōri sono tutti aspetti creati appositamente per il film.

Come avviene per *Kōchiyama Sōshun*, la regia accentua il senso claustrofobico di un'esistenza condannata al fallimento; le inquadrature rimangono fisse, e la crudezza della trama viene inasprita ancora di più dall'assenza di colonna sonora: se si escludono gli sporadici canti intonati dagli abitanti nel vicolo, 80 minuti di silenzio accompagnano le sequenze del film.

Nonostante la dimensione cruda, Yamanaka non permette ai personaggi che vi abitano di lasciarsi andare a facili sentimentalismi: in *Hyakuman ryō no tsubo* si rideva spesso, *Kōchiyama Sōshun* invece disponeva di un gran numero di scene commoventi; con *Ninjō kami fūsen* lo spettatore non è di certo mosso al riso, ma nemmeno al pianto. Yamanaka infatti si limita a riprendere le vicende di un gruppo di poveri cittadini, con sguardo distaccato. Per meglio comprendere il concetto, è sufficiente paragonare il diverso trattamento del regista nei riguardi di due donne disperate: la prima è una Onami costretta a risarcire Moritaya in *Kōchiyama Sōshun*, la seconda è una Otaki sconvolta dalla condotta disonorevole del marito in *Ninjō kami fūsen* (figg. 4 e 5). La presa di posizione del regista a favore di Onami è riconoscibile nell'utilizzo del primo piano, nel lieve gesto compiuto dalla ragazza per asciugarsi una lacrima, nei fiocchi di neve che cadono silenziosi sul terreno. Al contrario, il dolore di Onami è ripreso in lontananza, con un campo medio: non è più interiorizzazione, bensì descrizione oggettiva, e il concetto è valido anche per gli altri protagonisti della vicenda.

Si può dire che l'intero film proceda per opposti o contraddizioni, a cominciare dal suicidio di un anonimo rōnin, compiuto non attraverso il *seppuku* ma per impiccagione. In altre parole, la storia ci presenta un nobile, un appartenente alla classe sociale più elevata, che muore come un mercante, vale a dire la sua perfetta antitesi. I vicini di casa organizzano una veglia funebre in suo ricordo, ma in realtà questa non è altro che una chiassosa

¹⁰ "Ninjō kami fūsen", <http://www5a.biglobe.ne.jp/~shadow/kamifusen.htm>
 "Yamanaka Sadao o gozonji desuka?", <http://www5a.biglobe.ne.jp/~shadow/doyouknow.htm>

¹¹ Il titolo originale è 梅雨小袖昔八丈 *Tsuyu kosode mukashi hachijō*, liberamente tradotto con "Storia di un mantello di seta nella stagione delle piogge".

festa a base di danze e sake. Ancora, Shinza non esercita mai la propria professione di acconciatore, ma dedica tempo e risorse al gioco d'azzardo; Matajūrō è astemio eppure torna spesso a casa ubriaco; infine, Mōri promuove il matrimonio tra il figlio di un nobile e la figlia di un commerciante.

In breve, Yamanaka Sadao racconta ancora una volta di una Edo disonesta, e di nuovo evidenzia come i suoi abitanti non utilizzino la bugia per secondi fini, ma quanto essa sia parte integrante del proprio modo di vivere. Inoltre, come si può constatare dall'elenco nel paragrafo precedente, sono i personaggi stessi a diventare menzogna, e non più le loro parole. L'atto pratico, cioè dire il falso, è quasi scomparso, cosicché il binomio Edo-falsità diviene ancora più inscindibile.

Questa Edo non è nemmeno più la città di Tange Sazen, dove gli abitanti possono perfino perdere interesse nei confronti di cifre da capogiro come un milione di *ryō*. Il fattore denaro si ritrova in tutte e tre le pellicole, ma l'ammontare massimo con cui i protagonisti vengono a contatto subisce una consistente riduzione: si passa infatti dall'esorbitante somma di *Hyakuman ryō no tsubo*, ai ben più modesti 300 *ryō* in *Kōchiyama Sōshun*, fino ad arrivare alla misera cifra di 50 *ryō* in *Ninjō kami fūsen*. Al contrario, l'attrattiva dei personaggi verso il denaro cresce a dismisura: se il rimpiazzo di una prostituta si esprime finanziariamente in 300 *ryō*, è indubbio che il riscatto di Okoma, figlia di un ricco mercante, ne debba valere molti di più. Ciononostante è l'affittuario stesso a proporre la cifra di 50 *ryō* al padre della ragazza; dopodiché il denaro estorto viene spartito tra Shinza, Matajūrō, e il locatore.

Né Shinza né Matajūrō si aspettano un compenso; il primo, in particolare, ripete in più circostanze che il suo orgoglio non gli consente di accettare quel denaro, e che il rapimento di Okoma aveva come unico scopo una rivalsa sul boss Genshichi. Questa messinscena ha breve durata: dopo uno scambio di battute, l'acconciatore si appropria della parte offertagli dal padrone di casa.

Gli elementi che emergono da questo episodio sono due: il primo è che il povero cittadino, pur presentandosi un'occasione irripetibile, preferisce accontentarsi di quel poco che basta per continuare a svolgere la stessa vita di sempre; il secondo fattore è che, anche di fronte a piccole somme di denaro, dignità e orgoglio vengono accantonati senza troppi ripensamenti. Shinza, in pochi minuti, ridicolizza e fa letteralmente a pezzi quei valori cavallereschi tanto decantati dai film in costume.

Note conclusive su Ninjō kami fūsen

Sia Yamanaka Sadao che altri suoi colleghi avevano più volte rappresentato la dimensione urbana del periodo Tokugawa. Questa però era sempre stata descritta attraverso un codice etico proprio della classe sociale dei samurai. Emergeva dunque un ambiente in cui il cittadino era pervaso da un disinteressato spirito di altruismo e abnegazione, sempre pronto al sacrificio in favore del prossimo. Con *Ninjō kami fūsen* tutto questo scompare;

l'abitante di Edo è una figura egoista, il cui senso etico è diametralmente opposto a quello rappresentato fino a quel momento. Non si avverte spirito di sacrificio tra i protagonisti di *Ninjō kami fūsen*, semmai è presente un forte attaccamento alla vita, ma alla propria vita, non quella del prossimo. Anche la classe sociale dei nobili deve fare i conti con questo mondo: Matajūrō abbandona a poco a poco quel sistema di valori morali attraverso i quali poteva ancora definirsi un samurai, fino a diventare a tutti gli effetti uno del quartiere, alla pari di massaggiatori, ristoratori, o venditori ambulanti. Ma lo stesso Mōri disconosce il proprio codice d'onore, poiché si astiene dal ripagare un debito di riconoscenza nei confronti del padre del protagonista.

L'ultima depositaria di quel mondo perduto rimane Otaki, figura ancora legata al senso del dovere e alla dignità della persona. Lo sguardo amareggiato nella fig. 5 non è solamente l'espressione di delusione per le azioni del marito, ma è anche la consapevolezza della corruzione sociale, la cui gravità non risparmia più nessuno, né il personaggio altolocato, né il cittadino comune. Otaki conosce un'unica via per poter fronteggiare questo degrado diffuso: compiere l'atto estremo di togliersi la vita. Ma il suo gesto, proprio come il suo personaggio, non viene compreso dai vicini di casa: il suicidio, inteso come rimedio ultimo al fine di preservare il proprio onore, è intriso di un anacronismo tale che gli abitanti del vicolo interpretano erroneamente il movente della donna. Essi finiscono col credere che quella tragica morte sia dovuta alle condizioni indigenti in cui la coppia era costretta a vivere.

È facile ora intuire come questo film sia stata la causa principale della rimozione forzata di Yamanaka Sadao dall'ambiente cinematografico: il Giappone in pieno fervore militaristico del 1937 aveva bisogno di *jidaigeki* che inneggiassero allo spirito cavalleresco dei samurai, non di opere che ne denunciassero gli anacronismi e le contraddizioni.¹² Il prezzo che il giovane regista ha dovuto pagare per una pellicola che nemmeno lo soddisfaceva appieno è stato fin troppo alto; tuttavia, al giorno d'oggi *Ninjō kami fūsen* è considerata la sua opera più importante, il suo testamento spirituale: un fatto curioso, se si pensa allo scarso valore che il regista le attribuiva.

Conclusioni e note sull'edizione in DVD

L'aggettivo più ricorrente per definire Yamanaka Sadao è "moderno", così come si definisce "moderna" la sua regia, "moderni" i suoi dialoghi, "moderna" la sua reinterpretazione del teatro kabuki, e così via. È indubbio che questo fattore "modernità" sappia farsi riconoscere con chiarezza: nonostante l'esiguo numero di opere rimaste, saltano subito all'occhio le differenze tra un

¹² Per uno studio sul rapporto tra il cinema e gli anni del militarismo: "AsiaMedia Il cinema giapponese tra guerra e propaganda", <http://venus.unive.it/asiamed/vetrina/anteprime%20schede/cinema.html>

jidaigeki di Yamanaka e uno di Itō Daisuke. Ancora, Yamanaka è “moderno” per le sue amare descrizioni della condizione umana, dapprima sapientemente edulcorate attraverso la commedia, e poi via via sempre più esplicite. Infine, nel mio caso, Yamanaka è “moderno” per la sua attenta analisi dell’ambiente cittadino, anche questa soggetta a interessanti mutamenti con il trascorrere degli anni.

Purtroppo, quando si parla di questo regista, rimane sempre il gravoso problema della reperibilità di fonti primarie che non siano i tre film più volte citati. Certo, esistono parti incomplete di altre sue opere, ma la durata media non supera i cinque minuti; eppure, nessuno può escludere che in futuro si possano ritrovare altri frammenti, o addirittura le pellicole integre, come è accaduto rispettivamente per una scena di *Hyakuman ryō no tsubo*, o per il divertente film 突貫小僧 *Tokkan kozō* (Un bambino che non si ferma mai) di Ozu Yasujirō.

Per il momento, Nikkatsu e Tōhō distribuiscono le tre opere complete in DVD, in versione non restaurata ma fornita di sottotitoli a fondo schermo, per compensare la scarsissima qualità audio originale.¹³ Infine, è disponibile sul suolo europeo un’ottima edizione inglese di *Ninjō kami fūsen* a cura della Eureka Entertainment.

¹³ Ulteriori informazioni si trovano alla pagina: “Yamanaka Sadao zenkoku shintōka keikaku”, <http://www5a.biglobe.ne.jp/~shadow/let'ssee.htm>



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

YAMANAKA SADAO AND LIES IN DAILY LIFE

“Modern” is one of the most common adjectives used to describe the works of Yamanaka Sadao. Yamanaka, active between 1932 and 1937, was a *jidaigeki* director, but his works are radically different from those of his contemporary colleagues, such as Itō Daisuke. The reasons why he is called “modern” are found in the directness of the dialogues, or in his interest in the common people rather than the samurai class. Moreover, I think that another reason to call him “modern” can be seen in the usage of lies; for Yamanaka, living in Edo implies being a liar, without distinction of gender, rank, or age. Even though it seems inoffensive, this portrayal of Edo citizens as everyday deceivers can actually be read as a subtle accusation against the totalitarian government and the spirit of self-sacrifice that was being promoted at that time.

山中貞雄と日常性における虚偽

ヤコポ・フランチェスコ・アックア

山中貞雄(1909－1938)は、伊藤大輔のような時代劇監督とは異なり、現代性に満ちた時代劇の作者として知られている。その現代性は登場人物の率直な話法や武士より庶民階級に対する関心などに認められる。

現代性の要素はそればかりではなく、嘘の使い方にも存在すると思われる。山中監督によると、男女、身分、年齢を問わず、江戸の住民全員は常に何かのふりをして生活しているようである。表面的に取るに足りないように思われる事象であるとはいえ、日常生活の中で嘘をついている江戸住民の描写は、現実に30年代の政府によって強制された自己犠牲的精神に対する批判として見ることができよう。

Valerio Luigi Alberizzi

**IL RUOLO DEL *KANBUN KUNDOKU* NEGLI STUDI SULLA LINGUA
GIAPPONESE: IL CASO DEI “CARATTERI NON LETTI”**

Le strategie di interpretazione della lingua cinese adottate in Giappone hanno riguardato ogni singolo aspetto dell'analisi testuale e, come è ovvio attendersi, anche quello grammaticale non fa eccezione. Trattandosi di una lingua dalle spiccate caratteristiche isolanti, in cinese classico una parola assume differenti valori (verbo, sostantivo, ecc.) in base alle relazioni funzionali, di tipo sintattico, che essa possiede in una data frase, determinate in prevalenza dalla posizione occupata all'interno del contesto narrativo.

Le difficoltà principali che si incontrano nella classificazione delle parole derivano essenzialmente da due fattori: da una parte, la spiccata propensione alla multifunzionalità, dall'altra, la notevole eterogeneità dei testi cinesi antichi. Le differenze, a volte profonde, riscontrabili sia sul piano lessicale sia su quello più propriamente grammaticale dipendono infatti da fattori molteplici, quali le differenze stilistiche, le influenze dialettali, la diversa datazione dei testi [...] In uno studio che tende a evidenziare gli elementi comuni della lingua impiegata per la compilazione di questi testi, tali fattori devono sempre essere tenuti in considerazione, in quanto non è detto che un morfema grammaticale sia presente in tutti i testi con l'intera gamma delle sue funzioni, o che un morfema lessicale non possa essere classificato diversamente da testo a testo.¹

Le parole possono essere di due tipi: di contenuto e di funzione. La prima categoria designa i morfemi lessicali, mentre la seconda quelli grammaticali. Questa distinzione è stata operata basandosi su quella tradizionale cinese tra *shici* 實詞 “parole piene” (morfemi lessicali) e *xuci* 虛詞 “parole vuote” (morfemi grammaticali). In alcuni casi, tuttavia, non esiste una netta demarcazione tra le due classi e questo comporta la mancanza di un inventario esaustivo dei morfemi grammaticali in quanto sono inclusi in differenti schemi tassonomici che variano a seconda dei singoli studiosi.

¹ Maurizio Scarpari, *Avviamento allo studio del cinese classico*, Cafoscarina, Venezia 1995, p. 18.

La presenza di questi elementi, privi di un vero e proprio valore semantico, dovette rappresentare per i giapponesi un complesso quesito da risolvere nell'ambito dello sviluppo di una strategia interpretativa che si rivelasse agile e funzionale. Le scelte che si offrivano erano in genere di due tipi: assegnare al logogramma (o coppia di logogrammi) la pronuncia corrispondente alla posposizione giapponese con analoga funzione sintattica riposizionandolo nel testo se necessario, oppure ignorarlo in fase di lettura, interpretando correttamente solo il ruolo grammaticale da questi rappresentato, integrandolo con l'aggiunta di una glossa in *kana* accanto al morfema lessicale di riferimento che, in genere, lo precedeva nel tessuto narrativo.

L'approccio in prevalenza adottato durante il periodo tardo antico fu quest'ultimo tant'è che nella terminologia tecnica accanto al più generico *okiji* 置字, "caratteri apposti", si preferisce parlare di *futokuji* 不読字, "caratteri non letti" ma, ciononostante, è riscontrabile una certa disomogeneità, a seconda dei documenti, anche in merito all'interpretazione di un singolo carattere. Alcuni logogrammi, inoltre, ricorrono più di frequente in alcune tipologie testuali, mentre in altre sono quasi del tutto assenti.

Lo studio di Kasuga Masaji 春日政治 (1878-1962) condotto sul *Konkōmyō saishōkyō* 金光明最勝王經, un documento risalente al 762 con glosse databili attorno all'830 circa, ha dimostrato che in alcune circostanze i caratteri 而 (congiunzione di coordinazione/subordinazione), 以 (congiunzione di subordinazione), 於 (preposizione temporale), 于 (preposizione del complemento indiretto), 之 (congiunzione di determinazione), 者 (posposizione di nominalizzazione), 與 (congiunzione di coordinazione) sono trascurati nel processo di lettura e che altri segni, invece, come 矣 (posposizione modale finale), 焉 (sostituto indefinito), 也 (posposizione modale finale), per quanto di largo impiego nelle opere della tradizione cinese, non ricorrono nemmeno una volta nel documento.²

La stessa tendenza è confermata da documenti a esso coevi come il *Daijō daishū Jizō jūrinkyō* 大乘大集地藏十輪經, con glosse dell'883, mentre altri come il *Daitō Genjō sanzō hōshi hyōkei* 大唐三藏玄奘法師表啓, annotato nell'860, presentano un numero maggiore di parole di funzione. In generale, uno studio comparativo dei manoscritti di periodo tardo antico con quelli di periodo Insei (1087-1185) ha dimostrato una certa fluttuazione dei caratteri inclusi nella categoria dei *futokuji* dovuta probabilmente alla diversità del diatipo linguistico adottato nel testo in cinese e a una semplificazione più o meno accentuata del metodo di interpretazione da parte degli estensori giapponesi delle glosse.

Infatti, elementi che per tutto il X secolo non ebbero una corrispondente lettura, come 雖, 與, 從, 及, 所, 被, 使, 令, 有, 未, 不, 可 e 如, con i primi dell'XI

² Kasuga Masaji, *Saidaijibon Konkōmyō saishōkyō koten no kokugogakuteki kenkyū* (Studio filologico sull'edizione annotata del Konkōmyō saishōkyō conservata al Saidaiji), "Kasuga Masaji chosakushū, bekkan", Benseisha, Tōkyō 1985, pp. 32-33.

secolo iniziarono a essere associati a termini del lessico autoctono passando da morfemi grammaticali non pronunciati a parole di funzione interpretate nella lettura del testo. In altri casi, la mancata definizione di una relazione univoca tra un preciso elemento sintattico giapponese e un dato carattere portò all'adozione di pronunce multiple favorendo, in virtù di questa ambiguità, un ritorno del logogramma tra i *futokuji* come 矣 accostato alla copula *nari* o al verbo di azione *su*, ma di fatto omesso di frequente nella lettura di un dato contesto.³

Sievince, quindi, come a causa dell'elevata irregolarità nell'esegesi di queste forme non si possa fare eccessivo affidamento sulla datazione del manoscritto in esame in grado, in molti altri casi, di collocare un dato fenomeno linguistico all'interno di un alveo ben definito.

Un'indagine conoscitiva che si riveli la più sistematica possibile, pertanto, dovrà partire dalla posizione occupata dai morfemi sintattici rispetto ai vari costituenti del discorso e, solo in un secondo tempo, considerarne le interpretazioni fornite dall'estensore delle glosse. Pertanto, i principali "caratteri non letti" possono essere suddivisi in:

- a) Elementi impiegati all'inizio o a metà dell'enunciato: 於, 以, 則, 而, 及, 于
- b) Elementi impiegati solo alla fine dell'enunciato: 矣, 耳, 耶, 歟
- c) Elementi impiegati a inizio, metà o fine di enunciato: 乎, 之, 也, 與, 焉

Dei caratteri precedentemente menzionati, *ze* 則 è, senza dubbio, uno dei più interessanti. In cinese classico era impiegato in prevalenza per indicare una subordinazione di natura condizionale essendo adottato per marcare sia la protasi sia l'apodosi. La lettura giapponese di frequente associata a questo elemento è *sunawachi*, "in altre parole" o "cioè". È tendenza comune quella di credere che durante la pratica del *kundoku* il carattere fosse sempre letto in questo modo, ma questa generalizzazione comporta non pochi problemi in differenti campi di applicazione che spaziano dalla retorica all'analisi testuale.

Nel 1961 Kobayashi Yoshinori 小林芳規, uno dei principali studiosi di materiali in *kundoku*, sviluppò una solida teoria sul carattere *ze* e il processo storico cui fu sottoposto prima di essere effettivamente letto "*sunawachi*".⁴ A tutt'oggi, la sua accurata e ben documentata spiegazione è adottata in modo pressoché acritico in tutti gli studi sul *kanbun kundoku*.

³ Kobayashi Yoshinori, "Kanbun kundoku shijō no hitomondai" (Un problema nella storia del *kanbun kundoku*), *Kokugogaku*, 16, 1954, pp. 47-64.

⁴ Kobayashi Yoshinori, "Hakase yomi no genryū – tokenba wo ichirei toshite" (Sull'origine delle letture delle casate laiche – il caso di *tokenba*), *Kokubungaku gengo to bungei*, 3, 1961, pp. 9-22.

Sunawachi e tokenba: la teoria di Kobayashi

Una semplice ricerca del logogramma 則 nei maggiori dizionari antichi, risalenti ai primi dell'XI secolo, quali *Ruijūmyōgishō* 類聚名義抄 (edizione Kanchiin 観智院本), *Iroha jiruishō* 色葉字類抄 (edizione Maeda 前田本) e *Hokkekyō onkun* 法華經音訓, rivela come la lettura associata in prevalenza a questo segno sia *sunawachi* スナハチ.

Di etimo incerto, fattore che portò allo sviluppo di varie teorie relative alla sua origine, le uniche conclusioni certe che la ricostruzione filologica ha permesso di stabilire sono un suo valore di carattere temporale e un impiego come sostantivo indipendente durante il periodo antico. Con la transizione verso il IX secolo, *sunawachi* modificò la propria funzione grammaticale in avverbio con il conseguente passaggio da termine indipendente a modificatore di una parte variabile del discorso pur mantenendo ancora inalterato il proprio campo semantico. In seguito, fu adottato come lessema esclusivo del *kanbun kundoku* sovente in associazione ai caratteri *ji* 即, *nai* 乃, *bian* 便, *zhe* 輒 e *ze* 則 dai quali probabilmente mutuò la valenza di marca della coordinazione subordinata.

Sulla scorta di lunghe indagini svolte in collezioni pubbliche e private, Kobayashi concluse che il suo impiego sembra essere caratteristico dei documenti ascrivibili al filone religioso come dimostrano alcuni manoscritti tra i quali merita di essere ricordata la copia risalente al 1224 (edizione Bandō 坂東本) del *Kyōgyō shinshō* 教行信証 di Shinran 親鸞上人 (1173-1262).⁵ Il perno della sua teoria è tuttavia costituito dalla scoperta dei due volumi, conservati al Tōdaiji 東大寺, del *Kegonkyō bonkai narabi ni sōshi den* 華嚴經品会并祖师伝 annotati da Sōshō 宗性 (1202-1292).⁶

La peculiarità di questo manoscritto è di riunire in sé la natura di un testo a carattere religioso e di un documento appartenente alla tradizione laica

⁵ Titolo abbreviato del *Ken jōdo shinjitsu kyōgyōshō monrui* 顕浄土真実教行証文類 (Raccolta di passi che rivelano la corretta dottrina, pratica e raggiungimento della Terra Pura). È la principale opera di Shinran, il fondatore della scuola di buddhismo Jōdoshin 浄土真宗. Strutturato in sei capitoli, il cuore delle dottrine esposte si basa sui quarantotto voti del Buddha Amida.

⁶ Figlio di Fujiwara no Takenori 藤原隆憲 entrò, all'età di tredici anni, al Tōdaiji nel secondo anno dell'era Kenpō (1214) dove iniziò a dedicarsi allo studio dell'*Abhidharmakośa bhāṣya* (giapp. *Kusharon* 俱舍論) prendendo parte al *Kusha sanjūkō* 俱舍三十講, le "trenta lezioni sull'*Abhidharmakośa*". Divenuto monaco residente del Sonshōin 尊勝院, uno dei principali complessi templari che gravitava attorno al Tōdaiji, spostò progressivamente il proprio interesse verso i testi di scuola Kegon con particolare riferimento alle problematiche del *karma*. Nel secondo anno dell'era Jōkyū 承久 (1220) si recò a Kyōto per assistere, in qualità di uditore, allo *Hosshōji onhachikō* 法勝寺御八講, il ciclo di otto sermoni che si teneva presso lo Hosshōji, stringendo un rapporto di amicizia con Chien 智円 dello Enryakuji che lo porterà ad approfondire lo studio di alcuni aspetti della scuola Tendai. L'analisi della sua esperienza religiosa si rivela fondamentale nel tracciare la fase di transizione dalle vecchie scuole religiose a quelle di nuova concezione, caratteristiche del periodo medio, grazie a un corpus di oltre cinquecentoquattordici manoscritti conservatosi fino ai giorni nostri.

cinese conservando i rispettivi metodi di notazione. Come è possibile intuire dal titolo, il corpo principale riportato sul fronte dei rotoli è costituito da un'opera buddhista cui fanno seguito le biografie di alcuni monaci famosi. In esso il carattere 則 è di sovente accompagnato da una glossa *su* ス, posta alla sua destra, che suggerisce una lettura in “*sunawachi*”. Il verso, invece, è ricco di fitte annotazioni, tratte da dizionari e Classici cinesi, che Sōshō doveva aver riportato come fonti di consultazione, ancillari all'esegesi del testo, in cui l'interpretazione attribuita al segno 則 risulta essere del tutto diversa:

論語曰、深キトキハ[則]厲ス、淺キトキハ[則]掲ス (深則厲淺則掲)

Nei *Dialoghi* sta scritto: “Quando [l'acqua] è profonda [si attraversa] con le vesti sollevate, quando è bassa [si attraversa] con le vesti sciolte”.⁷

Al carattere 則 è demandato, in virtù della posizione occupata nel testo, il solo ruolo di marca funzionale mentre non gli è assegnata direttamente alcuna lettura, integrata invece dal *kana* che lo precede: *toki wa* トキハ.

Il sintagma nominale *toki (ni) wa* e la sua variante generatasi per eufonia, *tokenba*, sono fatti rientrare dagli specialisti nel novero di quelle letture, legate al *kanbun kundoku*, proprie della lettura dei Classici cinesi e definite, pertanto, *hakase yomi* 博士読み. Sulla scorta dell'adozione selettiva operata da Sōshō, ne consegue che, nel caso di costruzioni con il logogramma 則, sembra sia possibile distinguere due differenti approcci di decodifica testuale ciascuno dei quali è legato all'interpretazione di uno specifico filone di opere: *sunawachi* per i documenti buddhisti, mentre l'impiego come “carattere non letto” sarebbe appannaggio dei manoscritti legati al pensiero laico cinese.

A partire dall'ultimo periodo tardo antico, *tokenba* figura in un numero cospicuo di documenti come lettura che ricorre con frequenza prima del logogramma 則. Il suo uso si diffuse e protrasse nel tempo fino al periodo premoderno dove, in virtù della sua peculiare pronuncia, fu subito fatto oggetto di studi da parte dei principali filologi che si dedicarono ai primi studi organici sul *kanbun kundoku* come Keian Genju 桂庵玄樹 (1427-1508) e Dazai Shundai 太宰春台 (1680-1747).

Il *Keian oshō kahō waten* 桂庵和尚家法倭点 (1501) e il *Wadoku yōryō* 倭読要領, infatti, riportano che numerosi sono i casi in cui il carattere 則 non era letto se preceduto dall'espressione *tokenba* e attestano durante il periodo Muromachi la presenza di una nuova lettura, *tokenba sunawachi* トキンバ則チ, ottenuta esplicitando nello stesso contesto le due interpretazioni di base illustrate in precedenza.⁸ Le ricerche condotte da Kasuga Masaji, tuttavia,

⁷ Kobayashi, “Hakase yomi no genryū”, cit., p. 13. La citazione è tratta da *xian wen* 憲問, il quattordicesimo capitolo dei *Dialoghi*.

⁸ Dazai Shundai, *Wadoku yōryō* (I principi della “lettura alla giapponese”), “Kango buntan sōsho, 3”, Kyūko shoin, Tōkyō 1979, pp. 384-461. Keian Genju, *Keian oshō kahō waten* (Il metodo di notazione del monaco Keian), “Dainihon shiryō, IX, 1”, Tōkyō teikoku daigaku bungakubu shiryō hensangakari, Tōkyō 1928, pp. 47-71.

hanno consentito di rilevare la presenza di una struttura *toki niwa* + “carattere non letto” トキニハ + [則] anche in alcuni manoscritti di testi sacri del primo IX secolo, lasciando aperti ulteriori interrogativi.⁹

Di conseguenza, per chiarire con puntualità l'iter compiuto da *toki niwa*/*tokenba* e *sunawachi* nelle due categorie testuali che ricorrevano al *kundoku*, e quale sia stato il processo che le abbia fissate come letture associate al carattere 則, si rivelò necessario ricercare la modalità d'impiego di questi sintagmi nei Classici cinesi per confrontarla con quella emersa dall'analisi dei testi buddhisti.

A tal fine, la scelta di Kobayashi cadde sul *Qunshu zhiyao* 群書治要 annotato da Kiyohara no Noritaka 清原教隆 (1199-1265) che si rivelò un eccellente campo di studio per dedurre il tipo di strategia adottata dalle casate laiche degli studiosi in quanto, oltre a essere una delle prime fonti di cui si può disporre, la sua natura di raccolta di estratti da diversi testi classici si presta particolarmente a questo scopo rendendo disponibili all'indagine una grande varietà di materiali.

In questo documento, *tokenba* compare con notevole assiduità, esclusivamente con valore di lettura suppletiva, come risulta dai seguenti esempi:

呂刑に云(ハク)、一人慶イコト有ルトキンハ兆民頼ルトイヘリ (一人有慶兆民頼之)

Nel *Luxing* sta scritto: “Se un solo individuo riceve un beneficio è come se lo ottenessero migliaia di persone”.¹⁰

知(リ)易キトキンハ[則]親有リ従カヒ易キトキンハ[則]功有リ (易知則有親易従則有功)

“Se è facile da conoscere vi è affinità, se è facile da seguire vi è destrezza”.¹¹

Non rari, anche se meno numerosi, i casi in cui ricorrono i sintagmi *toki ni* e *toki wa*. Nella totalità degli esempi, tuttavia, il loro impiego, unitamente a quello della variante principale, è pressoché identico, essendo collocati dopo la forma attributiva (*rentaikei*) di una parte flessiva del discorso per collegare una proposizione condizionale con il resto dell'enunciato costituito da una dichiarativa. Ne consegue che la funzione demandata a *tokenba* dalle annotazioni scritte sul manoscritto del *Qunshu zhiyao* è quella di trasmettere una verità universale senza alcun riferimento ad alcun valore suppositivo, di condizione prestabilita o, tantomeno, temporale. Questo fenomeno, inoltre, si ravvisa sia in presenza sia in assenza nel testo originale in cinese di un logogramma con valore connettivo come 則¹² che, qualora ricorresse, era molto

⁹ Kasuga, *Saidaijibon Konkōmyō saishōōkyō koten*, cit., pp. 276-277.

¹⁰ Kobayashi, “Hakase yomi no genryū”, cit., p. 10. La citazione è tratta dal capitolo *Luxing* dello *Shujing*.

¹¹ Ozaki Yasushi, Kobayashi Yoshinori (a cura di), *Gunsho chiyo 1 (Qunshu zhiyao 1)*, Kyūko shoin, Tōkyō 1989, p. 123. La citazione è tratta dal commentario *Xici zhuan* 繫辭傳 allo *Yijing*.

¹² Tra gli altri caratteri associati a *tokenba* con funzione di morfema grammaticale nel testo del *Qunshu zhiyao* si hanno: 者, 也, 焉 e 止.

probabilmente tralasciato nel processo di lettura in quanto in tutta l'opera non si trova un solo caso in cui sia letto *sunawachi* o in altro modo, confermando, quindi, quanto affermato da Keian Genju:

則字。古点ニ上ノ字ノ下ニテ、トキンハト点スル時ハ、スナハチトヨム事マレナリ

Il carattere 則. Nell'antico metodo di notazione, quando è riportato “*tokenba*” sotto al segno che lo precede, sono rari i casi in cui è letto *sunawachi*.¹³

A ulteriore riprova, in alcuni materiali posteriori di circa un secolo al documento fin qui considerato si iniziano a notare alcune particolari glosse in corrispondenza di 則 come 則ンバ (edizione del *Kinkushū* 金句集 in possesso della famiglia Date 伊達)¹⁴ o 則 (edizione del *Lunyu jijie* 論語集解 conservata presso il Daitōkyū kinen bunko 大東急記念文庫, 1334-1336). Queste testimonianze, quindi, lasciano supporre due possibili scenari:

- | | | |
|------------|---|----|
| A) トキンバ[則] | → | 則バ |
| B) トキナバ則チ | → | 則バ |

Il primo, A), prevede che in virtù del suo frequente accostamento al logogramma 則 *tokenba* sia progressivamente subentrata come lettura propria di quel segno, mentre il secondo, B), propone una sostituzione di *sunawachi*, lettura propria del carattere 則, con *tokenba* che, in molti casi, lo precedeva. Appare da subito evidente, tuttavia, come la soluzione di tipo B) sia da scartare non solo in virtù dell'eccessiva complessità di una lettura *tokenba sunawachi*, caratterizzata da un'ampollosa iterazione della funzione sintattica e mai rilevata nelle fonti fin qui prese in esame, ma anche perché, facendo affidamento sul *Wadoku yōryō*, questa interpretazione inizia a manifestarsi solo a partire dalla prima metà del XIV secolo.

Ne consegue che le teorie volte a individuare in *tokenba* una lettura caratteristica del sistema di notazione dei Classici sono da ritenersi corrette in quanto questa è la chiave interpretativa prevalente fornita dai manoscritti quando l'estensore delle glosse si trovava ad affrontare il carattere 則, letto *sunawachi* quasi esclusivamente nei testi a carattere religioso, come ben sintetizza il *Kegonkyō bonkai narabi ni sōshi den* di Sōshō.

Alla luce di questa interpretazione, risulta possibile spiegare anche le cause che portarono alla formazione di *tokenba sunawachi* traendo spunto, ancora una volta, dalle osservazioni di Keian:

故ニ新註ニ朱ニテ則字毎ニ此如ク点スルナリ。是レ古点ノ読ミ落シテ正ス可キカ爲ナリ〔也〕。
又墨点ナラハ字ノ右ノ肩ニサシアケテ字毎ニスノ仮名ヲ点ス可シ〔也〕。点ゼハ必ス上ノ字ノ
下ニテトキハト点可也。

¹³ Keian, *Keian oshō kahō waten*, cit., p. 53.

¹⁴ Riproduzione fotografica in Yoshida Sumio (a cura di), *Kinkushū*, Kichō tosho eihon kankōkai, Kyōto 1939.

Per questo motivo, nelle glosse della nuova scuola, si ricorre alla seguente notazione in vermiglio in corrispondenza di ogni carattere: 則入. Questo è fatto perché si devono correggere le sviste in fase di lettura del vecchio sistema di notazione. Se anche si usano glosse in inchiostro di china, si deve riportare in corrispondenza di ogni carattere il *kana* “*su*” lasciando un po’ di spazio alla sua destra. In tal caso, si deve assolutamente scrivere “*toki wa*” sotto all’elemento che lo precede.¹⁵

Per un monaco come Keian, infatti, il metodo delle casate dei letterati che tralasciava il carattere 則 in favore della lettura suppletiva *tokinba*, era da rettificare con una interpretazione segno per segno che assegnava al logogramma “*sunawachi*”, secondo la tradizione del *kundoku* buddhista. Al tempo stesso, tuttavia, non rigettava in *toto* la notazione degli *hakase* facendosi latore di una soluzione di compromesso che integrasse entrambe le scelte: *tokinba sunawachi*.¹⁶

Verso un’integrazione della teoria di Kobayashi

Lo studio di Kobayashi è stato adottato per oltre quarant’anni come una prova inconfutabile che la lettura associata a 則 sia *sunawachi* nel caso di un testo buddhista e che lo stesso segno non è letto nei Classici cinesi in virtù dell’uso combinato con *tokinba*. Questa spiegazione, sebbene valida, è ammissibile, tuttavia, solo per i documenti a partire dalla seconda metà del XIII secolo lasciando aperti alcuni interrogativi come il momento storico in cui 則 iniziò effettivamente a essere letto *sunawachi* e la verifica della validità della teoria di Kobayashi nei manoscritti dal periodo antico a quello tardo antico. È ancora una volta lo stesso studioso giapponese a fornire alcune risposte, sebbene, come si vedrà in seguito, c’è ancora margine per una piccola ma significativa integrazione.

Uno degli ultimi interrogativi da risolvere, quindi, è relativo allo sviluppo diacronico della lettura *sunawachi* in associazione ai differenti logogrammi, nel tentativo di risalire al periodo in cui questa interpretazione iniziò a fissarsi a 則.

Come già ricordato, con la transizione verso il IX secolo il lessema giapponese modificò la propria funzione grammaticale e semantica da elemento indipendente con valore temporale a modificatore di una parte invariabile del discorso con funzione avverbiale, per essere successivamente adottato come elemento esclusivo del *kanbun kundoku* in unione ai caratteri 即, 乃, 便, 輒 e 則 dai quali probabilmente mutuò la valenza di marca della coordinazione subordinata. Gli studi finora svolti,¹⁷ tuttavia, non hanno evidenziato se questa lettura sia stata adottata subito e indistintamente per ognuno dei quattro principali segni sopraccitati o se, invece, abbia seguito un

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Nakada Norio, *Kotenbon no kokugogakuteki kenkyū, sōron hen* (Studio filologico sugli antichi testi annotati con glosse, discorso generale), Kōdansha, Tōkyō 1954, pp. 157-163.

¹⁷ Yamada Yoshio, *Kambun no kundoku ni yorite tsutaeraretaru gohō* (Sull’uso lessicale riportato dalla lettura con glosse dei testi in cinese classico), Hōbunkan, Tōkyō 1935, pp. 164-180.

processo cronologico differente per ciascuno di essi.

Una rapida indagine sui documenti realizzati tra l'ultimo periodo antico e il primo periodo tardo antico sembrerebbe suggerire un'evoluzione diversificata in quanto in questo arco di tempo il logogramma 輒, ad esempio, era di solito letto *tayasuku*, forma avverbiale dell'aggettivo *tayasushi* たやすし "estremamente facile". In effetti, compiendo uno studio più esaustivo, è possibile individuare la seguente sequenza diacronica sulla scorta della quale la lettura *sunawachi* fu assegnata ai vari segni: 1) 即, 2) 輒, 3) 乃, 仍, 便, 4) 則. Questo passaggio verso un progressivo ampliamento del numero di elementi preposti a denotare uno stesso lessema fu dovuto a motivi di ordine sintattico, come la somiglianza funzionale (乃, 仍), o più semplicemente d'identità semantica (即, 便).

Kobayashi, quindi, riesce anche in questo caso a dimostrare che 則 fu l'ultimo carattere a cui fu assegnata la lettura *sunawachi*. Sostiene, inoltre, che era non letto durante la prima metà del periodo tardo antico, quando era frequentemente preceduto da *toki ni wa*, e, con la seconda metà del periodo Heian, iniziò a essere adottato nell'interpretazione dei documenti religiosi come si evince, ad esempio, dal *Soshitsujikarakyō* 蘇悉地羯羅經, conservato all'Università di Kyōto, risalente al 909.

Il punto controverso in questa spiegazione, tuttavia, risiede nel fatto che, a differenza del periodo medio e premoderno, la storia del *kanbun kundoku* dall'VIII al XII secolo può essere tracciata solo basandosi su testi a carattere religioso impedendo, di fatto, qualsiasi tipo di ricerca comparativa con i Classici cinesi, in quanto la maggior parte degli oltre duecento manoscritti legati alla tradizione laica continentale risale al XIII secolo. Questo ha favorito la diffusione della credenza che, durante il periodo Heian, i Classici cinesi fossero letti ad alta voce al Daigakuryō 大学寮¹⁸ senza alcuna sorta di lettura addizionale indicata sul testo. Gli studenti, quindi, dovevano probabilmente essere invitati a studiare a memoria i testi a imitazione del modello continentale e, anche quando iniziarono a ricorrere a glosse, la dimensione di queste ultime era molto ridotta come se non fosse opportuno che si notassero.

Nel tentativo di investigare il ruolo svolto da *sunawachi* e la sua relazione con il carattere 則 durante il periodo Heian alla ricerca di una possibile integrazione delle proposte di Kobayashi, è stata quindi svolta un'indagine su numerosi documenti buddhisti e testi della tradizione cinese. I risultati sono raccolti e presentati nelle tabelle 1, 2, 3 e 4.

¹⁸ Istituzione di stampo confuciano per l'istruzione dei funzionari governativi stabilita nel VII secolo durante il regno dell'imperatore Tenji 天智天皇 (626–671). Riorganizzata sotto il codice *ritsuryō* 律令 del 701 ampliò ulteriormente la propria influenza nel periodo Heian 平安時代. Era aperta ai figli dell'alta nobiltà e, previa presentazione di un'apposita domanda, anche a quelli dei nobili di rango inferiore e dei funzionari di provincia. Gli studenti vi entravano all'età di tredici anni per concludere dopo tre anni il prescritto corso di studi, al termine del quale dovevano superare un esame in base al cui risultato veniva assegnata loro una carica governativa. I funzionari predisposti all'istruzione e all'esame degli studenti erano detti *hakase* 博士.

Tabella 1

Manoscritto	Testo	Glosse	Incipit	Nome	Shite	Te	Wa	Ni	Ni wa	Te wa	Wo	Wo ba	Mo	Te mo	Mz.+ba	Ry.+ba	Iz.+b a	Ry.
金光明最勝王經 大唐三藏玄奘法師表啓 大興大集地藏十輪經 東大寺願誦文稿 妙法蓮華經玄贊 蘇悉地羯羅經略疏 南海寄歸內法伝 法華義疏 無量義經 妙法蓮華經 大唐大慈恩寺三藏法師傳	762	830 (白)	1	4	1	1	8				2				1		1	
	794-900	860																
	794-900	883 (白)		1	1		2	1			1				1		2	
	796-834	794-900	2	3											2			
	794-900	947-957 (白)		2		4								1				
	X sec.	947-957	4	1	1	1	1	1	1	3					2		2	
	710-794	X sec. (?)	1	11	1	13	2	1	1	1	1	1	1		1	2	4	
		1002	47	28	1	17	59	3	15	5					9	5	5	
	primo X sec.	XI sec.	1	1					1				1				1	
		1050-1086	6	23		3	18					2			4		4	
大唐西域記 往生要集 秘藏寶論	1071	1071 ㉑ 朱 ㉒ 墨 1099 ㉑ 墨 ㉒ 朱 1116 ㉑ 墨	㉑ 6 ㉑ 6 ㉑ 5	㉑ 1 ㉑ 2 ㉑ 5	㉑ 1 ㉑ 6		㉑ 5 ㉑ 6					㉑ 1			㉑ 5 ㉑ 7	㉑ 1 ㉑ 2 ㉑ 13	㉑ 5 ㉑ 2 ㉑ 13	
	1087-1192	tardo XI sec. (朱) tardo XII sec. (墨)	2	7		2	10	12	4						1		7	
			7*	9	1	10	7**		1	2	1	2			3		9	
	1168	1168	3	2	1		7				1	2					24	

*, Un caso con *okhototen te*; **, Un caso con *okhototen na*

Manoscritto	Testo	Glosse	Toki	Toki ni	Toki wa	Toki ni wa	Rt+wa	Rt+ni	Altro
金光明最勝王經 大唐三藏玄奘法師表啓 大衆大集地蔵十輪經 東大寺願誦文稿 妙法蓮華經玄贊	762	830 (白)				3	1		10
	794-900	860				6+2****			2
	794-900	883 (白)							
	796-834	794-900							
	794-900	947-957 (白)	1*	1	1		1	2	4
蘇悉地羯羅經略疏 南海寄歸內法伝 法華義疏	X sec. 710-794	947-957 X sec. (?)			21+5**+2***+1****1*****	5 3+1*+1*****	3		4
無量義経	primo X sec.	XI sec.					2		
妙法蓮華経		1050-1086							
大唐大慈恩寺三蔵法師傳	1071	1071 ㊤ 朱 ㊤ 墨 1099 ㊤ 墨 ㊤ 朱 1116 ㊤ 墨	㊤ 2					㊤ 1	
		1163							
大唐西域記 往生要集	1087-1192	tardo XI sec. (朱) tardo XII sec. (墨)				1*	2	1	3
秘藏寶鑑	1168	1168			6		2		

*, Toki (niwa); **, Toki (wa); ***, Toki (ni) wa; ****, Letto da Nakada; *****, (Toki) wa; *****, To (ki niwa)

Tabella 2

Manoscritto	Testo	Glosse	Senza glosse					
			Iz.+ba	Wo ba	Mz.+ba	Te	Wa	Te wa
金光明最勝王經	762	830 (白)	1					
大唐三藏玄奘法師表啓	794-900	860					1*	
大乘大集地藏十輪經	794-900	883 (白)						
東大寺諷誦文稿	796-834	794-900						
妙法蓮華經玄贊	794-900	947-957 (白)						
蘇悉地羯羅經略疏	X sec.	947-957						
南海寄歸內法伝	710-794	X sec. (?)						
法華義疏		1002						
無量義經	primo X sec.	XI sec.						
妙法蓮華經		1050-1086	1					
大唐大慈恩寺三藏法師傳	1071	1071 ① 朱 ② 墨 1099 ③ 墨 ④ 朱 1116 ⑤ 墨	① 1					
大唐西域記		1163						
往生要集	1087-1192	tardo XI sec. (朱) tardo XII sec. (墨)	4	1	1	1	2	1
秘藏寶鑰	1168	1168					1	1

*: A correzione del testo principale.

Tabella 3

Manoscritto	Testo	Glosse	Incipit	Nome	Shite	Te wa	Te	Wa	Ni wa	Wo ba	Mz.+ba	Ry.+ba	Iz.+ba	To	Toki ni	Toki wa	Toki niwa
白氏文集 論語 (清原) 史記	1107	1113	3	1						1			1				
	primo XIII sec. tardo XII sec.	XIII sec. 1211		1	1			4			2		1	5	1	7	4
莊子 (甲本) 白氏文集	metà XIII sec. 1231-1233	metà XIII sec. 1231-1233	1	1		1		4		2			6				55
	1303	1303	2		1			8	1	2	1				3	23	24
論語 (中原) 莊子 (乙本)	primo XIV sec.	XIV sec.						1	2			1	4		2	29	

Manoseritto	Testo	Glosse	Senza glosse	
			Rt.+wa	Altro
白氏文集 論語 (清原)	1107	1113		1
	primo XIII sec.	XIII sec.		
史記 莊子 (甲本)	tardo XII sec.	1211		
	metà XIII sec.	metà XIII sec.	3	
白氏文集 論語 (中原)	1231-1233	1231-1233		
	1303	1303	2	
莊子 (乙本)	primo XIV sec.	XIV sec.	4	

Tabella 4

Manoscritto	Testo	Glosse	Con glosse							
			Incipit	Shite	Wa	Toki wa	Toki ni	Tokinba	Iz.+ba	Rt.+wa
白氏文集 論語 (清原)	1107	1113								
	primo XIII sec.	XIII sec.	4	1	4	32	1	2	1	2
	tardo XII sec.	1211								
史記 莊子 (甲本)		meta XIII sec.								
	1231-1233	1231-1233								
白氏文集 論語 (中原)										
	1303	1303								
莊子 (乙本)	primo XIV sec.	XIV sec.								

I più antichi esempi in cui il carattere 則 è letto *sunawachi* risalirebbero ai primi del IX secolo con il *Konkōmyō saishōōkyō*, alla seconda metà dello stesso periodo con il *Daitō Genjō sanzō hōshi hyōkei* e lo *Shibunritsu gyōjishō* 四分律行事鈔. Nella prima e nella terza delle fonti citate, in corrispondenza del logogramma, è riportato il *kana suna* スナ o *sona* ソナ. In genere, tuttavia, l'annotazione connessa nei manoscritti a *sunawachi* è costituita dalla sillaba finale *chi* チ o dalla lettura completa (*kanzen fukun* 完全附訓), lasciando aperti alcuni interrogativi. Un solo *kana chi* segue il carattere preso in esame nel *Daitō Genjō sanzō hōshi hyōkei*, ma anche questo esempio non può essere eletto a rappresentativo in quanto adottato per correggere un errore di trascrizione nel corpo principale del testo, dove 載 doveva essere sostituito da 則, e ulteriori dubbi si hanno addirittura sulla forma ortografica alquanto stilizzata del segno.¹⁹

Un altro fattore da tenere in debita considerazione è che, come dimostra la tabella 1, nei tre testi citati, composti da un numero cospicuo di volumi, 則 sia molto frequente e che, al contrario, le glosse siano scritte solo in un'occorrenza per ciascun documento lasciando supporre le seguenti possibili situazioni:

- 1) la lettura *sunawachi* per il logogramma 則 era comune e diffusa al punto da non richiedere di essere esplicitata nei testi se non limitatamente ad alcuni casi particolari;
- 2) il carattere 則 nel IX secolo era un elemento di norma non letto e solo in quelle due occorrenze si era deciso di interpretarlo diversamente;
- 3) *sunawachi* (o *sonawachi*) sono degli errori di trascrizione.

Quanto esposto al punto 1) è difficile da sostenere perché, come si è visto, *sunawachi* non era una lettura comune per 則 e, dal punto di vista stesso della decodifica del testo in cinese, era un passo da segnalare con la dovuta attenzione. Anche la tesi al punto 3) non è da ritenersi probabile in quanto dovrebbe essere un vero e proprio frutto del caso che l'errore coincida con le prime due sillabe del lessema in esame. È quindi l'ipotesi del punto 2) a sembrare la più corretta e che consente di stabilire un impiego di 則 come *futokuji* per tutto il primo periodo tardo antico anche nei documenti buddhisti.

I risultati riassunti nelle tabelle 1, 2, 3, e 4 sembrano corroborare i dati di Kobayashi, ma al tempo stesso consentono di reconsiderarli sotto una luce differente quando si giunge all'interpretazione del carattere nel medio e tardo periodo Heian. Come ricordato in precedenza lo studioso giapponese sostiene una mutua relazione tra 則 e *sunawachi* durante la prima metà del periodo tardo antico portando a sostegno delle proprie affermazioni una copia del

¹⁹ Kichō kotenseki kankōkai (a cura di), *Daitō Genjō sanzō hōshi hyōkei: Chion in zō* (*Daitō Genjō sanzō hōshi hyōkei*, edizione Chion in), Kichō kotenseki kankōkai, Tōkyō 1960, p. 1.

Soshitsujikarakyō risalente al 909. L'analisi qui presentata su cinque lunghi manoscritti con glosse databili attorno al X secolo, tuttavia, sembra suggerire una situazione lievemente diversa in quanto non si riscontra mai una lettura *sunawachi* in corrispondenza del segno 則.

Tra i testi presi in considerazione figura anche il *Soshitsujikarakyō ryakuso* 蘇悉地羯羅經略疏, un commentario al *Soshitsujikarakyō* conservato presso lo Ishiyamadera 石山寺 che, come facile attendersi, ricorre di frequente a citazioni di passi del *sūtra* di cui illustra la dottrina, ma nessuno dei diciassette caratteri riporta una annotazione completa o parziale che sia. Il testo con il maggior numero di occorrenze del morfema grammaticale è lo *Hokke gisho* 法華義疏 (1002) con ben duecentotrentaquattro esempi nessuno dei quali è letto o ha una glossa al proprio fianco.

Due soli sono i casi che possono essere presentati in merito alla fine del periodo Heian e ai primi anni del periodo Insei. Uno figura nel noto *Sūtra del loto*, *Myōhō rengekyō* 妙法蓮華經, e l'altro nel *Daitō daijionji Sanzō hōshiden* 大唐大慈恩寺三藏法師傳, di cui esiste un accurato studio a opera di Tsukishima Hiroshi 築島裕, dove a dispetto di tre diverse notazioni risalenti al 1071, 1099 e 1116 è solo in un passo con glosse del 1099 che 則 è letto *sunawachi*.

Il quadro cambia in modo radicale quando si prendono in considerazione i dati offerti dallo studio dei manoscritti annotati durante la metà e il tardo XII secolo. Di grande interesse a tal proposito è la copia dello *Ōjōyōshū* 往生要集 conservata al Saimyōji 西明寺 che riporta due differenti gruppi di glosse, uno in vermiglio (tardo XI secolo) e uno in inchiostro nero (metà o tardo XII secolo). Il carattere 則 compare cinquantacinque volte e, a eccezione di due casi che saranno descritti successivamente, non riporta nessuna indicazione che possa suggerirne una qualche lettura. Al contrario, gli stessi passaggi sono letti *sunawachi* in circa un quinto dei passi annotati in inchiostro nero che dimostrano un diverso approccio nei confronti dell'interpretazione del segno suggerendo la possibilità che la lettura in *sunawachi* si sia affermata in questo arco di tempo.

Un arco di tempo di soli cinquant'anni circa, infatti, si rivela essere troppo breve da un punto di vista linguistico per consentire un cambiamento così tangibile e un'ulteriore testimonianza a riguardo è fornita dalla copia annotata nel primo XIII secolo del *Lunyu* 論語, i *Dialoghi* di Confucio, conservata al Kōzanji 高山寺 che, come illustra la tabella 4, legge sempre *sunawachi* tutti i quarantotto morfemi grammaticali presenti segnalandosi come l'unico Classico cinese a fornire questa interpretazione. Ciononostante, tale fonte non può essere adottata come una prova inconfutabile di questa lettura tra gli studiosi laici in quanto il colofone ci informa che il testo fu annotato da un monaco adottando il sistema di notazione della famiglia Kiyohara 清原家 sostenendo ancora una volta il punto di vista di Kobayashi.

Allo stesso tempo, lo studio illustrato in queste pagine suggerisce che la lettura *sunawachi* si stabilì codificandosi attorno alla metà del XIII

secolo piuttosto che, come sostenuto da Kobayashi, nella metà del X secolo spostando la datazione in avanti di quasi centocinquant'anni. Un'ulteriore conferma a questa ipotesi è dimostrata dalla fluttuazione nell'interpretazione del carattere che si riscontra con una certa frequenza nei documenti risalenti a questo momento storico.

Le glosse vermiglie del manoscritto dello *Ōjyōshū* risalenti al tardo XI secolo non suggeriscono, come ricordato in precedenza, nessuna lettura di 則 in *sunawachi* ma, cionostante, esistono due esempi controversi in cui in corrispondenza del logogramma sono riportati gli *okototen* フコト点 per le posposizioni *te* e *na*. Alla luce del fatto che una notazione del genere non ha senso alcuno e che la posizione degli *okototen* per *te* e *na* nel sistema adottato per le glosse del manoscritto è vicina a quella del segno per *chi* è naturale concludere che si tratti di errori di trascrizione che rivelano un certo grado di incertezza nell'interpretazione.

Un caso ancor più degno di nota è offerto proprio dal *Kegonkyō bonkai narabi ni sōshi den*. In esso, la stessa frase in cinese 深則厲淺則揭 è riordinata in due modi differenti sul verso del documento:

論語曰、深キトキハ〔則〕厲ス、淺キトキハ〔則〕掲ス
詩ニ曰ク深キトキハ則ス(ナハチ)厲ス、淺キトキハ則ス(ナハチ)掲ス²⁰

Kobayashi cita la seconda versione a sostegno della propria teoria della presenza di una doppia lettura contaminata *toki wa sunawachi*, in una forma per così dire primigenia in testi che risalgono alla metà del XIII secolo. Lo stesso esempio, tuttavia, può essere adottato anche per illustrare una certa incertezza nella notazione anche nei Classici cinesi.

Come è noto, i fenomeni linguistici si verificano gradualmente senza bruschi cambiamenti. Lo *Hizōhōyaku* 秘藏寶鑰 (1168) conservato presso l'Università di Tōkyō dimostra chiaramente questa affermazione. Il documento è un'eccellente risorsa non solo per le tre differenti tipologie di glosse che presenta, ma anche per i numerosi casi in cui ricorre il carattere 則 che tuttavia è accompagnato dal grafema *chi*, posto alla sua destra, solo in due esempi su cinquanta con notazione ascrivibile al 1168.

此心則都亭字
此ノ心ハ則チ都亭ナリ
Questo stadio della mente è, in altre parole, una dimora.²¹

²⁰ Kobayashi, "Hakase yomi no genryū," cit., pp. 13-14.

²¹ Tutte le citazioni dallo *Hizōhōyaku* sono riferite al manoscritto dell'Università di Tōkyō di cui non esiste alcuno studio a eccezione di Valerio L. Alberizzi, *Studio filologico sul manoscritto dello Hizōhōyaku del secondo anno dell'era Nin'an (1168 d.C) - Il giapponese medio attraverso le fonti in kanbun kundoku del periodo Insei-Kamakura (1086-1333 d.C)*, Venezia 2004 (Tesi di dottorato). Per rendere più agevole il loro reperimento, accanto al numero di pagina è stato indicato con "r." quello della riga. *Hizōhōyaku*, p. 49 verso, r. 3.

是則所謂華嚴經也

是(レ)則チ所謂華嚴經(ナリ)[也]

Questo è, quindi, [il contenuto] del cosiddetto *Avatamsaka sūtra*.²²

Se si ricercano le tipologie di carattere che possono essere associate a una lettura *sunawachi* e quali glosse sono riportate in loro corrispondenza, si ottengono i risultati riassunti nella tabella 5 che offrono qualche spunto di riflessione sulla lettura assegnata al carattere dopo la metà del XII secolo.

Il primo dato che risulta subito evidente è l'assenza del segno 仍 e un uso ancora di tipo avverbiale per 輒 cui sono apposti, nell'ordine, i *kana* *tayasuku* タヤスク e *ku* ク. Se si eccettuano le due ricorrenze di 便 (delle quali una presenta comunque una annotazione *hachi* ハチ → *sunahachi* → *sunawachi*) poco numerose per poter fornire un significativo campo di indagine, interessanti spunti di analisi sono offerti da un confronto tra 即, 乃 e 則.

La scarsa presenza di *kana* in corrispondenza di 即 (solo otto casi su quarantanove per il corrispondente 16,3%), il primo elemento in ordine temporale ad attestarsi nell'uso come marca per *sunawachi*, può essere spiegata proprio alla luce della grande diffusione di questa lettura tanto da non richiedere di essere esplicitata nel testo se non in riferimento ad alcuni casi specifici.

Tabella 5

CARATTERE	OCCORRENZE	PRESENZA DI KANA	ASSENZA DI KANA
即	49	8 (チ)	41
輒	2	2 (1: タヤスク, 1: ク)	0
乃	19	13 (11: チ, 2: イマシ)	6
仍	0	0	0
便	2	1 (ハチ)	1
則	50	2 (チ)	48
TOTALE	122	26 (22)	96

Questa affermazione può trovare ulteriore riscontro se si studia il diverso atteggiamento assunto dall'estensore rispetto ai due restanti caratteri: 乃 e 則. Le tredici annotazioni che prevedono il grafema *chi* scritto accanto al segno 乃, infatti, sono tutte risalenti al 1168, al pari delle due indicazioni riferite a 則, ma è chiaro che la fondamentale differenza è costituita dal rapporto tra le concordanze totali dei logogrammi e il numero di glosse che accennano a una lettura *sunawachi*. Nel 57,9% dei casi, infatti, si è deciso di esplicitare nel testo l'interpretazione del carattere 乃, se usato con valore di elemento connettivo, mentre nonostante 則 sia il logogramma più frequente nel manoscritto, cui è demandata solo questa funzione sintattica, l'indicazione della sua lettura

²² *Hizōhōyaku*, p. 50 recto, r. 5.

rappresenta solo il 4% delle occorrenze totali.

Interpretando questi dati alla luce dell'evoluzione diacronica esposta in precedenza (① 即, ② 輒, ③ 乃, 仍, 便, ④ 則), quindi, si è portati a ritenere che, limitatamente ai segni presi in esame e al loro rapporto con il termine giapponese *sunawachi*, i *kunten* di periodo Insei dello *Hizōhōyaku* attestino una fase intermedia del sistema di notazione in cui la lettura stava sovrapponendosi a elementi di più recente attribuzione (乃) al punto da segnalarne con puntualità la corretta interpretazione, mentre il carattere 則 era ancora da intendersi, in prevalenza, come un componente “non letto”.

Conclusioni

Le strategie di interpretazione del carattere 則 sono mutate grandemente a partire dai primi stadi dell'evoluzione della lingua giapponese. In gran parte non letto durante l'arco di tempo che va dall'VIII al XII secolo, con l'ingresso nel periodo medio iniziò a essere associato all'avverbio giapponese *sunawachi* in prevalenza, ma non in modo esclusivo, durante l'interpretazione dei testi sacri. Con il tardo XIII secolo il suo impiego si differenziò in modo netto sulla scorta della categoria testuale: letto *sunawachi* nei testi buddhisti, ma ignorato nel processo di lettura dei Classici cinesi dove era di frequente associato a *tokenba*.

Il processo di ibridazione di queste letture nacque a partire da questo momento. Durante il XIV e XV secolo fecero la loro comparsa una serie di letture integrate generate per contaminazione di cui *toki ni wa sunawachi* o la sua forma eufonica *tokenba sunawachi* sono solo gli esempi più comuni; tuttavia questa ampollosa magniloquenza non poté durare a lungo: con il XVII secolo *sunawachi* divenne l'unica lettura riconosciuta per il segno 則 e adottata per tutto il periodo premoderno fino al XIX secolo.

THE SIGNIFICANCE OF *KANBUN KUNDOKU* IN THE STUDIES ON JAPANESE LANGUAGE:
THE CASE OF UNREAD CHARACTERS

In 1961 Kobayashi Yoshinori, one of the main figures in modern research on *kundoku* materials, elaborated a solid theory about the character *ze* and the historical process it underwent before being read “*sunawachi*.” His detailed and well-documented explanation has been adopted, almost acritically, in many studies of *kanbun kundoku* ever since. Kobayashi’s study has been used for almost forty years as irrefutable proof that the reading associated with *ze* is *sunawachi* when working on a Buddhist text, and that *ze* is an unread character combined with *tokenba* when dealing with Chinese classics. This explanation, however, is valid only for the manuscripts written after the second half of the thirteenth century. This creates a new set of questions: when did the character *ze* begin to be read *sunawachi*? What was the approach to *ze* in the manuscripts of the Nara to Kamakura period? It is on the basis of Kobayashi’s theory that this essay will present an historical outline of the significance of *kanbun kundoku* in the studies on Japanese language together with an attempt to propose a partial systematization and integration to Kobayashi’s theory by looking at twenty seven manuscripts from the Nara and Kamakura (1185-1333) periods.

日本語学における漢文訓読の位置—不読字の場合

ヴァレリオ・ルイジ・アルベリッツィ

日本語の諸文体の相互の関係と特徴を記述するためには、取り分け古代中世の日本語に大きな影響を与えた漢文訓読語の基礎的な研究を実施しなければならない。今回の研究に当っては、焦点を不読字に絞り、平安時代末から中世末期までを主な対象として、漢文訓読の資料である訓点資料の調査・研究を行う。不読字についていちばん行き届いた説明は小林芳規氏によるものである。本稿では小林説の補足を試み、特に東京大学本の「秘蔵宝鑑」と西明寺本の「往生要集」を中心とする仏教関係の典籍に記入された訓点の調査を行い、その言語の文体的特徴を記述していくこととする。

Luca Capponcelli

KIMI SHINITAMŌ KOTO NAKARE
RIFLESSIONI SUL PACIFISMO DI YOSANO AKIKO

Yosano Akiko 与謝野晶子 (1878-1942)¹ è una figura centrale nella storia della poesia moderna giapponese. La sua produzione letteraria copre un arco di tempo molto lungo che va dalla prima raccolta di *tanka*, *Midaregami* 乱れ髪 (Capelli in disordine, 1901) alle ultime poesie pubblicate nel 1942, anno della sua morte. Tra le tante opere che l'hanno resa celebre, c'è una poesia che scrisse quando aveva ventisei anni, dedicata al fratello impegnato sul fronte della guerra russo-giapponese.

君死にたまふこと勿れ (旅順口包圍の中に在る弟を歎きて)	Ti prego, non morire (lamento per mio fratello tra le forze di assedio a Port Arthur)
---------------------------------	---

あゝをとうとよ君を泣く 君死にたまふことなかれ 末に生まれし君なれば 親のなさけはまざりしも 親は刃をにぎらせて 人を殺せとをしへしや 人を殺して死ぬよとて 二十四までをそだてしや	Ahimè, piango per te fratello mio, ti prego, non morire. Ultimo figlio e perciò dai genitori il più amato ti han forse loro insegnato a impugnare la spada e uccidere altri uomini? Ti hanno forse cresciuto fino ai tuoi 24 anni dicendoti di uccidere e morire?
---	---

堺の街のあきびとの 舊家をほこるあるじにて 親の名を継ぐ君なれば 君死にたまふことなかれ 旅順の城はほろぶとも ほろびずとても何事か	Figlio di una nota famiglia di mercanti di Sakai, poiché succederai al nome di tuo padre, ti prego, non morire. Cosa può importare a te se la fortezza di Ryojun ²
---	--

¹ Nel testo si farà riferimento all'autrice con il nome Akiko, seguendo l'uso del tempo.

² Port Arthur.

君知るべきやあきびとの
家のおきてに無かりけり

capitolerà o meno?
Questi non sono affari
di una famiglia di mercanti.

君しにたまふことなかれ
すめらみことは戦ひに
おほみづからは出てまされ
かたみに人の血を流し
獣の道に死ねよとは
死ねるを人のほまれとは
大みこゝろの深ければ
もとよりいかで思されむ

Ti prego, non morire.
Sua Maestà l'Augusto Imperatore
non va in battaglia.
Poiché l'Augusto cuore
è nobile e profondo
come può pensare davvero
che sia cosa onorevole
versare il sangue altrui,
e morire come bestie?

あゝをとうとよ戦ひに
君死にたまふことなかれ
すぎにし秋を父ぎみに
おくれたまへる母ぎみは
なげきの中にいたましく
わが子を召され家を守り
安しと聞ける大御代も
母のしら髪はまさりけり

Ah, fratello mio,
ti prego, non morire in battaglia.
L'autunno si è portato via nostro padre³
e nostra madre, rimasta sola,
protegge la casa
piangendo lagrime ancora più tristi
da quando le hanno chiamato il figlio.
Si dice che il Regno di Sua Maestà
sia prospero e sereno,
eppure aumentano i bianchi capelli
di nostra madre.

暖簾のかげに伏して泣く
おえかにわかき新妻を
君わするや思へるや
十月添はでわかれたる
少女ごころを思ひみよ
この世ひとりの君ならで
あゝまた誰をたのむべき
君死にたまふことなかれ⁴

Nascosta all'ombra della tenda
piange la tua giovane moglie.
L'hai dimenticata o la pensi?
Non siete stati insieme che dieci mesi.
Pensa al suo giovane cuore di donna,
che solo te ha al mondo
e nessun altro su cui contare.
Ti prego, non morire.

Kimi shinitamō koto nakare (Ti prego, non morire) fu pubblicata il primo settembre 1904 sulla rivista *Myōjō*, quando la guerra era iniziata da circa

³ Il padre di Akiko era morto l'anno prima, nel settembre 1903.

⁴ *Kimi shinitamō koto nakare* (Ryojun hōi no naka ni iru otōto o nagekite) /
aa, otōto yo kimi o naku / kimi shini tamō koto nakare / sue ni umareshi kimi nareba /
oya no nasake wa masarishimo / oya wa yaiba o nigirasete / hito o korose to oshieshi ya / hito
o koroshite shine yo tote / nijūshi made o sodateshi ya / sakai no machi no akibito no / kyūka
o hokoru aruji nite / oya no na wo tsugu kimi nareba / kimi shinitamō koto nakare / ryojun no
shiro wa horobu tomo / horobizu totemo nanigoto ka / kimi shiru beki ya akibito no / ie no okite
ni nakarikeri / kimi shinitamō koto nakare / sumeramikoto wa tatakahi ni / ohomizukara wa
idemasane / katamini hito no chi o nagashi / kemono no michi ni shine yo to wa / shineru o hito
no homare to wa / ōmigokoro no fukakereba / moto yori ika de obosaren / Aa otōto yo tatakahi
ni / kimi shinitamō koto nakare / suginishi aki o chichigimi ni / okuretamaheru hahagimi wa
/ nageki no naka ni itamashiku / wa ga ko o mesare ie o mamori / yasushi to kikeru ōmiyo mo /
haha no shiragami masarikeri / noren no kageni fushite naku / oekani wakaki niizuma o / kimi
wasururu ya oboheru ya / totsuki sowade wakaretaru / shōjogokoro o omoimiyo / kono yo nitori
no kimi nara de / aa mata dare o tanomu beki / Kimi shini tamō koto nakare.

sette mesi. Oggi è probabilmente la poesia pacifista giapponese più famosa, ma questa reputazione si è consolidata soprattutto nel secondo dopoguerra, sia per la tendenza di una parte della critica letteraria a esaltarne il coraggio pacifista⁵, sia perché a partire dagli anni '50 è citata in buona parte dei testi scolastici,⁶ favorendo nella percezione comune un'associazione tra Akiko e le idee pacifiste.

Eppure, nella sua produzione letteraria non ci sono altre poesie che esprimono in modo così diretto il rifiuto della guerra, ma, al contrario, una parte della sua produzione poetica degli anni '30 e durante la guerra del Pacifico, glorifica le imprese militari del Giappone in Asia.⁷ Negli ultimi anni la critica letteraria giapponese ha sottolineato questa incongruenza tra l'immagine di Akiko come simbolo del pacifismo giapponese e Akiko nazionalista degli anni '30, mettendo in discussione anche il significato della avversione alla guerra espressa in *Kimi shinitamō koto nakare*. Nei testi critici pubblicati dagli anni '90 a oggi la maggior parte degli autori escludono che nei versi possa esserci un pacifismo ideologico e ne spiegano il contenuto nei termini di una libera espressione di sentimenti individuali, riconoscendo in *Kimi shinitamō koto nakare* e più in generale nell'attitudine letteraria di Akiko nel tardo periodo Meiji l'emergere di una coscienza individuale moderna.⁸

⁵ Nel 1949 la poetessa Fukao Sumako, allieva di Akiko, definì la poesia “un gesto di coraggio estremo che nel Giappone di quegli anni non aveva precedenti ed è rimasto ineguagliato anche dopo”. Citato in Irie Haruyuki, *Yosano Akiko to sono jidai*, Shin Nihon shuppan, Tōkyō 2003, p. 55. Itō Shinkichi scrive che Yosano Akiko “pur consapevole dei rischi che avrebbe corso, decise di pubblicare con sorprendente coraggio una poesia in cui sfidava apertamente l'autorità e il suo massimo vertice, l'Imperatore”. Itō Shinkichi, “Kindai ni okeru sensō to shijin ni tsuite”, in Akiyama Kiyoshi, Itō Shinkichi, Okamoto Jun (a cura di), *Nihon hansen shi shū*, Taihei shuppansha, Tōkyō 1969, p. 250. Una chiave di lettura simile si trova anche in Ibaraki Noriko, *Kimi shinitamō koto nakare – Yosano Akiko no shinjitsu no bosei*, Dōwaya, Tōkyō 2007, pp. 70-72.

⁶ Steve Rabson, *Righteous Cause or Tragic Folly: changing views of war in modern Japanese poetry*, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor 1998, p. 108.

⁷ Negli anni '30 Akiko pubblica un numero consistente di poesie e *tanka* dal contenuto nazionalista. Tra i componimenti più noti si possono ricordare *Kōgan no shi* 紅顔の死 (Morte dalle rosee guance) e *Nihon kokumin - Asa no uta* 日本国民-朝の歌 (Cittadini giapponesi. Canto del mattino). *Kōgan no shi* fu ispirata dalla sanguinosa battaglia di Shanghai nel gennaio 1932, in cui perirono sotto i colpi dell'artiglieria navale giapponese circa duecento studenti cinesi reclutati per la difesa della città. La poesia esprime tristezza per quei giovani morti e l'autrice si immedesima nel dolore delle madri, però incolpa della loro morte il comandante della diciannovesima armata Cai Tingkai 蔡廷鍇, che li ha reclutati, e la classe politica cinese, che inganna il suo popolo rappresentando i giapponesi come nemici. *Nihon kokumin - Asa no uta* celebra il sacrificio di tre soldati giapponesi morti in una missione suicida contro le postazioni cinesi a Shanghai nel febbraio 1932 ed esalta la coesione e la lealtà della nazione verso l'imperatore. Questi due poemi e numerosi altri componimenti nazionalisti sono riuniti in *Akiko shi hen zenshū shūi*, 9, 10, Kōdansha, Tōkyō 1970.

⁸ Nakamura Fumio, *Kimi shinitamō koto nakare*, Izumi shoin, Tōkyō 1994, pp. 25-29; Irie Haruyuki, *Yosano Akiko to sono jidai*, cit., pp. 43-47; Matsudaira Akiko, “Hyōden Midaregami zanzan”, in *Yosano Akiko Midaregami* (a cura di Matsudaira Akiko), Shinchō bunko, Tōkyō 2004, p. 215.

Tuttavia, nei primi anni del '900, per una donna l'affermazione di una personalità autonoma e libera di esprimersi non poteva non scontrarsi con un contesto sociale che riconosceva alle donne poche libertà. Pertanto, un'analisi di *Kimi shinitamō koto nakare* deve interrogarsi anche sul rapporto tra la soggettività femminile dell'autrice e la sua percezione della guerra.

In queste pagine si cercherà di inquadrare la natura dell'avversione alla guerra nella poesia di Akiko attraverso un confronto tra *Kimi shinitamō koto nakare* con altre poesie femminili e un saggio di Tolstoj, composti entrambi durante la guerra russo-giapponese. Successivamente si cercherà di individuare l'esistenza di un collegamento tra l'avversione alla guerra in Akiko e parte della sua produzione saggistica e giornalistica che ha per argomento la condizione della donna in Giappone.

Prima di lei, due giovani poetesse, Yamakawa Tomiko 山川登美子 (1879-1909) e Isonokami Tsuyuko 石上露子 (1882-1959), avevano pubblicato rispettivamente sui numeri di marzo e luglio 1904 di *Myōjō* alcuni *tanka* che non aderivano al clima generale di euforia bellica. Per esempio:

みいくさの艦の帆綱に錨綱に召せや千すちの魔も搦む髪
Andate capelli e con mille intrecci imprigionate il demone,
alle sue vele e all'ancora.⁹

みいくさにこよひ誰が死ぬさびしきと
髪ふく風の行方見まもる
Chi morrà questa sera in battaglia?
Penso triste, seguendo con lo sguardo
il vento che mi soffia tra i capelli.¹⁰

Nel *tanka* di Yamakawa Tomiko si può leggere la mostruosa metamorfosi della nave in un demone, ma anche la determinazione a imprigionare con i capelli la nave da guerra, forse per non far partire l'uomo amato. In quello di Isonokami Tsuyuko l'angoscia della guerra si sovrappone all'immagine del vento che le attraversa i capelli.¹¹ Come Akiko, anche Isonokami Tsuyuko rappresenta la guerra nel suo aspetto più tragico: la morte.

⁹ Yamakawa Tomiko (*Myōjō*, 1 marzo 1904). *Miikusa no fune no hozuna ni ikarizuna ni meseya chisui no ma mo karamu kami*.

¹⁰ Isonokami Tsuyuko (*Myōjō*, 1 luglio 1904). *Miikusa ni koyohi tare ga shinu sabishimi to kami fuku kaze no yukue mimamoru*.

¹¹ Nella tradizione letteraria giapponese sono numerosi gli esempi in cui i capelli di una donna sono dotati di una particolare forza simbolica, associata alla bellezza e all'emozionalità femminile. Nel brano *Urayamashigenaru mono* (Particolari che destano invidia) del *Makura no sōshi*, Sei Shōnagon afferma che le donne dai lunghi e bellissimi capelli sono oggetto di gelosa ammirazione (si veda Sei Shōnagon, *Note del guanciale*, a cura di Lydia Origlia, SE, Milano 2002, p. 157). È famoso anche il *waka* di Izumi Shikibu: *kurokami no / midaremo shirazu / uchifuseba / mazu kakiyarishi / hitozo koishiki* 黒髪の みだれも知らず うちふせば まずかきやりし ひとぞ恋しき (noncurante dei neri capelli in disordine, nel mio mesto languire, penso con nostalgia a colui che per la prima volta li accarezzò), Izumi Shikibu, *Goshūi waka shū*, XIII, 755. Yoshida Kenkō dedica l'inizio della sezione 9 dello *Tsurezuregusa* alla forza seduttrice dei capelli femminili (*Tsurezuregusa* 9, <http://etext.virginia.edu/japanese/tsure/YosTsur.html>). Questi e altri esempi

Akiko aveva un rapporto privilegiato con queste due poetesse¹² e anche l'atteggiamento verso la guerra russo-giapponese espresso in *Kimi shinitamō koto nakare* è in sintonia con il loro. Però esistevano anche alcune circostanze personali importanti: l'autrice sapeva che il fratello era stato inviato sul fronte di Port Arthur, località che in quei mesi era descritta dai giornali giapponesi come teatro di una battaglia decisiva e correva notizia che i soldati sarebbero stati impiegati anche in missioni suicide.¹³ Inoltre, Akiko aveva da poco dato alla luce il suo secondo figlio e questo potrebbe aver fatto maturare in lei una ancor più profonda sensibilità verso il valore della vita.

Tali circostanze personali possono spiegare il coinvolgimento emotivo con cui l'autrice si oppone alla guerra del 1904-05. Non vi sono altri esempi di poesie scritte da donne in quegli anni che esprimono questo sentimento in modo così diretto e con toni così accesi. Un confronto con la poesia *Ohyaku do mōde* お百度詣 (I cento pellegrinaggi) di Ōtsuka Kusuoko 大塚楠緒子 (1875-1910), pubblicata sul numero di gennaio 1905 sulla rivista *Taiyō*, rende più evidente questo aspetto di *Kimi shinitamō koto nakare*.

お百度詣
ひとあし踏みて夫思ひ
ふたあし国を思へども

三足ふたたび夫思ふ
女心に咎ありや
朝日に匂ふ日の本の
国は世界に只一つ
妻と呼ばれて契りてし
人も此世に只一人
かくて御国と我夫と
いづれ重しとはれなば
たゝ答へずに泣かんのみ
お百度詣あゝ咎ありや¹⁴

I cento pellegrinaggi
Un passo e penso a mio marito,
due passi e penso alla mia patria,
ma al terzo passo penso ancora a mio marito.
Si può per questo biasimare il cuore di una donna?
Una sola è la patria
che si tinge del sole mattutino,
una sola è al mondo
anche la persona a cui ho giurato d'esser moglie.
Se mi chiedessero cosa è più importante,
la patria o il marito?
Piangerei soltanto, senza rispondere.
Si può per questo biasimare
le mie cento visite ai santuari?

dimostrano che la bellezza dei capelli costituiva un requisito fondamentale del fascino femminile. A partire da *Midaregami*, nel lessico delle poetesse del *Myōjō* la gamma espressiva affidata ai capelli viene gradualmente ampliata e vi sono poesie in cui le immagini di capelli in disordine, sconvolti dal vento o fittamente intrecciati, possono evocare uno stato emotivo di grande intensità che può esprimere anche angoscia o inquietudine, come nel *tanka* di Isonokami Tsuyuko, oppure una passione inarrestabile, come in quello di Yamakawa Tomiko. Si veda anche: Haga Tōru, *Midaregami no keifu*, Kōdansha gakujutsu bunko, Tōkyō 1988, pp. 14-15; Itsumi Kumi, *Shin midaregami zenshaku*, Yagi shoten, Tōkyō 1996, p. 300.

¹² Si veda Gomibuchi Noritsugu, "Hana ga saku otometachi no kage ni", *Yūriika - shi to hihyō*, 8, agosto 2000, pp. 167-175.

¹³ Ovviamente, gli spostamenti delle truppe erano segreti e Yosano Akiko non poteva esser certa che il fratello Chūzaburō fosse stato inviato a Port Arthur, né suo fratello avrebbe potuto comunicare per lettera la sua reale destinazione, che ancora oggi rimane sconosciuta.

¹⁴ *Ohyaku do mōde* / hitoashi fumite tsuma omoi / futaashi kuni o omoedomo / sansoku futatabi tsuma omou / onnagokoro ni togame ariya / asahi ni niou hi no moto no / kuni wa hitotsu / tsuma to yobarete chigiriteshi / hitomo kono yo ni tada nitori / kakute okuni to wa ga tsuma to / izure omoshi to towarenaba / tada kotaezuni nakan nomi / ohyaku do mōde aa togame ariya.

Ohyaku do mōde ritrae il dilemma di una moglie che compie le cento visite ai santuari e ai templi, pregando per il marito in guerra. Si tratta di una costruzione poetica, perché nella vita reale il marito della poetessa, Ōtsuka Yasuji, era docente di estetica all'Università di Tōkyō e durante il conflitto russo-giapponese continuò a esercitare il suo lavoro in Giappone. Circostanze personali a parte, la visione della guerra dal punto di vista femminile è un tratto comune alle due poesie. Ma Ōtsuka Kusuoko esprime i suoi dubbi sulla guerra con un tono più moderato e non risponde al dilemma su cosa sia più importante la nazione o suo marito, mentre Akiko grida senza alcun dubbio “fratello mio non morire”. La presenza del fratello sul fronte può giustificare il coinvolgimento emotivo, ma non è sufficiente a spiegare lo stile che presenta una fraseologia e una forza allocutoria del tutto nuove rispetto alla precedente produzione di *tanka* con cui si era fatta conoscere da molti lettori, soprattutto quelli più giovani.

Per quanto riguarda il lessico e alcuni contenuti, l'ipotesi più accettata dalla critica è quella di un collegamento tra *Kimi shinitamō koto nakare* e un saggio pacifista di Lev Tolstoj scritto alcuni mesi dopo l'inizio del conflitto russo-giapponese.¹⁵ Sul *London Times* del 27 giugno fu pubblicata la traduzione in inglese di un saggio contro la guerra che Tolstoj aveva scritto tra aprile e maggio del 1904. Il titolo inglese era *Bethink yourselves – a letter on the russian-japanese war*, presto tradotto in diverse lingue. Ne esiste anche una italiana dal titolo *Ricredetevi!*, di Vittorio Piva, pubblicata nel 1904, cui si è fatto riferimento per il testo italiano in queste pagine.¹⁶

In Giappone il saggio di Tolstoj fu tradotto da Kōtoku Shūsui 幸徳秋水 e Sakai Toshihiko 堺利彦 e pubblicato il 7 agosto sul giornale di ispirazione socialista *Heimin shinbun* 平民新聞 con il titolo *Nanjira kuariatameyo* 爾曹悔改めよ (Ravvedetevi!). Il testo in inglese fu consegnato da Sugimura Sojinkan 杉村楚人冠,¹⁷ giornalista dello *Asahi shinbun*. Una traduzione del saggio di Tolstoj uscì a puntate anche sullo *Asahi shinbun* tra il 2 e il 15 agosto 1904, con il titolo *Nichiro sensō ron*.¹⁸

¹⁵ Itsumi Kumi, *Hyōden Yosano Tekkan Akiko*, Yagi shoten, Tōkyō 1975, p. 354; Nakamura, *Kimi shinitamō koto nakare*, cit. p. 127.

¹⁶ Leone Tolstoj, *Contro la Guerra russo giapponese (Ricredetevi!)* (a cura di Vittorio Piva), Mongini Editore, Roma 1904.

¹⁷ Nakamura, *Kimi shinitamō koto nakare*, cit., p. 138.

¹⁸ Curiosamente, la traduzione si ferma all'undicesimo capitolo del testo pubblicato sullo *Asahi shinbun* del 15 agosto 1904, omettendo il dodicesimo, proprio quello che potrebbe aver ispirato le affermazioni criticate come le più ingiuriose nella poesia di Akiko (Sua Maestà l'Augusto Imperatore...). Sui motivi si dovrebbe indagare meglio, ma ritengo poco probabile che il dodicesimo capitolo sia stato omissso per cause estranee alle scelte redazionali del giornale, in quanto il testo integrale in inglese era già a disposizione dello *Asahi shinbun* almeno dai primi giorni di agosto, come dimostra il fatto che fu il giornalista Sugimura Sojinkan a consegnarlo ai redattori dello *Heimin shinbun*.

Il saggio di Tolstoj è un manifesto pacifista e il rifiuto della guerra si basa sulle sue convinzioni religiose e morali, ma si traduce anche in una critica della monarchia e nella denuncia degli interessi economici che sono dietro la guerra. Le analogie tra la poesia di Akiko e *Nanjira kuiaratame yo* di Tolstoj sono molto evidenti e possono essere riassunte nei seguenti punti che emergono da un confronto testuale:

- gli uomini in guerra sono paragonati a bestie che si uccidono tra loro nel modo più crudele;
- i soldati e le loro famiglie non hanno nessun rapporto con i reali obiettivi della guerra, ma ne subiscono le conseguenze più tragiche;
- i monarchi e i ministri, non vanno in guerra, ma esortano i sudditi a morire per la gloria e l'onore.

<i>Bethink yourselves</i> ¹⁹	<i>Ricredetevi!</i> ²⁰	<i>Nanjira kuiaratameyo</i> ²¹	<i>Kimi shinitamō koto nakare</i>
Like wild beasts on land and on sea are seeking out each other in order to kill, torture and mutilate each other in the most cruel way.	Questi uomini come bestie selvaggie si inseguono per terra e per mare, per uccidersi, per mutilarsi nel modo più crudele.	今や極めて猛悪なる方法を以て、互ひに惨害殺戮を逞しくせんが為に、陸に海に野獣の如く相逐ひつゝ、	Versare il sangue altrui, e morire come bestie (III strofa)
They cannot but know that besides the senseless, purposless expenditure of miliards of rubles i.e. of human labor, on the preparations for war during the wars themselves millions of the most energetic and vigorous men perish in that period of their life wich is best of productive labor.	Essi non possono non sapere che, oltre la spesa folle insensata di milioni, cioè di lavoro umano, per la guerra e per i suoi preparativi, nella guerra stessa periscono dei milioni d'uomini, i più energici, i più forti, nell'età migliore per il lavoro produttivo.	彼の戦争の準備の為に、人間労働の結果たる數十億留の財貨が無意味に無目的に濫費せらるゝのみならず、更に戦時に於いては、数百万強健なる壮丁が、其生涯中最も生産的労働に的する時期に於いて、無残に殺戮せらるゝものなることは識者之を知らざる筈なし。	Cosa può importare a te se la fortezza di Ryojun capiterà o meno? Questi non sono affari di una famiglia di mercanti (II strofa)

¹⁹ Lev Tolstoj, *Bethink Yourselves – A letter on the russian japanese war*, The Hammersmark Publishing Company, Chicago 1904, pp. 5-6; 46; 50.

²⁰ Tolstoj, *Contro la Guerra russo giapponese (Ricredetevi!)*, cit., pp. 5-6; 43-44.

²¹ Lev Tolstoj, “Nanjira kuiaratameyo - nichiro sensō ron”, *Shūkan Heimin shinbun zen rokujūyon gō*, Tōkyō kindaiishi kenkyūjo kan, Tōkyō 1982, pp. 315; 319.

The Mikado also reviews and rewards his troops; various generals boast of their bravery, imagining that having learned to kill they have acquired enlightenment. So, too, groan the unfortunate working people torn from useful labor and from their families	Il Mikado passa egli pure delle riviste, distribuisce delle ricompense. I suoi generali si vantano nella stessa guisa, si immaginano, avendo appreso ad uccidere, d'aver imparato qualcosa di onesto. Il disgraziato popolo operaio, strappato al lavoro utile e alla sua famiglia, geme esso pure.	日本皇帝も又其軍隊を点閲し、賞賜し、幾多の将官は其殺人を学べることを以て、高尚なる知識教育を得たるが如くに思惟して熾んにその武勇相誇負す、不幸なる労働者が必要な職業とその家族をより離されて呻吟することも露国と同じく	ti han forse loro insegnato a impugnare la spada e uccidere altri uomini? Ti hanno forse cresciuto fino ai tuoi 24 anni insegnandoti a uccidere e morire? (I strofa) Pensa al suo giovane cuore di donna che solo te ha al mondo e nessun altro su cui contare (V strofa).
When this will cease and the deceived populations at last recover themselves and say: "Well, go you yourselves, you heartless Czars, Mikados, ministers, bishops, priests, generals, editors, speculators, or however you may be called, go yourselves under these shells and bullets, but we do not wish to go and we will not go.	Ma quando finirà tutto ciò? Quando, alla fine, gli uomini ingannati si ricredranno e diranno: "Voi, re, mikado, ministri, metropolitani, preti, generali, giornalisti, uomini d'affari, quale sia il nome che vi si dà, voi senza pietà, andate voi sotto il fuoco degli obici, ma noi, noi non vi andremo.	欺かれたる人民が遂に己に返りて、何れの時にか能く(よく)左の言を発すべき、「汝、心なき露国皇帝、○○皇帝、大臣、牧師、僧侶、将官、記者、投機師、其他何と呼ぶるゝ人にもあれ、汝等自ら彼の砲弾銃弾の下に立てよ、我等は最早行くを欲せず、また決して行かざるべし」	Sua Maestà l'Augusto Imperatore non va in battaglia. Poiché l'Augusto cuore è nobile e profondo come può pensare davvero che sia cosa onorevole versare il sangue altrui, e morire come bestie? (III strofa)

Le analogie tra le due opere lasciano pochi dubbi sul fatto che Akiko possa aver letto il manifesto pacifista di Tolstoj tradotto sullo *Heimin shinbun*, ma ne rielabora il contenuto secondo un'ottica femminile, facendo coincidere il conflitto tra interesse individuale e interesse dello stato-nazione con il conflitto tra donna e guerra. Nella poesia l'autrice si fa interprete dei sentimenti di altre due figure femminili, la madre e la giovane moglie che, oltre a essere private di un affetto, a causa della guerra hanno perso anche un sostegno economico. Per queste figure femminili la guerra è fonte di dolore e angoscia.

Esiste, però, una differenza rilevante nella percezione dell'istituzione monarchica. Tolstoj definisce i monarchi uomini senza pietà, mentre nella terza strofa di *Kimi shinitamō koto nakare*, Akiko esprime fede nella nobiltà d'animo dell'imperatore. Denunciandone l'assenza dal campo di battaglia e riferendosi alla sua nobiltà d'animo, voleva dire che l'imperatore non desiderava tutto quel sangue versato e a modo suo intendeva assolverlo da

ogni responsabilità circa gli orrori e le sofferenze della guerra.²² Nonostante ciò, la maggior parte del mondo letterario e dell'opinione pubblica interpretò questa strofa come un sarcasmo ai danni dell'imperatore, accusato di viltà e cinismo.

Ōmachi Keigetsu, poeta, critico letterario e direttore della rivista *Taiyō*, scatenò una vera e propria campagna contro Akiko, accusata di aver messo in versi le idee pericolose del socialismo e di diffondere un sentimento antipatriottico. Sul numero di ottobre 1904 di *Taiyō*, dopo aver citato la terza strofa di *Kimi shinitamō koto nakare*, scriveva:

Quella cricca di persone che si oppone alla guerra, già da tempo predica il socialismo. Adesso, c'è anche chi mette queste idee in versi. Così è la poesia di Yosano Akiko, *Kimi shinitamō koto nakare*.²³

La poesia era oltraggiosa per il suo contenuto perché invitava i soldati ad anteporre la propria vita al dovere verso la nazione. Tra i doveri di un soldato, come prevedeva il Rescritto imperiale del 1882, c'era quello di esser pronti a morire per l'imperatore. I versi di Akiko andavano anche contro il Rescritto imperiale sull'educazione del 1890, che esortava i sudditi a consacrare la propria vita alla difesa dell'impero in caso di crisi nazionale. Un oltraggio altrettanto grave era l'aver citato nella poesia l'imperatore, denunciandone l'assenza dal campo di battaglia.

Akiko replicò alle critiche di Ōmachi Keigetsu pubblicando il mese successivo su *Myōjō* un articolo dal titolo *Hirakibumi* ひらきぶみ (Lettera aperta), che contiene alcune informazioni importanti utili a comprendere meglio l'atteggiamento dell'autrice verso la guerra russo giapponese.

Io amo questo paese in cui sono nata e il mio amore non è inferiore a nessuno. A Sakai, nessun commerciante provava rispetto e devozione per l'imperatore quanto il mio defunto padre [...]. Quando ascolto gli argomenti dello *Heimin shinbun* provo i brividi. Eppure, una donna, qualsiasi donna, detesta la guerra. Se per il nostro paese questa è inevitabile, prego solo affinché si concluda al più presto con una vittoria. [...] *Kimi shinitamō koto nakare* è una poesia, e l'essenza della poesia è l'espressione autentica dei sentimenti.²⁴

Affrontando la questione sul piano letterario, Akiko sostiene che l'espressione di sentimenti autentici è un requisito indispensabile in poesia e sfida Ōmachi Keigetsu, poeta anche lui, a negare questo principio. Sul piano politico e ideologico, risponde alle accuse professando il proprio amor patrio e la

²² Alla luce di quanto scrive in *Hirakibumi*, a cui si farà riferimento in seguito, questa chiave di lettura sembra essere quella più probabile.

²³ Ōmachi Keigetsu, "Zappyō roku. Myōjō no hansen no uta", *Taiyō*, 13, ottobre 1904.

²⁴ Yosano Akiko, *Kimi shinitamō koto nakare* – *Hirakibumi*, Sakai shiritsu bunkakan e Yosano Akiko bungeikan, Sakai 2004, pp. 8-12.

tradizionale devozione per l'imperatore presso la sua famiglia. Si dissocia apertamente dal gruppo socialista dello *Heimin shinbun* scrivendo che i loro argomenti le fanno venire i brividi. Infine, motiva il contenuto della sua poesia affermando che qualsiasi donna detesta la guerra, ma aggiunge che se la guerra è necessaria alla nazione prega soltanto affinché si concluda al più presto con una vittoria. *Hirakibumi* conferma l'assenza di un pacifismo ideologico in *Kimi shinitamō koto nakare*, ma soprattutto conferma due dati importanti:

- c'è un rapporto stretto tra la sua avversione alla guerra e la sua condizione di donna;

- c'è una disponibilità ad accettare la guerra come male necessario, se serve alla nazione.

Ōmachi Keigetsu l'attacca nuovamente su *Taiyō* del gennaio 1905, con un saggio dal titolo *Shiika no shinzui* 詩歌の真髓 (L'essenza della poesia)²⁵ dove afferma che *Kimi shinitamō koto nakare* non solo è una poesia immorale, ma è anche un fallimento letterario perché priva della tensione emotiva che nasce dall'equilibrio tra *giri* e *ninjō*.²⁶ A tal proposito cita come modelli positivi il personaggio di un famoso dramma per kabuki e jōruri, *Meiboku Sendai hagi* 伽羅先代萩 (Prezioso incenso e fiori d'autunno di Sendai) scritto da Nakawa Kamesuke 奈河亀輔 (? -1789). Nell'episodio *Take no ma* 竹の間 (La camera di bambù) la protagonista Masaoka assiste alla morte del proprio figlio, ma compie fino in fondo il suo atto di lealtà e si abbandona al pianto per la morte del piccolo figlio solo dopo aver smascherato il complotto ai danni del suo giovane signore di Sendai. Un altro esempio di virtù femminile indicato da Ōmachi Keigetsu è la poesia di Ōtsuka Kusuoko, *Ohyaku do mōde* (I cento pellegrinaggi), di cui apprezza il conflitto interiore tra il dovere di sostenere il proprio paese in guerra e il desiderio che il marito torni salvo. Rispetto alle figure femminili di queste due opere, la poesia di Yosano Akiko viene definita come lo stupido lamento di una bambina maleducata.²⁷ In altre parole, ciò che per Akiko rappresentava l'espressione di sentimenti autentici, per Ōmachi Keigetsu era quantomeno un comportamento poco virtuoso. Il suo saggio si conclude con la frase

si tratta di un'imperdonabile, velenosa e pericolosa offesa all'Imperatore.

È irriverente, sovversiva e meritevole di una dura punizione da parte dello Stato.²⁸

²⁵ In realtà il saggio era soprattutto una risposta al giornalista Kakuda Kennan 角田剣南 che in "Rijō no ben" 理情の弁 (Distinguere tra ragione e passione), articolo pubblicato sullo *Yomiuri shinbun* il 12 dicembre 1904, affermava che il giudizio di Ōmachi Keigetsu era condizionato eccessivamente dalla sua ideologia nazionalista.

²⁶ Ōmachi Keigetsu, "Shiika no shinzui", in Ōmachi Keigetsu, *Wa ga fude*, Hidaka-Yūrin-dō, Tōkyō 1905, p. 243.

²⁷ *Ibid.*, p. 245.

²⁸ *Ibid.*, p. 256.

Tale commento rappresenta bene quello che la società dell'epoca esigeva da una donna: stoicismo; subordinazione al marito, alla famiglia e alla nazione; capacità di contenere, se non reprimere, i propri sentimenti. Le leggi dell'epoca istituzionalizzavano il ruolo subordinato della donna: la Costituzione del 1889 non consentiva loro il voto; la legge di polizia del 1900 vietava alle donne di partecipare a qualsiasi assemblea o riunione di natura politica; dal 1890, anno del Rescritto imperiale sull'educazione, il sistema educativo giapponese prevedeva per le donne un percorso didattico ispirato al principio del *ryōsai kenbo* 良妻賢母 (brava moglie e saggia madre), pertanto l'istruzione delle donne era finalizzata a un ruolo sociale confinato all'ambito domestico.

In un contesto simile le affermazioni di Akiko rappresentavano una rottura con le convenzioni sociali dell'epoca e non è un caso che Ōmachi Keigetsu lanci contro di lei i suoi strali, mentre non invoca con uguale vigore una punizione dello Stato per altri poeti come Kinoshita Naoe, Nakazato Kaizan o Uchimura Kanzō, che in quegli anni esprimevano nei loro versi l'opposizione alla guerra e allo stato-nazione.²⁹

La colpa di Akiko era quella di aver infranto una norma sociale, esprimendo il suo punto di vista di donna rispetto alla guerra russo-giapponese. Già la sua prima raccolta di *tanka*, *Midaregami*, aveva fatto scalpore per il modo in cui rappresentava dal punto di vista femminile le gioie dell'amore spirituale e fisico. L'amore fisico, in particolare, era stato da sempre una prerogativa della produzione letteraria maschile. Attraverso i suoi *tanka* aveva realizzato nella dimensione letteraria una parità tra i sessi e la reazione del mondo poetico più tradizionalista può essere riassunta nelle parole del poeta Sasaki Nobutsuna che, sul numero di luglio 1901 della rivista *Kokoro no hana* 心の花, definì i suoi versi degni del linguaggio di una prostituta.³⁰

Sia in *Midaregami* che in *Kimi shinitamō koto nakare*, essa va oltre le convenzioni letterarie e sociali a cui la donna doveva attenersi. Questa sua attitudine viene sviluppata ulteriormente quando nel 1911 si unisce al gruppo femminista di Hiratsuka Raichō, *Seitō* 青鞜 (Calze blu). Da allora produce un discreto numero di poesie, articoli e saggi in cui affronta il tema della condizione femminile. In questa fase elabora una nuova consapevolezza femminile che rappresenta un'evoluzione di quella espressa in *Midaregami* e *Kimi shinitamō koto nakare*. I numerosi scritti di orientamento femminista contengono anche un collegamento tra la guerra e l'ambizione di potere maschile.

Sul numero di dicembre 1911 di *Taiyō* pubblica l'articolo *Fujin to shisō* 婦人と思想 (Le donne e gli ideali) dove afferma:

²⁹ Ōmachi Keigetsu era un oppositore delle idee socialiste e cristiane e aveva criticato anche questi poeti nell'articolo "Gendai fukenzennaru ni shisō" 現代不健全なる二思想 (Due insane ideologie dei nostri giorni), *Taiyō*, novembre 1903, ma senza scatenare contro di loro una simile campagna di accuse.

³⁰ Itō Sei, *Nihon bundan shi - Meiji shisō no tenkanki* 6, Kōdansha, Tōkyō 1995, pp. 77-78.

Tutte le attività degli uomini sono mosse dal desiderio di potere e di ricchezza, [...] nell'atto di accumulare e scambiare queste ricchezze, gli uomini sono pronti a commettere atti criminosi e comportamenti immorali di cui non si vergognano.³¹

Nello stesso articolo, l'avidità di potere degli uomini viene immediatamente collegata alla recente guerra russo-giapponese.

È davanti agli occhi di tutti che nella guerra russo-giapponese, sia noi che i nostri nemici abbiamo perso tante vite e tante ricchezze, eppure i maschi giapponesi che hanno assistito a questa vittoria non sono in grado di spiegare quale senso abbiano avuto e a quale risultato abbiano portato tutti i sacrifici sostenuti [...] sono ancora poche le persone che cominciano a riflettere sulla verità, che la guerra ha esibito la barbarie più lontana dall'ideale di civiltà.³²

Nel 1915, nell'articolo *Otoko to onna* 男と女 (Uomo e donna), in cui rivendica la parità di diritti tra i sessi, afferma che la corruzione, la prostituzione e la guerra sono prodotti della società maschilista.³³ Nel 1917 pubblica a puntate sullo *Ōsaka Mainichi shinbun* (dal 27 febbraio al 2 marzo) l'articolo *Senkyo ni taisuru fujin no kibō* 選挙に対する婦人の希望 (L'aspirazione delle donne al voto), dove sostiene che l'istanza di condivisione di potere delle donne trova come principale ostacolo la cieca pulsione al comando e alla prevaricazione degli uomini. In questo discorso, la guerra in Europa è portata ad esempio della irrazionale avidità di potere del genere maschile.

non si può prevedere quando tornerà la pace e questo è dovuto innanzitutto alla sete di prevaricazione degli uomini che desiderano solo conquistare il potere ed ergersi a dominatori. Si dice che la donna sia un essere irrazionale, ma la sua cieca emotività può al massimo danneggiare se stessa e poche altre persone. L'emotività cieca dell'uomo conduce all'assassinio di decine di migliaia di persone, allo sperpero di ingenti capitali e alla distruzione di civiltà millenarie nell'arco di un mattino.

Nei numerosi articoli in cui sostiene la causa dell'emancipazione femminile, la guerra viene spiegata come il prodotto di una pulsione maschile al dominio e alla prevaricazione. Ma la condanna della guerra va inserita nel complesso del suo discorso sull'emancipazione femminile, dove il tema centrale è la domanda di inclusione della donna nella vita politica e sociale del paese. Il collegamento tra guerra e genere maschile fa parte di un ragionamento sillogistico in cui la guerra è indentificata come un prodotto della natura maschile, a dimostrazione dell'indole prevaricatrice dei maschi, vera causa dell'oppressione della donna.

In linea con il pensiero femminista di tipo liberale che in quegli anni è rappresentato dal gruppo *Seitō* 青鞥 (Calze blu) e poi dallo *Shin fujin kyōkai* 新婦人協会 (Nuova associazione delle donne), la priorità del suo discorso è

³¹ Yosano Akiko, "Fujin to shisō", in *Ichigū yori*, Kanaobun'endō, Tōkyō 1911, p. 22.

³² *Ibid.*, p. 23.

³³ Yosano Akiko, "Otoko to onna", *Zakki chō*, Kanaobun'endō, Tōkyō 1915, pp.1-2.

la partecipazione della donna alla vita sociale e politica del paese. Questo comporta anche un cambiamento nel suo atteggiamento verso la guerra. Per esempio, quando nel luglio 1914 il governo Ōkuma dichiara guerra alla Germania, Akiko pubblica sullo *Yomiuri shinbun* una poesia dal titolo *Sensō* (Guerra).

戦争

大錯誤の時^{おほまちがひ}が来た、
赤い恐怖の時^{あせれ}が来た、
野蛮^{ひろう}が濶い羽^{はね}を伸し、
文明人^{しよくじん}が一齊^{めい}に
食人族^{しょくじん}の仮面^{めん}を被^か(ぎ)る。

ひとり世界^{せかい}を敵^{てき}とする、
日耳曼人^{ゲルマンじん}の大胆^{たんぱん}さ、
健気^{けんげ}さ、しかし此様^{このやう}な
悪^{あく}の力^{ちから}の偏重^{へんちゆう}が
調節^{ていせつ}されずに已^やまれよか。

いまは戦^{いくさ}ふ時^{とき}である、
戦嫌^{いくさきら}ひのわたしさへ
今日^{けふ}此頃^{このころ}は氣^きが昂^{あがり}る。
世界^{せかい}の靈^{たま}と身^みと骨^{ほね}が
一度^{いちど}に呻^{うめ}く時^{とき}が来た。

大陣痛^{だいじんつう}の時^{とき}が来た、
生^{なま}みの悩^{なや}みの時^{とき}が来た。

荒^{あら}い血^ち汐^{しほ}の洗^{せん}礼^{れい}で、
世界^{せかい}は更^{さら}に新^{あらた}しい
知らぬ命^{いのち}を生^なむであろ。

其^それがすべ^{すべ}ての人^{ひと}類^{るい}に
真^まの平^{へい}和^わを持^もち来^{きた}す
精^{せい}神^{しん}でな^なくて何^{なに}んであろ。
ど^どんな犠^ぎ牲^{せい}を払^{はら}うても
いまは戦^{いくさ}ふ時^{とき}である。

Guerra

Giunta è l'ora del grande errore,
giunta è l'ora del rosso terrore,
i barbari distendono le loro ampie ali,
gli uomini civili,
all'unisono indossano maschere di cannibali.

Contro il mondo, da soli
è dei germani la temerarietà e
il valore,
come fermare, senza correggerla,
sì travolgente forza?

Adesso è l'ora di pugnare,
persino io, che la guerra odio,
in questi tempi sento eccitare il mio animo.
Giunta è l'ora che anima, carne e ossa del mondo
si lamentino all'unisono.

Giunta è l'ora delle grandi doglie
giunta è l'ora del doloroso parto.

Con il battesimo di un impetuoso mare di sangue,
il mondo darà luce a una nuova
e sconosciuta vita.

Ed essa cos'altro sarà
se non l'anima che porterà a tutto
il genere umano la vera pace?
A qualsiasi costo,
adesso è l'ora di pugnare.

Mentre nella prima strofa definisce la guerra come il momento del grande errore, del mutamento della civiltà in barbarie, nelle strofe successive immagina un mare di sangue catartico con cui battezzare una nuova era di pace e conclude la poesia affermando: *Ima wa tata kafu toki de aru*, adesso è l'ora di combattere. La percezione della guerra come barbarie è sostanzialmente invariata rispetto a *Kimi shinitamō koto nakare*, eppure questa barbarie viene accettata come una necessità.

In conclusione, si possono individuare due dimensioni distinte nel rapporto tra la condanna della guerra e la soggettività femminile in Akiko.

In *Kimi shinitamō koto nakare*, è lo spirito poetico dell'autrice a unire questi due elementi. L'avversione alla guerra e la soggettività femminile sono come due facce della stessa medaglia. Questa medaglia è l'esigenza letteraria di rivelare con autenticità il proprio sentimento anche a costo di andare contro le convenzioni sociali.

Nella seconda fase, quella della produzione saggistica e giornalistica di orientamento femminista, la condanna della guerra e la soggettività femminile dell'autrice sono coniugate dall'impegno sociale e vanno oltre l'ambito poetico. La percezione della guerra come barbarie è sostanzialmente invariata rispetto a *Kimi shinitamō koto nakare*, ma diventa un aspetto della critica rivolta alla società maschilista, ed è funzionale al suo discorso femminista.

In tal modo, la condanna della guerra viene gradualmente sacrificata alla domanda di partecipazione alla vita politica e sociale del paese che, unita alla costante venerazione per l'imperatore, prepara anche la strada alla produzione poetica nazionalista degli anni '30.

KIMI SHINITAMŌ KOTO NAKARE. NOTES ON THE PACIFISM OF YOSANO AKIKO

Although *Kimi shinitamō koto nakare* is one of the most famous Japanese antiwar poems, in Yosano Akiko's literary career there are also poems exalting Japanese war operations in Asia. Recently this incongruence has been pointed out by many scholars, leading to a rethink of the antiwar message in *Kimi shinitamō koto nakare* and its reinterpretation in terms of free expression of individual feelings, revealing the rise of a modern individual conscience. However, considering the social role of women in late Meiji Japan, independent subjectivity and free self-expression unavoidably involved a contrast with that social context. The aim of this paper is to analyze Yosano Akiko's views on war from *Kimi shinitamō koto nakare* to early feminist essays, examining the role played by her female subjectivity both in criticism and exaltation of war.

「君死にたまふこと勿れ」- 与謝野晶子の平和主義に関する考察

ルーカ・カッポンチェッリ

与謝野晶子の文学的生涯の中で、「君死にたまふこと勿れ」のように戦争への反感を表す作品は稀で、むしろ1930年代以降は、日本軍のアジアでの戦争行為を賛美する作品も見られる。

近年「君死にたまふこと勿れ」における戦争批判と30年代以降の戦争賛美との矛盾が指摘され、この作品における反戦の意味が再検討されてきた。「君死にたまふこと勿れ」は反戦や平和主義の詩ではなく、自由に個人の感情を歌う近代自我台頭の詩と指摘されている。但し、当時の女性が自立した個性を以て自由な自己表現を行うことは、社会常識との衝突を招くことになったであろう。

本論では「君死にたまふこと勿れ」における戦争観の分析のため、日露戦争時代の女性詩人の作品、およびトルストイや大町桂月の評論との比較を通して、与謝野晶子の日露戦争観の性質を浮き彫りにする。その上で「君死にたまふこと勿れ」から、女性の開放と社会的地位を論じた評論に至る戦争観の変遷と女性としての意識の成立を明確にする。

Luciana Cardi

FIABE E MITI OCCIDENTALI RIELABORATI DA KURAHASHI YUMIKO

Una delle maggiori peculiarità delle opere di Kurahashi Yumiko (1935-2005) è la frequente contaminazione tra romanzo moderno, miti e fiabe. Agli esordi della propria carriera letteraria, Kurahashi si ispira a scrittori europei contemporanei come Kafka, Sartre e Camus, ma poi, con la maturità artistica, rivolge il proprio interesse anche al repertorio classico della letteratura occidentale e orientale. In *Hanhigeki* 反悲劇 (Antitragedie) riscrive le tragedie di Euripide e Sofocle, contaminandole con elementi del teatro nō; in *Otona no tame no zankoku dōwa* 大人のための残酷童話 (Favole crudeli per adulti) parodia le fiabe dei fratelli Grimm, Andersen e Perrault; in *Amanonkoku ōkanki* アマノン国往還記 (Resoconto del viaggio nel paese di Amanon) rievoca il mito greco delle amazzoni.

L'influenza di miti e fiabe nell'opera di Kurahashi è un argomento su cui finora si sono soffermati soltanto pochi studiosi, forse anche perché i riferimenti sono fin troppo evidenti. Infatti alcune volte la scrittrice ricalca persino i titoli delle fiabe da cui prende ispirazione, come nei suoi racconti "Shirayukihime" 白雪姫 (Biancaneve) e "Shinurashima" 新浦島 (Il nuovo Urashima – ispirato a Urashima Tarō). Il maggior apporto agli studi finora effettuati su quest'argomento è quello di Faye Yuan Kleeman,¹ con un'analisi molto originale della riscrittura della *Sirenetta* di Andersen all'interno del racconto "Ningyo no namida" 人魚の涙 (Le lacrime della sirena), in *Otona no tame no zankoku dōwa*.

¹ Faye Yuan Kleeman, "Sexual Politics and Sexual Poetics in Kurahashi Yumiko's Cruel Fairy Tales for Adults", in *Literary Studies East and West – Constructions and Confrontations: Changing Representations of Women and Feminisms, East and West, Selected Essays*, Volume 12 (Cristina Bacchilega & Cornelia Moore eds), University of Hawaii Press, Honolulu 1996, pp. 150-158.

Riguardo al rapporto tra Kurahashi e il mito, Kleeman ritiene che le opere di Kurahashi abbiano sostanzialmente tre caratteristiche in comune con il mito: la qualità allegorica, l'uso di archetipi e l'imitazione di modelli preesistenti.² Infatti, sempre secondo Kleeman, molte opere di Kurahashi hanno carattere allegorico e la maggior parte dei personaggi sono archetipi, caratteri fissi (ad esempio, i personaggi K, L, Q, S, ricorrenti in molti racconti e caratterizzati sempre allo stesso modo) proprio come gli eroi del mito, che sono personificazioni di determinati vizi e virtù. Infine, come il mito si basa sull'imitazione, ovvero sulla narrazione di racconti orali preesistenti, allo stesso modo gran parte dell'opera di Kurahashi si basa sulla rielaborazione della letteratura preesistente: è come se la scrittrice si nutrisse di altre opere letterarie, per poi “digerirle”, “metabolizzarle”³ sotto forma di nuovi lavori letterari.

Partendo dalle considerazioni fatte da Kleeman, ci si propone qui di approfondire l'analisi della riscrittura di fiabe e miti occidentali nelle opere di Kurahashi, focalizzandosi sull'approccio al mito greco delle Amazzoni, in *Amanonkoku ōkanki*, e sulle dinamiche con cui vengono stravolti gli schemi narrativi della fiaba di Biancaneve in “Shirayukihime”, all'interno della raccolta *Otona no tame no zankoku dōwa*.

Amanonkoku ōkanki: il mito greco e la comunicazione tra i due sessi

*Amanonkoku ōkanki*⁴ è la storia del missionario P, alle prese con il tentativo di convertire alla religione del “monokamismo” le abitanti di Amanon, un paese dominato esclusivamente da donne. Il titolo del romanzo è ambivalente, perché richiama da una parte le contraddizioni dell'identità sessuale, dall'altra il mito greco delle amazzoni. Infatti come ha spiegato Kurahashi stessa, nel dialetto di Kōchi, provincia in cui la scrittrice è nata, la parola *amanon* denota un uomo effeminato. Tuttavia, al tempo stesso, *amanon* richiama per assonanza il termine *amazon* アマゾン, ovvero amazzone. Il sottile parallelo tra la società di Amanon e la tribù delle amazzoni si va delineando nel corso del romanzo, a partire da quando, durante il corso preparatorio per

² Faye Yuan Kleeman, *The Uses of Myth in Modern Japanese Literature: Nakagami Kenji, Ōe Kenzaburō and Kurahashi Yumiko* (PHD Dissertation), University of Berkeley, Berkeley 1991.

³ A questo proposito, Mary Knighton parla di un legame tra l'opera di Kurahashi e il movimento architettonico del Metabolismo (メタボリズム), sorto in Giappone agli inizi degli anni '60. M. Knighton, “Parutai kara sumiyakisuto Q no bōken he – Kurahashi Yumiko no bungaku ni okeru shinbiteki, seijiteki kakumei”, in Kanagawa daigakuin bungaku kenkyū sōsho, *Sekai kara mita Nihon bunka tabunka kyōsei shakai no kōchiku no tame ni*, Ochanomizu no suishobō, Tōkyō 2007, pp. 5-49.

⁴ Il romanzo, di cui non è disponibile una traduzione italiana, finora è stato tradotto solo in lingua tedesca: *Die Reise nach Amanon: Roman*, trad. a cura di Monika Wernitz Sugimoto e Hiroshi Yamane, Edition Q, Berlin 2006.

missionari, P apprende che Amanon è un misterioso paese barbaro, popolato solo da donne. Il riferimento alle amazzoni diventa esplicito quando P incontra Toraion, uno dei pochi uomini di Amanon. Nel corso del loro dialogo viene fuori il parallelo con il mito delle amazzoni poiché, sebbene non ci siano legami storici tra Amanon e le amazzoni, si evidenzia come entrambe queste società abbiano molti aspetti in comune.

(P)「神話時代の伝説上の国に女ばかりの国アマゾンとかいうのがありますが、これとは関係があるんですか」

(トライオン博士)「関係がありそうだと唱えている俗説があるのは事実ですが、まったく謬説ですな。言語学的にも歴史的にもなんの関係ありません」

(P)「そのアマゾンの場合は、女だけの戦士が他国と戦争をして、他国の男の子を生んで、それが男の子であれば殺して女だけの国を維持していたそうですが、アマノンではどうやって男の子を処分しているんですか」⁵

Nel dialogo tra P e Toraion viene progressivamente rivelato il sistema che determina la supremazia femminile ad Amanon: così come le amazzoni educavano le figlie femmine all'arte della guerra e uccidevano i figli maschi, oppure li impiegavano come schiavi, allo stesso modo le donne di Amanon educano le proprie figlie a occupare le posizioni di potere, mentre costringono i figli a diventare eunuchi, oppure impiegati ai lavori forzati nella banca del seme. Infatti nel paese di Amanon i rapporti sessuali tra uomo e donna sono stati aboliti per legge, pertanto la procreazione avviene solo tramite fecondazione artificiale, con gli spermatozoi degli uomini imprigionati nelle banche del seme. Questo sistema sociale richiama e parodia le teorie estremiste del femminismo degli anni '70, quando si teorizzava un'emancipazione femminile sulla base delle nuove scoperte scientifiche, che avrebbero consentito alle donne di procreare anche in assenza di uomini.⁶ In questo scenario, P si ritrova a essere l'unico portavoce del punto di vista maschile in un paese dominato dalle donne, come un eroe greco alle prese con le temibili amazzoni.

⁵ (P): “Nelle leggende mitologiche c'è un paese popolato solo da donne, il regno delle Amazzoni. C'è una relazione con esso?” (Dott. Toraion): “È vero che secondo l'opinione comune esiste un nesso, ma si tratta di una teoria del tutto infondata. Non c'è nessun legame linguistico né storico”. (P): “Nel caso delle amazzoni, a quanto pare, queste donne guerriere combattevano contro altri popoli, avevano figli con uomini stranieri e se concepivano un figlio maschio lo uccidevano, in modo da preservare un paese di sole donne. Ad Amanon, come ci si sbarazza dei figli maschi?” Kurahashi Yumiko, *Amanonkoku ōkanki*, Shinchōsha, Tōkyō 1986, p. 204. La traduzione di tutti i brani riportati nel testo e della favola “Biancaneve” sono di chi scrive.

⁶ Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex: A Case for Feminist Revolution*, Morrow, Toronto-New York 1972.

Nell'incontro-scontro tra P e le abitanti di Amanon, si evidenzia subito un problema di comunicazione tra i due sessi, dovuto al mancato riconoscimento del reciproco linguaggio. Come gli antichi greci, convinti della propria superiorità culturale, chiamavano gli altri popoli *βάρβαροι* (*barbaroi*, ovvero "balbuzienti"), poiché non ne riconoscevano né la cultura né la lingua, allo stesso modo P non riconosce l'identità e la lingua delle abitanti di Amanon, che considera alla stregua di un popolo barbaro. Infatti le chiama con il termine *yabanjin* 野蛮人 (barbare) e pensa che non siano in grado di parlare correttamente. Ad esempio, quando P arriva ad Amanon, si presenta come il salvatore dell'umanità e comincia a predicare davanti alle prime persone che incontra, un gruppo di pescatrici. Tuttavia, alla fine del suo sproloquio, quando le donne gli rivolgono la parola, lui non le capisce. Allora pensa che le pescatrici siano delle ignoranti, incapaci di parlare correttamente a causa della scarsa istruzione e del loro basso livello sociale. Invece è lui che, per errore, ha studiato l'antica lingua di Amanon e non capisce la lingua moderna. Dal canto loro, neanche le pescatrici comprendono il linguaggio arcaico di P e pensano che sia matto.

(P)「私は遠い遠いモノカミの樂園から、アマノン国の皆さんに神の教えを伝え、病める人々を救い、アマノン国にモノカミの樂園を実現するために派遣されてきたのです」(...)。

(漁師)「なんだかよくわかんねえな、言ってることが。頭、おかしいんじゃないの」⁷

Il problema di comunicazione tra P e le donne di Amanon è dovuto non solo alla differenza linguistica, ma anche alla differenza dei codici culturali, che provoca la sistematica distorsione delle parole dell'interlocutore. Per questo, quando P chiede alle pescatrici dove sia il padrone di casa (il termine giapponese, *goshujin* 御主人, indica sia il "padrone" che il "marito") le donne, ignorando l'istituzione del matrimonio e il sistema patriarcale, non sanno cosa sia un marito/padrone e rimangono perplesse. Disorientato, P deduce secondo i propri codici culturali che i mariti sono morti e compiangere la sorte delle povere pescatrici. Un altro esempio di fraintendimento dovuto alla diversità dei rispettivi codici linguistico-culturali è l'esilarante dialogo tra P e un abitante di Amanon, che gli chiede se lui sia uno straniero (*gaijin* 外人). P fraintende le parole dell'interlocutore e confonde il carattere 外 (esterno) con 害 (danno). Perciò risponde che lui non è una persona dannosa (Kurahashi conia un divertente neologismo: *gaijin* 害人), perché è venuto a portare il vangelo ad Amanon. Allora l'interlocutore, che non sa cosa sia il vangelo,

⁷ (P): "Io sono stato inviato dal lontano paradiso di Monokami per trasmettere a tutti gli abitanti di Amanon l'insegnamento divino, salvare coloro che sono malati e realizzare ad Amanon il paradiso di Monokami" [...]. (Pescatrice): "Chissà perché, ma non capisco bene quello che sta dicendo. Non sarà che gli manca qualche rotella?" *Amanonkoku ôkanki*, pp. 15-16.

pensa che P si occupi di import-export, in un divertente gioco di equivoci tra proselitismo religioso e commercio a scopo di lucro.

「はあ、外人の方ですか」

「害人とおっしゃいますが、別に悪いことをする人間ではありません。それどころかみなさんのお国へモノカミの福音を持ってきたのです」

「すると貿易関係の方ですな」⁸

In questo continuo rimando da un'interpretazione all'altra, il viaggio stesso di P, da lui definito come una missione per salvare il popolo di Amanon, viene interpretato dalle autorità locali come un tentativo di immigrazione illegale. Così il Messia, il Salvatore di Amanon, diventa un immigrato clandestino. L'archetipo dell'eroe greco nella terra delle amazzoni viene sovvertito e il nostro eroe – ora diventato un antieroe – è arrestato e si presenta davanti alle autorità locali come un *amanon*, un uomo effeminato nel dialetto di Kōchi. Infatti P indossa una veste da donna a fiorellini, con il petto villosa ben in mostra sotto lo scollo del vestito, l'unico indumento che aveva potuto prendere in prestito dalle pescatrici. Infine è sottoposto a un processo che, per la sua natura farsesca e assurda, ricorda quello kafkiano – i riferimenti a Kafka sono palesi in molte delle opere di Kurahashi.⁹ Kaganon, un membro della polizia, deve interrogare P e redigere un verbale,¹⁰ ma quando P legge il documento, si accorge che non rispecchia ciò che lui aveva detto e chiede a Kaganon di riscriverlo. Nonostante il verbale venga modificato molte volte, P riscontra sempre discrepanze con la propria confessione, come se le sue parole fossero sistematicamente distorte e interpretate male dall'interlocutore. Alla fine, per accorciare i tempi del processo, P si rassegna a firmare il verbale, rinunciando a una concordanza di codici nella comunicazione con Kaganon e le abitanti di Amanon.

Alla base di questa discrepanza di codici linguistici e culturali, c'è il fatto che P e le abitanti di Amanon non riconoscono la reciproca identità. Infatti quando le pescatrici incontrano P, esclamano sorprese che non si tratta di un essere umano, bensì di un uomo.¹¹ Dal canto suo, invece, per buona parte

⁸ “È un forestiero?” “Lei dice che sono una persona dannosa, ma io non faccio nulla di male. Anzi, sono venuto a portare il vangelo di Monokami nel vostro paese” “Allora si occupa di import-export”. *Ibid.*, p. 42.

⁹ A questo proposito si veda Andō Hidekuni, “Kurahashi Yumiko ni okeru Kafka zō”, in *Kafka to gendai nihon bungaku* (a cura di Arimura Takahiro e Yagi Hiroshi), Dōgakusha, Tōkyō 1985.

¹⁰ Questo verbale ricorda la relazione che deve scrivere la protagonista di *Parutai* per entrare nel partito. Alla fine, significativamente, la giovane donna rinuncia a scriverla: non si può sintetizzare la propria vita in una relazione e non può esserci totale corrispondenza tra realtà e parole scritte.

¹¹ 「人間じゃねえな。男だな」 “Non è un essere umano. È un uomo!”. *Amanonkoku okanki*, p. 16.

del racconto P non si accorge che quasi tutti i suoi interlocutori sono donne. Perfino quando viene ricevuto dalla classe politica di Amanon, anche davanti all'evidenza, P continua a non notare che si tratta di donne. Questo è dovuto in parte al fatto che le donne di Amanon, una volta raggiunto il potere, si vestono e si comportano come uomini. Tuttavia c'è anche un'altra spiegazione: provenendo da Monokami, un paese patriarcale, P non è abituato a concepire che una donna possa occupare i vertici del potere e quindi identifica come uomini le persone al governo di Amanon. Significativamente, le uniche persone che riconosce come donne sono le *sekure* セクレ, giovani che non hanno ancora raggiunto posizioni di prestigio e sono segretarie e amanti di personaggi politicamente influenti.

Quindi lo scontro tra P e le abitanti di Amanon, tra l'eroe greco e le amazzoni, si trasforma progressivamente nello scontro tra il sistema patriarcale di Monokami (P infatti sta per Padre, Patriarca)¹² e la società matriarcale di Amanon, paese che simboleggia l'utero femminile. Infatti nell'epilogo della storia il lettore scopre che P è uno spermatozoo, inoculato dagli scienziati di Monokami nell'utero di una vergine di Amanon, nell'ambito di un progetto di "ingravidamento delle vergini di Amanon". Lo spazio di Amanon, diventato quello dell'utero femminile, è il campo di battaglia tra i due sessi,¹³ in un contesto che va poco a poco a identificarsi con il Giappone contemporaneo.

Infatti il paese di Amanon, oltre a rievocare l'utero femminile, per molti aspetti ricorda – e parodia – la società giapponese. Non a caso, le principali città di Amanon si chiamano Tokio トキオ e Kioto キョウト, e le religioni più importanti sono lo Shintokyō シントウ教 e il Buddakyō ブツダウ教 (il primo fa affari con il monopolio dei servizi matrimoniali e il secondo con quelli funebri), parodie del buddhismo e dello shintō. Inoltre la descrizione di Amanon, vista da P durante un viaggio in treno, richiama il paesaggio del Giappone tradizionale descritto nel passo iniziale di *Yukiguni* 雪国 (Il paese delle nevi), di Kawabata Yasunari.

Kurahashi: 「列車が長いトンネルを抜けて、夕方の黄色い光の中に出たところがもうキョウトだった。先程までの墨絵の世界が嘘のような、穏やかに明るい暖色の空気の中に、低い家並の町が広がっている」¹⁴.

¹² "Amanonkoku ōkanki (The Voyage to Amanon, 1986) is a satirical epic about a Priest P (standing for Pope=priest=patriarc=penis)". Kleeman, *The Uses of Myth in Modern Japanese Literature*, cit., p. 14.

¹³ "In this regard, it is important that the ultimate site for this fight for power is the womb. As Patricia Waugh says, the female body is an area where the struggle for control is likely to be enacted because it has come to signify the threat of incorporation and the loss of identity". Susan J. Napier, *The Fantastic in Modern Japanese Literature – the subversion of modernity*, Routledge, London 1996, p. 175.

¹⁴ "Il treno sbucò dalla lunga galleria e, nel momento in cui uscì nella luce dorata del tramonto, era già a Tokio. Come se quello che fino a poco prima era stato il mondo di un *sumie* fosse stata un'illusione, in un'atmosfera serena e luminosa dai colori caldi, si stendeva un paese di case basse e allineate". *Amanonkoku ōkanki*, p. 64.

Kawabata: 「国境の長いトンネルを抜けると雪国であった。夜の底が白くなった。信号所に汽車が止まった」¹⁵

In questo modo si crea progressivamente un sottile legame tra Amanon e l'immagine idillica del Giappone tradizionale. Con il suo paesaggio suggestivo, il regno di Amanon appare pittoresco come un *sumie*, un dipinto monocromatico in inchiostro di china. Tuttavia il termine *uso* 嘘 (bugia) evidenzia subito come questa rappresentazione perfetta e idilliaca di Amanon – e del Giappone – sia una mistificazione. Infatti ben presto P scopre che ad Amanon il cielo, il sole e la luna sono artificiali. Allo stesso modo, la prosperità e la pace sono fittizie, poiché si basano su un piano di controllo delle nascite e sulla repressione di ogni forma di opposizione. Il paese delle Amazzoni, con il suo stridente contrasto tra l'apparenza di facciata (*tatema*) e la vera natura delle cose (*honno*), rimanda un'immagine disturbante, alienante del Giappone contemporaneo.

Tuttavia, come Kurahashi stessa precisa nel saggio “Watashi no bungaku to seiji” 私の文学と政治 (La mia letteratura e la politica),¹⁶ non ci sono intenti politici o femministi. Semmai, con arguzia la scrittrice si diverte a esporre il rovescio della medaglia, il “negativo”¹⁷ dell'immagine della società giapponese, e crea un antimondo (a questo proposito, parla spesso di *hansekai* 反世界) in cui vengono evidenziate le contraddizioni nella comunicazione e nel rapporto tra i due sessi all'interno della società contemporanea. Prende infatti di mira sia gli estremismi del punto di vista maschile che di quello femminile: P, l'archetipo dell'eroe greco, il portavoce della società patriarcale di Monokami, si rivela un antieroe, perché non riesce a interpretare correttamente i segni della realtà che ha davanti, non comprende la vera identità delle abitanti di Amanon e alla fine abbandona la propria missione religiosa. A loro volta, anche le donne di Amanon potrebbero sembrare le eredi delle amazzoni, le eroine di un'utopia femminista, ma in realtà danno vita a una antiutopia, perché negano la propria femminilità scimmiettando i modelli maschili, e alla fine il loro paese perfetto è distrutto da un terremoto.

In sintesi, nel romanzo *Amanonkoku ōkanki* il mito greco delle Amazzoni è rielaborato per evidenziare le aporie nella comunicazione tra i due sessi e le contraddizioni dei ruoli uomo-donna all'interno della società

¹⁵ Kawabata Yasunari, *Yukiguni*, Iwanami, Tōkyō 1952, p. 5. Trad. italiana: “Il treno sbucò dalla lunga galleria nel paese delle nevi. La campagna si stendeva bianca sotto il cielo notturno. Il treno si arrestò a un segnale”. *Il paese delle nevi* (trad. Luca Lamberti), Mondadori, Milano 2002, p. 11.

¹⁶ Kurahashi Yumiko, “Watashi no bungaku to seiji”, in Id., *Watashi no naka no kare e*, Kōjōsha, Tōkyō 1970, pp. 41-43.

¹⁷ 「わたしは自分のレンズで写しとった現実世界のネガを欲ふかく蓄めこむことに熱心です。」 (“Io mi appassiono a conservare gelosamente i negativi del mondo reale, fotografato con la mia lente”). *Ibid.*, p. 43.

giapponese contemporanea, tramite lo stravolgimento degli archetipi del mito. Similmente, nel racconto “Shirayukihime”, vengono sottolineate le contraddizioni dei modelli tradizionali dell’identità femminile, stravolti attraverso il rovesciamento degli schemi narrativi di una fiaba ben nota ai lettori, quella di Biancaneve.

“Shirayukihime”: *il ribaltamento dei modelli della fiaba dei Grimm*

In *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*,¹⁸ Jack Zipes evidenzia come le fiabe edite e raccolte nel 1812 dai fratelli Grimm in *Kinder und Hausmärchen* rispecchino i valori della borghesia, la classe emergente di quel tempo. Infatti molte di queste fiabe provengono dai racconti orali di narratori di origine borghese e gli stessi fratelli Grimm, in presenza di più versioni dello stesso racconto, operarono una selezione, scegliendo la versione più confacente ai canoni borghesi. Di conseguenza, come sostengono ormai molti studiosi,¹⁹ i modelli sessuali all’interno delle fiabe dei Grimm rispecchiano la divisione dei ruoli all’interno del modello sociale borghese: l’uomo è dedito agli affari e ai rapporti socio-economici con il mondo esterno, mentre la donna è l’angelo del focolare tra le mura domestiche. I protagonisti dei racconti dei Grimm sono appunto uomini laboriosi, intraprendenti, coraggiosi, intelligenti e, grazie a queste doti, raggiungono la ricchezza e il prestigio sociale, dopo aver affrontato varie peripezie. Invece le eroine sono docili, passive e pazienti. La loro remissività è premiata con l’arrivo di un eroe che le riscatta e le sposa: il lieto fine per le donne consiste nel matrimonio con il principe, o con un uomo che consenta loro di effettuare un’ascesa sociale. Quindi, da un’analisi dei modelli maschili e femminili all’interno dei racconti dei Grimm, si può notare che la divisione borghese dei ruoli dell’uomo e della donna è parte costituente dell’ordine che regola il mondo della fiaba.

Tra i racconti in cui questo è più evidente, c’è *Biancaneve*: Zipes nota che, rispetto alla prima versione pubblicata nel 1810, nella stesura definitiva la descrizione dei compiti domestici di Biancaneve diventa molto più dettagliata. Infatti quando i nani accettano di accogliere in casa la fanciulla, lo fanno a condizione che lei si occupi delle mansioni domestiche. Si tratta di un vero e proprio patto, una netta divisione di ruoli e lavori, per cui i nani lavorano all’esterno e accumulano ricchezza (diamanti), mentre Biancaneve si occupa della casa. In seguito, nella rielaborazione cinematografica di Walt Disney, il ruolo di Biancaneve diventa talmente scontato che i nani non hanno neppure bisogno di chiederle di badare alle faccende domestiche: nel film d’animazione, Biancaneve si dà alle pulizie non appena arriva in casa dei nani, come se

¹⁸ Jack Zipes, *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*, Routledge, New York 1988.

¹⁹ Si veda anche Cristina Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales – Gender and Narrative Strategies*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1997.

pulire da cima a fondo la casa vuota di persone sconosciute fosse la cosa più naturale del mondo.

Biancaneve, con la sua indole docile e di sua natura incline al lavoro tra le mura domestiche, diventa così la rappresentazione dell'angelo della casa, e ha come controparte la matrigna, l'antieroina che non si conforma al modello di virtù borghese. Si crea quindi una netta contrapposizione tra Biancaneve, l'angelo del focolare, l'eroina passiva – talmente passiva che cade addormentata – e la matrigna, la donna diabolica che si dedica alle scienze occulte anziché alle faccende domestiche.²⁰ Tuttavia, come Gilbert e Gubar evidenziano,²¹ Biancaneve e la matrigna si possono considerare come due facce della stessa medaglia, perché sono entrambe costruzioni dell'identità femminile all'interno degli schemi della società borghese e patriarcale.

Il dualismo tra angelo del focolare e donna diabolica presente nella fiaba dei Grimm viene ripreso nel rifacimento di Kurahashi, "Shirayukihime", ma viene sovvertito, tradendo le aspettative dei lettori e svuotando di significato conclusioni e morali dati per scontato. L'incipit – "Mukashi, aru kuni no kisaki ni onna no ko ga umaremashita" 昔、ある国の妃に女の子が生まれました²² – sembrerebbe ricalcare fedelmente il racconto dei Grimm, ma poi il racconto prende una piega diversa. Biancaneve, scampata dalle grinfie della matrigna, cerca rifugio in casa dei nani, che le chiedono di occuparsi delle faccende domestiche in cambio della loro ospitalità. Tuttavia, l'angelo del focolare risponde candidamente che lei, una principessa, non ha mai imparato a svolgere i lavori domestici.

「白雪姫から継母に殺されそうになった話を聞くと、小人たちは料理や洗濯、編物などが上手に出来るなら、家においてやってもいいと言いました。でも白雪姫はそんな仕事を何一つ習ったことがありません」²³

Oltre a non saper svolgere le faccende di casa, la bella non è per nulla intelligente: il racconto di Kurahashi evidenzia come, nonostante i continui avvertimenti dei nani, Biancaneve venga ingannata dalla strega per ben tre volte – elemento, questo, comune alla fiaba dei Grimm – senza mai imparare

²⁰ A proposito della rappresentazione della donna come angelo del focolare e come essere diabolico: Nina Auerbach, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*, Harvard University Press, Cambridge 1982 e Bram Dijkstra, *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, Oxford University Press, New York 1986.

²¹ Sandra Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven 1979.

²² Kurahashi Yumiko, "Shirayukihime", in *Otona no tame no zankoku dōwa*, Shinchōsha, Tōkyō 1984, p. 32. "C'era una volta una regina, che diede alla luce una bambina".

²³ "Dopo aver ascoltato da Biancaneve la storia di come la matrigna avesse tentato di ucciderla, i nani le dissero che sarebbe potuta rimanere a casa loro, purché fosse stata brava a cucinare, fare il bucato e lavorare a maglia. Tuttavia Biancaneve non aveva mai imparato a svolgere nessuno di questi lavori domestici". *Ibid.*, p. 33.

dagli sbagli precedenti. La prima volta, accetta un rossetto dalla matrigna, travestita da venditrice ambulante, e le sue labbra si gonfiano come quelle di un cammello. La seconda volta compra della biancheria intima avvelenata e il suo corpo marcisce. In entrambi questi casi Biancaneve, troppo sprovveduta e passiva per cercare di porre rimedio alle proprie sventure, attende che siano i nani a intervenire e salvarla. Tuttavia quando la fanciulla, cedendo per l'ennesima volta all'inganno della matrigna, mangia la mela avvelenata e la sua pelle diventa color fango, i nani la rimproverano dicendo che se la sua intelligenza fosse anche solo la metà della sua bellezza, non incorrerebbe in tante sventure.

A questo punto arriva il principe azzurro. Con un clamoroso rovesciamento degli schemi narrativi, il principe, che dovrebbe salvare e sposare la nostra eroina, finisce per innamorarsi della matrigna, quando capisce che è di gran lunga più intelligente e avveduta di Biancaneve. Alla fine il principe e la matrigna si sposano e il giorno delle nozze la matrigna fa a pezzi lo specchio magico, dicendo di essersi liberata da un demone che per molto tempo l'aveva posseduta. Rompendo lo specchio, la donna distrugge il simbolo del giudizio maschile, l'oggetto che l'aveva messa in competizione con Biancaneve, imprigionandole entrambe nei modelli tradizionali di femminilità.

Quanto a Biancaneve, che è diventata brutta e ha perso l'occasione di sposare il principe, la fanciulla vive felice e contenta in casa dei nani, dove alleva tanti figli e impara a occuparsi delle faccende domestiche.

「でも、白雪姫の人生はそれほど不幸だったとも言えません。白雪姫は森の小人たちの家でよく働いて、沢山の子供を生み、みんなで仲良く暮らしたということです」。²⁴

Questo strano lieto fine tutto sommato sembra ristabilire l'ordine all'interno del mondo della fiaba, ma solo apparentemente: l'angelo del focolare, l'incarnazione della virtù femminile, è diventato agli occhi del lettore un modello di stupidità – “Morale: gli sciocchi non raggiungono la felicità” (Kyōkun orokana ningen ga kōfuku ni naru koto wa arimasen, 教訓愚かな人間が幸福になることがありません).

Biancaneve *Shirayukihime* 白雪姫

C'era una volta una regina, che diede alla luce una bambina. La neonata aveva la pelle candida come la neve, le labbra rosse come il sangue, la chioma e gli occhi corvini, ed era di straordinaria bellezza. Perciò le fu dato il nome di Biancaneve.

²⁴ “Tuttavia non si può certo dire che la vita della fanciulla fu poi così sfortunata. Infatti Biancaneve lavorò sodo in casa dei nani, partorì tanti figli e tutti vissero felici e contenti”. *Ibid.*, p. 37.

Crescendo, divenne sempre più bella, ma sua madre, di salute cagionevole, morì quando lei aveva sette anni. Prima di spirare, la regina chiamò Biancaneve e le consegnò una bottiglietta, contenente una sostanza simile a un unguento medicinale. “Dopo la mia morte avrai presto una nuova madre. Se ti troverai in pericolo, spalma questo unguento sulla faccia, sulle braccia e sulle gambe. Potrai lavarlo via alla fonte del bosco quando il pericolo sarà cessato. Mi raccomando, non credere alle parole delle persone malvagie”, e così dicendo la regina esalò l’ultimo respiro.

Come la madre aveva detto, ben presto il re prese in moglie una giovane regina. Era una donna talmente bella da attirare gli sguardi di tutti, ma era molto superba e fu turbata dal momento in cui vide Biancaneve, bella come un angelo. La nuova regina tirò fuori uno specchio magico, che teneva custodito gelosamente, e gli chiese:

“Specchio, specchio delle mie brame, chi è la più bella del reame?”

“O mia regina, sei tu la più bella”, rispose lo specchio.

“È la verità? Anche Biancaneve è bella.”

“È vero, ma Biancaneve è ancora una bambina, e non può essere paragonata alla regina”.

Udite queste parole, sul momento la regina si rassicurò, ma poi la sua inquietudine crebbe ancora, man mano che ci pensava. Perciò non passava giorno senza poter fare a meno di tirare fuori lo specchio magico e verificare la sua risposta.

Nell’arco di qualche anno Biancaneve divenne una donna e il suo seno fiorì. Poi, un giorno, lo specchio diede la risposta tanto temuta dalla regina. Non appena la udì, la donna divenne livida di collera. Tuttavia, seppure a malapena, riuscì a tornare in sé quando sentì: “Biancaneve è soltanto un pochino più bella di te”. Così decise di non interrogare più lo specchio e di metterlo via per qualche tempo.

Una serva premurosa riferì queste cose a Biancaneve, ma la principessa si era dimenticata della bottiglietta ricevuta dalla madre. In seguito, quando la regina interrogò lo specchio, la risposta fu impietosa: “O mia regina, tu sei bella, ma Biancaneve è mille volte più bella di te”.

All’udire queste parole, il viso della regina cambiò colore per l’umiliazione e la rabbia. Gli occhi, divenuti viola, ardevano di collera. Immediatamente chiamò il guardaboschi e gli ordinò di uccidere Biancaneve e portarle come prova il suo cuore e il suo fegato. Il guardaboschi accompagnò la fanciulla nella foresta, estrasse l’ accetta e fece per ucciderla. In lacrime, Biancaneve lo implorò di risparmiarle la vita, dicendo che avrebbe fatto qualsiasi cosa lui le avesse chiesto. Senza alcun ritegno il guardaboschi spogliò nuda Biancaneve, si divertì con lei e, dopo averne ottenuto i favori, le strinse le mani intorno al collo per ucciderla. Per caso in quel momento sopraggiunse correndo un cucciolo di cinghiale. Il guardaboschi cambiò idea, uccise il cucciolo di cinghiale e fece ritorno a palazzo, portando con sé il cuore e il fegato dell’animale. Non appena li vide, la regina li gettò in pasto ai cani.

Nel frattempo Biancaneve vagava tutta sola nel profondo della foresta. Prima del tramonto, trovò una casetta. Entrata, vide che al suo interno tutti gli oggetti erano in miniatura, come se fossero stati per bambini. Sul tavolo erano disposti piatti, forchette e coltelli per sette. Biancaneve, sfinita per la stanchezza, mangiò il pane e anche il cibo che era nella pentola, bevve del vino e infine cadde addormentata sul letto, priva di sensi. In quel momento, i sette nani fecero ritorno a casa. Erano un gruppo di sette uomini, che andavano per le montagne alla ricerca di oro e argento. Avevano tutti il viso da adulti ma, a causa delle gambe ricurve, erano alti come bambini.

Dopo aver ascoltato da Biancaneve la storia di come la matrigna avesse tentato di ucciderla, i nani le dissero che sarebbe potuta rimanere a casa loro, purché fosse stata brava a cucinare, fare il bucato e lavorare a maglia. Tuttavia Biancaneve non aveva mai imparato a svolgere nessuno di questi lavori domestici. Non avendo altra scelta, decise di rimanere ospite in quella casa tenendo compagnia ai nani durante la notte. Comunque Biancaneve era una bella fanciulla con la pelle candida come la neve e, grazie alla sua indole docile, divenne brava in camera da letto nonostante la giovane età. Così, entrata nelle simpatie dei nani, trascorreva le giornate spensieratamente. Tuttavia i nani erano preoccupati, poiché Biancaneve doveva restare sola durante il giorno. “Fa’ attenzione alla matrigna. Appena capirà che ti trovi qui, senza dubbio verrà a ucciderti. Chiunque dovesse venire, non farlo entrare in casa per nessun motivo” e, dopo averle ripetuto mille volte di stare attenta, i nani uscirono di casa.

Dal canto suo, la matrigna era tranquilla, pensando che con la morte di Biancaneve non fosse rimasta nessuna donna più bella di lei. Tuttavia un giorno, senza alcun sospetto, provò a interrogare lo specchio magico, ricevendone la seguente risposta: “Biancaneve, che si trova nella casa dei nani del bosco, è mille volte più bella di te”. La regina intuì tutto ciò che era accaduto e fu presa da un impulso malvagio. Subito si truccò il viso, prese le sembianze di una vecchia venditrice ambulante e si recò alla casa dei nani del bosco. Biancaneve sentì bussare alla porta ma, ricordando l’avvertimento dei nani, sbirciò fuori dalla finestra senza aprire l’uscio di casa.

“Oh, una graziosa fanciulla! Con un po’ di trucco su quel bel viso, la tua bellezza non avrebbe nulla da invidiare nemmeno a una regina” disse la vecchia, mettendo in mostra un’ampia varietà di trucchi. Poiché Biancaneve voleva un rossetto, con gran generosità, la vecchia glielo regalò. Tutta contenta, Biancaneve si provò il rossetto. Non appena lo fece, in un batter d’occhio, le sue labbra si gonfiarono e divennero brutte come quelle di un cammello. Poco dopo i nani tornarono a casa e, udito dal principio alla fine tutto ciò che era successo, accompagnarono Biancaneve alla fonte del bosco e le fecero lavare il viso. Come d’incanto, il gonfiore svanì e il viso di Biancaneve tornò bello come prima.

“Questa è senza dubbio opera della matrigna. Non accettare oggetti da persone sospette”, raccomandarono i nani uscendo di casa. Stavolta,

non appena i nani se ne furono andati, arrivò una giovane venditrice di biancheria intima. Biancaneve non si accorse che in realtà sotto quell'abile travestimento c'era la regina. Grazie alle sue parole astute, la venditrice si introdusse in casa, dicendo che per far contenti gli uomini non bisognava indossare biancheria intima grossolana. Così dicendo, tirò fuori biancheria intima di fattura raffinata, che provò lei stessa e poi mostrò alla fanciulla. Biancaneve, che moriva dalla voglia di avere quella biancheria, la comprò, pagando con le monete d'oro che erano in casa dei nani. Tuttavia la biancheria era impregnata di veleno e, non appena Biancaneve l'ebbe indossata, tutto il suo corpo cominciò a marcire. Mentre Biancaneve urlava con la voce rotta dal pianto, i nani tornarono a casa e le fecero fare il bagno in un infuso di erbe medicinali. Anche questa volta il corpo di Biancaneve tornò come prima.

Il giorno seguente i nani uscirono di casa ammonendo Biancaneve: "Non comprare nulla da venditori sospetti". Poco dopo, Biancaneve sentì qualcuno cantare sotto la finestra. Sbirciò fuori e vide una contadina che, appoggiato un cesto a terra, si riposava mangiando una mela. Nel cesto c'erano tante mele dall'aspetto invitante. Sembravano davvero squisite e così Biancaneve, seguendo il consiglio della contadina, ne prese una e la mangiò. Non appena lo fece, fu chiaro che nella mela c'era un veleno, poiché subito Biancaneve avvertì un dolore lancinante alla gola e la sua pelle candida divenne color fango. La contadina rivelò le sue vere sembianze e il suo viso divenne quello della regina. Con una risata beffarda, disse a Biancaneve: "Tu non sei affatto intelligente. Stavolta potrai usare qualsiasi medicamento, potrai lavarti con qualsiasi acqua, ma non ti servirà a nulla".

Come aveva predetto la regina, i nani provarono qualsiasi metodo, ma la pelle color fango di Biancaneve non tornò quella di prima. I nani sospiravano e riversavano su Biancaneve i loro lamenti: "E pensare che ti avevamo fatto tutte quelle raccomandazioni! Se tu fossi intelligente almeno la metà di quanto sei bella, tutto questo non sarebbe accaduto!"

Quando gli occhi di Biancaneve erano ormai gonfi di pianto, passò di lì un principe. Dopo aver ascoltato le sfortunate vicissitudini della fanciulla, questo principe giovane e virile fu preso da compassione e, infervorato da un anelito di giustizia, giurò che in virtù del suo amore avrebbe compiuto un miracolo, riportando Biancaneve alle sembianze originali. Annunciò che avrebbe dato una lezione alla perfida regina e partì a spron battuto alla volta del castello.

Al suo arrivo lo accolse la regina, la donna più elegante e raffinata che avesse mai visto. Fin dal primo sguardo, il principe rimase incantato dinanzi alla bellezza della regina e, man mano che ascoltava i suoi discorsi arguti, finì per convincersi che le sfortunate circostanze di Biancaneve, per la quale aveva provato tanta compassione, fossero piuttosto stupide. Per di più, dopo aver visto Biancaneve con la pelle color fango, al principe sembrava che la vera Biancaneve fosse la regina. Il giovane principe finì per innamorarsi della bella regina. Anche quest'ultima rimase affascinata da quel giovane così virile.

Una notte, i due si dichiararono reciproco amore sul balcone del castello. La regina, fissando il principe con occhi lucenti e ammalianti, disse che c'era un'azione che lui doveva assolutamente intraprendere per portare a compimento il loro amore. Doveva spedire all'altro mondo il re, ormai del tutto rimbambito dalla vecchiaia. Il principe acconsentì.

Quando tutto fu compiuto, la regina e il principe poterono felicemente celebrare le nozze. Quella notte, prima di accostarsi al talamo nuziale, la regina tirò fuori il consueto specchio magico. Poi all'improvviso, senza dire nulla, lo mandò in frantumi scagliandolo contro una parete. "Cosa ti è preso?", chiese il nuovo re. Ella, sorridendo dolcemente, rispose: "Mi sono liberata da un demone che per molto tempo mi ha posseduta".

Quanto a Biancaneve, la povera fanciulla, che non riusciva a levar via il color fango, alla fine si ricordò della bottiglietta ricevuta dalla madre. Al settimo cielo per la gioia, si spalmò su viso, braccia e gambe l'unguento contenuto nella bottiglia. In quello stesso istante il color fango svanì, trasformandosi in un verde nerastro, molto più brutto. Infatti quell'unguento serviva per annerire la pelle. Tuttavia non si può certo dire che la vita della fanciulla fu poi così sfortunata. Infatti Biancaneve lavorò sodo in casa dei nani, partorì tanti figli e tutti vissero felici e contenti.

Morale: gli sciocchi non raggiungono la felicità.²⁵

²⁵ Kurahashi, "Shirayukihime", cit., pp. 31-37.

KURAHASHI YUMIKO'S REWORKING OF WESTERN MYTHS AND FAIRY TALES

This article focuses on the parody of Western myths and fairy tales in Yumiko Kurahashi's literary works, analysing the novel *Amanonkoku ōkanki* (Record of a Voyage to the Country of Amanon) and the tale "Shirayukihime" (Snow White), in *Otona no tame no zankoku dōwa* (Cruel Fairy Tales for Adults). The analysis of *Amanonkoku ōkanki* points out how the myth of the Amazons, subverted and parodied, effects the representation of male/female identity inside the novel. On the other hand, the study on "Shirayukihime" analyses how Kurahashi reworks the images of femininity – the "angel of the house", the "witch woman" – conveyed by the traditional fairy tale and creates a disturbing story, puzzling the readers' expectations.

倉橋由美子作品における西洋の神話と童話

ルチアナ・カルディ

本稿では、『アマノン国往還記』と『大人のための残酷童話』という倉橋由美子作品における西洋の神話と童話の扱い方を考察する。『アマノン国往還記』に描かれている男女関係、小説の空間、社会的な風刺におけるアマゾン神話のサブテキストの＜歪曲的＞影響について論じる。そして、『大人のための残酷童話』にある「白雪姫」の中で、西洋の伝統的な童話における女性の描写の転覆やパロディー化がどのように実現されているかを考察する。倉橋の皮肉な筆致によって、ブルジョワの価値観を反映している白雪姫、いわゆる＜家庭の天使＞、白雪姫の継母に象徴されている＜悪い魔女＞などの女性の固定イメージは歪曲されている。倉橋作品における伝統的な童話と神話の歪曲は、昔から語られてきた規範的なモデルをデフォルメすることによって、読者に衝撃を与え、違和感を感じさせるのである。

Federica Carlotto

**FATTO IN ITALIA, CONCEPITO IN GIAPPONE:
LA MODA *MADE IN ITALY* IN GIAPPONE**

Questo intervento si propone di analizzare il rapporto tra la moda *made in Italy* e il Giappone mediante una prospettiva che consideri gli oggetti come strumenti di analisi delle strutture sociali e dei meccanismi culturali del contesto di appartenenza o di fruizione degli oggetti stessi. Come lo studioso Arjun Appadurai sostiene in *The Social Life of Things*, la varietà dei diversi contesti in cui l'oggetto viene a collocarsi costituisce un collegamento tra l'ambiente sociale dell'oggetto e la sua condizione concreta e simbolica. Il contesto degli oggetti inteso dunque come questione sociale può aiutare a mettere in relazione soggetti provenienti da sistemi culturali differenti che condividono solamente i principi delle transazioni commerciali relativi agli oggetti in questione.¹

Adottando tale prospettiva, la moda *made in Italy* e la realtà socio-culturale italiana così come si è sviluppata possono costituire un valido punto di partenza per analizzare il modo in cui i giapponesi l'hanno percepita e rilevare gli elementi che, transitando da un contesto all'altro, hanno subito una sorta di mutazione perdendo il loro valore originale e assumendone altri. Un fattore che interviene in maniera determinante nella valutazione del fenomeno della moda *made in Italy* in Giappone, come avremo modo di osservare, è costituito dalla concezione giapponese del mondo materiale.

La moda made in Italy: origini e mito

Al fine di analizzare il rapporto tra la moda *made in Italy* e Giappone, è stata necessaria un'indagine preliminare sulla moda italiana, ad esempio

¹ Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, New York 1986. Un altro testo molto interessante per un approccio sociologico al mondo materiale è Mary Douglas, Baron Isherwood, *Il mondo delle cose*, Il Mulino, Bologna 1979.

chiarendo il significato dell'espressione *made in* (il cosiddetto concetto di *Country Branding*), che nel caso della moda si concretizza in *made in Italy*, *made in France*, *made in USA*.² Altrettanto necessaria è apparsa l'analisi del distretto italiano, inteso come rete di rapporti che, attraverso la tradizione della bottega artigiana e della piccola e media azienda a conduzione familiare, si è nel tempo consolidata e sviluppata fino a divenire l'identità produttiva della moda italiana.³ Ciò ha consentito di ricostruire la storia del concetto di moda *made in Italy*, che venne a formarsi negli anni '50 grazie all'iniziativa di Giovan Battista Giorgini,⁴ un buyer di prodotti artigianali italiani per conto dei grandi *department stores* statunitensi che, oltre a promuovere la realizzazione di una moda concorrenziale per qualità e creatività rispetto a quella francese, confezionò anche un'immagine di moda italiana che potesse rappresentarla con successo, soprattutto all'estero.

Cerchiamo ora di individuare gli elementi costitutivi dell'identità della moda *made in Italy* così come vengono proposti in cataloghi, pubblicazioni di settore, o riviste di moda. Come si diceva, l'immagine della moda italiana viene elaborata negli anni '50 in riferimento a un mercato estero: in questo periodo infatti le creazioni sartoriali sembrano legarsi indissolubilmente al paese della "Dolce vita" e alle sue magiche atmosfere. Prendiamo ad esempio un'immagine della rivista *Novità* del 1952 (fig. 1) in cui il patrimonio storico-artistico costituisce lo sfondo suggestivo per le creazioni di moda, oppure

² Erica Corbellini, Stefania Saviolo, *La scommessa del Made in Italy e il futuro della moda italiana*, Etas Libri, Milano 2004. Il *Country Branding* è l'espressione a livello materiale della sinergia tra gli elementi che danno forma all'identità di un determinato paese: attraverso la forma che gli oggetti assumono e l'immagine che li connota, essi esprimono in ultima analisi i valori della società che li produce. Sulla base di tre degli aspetti che caratterizzano il *Country Branding* (forma, immagine degli oggetti, valori sociali), Corbellini e Saviolo sviluppano un'analisi comparativa dei tre *made in* nell'ambito della moda. *Ibidem*, p. 28.

³ Molti sono i testi che analizzano la struttura, lo sviluppo e la realtà dei distretti italiani e delle piccole e medie imprese (segnaliamo qui Curzio Alberto Quadro, Mario Fortis, *Il made in Italy oltre il 2000. Innovazione e comunità locali*, Il Mulino, Bologna 2000 e Giacomo Beccatini, *Distretti industriali e made in Italy*, Bollati Boringhieri, Torino 1998) che però tralasciano di considerare la dimensione socio-culturale legata ai distretti. Uno studio interessante che mette in relazione struttura familiare, legame territoriale e sviluppo imprenditoriale in Italia è Massimo Paci, *La struttura sociale italiana*, Il Mulino, Bologna 1982.

⁴ "Venticinque anni d'esperienza come agente d'acquisto per gli States, come occhio dei negozi, dei grandi magazzini americani sull'artigianato tricolore, come ambasciatore del bello, del raffinato, del fatto a mano hanno dato a Giorgini antenne sensibilissime nel captare i bisogni del mercato d'oltreoceano, le tendenze dei consumi, le onde del gusto, quel che di nostro laggiù avrebbe potuto attecchire". Guido Vergani (a cura di), *Dizionario della moda*, Baldini e Castaldi Dalai Editore, Milano 2004, p. 512. Sono anche riportati i dettagli delle circostanze che portarono alla nascita della moda italiana e le diverse iniziative di Giorgini per favorirne lo sviluppo.

un altro servizio, realizzato nel 1951 per la rivista *Linea Maglia*, intitolato significativamente “La moda e le vacanze che gli stranieri preferiscono” (fig. 2): sullo sfondo, si possono notare poster che pubblicizzano note località di villeggiatura. Anche alcuni elementi peculiari del sistema produttivo della moda *made in Italy* sono stati efficacemente convertiti in immagini patinate: la famiglia come identità nella tradizione e stimolo all’innovazione (fig. 3), e l’artigianato, storicamente ricondotto all’attività della bottega rinascimentale ma che rivive ancora oggi sui cataloghi delle grandi case di moda (fig.4) .

La moda made in Italy in Giappone

Se dunque la moda *made in Italy* si è costituita grazie alla sapiente rielaborazione mediatica di componenti attinte dalla tradizione storico-artistica italiana, possiamo ora a considerare quali sono i fattori che hanno maggiormente caratterizzato e influito sul rapporto tra la moda *made in Italy* e il Giappone. Tre sono gli aspetti che a mio parere devono essere presi in considerazione: l’apertura di punti vendita da parte dei marchi *made in Italy* in Giappone, i viaggi dei giapponesi in Italia e la diffusione delle riviste.

La moda *made in Italy* compare in Giappone dalla seconda metà degli anni ’90, quando i grandi marchi occidentali cominciano a investire sul mercato giapponese aprendo i propri punti vendita: tra i primi si possono ricordare Gap (marchio casual statunitense), Yves Saint-Laurent, Luis Vuitton, Hermès (grandi firme francesi) , Zara (marchio spagnolo) e gli italiani Etro e Benetton.⁵

Un secondo fattore (questa volta endogeno), che contribuisce a creare i presupposti per un approccio diretto dei giapponesi alla moda occidentale, e in particolare alla moda italiana, è il viaggio all’estero,⁶ che introduce nella

⁵ Gap compare sul mercato giapponese nel 1995, Vuitton apre un primo punto vendita a Ōsaka nel 1998 per poi ampliare successivamente la propria rete di vendita a Fukuoka e Nagoya, mentre Hermès inaugurerà la propria attività a Ginza nel 2001. Per quanto riguarda l’Italia, oltre a Etro e Benetton, penetrano nel mercato giapponese durante la seconda metà degli anni ’90 anche Max Mara (a Ginza) e Prada (ad Aoyama). La progressiva diffusione dei marchi occidentali in Giappone si deve soprattutto al vuoto temporaneo che si era creato nel commercio dopo lo “scoppio della bolla”. Mentre molte aziende giapponesi erano impegnate a sanare i bilanci, i gruppi stranieri riuscirono, mediante la costituzione di gruppi corporativi, ad aprire negozi posizionandoli in zone che avevano perso circa un quarto del loro valore rispetto al periodo del boom economico. A questo si aggiunge che all’epoca il mercato dei consumi giapponese, con un tasso di spesa di 20.000 dollari procapite, rappresentava un banco di prova imprescindibile per qualsiasi gruppo, giapponese o straniero. Matsuo Takeyuki, *Shinpan zukai apareru gyōkai handobukku* (Manuale delle imprese nel settore moda), Tōyō keizai shinpōsha, Tōkyō 2004, pp. 13-14.

⁶ Da un punto di vista sociologico il viaggio all’estero entra a far parte della cultura dei consumi giapponesi dagli anni ’80 in poi. Rispetto alle pratiche di consumo registrate negli anni ’70, che puntavano al soddisfacimento di bisogni materiali (*mono no yutakasa* 物の豊かさ, il benessere materiale), gli anni ’80 introducono invece nell’ambito dei consumi

società giapponese il concetto di tempo libero e che, unito all'apprezzamento dello yen sul dollaro garantito dagli accordi del Plaza Hotel del 1985,⁷ provoca durante la fine degli anni '80 e l'inizio dei '90 un vero e proprio boom del turismo, che si orienta sempre più verso i paesi, o le capitali dei paesi, delle grandi firme della moda, primi tra tutti Francia e Italia; un fattore questo che determinerà così il concetto di turismo come consumo indifferenziato di cultura e oggetti. Secondo un sondaggio pubblicato nel 1990, infatti, ben il 93,3% delle cosiddette *office ladies* recatesi nei paesi europei, aveva acquistato abiti e accessori di firma.⁸

Altro importante veicolo è la diffusione delle riviste di moda e delle pubblicazioni specialistiche nel settore. In realtà tale fenomeno è cronologicamente antecedente agli altri due citati dato che la diffusione di riviste e pubblicazioni prende avvio attorno alla metà degli anni '70.⁹ In particolare mi sembra interessante soffermarmi proprio su quest'ultimo aspetto, per analizzare l'identità che la moda *made in Italy* assume all'interno del contesto mediatico giapponese.

Il primo esempio è tratto da un catalogo pubblicato nel 1984 a cura dell'Istituto italiano del Commercio Estero (d'ora in avanti ICE) in Giappone

uno stile più raffinato e sottile (*kokoro no yutakasa* 心の豊かさ, il benessere spirituale) che si concretizza proprio nell'appagante fruizione del tempo libero. L'inaugurazione in Giappone di Disneyland (avvenuta nel 1983) e dei parchi di divertimento tematici come il *Nagasaki Oranda mura* 長崎オランダ村, oltre ai viaggi all'estero (spesso organizzati in pacchetti con soggiorni in *resorts* di lusso) cominciano a offrire al consumatore la possibilità di sperimentare mondi "altri", nel tempo e nello spazio. Ōhashi Terue, "Shōhi chōseijuku shōhi shakai no kaitekishōhi shikō", in Shiobara Tsutomu *et al.* (a cura di), *Gendai Nihon no seikatsu hendō 1970nen ikō* (I cambiamenti nella società giapponese odierna dal 1970 in poi), Sekaishisōsha, Tōkyō 1991, pp. 35-45.

⁷ In seguito a tali accordi, lo yen si apprezzò da 249 a 128 per dollaro (dati del 1988). Jean-Marie Bouissou, *Storia del Giappone contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2003, pp. 255-256.

⁸ Nakae Katsumi, *Dēta de yomu 90 nendai no seikatsu torendo. Nihonjin no atarashii seikatsu wo yosoku suru* (Le tendenze degli stili di vita degli anni '90 letti attraverso i dati statistici. Anticipazioni sul nuovo stile di vita giapponese), Taiyō kikaku shuppan, Tōkyō 1990, pp. 136-138. Come il già citato *Gendai Nihon no seikatsu hendō 1970nen ikō* riporta, sembrano essere proprio le giovani donne le protagoniste di questo fenomeno sociale. Esse infatti "rispetto a tutte le altre fasce d'età presentano un senso estetico personale più raffinato e un maggiore impulso all'autorealizzazione. Le fasce di età più giovani, inoltre, sono relativamente più propense all'innalzamento delle proprie condizioni di vita". Ōhashi Terue, in Shiobara, *Gendai Nihon no seikatsu hendō 1970nen ikō*, cit., p. 37.

⁹ Le riviste di moda che ancora oggi costituiscono un punto di riferimento per la comunicazione della moda in Giappone (*An an*, *Nonno*, *JJ*, *Popeye*, *MORE*) iniziarono a essere pubblicate proprio tra il 1970 e il 1977. Akurosū henshūshitsu (a cura di), *Street Fashion 1945-1995. Wakamono sutairu no 50nen shi* (Street Fashion 1945-1995. 50 anni di storia degli stili giovanili), Parco kabushiki kaisha, Tōkyō 1999.

(fig. 5). Come si può notare, viene sostanzialmente riproposto il suggestivo accostamento tra moda e Bel Paese così come era stato concepito negli anni '50.

Qui notiamo che alcuni elementi costitutivi dell'identità che la moda *made in Italy* ha per così dire all'origine si ritrovano nella pubblicità giapponese come "elementi suggeriti", soprattutto nel caso di grandi marchi (fig. 6). La pubblicità di Bruno Magli apparsa su *Vogue Nippon* del 2001, ad esempio, riporta sulla parte inferiore a sinistra, lo slogan "Bruno Magli. L'artigianalità italiana" (*Itaria no teshigoto. Buruno Mari, イタリアの手仕事。ブルノ・マリー*).

Un'altra campagna pubblicitaria ICE in Giappone e significativamente pubblicata su *Vogue Nippon* tra il 2003 e il 2004, mostra un'ulteriore elaborazione mediatica della moda italiana (fig. 7). L'intento principale della campagna è di presentare i consorzi del settore alimentare (in particolare della pasta, del vino, dei formaggi e del prosciutto), tuttavia l'evidente riferimento alla moda sembra affermare la forza del *made in Italy* come concetto in grado di superare qualsiasi suddivisione merceologica e costituirsi, mediante un continuo gioco di rimandi, come nuova identità collettiva.

Un made in Italy giapponese?

Cerchiamo ora di ricostruire il contesto generale in cui questi aspetti della moda *made in Italy* vengono recepiti ed interpretati: a tal fine ho effettuato un rilevamento su un campione di 350 adulti (area di Tōkyō) di varia età ed estrazione sociale. Ho tuttavia preferito selezionare attentamente il territorio di appartenenza del campione, in maniera da poter ottenere una certa omogeneità. Sono state escluse dunque le zone all'interno della linea Yamanote, che sono per lo più zone di transito, a favore invece di quartieri residenziali le cui strutture pubbliche contribuiscono a creare un più marcato senso di comunità. Un esempio è rappresentato dal quartiere di Setagaya 世田谷, a venti minuti circa da Shinjuku: nello spazio di poche centinaia di metri infatti si trovano un asilo, una scuola elementare, due scuole superiori, un parco, tre club sportivi e delle aree comuni gestite da gruppi di volontari.

I temi che mi proponevo di verificare riguardano sostanzialmente la percezione che hanno i giapponesi dell'Italia, la categoria merceologica che più identifica il *made in Italy* e infine la moda *made in Italy*, ovvero le peculiarità che la caratterizzano come oggetto di consumo e a livello di immagine, e il valore che le viene attribuito.¹⁰

¹⁰ Undici sono state le domande tramite cui l'inchiesta si è articolata. Nella sezione che riguarda l'Italia come Paese, è stato chiesto: 1) Qual è l'immagine che connota secondo Lei l'Italia? 2) Si è mai recato/a in Italia? 3) Quale fonte di informazione consulta per ottenere informazioni sull'Italia? 4) Tra i vari settori in cui l'Italia si è affermata, quali sono le Sue aree di interesse? La seconda sezione si compone di un'unica domanda: 5) Quale categoria merceologica designa secondo Lei il *made in Italy*? L'ultima sezione si

Volendo sintetizzare lo scenario che le risposte descrivono, si può affermare che il campione di giapponesi intervistato non sembra di necessità identificare la moda *made in Italy* con il Paese Italia, a differenza da quanto suggerito dalle immagini delle riviste e dei cataloghi dove tale identificazione appare essere invece immediatamente fruibile. Tra gli aspetti costitutivi dell'immagine dell'Italia, infatti, troviamo i paesaggi, l'arte, il buon mangiare, ma non la moda. Va comunque rilevato che chi ha avuto un contatto diretto con la realtà italiana mostra di avere della moda *made in Italy* una concezione più dettagliata e dinamica.

Per quanto riguarda la categoria merceologica maggiormente rappresentativa del *made in Italy*, i giapponesi scelgono la moda, e per la precisione, i capi di abbigliamento rispetto a borse e scarpe. Il cibo figura al secondo posto. Un risultato che sorprende, soprattutto se si considera che i dati dell'ICE sulle importazioni dei prodotti italiani relative al semestre 2006 (periodo in cui il rilevamento è stato effettuato) mostrano una flessione sia nell'importazione del vestiario sia degli accessori in cuoio (che scendono rispettivamente del 6,57 e 1,21% rispetto al primo semestre del 2005), mentre il settore alimentare registra un aumento del 5,61%.¹¹

Caratteristiche e immagini della moda *made in Italy* invece sembrano muoversi specularmente su un doppio binario, quello del lusso e del design dell'oggetto, che evoca di conseguenza l'esclusività della firma del grande stilista o del lavoro artigianale. Del tutto influente ai fini della valutazione degli oggetti di moda è il luogo di produzione: il *made in Italy* sembra aver assunto le caratteristiche di un vero e proprio *brand*, nella misura in cui i giapponesi intervistati affermano di essere disposti a pagare un prezzo più alto se il capo di moda è *made in Italy*.¹²

Astrazione del marchio e rilevanza dell'oggetto

Sulla base di alcuni degli aspetti che lo studio delle immagini pubblicitarie e il sondaggio hanno evidenziato, si può concludere che nel caso del *made in Italy* si stia consumando un processo che vede da una parte il progressivo distacco tra moda e Italia, e contemporaneamente una tendenza all'astrazione

incentra più specificatamente sulla moda *made in Italy*: 6) Elenchi quali sono a Suo parere le caratteristiche peculiari della moda *made in Italy* come prodotto. 7) Elenchi quali sono a Suo parere le caratteristiche peculiari della moda *made in Italy* a livello di immagine. 8) Secondo Lei, è ragionevole pensare a un prezzo più alto per la moda *made in Italy*? 9) Se sì, perché? Un'altra sezione riguarda i consumi dei giapponesi inerenti il prodotto moda, per poter meglio collocare le risposte del campione: 10) Considera importante per un prodotto moda il luogo di produzione? 11) Quali sono gli aspetti che per Lei sono importanti per l'acquisto di un prodotto moda?

¹¹ Statistiche attinte dal sito www.ice.gov.it

¹² La percentuale è del 67%.

del marchio *made in Italy* stesso, riscontrabile anche in ambito pubblicitario: come la recente campagna ICE evidenzia, al binomio moda-paesaggio si sostituisce un'interpretazione più complessa che vede la moda come parte di un'identità collettiva di cui il marchio *made in Italy* stesso è garante.

È il marchio *made in Italy* dunque a costituirsi come fattore di identità per la moda. Se i giapponesi infatti sembrano sostanzialmente ignorare, o considerare come fattore secondario il luogo di produzione del prodotto, riconoscono al marchio *made in Italy* il valore di *brand*. A questo processo di allontanamento dal territorio e di astrazione del marchio (fenomeno non legato soltanto alla realtà giapponese), si accompagna anche un altro aspetto piuttosto interessante nella valutazione del fenomeno moda *made in Italy* in Giappone, ovvero la rilevanza e l'importanza dell'oggetto di per sé: design, colore e materiali sono le caratteristiche cui i giapponesi sembrano prestare attenzione in un oggetto di moda, ancor prima di considerare altri aspetti pratici e legati solo indirettamente a esso, come il prezzo o la comodità. A questo va aggiunta l'attenzione che i giapponesi prestano alla buona qualità dei prodotti *made in Italy*, ritenuta per il 30% del campione intervistato la ragione principale che ne giustifica il prezzo più alto.

Tornare ad analizzare il contesto in cui i giapponesi sono entrati in contatto con il *made in Italy* può contribuire a far luce sul motivo per cui la moda *made in Italy* sia stata connotata mediante una determinata combinazione di elementi: la buona qualità, intesa come la scelta accurata dei materiali, il tipo di lavorazione, il lusso (quell'unicità garantita dalla firma dello stilista ma anche dal lavoro artigianale), la varietà delle proposte.

Come precedentemente accennato, le italiane Etro e Benetton sono state le prime due aziende ad aprire il proprio punto vendita in Giappone insieme alla spagnola Zara, all'americana Gap e alle francesi Yves Saint-Laurent, Hermès, Luis Vuitton: certamente i due marchi del *made in Italy* seguono filosofie diverse, Benetton punta sulla dimensione giocosa del quotidiano attraverso la varietà dei colori e dei prodotti, che un sistema di produzione particolare, il cosiddetto "tinto in capo",¹³ riesce a garantire. Nel caso di Etro¹⁴

¹³ Benetton è l'azienda di maglieria e moda pronta fondata nel 1965 a Ponzano Veneto dai fratelli Luciano, Giuliana, Gilberto e Carlo Benetton. Da piccolo laboratorio artigianale specializzato in maglieria, oggi (dati del 2003) il Gruppo Benetton è presente in 120 Paesi e produce oltre 100 milioni di capi d'abbigliamento all'anno. Vergani, *Dizionario della moda*, cit., pp. 110-113. Il tinto in capo, ovvero la tintura quando il capo è finito, permette di rispondere in maniera tempestiva alle esigenze del mercato e di adeguarvi velocemente la produzione, diminuendo così la possibilità di rimanenze e invenduti.

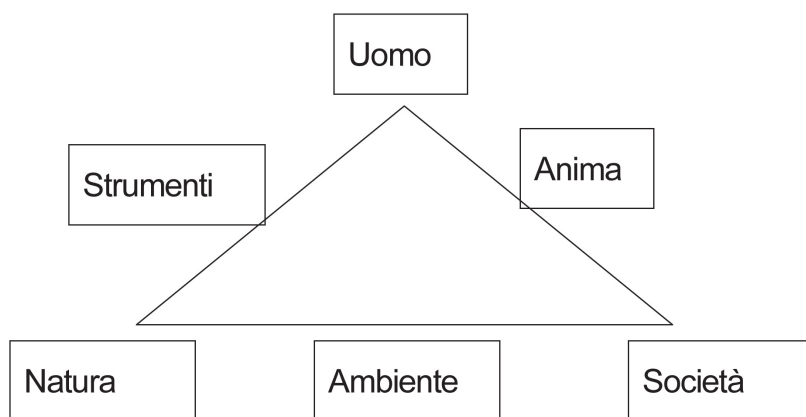
¹⁴ Etro inizia la propria attività nel 1968 con la produzione di tessuti di abbigliamento, ma si afferma negli anni '80 grazie a Gerolamo Etro, uomo raffinato amante dell'arte antica, che reinterpreta e ripropone un antico disegno indiano applicandolo alla biancheria per la casa, foulard, sciarpe e pelletteria, e donando così alla griffe quel tocco di personalità che attualmente la seconda generazione di fratelli Etro sta applicando al settore del prêt-à-porter. Vergani, *Dizionario della moda*, cit., pp. 394-395.

invece la ricerca della propria cifra stilistica avviene sul piano di materiali pregiati lavorati secondo tecniche tradizionali artigianali. È evidente che la specificità e l'originalità dei due marchi uniti dalla comune denominazione *made in Italy*, hanno garantito così al marchio stesso una poliedricità che invece è mancata al *made in USA* e al *made in France*, rappresentati sul mercato giapponese rispettivamente da un marchio casual-sportivo (che quindi non garantisce di per sé molta varietà) o da firme come Yves Saint-Laurent che esprimono l'esclusività, ma anche la lontananza della *haute couture* dalla dimensione quotidiana. Zara invece non ha potuto fruire dei vantaggi e della forza seducente che il *Country Branding* può garantire a livello d'immagine.

Il mondo materiale giapponese

Le caratteristiche che per i giapponesi identificano la moda *made in Italy* come la buona qualità, la varietà, il lusso non sono però elementi neutri, ma si costituiscono come concetti culturali che rivestono, a seconda dell'ambito considerato, un particolare significato. Il rapporto tra la moda *made in Italy* e i giapponesi deve essere dunque interpretato a partire dal peculiare rapporto che i giapponesi hanno con gli oggetti. Non potendo esaurire in questa sede l'intero contenuto di tale tipo di approccio,¹⁵ mi limiterò a ricostruirne per sommi capi le implicazioni.

Un buon punto di partenza per l'analisi del rapporto tra giapponesi e oggetti è costituito dal modello elaborato dallo studioso Tada Michitarō 多田道太郎 per illustrare la concezione giapponese del mondo.¹⁶



¹⁵ Ho articolato l'analisi socio-culturale del rapporto individuando in particolare sei aspetti: 1) Il valore degli oggetti all'interno della cultura giapponese; 2) La lavorazione degli oggetti e il concetto di artigianalità; 3) Le caratteristiche fisiche dell'oggetto/ Design; 4) Le caratteristiche fisiche dell'oggetto/ Colore; 5) Gli oggetti e la dimensione temporale giapponese; 6) Gli oggetti nel contesto sociale giapponese.

¹⁶ Yasuda Takeshi, Tada Michitarō, *Nihon no bigaku* (L'estetica giapponese), Perikansha, Tōkyō 1978, p. 238.

Come si può dedurre dal modello, uomo, natura e società compaiono come elementi paritari in dialogo tra loro grazie all'ambiente, all'anima e agli strumenti. Nella visione giapponese dunque la materialità dello strumento si costituisce come elemento imprescindibile per veicolare la comunicazione tra uomo e natura.

Da questo presupposto deriva l'importanza del processo produttivo di cui gli oggetti sono espressione: come sottolinea Mizuo Hiroshi 水尾比呂志,¹⁷ alla base della concezione estetica giapponese esiste la bellezza della realizzazione, del saper fare. All'interno della molteplicità di materiali forme e colori, che la natura (o l'ambiente) offrono, la capacità di saperli scegliere, utilizzare e combinare fa in modo che si instauri uno strettissimo rapporto tra la mano dell'uomo, lo strumento e la natura stessa, e che l'oggetto prodotto ne venga a rappresentare proprio l'equilibrio. La buona qualità degli oggetti per i giapponesi quindi è la manifestazione tangibile della sintonia dei tre elementi che intervengono nella produzione dell'oggetto stesso.

L'importanza dell'oggetto trova riscontro anche nella dimensione socio-culturale giapponese. Katō Shūichi 加藤周一 e Mizuo Hiroshi,¹⁸ infatti, sottolineano come la varietà degli oggetti sarebbe da considerare una manifestazione peculiare della cultura estetica nipponica, dovuta anche ai numerosissimi scambi culturali che si costituirono fin dall'antichità con l'estero. Alcuni storici come Amino Yoshihiko 網野善彦,¹⁹ infatti, correggono la prospettiva secondo cui l'evoluzione storica dell'arcipelago giapponese sia avvenuta senza significativi scambi con culture d'oltremare, e considerano invece il mare del Giappone una via privilegiata per i contatti con gli altri paesi. D'altra parte, fin dal III-IV secolo d.C. cominciano a comparire in territorio giapponese oggetti provenienti dall'estero che veicolano idee, costumi e conoscenze, e che i giapponesi introducono avidamente, secondo quella prassi che verrà poi ben riassunta nel periodo Meiji, dall'espressione *hakurai shrinkō* 舶来信仰, ovvero assoluta venerazione per gli oggetti provenienti dall'estero.

La buona qualità dell'oggetto e la varietà intese come valori culturali ci aiutano a comprendere anche il particolare significato che il lusso riveste all'interno della concezione giapponese: è sempre Mizuo a sottolineare che nella cultura giapponese non esiste una sostanziale discrepanza a livello

¹⁷ Mizuo Hiroshi, *Teshigoto ni tsuite* (Il lavoro artigianale), Unsōdō, Tōkyō 1997, p. 15.

¹⁸ "La forma di un oggetto normalmente dipende dall'utilizzo o dalla finalità dell'oggetto stesso. Oltre all'utilizzo e alla finalità, quale altro fattore può incidere sulla forma di un oggetto? [...] È la volontà di esprimere un ordine estetico che si orienti verso la forma in sé e si affranchi per così dire dalla funzione". Katō Shūichi *et al.* (a cura di), *Nihon bijutsu no kokoro to katachi* (Anima e forma dell'estetica giapponese), Heibonsha, Tōkyō 2000, p. 12. "La scoperta della bellezza nella varietà degli oggetti è un'acquisizione culturale peculiare giapponese". Mizuo, *Teshigoto ni tsuite*, cit., p. 29.

¹⁹ Amino Yoshihiko, *Nihon to wa nanika?* (Che cos'è il Giappone?), Kōdansha, Tōkyō 2000.

di fattura tra oggetti considerabili di lusso e oggetti comuni, a esclusione della produzione del periodo Heian, in cui l'attività artigianale era stata incoraggiata e sostenuta dalla corte e in quell'ambito era dunque fiorita.²⁰ La qualità tecnica nella manifattura giunge a perfezionarsi nel periodo Edo; le norme suntuarie tuttavia che, sulla base del *mibunseido* 身分制度, regolavano minuziosamente anche il possesso e la fruizione degli oggetti, contribuirono a fare sì che il concetto di lusso si esprimesse solo attraverso dettagli via via più raffinati.²¹ Questo fenomeno, come notano Douglas e Isherwood nel loro testo *Il mondo delle cose*,²² conferma la maturità a livello materiale di una società in cui, essendo il livello qualitativo degli oggetti alto e le pratiche di consumo sviluppate, sono in realtà le piccole differenze a contare moltissimo e a connotare di conseguenza il lusso.

Nell'analisi del rapporto tra il *made in Italy* e i giapponesi dunque non appare sufficiente individuare le caratteristiche e le dinamiche sulla base delle quali viene connotata la moda *made in Italy* in Giappone. Piuttosto, è necessario prendere in considerazione anche il significato di tali caratteristiche nel relativo contesto.

Conclusioni

Volendo dunque riassumere i diversi fattori che si intrecciano e si combinano nel percorso fino a qui illustrato, possiamo concludere che neppure a livello di immagine l'identità della moda *made in Italy* può essere considerata semplicemente come prodotto italiano perché, in un ambito di fruizione differente dal contesto di produzione, tale immagine subisce una rielaborazione secondo criteri, sensibilità, valori e tradizioni peculiari dell'ambiente stesso. L'identità della moda *made in Italy* dunque si costituisce non tanto dal percorso che l'oggetto di moda compie attraverso ambiti differenti, ma a partire proprio dall'intersezione culturale che essi determinano, e che questo intervento ha cercato seppure sinteticamente di evidenziare.

²⁰ Basti per esempio citare l'*Engishiki* 延喜式 (Cerimoniale dell'era Engi, 905-927), compendi dei rituali che costituiscono la liturgia dello shintoismo: i testi contengono anche elenchi assai minuziosi della varietà degli oggetti, tutti di finissima lavorazione, che venivano offerti alle divinità, come se gli oggetti potessero contribuire a mantenere solidi i rapporti tra uomo e divinità.

²¹ "Le continue leggi suntuarie emanate dal *bakufu* senza dubbio promossero la nascita di uno stile di moda raffinato. Mediante tale visione estetica più matura e sofisticata, si poteva esprimere la propria individualità senza violare le leggi dello stato. Il buon gusto si esprimeva dunque mediante piccole differenze stilistiche e sottili dettagli nella forma". Ikegami Eiko, *Bonds of Civility. Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*, Cambridge UP, Cambridge 2005, p. 374.

²² Douglas, Isherwood, *Il mondo delle cose*, cit.



Fig. 1 - *Vestire Italiano. Quarant'anni di moda nelle immagini dei grandi fotografi*, Edizioni Oberon, Roma 1983, p. 83.



Fig. 2 - Nicola White, *Reconstructing Italian Fashion: America and the Development of the Italian Fashion Industry*, Berg, Oxford 2000, p. 158.

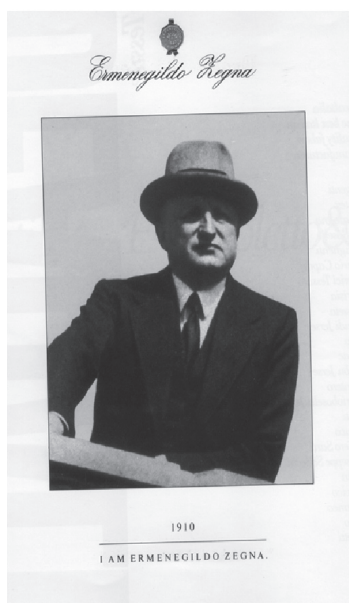


Fig. 3 - *Moda Italia. Creativity and Technology in the Italian Fashion*, Editoriale Domus, Milano 1998.



Fig. 4 - *Etro*, Leonardo Arte, Milano 1998.



Fig. 5 - *The Italian Best*, Ryū shirizu 9, Tōkyō 1984, p. 39.



Fig. 6 - *Vogue Nippon*, 2001-2003.

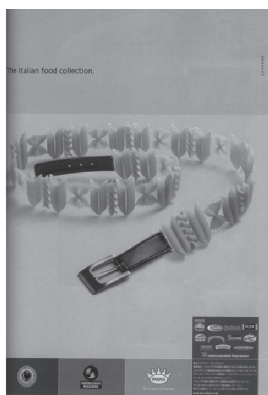
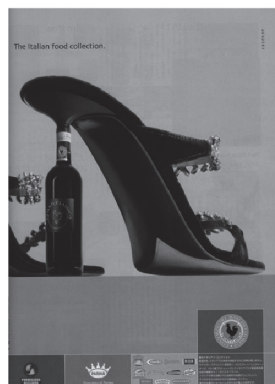
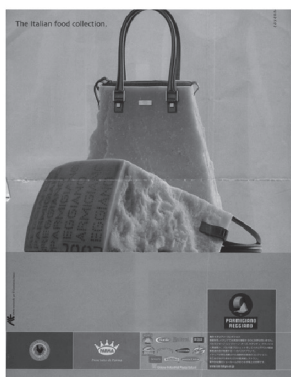


Fig. 7 - *Vogue Nippon*, 2003-2004.

MADE IN ITALY, CONCEIVED IN JAPAN
MADE IN ITALY FASHION IN JAPAN

This paper aims to analyze *Made in Italy* fashion in Japan from a cultural perspective. Based on the assumption that fashion phenomena are deeply influenced by society and culture, I decided to focus on the sociological context from which *Made in Italy* fashion originated. Then, I considered how *Made in Italy* fashion is interpreted in Japan as a completely different context. Through the analysis of the data taken from several interviews, it has been possible to detect which elements Japanese people identify with *Made in Italy* fashion, and the influence Japanese culture, aesthetic, and society structure have on the way the Japanese approach the material world in general. As a result, we can conclude that Japanese culture can be an original starting point to investigate the complexity of modern fashion dynamics in Japan.

イタリアで生産され、日本で形成されるファッション
 日本における *made in Italy* のファッション

フェデリカ・カルロット

本論文では、イタリアから日本への*made in Italy*ファッションの生まれ変わりというプロセスを分析する。特定の社会やその文化の解釈に基づく社会的、文化的な視点を日本における*made in Italy*に適用し、イタリアにおいて*made in Italy*のコンセプトがどのように形成されて来たかという問題を明らかにしてから、日本に絞って、*made in Italy*のファッションのコンセプトが日本においてどのように変化するかをアンケートを通じて調べる。

アンケートの結果として、日本では、*made in Italy*ファッションが生まれ変わるというプロセスが起こり、そこでは*made in Italy*の基本的な個性を受け入れつつも、日本の文化、社会構造、美意識がその再形成の出発点となっていると結論できる。

Paola Cavaliere

AZUCHIJŌ NO ZU BYŌBU

IL PARAVENTO DIPINTO RAFFIGURANTE IL CASTELLO DI AZUCHI

Dopo aver acquisito il controllo di numerose province del Giappone centrale, nel 1576 Oda Nobunaga 織田信長 stabilì la sua residenza ad Azuchi 安土, attuale provincia di Shiga 滋賀, e ordinò la costruzione di un imponente castello che spiccasse sulla cima del monte Azuchi (m. 198,9) e si riflettesse sulle acque del lago Biwa 琵琶. Il maestoso edificio fu completato nel 1579, ma ebbe vita breve: nel giugno del 1582 Nobunaga, attaccato presso il tempio Honnōji 本能寺 di Kyōto, muore, e il figlio dà fuoco al Castello onde evitare che cada nelle mani del nemico.

Del Castello di Azuchi 安土城 rimangono oggi le imponenti scalinate e gli alti muraglioni in pietra. Il ventennio di scavi archeologici 1986-2006 nell'area ha messo in luce le straordinarie proporzioni planimetriche¹ in base alle quali numerosi studiosi hanno formulato ipotesi, spesso discordanti, sulle sue reali fattezze.² Essi tuttavia concordano su un fatto: che si trattasse di un modello architettonico senza precedenti in Giappone, un edificio sviluppato in altezza su cui spiccava il *tenshukaku* 天守閣, un torrione ottagonale di sette piani a dominare il lago Biwa.³ Il nono volume dello *Shinchō kōki* 信長公記,⁴ intitolato

¹ Cfr. *Hakkutsu chosa 15 nen no kiseki zusetsu Azuchijō o horu* (Il Castello di Azuchi: quindici anni di scavi archeologici), Shigaken Azuchi jōkaku chōsa kenkyūjō (a cura di), Sanraizu shuppan, Azuchi 2003.

² Cfr. Naitō Akira, *Fukugen Azuchijō* (La ricostruzione del Castello di Azuchi), Kōdansha, Tōkyō 1994.

³ Cfr. Takayanagi Shun'ichi, 'The Glory That Was Azuchi', *Monumenta Nipponica*, 32, 4, 1977, pp. 515-524; Miura Masayuki (a cura di), *Yomigaeru shinsetsu Azuchijō: tettei fukugen, hō Nobunaga no maboroshi no shiro* (Rileggere la leggenda del castello di Azuchi: la completa ricostruzione del fantomatico castello di Azuchi del grande Nobunaga), Gakushū kenkyūsha, Tōkyō 2006.

⁴ Cfr. Ōta Gyūichi 大田牛一, *Shinchō kōki* 信長公記 (Annali di Nobunaga, 16 voll., 1669). Nuova edizione a cura di Nakamura Kōya, Jinbutsu juraisha, Tōkyō 1965.

Azuchi gotenshu no shidai 安土御天主之次第 (Sul torrione di Azuchi), contiene una dettagliata descrizione degli interni del torrione ottagonale, grazie alla quale si apprende che gli autori degli splendidi dipinti furono gli artisti della scuola Kanō diretti dal maestro Kanō Eitoku 狩野永徳 (1543-1590).⁵

Tuttavia l'incendio che distrusse l'edificio nel 1582 lasciò un quesito a tutt'oggi irrisolto: com'erano esattamente le fattezze esterne del Castello di Azuchi? L'unico documento a rivelarne l'aspetto sembra essere un prezioso paravento scomparso, l'*Azuchijō no zu byōbu* 安土城之図屏風, su cui l'edificio fu dettagliatamente dipinto.

Gli scritti dei gesuiti missionari in Giappone, di cui si parlerà più avanti, forniscono la certezza della sua esistenza e grazie a essi apprendiamo che Nobunaga donò l'opera ad Alessandro Valignano in occasione di una visita ad Azuchi nel 1581.⁶ Il gesuita la inviò poi a Roma per mezzo dei quattro ragazzi giapponesi della prima ambasceria in Europa, *Tenshō ken'ō shisetsu* 天正遣欧使節, affinché la donassero al pontefice Gregorio XIII (1502-1585).⁷ I giovani giunsero nella città nel marzo 1585, e vi incontrarono più volte il pontefice al quale “donarono un quadro dove è dipinta la città principale del Giappone detta Nobunanga, quale è alto due braccia et longo quattro o cinque”.⁸

Nel *De Missione Legatorum Iaponensium ad Romanam Curiam* si legge che Gregorio XIII apprezzò molto l'oggetto tanto da farlo esporre nella galleria aperta che portava al giardino del Belvedere, detta la Galleria delle Carte Geografiche.⁹ È bene ricordare che la galleria voluta da Gregorio XIII e completata nel 1581 era, al tempo, una “pergola”¹⁰ che congiungeva il Palazzo Apostolico al giardino rinascimentale del Belvedere opera di Donato Bramante. Immaginiamoci un paravento dipinto esposto in un luogo aperto dove poteva subire le intemperie! Gregorio XIII muore il 10 aprile 1585, appena pochi

⁵ *Ibid.*, volume IX. Cfr. C. Wheelwright, 'A Visualization of Eitoku's Lost Painting at Azuchi Castle', in *Warlords, Artists and Commoners: Japan in the Sixteenth Century* (George Elison & Bardwell L. Smith eds), University of Hawaii Press, Honolulu 1981, pp. 87-111.

⁶ “Carta Annuā do Japão de 1582, para Reverendo Padre General da Companhia de Iesus, escrita polo Padre Luis Froes em Cochinoçu, aos Outubro de 1582”, in *Cartas do Japão*, II, ff. 37-38, Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Roma.

⁷ *Ibid.* f.37. Sull'ambasceria vedasi M. Cooper, *The Japanese Mission to Europe, 1582-1590. The Journey of Four Samurai Boys Through Portugal, Spain, Italy*, Global Oriental, Folkstone, 2006; ‘Tenshō ken'ō shisetsu kankei shiryō’, *Dai Nihonshi*, vol. 11, bekkā 1-2, a cura di Tōkyō daigaku shiryō hensanjo, Tōkyō daigaku shuppan, Tōkyō 1959.

⁸ G. Berchet, *Le Antiche Ambasciate Giapponesi in Italia*, Tipografia del Commercio di Marco Visentini, Venezia, 1877, p. 57 (Dalla *Relatione* del Benacci).

⁹ *De Missione Legatorum Iaponensium ad Romanam curiam, rebusq; in Europa, ac toto itinere animaduersis Dialogus Ex Ephemeride Ipsorum Legatorum Collectus, & In Sermonem Latinum Versus ab Eduardo de Sande Sacerdote Societatis Iesu*. In Macaensi portu Sinici regni in domo Societatis Iesu cvm facultate Ordinarij, & Superiorum. Anno 1590. Riproduzione fotostatica, Tōyō bunko, Tōkyō 1930, p. 257.

¹⁰ *Ibid.*, ed. Tōyō bunko, cit., p. 257.

giorni dopo aver ricevuto l'ambasceria giapponese, e a lui succede Sisto V che non mancò di trattare i quattro ragazzi con altrettanta cura. Ma l'avvicinarsi dei papi fece perdere le tracce del prezioso oggetto.

In questo scritto si intendono fornire i risultati dell'indagine riguardante l'*Azuchijō no zu byōbu* svolta per incarico del Comune di Azuchi nel triennio a partire dal 2004. Sono state vagliate le cronache giapponesi dell'epoca, gli scritti dei gesuiti missionari in Giappone nel XVI secolo, i resoconti europei relativi all'ambasceria giapponese del 1585 e quanto registrato negli annali, negli inventari dei beni delle famiglie dei relativi papi e dei loro discendenti. Dal punto di vista metodologico l'indagine è stata suddivisa in tre parti che corrispondono a tre fasi temporali del paravento: prima del 1582, cioè l'indagine degli scritti che narrano della sua realizzazione fino all'imbarco a Nagasaki; tra il 1582 e il 1585, il periodo che corrisponde al viaggio da Nagasaki a Roma; dopo il 1585, ovvero successivamente alla consegna a papa Gregorio XIII.

Azuchijō no zu byōbu: la fama del dipinto e l'incontro tra Nobunaga e Valignano

L'unico documento giapponese esistente che parli del paravento è *Oyu donoue no nikki* 御湯殿上日記,¹¹ il diario delle dame di corte a servizio dell'imperatore Ōgimachi 正親町. In data 13 agosto dell'ottavo anno dell'era Tenshō 天正 (1580) il diario riporta la decisione di Nobunaga di far dipingere il paravento a Kanō Eitoku e nella nota del giorno successivo si legge che il signore di Azuchi accolse la richiesta dell'imperatore, incuriosito dalla fama di bellezza dell'opera, accettando di andare a palazzo a mostrarglielo.¹²

Quest'ultima affermazione contrasta con il contenuto della *Lettera annua* del 15 febbraio 1582 scritta da Gaspar Coelho.¹³ Il gesuita descrive dettagliatamente l'arrivo di Valignano ad Azuchi e si legge della calorosa accoglienza che Nobunaga gli riservò. In particolare si sofferma sul dono che Nobunaga consegnò a Valignano, i *beobos*, che Nobunaga aveva commissionato l'anno prima al più importante pittore del Giappone.¹⁴ Questa notizia conferma la nota del diario *Oyu donoue no nikki* e fa ritenere senza dubbio che l'autore dei *beobos* sia stato Kanō Eitoku. L'attribuzione suggerisce inoltre che l'*Azuchijō no zu byōbu* sia stato realizzato secondo lo stile *rakuchū rakugai zu byōbu* 洛中洛外図屏風 (paraventi dipinti con vedute e scene della città di Kyōto), da

¹¹ Per il testo di riferimento vedasi 御湯殿上日記 *Oyu donoue no nikki*, Tsutsugigun shorui jūkanseiai (a cura di), Heibonsha, Tōkyō 1932.

¹² *Ibid.*, p. 367.

¹³ *Cartas do Japão II*, Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Fondo Jap-Sin 45-II, ff. 31-52v. Sono stati esaminati inoltre: Fondo Jap-Sin 8-I, ff. 120-123; Jap-Sin 8-II, ff. 109-110; Jap-Sin 9-I, ff. 0-106; Jap-Sin 9-II, ff. 0-105; Jap-Sin 33, ff. 33-81; Jap-Sin 34, ff. 55-57; Jap-Sin 46, ff. 43-153; Jap-Sin 51, ff. 9r.-9v.

¹⁴ *Ibid.*, f. 49.

cui si può assumere che consistesse in una serie di due paraventi raffiguranti un'accuratissima immagine del Castello di Azuchi e dei dintorni.

Anche Coelho riferisce della richiesta di Ōgimachi di vedere il paravento, ma che Nobunaga, saputo dell'imminente partenza di Valignano, informò quest'ultimo che avrebbe volentieri donato a lui quei *beobus*, come segno del suo affetto cosicché il padre potesse mostrare alle genti d'Europa la bellezza della sua città.¹⁵ E così il prezioso paravento fu destinato a Roma.

Tra il 1582 e il 1585: il viaggio da Nagasaki a Roma

Non sono state rinvenute informazioni relative al paravento dal momento in cui Valignano ne entrò in possesso ad Azuchi (1581) sino alla sua consegna a Roma (1585). Le relazioni pubblicate nel XVI secolo¹⁶ narrano nei dettagli l'arduo viaggio dell'ambasceria da Nagasaki a Roma, ma non fanno alcun cenno al paravento.¹⁷ Esso tuttavia ricompare nelle cronache solo dopo l'arrivo a Roma, dove è di nuovo protagonista dell'evento come il dono più prezioso dei giovani giapponesi al pontefice.

Vi è ancora molto materiale inedito relativo all'ambasceria conservato presso gli archivi e accade che, ancora oggi, nuovi documenti vengano casualmente rinvenuti. È il caso del Comune di Pavia che, a seguito di una specifica richiesta, ha recuperato due lettere inviate dai Decurioni di Pavia all'Oratore che stava a Milano in cui si parla dell'arrivo e della partenza dell'ambasceria. Si tratta di due documenti inediti che vengono qui citati per la prima volta.¹⁸

La consegna a papa Gregorio XIII nel 1585 e gli anni successivi

L'indagine relativa alla consegna a papa Gregorio XIII nel 1585 e gli anni successivi è stata suddivisa in tre parti: la prima è inerente all'esame dei documenti contemporanei alla consegna del paravento; la seconda riguarda le registrazioni delle proprietà di Gregorio XIII, al secolo Ugo Boncompagni, e i beni trasferiti alla famiglia Boncompagni (poi Boncompagni-Ludovisi) alla morte del pontefice, il patrimonio dei successori del papa e gli inventari delle proprietà del Palazzo Apostolico; la terza è l'indagine dei disegni e delle stampe tuttora esistenti relativi al paravento e dei fatti riguardanti la Galleria delle Carte Geografiche dove esso fu esposto.

¹⁵ *Ibid.*, f. 49.

¹⁶ Cfr. A. Boscaro, *Sixteenth Century European Printed Works on the First Mission to Europe*, Brill, Leiden 1973.

¹⁷ Per l'indagine dei documenti relativi all'ambasceria conservati presso gli archivi delle città visitate, è stata inoltrata richiesta alle singole istituzioni con domanda di informazioni relative al paravento. Su 49 città contattate sono state ricevute 24 risposte e nessuna di esse cita l'oggetto.

¹⁸ Archivio Storico Comunale di Pavia, Fondo manoscritti, Lettera del 30 luglio 1585 e Lettera del 6 agosto 1585, pp. 835, 836.

I documenti contemporanei alla consegna del paravento

Le cronache narrano che il 23 marzo 1585 i giapponesi arrivarono a Roma dove furono ricevuti da Gregorio XIII in concistoro pubblico a cui seguirono altre cerimonie e udienze private.¹⁹ In una di queste occasioni i giovani giapponesi donarono l'*Azuchijō no zu byōbu* che il papa apprezzò molto, tanto da farlo esporre nella Galleria delle Carte Geografiche.

L'obiettivo in questa fase è stato quello di stabilire esattamente *quando* fu consegnato il paravento. A questo scopo sono stati esaminati gli annali e le cronache della vita di Gregorio XIII compilati dai suoi contemporanei, scegliendo coloro che furono testimoni dell'avvenimento.

Tra questi emergono per accuratezza e attendibilità, benché purtroppo il paravento non venga mai citato, il *Diarium Pauli Alaleonis*;²⁰ la *Relazione originale della Vita di Gregorio XIII* redatta da Francesco Musotti, Vescovo d'Imola, Maestro di Casa;²¹ il *Diarii Caeremoniales sedente Gregorius XIII Magistri Francisci Mucantii*;²² il capitolo XXXIII della *Vita di Gregorio XIII* dal titolo "Delle più illustri Ambascerie che gli vennero da parti remote, come dal Giappone, et Moscovia" di monsignor Vincenzo de Camerini, cardinale di Como;²³ gli *Annali di Gregorio XIII Pont. Mass. sia vitta del medesimo in tredici libri di versi* scritti da padre Giampietro Maffei della Compagnia di Gesù.²⁴ Quest'ultimo fu interprete per il pontefice durante l'udienza pubblica e quindi diretto testimone e partecipe dell'incontro:

dopo questo furono tratti quel dì a Palazzo a pranzo dal Cardinal S. Sisto, dove si trovava ancora il Cardinal Guastavillani, ed il Duca di Sora [...] E chiamati poi dal Pontefice a più segreta, e familiare udienza, stettero quivi buona pezza, rispondendo a vari quesiti di Sua Santità intorno ai costumi del Giappone.²⁵

¹⁹ F. Boncompagni-Ludovisi, *Le prime due Ambasciate dei Giapponesi a Roma (1585-1615)*, Forzani, Roma 1904, pp. 34-36.

²⁰ Archivio Segreto Vaticano, *Diarium Pauli Alaleonis S.D.N. Caeremoniarum Magistri Ab Anno MDLXXXII usque ad Annum MDLXXXIX*, Barb.lat.2919; *Diarium Pauli Alaleonis anno 1634* Fondo Barb.lat.2814. Paolo Alaleoni fu maestro di cerimonia negli anni 1582-1589.

²¹ *Relazione originale del Musotti della Vita di Gregorio XIII* in Fondo Boncompagni-Ludovisi, Codice Lettere D.5, Biblioteca Apostolica Vaticana. Alessandro Musotti, bolognese, fu nel 1579 Vescovo di Imola, maggiordomo e Maestro di Camera fino alla morte del pontefice.

²² *Diarii Caeremoniales sedente Gregorius XIII Magistri Francisci Mucantii*, in Fondo Boncompagni-Ludovisi, Codice Lettere D.5, Biblioteca Apostolica Vaticana. Diario redatto da monsignor Macanzio che officiò come cerimoniere durante il concistoro pubblico.

²³ *Vita di Gregorio XIII*, redatta da Vincenzo de Camerino, in Fondo Boncompagni-Ludovisi, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Lettere D-5m.

²⁴ *Annali di Gregorio XIII Pont. Mass. sia vitta del medesimo in tredici libri di versi*, in Fondo Boncompagni-Ludovisi, Codice Lettere D 15, 16, Biblioteca Apostolica Vaticana. Si vedano anche: *Serie di lettere spettanti alla compilazione delli Annali tra Duca Giacomo e Maffei dal 1589 al 1608*, Codice Lettere D.28 e *Serie di lettere per compilazioni degli Annali di Gregorio XIII dopo la sua morte*, con G.P. Maffei, Codice Lettere D-28.

²⁵ *Annali di Gregorio XIII Pont. Mass.*, cit., Tomo XIII, f. 67; vedasi anche G.P. Maffei S.J., *Degli Annali di Gregorio XIII*, in *Papi*, vol. IV, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1712, pp. 420-421.

I giapponesi, dunque, dopo il concistoro pubblico presero parte a un pranzo dato in loro onore dai due cardinali nipoti di Gregorio XIII e dal figlio naturale del papa, Giacomo Boncompagni Duca di Sora, ma non si sa se durante l'udienza privata abbiano consegnato il paravento.

Gli annali, peraltro, non fanno cenno al paravento o ai doni citati per esempio nelle lettere del nobile senese Marcantonio Tolomei²⁶ o del Nunzio di Firenze.²⁷ Anche l'accurata opera *Vita di Gregorio XIII* di Marc'Antonio Ciappi,²⁸ in cui tra l'altro sono contenute due rare stampe del 'Seminario di Azucci, prencipale Fortezza nel regno del Giappone'²⁹ e del 'Concistoro publico alli tre Re del Giappone',³⁰ non fa alcun cenno ai doni portati dai giovani ambasciatori.

Nota del paravento è stata invece rinvenuta tra i documenti diplomatici, ossia tra gli avvisi che gli ambasciatori residenti in Vaticano mandavano ai loro signori.³¹ Si tratta della lettera dell'ambasciatore del Duca di Urbino in Vaticano inviata alla propria città il 30 marzo 1585.³² Il passaggio più importante contenuto nell'*Avvisi Urbinati* del 30 marzo 1585 è il seguente:

Hanno donato al Papa sopra una grand[issi]ma, et sottiliss[im]a scorza d'arbore il ritratto della loro Città prin[cipa]le ornata de molti edificij Magnifici, scrittorij di Canna d'India, et tavolini ornati di vaghi lavori. [...] la scorza sopra la quale scrivono le l[ette]re è di tal bellezza, sottigliezza et lustrezza che supera di gran lunga la finezza delle nostre carte pecore.³³

Vi furono diversi autori, non direttamente operanti in Vaticano ma contemporanei all'evento, che scrissero sulla visita dei giapponesi. Non c'è dubbio che l'opera di Guido Gualtieri³⁴ è tra le più esaurienti, ma la relazione più significativa è *Dell'Istoria della Compagnia di Gesù, Il Giappone, Segunda parte dell'Asia* di Daniello Bartoli S.J.³⁵ Il gesuita si occupò a lungo della

²⁶ Cfr. "Lettera del 14 marzo 1585", Biblioteca Comunale di Siena, codice D.c.3, a carte 214.

²⁷ Cfr. "Del Nunzio Valerio Corbara 13 Marzo 1585", Archivio Segreto Vaticano: *Nunziatura di Firenze*, tomo 8, p. 321.

²⁸ M. A. Ciappi, *Vita di Gregorio XIII*, Stamperia degli Accolti, Roma 1596.

²⁹ *Ibid.*, p. 40.

³⁰ *Ibid.*, p. 81.

³¹ Manoscritti consultati: *Fondo Urbinato*, Urbinato Latini n. 1053: *Avvisi Urbinati* anno 1585; Urb. Lat. n. 1100: 1630; Urb. Lat. n. 1103: 1635; Fondo Ottoboni: Ottob.3339: *Avvisi di Roma* 1633, in Biblioteca Apostolica Vaticana.

³² Biblioteca Apostolica Vaticana, *Fondo Urbinato*, Urbinato Latini n.1053, f.145r-v, 156v.

³³ Biblioteca Apostolica Vaticana, *Urbinato Latini* 1053, 148r.-v.

³⁴ G. Gualtieri, *Relationi della venuta degli Ambasciatori Giaponesi a Roma fino alla partita di Lisbona*, Zanetti, Roma 1586.

³⁵ D. Bartoli, S.J., *Dell'Istoria della Compagnia di Gesù, Il Giappone. Segunda Parte dell'Asia*, Firenze 1660. Cfr. anche l'edizione a cura di G. Marietti, D. Bartoli, S.J., *Dell'Istoria della Compagnia di Gesù*, Simone Birindelli, Firenze 1830.

raccolta di quanto fosse relativo all'ambasceria elaborando accuratamente le prime fonti, tra cui il citato *Annali* di G.P. Maffei.

Bartoli scrive che il giorno seguente al concistoro pubblico i giapponesi visitarono varie chiese di Roma e furono accolti da una popolazione entusiasta. Il pontefice li interrogò quindi sullo stato della Chiesa in oriente:

Poi essi gli offersero in dono certe lor cose recategli dal Giappone, piuttosto da aversi care per la novita' del lavoro che per lo pregio della materia. Fra queste il meglio eran due panni da addobbo, che cola' chiaman Beobi, nell'un de' quali era efigiata a pennello la nuova citta', nell'altro l'inespugnabil fortezza d'Anzuciana [...] Il Pontefice ogni cosa gradi', che bastava solo che da si' care mani venisse: e in segno di cio, fe' subito appender ei due panni nella bellissima sua galleria.³⁶

Da questo documento si evince che l'oggetto fu consegnato il 24 marzo 1585, ma la data riportata dal Bartoli contrasta con la cronaca di Valignano resa in latino da De Sande nel *De Missione Legatorum Iaponensium ad Romanam Curiam...* dove si legge:

Diem Iovis sequente, qui fuit Nonis Aprilis, fummus pontifex ad familiare colloquium [...]. Eodem die ei munera aliqua a nostra patria delata, tamquam honoris pignora obtulimus, & inter ea, tabulas quasdam patri Visitatori Nobunanga dono datas, in quibus magnificentissima moenia Azuchia urbis, ab eadem Nobunanga condicae depicta continebantur [...] Inde ad pergulam quandam, Galeria nomine, delatissimus, qua summo pontefici privatus est transitus ad amoenissimum hortu, nomine Belvederium, a bello scilicet, & egregio, aspectu ira nominatum. [...] In ea pergola tantopera ornata, iussis summus pontifex collocati tabulas illas, quibus Anzuchiamae descriptioerat appicta, ut ostendere.³⁷

Ovvero, che il paravento fu donato in udienza privata il nove aprile e fu poi posto subito nella Galleria che porta al Belvedere. Tuttavia quest'ultima è una data inverosimile in quanto Gregorio XIII muore il giovedì dieci aprile e sappiamo che già dal martedì precedente era stato costretto a letto.³⁸

Ci troviamo di fronte a tre possibilità: il 24 marzo (Bartoli), il 30 marzo (*Avvisi Urbinati*) e il 9 aprile (De Sande-Valignano). Pur non potendo dubitare dell'attendibilità delle opere di Bartoli e De Sande, non è stato trovato riscontro di esse nelle prime fonti, mentre proprio il manoscritto *Avvisi Urbinati* del 30 marzo non lascia dubbi sulla data. Questo porta ad assumere che la consegna del paravento sia avvenuta il 30 marzo 1585.

³⁶ Marietti, *Dell'Istoria della Compagnia di Gesù*, cit., p. 314.

³⁷ *De Missione Legatorum*, ed. Tōyō bunko, cit., pp. 256-257.

³⁸ Boncompagni-Ludovisi, *Le prime due Ambasciate dei Giapponesi a Roma*, cit., p.

Indagine dei beni della Famiglia Boncompagni-Ludovisi

Il paravento, donato a Gregorio XIII, potrebbe essere stato incamerato come bene privato dalla famiglia Boncompagni, un'ipotesi che ha suggerito di vagliare la possibilità che esso si conservi oggi tra le proprietà della casata.

Nel 2005 è stato chiesto al principe Paolo Francesco Boncompagni-Ludovisi di verificare tra i suoi beni. Purtroppo il paravento non è risultato in suo possesso, ma la ricerca ha portato al ritrovamento di due disegni a matita raffiguranti Itō Mancio e Diego Mesquita (fig.1), quest'ultimo interprete e guida dei quattro ragazzi. Il disegno relativo a Itō Mancio è di notevole interesse perché il ragazzo è qui in abito giapponese (gorgiera a parte), diversamente dalle immagini dove appare in vesti occidentali.³⁹

L'analisi stilistica compiuta da specialisti⁴⁰ ha messo in evidenza la possibilità che si tratti di un'opera di Girolamo Muziano (1532-92), artista di discreta fama attivo a Roma come soprintendente delle attività pittoriche in Vaticano dove diresse l'impresa della decorazione della Galleria delle Carte Geografiche durante il pontificato di Gregorio XIII.

L'esame degli inventari e gli scritti relativi ai beni del Duca di Sora, le biografie e gli annali di famiglia conservati presso l'Archivio Segreto Vaticano,⁴¹ la Biblioteca Apostolica Vaticana⁴² e l'Archivio di Stato di Roma⁴³ non ha dato invece alcun risultato confermando quanto, peraltro, il Principe Boncompagni-Ludovisi aveva affermato fin dall'inizio: il paravento non fu acquisito come bene di famiglia.

I beni del Palazzo Apostolico: la Floreria⁴⁴ e i Musei Vaticani

Secondo quanto scrive Ludvig von Pastor, il paravento fu "incorporato in Vaticano"⁴⁵ e dovrebbe trovarsi ora tra i beni dei Musei Vaticani. Tuttavia

³⁹ Cfr. i disegni fatti da Urbano Monte durante la visita dell'ambasceria a Milano in B. Gutierrez, *La prima ambasceria giapponese in Italia*, Milano 1938, pp. 246-251. Originali in *Cronaca di Urbano Monte*, Biblioteca Ambrosiana, Milano, P. 248-251 sup.

⁴⁰ Si riporta qui quanto riferito da Wakakuwa Midori, autrice di クアトロ・ラガッツィ (Quattro Ragazzi, Shūeisha, Tōkyō 2003), membro della commissione istituita nel novembre 2006 per la valutazione dei due disegni poi acquisiti dal Museo Storico Culturale di Nagasaki.

⁴¹ Archivio Segreto Vaticano, *Schedario Garampi*, Indice 553: Reg: 110; Indice 758, 1592-1605; Indice 767III, 9.1627-3.1629; Indice 767 IV 4.1629-12.1630.

⁴² Biblioteca Apostolica Vaticana, *Fondo Boncompagni-Ludovisi*, Prot. 30, n. 1: 1608-1612; Prot. 564, n. 1: 1612; Prot. 564, n. 2: 1613; Prot. 564, n. 3: 1613; Prot. 581, n. 1: 1612; Prot. 627, n. 14: 30.6.1612; Prot. 718, n. 67; Prot. 31, n. 69: 10.6.1721.

⁴³ Archivio di Stato di Roma, *Fondo Miscellanea Famiglie*, busta 179/5/84; busta 180/3/18; Peretti Felice, b. 180/2/4; b. 104/XI; b. 144/2.

⁴⁴ La Floreria Vaticana è l'ufficio in cui si conservavano, tra le altre cose, i doni ricevuti durante le udienze. Cfr. G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastico*, Venezia 1840, p. 327.

⁴⁵ L. von Pastor, *Storia dei Papi*, Roma 1928, vol. IX, p. 729.

l'esame compiuto dai responsabili dei Musei Vaticani non ha portato ad alcun risultato.⁴⁶

Esclusa l'ipotesi che il paravento fosse stato acquisito come bene privato dalla famiglia Boncompagni-Ludovisi o incorporato nei Musei Vaticani, si è passati a indagare sui beni del Palazzo Apostolico. A questo scopo sono stati esaminati gli inventari relativi alla Floreria Vaticana⁴⁷ e ai beni della Camera Apostolica.⁴⁸

L'indagine ha comportato una attenta lettura dei manoscritti relativi agli anni 1585-1758, di cui tuttavia risultano mancanti gli inventari dei beni della Floreria e della Camera relativi alla fine del pontificato di Gregorio XIII e immediatamente dopo la sua morte, lasciando un vuoto di informazioni significativo proprio del periodo in cui l'*Azuchijō no zu byōbu* si trovava nella Galleria delle Carte Geografiche. Nei documenti esaminati, comunque, il termine 'paravento' compare solo con l'annotazione di "paravento ossia piombo"⁴⁹ e non si è trovata altra nota interessante.

I disegni relativi al paravento

Indagini precedenti avevano messo in luce l'esistenza di alcuni disegni che sembrano suggerire un diretto legame con l'*Azuchijō no zu byōbu*: la tavola 'Plan de la Ville et Chateau d'Anzunquiana'⁵⁰ contenuto nell'*Histoire et Description Générale du Japon* del padre gesuita Charlevoix pubblicata a Parigi nel 1736 (fig. 2), e le stampe relative al Castello di Azuchi contenute in un'edizione del volume *Immagini delli Dei* di Vincenzo Cartari della prima metà del XVII secolo (fig. 3). In questa fase si è cercato di definire quando e dove siano stati realizzati e come siano poi stati acclusi negli stampati.

La tavola contenuta nell'opera di Charlevoix suscita notevole interesse sia per l'anno di pubblicazione, centocinquanta anni dopo la consegna del

⁴⁶ Nel novembre 2005 si è avviata un'indagine nei Musei Vaticani che ha portato a escludere la presenza del paravento tra gli oggetti conservati. Il 22 gennaio 2007 la responsabile dell'Archivio Storico dei Musei Vaticani, M.A. De Angelis, ha confermato che tra le registrazioni contenute nell'Archivio dei Musei Vaticani relative al XVI secolo non vi è traccia del paravento.

⁴⁷ Archivio di Stato di Roma, *Fondo Camerale, Camerale I*, Inventari: b.1557: Reg. 7: 1592-1608; b.1558: Reg. 8: 1608-1610; Reg. 9: 1608-1609; Reg. 10: 1609-12; Reg. 11: 1612; Reg.: 1616-20; Reg. 13: 1641-1644; Reg. 14: 1644-55; b.1559: Reg. 15: 1648; Reg. 16: 1645-55; Reg. 17: 1648; Reg. 18: 1655-62; Reg. 19: 1658; Reg. 20; Reg. 21: 1659-1667; Reg. 22: 1670-80; b.1560: Reg. 23: 1700-1749; Reg. 24; Reg. 25; Reg. 26: 1758.

⁴⁸ Archivio di Stato di Roma, *Fondo Camerale, Camerale II*, b.3; *Camerale III*, b.10: Fasc. 245; b.2098; b.2080.

⁴⁹ Archivio di Stato di Roma, *Fondo Camerale, Camerale III*, Roma – Palazzi e Ville, Busta 2098, p. 5. È molto probabile che "piombo" sia una maldestra interpretazione del portoghese "biombos" (paraventi).

⁵⁰ P. De Charlevoix, *Histoire et Description Générale du Japon*, Julien-Michel Gandouin, Paris 1736, Libro VI, p. 312.

paravento a Roma, sia per la precisione degli elementi e i dettagli riportati. Vi è rappresentato un castello sulla cima di un monte sovrastante i quartieri destinati ai due generali al servizio di Nobunaga residenti all'interno del recinto, costruzioni di cui si è venuti a conoscenza solo grazie al recente ventennio di scavi. Il disegno illustra poi la cittadella e il lago e si legge 'Lac d'Oits', nome che corrisponde ancora oggi alla città di Ōtsu 大津 capoluogo della provincia di Shiga sul versante sud del lago Biwa. Si ritiene che l'autore della tavola non possa aver ideato i dettagli delle abitazioni dei generali e la posizione del castello rispetto al lago senza avere sotto mano un'immagine di riferimento.

Se si ipotizza che Charlevoix abbia copiato direttamente dal paravento, si può supporre che intorno al 1736 l'oggetto si trovasse a Parigi in discrete condizioni, fatto che avvalorerebbe l'ipotesi di un 'dono diplomatico'.⁵¹ Ma si può anche presumere che Charlevoix abbia realizzato quella tavola facendo riferimento ad altri disegni, e ciò suggerisce l'ipotesi che all'epoca circolassero delle stampe o illustrazioni del paravento. Infine, può essere che il gesuita Charlevoix abbia visto il paravento, o disegni di esso, a Roma durante una visita alla sede generale della Compagnia di Gesù. Se così fosse, nel 1736 il paravento o sue illustrazioni erano conservati a Roma. Tutte queste ipotesi attendono di essere verificate con ulteriori indagini.

Le stampe del Castello di Azuchi contenute in *Imagini delli Dei* di V. Cartari sono opera del fiammingo Philips van Winghe (Louvain 1560–Firenze 1592) e compaiono nella terza edizione di *Imagini delli Dei* del 1626⁵² quando, con l'intervento dello studioso padovano Lorenzo Pignoria,⁵³ viene ampliata della sezione che va sotto il nome di *Seconda Parte delle Imagini de gli Dei Indiani*.⁵⁴

I disegni del torrione del Castello di Azuchi (p. 381) e di quattro uomini davanti al portale (p. 382) portano il commento di Pignoria:

Il già nominato Filippo Vvinghomio [Philips van Winghe] in certo suo foglio disegnò già i Tempj d'alcune Deità Giaponesi, situati sopra alcuni alti rupi, & raccontava d'haverli Cavati dalli Pittori, che gl'Ambasciatori Giaponesi portarono à donare à Papa Gregorio XIII.⁵⁵

⁵¹ Ipotesi suggerita dal prefetto Sergio Pagano dell'Archivio Segreto Vaticano durante il colloquio avvenuto il 15 gennaio 2007.

⁵² Di quest'opera si contano quattro edizioni: la prima del 1592, V. Cartari, *Imagini delli Dei de Gl'Antichi*, Sartieri, Venezia; la seconda del 1615, Tozzi, Padova; la terza del 1626 Tozzi, Padova; la quarta del 1646, Tomasini, Venezia.

⁵³ Lorenzo Pignoria (1571-1631), padovano, archeologo e collezionista, si era occupato anche dello studio dei culti pagani. Cfr. M. Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne ou histoire, Nouvelle édition*, tome 33, Ch. Delagrave et C. ie Libraires-éditeurs, Paris 1854, pp. 318-319; G. Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, vol. 2, Tipi della Minerva, Padova 1836.

⁵⁴ V. Cartari, *Imagini delli Dei de Gl'Antichi, Seconda Parte delle Imagini de gli Dei Indiani*. Aggiornata al Cartari da Lorenzo Pignoria, Tozzi, Padova 1626.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 382.

Come e quando Pignoria entrò in possesso delle stampe di Winghe? Durante il suo soggiorno a Roma dal 1605 al 1607, come segretario del cardinale padovano Marco Corona, Pignoria raccolse molti documenti e oggetti relativi alle culture asiatiche, indiane e sudamericane.⁵⁶ L'ipotesi più plausibile è che in questo periodo sia venuto in possesso delle stampe di Winghe e che le abbia così aggiunte alla seconda parte dell'opera riedita di Cartari.

Rimane la domanda sulla datazione dei disegni. Winghe, allievo tra gli altri di Abraham Ortelius, era stato studioso di archeologia e di iconografia delle religioni non cristiane. Nel 1581 lavorò a Parigi, dal 1589 al 1592 fu a Roma per eseguire vari disegni su commissione e morì a Firenze nell'agosto 1592. Nel volume *Monumenta Vaticana, III*, Roberto Almagià riporta una lettera scritta da Winghe ad Abraham Ortelius datata 13 luglio 1592:

Signor Ortelio.

Dopo vari sforzi per ottenere l'accesso alle Gallerie, fui ammesso questa mattina, e feci con gran pena e gran fervore, e stando in piedi, una frettolosa copia della Carte del Lazio, tanto aspettata da voi, o sebbene avessi procurato di terminarla in due ore, senza misurarla e a vista, potete essere sicuro che le località sono ben collocate, e se altri l'avesse fatta col compasso, non potrebbe forse essere fatta meglio [...] Non vi meravigliate di trovarla così piccola, poiché essa non è il *Latium magnum* che si estendeva fino al fiume Liri, ma quella che Strabone descrisse nel suo quinto libro. Io non ho tralasciato alcun nome. Io temo che voi non ne ricaviate molto vantaggio siccome quanti incontro mi dicono che queste carte nelle Gallerie sono senza valore e che Ignazio Danti non capiva il suo lavoro. Ma prendetela come è buona o cattiva.⁵⁷

Dal contenuto della lettera si apprende che Winghe ebbe a fatica il permesso di entrare nella Galleria dove poté accedere solo il 13 luglio 1592 e in gran fretta ritrasse la mappa del Lazio commissionatagli da Ortelio, che fu poi stampata nell'edizione del 1595 di *Teatrus Orbis Terrarum*.⁵⁸

Si può supporre che Winghe, pur lamentando di aver realizzato la mappa del Lazio di gran fretta, abbia avuto tempo sufficiente per realizzare anche dei disegni di oggetti esposti nell'inaccessibile Galleria delle Carte Geografiche. Ricordiamo che il fiammingo era uno studioso dell'iconografia dei culti pagani e che un'opera come l'*Azuchijō no zu byōbu* avrebbe sicuramente attirato il suo interesse. Ciò suggerisce che in quello stesso giorno, 13 luglio 1592, egli abbia realizzato anche i disegni del Castello di Azuchi aggiunti poi all'opera del Cartari; oppure che durante il suo soggiorno a Roma (1589-1592) lo abbia visto e che abbia avuto modo di ritrarlo. In ogni caso, Winghe muore a Firenze l'agosto dello stesso anno, un mese dopo essere stato alla Galleria.

⁵⁶ Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, cit., vol. 2, pp. 87-96.

⁵⁷ Roberto Almagià, "L'Opera geografica di Luca Holstenio", in *Monumenta Vaticana III Studi e testi*, 102, Città del Vaticano 1942, p. 104. Cfr. G.L. Bertolini, "Su l'Edizione italiana dell'Ortelio", in *Scritti in onore di Giuseppe Dalla Vedova*, Firenze 1908, p. 304.

⁵⁸ Si veda M.P.R. van de Broecke, *Ortelius Atlas Maps. An illustrated guide*, Westrenen, Hes & de Graaf Publishers, Utrecht 1996, p. 261, map 209.

Come si vedrà in seguito, non esiste alcun documento che confermi una rimozione del paravento dalla Galleria, mentre abbiamo di fatto la lettera di Winghe a Ortelio in base alla quale si può concludere con discreta certezza che dal marzo 1585 al 13 luglio 1592 il paravento sia rimasto esposto nella Galleria delle Carte Geografiche.

I documenti relativi alla Galleria delle Carte Geografiche

L'obiettivo in questa fase è stato quello di verificare fino a quando il paravento sia rimasto nella Galleria delle Carte geografiche. Nel 1750 il priore Agostino Taja redasse un'opera che verrà poi pubblicata con il titolo *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*.⁵⁹ Si tratta di una dettagliatissima descrizione degli interni del Palazzo Apostolico così com'era nel 1750, un'esposizione quasi fotografica della struttura, arredamento, affreschi e quant'altro.

Si è quindi verificata la sezione in cui Taja descrive minuziosamente la Galleria delle Carte Geografiche e altri capitoli relativi, ma il paravento non è citato. Tuttavia questo ci permette di fissare un arco di tempo, dal 1592 (lettera di Winghe) al 1750 (opera del Taja), durante il quale il paravento potrebbe essere rimasto in Galleria per essere rimosso prima che Taja vi lavorasse per la stesura della sua opera, oppure essere stato rimosso subito dopo il 1592 in previsione del primo intervento di restauro voluto da Clemente VIII.

In ogni caso è sembrato necessario verificare i documenti relativi alla Galleria dal 1592 al 1750 per cercare di risalire all'eventuale spostamento, rimozione o sparizione del paravento. L'indagine ha avuto come oggetto gli scritti relativi allo stato della Galleria delle Carte Geografiche per appurare se nei documenti di registrazione comparisse la voce 'paravento' come oggetto di restauro o altro. Per questo tipo di lavoro sono state vagliate tutte le prime fonti nell'arco di tempo 1592-1750 relative ai commissionamenti per i lavori di restauro o manutenzione della Galleria,⁶⁰ contabilità,⁶¹ registri dei depositi di palazzo⁶² e i costi per le gestioni dei depositi.⁶³ La seconda fase ha riguardato

⁵⁹ A.Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano opera postuma d'Agostino Taja senese riuista ed Accresciuta*, in Roma, appresso Niccolò e Marco Paglierini mercanti di libri a Pasquino, 1750.

⁶⁰ Archivio di Stato di Roma, *Mandati Camerali*, Camerale I, b.942: 1592-1593; b.943; b.944: 1593.9-1599.1; b.945: 1596; b.957: 1630-34; b.958: 1633-1636. Diversorum del Camerlengo: Camerale I, b.389: 1585; b.390: 1586-1589; b.391: 1586-1589; b.407: 1592-93; b.940: 1604-1608; b.441: 1605.5-1606.4; b.505: 1629-1634.

⁶¹ Archivio di Stato di Roma, *Mandati Camerali*: Tesoreria di Stato, Tesoreria Generale: Camerale I, b.715: 1590-1592; b.716: 1592; b.1575: 1592-1592; b.1313: 1591, 1596-1605; Reg.A: 1591; Reg.B: 1596-1605; b.1319: 1627-1630.

⁶² Archivio di Stato di Roma, *Depositeria Generale*, Conti della Depositeria Generale: Camerale I, b.1894: 1630; b.1895: 1631; b.1896; b.1897; b.1898; b.1899; b.1900; b.1901; b.1902: 1637.

⁶³ Archivio di Stato di Roma, *Depositeria Generale*, Camerale I, Conti della Depositeria

gli inventari dei papi che commissionarono i lavori della Galleria da Clemente VIII a Clemente XI.⁶⁴

I documenti testimoniano che la Galleria subì cinque grandi interventi di restauro e manutenzione. Il primo cominciò nel 1592 per ordine di Clemente VIII, il secondo nel 1630 con Urbano VIII che apportò grandi modifiche.⁶⁵ Anche supponendo che il paravento fosse rimasto in Galleria fino al 1630, con i lavori per la costruzione del tetto, la posa degli infissi e il restauro delle mappe, fu sicuramente rimosso. Tuttavia i documenti relativi al restauro della Galleria non ne parlano, né vi sono annotazioni sotto altre voci. Ugualmente, l'indagine dei documenti stampati relativi agli interventi di restauro successivi non ne fanno cenno.⁶⁶

Conclusione

I risultati dell'indagine svolta nel triennio 2004-2007 hanno portato a escludere che l'*Azuchijō no zu byōbu* si trovi ora conservato nel Palazzo Apostolico, nei Musei Vaticani o tra i beni privati della famiglia Boncompagni-Ludovisi. La lettera del fiammingo Philips van Winghe ci permette di confermare che è stato esposto nella Galleria delle Carte Geografiche fino al 13 luglio 1592, anche se non compare poi negli inventari di palazzo esaminati fino al 1752. L'indagine relativa alla tavola 'Plan de la Ville et Chateau d'Anzunquima' di Charlevoix è ancora in corso, e non si è in grado in questo momento di avvalorare l'ipotesi che il gesuita francese abbia visto l'opera in Francia o a Roma, o che possedesse illustrazioni di essa. Tuttavia è plausibile che se ne conservino tavole o stampe non ancora rinvenute ed è su questo versante che l'indagine si sta muovendo. Rimane al momento da vagliare l'ipotesi che il paravento sia stato inviato come dono diplomatico, uno studio che richiederebbe l'accurato esame degli inventari relativi alla diplomazia vaticana dal XVI al XVIII secolo.

Generale, Conti del Camerlengo, b.1382: 1630; b.1366: 1596; b.1367: 1597; b.1382: 1630; *Camerale III*, b.2080.

⁶⁴ Archivio di Stato di Roma, *Fondo Camerale, Camerale I*, Guardaroba, Inventario delle Robbe, Nota delle Robbe, Registri dei Mandati delle Robbe: 1592-1721.

⁶⁵ Biblioteca Apostolica Vaticana, *Fondo Barb.lat.*, busta 4409: 'Galleria da Urbano VIII tutta ristorata di dentro, di fuori, e di sopra (...) con nuove invetrate, e nuovo tetto (...)', f. 27. Cfr. Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, cit., p. 287.

⁶⁶ Vedasi: J. Hess, *Illustrazione Vaticana*, IX, 1938; *Urbano VIII*, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Fondo Barb.lat.*, 4409, f. 29; R. Almagià, "L'Opera geografica di Luca Holstenio", cit.; G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificio di Gregorio XIII. Fino a tutto quello d'Urbano Ottavo*, Roma 1940; G.P. Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano ossia della sacrosanta Basilica di S. Pietro data in luce da Gio. Pietro Chattard*, tomo II 'Galleria Geografica', pp. 235, 272-284, dalle stampe del Mainardi, Roma 1762-1767.

L'obiettivo dell'indagine è il ritrovamento dell'*Azuchijō no zu byōbu*, il recupero di un'opera di notevole significato storico e valore artistico. Il raggiungimento di tale obiettivo passa attraverso una sistematica riesamina delle fonti e una raccolta e compilazione delle registrazioni e resoconti che permettano una precisa ricostruzione e datazione storica. Ciò consente di recuperare una importante pagina di storia delle relazioni tra l'Italia e il Giappone ed è auspicabile che il tempo premi la costanza così da poter ammirare presto l'*Azuchijō no zu byōbu* in tutto il suo splendore come Nobunaga lo volle.



Fig. 1 - Itō Mancio e Diego Mesquita. Su concessione del Museo Storico Culturale di Nagasaki (È vietata la riproduzione e la duplicazione dell'immagine con qualsiasi mezzo).

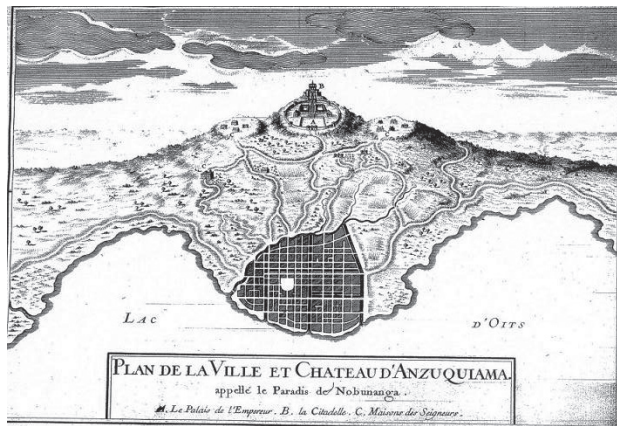


Fig. 2 - 'Plan de la Ville et Chateau d'Anzuquiamia appellé le Paradis de Nobunanga', in P. De Charlevoix, *Histoire et Description Générale du Japon*, Julien-Michel Gandouin, Paris 1736, Libro Vi, p. 312.

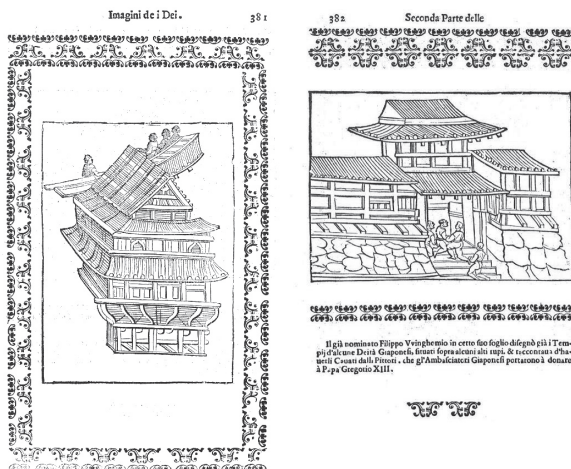


Fig. 3 - Philips van Winghe, 'Tempij d'alcune Deità Giaponesi', in V. Cartari, *Imagini delli Dei de Gl'Antichi, Seconda Parte delle Imagini de gli Dei Indiani. Aggiornata al Cartari da Lorenzo Pignoria*, Tozzi, Padova 1626, pp. 16, 18.

AZUCHIJŌ NO ZU BYŌBU
KANŌ EITOKU'S FOLDING SCREENS DEPICTING AZUCHI CASTLE

In 1576 Oda Nobunaga established his power base in Azuchi, now Shiga Prefecture, and ordered a lavish castle to be built and decorated by the famous Kanō Eitoku. Azuchi Castle was short lived as it burned down in 1582 and no accounts in Japan remain to testify its greatness. The only extant record seems to be a pair of wonderful folding screens, *Azuchijō no zu byōbu*, made by the master Kanō himself. The screens were sent to Rome by hand of the First Japanese Mission and presented to Pope Gregorius XIII in 1585, but then they disappeared. In a research period (2004-2007) with grant of the Japanese Ministry of Foreign Affairs, I examined primary source documents in Japan and Italy aiming at a critical investigations on extant documents. In this paper I set out the results of my research work.

安土城之図屏風の追跡調査

パオラ・カヴァリエレ

戦国時代の覇者である織田信長は、その居城として安土城を3年の歳月をかけて築城した。しかし、本能寺の変により信長が滅ぶと同時に、この安土城も炎に包まれた。わずか3年間現存していた城の姿を今に伝える資料や記録も少なく、これまで諸説様々な仮定や論考が発表されてきた。こういった中、当時のその姿を唯一記録したものとして信長が狩野永徳に描かせたという「安土城之図屏風」は、1585年にローマ教皇グレゴリウス十三世と公式謁見した少年使節らによって教皇に献上された。教皇はこれを彼自身が1581年に完成したばかりのヴァチカン宮殿内の「地図の画廊」に置いた。それ以降、屏風については、今日まで、その存在も、それに関する記録もまったく残っていない。

この事実から「安土城之図屏風探索プロジェクト」は出発した。筆者は滋賀県安土町の国際交流員として日本自治体国際交流協会の助成を受けて2004年から3年間調査した。本稿は資料や挿図などの調査の結果を分析したものである。

Francesco Paolo Cerase

LE RECENTI POLITICHE DI SVILUPPO LOCALE IN GIAPPONE

Nel corso di questi ultimi anni nei documenti di politica economica giapponese è stata dedicata una crescente attenzione al tema della “rigenerazione” delle economie regionali. Ciò al fine di far fronte alla pesante crisi che, a partire dagli anni '90 del secolo appena trascorso, ha coinvolto molte regioni del Paese. Interrogati sulle ragioni che hanno prodotto tale crisi, il più delle volte studiosi o esperti giapponesi le riconducono in vario modo agli effetti dello scoppio della “bolla” dei primi anni '90 o a quelli della delocalizzazione effettuata dalle grandi imprese. A tali effetti si sarebbero poi andati sommando quelli della competizione sempre più agguerrita di altri paesi, anzitutto asiatici.¹ Quali che siano le ragioni, nel loro insieme gli effetti della crisi si sono abbattuti in modo particolare sulle piccole imprese del settore manifatturiero, che ne sono state decimate.

In questo lavoro si presentano i risultati di una ricerca svolta da chi scrive tra aprile e giugno del 2007. Durante tale periodo l'autore è stato Visiting Professor presso la Chūō University e il National Graduate Institute for Policy Studies di Tōkyō. Per questo un ringraziamento particolare va al prof. Furuki Toshiaki della Chūō University e al prof. Horie Masahiro del GRIPS. Ma la ricerca è stata possibile grazie anche al supporto di moltissime altre persone. In particolare per il lavoro sul campo generoso e indispensabile è stato l'aiuto del prof. Ishikawa Akihiro della Chūō University, così come del prof. Yahata Kazuhide e del sig. Ogawa Yukio della Camera di commercio di Sumida ku, del sig. Seto Akira della Camera di commercio di Tsubame shi e del sig. Ueki Yoshishige del Techno Center di Sakaki machi. A tutte le altre persone, che solo la mancanza di spazio impedisce qui di nominare singolarmente, l'autore esprime un sincero ringraziamento collettivo. Un ringraziamento a parte è dovuto a Mochizuki Yoko: il suo aiuto e in particolare la paziente traduzione della documentazione in giapponese sono stati essenziali. Per lo svolgimento della ricerca l'autore si è parzialmente avvalso del contributo finanziario ottenuto per il progetto Miur-Cofin “Attuazione ed esiti delle politiche pubbliche: come incidono interessi, motivazioni e strategie degli attori”.

¹ Queste, tuttavia, potrebbero essere ritenute ragioni “contingenti”. Da un punto di vista più generale le ragioni della crisi potrebbero essere riconducibili alle difficoltà dell'economia giapponese a far fronte alle sfide della nuova competitività a livello globale,

Calcolato in base al numero di “stabilimenti manifatturieri” (*business establishments*), dall’inizio degli anni ’90 ai primi anni 2000 l’*exit rate* nel settore manifatturiero è stato costantemente superiore all’*entry rate*, e la forbice tra il primo e il secondo è andata sempre più crescendo. L’*exit rate* è salito, infatti, da 4% nel biennio 1989-91 a 5,7% nel periodo 2001-2004, mentre l’*entry rate* è sceso dal 2,8 al 2,2.² In termini assoluti ciò si è tradotto in una drastica riduzione del numero di stabilimenti manifatturieri e di lavoratori impiegati. Nel periodo 1994-2005 il totale degli stabilimenti è passato da 382.825 a 276.522 (pari a una riduzione del 28%), mentre quello dei lavoratori si è ridotto da 10.416.000 a 8.143.000 (un decremento del 22%). Ma la riduzione è stata massiccia soprattutto per i piccoli e i grandi stabilimenti, con valori percentuali intorno al 31%.³ Per questi ultimi, tuttavia, sia la riduzione di stabilimenti che di lavoratori dipendenti, è maggiormente imputabile alla delocalizzazione. La decimazione, inoltre, ha investito soprattutto piccole imprese a conduzione familiare per le quali ha influito spesso anche la mancanza di “eredi” o comunque di soggetti disposti a continuarne l’attività.⁴

Inoltre – a parte le differenze tra i diversi settori industriali sulle quali qui non ci si sofferma – ciò che conta è che la decimazione delle attività di impresa ha riguardato alcune province-regioni (*prefectures*) più di altre. Ciò ha innescato una nuova disparità di sviluppo tra le diverse parti del Paese che la ripresa di questi ultimi anni, lungi dal fermare, ha se mai accentuato. La ripresa, infatti, ha riguardato soprattutto la grande impresa e si è principalmente concentrata in alcune province – Tōkyō, Yokohama, Nagoya e poche altre. Di qui la crescente enfasi sulla “rivitalizzazione” delle economie regionali che si intreccia a doppio filo con la rivitalizzazione delle piccole e medie imprese: parlare della prima significa, infatti, sostanzialmente parlare della seconda.

Tale intreccio emerge chiaramente nei più recenti orientamenti del ministero dell’Economia (METI, Ministry of Economy, Trade, and Industry) in tema di politica di rilancio dell’economia nazionale e nelle conseguenti indicazioni di misure da adottare. Basti guardare al modo in cui provvedimenti mirati a “Migliorare la produttività delle PMI” e alla loro “Rivitalizzazione”, si

o più esplicitamente, alle inadeguatezze del “cooperation-based” capitalismo giapponese e del suo assetto istituzionale nella nuova fase di sviluppo capitalistico mondiale seguita alla fine della guerra fredda (K. Yamamura, “Germany and Japan in a New Phase of Capitalism: Confronting the Past and the Future”, in K. Yamamura & W. Streeck (eds), *The End of Diversity? Prospects for German and Japanese Capitalism*, Cornell University Press, Ithaca 2003).

² Japan Small Business Research Institute, *White Paper on SME in Japan 2006*, Tōkyō 2006, p. 361.

³ Elaborazioni da METI, *White Paper on SME in Japan, 2007* (in rete, in giapponese).

⁴ In questi casi, naturalmente, accanto a una ragione economica, ha agito una ragione demografica. È questo un punto che riemergerà ripetutamente nel corso dell’analisi.

riflettono in quelli mirati alla più generale “Rigenerazione” e “Rivitalizzazione” delle economie regionali.⁵ È da questi orientamenti e conseguenti provvedimenti adottati – letti come *politiche di sviluppo locale* – che muoverà, pertanto, l’analisi che segue. Più in generale, come quadro di riferimento teorico, per un verso si guarderà a queste politiche in relazione al potenziamento dei sistemi produttivi locali, visti anche come possibili alternative al modello di sviluppo basato sulla grande impresa.⁶ Per l’altro, si guarderà al modo in cui esse riflettono specificamente il modello di sviluppo capitalistico giapponese⁷ in un più ampio quadro di tipi e varietà di “capitalismi”.⁸

L’attenzione verrà così anzitutto incentrata sugli orientamenti strategici cui tali politiche sembrano ispirarsi, sugli attori chiamati in causa e sulle modalità a tal fine predisposte e incentivate. Ma in questo lavoro interessa principalmente sapere se e quale rispondenza tutto ciò trova “sul territorio”; in che modo, cioè, quegli orientamenti trovano concreta attuazione a livello locale, chi sono gli attori coinvolti e come lo sono. Da questo punto di vista si tratta di sapere se queste politiche segnano una svolta nel “governo” del territorio da parte del centro – con i governi locali effettivamente chiamati a svolgere un ruolo autonomo o comunque “indipendente” dalle direttive del governo centrale. O se anche esse vanno più semplicemente inquadrare in una nuova fase del “Japanese developmentalism” cui – quale che sia stato il ridimensionamento del ruolo della burocrazia nazionale in questi ultimi anni – alludono, ad esempio, Yamamura e Streeck.⁹

Per far ciò si è svolta una ricerca sul campo in tre aree: Sumida ku, nell’area metropolitana di Tōkyō; Tsubame shi, nella provincia-regione di Niigata (sul Mar del Giappone), e Sakaki machi, nella provincia-regione di Nagano (nella parte centrale di Honshū). Si tratta di aree molto diverse tra di loro e certamente non rappresentative delle diverse realtà regionali del Giappone. Lo studio che vi si è svolto, tuttavia, può offrire non pochi spunti di risposta alle domande di ricerca che si sono poste e che verranno meglio puntualizzate di qui a poco.¹⁰

⁵ METI, *Economic Growth Initiative. Revised*, June 19, 2007 (in rete, in giapponese).

⁶ Cfr. C. Crouch, P. Le Galès, C. Trigilia, H. Voelzkow, *Local Production Systems in Europe: Rise or Demise?*, Oxford University Press, Oxford 2001; e, degli stessi autori, *Changing Governance of Local Economies: Responses of European Local Production Systems*, Oxford University Press, Oxford 2004.

⁷ Su questo punto, cfr. in particolare Yamamura & Streeck, *The End of Diversity?*, cit.

⁸ Cfr. J.R. Hollingsworth & R. Boyer (eds), *Contemporary Capitalism. The Embeddedness of Institutions*, Cambridge University Press, Cambridge 1997; P. Hall & D. Soskice (eds), *Varieties of Capitalism: The Institutional Foundations of Comparative Advantage*, Oxford University Press, Oxford 2001.

⁹ Yamamura & Streeck, *The End of Diversity?*, cit., p. 2.

¹⁰ Oltre alla raccolta di dati e informazioni sulla situazione socio-economica delle tre aree, la ricerca è consistita principalmente in interviste di approfondimento a numerosi attori locali – e principalmente piccoli, medi, ma anche grandi imprenditori – e in visite guidate ad alcune strutture locali in vario modo preposte a sostenere i programmi di sviluppo locale.

Orientamenti strategici del METI e interventi per lo sviluppo locale

Motivo ricorrente nei documenti di politica economica nazionale (come quelli sopra citati) – così come peraltro negli editoriali e nei commenti sulla stampa o nelle opinioni manifestate da esperti – è che il benessere sociale, oltre che economico, del Giappone, e dunque il suo stesso futuro, dipendono fondamentalmente dalla sua capacità di sostenere la sfida della competitività a livello globale. Il più delle volte ciò significa soprattutto capacità di tenere il passo – e di mantenere una certa posizione di vantaggio – rispetto alla emergente forza competitiva di altri paesi asiatici, come la Cina.¹¹ Questa stessa tensione alimenta la maggior parte dei programmi avviati e delle azioni previste per “rivitalizzare” le economie regionali. Ed è da essa che derivano i principali orientamenti strategici cui si ispirano – nel senso anzidetto – le “politiche di sviluppo locale”.

Su tre orientamenti, in particolare, vale la pena fermare l'attenzione:

- azioni mirate a incentivare e sostenere l'innovazione;
- azioni mirate a sostenere l'attività imprenditoriale;
- azioni mirate a favorire sinergie e forme di integrazione – di conoscenze (*know-how*), di prodotti e di processi – tra attori economici e non, pubblici e privati.

Chiaramente si tratta di orientamenti che si rinforzano reciprocamente. In essi, inoltre, è palese l'impegno o per lo meno la volontà di coinvolgere risorse e attori locali. Basti qui un breve richiamo ad alcuni programmi.

Azioni mirate a incentivare e sostenere l'innovazione sono i numerosi programmi intesi a sostenere l'introduzione nell'attività di impresa di innovazioni sempre più avanzate nel campo della tecnologia informatica (IT). Altrettanto puntuale è l'esempio del JAPAN Brand Development Assistance Program lanciato dal METI nel 2005 allo scopo di sviluppare la forza di penetrazione dei prodotti giapponesi sul mercato sia nazionale che internazionale e orientato a sostenere l'innovazione dei prodotti attraverso il sostegno a nuovi marchi.

Maggiormente mirato, invece, a sostenere l'attività imprenditoriale, contrastandone il declino, è quell'insieme di azioni che si propongono, per un verso, di promuovere e facilitare l'aggiornamento tecnico-professionale dei piccoli e medi imprenditori e, per l'altro, di incoraggiare i giovani ad avviarsi verso lavori in piccole e medie imprese manifatturiere.

La promozione dell'attivazione e del coinvolgimento di risorse e attori locali appare, infine, chiaramente al centro di tutte quelle azioni che mirano a favorire sinergie e forme di integrazione di conoscenze, di prodotti e di

¹¹ Naturalmente, questo non significa disconoscere i vantaggi, sotto forma di crescenti interscambi commerciali, che lo sviluppo delle economie dei paesi asiatici e in particolare della Cina, hanno comportato per il Giappone (su questo punto, cfr. C. Molteni, “Cina e Giappone: sviluppo e prospettive delle relazioni economiche bilaterali”, *Mondo cinese*, gennaio-marzo 2004, 118, pp. 23-29).

processi. Anche in questo caso, naturalmente, l'obiettivo principale è quello di pervenire ad attività di impresa altamente competitive. L'esempio più emblematico di queste azioni può considerarsi il programma che mira a sostenere la costruzione in numerosissime aree del Paese di "cluster di imprese industriali". Avviato nel 2001, il programma è giunto al suo secondo stadio di attuazione e nel prossimo quinquennio 2006-2011 è previsto che vengano avviate 40.000 nuove attività di impresa. Tra i diversi tipi di cluster individuati, un particolare interesse rivestono qui i Production region clusters. Si tratta – come viene specificato – di cluster formati da imprese impegnate in una specifica attività industriale e concentrate in una area (regione) ben definita, e che si sono sviluppate attraverso l'uso e il sostegno reciproco di materiali e di tecnologie.¹² In buona sostanza sono dei distretti industriali, in parte già esistenti da tempo e che i nuovi interventi stanno aiutando a trasformarsi, ma in parte anche nuovi, come nel caso di distretti high-tech. È soprattutto nell'ambito della costruzione di questi cluster industriali che si punta alla cooperazione tra imprese, università (centri di ricerca) e istituzioni pubbliche – il *sangakukan renkei*. Questa forma di cooperazione è ritenuta il fulcro di un'integrazione virtuosa tra gli interessi di attori e attività diverse in grado di tenere elevato il livello di competitività dell'attività di impresa, innovandola costantemente.

Il punto sul quale qui conta incentrare l'attenzione, tuttavia, è se, al di là delle intenzioni, questo insieme di politiche si è effettivamente tradotto per i sistemi di produzione locale in vantaggi competitivi. O più esplicitamente, se e come tali politiche sono effettivamente riuscite a produrre, rafforzare e mettere a disposizione delle PMI dei beni collettivi locali per la competizione.¹³ In estrema sintesi, l'accesso a un bene collettivo locale implica un'esternalità positiva e quindi una riduzione di costi, siano essi riferiti all'addestramento, alla ricerca, alla commercializzazione, ecc. In quanto tali, i beni collettivi per la competizione appaiono specificamente orientati a facilitare l'innovazione, a stimolare la cooperazione, a consolidare il territorio come una risorsa.¹⁴

In relazione alla sfida cui si è fatto cenno sopra, dunque, i vantaggi competitivi acquisiti dai sistemi di piccola impresa attraverso i beni collettivi locali per la competizione possono renderli competitivi rispetto alla concorrenza di altri paesi, e al tempo stesso possono rappresentare un'alternativa alla delocalizzazione delle attività produttive.

Da questo punto di vista conta sapere – e sono queste le domande che in definitiva hanno guidato la ricerca – se e come le azioni pubbliche intraprese

¹² Japan Small Business Research Institute, *White Paper on SME in Japan*, cit., p. 135.

¹³ P. Le Galès & H. Voelzkow, "Introduction: The Governance of Local Economies", in C. Crouch et al., *Local Production Systems in Europe*, cit., pp. 2-3.

¹⁴ Più in generale, su questo punto cfr. Crouch et al., *Local Production Systems in Europe: Rise or Demise?*, cit.; e *Changing Governance of Local Economies*, cit.

si sono effettivamente tradotte nella creazione o rafforzamento di tali beni e quali attori hanno “governato” il processo. In particolare, se esso è tuttora governato dal centro. In quest’ultimo caso risulterebbe confermata la tesi che anche queste politiche si inquadrano in una nuova fase dello “sviluppismo” giapponese.

I punti sui quali si articolerà la discussione seguente possono essere, dunque, così rifocalizzati: in che modo gli orientamenti cui si è appena fatto cenno e le azioni che a essi si ispirano hanno trovato concreta attuazione a livello locale? Chi sono stati gli attori effettivamente coinvolti e come? In particolare, quale è stato il ruolo dei governi locali? Infine, quali sono stati i fattori di successo e più specificamente in che modo tutto ciò è in relazione con la produzione di beni collettivi locali per la competizione e con chi ha “governato” il processo?

Uno sguardo a ciò che accade sul “territorio”

Prima di entrare nell’analisi dei singoli punti, vale la pena accennare al modo in cui le tre aree dove si è svolta l’indagine empirica differiscono tra di loro, a cominciare da come si presentano i dati strutturali riportati sopra per l’intero Giappone.

Dall’esame dei dati cui si è avuto accesso, per quanto non direttamente comparabili a ragione dei diversi periodi cui essi si riferiscono, è emerso che tutte e tre le aree hanno subito tra gli anni ’90 e primi anni del 2000 una forte contrazione dell’attività manifatturiera, ma con una maggiore accentuazione nell’area di Sumida ku.¹⁵

Le caratteristiche della struttura industriale delle tre aree non sono, tuttavia, omogenee. Le differenze riflettono la loro diversa storia e collocazione territoriale. Le caratteristiche industriali di Sumida ku – di fatto “una città” al centro dell’area metropolitana di Tōkyō – si sono andate evolvendo verso quelle forme di aggregazioni industriali di tipo urbano, con una crescente enfasi sullo sviluppo delle risorse umane e sull’innovazione manageriale (per esempio, con la creazione di un centro internazionale per la moda e le arti creative e l’istituzione di una scuola per giovani imprenditori).¹⁶ Quelle di Tsubame shi sono invece sostanzialmente le caratteristiche di un consolidato distretto industriale di prodotti di metallo che ha attraversato diverse fasi – riadattando di volta in volta sapere diffuso e capacità imprenditoriali – ma che ha comunque continuato ad avere il suo punto di forza nella sua reputazione di

¹⁵ Le fonti consultate sono state: per Sumida ku: Sumida City Office, *Guidebook of industrial development program of Sumida ku* 2006, 2007; per Tsubame shi: Tsubame shi, Division of Commerce and Industry, *Summary of Commerce and Industry of Tsubame City Office 2006*, 2007; per Sakaki machi: Sakaki Town Office, Division of Commerce and Industry, *Industrial Situation of Sakaki*, June 2000, 2000.

¹⁶ Sumida City Office, *Guidebook of industrial development program*, cit.

centro per la produzione di utensileria domestica.¹⁷ Piuttosto ibride appaiono invece le caratteristiche industriali di Sakaki machi, dove l'impulso principale allo sviluppo risale agli insediamenti effettuati durante la Seconda guerra mondiale al fine di disperdere i centri di produzione per l'industria bellica. Alcune di queste attività industriali si sono successivamente trasformate, altre ne sono sorte, dando comunque luogo a una struttura industriale caratterizzata dalla presenza di alcune grandi imprese cui è collegata una fitta rete di piccole imprese.

Queste diverse caratterizzazioni appaiono riflesse nella diversa enfasi che nelle tre aree viene posta sia sulle azioni avviate per la rivitalizzazione dell'economia locale cui si è accennato sopra, sia sugli attori coinvolti.

Le azioni concrete

Una sintesi puntuale ed efficace del modo in cui le sfide che la manifattura giapponese (*monozukuri*) si trova oggi a dover affrontare e del modo in cui esse vengono tradotte a livello locale è contenuta in un documento interno di presentazione delle attività del Techno Center di Sakaki machi (vedi Tabella). In esso vi si trovano chiaramente riflesse sia le sfide di competitività e di innovazione richiamate in precedenza, che gli orientamenti prevalenti per affrontarle.

Le sfide dell'industria manifatturiera di Sakaki machi e modi per affrontarle

Le sfide:

1. Far fronte alla rapida crescita tecnologica di Cina, Corea, ecc.
2. Far fronte a questioni "glocal", come la delocalizzazione di attività produttive all'estero
3. Far avanzare le tecniche per la fusione dei metalli con la plastica
4. Preservare i saperi e le tecniche artigianali (*takumi*)
5. Attivare lo scambio tra le imprese
6. Incentivare l'esternalizzazione di parti del processo produttivo
7. Sviluppare le tecniche per la produzione ad alta precisione
8. Costituire un gruppo di ricerca per delle imprese di incisione
9. Sviluppare le nanotecnologie
10. Promuovere la cooperazione tra imprese, università e settore pubblico (*sangakukan renkei*)
11. Contrastare il crescente divario tra le imprese
12. Far fronte alle conseguenze dell'invecchiamento della popolazione e ai problemi della generazione del baby boom (*dankai no sedai*)
13. Far fronte alle emergenze energetiche e ambientali

(Alcuni) Modi per affrontarle:

Costruire gruppi di ricerca per far avanzare le tecniche per la fusione dei metalli con la plastica e per le tecniche di incisione

¹⁷ Tsubame City Office, *Summary of Commerce and Industry of Tsubame City Office 2006*, cit.

Potenziare le attività del Sakaki Research Group finalizzate alla cooperazione tra industria, università e settore pubblico (*sangakukan renkei*)

Sviluppare in particolare la cooperazione tra imprese e istituti tecnici universitari e promuovere la cooperazione tra imprenditori

Organizzare seminari e incontri; stimolare la partecipazione di imprenditori

Fonte: Adattato da un documento interno del Sakaki Techno Center. Originale in giapponese.

Ma non meno puntuali sono le sintesi che si possono desumere dalla documentazione raccolta a Sumida e a Tsubame. Per molti versi in tale documentazione si trovano ribadite le stesse sfide e modi per affrontarle già evidenziati per Sakaki nella tabella. Per altri sono emerse, invece, enfasi diverse. Comuni a tutte e tre le aree, ad esempio, sono le azioni intraprese per facilitare gli scambi e la collaborazione tra le imprese e soprattutto quelle per promuovere la cooperazione tra imprese, università (centri di ricerca) e settore pubblico (*sangakukan renkei*) e l'enfasi posta sull'innovazione – di materiali, di prodotti, di processi. In tutte e tre le aree, infatti, si tratta di azioni specificamente mirate a produrre o alimentare nuove idee o nuovi progetti attraverso l'integrazione di diversi *know-how*, diversi prodotti o processi.

Nell'approccio di Tsubame, tuttavia, si rileva un'ulteriore maggiore enfasi su azioni rivolte ad attrarre nuove imprese e a lanciare sempre nuovi marchi con una forte connotazione locale. Un esempio è il nuovo marchio “enn” che contraddistingue una nuova linea di posateria e oggetti per la cucina e il successo ottenuto da prodotti di Tsubame nel programma JAPAN Brand Development del METI.

Nel caso di Sumida, invece, va rilevata l'enfasi che viene posta su strategie di sviluppo di nuove “frontiere” e che – come viene esplicitato nel caso delle risorse umane – implica andare oltre il “vecchio concetto di *monozukuri*”,¹⁸ o meglio, di estenderlo a quello di *hitozukuri* (da un'intervista a un funzionario dell'amministrazione cittadina). A Sumida, inoltre, è apparsa più acuta l'esigenza di formare una nuova generazione di piccoli e medi imprenditori in grado, per un verso, di continuare e innovare l'attività imprenditoriale dei propri genitori e, per l'altro, di intraprendere attività imprenditoriali in nuovi settori. Di qui anche l'istituzione della scuola per giovani imprenditori (Frontier Sumida juku). “In the ‘bubble age’ the policy of the city, in cooperation with the private sector, was to build buildings. [...] Now the policy is to develop human resources [...]”, è stata l'efficace sintesi del Direttore della scuola.

Gli attori: imprenditori e amministratori locali

Gli imprenditori. Viste nel loro insieme le azioni cui si è fatto cenno nel paragrafo precedente sono accomunate dall'esplicito intendimento

¹⁸ Sumida City Office, *Guidebook of industrial development*, cit.

di *non escludere* alcuno, o meglio di dare a tutti gli imprenditori – piccoli, medi o anche grandi – l'opportunità di crescere innovandosi o, se il caso, trasformandosi, o almeno indicare loro un modo per poterlo fare. La metafora più efficace a riguardo è stata quella del Presidente della Yamazaki kinzoku kōgyō – una società per azioni con sede a Tsubame e che rappresenta una delle più rinomate aziende di posaterie sul mercato internazionale, oltre che giapponese – anche Presidente della locale Camera di commercio. Alla domanda sulla strategia di impresa idonea, a suo parere, ad affrontare la competitività nel nuovo contesto globale, ha così sinteticamente riassunto gli elementi che distinguono la strategia da lui stesso perseguita: essa si impernia sulla ricerca di nuovi mercati e materiali, e sull'analisi dei gusti delle nuove generazioni. È la stessa strategia, ha quindi sottolineato, che egli suggerisce, come Presidente, agli altri imprenditori membri della Camera di commercio. Ma non tutti, gli è stato fatto osservare, possono essere nelle condizioni o avere le risorse per perseguirla. A tale osservazione ha risposto: “I refer always to a saying according to which, if the matter is dancing, all I can do is prepare the stage as well as I can, and I may even take care of the music, but dancing, [...] well, you should dance. You are the dancers and you should know how to dance”.

Di fatto, nelle azioni di rivitalizzazione economica intraprese sono risultati coinvolti imprenditori di tutti i tipi di impresa, settori o dimensioni. Per quanto queste diverse caratteristiche possano aver diversamente condizionato o comunque influito sul loro coinvolgimento, tre elementi sono apparsi comuni a tutti: la tensione verso l'innovazione, la ricerca della cooperazione e una attiva presenza sul territorio. Tutti e tre questi elementi, ad esempio, si ritrovano nell'esperienza della minuscola cooperativa di artigiani per la lucidatura e smerigliatura dei metalli di Tsubame (Migakiya ichibankan), forte della nuova tecnica di smerigliatura “inventata” da uno dei suoi mastri-artigiani. Sono altrettanto presenti, ancora a Tsubame, nell'esperienza della bottega artigiana per la produzione di oggetti in rame battuto (Gyokusendo) – vere opere d'arte – forte della sua posizione di nicchia (è unica in tutto il Giappone), ma che nei suoi manufatti più recenti ha incorporato prodotti di altre piccole imprese artigiane locali. Ma non sono meno presenti nelle esperienze di imprese medio-grandi, per quanto la loro produzione possa essere fortemente “globalizzata” – come nel caso della Takeuchi di Sakaki, che produce macchine per la movimentazione di terra, miniscavatori, e simili e che esporta intorno al 98% della propria produzione. O come è anche il caso della Footmark di Sumida, un'azienda all'avanguardia nella produzione di articoli di materiale sintetico per il nuoto, mirati anche a persone portatrici di handicap o patologie diverse, e che per la ricerca sui materiali impiegati si avvale della collaborazione di diversi istituti universitari.

Sollecitati a dire se e che cosa trovassero di vantaggioso nell'attuale localizzazione della loro impresa, alcuni imprenditori non hanno esitato a menzionare le possibilità di scambi e relazioni con altre imprese in vario modo

complementari alla propria. E ciò sia per imprese artigiane da molto tempo insediate sul territorio in cui si trovano ancora oggi, come la Gyokusendo di Tsubame, sia anche per piccoli imprenditori che hanno avviato la propria attività solo di recente e che ritengono che la localizzazione prescelta offra loro dei vantaggi competitivi in termini di *know-how* diffuso sul territorio, possibilità di scambi e cooperazione con altre imprese, accesso immediato a determinate risorse materiali, come nel caso della Colabo, anch'essa di Tsubame. Il caso del titolare di questa impresa si presenta particolarmente interessante per lo spirito che ne anima la ricerca di innovazioni. Per un verso, infatti, si tratta di un'impresa "ecologica", costruita seguendo criteri fortemente innovativi rispetto al risparmio e riciclo di energia e materiali; per l'altro, i prodotti progettati mirano a sfruttare determinate qualità del materiale con cui sono fabbricati al fine di renderli il più possibile rispondenti ai bisogni o esigenze particolari di persone portatrici di specifiche disabilità.

Per le imprese di maggiori dimensioni, invece, la cooperazione con altri soggetti va ben al di là dello "spazio" individuato dal territorio in cui è localizzata l'impresa. Emblematico è il caso della Yamazaki kinzoku kōgyō il cui Presidente ha esplicitamente accennato a una impresa e una rete "globale" – con stabilimenti delocalizzati, contratti a progetto con designers sparsi in vari paesi, accordi commerciali con altre imprese internazionali, e così via. In questo caso, come peraltro è apparso anche quello della Takeuchi, il legame con il territorio sembra essere soprattutto un legame "affettivo". Ma anche in questi casi gli imprenditori non cessano di avere una presenza molto attiva sul territorio: il Presidente della Yamazaki, come si è già detto, è anche Presidente della Camera di commercio di Tsubame; mentre il Presidente della Footmark insegna alla scuola per giovani imprenditori di Sumida e quello della Takeuchi partecipa a non poche iniziative promosse dal Techno Center di Sakaki, oltre a esserne uno dei soci fondatori.

Gli amministratori locali. Più differenziato è apparso, invece, il ruolo degli amministratori locali – intendendo con ciò far riferimento sia a coloro che ricoprono una carica di governo locale che a quei settori della burocrazia locale in vario modo coinvolti nei programmi e iniziative per lo sviluppo economico del territorio. Il fatto che in gioco fosse la realizzazione di azioni per la rivitalizzazione economica delle economie locali ha fatto inizialmente supporre che il ruolo che questi soggetti sono chiamati a svolgere potesse essere decisivo e soprattutto nuovo rispetto al tradizionale prevalere del ruolo del METI. In alcuni documenti dello stesso METI, del resto, viene invocata una maggiore "indipendenza" nell'azione dei governi locali. Per esempio, si auspica che essi agiscano con maggior autonomia sulla leva fiscale al fine di attrarre nuove attività di impresa o investimenti sul proprio territorio. Nel complesso, tuttavia, il ruolo delle amministrazioni locali – quanto a capacità di promuovere azioni di sviluppo – è apparso tuttora piuttosto marginale e comunque subordinato al ruolo che continua a svolgere il METI.

Così, nel caso di Tsubame più incisivo è apparso il ruolo della Camera di

commercio, e più specificamente del funzionario responsabile dei programmi di sviluppo, che sembra fungere a un tempo come principale interlocutore a livello locale del METI, nonché soggetto propulsore delle iniziative intraprese. Vale la pena rilevare, tuttavia, che la Colabo, l'azienda di Tsubame cui si è accennato sopra, è potuta nascere grazie a uno specifico piano di *venture capital* finanziato dal governo regionale (di Niigata).

In parte diverso si deve ritenere il caso di Sakaki, dove il Techno Center – ultimo esempio rimasto in tutto il Giappone di un programma di sviluppo tecnologico lanciato negli anni '80 – funge tuttora da propulsore per lo sviluppo locale, ma è in buona parte tenuto in vita con il supporto finanziario dell'amministrazione locale.

Del tutto diverso, invece, è apparso il caso di Sumida, dove alcune delle iniziative più interessanti di sostegno allo sviluppo locale riflettono certamente gli orientamenti del METI, ma sembrano trovare una realizzazione alquanto originale grazie proprio all'attivismo dell'amministrazione cittadina. Ciò vale in particolare per il modo in cui a livello locale si perviene a definire i contenuti concreti delle iniziative intraprese. Essi appaiono, infatti, l'esito di un continuo e attivo processo di "ascolto" del territorio e di "consultazione" da parte dell'amministrazione locale su bisogni ed esigenze degli imprenditori locali. Ciò, nella visione di un elevato funzionario dell'amministrazione di Sumida, serve a dare un senso compiuto al lavoro dei funzionari locali. "I strongly encourage my staff to go out in the street and talk to entrepreneurs, not to work only at a desk", ha ripetuto più volte per sottolineare l'importanza che una conoscenza il più possibile diretta dei bisogni degli imprenditori riveste per svolgere al meglio il proprio lavoro. E alla domanda su come fossero giunti, a livello di amministrazione locale, a definire determinate iniziative, ha risposto: "We make a plan, and then we consult and discuss with entrepreneurs, and we decide together". La stessa scuola per giovani imprenditori, come ha dichiarato il suo Direttore, sarebbe nata in questo modo: "The idea of 'Frontier Sumida juku' was not developed only by me but also by the staff members of Sumida ku, at a meeting of the regional entrepreneurs." Questo aspetto della decisione "presa insieme" è cruciale per la costruzione di rapporti di fiducia reciproca, e in quanto tale contribuisce a porre le basi per la produzione di efficaci beni collettivi per la competizione, ma al contempo – come si argomenterà nel paragrafo seguente – è emblematico di un sistema di governance tuttora incentrato sulla ricerca della cooperazione tra gli attori coinvolti.

I fattori di successo e le forme di produzione di beni collettivi per la competizione

Sufficienti elementi sono stati acquisiti per poter ora affrontare l'esame degli ultimi punti enucleati in precedenza: quali sono i fattori di successo, in base ai quali, cioè, è più probabile che le iniziative intraprese si risolvano effettivamente nella produzione di efficaci beni collettivi locali

per la competizione e quindi in vantaggi competitivi per i sistemi locali di produzione? A quali forme o modelli di regolazione ciò è riconducibile e infine chi sono gli attori che “governano” il processo?

Le azioni intraprese per rivitalizzare le economie locali sulle quali si è, per quanto sommariamente, soffermata l’attenzione hanno dato luogo a una gran varietà di beni collettivi locali per la produzione. Essi vanno dal sostegno allo sviluppo di competenze specialistiche, al trasferimento e addestramento continuo a nuove tecnologie e nuovi metodi di lavorazione, alla ricerca di nuovi materiali, all’apertura di linee di accesso a nuovi mercati – attraverso il sostegno alla partecipazione a fiere, l’apertura di nuove linee di comunicazione, l’attenzione rivolta a nuovi mercati (come quello russo), e così via.

Non tutte le iniziative intraprese, tuttavia, sono state coronate da analogo successo e soprattutto non tutte si equivalgono quanto a efficacia in termini di produzione di beni collettivi locali per la competizione. Quali sono gli elementi che contribuiscono a spiegarne l’esito diverso?

Alcuni elementi hanno un carattere specifico, come è il caso per “l’idea”, “il progetto” di partenza, su cui si impernia l’azione intrapresa. Altri hanno, invece, un carattere più generale, nel senso che attengono, ad esempio, a tratti distintivi della “cultura del lavoro” su cui si è soffermata fin dagli anni ’70 del secolo scorso tanta letteratura per spiegare il successo dell’economia giapponese o a quelli di recente riproposti come caratteri distintivi del “particolarismo” giapponese.¹⁹ Tali sono lo spiccato senso di identità collettiva, il rispetto delle regole, la persistente diffusa fiducia reciproca tra gli attori e verso le istituzioni, l’elevata motivazione al lavoro. Si tratta di elementi emersi ripetutamente nel corso della ricerca e in stretta relazione l’uno all’altro. Basti dire, ad esempio, di come l’elevata motivazione al lavoro è apparsa costantemente connessa non tanto al perseguimento di un vantaggio personale, quanto piuttosto alla consapevolezza di operare per un bene collettivo. Ciò è risultato immediatamente evidente nella risposta che uno degli attori locali coinvolti nelle politiche esaminate ha dato alla domanda su quale ritenesse che fosse la sua principale missione: “Perseguire il benessere della collettività”, ha risposto. Ma non è meno evidente nell’esempio già fatto del funzionario di Sumida che individua il compimento del proprio lavoro nella comprensione e rispondenza alle esigenze dei soggetti cui esso è rivolto. O nel richiamo già fatto alla cooperazione, al cercare e definire “insieme” agli altri soggetti potenzialmente interessati, il che cosa fare e come.

Questi elementi di carattere più generale diventano rilevanti nel momento in cui si passa a esaminare in che modo l’“idea” su cui si impernia una determinata azione viene elaborata e messa in pratica, in che modo risultano coinvolti gli attori potenzialmente interessati e le relazioni che si stabiliscono o comunque sussistono tra di loro. In questo senso nell’analisi delle azioni intraprese essi tendono a presentarsi come una costante. Ciò che

¹⁹ F. Mazzei, V. Volpi, *Asia al centro*, Egea, Milano 2006, cap. 3 in particolare.

varia, invece, e sembra maggiormente dar conto dell'eventuale diverso esito, resta l'"idea" su cui si impernia l'azione. E ciò non tanto nel senso della sua realizzabilità, quanto per la sua effettiva rispondenza alle sfide cui è diretta e quindi rispetto alla possibilità di poter effettivamente mobilitare risorse, competenze, energie adeguate allo scopo nel nuovo contesto di competitività globale.

Da questo punto di vista alcune delle azioni intraprese, come quella dei nuovi marchi a Tsubame o quella della scuola per giovani imprenditori di Sumida (Frontier Sumida juku), per dire di quelle già citate, sembrano potenzialmente in grado di dar luogo a un esito migliore di altre. Al successo ottenuto dal lancio di nuovi prodotti a Tsubame, si è già fatto cenno. Un esempio del successo della Frontier Sumida juku di Sumida è fornito dal caso della giovanissima (poco più che ventenne) titolare di una piccola impresa metalmeccanica (la Akco technical center – Morikawa mill). Secondogenita del fondatore dell'impresa, prende il posto del padre quando per quest'ultimo giunge il momento di lasciare e la sorella maggiore non è disposta a farlo. Nel colloquio avuto con lei è apparsa fortemente motivata e con idee molto chiare sul come condurre l'impresa in una fase e un contesto, come si è visto all'inizio, tutt'altro che facili. Con ciò sembra essersi lasciata decisamente alle spalle l'impaccio e la timidezza con cui la ricorda, all'inizio del corso, il Direttore della scuola. Un esempio di segno opposto, invece, può essere quello del programma delle "3M" (Manufacturing workshop, Meister, Museum),²⁰ lanciato dall'amministrazione della città di Sumida all'inizio degli anni 2000 e che, per aspetti legati appunto a "limiti intrinseci", è apparso a oltre cinque anni di distanza scarsamente in grado di rispondere alle sfide cui si è accennato all'inizio.

Pur tenendo conto, tuttavia, del diverso esito fin qui ottenuto dalle politiche di sviluppo locale esaminate, dalla ricerca è emerso che nel complesso esse hanno fin qui avuto un indubbio successo nel produrre, rafforzare e mettere a disposizione di PMI una gran varietà di beni collettivi locali per la competizione. Se, quanto e dove questi beni si sono tradotti in vantaggi competitivi tali da configurare dei sistemi produttivi locali in grado di competere con altri modelli di sviluppo, resta, tuttavia, una domanda aperta. Essa va vista in relazione alla forma o modello che regola la produzione di tali beni.

Alla luce dell'esame fin qui svolto, appare sostenibile che, tra quelle ipotizzate in letteratura²¹ nel caso giapponese tende tuttora a prevalere il modello di regolazione "statuale", per quanto esso si combini con il modello della comunità (che si esprime attraverso la forte identità collettiva a livello locale), e con una crescente enfasi sul modello del mercato. Ma ciò che più

²⁰ Sul programma esiste tuttora un aggiornamento sul sito di Sumida ku.

²¹ Le Galès & Voelzkow, "Introduction: The Governance of Local Economies", cit., pp. 7-8.

conta è che, tenuto conto dello scarso peso delle amministrazioni locali, sia gli orientamenti che animano le politiche di sviluppo locale esaminate, che gran parte dei loro contenuti concreti appaiono tuttora riflettere quel principio cruciale del “Japanese developmentalism” secondo il quale “high long-term performance of the economy can be most effectively maintained by increasing exports of successively more advanced manufactured products. To achieve this, the state with its proactive bureaucracy and many private organizations engage in activities that foster mutual trust and cooperation among economic actors to reduce both political and economic transaction costs”.²²

Per concludere, gli elementi che entrano in gioco nell’attivazione di tale principio – dall’incremento dell’esportazione attraverso prodotti manifatturieri sempre più avanzati, al ruolo centrale che per governare ciò è chiamata a svolgere la burocrazia nazionale, alla cooperazione tra attori potenzialmente interessati come metodo per ottenerlo – appaiono sostanzialmente gli stessi elementi che caratterizzano le politiche di sviluppo locale.

²² Yamamura & Streeck, *The End of Diversity?*, cit., p. 5.

RECENT LOCAL DEVELOPMENT POLICIES IN JAPAN

In the last twenty years also Japan has gone through a noticeable process of deindustrialization and delocalization. This has led the Japanese government to pay more attention to local/regional development policies in order to revitalise regional economies and support SMEs. Drawing on the current literature, the hypothesis advanced is that these policies will be successful to the extent to which they succeed in strengthening local productive systems by the production of local competition goods. Furthermore, the question raised is whether these policies can be explained within a new phase of “Japanese developmentalism”. A field research has been conducted in three different areas of Japan. The data collected bring further support to the hypothesis advanced and suggest a positive answer to the question raised.

日本における最近の地域開発政策

フランチェスコ・パオロ・チェラーゼ

過去20年間に日本もまた、産業空洞化と非局在化の顕著な過程を経験してきた。この事実により日本政府は、地域経済を再生し中小企業を支援すべく、地域開発政策に更なる配慮をすることとなった。

最近の文献によれば、地域競争商品の生産により地域生産システムの強化に成功するという点において、同政策が好結果をもたらすであろうとの仮説が提示されている。さらに、「日本の開発主義」の新局面の枠内において、同政策が説明され得るか否かとの論点が提起された。

フィールドリサーチは日本の3地域において実施された。収集されたデータは、提示された仮説をさらに裏づけ、かつ、提起された論点に肯定的な回答を与えるものである。

Maria Costanza De Luca Ferrero

IL MITO DI EDIPO E IL GIAPPONE

Laio, re di Tebe, aveva come sposa Giocasta. Ma, per un peccato di gioventù, era stato maledetto dagli dei e aveva ricevuto il vaticinio che sarebbe stato ucciso da qualcuno di sua discendenza. Così egli non voleva avere figli. Ma un giorno contravvenne a questa decisione, e nacque Edipo. Allora gli bucò i piedi con anelli d'oro e lo consegnò a un pastore perché lo abbandonasse sul monte Citerone. Lì però lo raccolse un altro pastore che lo portò al re di Corinto; questi, non avendo discendenza, lo accolse volentieri e lo allevò come un figlio. Ma, già adulto, Edipo ebbe sentore di qualcosa di irregolare e consultò l'oracolo, da cui apprese che egli avrebbe ucciso il padre e sposato la madre. Impressionato, si allontanò da quelli che credeva i suoi genitori e per caso prese la strada di Tebe. A un crocicchio un carro gli sbarrò la strada. Ne nacque una disputa ed egli uccise l'auriga e il signore senza sapere che era Laio, il suo vero padre. Procedendo nel suo cammino giunse in un punto in cui la Sfinge, viso di donna, corpo di leone alato, proponeva un enigma che nessuno dei tebani era riuscito a risolvere; costui allora veniva ucciso gettando nel terrore la città. Edipo, illuminato da un sogno, riuscì a risolvere l'enigma. A Tebe egli fu osannato e come premio ebbe il trono e in moglie la regina, senza sapere che era la sua vera madre. Nacquero quattro figli, ma nella città si diffuse una grave pestilenza e il nuovo giovane re volle eliminarla interrogando l'oracolo, che rispose: "La peste finirà quando si punirà l'uccisore di Laio". L'indovino Tiresia è reticente perché sa che il colpevole è Edipo, ma questi insiste e vuole a tutti i costi sapere e si indigna per la reticenza. Alla fine la verità è rivelata. Giocasta corre a uccidersi. Arriva il pastore che ha consegnato il bambino con i piedi bucati al re di Corinto e tutto è chiaro. Edipo si autopunisce accecandosi con uno spillone preso dalla veste della moglie e procede brancolando come farà negli anni futuri, ormai privato del trono. Vecchio, mendico e cieco, Edipo giungerà infine a Colono sorretto dalla figlia Antigone, prima accolto ostilmente, poi ospitato dal re Teseo. Quando, dopo lunga espiazione, giunge alla fine, si accomiata dalle figlie e si prostra a terra, dove scompare trasformato in eroe.

Il mito incomincia molto lontano nel tempo. Appartiene ai miti arcaici tribali, quando gli aedi e i rapsodi giravano per le vie e per i paesi allora conosciuti suonando e cantando le gesta degli eroi. In Omero abbiamo i primi dati di Giocasta sotto il nome di Epicasta: nell'*Odissea* (la Nekyia, canto 11). Edipo non è cieco e regna su Tebe anche dopo la scoperta dei suoi errori, nell'*Iliade* vengono ricordati splendidi giochi atletici in occasione del suo funerale, la qual cosa fa pensare che in questa variante del mito egli muoia combattendo in guerra.

Esiodo lo descrive combattente sotto Tebe e mostra Giocasta, sopravvissuta, presente alla morte dei figli. Pindaro nella *Seconda Olimpica* fa discendere il tiranno di Agrigento, Terone, da Tersandro, unico figlio sopravvissuto di Polinice, figlio di Edipo.

Siamo ai tragici greci del V secolo, e tutti e tre lo cantano in modo ammirevole: Eschilo nella tragedia a noi rimasta *I sette contro Tebe* e nell'*Edipo* perduto. Sofocle nelle più famose *Edipo re* ed *Edipo a Colono*. Euripide nelle *Fenicie* e nell'*Edipo* perduto.

Per questi tragici, Edipo è un essere infelice che ha peccato senza saperlo ma è grande, perché indaga sino a scoprire il proprio passato segreto e alla visione del suicidio della moglie si acceca autopunendosi crudelmente.

Nel mondo latino, Seneca, all'inizio del I secolo d.C., fa di Laio un essere infernale che dall'oltretomba predice a Edipo la cecità e gli rivela la sua colpa, mentre è proprio la ricerca personale della colpa che fa di Edipo un uomo cosciente e determinato, pur nella grande sofferenza.

Alla fine del secolo, nella sua *Tebaide*, Stazio mostra Edipo come un fantasma che appare dall'oltretomba.

Nel Medioevo, alla metà del XII secolo, nel *Roman de Thèbes* Edipo appare in racconti diffusi nel folklore.

Propp parla, a proposito della vicenda di Edipo, di un passaggio dalla cultura matriarcale a quella patriarcale, perché l'incesto sembra colpa inferiore a quella dell'uccisione del padre, che nelle caste reali può anche indicare la successione del giovane all'anziano nel governo di una città. Edipo diventa leggenda e si ripropone anche attraverso personaggi cristiani, come Giuda e papa Gregorio Magno, che avrebbero vissuto una vicenda simile.

Nel Rinascimento, quando torna la conoscenza della lingua greca in Europa, Edipo diventa personaggio teatrale: Corneille, Emanuele Tesauro, Voltaire lo portano sulla scena.

All'inizio del '900 ecco il nuovo Edipo in una interpretazione antropologica e in una psicologica che finiscono per associarsi nella considerazione che la lotta tra il giovane e il vecchio re padre per la sovranità corrisponda a quella tra figlio e padre per il possesso dell'affetto materno.

Frazer, antropologo sociale, Nietzsche, Levi-Strauss appartengono a questa corrente.

Sigmund Freud s'impossessa del mito di Edipo e, a cominciare dal primo libro *L'interpretazione dei sogni*, ne ricava "il complesso di Edipo", che nel

bambino corrisponderebbe ad attrazione per il genitore di sesso opposto e repulsione per il genitore del medesimo sesso. Nasce la psicanalisi. Cocteau, Yeats, Gide e Segal riprendono il tema edipico e lo trattano in modo esauriente. Nel film di Pierpaolo Pasolini *Edipo re*, ambientato in Messico, attraverso Edipo l'autore parla di se stesso e vuole ammonire i suoi concittadini a non divenire ciechi di fronte alla mutazione antropologica dei nuovi tempi.

Anche Heiner Müller, Jean Anouilh, Testori e Friedrich Dürrenmatt trattano il tema edipico.

Oggi in Europa e fuori d'Europa con nomi diversi i letterati trattano il mito in maniera nuova, anche per il sorgere di varie "mitologie comparate" (un pioniere in Italia ne fu Domenico Comparetti).

In Giappone

Premesso che nel mito greco sono stabili i tre livelli: – uomo, dèi, fato – l'uomo (che pur conosce poco se stesso!) può forse comprendere gli dèi anche per il loro antropomorfismo, ma il fato è del tutto distaccato e incomprensibile.

Per i giapponesi la prima religione, quella indigena, lo *shintō* – la via degli dèi – comporta una moltitudine di esseri divini confrontabili in un certo senso agli dèi pagani. Anche lì vi sono i tre livelli, riconoscibili nell'ikebana (anche se questa è stata poi perfezionata dallo zen): al basso il piano di coscienza umana, al centro il piano di coscienza della natura e, infine, il piano di coscienza del cosmo.

Quando i cinesi introducono in Giappone la dottrina di Confucio, l'etica di Buddha e il concetto centrale del loro pensiero, definito col termine di *dao* (che per noi occidentali è all'incirca Dio, provvidenza)¹ ben altra luce penetra a poco a poco nell'animo giapponese. Laozi, filosofo del *dao*, di cinquant'anni più vecchio di Confucio gli dà lo stesso insegnamento che guida la vita dei greci: "Guardati dentro, tieniti lontano da ogni eccesso, imita l'acqua umile che scende in basso. Ricordati che la dottrina del cielo sta nell'ombra".

Osserviamo la vicenda di Edipo: egli ha sperimentato piaceri e dolori immani: la perforazione dei piedi dal punto di vista archetipo rappresenta l'impossibilità di vincere lo spazio; l'accecamento gli crea una seconda impossibilità, quella di stabilire legami tra le cose.

Anche in Giappone le leggende parlano di bambini regali abbandonati,² come il bimbo raccolto in una giara discesa nella corrente giù dal monte, sotto il regno dell'imperatore Kinmei al tempo dell'introduzione al buddhismo. L'imperatore, cui fu portato e che lo allevò, gli conferì il nome di Shim, che diventò poi in giapponese Hato no Kōkatsu. Egli divenne famoso nell'arte

¹ C.G. Jung, *La sincronicità*, trad. di S. Daniele, Torino 1952, p. 81.

² A. Magli, a cura di, *Lo spettacolo sacro nei testi arcaici e primitivi*, Torino 1964, pp. 188, 189.

del teatro e, poiché “un essere soprannaturale non lascia mai tracce”, dopo aver trasmesso la sua arte ai discendenti, andò nella baia di Sakoshi e visse predicando il futuro a quelle popolazioni; per loro operò dei miracoli ed esse venerarono in lui un dio e la provincia fu prospera. Ora è il re celeste Bishamon.

Il parricidio esula dal mito e dalla storia del Giappone antico: il folklore di molti paesi introduce il parricidio in coincidenza con il regicidio come azione mostruosa spesso voluta dal fato, perché il vecchio re che è anche sacerdote lasci il posto al più giovane figlio o genero.³ Nel Giappone però era uso che gli imperatori a una certa età lasciassero spontaneamente il regno per ritirarsi in monasteri e diventare monaci. Per cui la successione era assicurata senza spargimento di sangue.

Non attestato l'incesto con la madre, ma sostituito nei tempi lontani dall'incesto tra fratelli, a cominciare dalla prima coppia divina Izanagi e Izanami, fratelli sposi. Izanami muore nel generare un figlio. Izanagi, folle di dolore, lo uccide e va agli inferi per riprendere la sorella sposa. Ma non vi riesce. Anche questo è un motivo comune alla classicità occidentale, sin dalla leggenda di Orfeo ed Euridice.

Torniamo a Edipo: scoperto l'involontario parricidio e incesto, egli compie un'autopunizione fisica e col suo peregrinare percorre una strada buddhica.⁴

I delitti di Edipo erano provenuti da ignoranza. Dice Buddha: “La causa prima dei mali è la soddisfazione degli appetiti: sopprimiamo l'ignoranza, che la determina, e sopprimeremo le nostre miserie”. Il mito di Edipo, per le sue peregrinazioni e il suo riassorbimento nell'utero della grande madre nel boschetto delle Eumenidi, reso da lui luogo sacro e salvifico, appaga l'animo giapponese, poiché esso vi vede un'immagine di Buddha. Poco prima di lasciare la sua vita travagliata e ancora violenta nell'ultima reazione contro i figli, Edipo scopre il segreto della saggezza; suo maestro è l'amore delle figlie e di Teseo. Tuttavia, della raggiunta saggezza e della prossima scomparsa di sé non può dare spiegazione a chi non è preparato. Dice Edipo: “Figliole, adesso con tutta la forza e la nobiltà dell'animo vostro dovete allontanarvi senza vedere e senza ascoltare il mio segreto”, e tocca le figlie con le mani incerte.

Le tragedie di Sofocle *Edipo re* ed *Edipo a Colono* hanno avuto fortuna in Giappone. La prima fu tradotta nel 1922 e nel 1927, poi, in due collane a cura di Harushige Kosu nel 1959 e nel 1964; venne rappresentata nel 1967, nel 1971 e nel 1978 in traduzione giapponese da attori giapponesi. Nel 1974, in greco da una tournée del Teatro nazionale greco. Anche *I sette a Tebe* di Eschilo e l'*Antigone* di Sofocle furono tradotte e rappresentate. Furono fatte rappresentazioni in traduzione giapponese di altre tragedie di autori europei

³ Ja. Propp, *Edipo alla luce del folklore*, Torino 1975, p. 95; J.G. Frazer, *Il ramo d'oro*, Torino 1965, vol. II, pp. 412 e sgg.

⁴ Y. Nakamura, *Introduzione alla tragedia greca: Oideipusu Mikado*, Tōkyō 1974, pp. 12 e sgg.

sul mito di Edipo. Tra esse la più ben accolta quella di Yeats perché più semplice e quindi più facilmente comprensibile e anche più vicina al *nō*. Il *nō*, principale spettacolo del teatro classico giapponese, è un dramma lirico di carattere simbolico, di altissima poesia e di linguaggio elevato e ambiguo, come lo è il linguaggio “oracolese” dell'*Edipo re*.⁵ L'uso della maschera, il coro, di cui il *nō* ha perpetuato la tradizione, costituiscono una somiglianza esaltante. Il regista Hayano Toshiro nella produzione teatrale dell'*Edipo re* in Giappone ha trattato i cittadini di Tebe come un coro del *nō*.⁶

Anche i movimenti degli attori nella tragedia greca sono limitati come nel *nō* e ne guadagnano in intensità. Punto emozionale del dramma è il momento di assoluta immobilità nel quale Edipo, in perfetto silenzio, attende impassibile l'arrivo del pastore, le cui parole dovranno suggellare il suo destino. Il passaggio di Edipo dalla figura di re saggio e padre del suo popolo a quella di uomo solo e disperato non avrebbe potuto avere maggiore risalto, merito del regista che aveva interpretato il mito greco in base alla sua conoscenza del carattere dei giapponesi.

Nella comunicazione che si stabilisce fra Sofocle e il pubblico giapponese vi sono temi comuni come la catarsi, l'esilio, il suicidio. Esempio di catarsi, e insieme di esilio, lo riscontriamo nel *nō Kagekiyō* di Motokiyō del 1400 circa, tradotto in inglese da Ernesto Fenollosa ed Ezra Pound, grandi ammiratori del *nō*. Kagekiyō due volte ha conosciuto il potere e il dolore; li trascende entrambi e muore come un santo. Come spesso nel *nō*, tutto ciò che egli ha lasciato vive solo nella memoria ed egli, tagliato fuori dal mondo dei sensi dalla cecità, come Edipo, si identifica quasi nella natura uscendo dalla tirannia del suo io.

Il motivo dell'esilio richiama il confronto con Shunkan: il protagonista, nella solitudine dell'esilio a vita, esilio ingiusto, diventa anch'egli auto-sufficiente.

Per il suicidio molti sarebbero gli esempi nel dramma giapponese, basti la menzione del *Chūshingura*, dove quarantasette *rōnin* si immolano volontariamente per la morte del loro signore. Come è evidente, la tragedia greca e il *nō* appartengono allo stesso mondo estetico e in un certo senso morale, ma rispondono a diverse filosofie e religiosità.

Concludendo, oltre agli archetipi che uniscono gli uomini tutti quanti, oltre al denominatore comune che la teoria psicanalitica di Freud assegna alla condizione umana sin dagli anni infantili, mi pare di riconoscere nell'interesse suscitato nei giapponesi dal mito e dalla tragedia di Edipo una ricerca di identità che, nella crisi dei valori ricorrente in popoli distanti nel tempo e nello spazio, li rende simpateticamente vicini.

⁵ E. Sanguineti, Introduzione a Sofocle, *Edipo tiranno*, Bologna 1980, pp. 3 e sgg.

⁶ P. Arnott, *The theatres of Japan*, London-New York 1969, pp. 255-256.

THE MYTH OF OEDIPUS AND JAPAN

Oedipus was the man in search of himself through a terrible event that, from his abandonment on Mount Citerone with his pierced feet and the involuntary parricide, to the solution of Sphinx's enigma, saw him to be the chosen one. He became king and married a widowed queen. Yet, when the parricide, the incest, Jocasta's suicide and his self-blinding were found out, he became an outcast. Only after a long pilgrimage, did he acquire wisdom and apotheosis. This is the tragic Oedipus represented by Aeschylus, Sophocles and Euripides. The new Oedipus of the 20th century was interpreted by Freud in his psychoanalytical perspective "Oedipus complex". In Japan tragedies by Sophocles and Euripides were translated and performed successfully as were tragedies by European authors, such as those by Yeats because of its spiritual similarity with Noh poetry.

オイディプス神話と日本

マリア・コスタンツァ・デルーカ・フェレーロ

オイディプスは自らの素性を探し続ける男であり、'900年代の「新」エディプスにはフロイトの精神分析的解釈も加えられた。日本にはオイディプスに類する神話はないが、高貴な身分の子が遺棄される伝説はあり、伊邪那岐命・伊邪那美命神話に見られるような兄妹間の近親相姦の例も存在する。ソフォクレスの『オイディプス王』、アイスキュロスの『アンティゴネ』、『テーバイ攻めの七将』等、オイディプスに由来する悲劇は日本でも翻訳、上演されているが、その内、能の精神に最も近いと見られるイエーツの翻訳の評判が高い。ソフォクレスと日本の観客を結びつける要素として、カタルシス、祖国追放、自殺等のテーマが挙げられる(世阿弥元清作『景清』参照)。全人類を結びつける原型やフロイド精神分析理論に見られる幼児期に共通する問題以外にも、オイディプスの悲劇が日本人を惹きつける動機にはアイデンティティー探求の主題があり、これが、時代や地理的距離を越えて価値観の危機にある西欧と日本を近づける要因となっていると考えられる。

Francesca Di Marco

**IL DISCORSO DELLO *HIKIKOMORI* IN GIAPPONE:
FRA EREMITI E *KOMORIZOKU***

Nel 2000, una nuova malattia sociale, apparentemente esclusiva alla realtà giapponese e denominata *hikikomori*, entra nella consapevolezza pubblica dapprima giapponese e presto mondiale tramite cronache e reportage mediatici. L'ampia visibilità del fenomeno, in parte dovuta all'abbondante quantità di notizie nei vari media e in parte all'associazione che i media hanno evidenziato fra *hikikomori* e 'sensazionali' atti di violenza, ha contribuito alla divulgazione capillare di *hikikomori* come una pericolosa etichetta sociale.

Nel 2001, per la prima volta viene pubblicato un documento ufficiale governativo sul fenomeno dello *hikikomori*,¹ una malattia peculiare della società giapponese senza un equivalente occidentale nelle caratteristiche e nella portata. Lo *hikikomori* entra così nei vocabolari del pubblico giapponese e di quello mondiale come una *malattia mentale* particolare del popolo giapponese che non ha equivalente altrove. Secondo le stime, circa un milione di giapponesi sono affetti da questa forma di rifiuto a partecipare alle norme socialmente stabilite. La sanità pubblica e i portavoce istituzionali e governativi iniziano così a classificare ufficialmente la gioventù reclusa sotto l'etichetta di *hikikomori* con un'aria di legittimità.

Un ampio dibattito ha seguito il conio del termine *hikikomori* e le stime apparentemente fallaci del numero delle vittime, e il dubbio che questo fenomeno – considerato indigeno – potesse servire a perpetuare lo stereotipo dell'unicità giapponese e a rinforzare l'idea di *nihonjinron* venne sollevato da molti accademici.

¹Michael J. Dziesinski, *Hikikomori: Investigations into the phenomenon of acute social withdrawal in contemporary Japan*, University of Hawai'i Manoa, Honolulu 2005, p. 8.

Lo *hikikomori* è un fenomeno ‘nuovo’ o è soltanto una nuova etichetta per più vecchi fenomeni sociali presenti nella cultura giapponese quali *tōkōkyōhi* (rifiuto della scuola), o *otakuzoku* (tribù di ossessionati di *anime* e *manga*)? Che ruolo giocano i media nell’esacerbazione del problema dello *hikikomori* e nella promozione di affinità, entusiasmo o terrore per le vittime? È ragionevole attribuire allo *hikikomori* la designazione di malattia culturale distintiva della società giapponese o si può supporre che in questa affermazione si perpetui il mito di *nihonjinron*?

Ci si propone qui di analizzare il processo di costruzione del concetto di *hikikomori* in Giappone nell’ultima decade tramite l’analisi di testi finzionali. Tale ricerca si basa sulla premessa che esiste una circolarità fra la *presentazione* del fenomeno dello *hikikomori* (il fenomeno costituito da casi concreti) e la sua *rappresentazione* (l’immagine dello *hikikomori* costruita dai mass media). Da un’analisi preliminare su un *corpus* di testi narrativi diffusi dai mass media, è emerso che esiste una discrepanza fra i testi non finzionali e finzionali. Mentre nei primi, l’immagine dello *hikikomori* è descritta come un comportamento sociale deviante, come una malattia mentale e come un fenomeno peculiare della società giapponese, nei secondi la *rappresentazione* dello *hikikomori* si arricchisce di immagini quali fenomeno *naive*, ‘tribale’ e alla moda. È dunque utile chiedersi come sia organizzata la conoscenza dello *hikikomori* dai mass media e come venga azionata la *circolarità* fra coloro che producono contenuti, coloro che praticano questo stile di vita e il resto del pubblico. L’obiettivo è quello di fare luce sul come la *rappresentazione* dello *hikikomori* nei testi finzionali sia passata dall’etichettare il fenomeno come peculiare e come stigma sociale, a ‘movimento rivoluzionario del 2000’.

La metodologia d’analisi applicata in questa ricerca è l’analisi del discorso. Uno dei suoi presupposti fondamentali è che la lingua non è trasparente o riflettente ma costitutiva: è il luogo in cui il significato è generato e cambiato. La lingua palesa memorie e opinioni già formate e stabilite; essa è dunque un’importante componente nel processo di categorizzazione delle attività. La formazione di nuovi termini permette alla gente di parlare diversamente delle cose, non di ‘etichettarle’ diversamente. I discorsi sono produttivi, producono gli oggetti di cui parlano. Sono così costitutivi, poiché costruiscono una versione particolare del soggetto: definiscono e stabiliscono che cosa è la verità in momenti particolari e interagiscono e sono mediati da altri discorsi dominanti.² A questo proposito, è infatti necessario menzionare che il discorso è collegato ad altri elementi: intertestualità (citazioni e riferimenti ad altri testi), interdiscorsività (interazione con altri discorsi, stili e genere narrativi) e ricontestualizzazione (l’assegnazione di nuovi significati a elementi testuali e stilistici ‘vecchi’ o ‘prestabiliti’).³

² Norman Fairclough, *Analyzing Discourse: Textual Analysis for Social Research*, Routledge, London 2004, pp. 121-134.

³ *Ibidem*.

Nell'analisi dei testi finzionali, si considererà il rapporto del fenomeno dello *hikikomori* con altre categorie, quali il benessere, la cultura e la gioventù. Inoltre, sarà analizzata la maniera in cui lo *hikikomori* viene identificato, e cioè se si tratta di un problema e di che genere e portata; se si tratta di una minaccia alla stabilità sociale, di un campanello d'allarme di una disfunzionalità ben più profonda o se si tende a omogeneizzare i casi. Oltre all'analisi del discorso, è fondamentale far emergere anche l'«anti-discorso», ovvero l'assenza del discorso, i silenzi e le resistenze, cioè quelle sfide più velate rivolte alla rappresentazione più convenzionalmente accettata del fenomeno.

L'analisi del discorso dello *hikikomori* in Giappone nell'ultima decade sarà condotta su un *corpus* di testi narrativi visuali (spot pubblicitari, film e serie televisive). Tale approccio metodologico seguirà due fasi analitiche: analisi del discorso (attraverso metodologie semiotiche e di analisi del contenuto) e infine analisi interpretativa.

Il concetto di hikikomori nella non-fiction: terminologia e sensazionalismo

Al fine di comprendere il processo di costruzione del concetto di *hikikomori* nei testi finzionali, è necessario analizzare innanzitutto la nuova terminologia creata per categorizzare il fenomeno, la sua divulgazione nei testi non finzionali (quotidiani e programmi informativi televisivi) e i dibattiti che hanno seguito.

Il termine *hikikomori* è stato coniato nel 2000 dallo psicologo Saitō Tamaki, direttore dell'ospedale Sofukai Sasaki, quando cominciò a rendersi conto della similarità sintomatologica in un numero sempre crescente di adolescenti che mostravano letargia, incomunicabilità e isolamento totale. *Hikikomori* designa uno stile di vita della gioventù giapponese che consiste nella volontaria reclusione domestica e nel rifiuto della partecipazione alla vita sociale. Lo stesso Saitō lo descrive come un esteso fenomeno sociale e come una «tragedia nazionale».⁴ Oltre all'isolamento sociale, gli *hikikomori* soffrono tipicamente di depressione e di comportamenti ossessivo-compulsivi. Si potrebbe affermare che è una forma di apatia; una sorta di ribellione silenziosa.

Secondo le sue valutazioni, la diffusione del fenomeno in Giappone è iniziata all'incirca un decennio fa e stima che nel 2001 ci siano stati fra 500.000 e 1.000.000 di giovani affetti dalla sindrome di *hikikomori*. L'80% delle vittime è costituito da ragazzi e il 20% da ragazze, tutti appartenenti a una fascia d'età compresa fra i 14 e i 20 anni. Le stime di Saitō sembrano analizzare impropriamente i dati e la portata del problema, dato che se le statistiche citate fossero vere, un giapponese su 100 e quindi il 20% di

⁴ Andreas Knigge, «Raging flipbook, back to the front», *Die Zeit*, 17, 24 aprile 2005.

maschi adolescenti vivrebbe isolato nella propria stanza, astenendosi dal partecipare a qualsiasi attività sociale.⁵ Per la natura stessa della sindrome, è molto complesso identificare un numero preciso di malati e le relative cause, ma è evidente che la frenetica attività dei media nel narrare e valutare il fenomeno come ‘sensazionale’ e ‘pericoloso’ può aver indotto una irragionevole valutazione del problema.

Stime più caute parlano di un numero di malati che va dai 100.000 ai 320.000 individui, e di una fascia di età più estesa. Secondo i dati pubblicati il 4 maggio 2001 dal ministero della Sanità e del Lavoro a seguito di un’indagine di sei mesi, sono stati registrati 6.151 casi di *hikikomori* in 697 centri di sanità pubblica in tutto il Giappone. Un numero in netto contrasto con quello fornito da Saitō.⁶

A esacerbare i dati pessimistici di Saitō, ci sono poi i numerosi casi di cronaca nera riportati dai giornali negli ultimi anni. I media e la loro rappresentazione del fenomeno può essere il motivo principale di una fuorviata consapevolezza pubblica del problema sociale dello *hikikomori*. La serie di violenti casi di cronaca legati allo *hikikomori* comincia il 3 maggio 2000, quando un ragazzo di 17 anni malato di *hikikomori* dirotta un autobus nella provincia di Saga e tiene in ostaggio un bambino di sei anni. A questo caso che fa scalpore in tutto il paese segue pochi mesi dopo l’omicidio multiplo perpetrato da un altro ragazzo malato di *hikikomori*: con una mazza da baseball uccide prima un compagno di scuola e poi la madre. Il caso più clamoroso è certamente il rapimento nel 1990 di una bambina di nove anni da parte di un 27enne affetto da *hikikomori* che tiene imprigionata la bambina per ben dieci anni.⁷ Malgrado questi avvenimenti di visibilità nazionale attribuiscono allo *hikikomori* una connotazione violenta, alcuni esperti precisano che l’aggressività nei pazienti affetti da *hikikomori* è un sintomo molto raro.

I dibattiti e i cambiamenti: da akibin a nuova identità sociale

Vari dibattiti sulla validità del conio del termine e sulla relativa categorizzazione di vittime e sintomi si susseguono sin dal 2001.

Malgrado la diffusione rapida ed estesa del termine con connotazioni negative, ci si domanda quanto il termine stesso, *hikikomori*, sia efficace a indicare un fenomeno sociale tanto complesso. Inoltre, ci si chiede anche perché è stato coniato un termine giapponese ex-novo per indicare il ritiro sociale quando una sintomatologia simile esiste in altre società e porta il nome di *social withdrawal syndrome*. Nel 2000, il ministero della Sanità e del Lavoro giapponese ha classificato malati di *hikikomori* coloro che hanno

⁵ *Ibidem*.

⁶ Dziesinski, *Hikikomori*, cit., p. 7.

⁷ “The scary ‘real world’ of reclusive youngsters”, *Asahi shinbun*, 5 ottobre 2000.

vissuto un periodo di reclusione volontaria superiore ai sei mesi.⁸ Tuttavia, dalle statistiche fornite dal ministero stesso, si può notare come circa il 40% dei malati è rimasto recluso fra uno e cinque anni. Questi dati suggeriscono che probabilmente il problema dello *hikikomori* preesisteva nella società giapponese da parecchie decadi, ma non è stato identificato come *hikikomori* nella consapevolezza pubblica. È dunque lecito avere il sospetto che molti giovani affetti dalla sindrome del *tōkōkyōhi* negli anni '70 e '80 siano stati definiti affetti da *hikikomori* nel 2000.

Il dibattito accademico si svolge quindi fra i sostenitori di una revisione terminologica, possibilmente ben ponderata e non arbitraria esclusivamente nel campo dei media, e i sostenitori dell'etichetta *hikikomori*, come fenomeno peculiare autoctono all'ambiente culturale giapponese che rinforza ulteriormente lo stereotipo di *nihonjinron*. Fra questi ultimi, Benjamin Secher spiega che fra le implicazioni legate al conio del termine c'è la necessità di autoidentificare 'il diverso' all'interno della società giapponese:

L'uomo malato di *hikikomori* è tagliato su misura per un governo che ha bisogno di un'etichetta ufficiale e per dei media famelici che cercano una faccia umana che giustifichi l'*ennui* della nazione. Le tipografie si sono date a un'attività così produttiva sul fenomeno che negli ultimi tre anni sono stati pubblicati quasi trenta libri relativi allo *hikikomori*.⁹

Due sono i problemi che emergono da questa breve analisi. Il primo è che, nonostante le statistiche dimostrino uno spostamento della fascia d'età delle persone affette da *hikikomori* che va dai venti ai trent'anni, si percepisce una certa riluttanza nella società giapponese ad accettare il fenomeno di *hikikomori* come un fenomeno non giovanile.¹⁰ Probabilmente, lo si continua a percepire come una forma di rifiuto per la scuola, come una forma di *tōkōkyōhi*.¹¹

⁸ Tuttavia, secondo altri, la durata media come *hikikomori* è molto più lunga, anni o persino decadi. Cfr. Cameron Barr, "Call for help: Young Japanese retreat to life of seclusion", *The Christian Science Monitor*, 16 August 2000.

⁹ Benjamin Secher, <http://www.asahi.com/english/weekend/K2002122100188>. Ultimo aggiornamento: 10.07.02. Pagina consultata il 02.01.08.

¹⁰ Michael Zielenziger, "Deep pessimism infecting many aspects of Japanese society", *Knight Ridder Newspapers*, 18 dicembre 2002. Zielenziger, portavoce di un gruppo di famiglie di *hikikomori*, afferma che l'80% degli *hikikomori* si sia spostato a una fascia d'età che va dai 20 ai 30 anni, poiché un periodo di reclusione tanto lungo favorisce il lento ma continuo spostamento della fascia d'età dei malati a un'età più adulta.

¹¹ Il ministero della Sanità e del Lavoro giapponese spiega come il numero di studenti che mostrano un serio rifiuto nei confronti della scuola, *tōkōkyōhi*, sono raddoppiati negli ultimi dieci anni. Il ministero dell'Istruzione ha definito studenti affetti dal rifiuto per la scuola coloro che sono assenti per più di trenta giorni consecutivi. Nel 2002, sono stati circa 134.000 gli studenti assenti per trenta giorni consecutivi durante l'anno accademico. Cfr. Secher, sito citato alla nota 9.

Il secondo problema è la riluttanza a identificare con più precisione i sintomi della malattia e perciò di definirla. Il rischio è quello appunto di 'sensazionalizzare' il fenomeno, pubblicando dati esagerati e poco ponderati.

Nonostante sia evidente che il termine *hikikomori* denota un gruppo eterogeneo di giovani e meno giovani che per motivi personali in gran parte disparati palesano la sindrome del ritiro sociale, si nota una certa tendenza nel lasciare il fenomeno in un alone di ambiguità.

Qual è quindi l'immagine del malato di *hikikomori* nei media?

È un'immagine dicotomica. Durante la fine degli anni '90, il malato di *hikikomori* è descritto come un *akibin*, una 'bottiglia vuota'. *Akibin* è lo pseudonimo usato dai giornalisti per descrivere i malati di *hikikomori* e la loro posizione della società: "Lasciare uno spazio in bianco sul proprio CV, lasciare la propria posizione in questa società ammalata è come suicidarsi".¹² Lo *hikikomori* è riluttante a rientrare nella società perché non ha idea di quale ruolo ricoprire o di come gestire la propria assenza. E ancor prima di tutto ciò, un *hikikomori* sa che la propria malattia è uno stigma sociale.

Tuttavia, dall'inizio del 2000, è evidente un'inversione di tendenza nella rappresentazione degli *hikikomori*, in particolare nei testi finzionali. *Hikikomori*, *komori*, o persino *komorizoku* diventano nuove 'identità sociali' alle quali sempre più giovani si identificano per esprimere la propria avversione alle pressioni della società. La definizione attualmente vaga di *hikikomori* permette che anche dei comportamenti di ribellione ricadano sotto l'etichetta di *hikikomori*. Coloro che scelgono coscientemente il rifiuto verso la società per motivi emulativi piuttosto che medici adottano l'etichetta di *hikikomori*, o meglio acquistano una nuova identità, non singola ma di gruppo. Il paradosso è che proprio una malattia che per antonomasia vorrebbe che chi ne soffre viva da eremita è diventata invece il legante di una nuova *tribù*.

Esperti giapponesi di *hikikomori* come Kudo suggeriscono che il ritiro sociale attualmente classificato come *hikikomori* è una caratteristica della società giapponese almeno quanto lo sia stato il *tōkōkyōhi*.¹³ Entrambi i fenomeni sono in realtà sintomo della pressione educativa del dopoguerra che non offre una seconda chance ai figli. Dopo aver vissuto cinquant'anni di inferno degli esami e alla fine non ricompensati dalle sicurezze lavorative promesse a causa della grave recessione, i giovani giapponesi manifestano 'fisicamente' il proprio malessere, sollevando la domanda "Perché?"

Goodyer suggerisce che una quantità ingente di *hikikomori* ha accesso a Internet, partecipa alle chat-rooms e ai forum via e-mail; alcuni hanno persino costruito la propria pagina web.¹⁴ Questo uso di Internet sembra indicare che

¹² Benjamin Secher, "Solitary souls: Out of sight, not out of mind", *Asahi Newspaper*, 21 December 2002.

¹³ Kudo Sadatsugu, *Hey Hikikomori! It's Time, Let's Go Out*, 「おーい、ひきこもり そろそろ 外へ出てみようぜ」, Pot shuppan, Tōkyō 2001.

¹⁴ Tim Larimer, "Japan's Wild Ones", *Time*, 8 January 2001.

una certa parte di *hikikomori* non è affatto isolata dalla realtà e non è affatto improduttiva.

Hikikomori nella fiction: la contaminazione degli zoku

Le polemiche che si sono portate avanti in Giappone negli ultimi anni a proposito dei media e in particolar modo dei giornali che hanno esasperato l'immagine dello *hikikomori* come di un pericoloso malato mentale sono state parzialmente arginate dalle costruzioni filmiche che invece hanno evidenziato i tratti più modaioli, tribali (nel senso di tribù) e naive degli *hikikomori*.

Il primo testo narrativo qui analizzato è la pubblicità del gioco di ruolo *Dragon Quest VII: Warriors of Heaven*, pubblicato nel 2000 da Enix per Sony PlayStation.¹⁵ Una serie di pubblicità furono mandate in onda per promuovere questo video gioco che nell'anno 2000 registrò le migliori vendite in assoluto (è tutt'oggi l'ottavo gioco miglior venduto in Giappone di qualsiasi genere e il terzo miglior gioco di ruolo venduto) e venne premiato del Grand Prize al Japan Media Arts Festival. *Dragon Quest VII* fu insomma un grande successo, in parte atteso e in parte conquistato da un sapiente marketing. Un gioco lunghissimo che prevedeva, per completarlo, almeno un centinaio di ore di gioco.

Il titolo della pubblicità in questione è "ENIX Dragon Quest VII, Katori Shingo Hikikomori-hen" (ENIX Dragon Quest VII, Versione Katori Shingo affetto da *hikikomori*). Nella breve sequenza, appaiono attori famosi, fra cui Kimura Takuya e Katori Shingo che è appunto il ragazzo che si rinchiude in casa a giocare al gioco appena uscito nei negozi. Nella pubblicità, si menziona il fatto che Shingo è scomparso da qualche giorno e che da tempo ha cominciato a comportarsi stranamente e a mangiare in maniera squilibrata. Poi al crescendo del tono di preoccupazione per la salute di Shingo, si affianca simultaneamente la voce di qualcuno che suggerisce che è "comprensibile" ciò che Shingo sta facendo, chi potrebbe biasimarlo. L'apex della pubblicità si raggiunge quando Kimura Takuya irrompe in casa di Shingo trovando il compagno sorridente davanti a un monitor che gioca a *Dragon Quest VII*. Infine, la pubblicità termina con la musica trionfante del gioco.

Il fenomeno dello *hikikomori* rappresentato dalla pubblicità di Enix è certamente un fenomeno molto leggero e modaiolo che ha molto a che fare con il consumismo. Lo *hikikomori* non è certo rappresentato come una malattia mentale pericolosa, tanto meno come una malattia di "diversi" o di adolescenti. La scelta stessa dell'attore, divenuto così popolare in Giappone che nel 2005 la Japan Airlines introdusse dei Boeing 777 con il suo volto

¹⁵ (2007) *ENIX Dragon Quest VII, Versione Katori Shingo affetto da hikikomori* 「ENIXドラゴンクエスト 【香取慎吾ひきこもり編】」<<http://www.youtube.com/watch?v=mAQ08hSkw60>> Ultimo aggiornamento: 07.07.07. Pagina consultata il 02.01.08.

ritratto, è certamente cruciale. Lo *hikikomori* in questa scena è un ragazzo avvenente, a cui piacciono i videogiochi e nessuno può biasimarlo per essere scomparso. Una buona ragione dunque è responsabile della sindrome.

Il secondo testo narrativo qui analizzato è *Densha otoko*,¹⁶ tradotto come “L’uomo del treno”. Dapprima film e serie televisiva, manga e romanzo più tardi, *Densha otoko* è una storia basata su un *otaku* di 23 anni che inaspettatamente interviene quando un uomo ubriaco sul treno cerca di molestare delle donne, fra cui una ragazza bellissima. Non credendosi capace di una tal cosa, il ragazzo si stupisce di se stesso e di scoprire che la ragazza vuole ringraziarlo formalmente con un regalo. Appena rientrato in casa, condivide la sua esperienza su un forum online con altri giovani che lo soprannominano “Densha otoko”. La ragazza lo contatta per ringraziarlo e da lì cominciano a vedersi sporadicamente e poi regolarmente. La costruzione dei loro incontri è brevemente realizzata tramite le immagini dell’incontro vero e proprio, ma per la maggior parte da un tempo e uno spazio filmico molto esteso e diluito che si svolge sul forum.

La comunità con cui l’uomo del treno è in contatto è un gruppo disparato: casalinghe solitarie, uomini alla deriva, pensionati e uno *hikikomori*. Lo *hikikomori* è di nuovo rappresentato da un giovane attore molto bello e famoso in Giappone, Oguri Shun. È silenzioso, introverso e viene sempre inquadrato nella sua stanza, con alle spalle vecchi computer, e una sua foto vestito da *shain* (impiegato). È lui che consiglia all’uomo del treno il giusto taglio di capelli e come aggiornare il guardaroba prima di uscire con la ragazza. Dopo vari appuntamenti e grazie agli amici del forum che ripongono in lui grandi speranze essendo la loro unica finestra sul mondo, l’uomo del treno confessa il suo amore alla ragazza e quello che sembrava essere un amore impossibile diventa invece una favolosa storia d’amore.

In *Densha otoko*, il ragazzo affetto da *hikikomori* non è un eremita, ma appartiene a uno *zoku*, a una tribù: la comunità online su Internet. Lo *hikikomori* non è una malattia pericolosa e non è una malattia adolescenziale, ma è uno *status* rappresentato da un classico esempio di bravo ragazzo che desidererebbe condurre una vita normale, ma è troppo timido per trovare una ragazza o degli amici con cui parlare se non attraverso il computer. Lo *hikikomori* è in *Densha otoko* una rappresentazione contaminata da un altro *zoku*, lo *otakuzoku*.

Il terzo testo narrativo analizzato è la serie televisiva *Jigoku shōjo* (La ragazza dell’inferno), conosciuta come “Girl from Hell”.¹⁷ La prima serie anime prodotta da Aniplex e Studio Deen fu trasmessa in televisione nel 2004

¹⁶ (2007) *Densha otoko clip2 (first episode)* <http://www.youtube.com/watch?v=pCeU6WwC_eM> Ultimo aggiornamento: 12.08.07. Pagina consultata il 02.01.08.

¹⁷ (2006) *Girl from Hell (Episode 2)* <<http://www.youtube.com/watch?v=vZHbfFEdNxA>>, <<http://www.youtube.com/watch?v=CUxdFWNoKUM>>, <<http://www.youtube.com/watch?v=IwOr4yWZmk>> Ultimo aggiornamento: 10.02.07. Pagina consultata il 02.07.07.

e 2005 e a seguito dell'enorme successo registrato, fu prodotta e trasmessa una seconda serie. Nel novembre del 2006 fu messa in onda la *live-action* televisiva, un adattamento della serie anime prodotta da Nippon Television.

Gli episodi sono delle brevi storie, per lo più a sé stanti, in cui il *leitmotiv* è la sofferenza di uno dei protagonisti causata da uno o più antagonisti. Accedendo a un website conosciuto come *jigoku tsūshin* (corrispondenza infernale) dopo la mezzanotte, chiunque nutre un forte desiderio di vendetta contro il proprio tormentatore riceverà dalla ragazza dell'inferno (*jigoku shōjo*) una bambola nera di paglia intrecciata con una stringa rossa intorno al collo. Se la stringa è stretta, il tormentatore sarà portato direttamente all'inferno, ma a condizione che chi ha richiesto l'intervento della ragazza dell'inferno cada all'inferno con l'antagonista.

In ogni storia, i drammi dei protagonisti sono spiegati dettagliatamente da quando la loro sofferenza si trasforma in odio fino all'*escalation* che sfocia in un terribile desiderio di vendetta che li fa accedere al *jigoku tsūshin*.

Il secondo episodio della *live-action* televisiva, *Hako no naka no shonen* (Il ragazzo nella scatola), tratta di un *hikikomori* che rivendica il suicidio commesso da suo padre dopo aver subito un tremendo mobbing da parte del suo capoufficio. Grazie alle sue qualità di hacker provetto, Daichi riesce ad accedere a un diario online che il padre era solito scrivere ogni giorno. Qui viene a conoscenza dei maltrattamenti ingiustificati del capo nei confronti di suo padre in quanto incapace di usare il computer. Nel diario, il padre scrive di capire finalmente la solitudine di suo figlio e di provare il suo stesso disprezzo per la società. Daichi allora decide di rivolgersi alla ragazza dell'inferno che condurrà il capoufficio negli inferi. La puntata termina con Daichi che meno solo e meno chiuso in se stesso, meno appesantito dalla cattiveria del mondo, mette la borsa della scuola a tracolla ed esce finalmente dalla sua stanza per raggiungere i compagni a lezione.

In *Jigoku shōjo* lo *hikikomori* non è una malattia da cui non si guarisce e chi ne è affetto non è una persona pericolosa o alienata, tanto meno improduttiva. Daichi è un bravo ragazzo che grazie alla sua determinazione e alle sue doti di hacker riesce a vendicare suo padre. Inoltre, mentre lo *hikikomori*, nel suo completo ritiro dalla società, potrebbe suggerire una mancanza completa di 'agenzia', l'analisi di *Jigoku shōjo* solleva la questione del voyeurismo via internet e quindi di un'acquisizione di 'agenzia' da parte di Daichi. Paradossalmente, colui che è affetto da *hikikomori* è per antonomasia un essere inerme. Tuttavia la figura dello *hikikomori* in questa serie è solo in apparenza un soggetto radicalmente incapace di articolare 'agenzia', ma in effetti, proprio per la sua posizione di 'outcast', è persino in grado di facilitare un esame della società.

Conclusioni

È evidente come l'interdiscorsività fra testi finzionali e non finzionali abbia arricchito notevolmente il concetto di *hikikomori* costruito dal complesso

sistema contemporaneo mediatico, in cui la contaminazione tra linguaggi è la norma. Il discorso sullo *hikikomori* infatti non si manifesta più entro confini chiusi e definiti, non si lascia più racchiudere in un testo. Esso diviene parte di un *flusso* audiovisivo indistinto e pressoché indistinguibile. Nei testi narrativi esaminati, lo *hikikomori* è una rappresentazione contagiata dalle costruzioni socio-culturali di altri *zoku*: *otakuzoku* e *tōkōkyōhi*. Lo *hikikomori* presenta dunque caratteristiche quali reattività e anti-utilitarismo, prese in prestito dalle vecchie tribù, e nuove caratteristiche, quali voyeurismo, 'hackerismo' e capacità di agenzia. Nella fiction poi, si spoglia del concetto di tabù e di minaccia, identificandosi unicamente come un fenomeno benevolo che ostenta tuttavia una nuova dialettica: tribù contro massa. Nei testi narrativi finzionali, si palesa così un grande paradosso: colui che sembra non avere alcun ruolo sociale è un voyeur che acquisisce agenzia, forma una comunità con cui osserva la propria società in un silenzioso disprezzo.

Lo *hikikomori* come forma di tribalismo moderno sostituisce la struttura patriarcale della società con una struttura orizzontale, in cui il pensiero e l'azione sono prodotto del gruppo. L'astensione e il silenzio dei membri dalla partecipazione alla vita civile non sono soltanto una denuncia dei valori economico-politici, ma rappresentano anche la definitiva conferma della perdita del proprio io in una evidente manifestazione narcisistica di gruppo. Il tribalismo, tuttavia, non è l'estensione del *gruppismo* giapponese, ma è piuttosto il relativo antagonista; è il prodotto di uno scambio interattivo più complesso fra l'identità e la società. L'agenzia che il giovane affetto da *hikikomori* conquista si genera nel momento in cui la passività dell'individuo affiliato a un'istituzione sparisce poiché l'individuo rifiuta l'istituzione e sceglie di essere un membro di una tribù. In quel momento, il giovane affetto da *hikikomori* riafferma la propria soggettività e il proprio ruolo di 'agente'. Lo *hikikomori* non rappresenta quindi l'ennesimo termine che identifica una delle facce della sindrome di Peter Pan e il suo processo di regressione, ma denuncia l'utilitarismo della società ostentando la volontà di non-affiliazione.

La creazione di questa comunità immaginaria è avvenuta innanzitutto tramite un uso attento della lingua. La creazione ex-novo del termine *hikikomori* ridefinisce il fenomeno come non unicamente giovanile (diversamente dal caso di *otakuzoku* e *tōkōkyōhi*), e come inedito e peculiare della società giapponese. Tuttavia, come suggerisce Maffesoli,¹⁸ termini ben definiti che identificano delle sindromi o dei fenomeni sociali sono inadatti a descrivere le nuove forme di aggregazione sociale perché i contorni delle aggregazioni stesse sono indefiniti. Lo stesso succede con il fenomeno dello *hikikomori* che raggruppa sotto una stessa etichetta persone diverse affette da una sindrome per cause eterogenee.

¹⁸ Michel Maffesoli, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, La Table Ronde, Paris 2004.

Dall'analisi del percorso di creazione e arricchimento del concetto di *hikikomori* e dall'analisi dell'interdiscorsività e della ricontestualizzazione del termine emerge chiaramente un elemento fondamentale: la tendenza a creare un discorso molto omogeneo. La creazione di una terminologia nuova non tende soltanto a rafforzare il concetto di peculiarità di una società, ma è anche atto a catalogare le nuove tendenze, a incasellarle e a farle apparire 'ordinate'. Benché il discorso dello *hikikomori* appaia ricco e complesso nell'infinita interazione fra testi narrativi finzionali e non finzionali e le immagini che da essi sono generate, è percepibile come in entrambe le produzioni si tenda a una conservazione del principio di conformità, vuoi che sia esso rappresentato da un 'gruppo malato' o da un 'movimento rivoluzionario del 2000'.

THE DISCOURSE ON *HIKIKOMORI* IN JAPAN: BETWEEN HERMITS AND *KOMORIZOKU*

This essay aims to analyze the discourse on the *hikikomori* in Japan on a set of fictional texts. This research is premised on the assumption that there exists a circularity between the *presentation* of the phenomenon and its *representation*. *Hikikomori* is generally acknowledged as a mental illness characteristic of Japanese society that does not have an equivalent anywhere else. Several debates have followed the coinage of the term and have raised the question whether this phenomenon is reinforcing the idea of *nihonjinron*. In order to understand why *hikikomori* was enriched by characteristics like ‘peculiarity’, ‘mental illness’ and finally has become ‘the revolutionary movement of 2000’, it is useful to investigate how the knowledge of *hikikomori* has been organized by the media and how the *circularity* among who produces contents, who practices this life style and the audience is activated.

日本における「ひきこもり」論考 - 隠遁と「こもり族」のあいだ-

フランチェスカ・ディ・マルコ

本論はフィクション・テキストの集成をもとに「ひきこもり」現象に対する議論を検討する。この調査は「ひきこもり」現象の提示とその描写のあいだに相関性があるという前提に基づいている。

「ひきこもり」を「センセーショナルな」暴力行為と結び付ける多大な情報によって、「ひきこもり」は、他国に類をみない日本人固有の精神疾患のように日本、そして世界の大衆の語彙の中に取り入れられている。しかし、「ひきこもり」は、ノンフィクションにおいては逸脱した社会行動、精神疾患、日本社会固有の現象のように扱われている一方で、フィクションにおいてその描写は「ナイーブ」、「族」現象、さらには「2000年の革新的ムーブメント」などのイメージで装飾されている。

「ひきこもり」の概念の構築のプロセスを解明するという目的のためには、「ひきこもり」に関する認識がマスメディアによってどのように体系付けられているか、そして内容を提示する側、このようなライフスタイルを実践する側、大衆とのあいだの相関性がどのように操作されているかを検証する必要がある。

Carlo Filippini

IL GIAPPONE TRA MULTILATERALISMO E BILATERALISMO

Nell'ultimo decennio la politica giapponese riguardante gli accordi commerciali internazionali è profondamente cambiata: a una politica multilaterale è seguito un approccio bilaterale o, al più, regionale. Il Giappone era sempre stato favorevole a negoziazioni e trattati globali sotto l'egida dell'Organizzazione Mondiale del Commercio, OMC, che includessero quindi tutti i paesi membri; questi accordi erano prevalentemente rivolti ai soli scambi internazionali di merci e servizi e prevedevano l'eliminazione o la riduzione dei dazi doganali (e delle quote) nonché altre misure tese alla liberalizzazione delle importazioni/esportazioni. Negli ultimi anni invece il Giappone ha firmato o sta negoziando molti accordi bilaterali, che in genere riguardano anche, e soprattutto, altri aspetti, quali gli investimenti diretti esteri, IDE, standard tecnici e sanitari, regole di comportamento.

Molte sono le ragioni di questo radicale cambiamento: tra esse si possono ricordare la crisi del 1997 e la rapida ascesa della Cina; altrettanto significative sono le modificazioni degli equilibri di potere all'interno del mondo politico ed economico giapponese: i gruppi di pressione legati al settore agricolo sono sulla difensiva, mentre quelli che collegano ministeri, enti e imprese industriali acquistano sempre maggior influenza.

La precedente posizione del Giappone

Fissare una data precisa per il passaggio tra le diverse politiche è una forte tentazione, che vorrebbe anche dare maggior autorevolezza al ragionamento; nei fatti è però impossibile individuare uno specifico momento per questi processi che si sviluppano nel tempo. In questo caso molti autori oscillano tra il 1997 (l'anno della crisi asiatica) e il 2000 (erroneamente ritenuto il primo anno del nuovo millennio); ugualmente candidabili sono il 2002 (anno della

La ricerca è stata parzialmente finanziata da fondi MIUR (anno 2005, prot. 2005103855_004).

firma del primo accordo bilaterale, con Singapore) oppure il 1999 (anno di pubblicazione del White Paper nel quale per la prima volta viene discussa la nuova strategia).¹

Come sopra accennato, il Giappone nella seconda metà del ventesimo secolo ha sempre mantenuto una posizione favorevole agli accordi commerciali multilaterali negoziati in sede GATT e OMC (dal 1995, anno di fondazione di quest'ultima, che sostituisce il primo), applicando costantemente il principio del trattamento della nazione più favorita. Era inoltre contrario e sospettoso di ogni accordo su base regionale. Fino all'inizio degli anni Novanta l'unico caso di successo era quello dell'attuale Unione Europea, vista dal Giappone con (infondato) sospetto come "fortezza" autarchica e protezionistica.

I motivi della posizione giapponese erano vari. In primo luogo il suo ruolo nella politica e sicurezza internazionali è stato per decenni passivo delegando, di fatto, agli Stati Uniti le scelte fondamentali in questi ambiti; solamente la generosa gestione degli aiuti ai paesi in via di sviluppo ha costituito un surrogato della politica estera. Nei paesi dell'Asia Orientale il ricordo del brutale comportamento delle forze armate giapponesi durante la Seconda guerra mondiale era (e, in una certa misura, è) molto vivo consigliando un atteggiamento sottotono.

In campo più direttamente economico la crescita rapida, diffusasi a macchia d'olio tra le economie della regione era favorita anche dai numerosi accordi internazionali firmati in sede GATT nonché da un clima generalizzato di natura libero-scambista che non sembrava richiedere ulteriori trattati bilaterali. Per i paesi asiatici poi il mercato di sbocco più importante per le proprie esportazioni erano gli Stati Uniti, tradizionali fautori e registi di questi accordi multilaterali.

L'integrazione economica della regione era inoltre guidata dal mercato ovvero da operatori privati, i *keiretsu* giapponesi e i gruppi di emigrati cinesi, gli *Overseas Chinese*;² dati gli stretti legami tra burocrazia e imprese non sembrava necessario un diretto coinvolgimento del governo giapponese. Da ultimo occorre ricordare che Accordi di Libero Scambio, ALS, bilaterali avrebbero comportato qualche tipo di liberalizzazione anche per i prodotti agricoli, pena la loro bocciatura in sede OMC: concessioni che il Giappone non poteva fare per l'opposizione del potente gruppo di pressione formato dal ministero dell'Agricoltura, MAFF, e delle associazioni e imprese collegate.

In questi anni l'unica chiara politica in merito fu il sostegno dato al consolidamento dell'Associazione delle Nazioni del Sud-Est Asiatico, ASEAN, e l'attiva partecipazione alla Cooperazione Economica dell'Asia Pacifico, APEC (mentre la politica degli aiuti sostituiva in una certa misura quella estera, lasciata come abbiamo visto agli Stati Uniti).

¹ METI (METI nel 1999), *White Paper on International Economy and Trade*, Tōkyō 1999, cap. 7 e, per i recenti sviluppi, 2007, cap. 4.

² Urata Shujiro, *The shift from "Market-led" to "Institution-led" Regional Economic Integration in East Asia in the late 1990s*, RIETI Discussion Paper, January 2004.

Il cambiamento di strategia

Nella seconda metà degli anni Novanta alcuni aspetti del contesto internazionale incominciarono a modificarsi inducendo il Giappone a riconsiderare la sua politica commerciale. Innanzi tutto la tumultuosa crescita della Cina fece di questo paese un attore protagonista in campo economico (e successivamente anche politico) mettendo in discussione la supremazia giapponese nella regione, già indebolita dalla quasi stagnazione seguita allo scoppio della bolla speculativa nel 1990.³

Inoltre molti paesi incominciarono a firmare ALS il cui effetto fu quello di accelerare il proprio sviluppo economico tramite effetti diretti, più intensi flussi commerciali e conseguente maggiore produttività, e indiretti, più elevati IDE, maggiore specializzazione, erosione di rendite monopolistiche, parassitarie.

Il fattore decisivo fu però la crisi asiatica, iniziata il 2 luglio 1997 con il crollo della borsa di Bangkok e la svalutazione del *baht*, che sconvolse gli equilibri in essere e minò alcune certezze. Da un lato la Cina emerse come potenziale leader per il modo con cui riuscì a gestire la crisi resistendo alla tentazione di svalutare (anche se una delle cause di medio periodo della crisi fu proprio una precedente svalutazione della valuta cinese). Dall'altro lato diventò evidente la necessità di integrare operatori e alleanze privati con istituzioni e accordi sovranazionali: le politiche favorevoli all'iniziativa privata e le sinergie informali stato-mercato non erano più sufficienti a governare le economie nazionali immerse in un mondo sempre più interconnesso e globalizzato.

Molti caratteri di quel modo di gestione del settore pubblico e delle imprese improntate all'armonia confuciana, che in passato erano stati sottolineati e apprezzati come elementi positivi per la crescita, furono additati come responsabili della crisi. La cooperazione tra burocrazia e imprenditori diventò collusione e spesso corruzione; i legami di gruppo, stabili, di lungo periodo diventarono nepotismo e immobilismo; la preferenza per accordi flessibili e non formali diventò opacità e ambiguità. Fu chiesto a tutti i livelli un nuovo modo di comportarsi con regole (da leggi a principi contabili) chiare e valide per tutti e con organi (tribunali e autorità di sorveglianza) indipendenti e competenti per farle rispettare. Questo cambiamento investe anche le politiche economiche e commerciali (in particolare del Giappone) tese a rinnovare i sistemi produttivi nazionali aumentandone la produttività e riducendo le aree protette, inefficienti.

Mentre l'influenza della Cina cresce, il Giappone e l'ASEAN vedono diminuire il proprio peso. Si diffonde inoltre la convinzione che le imprese giapponesi diminuiranno il loro impegno e la loro presenza nella regione: è un'opinione smentita sia dall'ammontare degli aiuti, non solo finanziari, che

³ Hirakawa Hitoshi, "Development of Japan's East Asian Regional Integration Policy and Problems", *The Journal of East Asian Affairs*, Spring/Summer 2007.

il governo giapponese mette a disposizione dei paesi colpiti dalla crisi (non occorre ricordare che il Giappone è immune da questo specifico contagio), sia dai continui e crescenti investimenti delle multinazionali giapponesi.

Un ultimo fattore che spinge molti paesi a cercare accordi bilaterali è il sostanziale fallimento che si registra, al vertice APEC di Vancouver nel novembre 1997, sull'accelerazione della liberalizzazione commerciale tra tutti i paesi membri, sia pure con tempi differenti per quelli industrializzati e quelli in via di sviluppo.

In Giappone le prime mosse verso accordi bilaterali nascono da un viaggio del presidente coreano nell'ottobre 1998, all'indomani della crisi asiatica.⁴ Viene suggerito un ALS: le reazioni giapponesi sono relativamente tiepide, mentre in Corea si mettono in cantiere iniziative analoghe con altri paesi. Da parte nipponica si rilancia con la proposta di un ALS esteso a tutta l'Asia Orientale, che viene però vista più come una fuga in avanti che come una proposta concreta.

Gli accordi firmati o in corso di negoziazione

Prima di analizzare i processi che hanno portato il governo giapponese alla firma di numerosi ALS è utile fare un quadro della situazione attuale.

Il Giappone ha concluso otto accordi bilaterali; ne sta negoziando altri sette, di cui due regionali, con più paesi; sta inoltre esaminando la fattibilità di parecchi altri (fine ottobre 2007).⁵

Gli accordi già firmati sono quelli con:

1. Singapore – *Economic Agreement for a New-Age Partnership* (gennaio 2002)
2. Messico – *Economic Partnership Agreement* (settembre 2004)
3. Malesia – *Economic Partnership Agreement* (dicembre 2005)
4. Filippine – *Economic Partnership Agreement* (settembre 2006)
5. Cile – *Economic Partnership Agreement* (marzo 2007)
6. Thailandia – *Economic Partnership Agreement* (aprile 2007)
7. Brunei – *Accordo di Libero Scambio* (giugno 2007)
8. Indonesia – *Economic Partnership Agreement* (agosto 2007)

Gli accordi in corso di negoziazione (del tipo *Economic Partnership Agreement*) riguardano l'Australia, la Corea del sud, l'India, la Svizzera e il Vietnam; quelli più tradizionali (del tipo ALS) coinvolgono i paesi del Golfo e l'ASEAN, con la quale un'intesa di massima è già stata siglata nell'ottobre 2003. Inoltre sono stati proposti (senza iniziare alcun tipo di negoziazione)

⁴ Munakata Naoko, *Evolution of Japan's Policy toward Economic Integration*, RIETI Discussion Paper, December 2001.

⁵ Ministero degli Esteri giapponese – <http://www.mofa.go.jp/policy/economy/fta/index.html>. Si veda anche Aoki Maki, *New Issues in FTAs: The Case of Economic Partnership Agreements between Japan*, APEC Study Centers Consortium, May 2004.

oppure sono semplicemente allo studio di apposite commissioni giapponesi accordi con tutti i paesi dell'Asia Orientale, con il Canada, con la Cina più Corea del sud (in aggiunta a quello bilaterale con quest'ultima solamente) e con l'Unione Europea.

In termini numerici gli accordi del Giappone non sono particolarmente numerosi: Singapore ne vanta trentuno (di cui tredici già firmati), l'India ventotto (di cui però solo otto già firmati), la Thailandia e il Pakistan ventitré (di cui, rispettivamente, otto e sei già firmati).

Si può subito notare un particolare non trascurabile: il nome più usato non è quello consueto di "accordo di libero scambio", ma quello più complesso e impegnativo di "accordo per un'associazione economica". La nuova dizione non è solamente strumentale (per superare resistenze interne al Giappone, come vedremo), ma sostanziale: si tratta di una nuova concezione delle relazioni economiche internazionali che abbraccia non solo gli scambi di merci e servizi, ma anche gli IDE e molti altri aspetti, quali regole di comportamento delle multinazionali, specifiche tecniche, standard sanitari e di sicurezza, telecomunicazioni, protezione della proprietà intellettuale, per ricordarne solo alcuni.

Negli anni più recenti le importazioni/esportazioni di merci hanno subito un drastico ridimensionamento come rilevanza nel più ampio contesto dei rapporti economici tra paesi: altri problemi stanno emergendo, più difficili da definire e risolvere. Per quanto riguarda direttamente la produzione di beni, le innovazioni tecniche e organizzative hanno frammentato il processo produttivo: una merce non viene più prodotta in un solo impianto ma in parecchie fabbriche spesso assai lontane tra di loro. Le varie fasi della lavorazione sono effettuate in luoghi differenti per sfruttare a pieno i vantaggi comparati offerti da ciascun sistema economico. Le nuove tecnologie informatiche permettono di controllare a distanza tutto il processo; nascono le imprese senza fabbriche: un'impresa può acquisire un'idea, un brevetto, far produrre le varie componenti del bene, farle montare e finalmente distribuire il prodotto tramite una serie di altre imprese, magari semplicemente collegate da contratti senza neppure una diretta partecipazione azionaria.

Come si può facilmente comprendere in tale situazione non è tanto lo scambio di merci che risulta rilevante, quanto la certezza che le fasi produttive si possano svolgere senza ostacoli o interruzioni e che le clausole sottoscritte siano rispettate o possano esser fatte valere senza costi (monetari o solo temporali) eccessivi.

All'altro estremo delle relazioni economiche internazionali il rispetto di regole minime in campi assai diversi tra loro – protezione dei minori, condizioni di lavoro, rispetto dell'ambiente – diventa essenziale soprattutto, ma non solo, nei paesi industrializzati. I nuovi gruppi della società civile, nonché le tradizionali organizzazioni dei sindacati e partiti, premono per la difesa dei diritti dei soggetti sopramenzionati e per la loro inclusione in accordi o trattati internazionali.

Le spiegazioni teoriche dei nuovi accordi

Molteplici sono le interpretazioni offerte dagli economisti per spiegare questi cambiamenti. Le numerose applicazioni della teoria delle scelte pubbliche li considerano come il risultato di un calcolo economico che un gruppo organizzato (non semplicemente un singolo individuo) effettua prima di prendere una decisione. Il soggetto in questione cerca di calcolare nel modo più preciso possibile (date le informazioni a sua disposizione e le previsioni più attendibili) i costi e i benefici della decisione stessa. In altre parole si cercano di valutare i guadagni che possono risultare da una data azione o politica e i costi necessari per porla in essere. Le decisioni relative sono poi assunte sulla base dei risultati di questa valutazione: se i guadagni risultano superiori ai costi, la politica viene attuata, in caso contrario viene abbandonata.

L'ipotesi alla base di queste teorie è relativamente semplice e condivisibile; si tratta in altre parole di comportarsi in modo da trarre dei benefici, un maggior benessere. Le difficoltà sorgono quando si vuole precisare la funzione obiettivo di un gruppo (che cosa si vuole ottenere? che cosa si intende per beneficio o benessere?) e quando si vogliono calcolare costi e benefici in termini omogenei, ovvero monetari (quale valore, quale prezzo attribuire a componenti immateriali o non scambiate sul mercato?).

Queste applicazioni non sono limitate alle relazioni internazionali ma coprono più in generale i comportamenti dei gruppi di pressione in tutti i loro ambiti: politici, sociali, religiosi ecc. Spesso gli strumenti formali utilizzati si richiamano alla teoria dei giochi. Il protezionismo o l'imposizione dei dazi doganali può essere esaminato in termini di un "gioco" tra un gruppo economico che chiede alle autorità politiche dazi elevati e un altro gruppo che al contrario vuole dazi bassi o addirittura nulli. Entrambi i gruppi calcolano i costi diretti e indiretti della propria politica e li confrontano con i vantaggi ottenibili nel caso in cui la data politica sia posta in essere.⁶

Tradizionalmente in passato, nelle prime fasi dell'industrializzazione dei paesi ora sviluppati (con l'eccezione della Gran Bretagna), i gruppi favorevoli al protezionismo erano quelli industriali mentre quelli favorevoli al liberismo commerciale erano quelli agrari. I primi infatti chiedevano protezione per poter crescere, rafforzarsi e superare le difficoltà legate all'industria "nascente", mentre i secondi temevano ritorsioni da parte di paesi stranieri contro le proprie esportazioni nel caso in cui fossero applicati dazi. La situazione è oggi esattamente l'opposto: i gruppi industriali sono in genere più favorevoli alle liberalizzazioni commerciali mentre quelli agrari sono più protezionisti.

Un secondo aspetto di grande importanza è la relazione tra liberalizzazioni e ALS. Nei paesi industrializzati durante gli anni Cinquanta e Sessanta

⁶ Stanislaw Wellisz & Robert Findlay, "The State and the Invisible Hand", *The World Bank Research Observer*, January 1988, pp. 59-80, e Giovanni Maggi & Andrés Rodríguez-Clare, "A Political-Economy Theory of Trade Agreements", *American Economic Review*, September 2007, pp. 1374-1406.

l'intervento dello stato era visto con molto favore per motivi teorici ed empirici. Sul piano teorico le teorie keynesiane sembravano la soluzione ottimale per raggiungere e mantenere la piena occupazione. Sul piano empirico l'intervento pubblico prendeva spesso la forma di spese o trasferimenti a favore di molti gruppi sociali: i benefici erano evidenti, i costi (nella forma di crescente regolamentazione e debito pubblico) molto meno apparenti. Nei paesi in via di sviluppo questa fase di accentuato intervento pubblico continua fino all'inizio degli anni Ottanta con la crisi del debito estero. In parecchi paesi dell'Asia Orientale la tradizione storica e culturale, di derivazione confuciana, ha fornito un'ulteriore giustificazione per una profonda interrelazione tra stato e mercato, tra imprese e burocrazia. Nei periodi di rapida crescita le sinergie positive hanno superato i costi che potevano derivare da questi stretti e spesso opachi legami, anche perché in questa regione sono stati evitati gli eccessi parassitari comuni ad altre aree.

La crisi del 1997 e ancor prima, per il Giappone, lo scoppio della bolla speculativa ha portato in primo piano le inefficienze insite nella situazione esistente. I legami pubblico-privato diventavano scambi di favori; le relazioni personali, di lungo periodo diventavano connivenze; il sistema decisionale basato sull'unanimità diventava lentezza e immobilismo; l'avversione a leggi chiare e contratti scritti diventava un paravento per nascondere irregolarità.

In Giappone l'avvento di Koizumi scuote il mondo politico ed economico, iniziando un processo di riforme nella direzione di un minor peso della burocrazia (e soprattutto della sua discrezionalità), di liberalizzazioni e privatizzazioni che, per la verità, è restato incompiuto. Molto spesso un governo che desidera attuare riforme di questo tipo cerca di "legarsi le mani" sottoscrivendo impegni internazionali, quali appunto un ALS. Esso infatti teme che i gruppi di pressione, indeboliti da una crisi, possano riacquistare influenza una volta che la ripresa economica si sia consolidata ritornando alla situazione precedente: una soluzione a questo problema è appunto impegnarsi con paesi terzi su comportamenti che impediscano o almeno rallentino un ritorno al passato.⁷

Gli attori giapponesi

Nella società giapponese i principali attori di questa commedia sono da un lato il MAFF con i gruppi di pressione legati al mondo rurale e, naturalmente, i parlamentari eletti in tali collegi e dall'altro le imprese industriali e le loro associazioni con il sostegno del METI. Il primo gruppo ha avuto (e tuttora ha) un rilievo eccessivo, sproporzionato rispetto al suo peso quantitativo, comunque sia misurato: in termini di occupati o di valore aggiunto o di esportazioni. Il

⁷ Mark Manger, "Competition and bilateralism in trade policy: the case of Japan's free trade agreements", *Review of International Political Economy*, December 2005, pp. 804-828.

secondo stentava a farsi sentire nonostante fosse predominante nel paese. Anche in questo caso è possibile trovare una semplice spiegazione: i gruppi relativamente piccoli e focalizzati su un interesse specifico sono molto più efficaci di quelli molto ampi che perseguono interessi generali.

Gli agricoltori sono una minoranza (sempre più piccola) ma riescono a trarre dei vantaggi rilevanti dalla politica protezionista del governo; i costi di questa politica sono diffusi tra tutti i consumatori, in numero molto elevato: ogni persona paga un piccolo prezzo addizionale che diventa sempre meno avvertito perché la percentuale del reddito spesa nei beni alimentari decresce al crescere dei guadagni. Di conseguenza il mondo rurale ha un forte incentivo a utilizzare risorse di tempo e denaro in attività che inducano i politici a continuare le politiche protezioniste. Si tratta di attività che non servono a produrre direttamente alcun bene o servizio e che in passato erano giudicate dagli economisti irrazionali; il loro risultato è però quello di cambiare la distribuzione del reddito: chi si impegna in queste azioni si appropria di una parte del prodotto nazionale. I consumatori invece, in numero molto elevato hanno da un lato difficoltà nell'organizzarsi in gruppi di pressione e dall'altro sopportano singolarmente un costo relativamente basso.

Anche i politici hanno forti incentivi a sostenere il protezionismo perché ricevono dai gruppi di pressione agricoli varie forme di sostegno nelle campagne elettorali e in genere per le loro attività: fare politica ha dei costi non irrilevanti ed è conveniente che qualcuno li copra, almeno in parte. Come già indicato, sull'altro versante non si formano strutture organizzative analoghe per contrastare il protezionismo in modo efficace.

Finché a livello internazionale era prevalso il multilateralismo sotto l'egida GATT/OMC un terzo gruppo di potenziali attori, le imprese industriali, non aveva un forte interesse a entrare nel gioco: gli accordi commerciali globali assicuravano una costante diminuzione delle barriere ai prodotti industriali e un'espansione del commercio internazionale, che coinvolgeva poi anche il PIL in una spirale virtuosa. Interessi specifici (ma analoghi a quelli esistenti in Giappone) facevano sì che anche negli altri paesi industrializzati, in particolare gli Stati Uniti e l'Unione Europea, non si costituissero gruppi di pressione contrari al protezionismo agricolo. Come abbiamo sopra accennato il quadro internazionale incomincia a cambiare con la metà degli anni Novanta.

Gli accordi con Singapore e il Messico

Due casi sono particolarmente interessanti per comprendere i molteplici aspetti dell'attività dei gruppi di pressione industriali, imprese, loro associazioni e METI: l'accordo con il Messico, il secondo per il paese nipponico, e quello con la Thailandia.

Un accenno anzitutto al primo accordo bilaterale firmato dal Giappone, quello con Singapore. Esso non sollevò grandi problemi, anche se costituiva un sostanziale cambiamento nella politica commerciale fino allora seguita

dal paese. La spiegazione è relativamente semplice: i due paesi erano molto avanzati tecnologicamente, proiettati verso la produzione di servizi, più che di merci, con analoghi interessi per i problemi della proprietà intellettuale e dell'ambiente. Inoltre Singapore non aveva produzioni agricole di qualche rilievo che potessero essere esportate verso il Giappone (a parte le orchidee, per la precisione). Gli scambi commerciali erano facilitati da tariffe di bassa entità: come è evidenziato da alcune analisi quantitative il loro incremento dopo la firma è stato modesto.

Perché allora cambiare politica commerciale? Proprio per il suo carattere di apripista a costi contenuti: si trattava di un gesto dimostrativo più che di una vera svolta. I gruppi di pressione agricoli non si sentirono minacciati e non ritennero opportuno sprecare risorse opponendosi all'accordo.⁸

Il secondo invece, con il Messico, comportava concessioni per i prodotti agricoli e l'opposizione fu molto forte, anche perché l'OMC (contraria in principio agli accordi bilaterali) non li proibisce purché essi coprano la grande maggioranza dei prodotti scambiati tra i paesi firmatari, con la giustificazione che si tratta pur sempre di un primo passo verso il libero scambio a livello mondiale. Dopo un lungo stallo il primo ministro Koizumi dovette intervenire personalmente per ordinare ai negoziatori giapponesi di fare delle concessioni a questo riguardo.

Come mai i gruppi del MAFF furono sconfitti? Perché a essi si contrapposero analoghi gruppi di pressione coordinati dal METI e provenienti dal mondo industriale. Le imprese giapponesi avevano scelto il Messico per il basso costo del lavoro che permetteva loro di svolgere le operazioni a più alto contenuto di lavoro, per esempio il montaggio dei vari pezzi di un prodotto finale, in modo competitivo; i beni erano poi esportati negli USA (e in altri paesi). I dazi doganali tra USA e Messico erano bassi perché era stato firmato l'ALS del Nord America, NAFTA, comprendente Canada, USA e Messico. I negoziatori americani avevano però insistito affinché i beni scambiati tra le tre economie potessero avvantaggiarsi delle facilitazioni tariffarie solo a condizione che una certa percentuale (superiore al 50%, ma diversa a secondo dei beni) del valore aggiunto fosse prodotta in uno di essi. Passato il periodo transitorio le esportazioni verso gli USA delle numerose imprese multinazionali giapponesi operanti in Messico furono assoggettate a tariffe elevate perdendo gran parte dei vantaggi goduti.

Già dalla metà degli anni Novanta la *Keidanren* e le associazioni giapponesi di categoria si mossero premendo sul proprio governo per risolvere il problema dopo essersi rese conto di non poter raggiungere la percentuale imposta comprando parti da imprese messicane. La nascita dell'OMC con le sue nuove regole impedì un accordo limitato a soli pochi beni. L'unica

⁸ Terada Takashi, *The Making of Asia's First Bilateral FTA: Origins and Regional Implications of the Japan-Singapore Economic Partnership Agreement*, Pacific Economic Paper No. 354, 2006.

soluzione possibile era un ALS tra Giappone e Messico, che avrebbe incontrato la forte opposizione del mondo agricolo giapponese dovendo incorporare liberalizzazioni in quel settore.

Come è noto le relazioni tra politici, burocrati e imprenditori si basano su comitati tripartiti che si incontrano spesso, anche se in modo relativamente opaco, senza verbali o relazioni dettagliate. Nel mondo politico, ma soprattutto burocratico, giapponese diventò sempre più forte e chiara la percezione dei costi derivanti dal protezionismo. Non erano solo i cittadini, numerosi ma poco organizzati; si trattava ora del mondo imprenditoriale. Le potenziali perdite in termini di profitti, di posti di lavoro, di mercati mondiali erano sempre più precise ed elevate. Anche i burocrati del MOFA si allearono con quelli del METI e il risultato fu la firma dell'accordo con la parziale sconfitta dei corporativi interessi agricoli. Questi infatti riuscirono a limitare i danni sfruttando non solo tutte le possibili clausole dell'OMC in termini di esenzioni, ma anche l'evidente interesse del Messico a intensificare i rapporti commerciali e gli IDE con il Giappone.

L'accordo con la Thailandia

Le motivazioni sottostanti l'accordo con la Thailandia sono differenti, anche se il cambiamento della posizione giapponese segue un percorso simile a quello già visto con il Messico. Le imprese giapponesi operanti in questo paese erano mosse da obiettivi commerciali orientati al mercato locale, non all'esportazione al di fuori della regione. Esse cercavano di sfruttare le economie di scala localizzando gli impianti in un paese ed esportando verso gli altri mercati ASEAN, nel rispetto delle regole di contenuto locale fissate dai vari governi. La firma dell'ALS tra i paesi ASEAN, AFTA, facilitò questa politica. Inoltre la Thailandia era aperta agli IDE, anche se insisteva su un sempre maggior coinvolgimento delle imprese domestiche e più elevato livello tecnologico delle produzioni. Fino alla crisi asiatica del 1997 le multinazionali giapponesi dominavano molti settori, da sole (settore mezzi di trasporto) o con quelle americane (settore dell'elettronica).

La situazione poi si modificò con l'ingresso di multinazionali di altri paesi (coreane o taiwanesi, ad esempio) attratte anche dalle più favorevoli condizioni offerte dal governo thailandese e da una serie di ALS sottoscritti nel frattempo. La concorrenza si fece molto più intensa e i margini di profitto minori. Le imprese nipponiche reagirono cambiando strategia: la produzione non fu più diretta prevalentemente ai mercati ASEAN ma anche riesportata verso il Giappone e altri paesi; naturalmente fu usata anche la delocalizzazione in Cina, ma le economie ASEAN erano troppo importanti per essere abbandonate. Inoltre persisteva una certa diffidenza verso il nuovo gigante economico emergente e si riteneva molto più conveniente e sicuro mantenere una possibilità di scelta, in alternativa alla Cina (le stesse considerazioni sono state alla base di successivi IDE verso il Vietnam).

Lo svolgersi delle negoziazioni tra gli attori giapponesi, METI e MOFA da un lato con le imprese industriali e MAFF con il mondo rurale dall'altro, fu particolarmente lungo e complesso, ma l'esito era in un certo senso segnato. Gli interessi (in termini di costi e di benefici) contrapposti non erano confrontabili; ai pochi operatori nel settore agricolo si contrapponevano le numerose imprese industriali con i loro capitali e occupati; anche il settore dei servizi si mobilitava a fianco dell'industria. Mentre in passato i soli politici giapponesi eletti nei collegi rurali erano sottoposti a forti pressioni e a loro volta si mobilitavano quando si trattava di fare delle scelte in campo commerciale, ora anche i più numerosi politici delle città venivano coinvolti da altrettanto forti gruppi di pressione.

Due osservazioni conclusive

Occorre notare che non esiste ancora in Giappone un ambito formale che coordini, o per lo meno metta a confronto, le possibili decisioni relative alla politica economica internazionale, analogo al Consiglio per la cooperazione economica d'oltremare, OECC, dove vengono discusse e decise le azioni riguardanti la cooperazione e gli aiuti ai paesi in via di sviluppo. Due comitati con compiti limitati sono stati formati ma non hanno finora avuto un effetto di qualche rilievo nel razionalizzare il processo decisionale. Come è stato suggerito da più parti, sarebbe un grande passo avanti la creazione di un Consiglio per la politica economica estera simile a quello (esistente) sulla politica economica e fiscale che prende decisioni in merito alle azioni riguardanti l'economia interna.

Inoltre, e molto più rilevante, la politica economica internazionale del Giappone sarà chiaramente influenzata dalle sue scelte in materia di politica estera e internazionale. Questo paese dal Novecento ha scelto di legarsi ai paesi occidentali (quelli europei prima e gli USA poi); ora, con il crescere delle economie asiatiche ha di fronte un'alternativa: continuare l'alleanza in essere o "ritornare" in Asia. Si tratta di una scelta non facile, che richiederà anni e che forse si concretizzerà con un compromesso. Molto dipenderà certamente anche dal peso politico che la Cina raggiungerà nei prossimi decenni.⁹

⁹ Philippe Pelletier (a cura di), *Géopolitique de l'Asie*, Nathan, 2006, cap. 9.

MULTILATERALISM OR BILATERALISM: A JAPANESE DILEMMA

In the past ten years, Japan has been moving away from strict multilateralism towards bilateralism, signing FTAs or EPAs. The motivations are both external and domestic; the traditional, powerful agricultural lobby is now confronted by a new industry and services industry centred on METI but also supported by MOFA. This policy shift is analysed using the tools of the public choice theory.

多国間主義対二国間主義:日本のジレンマ

カルロ・フィリッピーニ

過去10年間、日本はFTA(Free Trade Agreement—自由貿易協定)もしくはEPA(Economic Partnership Agreement—経済連携協定)にサインすることによって、厳密な多国間主義から二国間主義へシフトした。動機は国内と海外にある。保守的で、有力な農業利害関係団体はMETI(経済産業省)およびMOFA(財務省)に支援されている新しい産業とサービス分野の抵抗に直面している。本稿では、展開中の政策変更を公共選択理論を適用し分析する。

Gala Maria Follaco

**TRA POESIA E IMPRESSIONISMO
I PAESAGGI FLUVIALI DI NAGAI KAFŪ E DI ALFRED SISLEY**

Il 30 aprile del 1904 si apriva a St. Louis, negli Stati Uniti, l'Esposizione Universale, un evento che su una superficie di 500 ettari ospitava sessanta rappresentanze nazionali e accoglieva poco meno di ventimila persone accorse a conoscere i progressi della scienza, della tecnica e dell'arte.¹ Tra le opere in mostra nel padiglione francese, vi erano i quadri dei pittori impressionisti, e tra questi alcuni dipinti di Alfred Sisley, scomparso solo cinque anni prima.

Sisley ha nome e origini inglesi, ma educazione francese; nasce a Parigi nel 1839 e vi trascorre la sua giovinezza. È coetaneo di Cézanne, qualche anno più giovane di Manet e un anno più anziano di Monet. A diciotto anni suo padre lo manda a studiare a Londra, al fine di farne un valido continuatore dell'attività di famiglia, cioè il commercio di tessuti. Sono gli anni di Napoleone III e degli studi di Darwin; Dégas viaggia in Italia, Cézanne studia legge e Renoir decora porcellane. Il Salon rifiuta Manet, l'Académie Française rifiuta Baudelaire. Flaubert difende, con successo, la sua *Madame Bovary* dalle accuse di immoralità.

Durante i tre anni a Londra, Sisley, lungi dal mostrare interesse per le tecniche e per i segreti dell'arte del commercio, frequenta con assiduità musei e gallerie, studia i quadri di Turner e di Constable e, nel tempo libero, assiste alle rappresentazioni dei drammi di Shakespeare. Come prevedibile, al suo rientro in Francia nel 1861 non è una carriera da mercante di tessuti ad attenderlo, ma un atelier frequentato da giovani artisti, in cui fa la conoscenza di Monet e di Renoir.

Anni dopo, e precisamente nel periodo dell'Esposizione di St. Louis, un altro padre invia il giovane figlio, Nagai Sōkichi, in un paese straniero perché impari una professione utile, quella di banchiere.

¹ Dati appresi dalla homepage del BIE (Bureau International des Expositions) all'indirizzo web www.bie-paris.org

Sōkichi, che in seguito prenderà il nome di Kafū, proviene da una famiglia facoltosa, una di quelle che risiedono nello Yamanote, la zona della ricca borghesia cittadina sin da quando Tōkyō si chiamava ancora Edo. La sua famiglia vanta figure di spicco negli ambienti politici, diplomatici e accademici. Il nonno materno, Washizu Kidō, è stato tra i protagonisti della vita culturale del Giappone tra la fine dello shogunato e i primi anni della Restaurazione, importante poeta e studioso di classici cinesi. Inoltre, suo padre è estremamente sensibile alle nuove tendenze in arrivo dall'Europa e dall'America. La sua educazione pare riprodurre in scala l'attività intellettuale che sosteneva la modernizzazione giapponese, e che si muoveva sostanzialmente su due fronti: quello degli studi cinesi, che già dalla fine del periodo Edo avevano costituito quanto oggi è considerato il fondamento della modernizzazione stessa (sia per il ruolo che hanno avuto nei processi di alfabetizzazione della popolazione rurale, sia per aver portato a nuove soglie d'attenzione il confronto tra quanto era giapponese "autentico" e quanto era "altro"),² e quello dell'acquisizione di elementi occidentali. Ma soprattutto, una posizione centrale nella formazione di Kafū spettava al suo innato interesse per la cultura del *bakumatsu*, gli ultimi anni dello shogunato Tokugawa.

Molti raccontano di Kafū adolescente che salta la scuola e trascorre le sue giornate immerso nella lettura di *ninjōbon* sulle sponde del Sumida, e questa figura a fatica si distingue da quelle create da lui stesso nei suoi romanzi e nei suoi racconti. Impara il *rakugo* e il *kōdan*, ama il kabuki. Quest'ultimo per lui non è soltanto una forma di rappresentazione teatrale, ma una vera e propria società all'interno della società, un microcosmo fatto di mestieri, di mode, di volti e di suoni collocati in una cornice che, nella Tōkyō di epoca Meiji, coincideva perfettamente con lo *shitamachi*, i quartieri popolari della città, le piccole e strette vie del mondo *mizu shōbai* (letteralmente: "commercio d'acqua", l'espressione si riferisce a una serie di attività legate alla prostituzione) abitate da attori, prostitute e altri personaggi che nell'immaginario letterario di Kafū diventano i custodi di un passato sul punto di scomparire.

L'inizio della sua carriera letteraria si fa risalire al 1898, anno dell'incontro con Hirotsu Ryūrō.³ Nello stesso anno, Kafū aveva soggiornato per tre mesi a Shanghai, e nella città cinese aveva ambientato un breve racconto, *Enkoi*, che tre anni dopo sarebbe comparso sulla rivista *Shinshōsetsu*,⁴ selezionato

² Sull'argomento, Emmanuel Lozerand, *Littérature et génie national – Naissance d'une histoire littéraire dans le Japon du XIX^e siècle*, Les Belles Lettres, Paris 2005, e Kanbe Yasumitsu, "Bakumatsu ishinki ni okeru kangaku juku – Kangakusha no kyōiku katsudō", in Ikuma Hironobu et al., *Bakumatsu ishinki kangaku juku no kenkyū*, Keisuishia, Hiroshima 2003.

³ Cfr. Minami Asuka, *Nagai Kafū no Nyūyōku, Pari, Tōkyō – zōkei no kotoba*, Kanrin shobō, Tōkyō 2007, p. 12.

⁴ Cfr. Akase Masako, *Nagai Kafū. Hikaku bungaku teki kenkyū*, Aratake, Tōkyō 1986, p. 90.

da una giuria composta da Ozaki Kōyō, Kōda Rohan, Mori Ōgai e Tsubouchi Shōyō. Si è osservato⁵ quanto il modo in cui i personaggi sono presentati, a partire dai vestiti che hanno indossato, sia vicino a tecniche proprie della scrittura teatrale della fine del periodo Edo. Secondo Okitsu Kaname, Kafū ha vissuto una fase creativa in cui veniva influenzato in modo inconsapevole dalla letteratura del periodo Edo durata fino al 1901, anno di pubblicazione di *Shinume-goyomi*; quest'opera, ispirata al capolavoro di Tamenaga Shunsui, con le sue descrizioni di usanze e di atmosfere così vicine al mondo del suo importante mentore, rappresenterebbe l'espressione più evidente della tendenza riscontrata da Okitsu.⁶ Ma a questi stessi anni risalgono due incontri importanti per il giovane Kafū, e dei quali è necessario tener conto: quello con Fukuchi Ōchi, giornalista e drammaturgo che nei primi anni Meiji aveva visitato l'Occidente al seguito della missione Iwakura e che al suo ritorno era stato tra i rinnovatori del kabuki, e quello con i libri di Zola, avvenuto proprio nel periodo della frequentazione con Ōchi. Nakamura Mitsuo, in uno studio relativo ai primi anni della carriera di Kafū, dedica particolare attenzione al fatto che la sua passione per la Francia sia stata veicolata da ambienti kabuki, e che la sua comprensione della letteratura francese in un primo periodo fosse legata all'interesse per la cultura del periodo Edo.⁷ Tra il 1901 e la primavera dell'anno successivo, infatti, legge moltissime opere di Zola in traduzione inglese.

La studiosa Minami Asuka ritiene che uno degli effetti più significativi della lettura di Zola su Kafū sia la diversa considerazione che da quel momento in poi egli avrebbe riservato alla rappresentazione di paesaggi.⁸ Prima di allora, infatti, l'uso di tecniche di scrittura assimilabili alla tradizione letteraria del periodo Edo si era esteso anche alle parti descrittive: erano i personaggi stessi, mediante i loro dialoghi, a presentare al lettore l'ambientazione. Lo scrittore si limitava a fornire indicazioni su alcuni elementi, lasciando ai suoi personaggi il compito di commentarli e di trasmettere l'atmosfera che contribuivano a creare.

Ma in un saggio del 1910 intitolato *Natsu no machi*, Kafū afferma che lo studio della letteratura naturalista francese ha arricchito in modo significativo la sua visione del Sumida, e che la lettura di *Aux champs*, opera che descrive il rapporto dei parigini con la campagna alle porte della città, gli ha fatto comprendere meglio molte abitudini degli abitanti di Edo, i quali avevano intuito ancora prima dei francesi il fascino della vita di periferia, come dimostrava l'abitudine di andarsi a divertire contemplando la vista di

⁵ *Ivi*, p. 168.

⁶ Okitsu Kaname, "Nagai Kafū to Edo bungaku", *Kokubungaku*, 6, 4, 1961, p. 73.

⁷ Nakamura Mitsuo, "Kafū no seishun", in *Bungei dokuhon – Nagai Kafū*, Kawade shobō shinsha, Tōkyō 1981, p. 11.

⁸ Minami, *Nagai Kafū no Nyūyōku, Pari, Tōkyō*, cit., p. 13.

un fiume in compagnia di una geisha.⁹ Successivamente alla lettura di Zola, dunque, Kafū pare apprendere appieno le potenzialità della descrizione come elemento funzionale alla narrazione, e questa, secondo Minami, è una delle caratteristiche più interessanti della sua produzione fino al 1903.

È questo, infatti, l'anno in cui lascia il Giappone per andare negli Stati Uniti. Ma a dispetto delle aspettative del padre, Kafū non è per nulla interessato al lavoro in banca; racconta nel *Saiyūnisshishō*, una sorta di diario che raccoglie numerosi episodi del suo viaggio, di non riuscire a portare a termine in modo soddisfacente i compiti a lui assegnati, di essere spesso richiamato dai suoi superiori e di non amare i suoi colleghi e le occasioni in cui è costretto a conversare e intrattenersi con loro. Con passione e dedizione, invece, legge (soprattutto letteratura francese), va a teatro (nei periodi trascorsi a New York assiste a spettacoli teatrali praticamente ogni giorno) e fa lunghe, lunghissime passeggiate.

L'8 ottobre del 1904, parte per St. Louis per visitare l'Esposizione Universale.¹⁰ Nel *Saiyūnisshishō*, oltre alle date di partenza e di arrivo e a pochissime note stringate sul viaggio lungo il corso del Mississippi, non è scritto altro.

Con ogni probabilità Kafū, nel punto più intenso della sua storia d'amore con la cultura francese, ha visitato l'Esposizione Universale soffermandosi sulle opere impressioniste. Esse dovevano suscitare la sua curiosità per almeno due motivi: il primo è che raffiguravano luoghi che egli desiderava moltissimo visitare, e che all'epoca non sapeva se avrebbe visitato mai; il secondo è che il movimento impressionista era intimamente legato a tutti gli scrittori che Kafū amava. Baudelaire era stato tra coloro che per primi avevano apprezzato e incoraggiato la pittura impressionista, in particolare quella di Manet; Mallarmé è autore di un articolo¹¹ che nel 1876, dalle pagine dello *Art Monthly Review* sottolineava il carattere innovativo sia nella tecnica che nella scelta dei soggetti; ancora, Maupassant aveva spesso ricavato ispirazione dalla osservazione di quadri impressionisti, e Zola ha scritto molto in proposito, alternando elogi e critiche in testi che in alcuni casi hanno segnato momenti cruciali nella storia del movimento.

Kafū non scrive nulla riguardo alla sua visita all'Esposizione Universale, non descrive ciò che ha visto né le impressioni che ne ha ricavato. Ma nell'arco di un mese prende l'importante decisione di iscriversi ai corsi di letteratura francese del Kalamazoo College, e le pagine del *Saiyūnisshishō*, da questo momento in poi, si fanno sempre più fitte di riferimenti al sogno di visitare la Francia.

⁹ Nagai Kafū, *Natsu no machi*, in *Kafū zenshū*, Iwanami shoten, Tōkyō 1992, vol. 7, pp. 217 e sgg. D'ora in avanti i volumi di *Kafū zenshū* saranno indicati con la dicitura KZ.

¹⁰ Nagai Kafū, *Saiyūnisshishō*, in KZ, vol. 4, p. 303.

¹¹ Stephane Mallarmé, "The Impressionists and Édouard Manet", in *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1998, vol. II, pp. 444-470.

Allo stato attuale, dunque, non è possibile affermare con certezza che egli conoscesse le opere di Sisley, anche se le probabilità che le abbia effettivamente viste a St. Louis sono molte. In ogni caso, non è tanto quella di dimostrare la presunta evidenza di un'influenza diretta dei quadri del pittore impressionista sull'opera di Kafū la finalità principale del presente lavoro, quanto piuttosto la condivisione di una lettura nuova di parte del suo mondo letterario che scaturisce dalla presa in considerazione di una coincidenza. Sia Kafū che Alfred Sisley hanno rivelato una spiccata predilezione per i paesaggi fluviali, come soggetti delle proprie opere. E sostenere che tali paesaggi fossero i "soggetti" anche della scrittura di Kafū, e non soltanto della pittura di Sisley, non è un'esagerazione. Talvolta le storie e i personaggi delle sue opere sembrano nulla più che un pretesto per rappresentare uno scenario; lui stesso, mediante il *watakushi* di *Bokutō kitan*, afferma:

Quando scrivo un romanzo, ciò che più suscita il mio interesse è la scelta e la descrizione del luogo in cui la vita dei personaggi e gli eventi si svolgono. Ricado sempre nello stesso errore di dare più importanza alla descrizione dell'ambiente che al carattere dei personaggi.¹²

Quando Edo diventa il centro del suo universo letterario, egli si sposta fisicamente nelle strade dello *shitamachi* riconoscendovi l'essenza stessa, ancora in parte visibile e respirabile, di una cultura sul punto di scomparire. Il paesaggio, nelle opere di Kafū, è molto più che funzionale alla narrazione: è l'elemento stesso cui la scrittura conferisce vita e azione. Non è lo sfondo degli atti dei protagonisti, né è utilizzato per accentuarne gli stati d'animo. È per questo che Seidensticker, ricordandolo insieme a Tanizaki in un articolo scritto in occasione della scomparsa di quest'ultimo, ci dice che la conoscenza della città di Tōkyō è indispensabile per la comprensione dell'opera di Kafū, elemento che secondo lui ne penalizzerebbe la diffusione all'estero.¹³

Ma tale affermazione pare in parte smentita dalla sensazione nettissima che quel momento preciso in cui la città moderna sta inghiottendo Edo riviva nelle pagine dei suoi racconti ogni volta che li leggiamo: la nostalgia, corollario emotivo della memoria che Kafū si impegna a preservare, si estende a ogni lettore, anche quelli non giapponesi, anche quelli che sono nati un secolo dopo di lui. Il mondo che egli ha fermato in istantanee non appartiene al passato, ma è sempre attuale perché è il vero protagonista, con il suo carattere, la sua storia e il suo ruolo da recitare. In tal senso, pare persino che l'affermazione di Seidensticker possa essere rovesciata, e che sia l'opera di Kafū a farsi indispensabile per la comprensione di Tōkyō. E in effetti in Giappone il nome di Kafū è sempre più spesso associato a iniziative di scoperta e riscoperta

¹² Nagai Kafū, "Una strana storia al di là del Sumida", in *Al giardino delle peonie e altri racconti*, trad. e cura di Luisa Bienati, Marsilio, Venezia 1989, pp. 165-66.

¹³ Edward Seidensticker, "Kafū and Tanizaki", *Japan Quarterly*, 12, 4, 1965, p. 494.

della capitale, e la Nihon bungeisha pubblica a cadenza mensile una rivista dal titolo proprio di *Kafū!*, che, priva di contenuti letterari, propone di volta volta passeggiate in un quartiere diverso della città.

Le descrizioni di paesaggi fluviali sono quelle che ricorrono più spesso nella sua opera. Nomi di fiume assegna a diverse sue opere indimenticabili, come *Sumidagawa* e *Bokutō kitan*, e i quartieri che sorgono sulle loro sponde sono il fondale su cui si muovono i suoi personaggi, e sono i luoghi privilegiati delle passeggiate che annota nei suoi diari.

Spiega in uno *zuihitsu* dal titolo *Mizu no nagare*:

Ogni volta che attraverso il Kototoibashi o lo Azumabashi, sono tanto felice di poter richiamare alla mente il passato, che non riesco a sottrarmi alla tentazione di appoggiarmi al parapetto e osservare lo scorrere di quelle acque torbide, anche se per farlo devo aggrottare le sopracciglia e tapparmi il naso. Niente come lo scorrere dell'acqua dà a chi lo osserva il piacere di una visione impossibile da descrivere a parole. L'approssimarsi del tramonto in una giornata autunnale leggermente nuvolosa e senza vento è il momento migliore per contemplare non solo questo, ma qualsiasi fiume, qualsiasi corso d'acqua. In fondo non c'era una canzone popolare già nel periodo Edo che diceva: "guardare il Sumida al tramonto"?¹⁴

Anche negli anni trascorsi in Occidente, la vista di corsi d'acqua cattura sovente la sua attenzione. Nel *Saiyūnisshishō*, il Mississippi compare tre volte, lo Hudson otto e lo East River una; ma è l'anno a Lione quello in cui Kafū si sofferma più spesso a descrivere paesaggi fluviali: il Rodano e la Saona ricorrono rispettivamente sette e tre volte. L'ultimo dei passaggi dedicati al fiume principale della città francese risale alla sera precedente la sua partenza definitiva:

A notte fonda, sulla strada di casa, attraverso il Ponte Lafayette per tutta la sua lunghezza, e chissà come mai questa sera soltanto le correnti irrequiete del Rodano tacciono, e piccole onde si infrangono contro le barche a riva, incredibilmente lievi all'udito. La notte è serena, nel cielo le stelle, e il vento è mite. Penso che dopo stanotte non vedrò più il Rodano, il passo rallenta, e mi ritrovo a piangere stretto alla ringhiera.¹⁵

In questo brano descrive nella sua prosa misurata l'anima indecifrabile del fiume che si congeda regalandogli un istante di inaspettato silenzio, spezzato solo dalle sue lacrime spontanee. Ciascun elemento della rappresentazione è colto con rapidità e precisione tali da far pensare che poco o nulla sia stato concesso a un'elaborazione intellettuale. Siamo di fronte all'immediatezza che il giovane Stephen Dedalus, l'alter ego letterario di James Joyce, attribuiva alla forma lirica per la sua qualità di mettere l'artista in comunicazione diretta

¹⁴ Nagai Kafū, *Mizu no nagare*, in *KZ*, vol. 20, p. 198.

¹⁵ Nagai Kafū, *Saiyūnisshishō*, cit., p. 345.

con se stesso: siamo di fronte a una vera e propria poetica del paesaggio. Il fiume non è uno sfondo, ma è il reale protagonista della scena, con le sue correnti che “tacciono” e le onde “lievi all’udito”, mentre i movimenti di Kafū stesso, il rallentare del passo, lo stringersi alla ringhiera e il pianto, sono introdotti dall’avverbio *onozukara* (“da sé”, “spontaneamente”), a sottolineare la passività dell’uomo rispetto all’energia manifestata dal mondo intorno.

Le caratteristiche di immediatezza e rapidità che contraddistinguono la scrittura di Kafū fanno pensare alla tecnica con cui Alfred Sisley dipingeva, “con pennellate brevi e staccate”,¹⁶ i suoi paesaggi fluviali. La velocità tipica dell’esecuzione *en plein air* dei pittori impressionisti è accentuata nei dipinti di Sisley dalla tendenza a tracciare con pennelli molto piccoli migliaia di linee di colore.¹⁷ L’effetto che si produce è vicino a quello di uno schizzo a matita, e la sua è una pratica che (cito lo studioso Richard Brettell) “mette in comunicazione diretta la mano con l’occhio, senza alcuna supervisione da parte della mente o invenzione critica”.¹⁸ I paesaggi dipinti da Sisley risultano pertanto semplici, privi di retorica, e nel contempo perfetti nell’attitudine a evocare la realtà così come è percepita dall’artista.

Secondo la studiosa Ann Dumas, nelle tele di Sisley il cielo non è “mai mero sfondo, ma un qualcosa che conferisce energia all’intera composizione in termini di atmosfera, cromatismo, luminosità e movimento”,¹⁹ mentre Mallarmé sottolinea la maestria nel cogliere immagini fuggevoli, come il volo di una nuvola o un momentaneo spostamento d’aria.²⁰ I fiumi, testimoni immobili dello scorrere incessante delle loro acque, si configurano dunque come il soggetto più consoni sia al pennello di Sisley che a quello di Kafū, che in *Hiyori geta*, l’opera che più di ogni altra è legata alla topografia tokyoita, scrive:

Se oggi proviamo a pensare al rapporto estetico tra la città di Tōkyō e l’acqua, ci rendiamo conto che l’acqua, che continua a scorrere sin dal periodo Edo, è l’elemento che meglio preserva la bellezza delle vedute di Tōkyō.²¹

Il fiume è lo stesso, ma l’acqua scorre. Nella Tōkyō dell’occidentalizzazione, solo la posizione dei fiumi testimonia che c’è stata un’epoca chiamata Edo, e Kafū sa bene che, se gli edifici e le strade possono cambiare, il Sumida e gli altri corsi d’acqua della città resteranno al loro posto.

¹⁶ Ann Dumas, “Alfred Sisley: l’autentico impressionista”, in MaryAnne Stevens, Ann Dumas (a cura di), *Alfred Sisley. Poeta dell’impressionismo*, Ferrara Arte, Ferrara 2002, p. 23.

¹⁷ Richard R. Brettell, *Impression. Painting Quickly in France. 1860-1890*, Yale University Press, London and New Haven 2000, p. 189.

¹⁸ *Ivi*, p. 190.

¹⁹ Dumas, “Alfred Sisley: l’autentico impressionista”, cit., p. 28.

²⁰ Mallarmé, “The Impressionists and Édouard Manet”, in *Œuvres Complètes*, cit., vol. 2, p. 462.

²¹ Nagai Kafū, *Hiyori geta*, in *KZ*, vol. 11, p. 140.

Tornando a Sisley, il suo interesse è tutto rivolto al paesaggio, e le rare occasioni in cui compaiono figure umane, sono abbozzate, vaghe, prese in lontananza. Con più frequenza, e con un'attenzione maggiore, inserisce nei suoi quadri case, ponti e altre strutture costruite dall'uomo, in genere come elementi di equilibrio. Brettell spiega che Sisley volutamente evitò di rappresentare nei suoi paesaggi scene di lavoro (differenziandosi in questo da artisti come Guillaumin e Pissarro) o di vacanza (tipiche di Monet, Renoir e Manet).²² Mary Anne Stevens sottolinea come "la dimensione emotiva, o il senso di coinvolgimento personale e soggettivo del pittore, che trapelano da un dato dipinto, trasfigurando quella che altrimenti sarebbe una veduta modesta, oggettivamente resa",²³ abbiano portato un gran numero di critici a definire ciò che anima la pittura di Sisley come una vera e propria "poetica"; i suoi paesaggi sono riconoscibili anche in assenza di termini di riferimento, e non rimandano ad altro che a loro stessi. Essi sono, continua la Stevens, scevri "da ogni connotazione storica o morale".²⁴

La sua tecnica pittorica, caratterizzata, come si è visto, da rapidità e senso della misura, lo faceva approdare a risultati di estrema semplicità; come riuscisse a evocare nella sua interezza la realtà e l'essenza della scena che rappresentava, è una domanda che trova la sua risposta in una qualità precisa che Sisley condivide con Kafū: un senso innato del progetto compositivo.

Lo spirito con cui Kafū esplora gli angoli della città sulle rive del fiume, talvolta tracciando delle piccole mappe tra le pagine del suo diario, il *Danchōtei nichijō*, è lo stesso con cui Sisley disegna a matita gli schizzi delle sue opere, per poi lavorare con maggiore libertà all'aria aperta, dove rivolgerà tutta l'attenzione agli effetti momentanei di luce e di colore.

Le opere di Kafū, il cui tessuto narrativo è il più delle volte debole, quasi abbozzato, trovano stabilità proprio in questo suo spiccato senso della composizione. Come Sisley, non manca di comunicare il coinvolgimento emotivo che nasce dall'incontro con il paesaggio. La cifra poetica della sua scrittura è specialmente evidente nelle parti descrittive.

I corsi d'acqua sembrano esercitare su di lui un fascino particolare sin dai suoi anni in Occidente, e questa sua preferenza assume ulteriori significati al suo ritorno a Tōkyō. Quella del fiume, con il suo corso continuo e inarrestabile, è un'immagine che lo rimanda a un'idea di realtà come entità che muta con il passare del tempo, e alla malinconica condizione di chi vorrebbe che così non fosse, e che riconosce nel momento che è sul punto di svanire tutta la bellezza di ciò che è prossimo alla fine. In altre parole, il motivo dei fiumi può essere considerato una delle espressioni visibili della vera e propria anima del mondo letterario di Kafū: la nostalgia. Edward Seidensticker ha osservato

²² Brettell, *Impression. Painting Quickly in France. 1860-1890*, cit., p. 200.

²³ Mary Anne Stevens, "Un pittore fra due tradizioni", in Mary Anne Stevens, Ann Dumas (a cura di), *Alfred Sisley. Poeta dell'impressionismo*, cit., p. 56.

²⁴ *Ivi*, p. 60.

che “i palazzi dovevano essere fatiscenti, le culture malate e morenti, quando non morte, perché potesse davvero amarle”:²⁵ la nostalgia non è rivolta tanto al passato, quanto alle tracce del passato che sono ancora visibili nel presente, ma che testimoniano quanto è già scomparso e quanto è sul punto di scomparire, un punto ben definito di un tempo che continua a scorrere.

Nel giovane Kafū che, dopo oltre quattro anni trascorsi all'estero si appresta a tornare in Giappone, la vista del Rodano provoca anche inquietudine per il futuro:

Dei pivieri di fiume, che in inverno galleggiano in stormi sulle correnti del Rodano, all'improvviso non è rimasto neanche uno. È verso nord che sono andati? o a sud? E io, alla fine, dove andrò?²⁶

La tensione lirica del passo appena citato è evidente sia nel ricorso all'immagine del piviere di fiume, *kawachidori*, che nella poesia giapponese classica indica la stagione invernale, sia nel modo in cui gli elementi – il corso del fiume, il volo degli uccelli, l'incertezza riguardo al proprio futuro – sono introdotti, ossia direttamente, senza ulteriori passaggi che ne illustrino la correlazione.

Nell'opera di Kafū, capita spesso che la descrizione di un corso d'acqua si faccia occasione di una riflessione sulla propria esistenza.

Uno degli esempi più evidenti è quel passo finale di *Fukagawa no uta* (1908) in cui Ken Itō ha individuato l'evocazione di tutte le tematiche centrali della letteratura di Kafū. Il *jibun*, voce narrante del racconto (che alla definizione stessa di “racconto” pare sottrarsi, data l'assoluta mancanza di una serie di avvenimenti, se si esclude il viaggio in treno privo di una meta precisa e le descrizioni ora del paesaggio ora delle persone che salgono e scendono alle diverse fermate), scende alla stazione di Eitaibashi, e attraversa il ponte sul Sumida per vedere Fukagawa, che “fino a qualche anno fa, fino a quando non ho lasciato il Giappone [...] è stato il luogo che ha dato soddisfazione a tante mie passioni, esaltazioni, dolori e impeti di felicità”,²⁷ e inizia a camminare “tentando di richiamare alla mente un ricordo di quando avevo vent'anni, che per qualche tempo era svanito senza lasciare traccia”.²⁸ Il *jibun* del racconto si sofferma a guardare un vecchio cieco che suona lo *shamisen*, e il suo pensiero corre alla cultura di Edo, facendogli provare un acutissimo senso di nostalgia. La luce del sole del tramonto illumina il volto del vecchio, e istintivamente il protagonista si volta a guardare verso ovest:

²⁵ Edward Seidensticker, *Kafū the Scribbler. The Life and Writings of Nagai Kafū, 1879-1959*, Stanford University Press, Stanford 1965, p. 49.

²⁶ Nagai Kafū, *Saiyūinshishō*, in *KZ*, vol. 4, p. 345.

²⁷ Nagai Kafū, *Fukagawa no uta*, in *KZ*, vol. 6, p. 113.

²⁸ *Ivi*, p. 115.

Tutt'a un tratto mi scosse un senso di amarezza. Lì dove scendeva il sole, era il bosco di Waseda? Era la collina di Hongō? [...] Pensai di voler restare per sempre, per sempre alla luce del sole di Fukagawa al tramonto [...] così, ad ascoltare brani di *utazawa*. Attraversare lo Eitaibashi per tornare a casa, era un pensiero che mi dava una pena insostenibile. Piuttosto, avrei voluto spegnermi come Saitō Ryokuu, il poeta Edo figlio dell'epoca Meiji. Ma alla fine sarei dovuto tornare a casa. Era il mio destino. Oltre il fiume, superati i canali, lontano dopo la salita, all'ombra degli alberi di Ōkubo, sul tavolo del mio studio, sotto un ritratto di Wagner, il primo volume dello *Zarathustra* di Nietzsche mi aspettava aperto così come lo avevo lasciato.²⁹

Nell'analisi di Ken Itō, l'atto di attraversare il fiume si riveste, in questo passo, di significati molto profondi, e segna il momento esatto in cui si compie lo spostamento del centro dell'interesse di Kafū verso il mondo di Edo.³¹ Il bosco di Waseda e la collina di Hongō erano, all'epoca in cui Kafū scrisse *Fukagawa no uta*, agli antipodi rispetto allo *shitamachi*, in quanto sedi di due università – Waseda e Tōkyō daigaku – che, insieme a Keiō, avevano svolto un ruolo di primo piano nel processo di modernizzazione del paese. Il sole che illumina il volto del cieco pian piano va a spegnersi là dove sono situate le fucine dell'occidentalizzazione e dove lo stesso *jibun* dovrà ritornare. Il vecchio cieco è la personificazione di una tradizione culturale ormai appartenente al passato, e lo *shamisen* è la marca dell'incorruttibilità di tale tradizione culturale: Shindō Masahiro spiega che, in una fase in cui tutto ciò che era giapponese veniva occidentalizzato e ciò che era occidentale veniva nipponizzato, la musica si poneva come sola eccezione: se un romanzo può essere tradotto, continua lo studioso, un violino non può diventare uno *shamisen*.³¹

Il tema dello spazio al di là del fiume come qualcosa di altro, labirintico e nuovo, è presente anche in un racconto di *Amerika monogatari*, “Chainataun no ki”. Kafū racconta come cambi lo scenario nel momento in cui, attraversando lo East River sul Ponte di Brooklin, si supera Broadway e ci si addentra nei vicoli sporchi e maleodoranti di Chinatown.³² Suenobu Yoshiharu cita a questo proposito anche *Bokutō kitan*,³³ la cui trama è data sostanzialmente dagli spostamenti del *watakushi* Ōe Tadasu tra i diversi canali e dalle descrizioni estremamente dettagliate di ogni quartiere. Una scena interessante descrive il protagonista fermato da una guardia nei pressi di Yoshiwara il quale,

²⁹ *Ivi*, p. 118.

³⁰ Ken Itō, “Bessekai to iu miwaku – Kafū to Tanizaki no ‘sei-yō’”, *Yūrika – Tokushū Tanizaki Jun'ichirō*, 35, 8, 2003, p. 198.

³¹ Shindō Masahiro, *Nagai Kafū – Ongaku no nagareru kūkan*, Sekaishisōsha, Kyōto 1997, p. 31.

³² Nagai Kafū, “Chainataun no ki”, in *KZ*, vol. 4, pp. 243 e sgg.

³³ Suenobu Yoshiharu, *Nagai Kafū no mita Amerika*, Chūōkōronsha, Tōkyō 1997, pp. 239-40.

alla richiesta di generalità, risponde, laconico, che viene “dall'altra parte”,³⁴ intendendo l'altra parte del canale San'ya.

Ma l'opera di Kafū che più di ogni altra assegna una posizione di centralità alle descrizioni di paesaggi fluviali è senza dubbio *Sumidagawa*. Intorno alle rive del fiume ruotano le vicende dei personaggi, e il Sumida è descritto secondo prospettive, momenti del giorno, stagioni e condizioni atmosferiche sempre diversi. In alcuni casi, sono i personaggi a fermarsi a guardarlo, ricavandone ispirazione per riflessioni personali, come succede a Chōkichi che si affretta fuori dal teatro dopo una rappresentazione di jōruri:

Chōkichi affrettò il passo per paura che l'aria della sera gli potesse far male. Ma quando dal canale San'ya vide aprirsi al di là del ponte Imado la vista sul Sumida, non poté far a meno di fermarsi un attimo. La superficie dell'acqua era grigiastra e l'umidità, che affrettava la fine dell'inverno, velava l'altra sponda. I gabbiani sfrecciavano numerosi fra le vele dei barconi. Chōkichi pensò a quanto fosse malinconico lo scorrere del fiume [...]³⁵

Un altro esempio di questo tipo vede come protagonista Otoyō, madre di Chōkichi:

Giunta al ponte di Imado, Otoyō realizzò per la prima volta che si era d'aprile e che la natura era in pieno rigoglio. Sempre presa dalle faccende domestiche si accorgeva del cambiamento di stagione solo quando vedeva il cielo limpido e il sole che penetrava dalla finestra, o il salice coi suoi primi germogli all'ingresso del Miyatogawa, il negozio di anguille dall'altra parte della strada. Per lei che usciva solo due, tre volte l'anno dal quartiere di periferia, con le sue case basse e i tetti anneriti che limitavano la vista, il paesaggio del Sumida in primavera visto da sopra il ponte, era sempre un'incredibile sorpresa: quell'aria tersa, l'acqua del fiume che mandava bagliori, quei fiori di ciliegio sopra l'erba verde della sponda, la darsena dell'università con le bandiere variopinte al vento, le grida della gente, gli spari di cannone [...]³⁶

In altri casi, il Sumida è il protagonista assoluto:

Al tramonto, il sole dell'estate che ancora si attardava batteva sulla vasta distesa del fiume con più violenza che nei giorni della canicola e abbagliava coi riflessi delle venature del legno bianco della darsena dell'università; tutt'attorno stava calando il buio a poco a poco, come quando svanisce la fiammella di un lume. Le vele dei barconi che scivolavano sull'alta marea risaltavano candide. In un batter d'occhio il crepuscolo si inoltrava nella notte e il buio scendeva veloce come un sipario sulla scena. L'acqua che scorreva cominciò a mandare bagliori accecanti e le sagome delle

³⁴ Nagai Kafū, “Una strana storia al di là del Sumida”, in *Al giardino delle peonie e altri racconti* (trad. di L. Bienati), cit., pp. 158-59.

³⁵ Nagai Kafū, “Il Sumida”, in *Al giardino delle peonie e altri racconti* (trad. di L. Bienati), cit., pp. 75-76.

³⁶ *Ivi*, pp. 81-82.

persone sul traghetto si stagliavano nere, nitide come schizzi a china. I ciliegi disposti in lunghe file sugli argini del fiume, visti dall'altra riva, formavano una massa scura da far paura. Le chiatte che fino a poco prima passavano in continuazione, in un baleno erano svanite a monte del fiume. Solo piccole barche di pescatori al ritorno dal mare aperto ondeggiavano qua e là come foglie. Il fiume Sumida, vasto e quieto, dava ora un senso di tristezza. All'orizzonte lontano si alzavano cumuli di nubi, reminiscenze estive, e lampi sottili perforavano incessanti le nuvole per poi sparire.³⁷

Sumidagawa è un'opera del 1909, l'anno successivo al ritorno di Kafū dalla Francia. Subito prima di partire, nel 1903, aveva scritto un altro racconto, molto più breve, che portava lo stesso titolo. Lo scrittore aveva già letto Zola, sebbene non in lingua originale, ed era nel periodo definito naturalista. Eppure le descrizioni, all'interno dell'opera, non occupano la posizione centrale che occuperanno negli anni successivi, e si distingue ancora quella tendenza ad assegnare ai dialoghi dei personaggi il compito di presentare l'ambientazione, che si è detta tipica della scrittura drammatica di epoca Edo. Il viaggio in Occidente si fa dunque determinante nella formazione della sua personalità letteraria.

Un periodo di permanenza all'estero, per qualsiasi scrittore, è un'opportunità per ampliare il proprio mondo; in genere sono avvenimenti, abitudini e persone a suscitare interesse, ma nel caso di Kafū sono i paesaggi, e ancora di più la scoperta di nuovi modi di rappresentarli, a dare significato al suo viaggio. Minami Asuka individua in questo particolare l'espressione maggiore della sua originalità.³⁸ Che il serbatoio di immagini di Kafū si sia arricchito mediante l'esperienza diretta delle città che ha visitato e della letteratura francese, pare a questo punto indubbio, così come è certo, perché lo ha spiegato lui stesso, che questi nuovi spunti siano andati a interagire in profondità con le immagini sedimentate della morente cultura di Edo. Questa sinergia è forse l'elemento più affascinante della sua opera, e le descrizioni di paesaggi fluviali, saggi mirabili dell'evoluzione della sua scrittura e dell'intero suo mondo letterario, nella misura in cui si prestano a numerose e diverse letture, potrebbero aiutare a far luce su molti aspetti della sua personalità artistica ancora da definire.

Se dall'esperienza occidentale Kafū ha ricavato stimoli visivi, non è da escludere che anche i paesaggi francesi dipinti dai pittori impressionisti siano rimasti nei suoi ricordi. Poiché la sua opera nel complesso, benché ricca di informazioni sulla cultura francese e occidentale, è invece molto avara di riferimenti alla pittura, non si può affermare con certezza che abbia imparato qualcosa dagli impressionisti, e di conseguenza anche il suo rapporto con Sisley non è, almeno allo stato attuale, dimostrabile. Ma partire da un'evidenza,

³⁷ *Ivi*, p. 50.

³⁸ Minami Asuka, *Nagai Kafū no Nyūyōku, Pari, Tōkyō – zōkei no kotoba*, cit., p. 22.

seppure del tutto incidentale, come la comune predilezione per un tema, può portare a considerazioni nuove e più profonde.

I fiumi di Sisley paiono il terreno più consono all'espressione della vocazione propria della sua tecnica di impressionista puro, come lo ha definito Pissarro, cioè a rappresentare una realtà in perpetuo movimento, a cogliere "effetti momentanei di luce e di atmosfera".³⁹ Kafū, realizzato il sogno francese che aveva inseguito per anni, si ritrova improvvisamente privato di un oggetto per la sua ricerca; è questo il momento in cui sceglie Edo, un mondo a un passo dall'estinzione, che non potrà mai fermare, ma che resterà attuale nell'evanescenza delle sue tracce, perché il suo poeta abbia sempre una destinazione da raggiungere, una corrente da seguire.

³⁹ Dumas, "Alfred Sisley: l'autentico impressionista", cit., p. 23.

BETWEEN POETRY AND IMPRESSIONISM.
DEPICTION OF RIVERS IN THE WORKS OF NAGAI KAFŪ AND ALFRED SISLEY

Among the representative features of Kafū's literary world, a preeminent position is held by the lyrical quality characterising his fictional writing. This tendency is especially noticeable in the parts of his work which are devoted to descriptions of places, and most of all in those sections portraying river landscapes. The "river" is an image often recurring in Kafū's prose. It is without any doubt linked to the sense of past and longing which is a distinctive attribute of his literature. The purpose of this paper is to analyse the combination of poetry-like writing and descriptions and to explore the significance of river landscapes in Kafū's fiction by comparing them to the ones by the painter Alfred Sisley, who is also known as the "Poet of Impressionism".

詩と印象主義との間に
—永井荷風とアルフレッド・シスレーの河川描写—

ガラマリア・フォッラコ

永井荷風の作品に重要な役割を果たすのは疑いもなく風景描写である。人物の行為よりその舞台である景観の方が中心をなすと言っても良く、その風物の雰囲気伝える事こそが小説を書く動機だと思われることも少なくない。

風景描写のなかで最も多いのは、河川の風光である。西洋ではハドソン川、ローヌ川など、東京では隅田川が日記にも小説にも描かれている。

フランスの印象派の画家の一人、アルフレッド・シスレーは、川のある風景を描いたことで有名であり、またその技法は荷風の文章を想起させる。両者の比較は荷風文学の新しい読みを示唆する可能性を持つものと思われる。

本論の目的は、河川描写のシンボリックな意味を解釈し、また川が描写の背景となる文学的過程を理解することにある。

Francesca Fraccaro

IN UNA SELVA DI PENSIERI: IDENTIFICARSI E COMPRENDERSI
ATTRAVERSO LA POESIA NEL *KAGERŌ NIKKI*

Trascorsi i tempi andati così, ecco v'era una persona che passava i suoi giorni a questo mondo all'insegna della precarietà, senza assestarsi né qui né lì. Il suo aspetto è meno che ordinario, discernimento, pure, a malapena ne ha, e mentre pensa e ripensa come anche questa sua condizione inutile sia nell'ordine delle cose, nel corso di giornate ridotte solo ad alzarsi la mattina e coricarsi la sera ella legge qua e là dei vecchi racconti assai diffusi in società. Le viene allora fatto di pensare che se ciò vale per le fòle così popolari, tanto più inusitato apparirà mettere per iscritto le sorti di una che non è nessuno e farne delle memorie, offrendole come esempio a chi chiedesse come sia la vita di chi occupa i più elevati tra i ranghi [...].¹

Per quanto “inusitato” lo definisca l'autrice e, ancora, a dispetto dei fiumi d'inchiostro versati sulla novità e anticonvenzionalità del racconto, è bene ricordare che l'autoritratto in negativo fornitoci dalla Madre di Michitsuna 道綱母 (935?-995) nel *Kagerō nikki* かげろふ日記 (Memorie di un'effimera, post 974), a partire dalla celebre Prefazione (*Jo* 序) qui citata, non è affatto la raffigurazione inedita che pretende di essere. Se osserviamo con attenzione l'inquadratura iniziale dell'eroina del *nikki* mentre contempla l'incertezza e la nullità della propria esistenza, ci rendiamo conto che, evocando i tratti tipici della donna cantata in poesia, essa rimanda a un universo letterario non meno convenzionale di quello dei *monogatari*. La donna isolata, dimenticata dal “mondo” (dall'amato) e immersa nell'amaro pensiero di un'esistenza invano vissuta richiama infatti una delle pose canoniche del cosiddetto *onnauta* 女歌 (lirica femminile), un sottogenere poetico che da tempo gli studiosi pongono a premessa essenziale della letteratura femminile Heian.²

¹ *Kagerō nikki*, a cura di Kimura Masanori e Imuta Tsunehisa, in *Tosa nikki. Kagerō nikki*, a cura di Kikuchi Yasuhiko, Imuta Tsunehisa e Kimura Masanori, “Shinpen Nihon koten bunkaku zenshū, 13”, Shōgakusan, Tōkyō 1995, p. 89.

² Sull'argomento si veda tra gli altri Komachiya Teruhiko, *Onnauta no nagare to monogatari hyōgen*, in Id., *Genji monogatari no utakotoba hyōgen*, Tōkyō daigaku shuppankai, Tōkyō 1984, pp. 41-57.

La costruzione dell'io nel Kagerō nikki e il retaggio della " lirica femminile "

Come è noto, benché gli autori siano in prevalenza donne, il termine *onnauta* non designa soltanto delle poesie composte da persone del gentil sesso, quanto piuttosto un filone del *waka* il cui soggetto (io) o locutore poetico è riconoscibile come donna. Basandoci sui fondamentali studi di Suzuki Hideo, possiamo in particolare denominare *onnauta* le poesie portatrici di una visione critica del rapporto amoroso (*yoyo no naka* 世／世の中) che inclina a tradursi in una riflessione negativa sulla condizione personale o destino (*mi* 身) dell'io che enuncia il discorso. Poiché si tratta di una prospettiva squisitamente muliebre, il soggetto al centro di discorsi articolati secondo tale punto di vista si identifica sempre al femminile, anche quando l'autore sia un uomo.³ Legato, come del resto tutto il *waka*, a ruoli, motivi, e scenari topici codificati per apporti autoctoni e continentali, a partire soprattutto dal *Kokinshū* l'*onnauta* assume i tratti di un discorso specializzato nel rapporto oppositivo tra l'io (*ware*) della locutrice e l'"altro" (*hito*) che identifica l'uomo/l'amato, o più in generale la gente; e, proprio come accade per il personaggio presentato nella Prefazione del *Kagerō nikki*, si orienta quasi esclusivamente sulla percezione oggettivata dell'io (*mi*) come entità isolata e scissa dal "mondo" delle relazioni umane (*yoyo no naka*).⁴ Se pensiamo a poesie come *Hana no iro ha*⁵ è facile individuare in Ono no Komachi 小野小町 (att. 838-853) l'interprete suprema di questa tradizione, che ripeto, si approfondisce in un linguaggio introspettivo non tanto o non solo su impatto di situazioni reali, bensì per progressivo affinamento di un linguaggio convenzionale.

Se da un lato, dunque il *Kagerō nikki* marca una rottura rispetto ai cliché dei *monogatari* di fantasia, dall'altro, sotto il profilo tematico, esso può per molti versi considerarsi – come hanno evidenziato vari studiosi giapponesi⁶ – un'evoluzione in prosa dello *onnauta*. È proprio questo sottogenere poetico a fornire alla Madre di Michitsuna una "matrice semantica"⁷ attraverso la quale dare un senso alla propria esistenza. Ed è sull'adozione del paradigma poetico dell'identità negata – tipico degli *onnauta* – che riposano la coerenza e

³ Suzuki Hideo, *Onnauta no honsei*, in Id., *Kodai wakashi ron*, Tōkyō daigaku shuppankai, Tōkyō 1990, pp. 54-55.

⁴ Suzuki Hideo, *Joryū bungaku no hassō to hyōgen*, in Id., *Genji monogatari no bunshō hyōgen*, Shibundō, Tōkyō 1997, pp. 220-42.

⁵ *Hana no iro ha / utsurinikeri na / itadura ni / waga mi yo ni furu / nagame seshi mani*: Ah, è sbiadito il colore dei fiori, / mentre nelle lunghe piogge / invano si perdeva / la mia vita, contemplando / il declinare dei giorni. (*Kokinshū*, II, primavera 2, 113. *Kokin wakashū*, a cura di Katagiri Yōichi, "Zentaiyaku Nihon koten shinsho", Sōeisha, Tōkyō 1980, p. 77).

⁶ Oltre ai citati contributi di Suzuki Hideo ricordo qui il volume di Akiyama Ken, *Ōchō joryū bungaku no keisei*, Hanawa shobō, Tōkyō 1967.

⁷ L'espressione è tratta da Vittoria Ornaghi, *La narrazione autobiografica*, in L. Carruba, I. Graziani, M. Groppo (a cura di), *La psicologia culturale di Bruner – Aspetti teorici e empirici*, Raffaello Cortina, Milano 1999, p. 85.

l'intelligibilità del testo, anche se poi la Madre di Michitsuna approfondisce e arricchisce tale schema sia modificandolo in direzione realistica – attraverso la descrizione della sua vita quotidiana –, sia plasmandolo in un mondo di pensieri che trova qui per la prima volta una rappresentazione minuta ed estesa, anticipando la successiva evoluzione del discorso interiore (*shinnaigo* 心内語) nel *Genji monogatari*. D'altro canto, sono ancora le caratteristiche dello *onnauta* a indirizzare la lingua del *Kagerō nikki* verso forme di introversione sempre più articolate e complesse. Se seguiamo Suzuki Hideo, infatti, la stessa contrapposizione “io”/“mondo” che lo contrassegna sul piano tematico, predispone questo sottogenere a costituirsi in monologo, enucleando nella caratteristica tendenza a passare dallo scambio (*zōtōka* 贈答歌) all'assolo (*dokueika* 独詠歌) un fondamentale dispositivo ermeneutico per lo scandaglio della psiche e l'elaborazione del discorso interiore.⁸ Seguendo questa linea interpretativa possiamo dire in sintesi che l'universo codificato dello *onnauta* oltre a fornire alla Madre di Michitsuna delle “matrici semantiche” per dare un senso al proprio passato, la provvede di modalità espressive già orientate al soliloquio, e destinate poi a espandersi nel testo oltre i limiti metrici e stilistici e del *tanka* e del *chōka*, riconfigurandosi in una prosa introspettiva inquadrabile, almeno in prima istanza, come una meditazione personale rivolta dall'autrice a se stessa.⁹ Soprattutto tra gli studiosi giapponesi quest'ultimo punto viene spesso posto a premessa più o meno esplicita di ogni trattazione sul *nikki*, ed è un'operazione in gran parte condivisibile, specie se pensiamo a passi come il finale del primo *maki*, dove l'esposizione della Madre di Michitsuna-narratrice trascolora in una riflessione retrospettiva, incardinata sull'atto del (ri)pensare il proprio vissuto.

Così gli anni si accumulano, ma, piangendo una condizione diversa dal voluto, neppure il rinnovarsi del canto [degli uccellini] m'arrecchia gioia. Quando penso a come [tutto] sia sempre precario, le dovrei chiamare le memorie di un'effimera, soggetta all'incerta sensazione di esserci e non esserci.¹⁰

“Quando penso” (*omoheba*): il tono della Madre di Michitsuna esibisce qui chiari i tratti di un soliloquio. Analizzando il passo, si può osservare che il punto di vista temporale è duplice. Il riferimento all'arrivo del nuovo anno nella prima frase si colloca sul piano della “storia”, proseguendo sul filo degli eventi di fine anno narrati nel passo precedente, mentre le riflessioni al centro

⁸ Suzuki, *Onnauta no honsei*, cit., p. 51.

⁹ La maggior parte degli studi sul *Kagerō nikki* insiste ancor oggi, e non senza ragione, sulla stesura del testo come un percorso puramente ermeneutico, incentrato sulla percezione dolorosa della “precarietà” (*monohakanasa*) propria della situazione coniugale e sull'attribuzione di significato alla propria vita attraverso il processo della scrittura. Si veda per esempio Kimura Masanori, *Koten e no shōtai. Tosa nikki. Kagerō nikki*, in *Kagerō nikki*, cit., in particolare pp. 5-7.

¹⁰ *Kagerō nikki*, cit., p. 167.

della seconda si pongono su quello del “discorso”, rispecchiando il punto di vista presente dell'autrice intenta a riflettere sul significato del proprio vissuto al momento della redazione del *nikki*. D'altro canto, però, anche la frase iniziale ci mostra l'io narrato nell'atto di “piangere” (*nagekeba*) una condizione diversa dal voluto: la posa è ancora e sempre quella di una donna immersa nel pensiero di un'identità negata. Il pensare è dunque la modalità narrativa attraverso cui l'io narrante e l'io narrato, spesso confusi sul piano temporale, ricostruiscono sul piano del “discorso” e della “storia” il significato della loro esistenza: se, nel raccontare, l'autrice-narratrice riflette sul proprio passato cercandovi un senso, dentro il racconto – e in particolare nei primi due *maki* – vediamo costantemente l'autrice-protagonista rimuginare e tormentarsi sul proprio presente, sul proprio futuro, e poi sul proprio passato. Ma in questo modo, nel rappresentarsi cioè come una donna la cui vita è fatta di pensieri, il pensare diventa, da matrice e modalità narrativa, anche materia del racconto. La vita di una donna maritata nelle alte sfere, cioè, non si riassume solo nella precarietà di una “condizione diversa dal voluto”, ma nel pensiero stesso di quella condizione, nell'affanno perenne che essa determina. Riflessa nella frequenza di sostantivi o forme nominali legati alla sfera delle emozioni e del pensiero – per esempio *nageki* 嘆き (sospiro/lamento) e *omohi*, *omohu koto*, *monoomohi* (pensieri, affanni), che punteggiano il primo e il secondo *maki* del *nikki* –, la tematizzazione dei “pensieri” si lega in particolare al motivo della loro continuità, moltitudine e profusione (*shigesa* 繁さ), insistendo sull'intrico di ansie, interrogativi, amarezze in cui si dibatte la protagonista. Questo trasforma un soggetto non inedito (almeno nel *waka*) in un argomento potenzialmente intrattabile e irriferribile, perché contrario, nella sua invadenza, alle regole del decoro, e perché non veicolabile, nella sua complessità, mediante le forme di discorso già esistenti, poesia o racconto che fossero. Ora, se moltissimi sono gli studi dedicati alle sperimentazioni stilistiche adottate dalla Madre di Michitsuna per risolvere il problema a livello espressivo, scarsa attenzione è stata sino a questo momento rivolta al fatto che lo sforzo di dare forma alla moltitudine dei pensieri viene esplicitamente ricondotto nel *nikki* alla necessità di un riconoscimento che non riguarda la Madre di Michitsuna soltanto nel suo confrontarsi con il proprio vissuto, ma anche nel suo rapporto con gli altri. Dove per “altri” dobbiamo intendere più che lo sposo, Fujiwara no Kaneie 藤原兼家 (929-990) – l'altro per eccellenza –, la cerchia di lettori cui l'autrice indirizza il *nikki*. Va sottolineato infatti, che un'autobiografia comporta sempre non solo lo sforzo di dare un significato al proprio passato, ma anche l'esigenza di farsi riconoscere. Anche nella nostra tradizione ciò ha implicato, soprattutto agli inizi, una forma di comunicazione non identificabile tout court con il modello decontestualizzato “autore implicito” → “lettore implicito” su cui si basa il romanzo occidentale. Piuttosto, come è stato detto,

l'autobiografia moderna è il prodotto di [...] un materiale originariamente finalizzato ad instaurare un rapporto di *comunicazione* (pratica) con un pubblico ristretto e

determinato come quello cui si rivolge Socrate nell'*Apologia*: “molti di costoro sono qui presenti; io li vedo” [...].¹¹

Queste considerazioni valgono più che mai anche nel ristretto ambiente delle cerchie femminili dell'aristocrazia Heian, dove, come sappiamo, autore e lettore non sono quasi mai delle astrazioni, ma presenze concrete e conosciute, e dove comporre/scrivere implica nella maggior parte dei casi un atto di identificazione vis à vis il gruppo di cui si fa parte, e nel cui giudizio si cerca il riconoscimento di un'appartenenza.¹² Anche nel *Kagerō nikki* la ricerca di compartecipazione ha conseguenze importanti sull'orientamento del racconto che, nell'offrire all'attenzione e alla considerazione dell'*altro* i pensieri della protagonista, tende inevitabilmente a dialogizzarli, ricorrendo alla cornice di schemi convenzionali atti a renderli riconoscibili e quindi socializzabili. Ciò che può essere ed è stato interpretato come un'esternazione immediata e magari incontrollata, o comunque come uno sfogo personale,¹³ diventa allora una retorica, sapientemente forgiata allo scopo di rendere visibile e legittimabile una dimensione patemica fino a quel momento esclusa dalla sfera comunicazione ordinaria, così come da quella del discorso letterario. Partendo dai contributi di alcuni studiosi giapponesi,¹⁴ nelle pagine che seguono mi soffermerò quindi su alcuni passi del *nikki* che permettono di evidenziare come la Madre di Michitsuna sviluppi in senso dialogico il tema della profusione di sospiri e pensieri (*omohu koto nomi shigeki*)¹⁵ sfruttando la medesima tradizione poetica su cui poggia la costruzione di un io alienato e scisso dal “mondo”: inquadrandolo cioè sul terreno comune di un *topos* che, pur avendo vari utilizzi letterari, intrattiene un legame privilegiato con gli *onnauta*, l'*aretaru yado* 荒れたる宿, ovvero la “dimora in abbandono” in cui la tradizione femminile fissa uno degli scenari tipici per la donna dimenticata dall'uomo.

¹¹ Franco d'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia forme e problemi*, Bulzoni, Roma 1998, p. 69.

¹² Sul carattere della diaristica letteraria (*nikki bungaku*) quale forma di “comunicazione intima”, rivolta a un gruppo selezionato con cui le scrittrici avevano un rapporto privilegiato, si vedano le importanti osservazioni di John R. Wallace, “Reading the Rhetoric of Seduction in *Izumi Shikibu nikki*”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 58, 2, 1998, pp. 482-83.

¹³ Per una lettura del *nikki* come esternazione immediata si veda il noto saggio di Watanabe Minoru, “Style and Point of View in the *Kagerō nikki*”, *Journal of Japanese Studies*, 10, 2, 1984, pp. 365-84. Come uno sfogo lo interpreta J. Pigeot in *Memoires d'une éphémère (954-974)*, a cura di Jacqueline Pigeot, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, Paris 2006, p. 285.

¹⁴ Ricordo qui in particolare l'articolo di Hirano Miki, “Aretaru yado kō–Kagerō nikki ni okeru ‘shukanteki shinjitsu’ no haikai”, *Chūko bungaku*, 63, maggio 1999, pp. 1-10.

¹⁵ L'espressione ([poiché] sono tanti solo i miei affanni) compare nel primo *maki*, nel passo che precede l'invio del *chōka* a Kaneie (Tentoku 天徳 1/957); *Kagerō nikki*, cit., p. 115.

Segnali di riconoscimento: la “dimora in abbandono”

La “dimora in abbandono” costituisce un *topos* ricorrente sia in ambito narrativo, sia in ambito poetico. Nei *monogatari* la sua presenza si connette allo sviluppo di amori romantici, originati dalla scoperta di nobili fanciulle, dolci e attraenti, nascoste in dimore fatiscanti. A questo stereotipo, sapientemente evocato da Murasaki Shikibu nel secondo capitolo del *Genji*,¹⁶ si rifanno, parodiandolo, ma in parte confermandolo, i capitoli 6 (*Suetsumuhana* 末摘花, Il fiore di zafferano) e 15 (*Yomogiu* 蓬生, Un intrico di artemisie) dello stesso *monogatari*. In poesia l'*aretaru yado* costituisce uno degli scenari privilegiati dello *onnauta*, legandosi alla rappresentazione di dimore desolate in cui solitarie figure femminili languono per un uomo ormai staccatosi da loro: il punto di vista, come si vede, è quello tipicamente negativo di tale filone. L'*aretaru yado* sembra essersi affermato come un adattamento al lessico del *waka* dei preziosi scenari descritti nella poesia cinese “di palazzo” (*gongtishi* 宮廷詩) delle Sei Dinastie (221-589), in particolare nelle poesie d'amore dello *Yutai xingyong* 玉台新詠 (giapp. *Gyokudai shin'ei*, Nuove canzoni della terrazza di giada, 530 ca.),¹⁷ un'antologia che si incentra appunto sulla rappresentazione stereotipata di bellezze afflitte, collocate sullo sfondo degli sfarzosi quartieri femminili della Corte imperiale o di grandi magioni. Trasposte nel sistema lessicale e retorico del *waka*, le poesie di “risentimento nel boudoir” (*guiyuanshi* 閨怨詩, giapp. *keienshi*) di cui si compone gran parte dello *Yu tai xing yong* si spogliano di ogni elemento sontuoso, abbandonando le dettagliate descrizioni degli splendori di palazzo tipiche del *gongtishi*. Il nucleo centrale si riduce al motivo *aru* (“allontanarsi”/“staccarsi” 離る, ma anche “cadere in abbandono” 荒る, come abbiamo visto), attorno al quale viene costruita l'immagine della donna negletta, sola con i suoi pensieri in una casa il cui stato di abbandono si manifesta principalmente nella presenza di vegetazione incolta. Un esempio tratto dal *Kokinshū* esemplifica bene la natura convenzionale di questo scenario, mettendo altresì in evidenza, trattandosi di un *waka* composto da un uomo, il carattere puramente fittizio di molti *onnauta*.

È la tettoia di una vecchia
casa, battuta da piogge ostinate,
dimora d'una sposa abbandonata,

Hitori nomi
nagame furuya no
tsuma nareba

¹⁶ *Hahakigi* 帚木 (L'albero di saggina). Il riferimento compare nel famoso episodio della “critica dei ranghi in una notte piovosa” (*amayo no shinasadame* 雨夜の品定め). Cfr. *Genji monogatari*, vol. I, a cura di Fujii Sadakazu, Imanishi Yūichirō, Murofushi Shinsuke et al., “Shin Nihon koten bungaku taikei, 19”, Iwanami shoten, Tōkyō 1993, p. 37.

¹⁷ Compilato da Xu Ling 徐陵 (507-583) su commissione del principe Xiao Gang 蕭綱 (503-551). Sugli influssi dello *Yu tai xing yong* in Giappone si veda Helen Craig McCullough, *Brocade by Night – 'Kokin Wakashū' and the Court Style in Japanese Classical Poetry*, Stanford UP, Stanford 1985, in particolare pp. 46-72.

sola coi suoi pensieri, sicché
ecco, vi crescono le felci dei sospiri.

hito wo shinobu no
kusa zo ohikeru

(Sada Noboru, *Kokinshū* XV, koi 5, 769; soggetto sconosciuto)¹⁸

Se ne potrebbero citare molte altre (tra cui, la poesia seguente, 770, di Henjō 遍昭) ma bastino i versi di Sada no Noboru 貞登 (834 ca. - fine del IX sec.) a fornirci i tratti essenziali dell'*aretaru yado*, che si costituisce in un cliché attraverso la selezione di motivi come la donna immersa nei pensieri (*nagame*) e la presenza invasiva di piante – poi codificate dalla tradizione: l'asprella (*yaemugura* 八重葎), l'imperata (*asaji* 浅茅) e l'artemisia (*yomogi* 蓬) –, assunte a indici della desolazione in cui versano tanto le case quanto le loro occupanti. In *Hitori nomi* le felci dei sospiri rappresentano i pensieri di rimpianto e nostalgia della sposa abbandonata, e questo è un elemento fondamentale, perché, sia pure con valenza diversa, nel *Kagerō nikki* il *topos* dell'*aretaru yado* verrà utilizzato insistendo proprio sull'analogia tra il "rigoglio" (*shigesha*) delle piante che allignano in una dimora trascurata dallo sposo e la profusione di sospiri e pensieri ingenerata non solo dalla sua lontananza fisica, ma anche dal suo distacco mentale, o insensibilità (*tsurenasa*), un tratto su cui la Madre di Michitsuna si sofferma con insistenza nel descrivere i comportamenti di Kaneie.

Nel *Kagerō nikki*, lo scenario dell'*aretaru yado* compare per la prima volta all'interno della vicenda relativa alla "donna di Machi no kōji" (*Machinokōji no onna*), la rivale che, appena un anno dopo il matrimonio, determina la prima grave crisi coniugale fronteggiata dalla Madre di Michitsuna, facendole prendere drammaticamente coscienza della "fragilità" (*monohakanasa*) dell'unione con Kaneie. Più in generale, esso si presenta tre volte nel primo *maki*,¹⁹ riaffiorando poi nel secondo, dove figura nello *hanka* apposto al

¹⁸ Testo in *Kokin wakashū*, cit., p. 307.

¹⁹ I tre episodi, illustrati nell'articolo di Hirano Miki ("Aretaru yado kō", cit.), sono:

1) l'invio di una poesia in occasione del trasferimento della sorella presso l'abitazione dello sposo nel terzo-quarto mese del decimo anno Tenryaku (956): "Ma perché mai, mentre / sempre più folta infittisce / la pianta di questi sospiri, / la mia casa diventa un deserto, / da tutti abbandonata?" (*Nado kakaru / nageki ha shigesha ha / masaritsutsu / hito nomi karuru / yado to naruramu*; *Kagerō nikki*, cit., pp. 102-03);

2) la composizione del primo monologo poetico del *nikki* nel sesto mese dello stesso anno: "In questa dimora la pianta dei sospiri / nel cuore delle foglie / rivela intenso il mutare dei toni / e la bellezza smarrita incupendo / nei giorni di pioggia ostinata" (*Waga yado ha / nageki no shitaba / iro fukaku / utsurohinikeri / nagame furu ma ni*; *Kagerō nikki*, cit., p. 104);

3) la descrizione al negativo della propria situazione coniugale dopo dodici anni di matrimonio, nel quarto-quinto mese del terzo anno Kōhō (966). ("[...] *Né una siffatta dimora c'è chi si occupi di mantenerla in buono stato, sicché essa non fa che deteriorarsi. Che lui vada e venga indifferente, senza dar segno di comprendere in profondità come io possa sentirmi avvilta fa sì ch'io mi dibatta in una selva di pensieri. 'Sono sommerso dagli impegni', dice, ma che significa? Parrebbero moltiplicarsi più di quanto non facciano le*

chōka inviato ad Aimiya 愛宮 in occasione dell'esilio del marito, Minamoto no Takaakira 源高明 (914-982).²⁰ Sempre nel secondo *maki*, pur conservando il motivo chiave della profusione dei pensieri, esso viene poi modulato nello scenario dello *yamazato* 山里 (villaggio di montagna), altro sfondo letterario – legato al ritiro da un mondo penoso e amaro (*ukiyo* 憂き世) –²¹ sul quale l'autrice presenta gli eventi relativi alla propria 'fuga' a Narutaki 鳴滝 presso lo Hannyaji 般若寺 (Tenroku 天録 2, 971, sesto mese).²² Nel terzo *maki* l'*aretaru yado* non compare (almeno non in contesti significativi), ma, considerando che il *topos* si lega nel *nikki* al tema della moltitudine di affanni, questo è comprensibile, dato l'atteggiamento di distacco e rassegnazione, vale a dire di 'assenza di pensieri', esibito dall'autrice nel resoconto degli ultimi due anni delle sue memorie.²³ Per motivi di spazio mi soffermerò ad analizzare nel dettaglio un solo episodio, situato nel secondo *maki*, all'interno della vicenda di Narutaki. A mo' di premessa vorrei comunque osservare che A) tutti gli episodi hanno a che vedere con momenti di crisi, o comunque negativi, nella vita coniugale della protagonista. Essi sono infatti collocati sullo sfondo dei seguenti contesti: la presenza della prima rivale; un grave litigio con Kaneie; la malattia e l'esclusione della Madre di Michitsuna dalla nuova residenza

artemisie di questa casa in rovina [aretaru yado], [mi dico,] e mentre mi trovo assorta in tali pensieri, ecco che è bell'e giunto l'ottavo mese"; Kagerō nikki, cit., pp. 147-48).

²⁰4) Sesto mese del secondo anno Anna 安和 (969). "Guardando ora questa dimora, / non avrei mai creduto / che, serrato così / dall'asprella il suo portale, / sarebbe caduta in simile abbandono" (*Yado mireba / yomogi no kado mo / sashinagara / arubeki mono to / omohikemu ya zo; Kagerō nikki, cit., p. 180).*

²¹ Lo *yamazato* ha in poesia diverse facce. Prima di diventare, nella terza antologia imperiale (*Shūi wakashū* 拾遺和歌集, Raccolta di poesie spigolate, 1005-07 ca.), anche un luogo privilegiato per la contemplazione di bellezze paesaggistiche, esso viene rappresentato nel *Kokinshū* come uno scenario desolato e solitario. Nel riallacciarsi tra l'altro all'ideale cinese del ritiro dai fastidi della vita pubblica (*yinyi*, giapp., *in'itsu* 隠逸), lo scenario compare in relazione a situazioni di isolamento e alienazione dal "mondo" affini a quelle contrassegnate anche dall'*aretaru yado*, come testimonia ad esempio il seguente *onnauta* (Kan'in 閑院, att. 901-923, *Gosenshū*, XVI, miscellanee 2, 1175): "Risiedendo ella in un villaggio di montagna, un uomo cui era stata legata in passato le chiese da quanto tempo vivesse lì". Allora: "Non so dire se / sia venuta primavera / o l'autunno sia finito. / Io che vivo questa vita / come tronco marcito nell'ombra" (*Haru ya koshi / aki ya yukiken / obotsukana / kage no kuchiki to / yo wo sugusu mi ha; Gosen waka shū*, a cura di Katagiri Yōichi, "Shin Nihon koten bungaku taikei, 6", Iwanami shoten, Tōkyō 1990, p. 352).

Sullo *yamazato* nella poesia e nella narrativa Heian si veda Sasagawa Hiroji, *Inton no dōkei. Heian bungaku ronkō*, Izumi shoin, Tōkyō 2004, in particolare pp. 12-13.

²² V. infra, p. 218.

²³ Nell'apertura del terzo *maki*, all'inizio del terzo anno Tenroku (972), l'autrice afferma: "Quest'anno, anche se egli mi si presentasse [come] l'uomo più odioso del mondo, non piangerò. Avendo presa questa risoluzione, mi sento molto tranquilla" (*Kagerō nikki, cit., p. 269*). Il passo anticipa il tono non coinvolto e rassegnato del resto delle memorie.

maritale dello Higashisanjō 東三条; la comparsa della seconda rivale, Ōmi 近江, e la conseguente decisione di ritirarsi a Narutaki, in vista di un possibile abbandono della vita secolare. B) Escluso, ma solo in superficie, lo *hanka* ad Aimiya, in tutti i passi succitati il *topos* dell'*aretaru yado* viene utilizzato per veicolare il tema della moltitudine di pensieri e affanni che costellano la vita coniugale della protagonista. C) Se da un lato l'*aretaru yado* fornisce all'autrice un paradigma attraverso cui interpretare il proprio vissuto, esso le offre anche uno strumento retorico per renderlo condivisibile. A ben guardare esso compare infatti in episodi a carattere prevalentemente dialogico e viene sfruttato alla lettera come un "luogo comune", ossia come terreno d'incontro su cui è possibile intavolare un dialogo con interlocutori situati dentro e/o fuori il racconto. La retorica dell'*aretaru yado* funge cioè da strumento di identificazione, con un duplice ruolo: quello di permettere una 'individuazione' (definire la propria condizione personale), e quello di sollecitare una 'immedesimazione' (l'altrui riconoscersi in tale condizione per il tramite di un luogo comune). Tale doppia funzione appare evidente nel *chōka* e nello *hanka* inviati dalla Madre di Michitsuna ad Aimiya (sorellastra di Kaneie) in occasione del drammatico esilio del suo sposo, Minamoto no Takaakira. Entrambe le composizioni, infatti, mentre raccontano e definiscono il destino di Aimiya attraverso i canoni dello *onnauta*, si offrono al tempo stesso come gesti di identificazione in quel destino da parte della Madre di Michitsuna. Il soggetto (e l'identità) che la protagonista costruisce attraverso le due composizioni non è veramente il 'tu' di Aimiya, ma un 'noi' solidale, accomunato dall'uso sapientemente modulato di un linguaggio condiviso, e soprattutto dai sentimenti che quel linguaggio sottende. D) A questo 'noi' Kaneie appare quasi sempre estraneo: come risulta chiaro anche dal modo (non a tono) con cui risponde a molte poesie imperniate sul motivo dei "sospiri" o degli affanni, egli appare in generale "insensibile" (*tsurenashi*) al contesto psicologico evocato da *topos* dell'*aretaru yado*, mostrandosi quasi sempre incapace, nelle sue repliche come nei suoi atteggiamenti, di 'leggere' e riconoscere la "profusione" di pensieri che contrassegna tanto i messaggi poetici quanto i rapporti generali che la Madre di Michitsuna intrattiene con lui.²⁴

²⁴ La risposta che Kaneie darà in un secondo tempo al monologo di *Wa ga yado* (nota 19, punto 2) recita: "Il fogliame autunnale / che anzitempo / mutò i suoi colori, / adesso, nella stagione piena, / rivela ancor più il suo splendore" (*Wori narade / irodukinikeru / momidiba ha / toki ni ahite zo / iro masarikeru*; *Kagerō nikki*, cit., p. 104). Kaneie ribalta in un complimento galante i versi della Madre di Michitsuna, giocando sul significato di *toki ni au* (incontrare la stagione piena/essere nel fiore) e di *iro* (colore/bellezza). Restando in superficie di parola, ignora volutamente il motivo dei sospiri (*nageki*), evitando ogni coinvolgimento emotivo nello stato d'animo della compagna. Allo stesso modo nell'episodio relativo al dodicesimo anno di matrimonio egli va e viene restando "indifferente [*tsurerenaku*]" all'abbandono in cui, a detta della Madre di Michitsuna, versa l'abitazione (nota 19, punto 3).

Identificarsi in una “profusione” di pensieri

Analizzerò ora il passo del secondo *maki* – la parte del *nikki* in cui la rappresentazione del mondo interiore della protagonista raggiunge il massimo d'intensità e complessità – dove, sull'implicito sfondo dell'*aretaru yado*, la Madre di Michitsuna riprende e sviluppa ulteriormente il tema della profusione dei pensieri. La scena si colloca a Narutaki, presso il monastero montano di Hannya (Hannyaji), dove l'autrice si rifugia nel sesto mese del 971, incapace ormai di tollerare le umiliazioni continue cui la sottopone Kaneie, a causa della nuova rivale, Ōmi. Per quanto non sia tecnicamente definibile un *aretaru yado*, bensì come uno *yamazato*, il luogo in cui ella risiede ne evoca alcuni tratti, almeno nella descrizione datane dalla Madre di Michitsuna:

[...] Osservando il punto in cui l'ombra dei monti si addensa buia, le lucciole paiono sorprendentemente luminose. Anche il cuculo, che a casa un tempo, quand'erano lievi i miei crucci, mi aveva irritata “non facendo sentire due volte la sua voce”, canta tranquillo. Il rallo picchietta che lo si potrebbe credere qui. *È una dimora albergo di pensieri, dove la solitudine non fa che accrescersi* [ito imijigesu masaru monoomohi no sumika nari]²⁵

In questo contesto la Madre di Michitsuna riceve, tra le molte visite che punteggiano il suo ritiro a Narutaki, anche quella di una lontana parente. Ecco di seguito una traduzione parziale dell'episodio:

[...] il giorno successivo è giunta in visita una persona che ha una qualche lontana parentela con me. [...]. Per prima cosa mi dice: “Perché questo? Con quale intento, per quale motivo vi siete compiaciuta di farlo? A meno che non ci sia una ragione speciale [il vostro] è un agire molto inopportuno”, sicché poco per volta le spiego quello che provo in cuore, la condizione in cui mi trovo, e allora ecco, comincia a dire che, certo, è più che giusto, e si mette a piangere aspramente. Conversiamo tutto il giorno e al crepuscolo [...] fa ritorno proprio quando cessa il suono della campana [del vespro]. Poiché è una persona *d'animo gentile e capace di comprendere*, ora durante il tragitto si sentirà davvero triste per me, immagino. Il giorno seguente l'arrivo di tantissimi beni di necessità con i quali poter passare un lungo periodo lontana da casa provoca in me una tristezza, una commozione tali da non trovare parole sufficienti per dirlo. “Il mio smarrimento sulla via del ritorno si è fatto più che mai insopportabile al pensiero che dovevate esservi inoltrata tra gli alti alberi di questa lunga strada”, mi scrive tra le altre moltissime cose:

Se il mondo
fosse quale dovrebbe
non avreste visitato
questi dintorni montani
dov'è in rigoglio l'erba estiva.

*Yo no naka no
yo no naka naraba
natsugusa no
shigeki yamabe mo
tadunezaramashi*

²⁵ *Kagerō nikki*, cit., p. 234, corsivo mio. Nei motivi delle lucciole e del cuculo sono racchiuse due citazioni poetiche, rispettivamente dal sesto libro del *Kokin waka rokujō* 古今和歌六帖 (Sei libri di poesie antiche e moderne, seconda metà del X sec.) e da Ise, *Gosenshū* IV, 172. Entrambi i *tanka* sono incentrati sui pensieri di una donna per l'amato assente.

No, non sarebbe successo. Al pensiero di essermene potuta tornare dopo avervi vista condurre una simile esistenza, lo sguardo, tutto, mi si è offuscato nel pianto, sapete. Mia carissima sembrate in preda a un turbamento profondo.

[...]

Questo e altro mi scrive con grande delicatezza d'animo proprio come se stesse rivolgendosi a me di persona. Narutaki, ecco, è il fiume che scorre qui davanti. Nel risponderle le scrivo tutti i miei pensieri, fin dove è possibile arrivare: "Quello che voi stessa m'avete domandato, davvero perché [l'ho fatto]? Me lo son chiesta anch'io:

Sono venuta a metterlo a confronto
con la profondità dei miei affanni
e ho visto
che il rigoglio estivo,
anch'esso, non è nulla a paragone.

*Monoomohi no
fukasa kurabe ni
kite mireba
natsu no shigeri mo
mono naranaku ni [...]*²⁶

Riflettendoci, la narrazione alla lontana parente può considerarsi una rivisitazione del *chōka* inviato a Kaneie nel primo *maki*, una volta conclusa la sua relazione con la "donna di Machi no kōji". Anche questo si configurava, quattordici anni prima, come la storia di tutto quanto era successo sino a quel momento, e anche in esso il racconto, sia pure in versi, muoveva dalla necessità di "far conoscere minutamente" il "rigoglio" (*shigeki*), ossia la moltitudine di pensieri in cui già allora la protagonista era immersa.²⁷ Al contrario di Kaneie, tuttavia, l'interlocutrice di Narutaki non si affida alla poesia per rispondere, ma si abbandona, almeno in prima istanza, alle lacrime, profondamente commossa e toccata da tutto ciò che la Madre di Michitsuna le ha narrato. Questa reazione è importante, perché marca la sua totale adesione morale al racconto. Andando oltre le parole, la comunicazione si impenna qui sulla "gentilezza d'animo" (*kokorofuka[sa]*) e sulla sensibilità dell'ospite, collocando al centro dell'interazione la sua capacità di immedesimarsi nell'altra, ossia la sua capacità di provare *aware*. Dalla reciproca apertura che caratterizza il dialogo tra le due donne emergono due elementi: un'implicita giustificazione della visibilità data nel secondo *maki* alla sfera dei sentimenti in tutta la loro complessità e molteplicità, e, attraverso l'atteggiamento corresponsivo della lontana parente, l'attribuzione di dignità a tale dimensione. È narrando "a poco a poco" – esattamente come ha fatto con i suoi lettori sinora –, infatti, che la Madre di Michitsuna ottiene la comprensione della sua interlocutrice, configurando il suo racconto come una sorta di educazione affettiva, un invito a guardare, considerare, non misconoscere. Non ignorare in senso morale, restando indifferenti alla tormentata condizione interiore dell'altro ("Considera soltanto, / in passato come ora / non v'è mai stata pace per me: / dovrà finir così?"²⁸ recitava l'incipit del *chōka* a Kaneie...). Ed è così facendo, come

²⁶ *Kagerō nikki*, cit., pp. 244-246. Corsivo mio.

²⁷ *Ivi*, p. 115.

²⁸ *Omohe tada / ima mo mukashi mo / nodokekarade ya / hatenubeki [...]*. Cfr. *Kagerō nikki*, cit., p. 115. Corsivo mio.

possiamo ben vedere, che il “rigoglio” degli affanni dell’io narrato si trasferisce dal piano dell’introspezione che lo ha enucleato a cifra distintiva della propria esistenza, a quello di un discorso che potremmo definire “intimo”, un discorso, cioè in cui “il parlante svela le sue profondità interiori” in un’atmosfera di “profonda fiducia nel destinatario, *nella sua simpatia, nella sensibilità e benevolenza della sua comprensione responsiva*”.²⁹ Possiamo inoltre osservare come, a dispetto dell’iniziale esclusione della poesia, l’articolazione di questo discorso continua a trovare un punto di riferimento essenziale nella retorica del *waka* e nelle possibilità di identificazione reciproca che essa consente. Ciò appare evidente nella seconda parte del dialogo tra le due donne, che si svolge a livello epistolare. Anche qui lo scambio avviene all’insegna di una grande compartecipazione emotiva, incardinandosi sulla messa in comune di una moltitudine di pensieri che la parente mostra di aver fatto propri in ogni parola del suo messaggio. Il tono però torna a farsi elevato, ricorrendo al linguaggio poetico. Cruciale risulta ancora una volta il motivo del “rigoglio” (*shigeri*) degli affanni, utilizzato dalla Madre di Michitsuna nei versi di risposta alla parente. Pur adattandolo allo scenario reale, ella evoca nell’immagine della vegetazione invasiva lo stereotipo dell’*aretaru yado*, riproponendolo a paradigma interpretativo del proprio destino. Benché solo accennata, la presenza del *topos* concorre a ricodificare la situazione che Narutaki rappresenta in un contesto ‘nobile’, contribuendo a collocarne i complessi risvolti emotivi, facile bersaglio di critiche all’interno della società, su un piano condiviso. Forse basandosi su questa stessa corrispondenza, una figura amica, Tōshi 登子 (sorella di Kaneie, m. 975), in un’affettuosa missiva, definirà di lì a poco Narutaki “un soggiorno dove ‘infittisce il rigoglio [dei pensieri]” (*shigesa masaru sumahi*).³⁰ Il passo è troppo complesso per poter essere analizzato in questa sede, ma l’espressione, al di là della citazione poetica (*Kokinshū* XII, 566) in essa contenuta, rivela l’uso di questo motivo come un segnale di riconoscimento comune alla cerchia femminile con cui la Madre di Michitsuna intratteneva rapporti epistolari. In questo modo, la retorica del *waka* (e dello *onnauta* in particolare), mentre offre alla protagonista-autrice uno strumento ermeneutico per dare un significato al proprio vissuto, continua al tempo stesso a rivestire nel *nikki* quella che è pur sempre la sua funzione principale nella società Heian: consentire un dialogo e una identificazione reciproca.

²⁹ Michail Bachtin, “Il problema dei generi del discorso”, in M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janović, Torino, Einaudi 2000 [1979], pp. 245-290. Corsivo mio.

³⁰ *Kagerō nikki*, cit., p. 256.

Conclusioni

Forma di identificazione *dentro* il *nikki*, il motivo poetico dell'*aretaru yado* e le sue variazioni supportano anche il dialogo che l'autrice mira a creare *attraverso* il *nikki*, coinvolgendo i lettori in un modello comunicativo che pur nuovo (almeno a livello narrativo), viene modulato sullo sfondo di pratiche e scenari poetici a loro perfettamente familiari. Non sfuggirà a nessuno infatti che l'episodio sopraccitato si presenta come la *mise en abyme* dell'intero racconto fattoci dall'autrice in relazione alle circostanze che hanno determinato la sua 'fuga' a Narutaki. Ella narra alla sua interlocutrice ciò che per pagine e pagine ha narrato a se stessa e a noi, confrontandosi con il progressivo distacco di Kaneie. Nella sensibilità, nelle lacrime della lontana parente, allora, potremo individuare anche delle istruzioni su come accostarci alla storia, immedesimandoci al pari di lei nel "rigoglio" dei pensieri della Madre di Michitsuna. Sembrerà forse riduttivo leggere un testo come il *Kagerō nikki* alla stregua di un colloquio confidenziale, ma la dimensione sociale delle memorie della Madre di Michitsuna, e più in generale del fare poesia e del narrare all'interno dell'aristocrazia Heian non può e non deve essere trascurata. A partire dal rimando esoforico ("così", *kaku*) posto a inizio del *Jo*, tutto il *nikki* fa riferimento a una sfera extratestuale che implica la presenza concreta di un pubblico già al corrente degli eventi e implicitamente chiamato a giudicarli attraverso la versione fornita dall'autrice. Benché per noi l'importanza dell'opera risieda altrove, non dobbiamo ignorare che per la Madre di Michitsuna il raccontare la propria vita riveste anche, e non marginalmente, un valore relazionale, puntando a creare un'immagine di sé socialmente accettabile. La costruzione di identità che essa persegue attraverso la stesura delle sue memorie passa dunque anche attraverso la risposta di un pubblico che, guidato in questo dalle strutture di senso e dai modelli legittimanti forniti dalla memoria di genere, comprende e riconosce la sua condizione, restituendo dignità esistenziale a una non-entità definibile solo attraverso la selva di pensieri cui la conduce "l'incerta sensazione di esserci e non esserci".

IN A “TANGLE” OF THOUGHTS: CONSTRUCTING IDENTITY THROUGH POETRY
IN THE *KAGERŌ NIKKI*

The influence of “feminine poetry” (*onnauta*) on the development of Heian memoir literature has long been highlighted by Japanese scholars, emphasizing the role played by this poetic subgenre in the making of *Kagerō nikki*’s introspective narration. While still centering on the relationship between poetic tradition and autobiographical writing, this paper explores the author’s uses of poetic conventions as a dialogical means to involve readers in her own self-representation. The recurrence of the “ruinous house” poetic *cliché* is taken as case in point. Examination of related passages shows that by framing her emotional experience within the familiar motif of ranking weeds, a metaphor for the “proliferation” of worries that mark her conjugal life, Michitsuna’s Mother carefully modulates her inner world into a recognizable scenery, turning the outpour of her distressed thoughts into a socially acceptable self-account.

『かげろふ日記』におけるアイデンティティの構造
「荒れたる宿」という歌ことばの役割を中心に

フランチェスカ・フラッカーロ

道綱母の嘆かわしい結婚生活を語る『かげろふ日記』の文章の形成には、女歌の流れの比重が大きいことは周知の事実である。上巻の序・跋文における「いとものはかなく世にふ」り、「思ふやうにもあらぬ身」の上を反省して嘆く女としての自画像は、その影響を見せる具体例一つと言えよう。上・中巻を貫いて、繰り返す姿を表す「荒れたる宿」の風景もまた、女歌の伝統と深く関連する類型であり、先行研究が指摘するように、道綱母の自己認識の基本的な要素になっている物思いの「繁さ」を主題化する機能を持つものである。本小論は、作者の対読者意識に焦点を合わせつつ、上・中巻における「荒れたる宿」の意味作用の考察を試み、道綱母は、共通の教養によるこの風景のレトリックを通じて、自己の内面を客体化する一方、自己の物思いの「繁さ」に対する読者の共鳴を喚起し、「世の中」の了解しうる自画像をも作ったことについて論じるものである。

Mario G. Losano

LA MISSIONE MILITARE DI HAUSHOFER IN GIAPPONE E LA GEOPOLITICA

I rapporti tra Karl Haushofer (1869-1946), il corifeo della geopolitica nazionalsocialista, e il Giappone erano già stati illustrati nelle loro grandi linee nel convegno dell'Aistugia del 2004.¹ Vennero poi approfonditi con la pubblicazione della bozza di un trattato mai ratificato² che tentava di dare un fondamento giuridico alla spartizione del mondo fra i tre Stati dell'Asse. Di recente sono state ristampate in Italia le traduzioni di alcune opere di Haushofer.³ Le presenti pagine passano in rassegna quella parte poco nota della vita di Karl Haushofer che va dalla sua missione militare in Giappone (1908-1910), sino agli anni successivi alla Prima guerra mondiale, quando contribuì in modo decisivo a ristabilire i buoni rapporti tra Germania e Giappone che, in quella guerra, avevano militato in campi opposti.

Il mito del Giappone nella Germania nazionalsocialista

Nei primi decenni del XX secolo l'interesse tedesco per il Giappone non era più circoscritto ad ambiti specialistici. Con la partecipazione del Giappone all'Asse, poi, l'interesse per questo Stato divenne generale e proliferarono

¹ Mario G. Losano, "La teoria nazionalsocialista dei 'grandi spazi' dall'Europa al Giappone", *Atti del XXVIII Convegno di Studi sul Giappone* (Aistugia, Milano, 16-18 settembre 2004), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2005, pp. 115-130.

² Mario G. Losano, "I 'Grandi Spazi' in un inedito progetto di trattato del 1943 fra gli Stati dell'Asse", *Rivista degli Studi Orientali*, LXXVIII, [2005] 2007, 3-4, pp. 281-303; riprodotto in "Il mondo secondo Hitler", *Limes. Rivista italiana di geopolitica*, 2006, 5, pp. 237-259.

³ Karl Haushofer, *Analogie di sviluppo culturale in Italia, Germania e Giappone*, Roma 1937 (ristampa: Edizioni all'Insegna del Veltro, Parma 2004); Id., *Il Giappone costruisce il suo impero*, Firenze 1942 (ristampa: Edizioni all'Insegna del Veltro, Parma 1999); Id., *Lo sviluppo dell'idea imperiale nipponica*, Edizioni all'Insegna del Veltro, Parma 2004 (ristampa dell'edizione del 1942, che non ho visto).

opere d'ogni tipo che avevano per oggetto il Giappone o, meglio, una certa immagine del Giappone. Quest'ultima era così diffusa che nel 1942 lo stesso Goebbels poteva richiamarsi a essa in un articolo di propaganda, dove il popolo giapponese veniva presentato come il modello cui doveva tendere il popolo tedesco. *Die Vollandeten – I perfetti* che danno il titolo all'articolo – sono i giapponesi:

La nostra disgrazia nazionale – scriveva Goebbels – consiste nel non aver mai avuto la forza di trovare una coincidenza assoluta e totale tra quanto chiamiamo senso nazionale e quanto chiamiamo religione. Quello che ciò significherebbe lo vediamo nella nazione giapponese. Lì essere pio significa al tempo stesso essere giapponese. Da questa omogeneità del sentire nazionale e religioso scaturisce una forza patriottica di uno straordinario dinamismo. I migliori fra di noi lottano per giungere a questa sintesi ultima.⁴

Finita la Seconda guerra mondiale e caduto il nazionalsocialismo, era inevitabile che l'ostracismo colpisse una geopolitica nata in quel clima: tuttavia quella geopolitica ormai storica prese origine proprio dalla missione militare di Haushofer in Giappone. L'indelebile impressione che egli ne riportò è descritta nel suo primo libro, *Dai Nihon* del 1913. Nonostante i suoi numerosi altri scritti sul Giappone, questo primo lavoro racchiude le principali idee che ritorneranno negli scritti successivi. Il Giappone è dunque per Haushofer il paese “il cui nome è indissolubilmente legato ad alcuni anni felici di osservazione e a una costante sorgente di bei ricordi”.⁵

La carriera accademica di Haushofer si fonda su tre opere⁶ – tutte sul Giappone – che riflettono la visione della società nipponica da lui conosciuta: visione che non era soltanto personale, ma che aveva allora il massimo impatto scientifico, politico e mediatico a causa dei suoi rapporti diretti con il vertice del potere nazionalsocialista.

⁴ Joseph Goebbels, “Die Vollandeten”, *Das Reich*, 27 dicembre 1942, citato come esempio di “lingua del Terzo Reich” dal filologo romanista Victor Klemperer, *Tagebücher 1943*, Aufbau, Berlin 1999, p. 10.

⁵ Karl Haushofer, *Dai Nihon. Betrachtungen über Groß-Japans Wehrkraft, Weltstellung und Zukunft*. Mit drei Karten, Mittler, Berlin 1913, p. X.

⁶ Oltre a *Dai Nihon*, in quegli anni Haushofer pubblicò un libro per il dottorato (*Der deutsche Anteil an der geographischen Erschliessung Japans und des subjapanischen Erdrums und deren Förderung durch den Einfluß von Krieg und Wehrpolitik*, Junge, Erlangen 1914) e un altro libro per l'abilitazione all'insegnamento universitario (*Grundrichtungen in der geographischen Entwicklung des Japanischen Reiches (1854 bis 1919)*, Bieler, München 1919). Quest'ultimo è un'edizione provvisoria, date le difficoltà incontrate nello stampare il lavoro nella Germania di quel dopoguerra. Il libro venne pubblicato per intero a Vienna: *Das Japanische Reich in seiner geographischen Entwicklung*, Seidel, Wien 1921.

Haushofer il militare: l'indimenticabile missione in Giappone

Karl Haushofer è un militare per vocazione professionale e per visione del mondo. Dal mondo militare viene la sua amicizia con Rudolf Hess, la sua missione in Giappone e la sua passione per la geografia militare e per la cartografia. Solo a cinquant'anni abbandonò la carriera militare per iniziare quella accademica: il suo carattere e le sue convinzioni erano quindi già definitivamente plasmate dall'esperienza militare, tanto che nei suoi scritti non manca quasi mai un accenno alla sua natura di soldato. Il Karl Haushofer geopolitico è quindi una continuazione con altri mezzi del Karl Haushofer militare. Di quest'ultimo dovremo ora occuparci brevemente.

Haushofer entrò nell'esercito bavarese nel 1887 e divenne ufficiale a vent'anni, nel 1889. Benché l'unità dello Stato tedesco fosse già stata realizzata dal 1871, permanevano numerosi elementi del precedente pluristatalismo: in particolare, ancora durante la Prima guerra mondiale il Regno di Baviera continuava ad avere un suo esercito distinto da quello prussiano, anche se nel 1866-1875 era stato riformato secondo quel modello. Si spiega così perché l'esercito bavarese avesse voluto conoscere direttamente, senza dover passare attraverso la mediazione dell'esercito prussiano, l'organizzazione dell'esercito giapponese negli anni in cui il Giappone concludeva i trattati di pace con la Russia.

Dopo i vent'anni fu un brillante militare in servizio permanente effettivo e, dopo i cinquanta, un brillante professore universitario, per così dire, di complemento. Fu dunque una personalità ambivalente: portò nella carriera militare la passione per lo studio e nella carriera degli studi il patriottismo del militare.

Nella sua visione del mondo, Germania, Italia e Giappone erano Stati nuovi che, giungendo tardi sulla scena mondiale, dovevano decidere se essere colonizzatori o colonizzati. Nei suoi scritti presenta la Germania come uno Stato in procinto di essere colonizzato dal capitalismo anglofono mediante il trattato di Versailles, cioè come uno Stato che correva gli stessi rischi del Giappone, pur avendo finito entrambi la Grande Guerra sui lati opposti della barricata. In una conferenza tenuta in Italia nel 1937 si chiedeva: "Perché mai [le tre nazioni dell'Asse] si presentano alla distribuzione delle terre tanto tardi, che una quasi perdettero il suo Impero e le altre due giunsero tardi alla costruzione o alla ricostruzione di più grandi Imperi, sebbene tali ideali animassero i loro popoli?"⁷ I tre Stati sono dunque affratellati dall'esigenza di accaparrarsi l'indispensabile "spazio vitale", recuperando così il ritardo storico che li aveva esclusi dalla spartizione delle colonie.

Inoltre in Germania due ragioni contribuivano a destare un vivo interesse per il Giappone: la vittoria nella guerra russo-giapponese nel 1904, di cui i

⁷ Karl Haushofer, *Italia, Germania e Giappone. Analogie di sviluppo culturale*, Edizioni all'Insegna del Veltro, Parma 2004, p. 13.

tedeschi si sentivano in parte co-autori per aver contribuito a riorganizzare l'esercito giapponese, e l'ormai inarrestabile ascesa economica e politica del Giappone come potenza egemone nell'Asia Orientale.

Il Giappone costituiva dunque un attraente campo di indagine per il giovane ufficiale bavarese che amava anche studiare e scrivere. E proprio lo scrivere fu l'involontaria causa della sua decisione di accettare la missione in Giappone. Dopo aver partecipato nel 1905 alle manovre di cavalleria in Baviera, descrisse in una brochure le ingegnose mosse che avevano portato il suo comandante alla vittoria. Gli ufficiali perdenti in quella manovra non accolsero benevolmente la pubblica celebrazione della propria sconfitta. Di lì a poco, però, uno di essi divenne il diretto superiore di Haushofer e lo "promosse" nel 1907 da Monaco a Landau nel Palatinato, una sonnolenta guarnigione di provincia poco adatta a un vivace ufficiale. A Landau gli Haushofer si sentivano sradicati. Durante una malattia di Karl, un amico in visita lo informò che il ministero bavarese stava organizzando una missione di studio in Giappone e cercava un ufficiale che volesse impegnarsi. Haushofer presentò la sua candidatura, ottenne l'incarico e poté così lasciare Landau per l'Asia: lo accompagnava la moglie, mentre i due figli di due e cinque anni restavano presso i parenti in Germania.

I due anni di missione in Giappone, 1908-1910

La preparazione per il viaggio iniziò per tempo e fu approfondita.

He and his wife (for she was allowed to accompany him) – riassume Donald Norton, che ha potuto consultare le carte di Haushofer trasferite negli USA dopo la guerra – purchased materials on the Far East in considerable quantities from booksellers. This was necessary because Haushofer was the first officer of the Bavarian General Staff to go to Japan as a military observer, and in contrast to his Prussian colleagues, who had preceded him in the Far East, he went without any formal training in an oriental seminar. The Haushofers then studied Japanese on their own initiative; they consulted numerous friends and colleagues with valuable knowledge of the Orient; and they were successful in obtaining useful letters of introduction.⁸

Le loro idee sul Giappone si erano formate con la lettura di Friedrich Ratzel, nei colloqui con Lord Kitchener durante l'incontro in India nel 1909 e con Sir Joseph Chamberlain, con cui l'ufficiale bavarese nel 1899 aveva avuto "uno dei più interessanti colloqui della [sua] vita". Chamberlain sosteneva che la Gran Bretagna doveva uscire dal suo splendido isolamento e allearsi

⁸ Donald Hawley Norton, *Karl Haushofer and his Influence on Nazi Ideology and German Foreign Policy 1919-1945*, University Microfilms, Ann Arbor (Mich.) 1965 (dissertazione della Clark University, 1965). Norton usa gli *Haushofer Papers*, T82/148/644875 e seguenti dei National Archives. Il passo citato nel testo è a p. 22; le citazioni tratte da Norton sono riportate in inglese perché la sua dissertazione non indica la lingua dell'originale da lui usato.

agli Usa, alla Germania e al Giappone per dominare il mondo. Altrimenti la Gran Bretagna avrebbe dovuto allearsi con la Francia e la Russia, e allora sarebbero stati dolori per la Germania e l'Italia.⁹

L'incontro con il Giappone — continua Haushofer — mi venne facilitato dal fatto di aver letto quasi tutto quello che la nipponistica tedesca, inglese e francese aveva scritto sulla geopolitica di quell'Impero. Inoltre avevo potuto approfondire la psicologia militare attraverso la previa conoscenza della letteratura internazionale sulla guerra sino-giapponese e russo-giapponese, cui si aggiungeva l'indispensabile preparazione richiesta da tre anni di insegnamento di "Storia della guerra" all'Accademia Militare bavarese, che esigeva allora standards elevati. Sulla letteratura scientifico-culturale si era precipitata fianco a fianco con me mia moglie, il cui talento linguistico le aveva fatto acquisire meglio di me il giapponese e le faceva dominare correntemente l'inglese, il francese, l'italiano e il russo. Da anni condivideva con me la passione per quell'Impero insulare, la cui conoscenza ci permetteva di completare dal punto di vista oceanico la nostra visione continentale del mondo.¹⁰

Con questo bagaglio culturale Karl e Martha Haushofer si imbarcarono a Genova il 22 ottobre 1908. Tuttavia il Giappone non fu la prima meta del loro viaggio, perché a Haushofer era stato accordato un "four-month leave spent travelling through India and Southeast Asia".¹¹ Dopo le tappe a Napoli, Port Said e Ceylon, restarono otto settimane in India come ospiti dell'amministrazione civile e militare inglese. Grazie alle lettere di presentazione poterono incontrare l'ex aiutante di campo di Lord Horatio Kitchener, diplomatici e uomini d'affari. Dalle sue memorie risulta che Haushofer fu particolarmente colpito dall'incontro del 14 gennaio 1909 con Lord Kitchener, allora comandante in capo delle truppe britanniche in India, tanto che nel 1935 ne scrisse una biografia.¹²

Il viaggio proseguì poi per la Birmania, dove gli Haushofer incontrarono Stefan Zweig,¹³ per Singapore, Hong Kong, Shanghai e finalmente, il 19 febbraio 1909, Nagasaki.

Il soggiorno di Haushofer era stato organizzato in modo da permettergli anzitutto un contatto approfondito col Giappone. Nei primi due mesi dopo il suo arrivo a Tōkyō nel febbraio 1909 l'addetto militare tedesco lo presentò ad alti ufficiali giapponesi e, in generale, gli fece conoscere la capitale. Per acquistare familiarità con il paese e con la popolazione gli Haushofer viaggiarono poi per circa sei mesi in Giappone, attraversando il centro e il sud dello Honshū,

⁹ Hans Adolf Jacobsen, *Karl Haushofer Leben und Werk*, Harald Boldt Verlag, Boppard am Rhein 1979, vol. 1, p. 99, nota 31.

¹⁰ Jacobsen, *Karl Haushofer*, cit., vol. 1, p. 101; non è chiaro da quale fonte sia tratta questa citazione.

¹¹ Norton, *Karl Haushofer*, cit., p. 23.

¹² Karl Haushofer, *Kitchener*, Colemann, Lübeck 1935.

¹³ Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Suhrkamp, Frankfurt 1952, pp. 172 e sgg.

visitando le spiagge del Mare Interno, scendendo fino a Kyūshū e passando da lì a Nagasaki. “Quickly becoming conversant with the language, Haushofer and his wife were able to meet students, farmers, and people of all classes”.¹⁴ Iniziava così quell’approfondita conoscenza del Giappone e quell’ammirazione per la sua gente che avrebbe accompagnato Haushofer per tutta la vita.

Delusi da Tōkyō e affascinati da Kyōto, gli Haushofer andarono a vivere in quest’ultima città perché, alla fine dell’agosto 1909, Haushofer era riuscito a farsi assegnare a una divisione dell’esercito giapponese a Fushimi, a sud di Kyōto. Gli scontri tra giapponesi e cinesi che nel mese di agosto si verificarono lungo la ferrovia in Manciuria gli offrirono l’occasione anche per un breve viaggio nel continente, le cui mete furono la Corea, la Manciuria meridionale e Pechino.

Tornato in Giappone, nell’ottobre 1909 partecipò come osservatore ai tiri d’artiglieria e alle manovre dell’esercito giapponese sul lago Biwa. Quest’esperienza è descritta in un suo opuscolo di natura strettamente militare, ma di così sicuro interesse per gli specialisti da essere tradotto anche in inglese.¹⁵

Sulle sue esperienze personali in Giappone Haushofer ha lasciato numerose note, che Jacobsen così riassume: “Era chiaramente assai impressionato dalla semplicità e dalla frugalità degli ufficiali, dal loro buon senso nelle piccole cose non ostacolato dalle tradizioni, dalla facilità con cui accettavano di morire per un’idea. D’altra parte aveva l’impressione che si smarrissero con una certa facilità se si presentava una situazione militare fuori dall’ordinario, soprattutto quando ciò richiedeva di discostarsi dagli schemi dell’addestramento ricevuto e dalle abitudini”.¹⁶

In quello stesso anno, in occasione della Festa dei Crisantemi, gli Haushofer vennero presentati all’imperatore Mutsuhito¹⁷ e all’imperatrice Haruko, ai principi Nashimo, Fushimi e Kuni, al primo ministro conte Katsura Tarō, ai generali Nogi Maresuke e Kuri Kiten, all’ammiraglio e ministro della Marina principe Saitō Makoto e all’ammiraglio Itō Sukeyuki.

Gli Haushofer si accostavano con rispetto ed entusiasmo alla vita giapponese, tanto che negli ultimi sette mesi del loro soggiorno andarono ad abitare presso il monastero Hoonji nella provincia di Iwate, accanto al tempio alla dea Kannon e alle tombe imperiali. I giapponesi li ripagarono con eguale

¹⁴ Norton, *Karl Haushofer*, cit., p. 23.

¹⁵ Karl Haushofer, *A Japanese Winter Exercise*, Corps of Engineers, U.S. Army, and Engineering Department-at-Large, Professional Memories, Washington, D.C., V, 1913, pp. 650-672.

¹⁶ Così in Jacobsen, *Karl Haushofer*, cit., vol. 1, p. 89, che si richiama a due documenti sul Giappone: il primo è un manoscritto di Martha Haushofer nell’estate del 1935 (vol. 1, pp. 93-99) e il secondo è di Karl Haushofer (vol. 1, pp. 99-112).

¹⁷ Haushofer ne scrisse la biografia: *Mutsuhito. Kaiser von Japan*, Colemann, Lübeck 1933.

rispetto ed entusiasmo, tanto che quando tornarono a Tōkyō per la Festa dei Ciliegi vennero di nuovo ricevuti il 27 aprile 1910 dal Tennō e dai principi imperiali. Haushofer fu insomma oggetto di “distinzioni che, prima di lui, nessun altro ufficiale tedesco aveva ricevuto”.¹⁸

Nella rappresentazione dei suoi eccellenti rapporti con tutti i ceti giapponesi si avverte una buona dose di autocompiacimento, tuttavia Haushofer stesso indica l'origine di questa buona disposizione dei giapponesi verso di lui: indubbiamente l'accostarsi al Giappone senza sensi di superiorità ma con la disponibilità ad apprendere è la prima condizione per essere accettati,

[...] ma a ciò si aggiunga che l'innata schiettezza, la naturale cavalleria dei nostri sovrani e la caratteristica del nostro tradizionale stile di vita bavarese aveva consigliato il modo più opportuno per trattare gli ufficiali giapponesi distaccati presso di noi [in Baviera]. Quella nazione orgogliosa e suscettibile, che non si fa regalare nulla ma che non perdona nulla, restituì punto per punto questo trattamento al primo ufficiale bavarese distaccato in Giappone. Soltanto dopo un anno appresi che era stata abrogata una dozzina di limitativi decreti ministeriali proprio in considerazione del cordiale trattamento riservato in Baviera agli ufficiali giapponesi e della loro accoglienza alla corte reale, come avevano documentato i loro rapporti.¹⁹

La capacità di stabilire buoni rapporti aveva creato loro molti amici: “His later correspondence testifies eloquently to the number of friends he made with whom he afterward remained on good terms despite the strains and stresses of the First World War”.²⁰ Infatti, anche se la Germania e il Giappone combatterono in campi opposti durante la Prima guerra mondiale, Haushofer conservò inalterati i buoni rapporti con gli amici giapponesi e su questi rapporti fondò la sua successiva attività di ricostruzione dei rapporti culturali fra i due Stati, le cui posizioni politiche andavano sempre più convergendo.

La missione giapponese degli Haushofer dovette però essere interrotta nel giugno 1910, perché entrambi avevano problemi di salute. Ritornarono in Germania per via terrestre: un mese di viaggio, dal 15 giugno al 15 luglio, speso attraversando tutta la Russia con la ferrovia transiberiana e concluso alla stazione di Monaco con il trasbordo su un'ambulanza che trasportò Karl Haushofer direttamente all'ospedale per essere operato d'urgenza di appendicite. Seguirono sei mesi di congedo dal servizio militare attivo.

La sua salute conosceva ora un'alternarsi di alti e bassi. Nell'estate del 1911 dovette di nuovo interrompere il servizio per curarsi i polmoni ad Arosa. Nella primavera del 1912 un altro lungo congedo per malattia mal si conciliava con il suo temperamento attivo. Fu allora che la moglie Martha ebbe l'idea di cui rende conto nel suo diario:

¹⁸ Così ritiene Jacobsen, *Karl Haushofer*, cit., vol. 1, p. 89.

¹⁹ *Ibid.*, p. 105.

²⁰ Norton, *Karl Haushofer*, cit., p. 24.

La mia preoccupazione di porre riparo a questa situazione mi indusse casualmente a proporgli di scrivere un libro sulle sue esperienze giapponesi. In una passeggiata al Fälleralm il 3 o l'11 giugno [1912] gli esposi questo mio piano. Dopo alcune resistenze iniziali scrisse un capitolo di prova, che spedimmo all'editore Konrad Töche-Mittler, nostro conoscente. Contrariamente ai timori di Karl, l'editore mostrò interesse per il progetto, ed effettivamente pubblicò poi il volume. Per Karl iniziava così la carriera di autore di libri.²¹

Ma l'apporto di Martha Haushofer non si limitò alla proposta iniziale. Ad Arosa Karl le dettò la prima stesura del libro, che lei provvide poi a rivedere e a dattilografare nella versione definitiva.²² Questa stesura venne terminata il 1° febbraio 1913 e il 17 marzo giungeva da Berlino il primo esemplare del libro: era nato *Dai Nihon*.

Fu ancora Martha, preoccupata per il futuro del marito a causa della salute malferma, a indurlo a prendere contatto con un amico geografo professore all'Università di Monaco, Erich von Drygalski, e a valutare con lui la possibilità di ottenere il dottorato. La risposta positiva di Drygalski aprì nuove prospettive a Karl Haushofer: è con questo contatto che iniziano le sue vicende accademiche, oggetto di un altro mio studio. Tuttavia la transizione dalla carriera militare a quella accademica non fu immediata, perché al dottorato in geografia conseguito del 1913 seguì lo scoppio della guerra nel 1914 e il conseguente richiamo al servizio attivo, nonostante la scarsa salute.

Un impulso a tornare alla carriera accademica venne anche dalle dure condizioni del Trattato di Versailles, che ridussero all'osso l'esercito tedesco: per un ambizioso ufficiale di Stato Maggiore le prospettive di carriera si facevano sempre più esigue. Questa situazione di fatto, unita all'interesse per l'insegnamento e ai problemi di salute, indussero Haushofer a lasciare l'esercito e a proseguire nella carriera accademica. Aveva già conseguito il dottorato prima della guerra; alla sua conclusione, superò l'esame per l'abilitazione all'insegnamento universitario, cui si dedicò nei decenni successivi.

Gli Haushofer e il Giappone dopo la Prima guerra mondiale

Dopo la missione del 1908-1910 Haushofer non ritornò più in Giappone, ma negli anni Venti e Trenta continuò a incontrarsi in Germania con giornalisti, studiosi, studenti universitari e diplomatici giapponesi.²³ C'era da ricostruire

²¹ Citato in Jacobsen, *Karl Haushofer*, cit., vol. 1, p. 90, che ha visto i *Tagebücher* inediti di Martha Haushofer, 16 giugno 1912, e le note di Karl nell'inedito *Notizbuch*, 20 maggio; 3, 11 giugno 1912.

²² Jacobsen, *Karl Haushofer*, cit., vol. 1, p. 90.

²³ "Considerable correspondence between Haushofer and members of the Japanese Embassy and other persons from the Far East covering the years from 1924-1941 is to be found in T182/148/ beginning with frame 286009" (Norton, *Karl Haushofer*, cit., p. 168, nota 140).

un clima di fiducia, perché nella Prima guerra mondiale il Giappone era stato alleato dell'Intesa, e non delle Potenze Centrali.²⁴

Con questa finalità, dopo la Prima guerra mondiale, venne fondato a Berlino un Istituto Tedesco-Giapponese (del cui Curatorium Haushofer faceva parte) e a Tōkyō un Istituto Nippo-Tedesco. Inoltre Haushofer era membro della Deutsche-Japanische Gesellschaft con sede a Monaco di Baviera, la cui fondazione venne interpretata dai diplomatici americani come un segno del ravvicinamento tra i due Stati.²⁵

I rapporti fra gli Haushofer e il Giappone si svolgevano ad altissimo livello, direttamente in Germania e indirettamente in Giappone, grazie all'aiuto del figlio Albrecht, anch'egli geografo e assai vicino all'attività scientifica e politica del padre. Quando Albrecht si recò in Giappone nel 1937, un giornalista allora importante, Kawakami Kiyoshi, rassicurava Karl: "I told your son that he will have easy access to our Premier and if he so desired he would be received even by the Emperor".²⁶

La figura di Albrecht è polivalente o, se si vuole, persino ambigua: agisce in stretto rapporto con le alte sfere del nazionalsocialismo, ma ha contatti con la resistenza interna e, in certi momenti, questa sua ambivalenza sembrerebbe rasentare il doppio gioco.²⁷ Anche il suo viaggio in Giappone nel 1937 alimentò i dubbi sulla possibilità che Albrecht fosse una delle spie della "Dienststelle Ribbentrop",²⁸ il *brain trust* che assisteva privatamente il ministro degli Esteri. Tuttavia, davanti al tribunale di Norimberga, Ribbentrop negò questa attività spionistica.²⁹

Il contributo di Karl Haushofer al ravvicinamento che doveva condurre all'Asse del 1940 è attestato da una lettera dell'addetto navale all'ambasciata giapponese di Berlino, ammiraglio Yendō [Endō] Yoshikazu, che nel 1940 si congedò da Haushofer e dalla Germania con queste parole:

²⁴ Norton, *Karl Haushofer*, cit., pp. 167-171.

²⁵ Memorandum di Haushofer su *Deutsche-Japanische Kulturpolitik*, T253/54/1510526; lettera di Haushofer a Hack, Geschäftsführer della Deutsche-Japanische Gesellschaft in T82/148/0286151 (in Norton, *Karl Haushofer*, cit.).

²⁶ Kawakami Kiyoshi a Karl Haushofer, 23 marzo 1937, T82/147/0285679 (in Norton, *Karl Haushofer*, cit.).

²⁷ Claudio Natoli (a cura di), *La resistenza tedesca 1933-1945*, Angeli, Milano 1989; Ursula Laack-Michel, *Albrecht Haushofer und der Nationalsozialismus. Ein Beitrag zur Zeitgeschichte*, Klett, Stuttgart 1974; Rainer Hildebrandt, *Wir sind die letzten. Aus dem Leben des Widerstandskämpfers Albrecht Haushofer und seine Freunde*, Michael-Verlag, Neuwied-Berlin 1949.

²⁸ Herbert von Dirksen, *Moscow, Tokyo, London: Twenty Years of German Policy*, Oklahoma University Press, Norman 1952 (in particolare su Albrecht come spia, p. 146).

²⁹ Il dubbio sulla veridicità di quest'asserzione può essere lecito, date le condizioni in cui venne pronunciata. International Military Tribunal, *Trial of the Major War Criminals (Nürnberg, 1947-49)*, X, pp. 422-424. Altri documenti su Albrecht in *Nazi Conspiracy and Aggression*, VI, pp. 752-759.

I probably need not to remind you that you are the one who through years of untiring work – in university and journals – has preached and demanded cooperation. The Three-Power-Pact stems entirely from your thoughts which you have discussed again and again in your articles on geopolitics. [...] Without your understanding and without your efforts I could not have at that time come into contact with the leading man of the Party.³⁰

Questo e altri documenti ripropongono il quesito: Karl Haushofer fu un vero *policy maker* dei nazisti,³¹ oppure un semplice attore nel contesto di una politica decisa da altri? Forse non è possibile una risposta in generale, ma bisognerebbe valutare caso per caso.

Fino al 1933 l'interesse dei nazionalsocialisti per l'Asia Orientale non era oggetto di un piano politico preciso, anche se il ministero degli Esteri tedesco e i militari erano prevalentemente filocinesi. Tra il 1933 e il 1936 prese forma una progressiva convergenza fra la Germania e il Giappone, fondata sulla comune avversione contro l'Unione Sovietica e la Società delle Nazioni e culminata nel Patto Anticomintern. A questo avvicinamento Haushofer contribuì con i suoi scritti e con le sue conferenze, ma anche mettendo a disposizione del regime nazionalsocialista i suoi rapporti personali con i giapponesi.

Si può sostenere tanto che, “tutto sommato, anche in questo caso Karl Haushofer fu una figura marginale”,³² quanto che “con i suoi scritti e con il suo impegno personale abbia contribuito in modo determinante” al patto Anticomintern.³³ Per intendersi sul valore di questa sua presenza “marginale” oppure “determinante” conviene però esaminare i fatti, descritti col consueto autocompiacimento dallo stesso Haushofer.

Ai ricordi da registrare appartiene senz'altro il primo reciproco ‘annusamento’ sulla possibilità di un'alleanza tra il vicario del Führer [Rudolf Hess] e l'addetto militare dell'ambasciata imperiale giapponese, Ammiraglio Yendō, [...] in un incontro che doveva sembrare casuale e innocente come l'invito a un tè nel piccolo giardino d'inverno della Kolbergerstrasse [cioè nella casa di Haushofer stesso, dove quell'incontro ebbe luogo il 7 aprile 1934]. Aiutati da Martha e da me – continua Haushofer – e superando il reciproco impaccio iniziale, i due si avvicinarono lentamente e alla fine giunse la frase liberatoria di R. H. [Rudolf Hess]: “Noi desideriamo sinceramente giungere a un maggiore avvicinamento delle due potenze, tuttavia io sottolineo – cioè A. H. [Adolf Hitler] sottolinea – che in ciò non si devono prendere accordi che possano turbare i nostri buoni rapporti con l'Inghilterra.”

A questa osservazione Yendō increspò gli angoli della bocca, in modo che si vedessero meglio i suoi denti d'oro, e io – abbastanza abituato a leggere nei volti orientali, che

³⁰ Yendō Yoshikazu a Karl Haushofer, 15 ottobre 1940, T82/148/0286231, con nota autografa: “Importante! Documento per la storia della famiglia”, in Norton, *Karl Haushofer*, cit.

³¹ Ernst Leopold Presseisen, *Germany and Japan. A Study in Totalitarian Diplomacy 1933-1941*, Nijhof, The Hague 1959, in particolare pp. 1-24.

³² Jacobsen, *Karl Haushofer*, cit., vol. 1, p. 365.

³³ Laack-Michel, *Albrecht Haushofer*, cit., p. 158.

in generale non sono aperti come un libro – mi tradussi così quel gesto: “Bene, questo non è necessario e non deve impedire un nostro avvicinamento. Anche noi abbiamo un buon rapporto con l’Inghilterra, addirittura dal 1902 al 1922, e solo in un secondo momento abbiamo capito che cosa esso comporta. Anche voi farete quest’esperienza, e allora batterà la nostra ora”. Questi erano i pensieri che si potevano leggere nei tratti di Yendō: io l’avevo collocato rivolto verso il giardino, in modo che egli godesse di una vista migliore e io potessi vederlo meglio in volto.

Cominciò così un avvicinamento, non senza le oscillazioni che alcuni fanatici della razza introdussero nel tranquillo corso delle cose. In proposito una volta sua Eccellenza Honda mi disse: “Da voi non circolano molte persone che possano presentare un ineccepibile albero genealogico fino al 660 a. C.”; e un’altra volta: “Fino a quando abbiamo prodotto belle xilografie a colori e costruito parchi per i templi eravamo dei barbari; ora che fondiamo cannoni e variamo corazzate siamo una nazione civile e una nobile razza”.

Nel corso delle trattative entrambe le parti dovettero ingoiare qualche boccone amaro. Una volta von Ribbentrop mi chiese: “C’è da fidarsi di questa gente? Si può far conto su di loro?”; al che io risposi: “In Giappone c’è un pugno di persone (purché si prenda contatto con quelle giuste) che possono muovere l’Impero nella direzione che vogliono. È importante rivolgersi solo alle persone giuste, e altrettanto importante è la fiducia che queste, a loro volta, hanno in altre persone giuste”.

Yendō – uomo di Satsuma, ufficiale della flotta della Guardia e forse la persona con la posizione più influente nell’ambasciata giapponese, tanto che di tanto in tanto frenava Ōshima al momento giusto – chiaramente aveva anche il compito di impedire che la politica giapponese prendesse un andamento casuale, trascinata dalle personalità di Ōshima e di Ribbentrop.

D’altra parte Ōshima, appoggiandosi all’esercito, ha fatto cadere il conte Mushakoji, che però secondo l’uso giapponese è “caduto in alto” nella ristretta cerchia intorno all’Imperatore, dove di certo non è ancora terminata la carriera di quell’intelligente ambasciatore culturale. Più di una volta la Corte e la flotta si sono alleate contro l’esercito, come quando la flotta della Guardia nel febbraio 1936 entrò nella baia di Tōkyō avvolta di fumo nero e con i cannoni ad alzo zero, pronta ad aprire un fuoco di sbarramento sugli obiettivi che doveva proteggere.

L’eccessiva ribellione del giovane esercito fallì. La flotta e la Corte, unite, sono assai forti; e tanto Tōjō [Hideki] quanto Yamamoto [Gonbei] sanno bene quello che vogliono. Tuttavia dall’esterno è raro notare queste frizioni, perché tutti operano spalla a spalla suscitando l’impressione di un meraviglioso affiatamento, di un pugno di ferro in un guanto di velluto. Yendō ne era un esempio eccellente, e – sul piano delle trattative – era superiore al mio caro amico [Rudolf Hess], cui bisognava correre in aiuto. Quel pomeriggio fu altamente stimolante dal punto di vista psicologico”.³⁴

Dopo questo primo contatto Haushofer ne promosse altri, con l’intento di stringere i rapporti fra la Germania e il Giappone. Il 16 giugno 1934 incontrò il principe Kaya; nel giugno 1935 intraprese vari viaggi con l’ambasciatore Mushakoji Kintomo e con Joachim von Ribbentrop; il 29 ottobre 1935 favorì l’incontro segreto fra Ribbentrop e l’addetto militare giapponese Ōshima Hiroshi; organizzò gli incontri nell’ambasciata giapponese il 20 maggio, il 14 agosto e il 5 ottobre 1935. La prima bozza giapponese dell’accordo

³⁴ Testo citato in Jacobsen, *Karl Haushofer*, cit., vol. 1, pp. 364 e sgg., senza indicazione della fonte.

Anticomintern porta la data del 4 ottobre 1935, cioè il giorno prima di quest'ultimo incontro presso l'ambasciata giapponese.

Ormai la fase preparatoria era terminata e Haushofer si ritirava discretamente dalla scena: i contatti ufficiali passarono a Hermann von Raumer, il personaggio di maggior rilievo nel *brain trust* di Ribbentrop, e quelli con i governi tedesco e giapponese al lobbista dell'industria tedesca degli armamenti Friedrich Wilhelm Hack,³⁵ che nel gennaio 1936 si recò anche in Giappone. La sommossa dei giovani ufficiali giapponesi (cui accenna anche Haushofer nello scritto sopra tradotto) provocò una stasi nella predisposizione del patto Anticomintern, che con circa un anno di ritardo venne firmato a Berlino il 25 novembre 1936.

Un geopolitico giapponese scrive a Haushofer

Oltre ai rapporti personali della "getarnte politische Tätigkeit", dell'attività politica occulta, Haushofer curava però anche i contatti culturali. Una lettera sull'interesse dei giapponesi per la geopolitica fornisce alcune indicazioni (in verità non chiarissime) sulle persone e sulla rivista che seguivano le pubblicazioni geopolitiche tedesche e sull'influenza che l'ideologia nazionalsocialista esercitava su alcuni settori dell'opinione pubblica.

Egregio Professor Haushofer,

Colgo l'occasione per porgere a Lei e al Suo onorevole movimento della geopolitica il mio sincero saluto giapponese.

Nell'agosto dello scorso anno noi, membri della Deutsch-Japanische Kameradschaft, abbiamo ricordato i bei tempi in cui abbiamo potuto parlare a lungo sul professor Haushofer di Berlino in un'estiva serata giapponese. Erano presenti anche il prof. T. Matsumoto, C. Fujisawa e altri, che animano in quest'associazione un movimento spirituale e politico per sviluppare l'applicazione del Patto Anticomintern, nella speranza che quest'atmosfera e questa determinatezza [siano d'aiuto] nella nostra lotta contro la Cina o, per meglio dire, contro la falsità cinese nata dal nefasto influsso del capitalismo giudaico e del bolscevismo pure giudaico.

Sono ormai passati quattro anni da quando ho iniziato a leggere la "Zeitschrift für Geopolitik". Conservo un grato ricordo dei Suoi profondi articoli e Le sono riconoscente anche per la cortese accoglienza del mio articolo nel Suo movimento geopolitico. Attraverso la Sua rivista ho conosciuto una nuova tendenza della geopolitica e sto elaborando, dal nostro punto di vista giapponese, alcuni problemi della Cina e dell'Asia orientale. In essi, ne siamo certi, il punto di vista geopolitico svolge una funzione importante, perché immette gli statici dati della geografia nel fluire politico-spirituale.

³⁵ Hack (1886-1946), già segretario della Südmandchurische Eisenbahn A.G., venne internato dai giapponesi dopo la sconfitta tedesca del 1918. Durante la prigionia imparò il giapponese e, tornato in Germania, dal 1921 fu consulente della Marina giapponese. Fondò la Deutsch-Japanische Gesellschaft, partecipò a varie attività politiche, venne anche arrestato dalla Gestapo, riparò in Svizzera e, dopo il 1942, cooperò con Allen W. Dulles (allora OSS, poi CIA).

Oggi in Giappone gli studiosi di geopolitica sono ancora poco numerosi. Si possono per esempio menzionare i signori Abe, Ihmoto, Kawanishi.³⁶ Però non abbiamo né un'associazione né una vera e propria rivista.

Ho il piacere di comunicarLe che di recente è sorta una società che si propone di studiare e di diffondere ulteriormente la geopolitica in Giappone. Il suo nome è "Società per la scienza sintetica" ed è giunta al secondo anno di vita. Si fonda sull'idea che le scienze naturali e le scienze umane raggiungono a un certo punto un'armoniosa unità, grazie alla quale si giunge a un concetto totale dell'esistenza. Le segnalo che il professor T. Shinohara è il fondatore di questa società e ne guida l'attività di ricerca. Egli vorrebbe diffondere le idee della geopolitica, che in Giappone non sono ancora generalmente note, richiamandosi alle informazioni sugli orientamenti e sulle potenzialità della geopolitica riportate dalla Sua rivista. Sarebbe suo desiderio soprattutto conoscere la storia del Suo movimento; Le saremmo molto grati se Lei ci inviasse anche una sua fotografia, da pubblicare nella nostra rivista.

Il professor Shinohara propone inoltre uno scambio fra le nostre due riviste, "Geopolitik" e "Sogo kagaku" (Scienza sintetica). Egli Le invierà la collezione di "Sogo kagaku" insieme con i suoi saluti.

Qui in Giappone conosco un signore tedesco, il Dr. Thomas Bauerlein.³⁷ È un mio buon amico, con il quale spesso mi intrattengo su di Lei. È molto attivo e io ho un grande rispetto per le sue idee sul Giappone.

Con il saluto più cordiale e deferente,

Ryuzo Ohki - Deutsch-Japanische Kameradschaft
Siba – Tōkyō³⁸

Si aprirebbe qui il discorso sulla recezione della geopolitica tedesca in Giappone. Infatti le principali opere di Haushofer vennero tradotte in giapponese; due scuole di geopolitica promossero a Tōkyō le sue teorie con scritti e conferenze, mentre a Kyōto operava un'altra scuola di geopolitica, che distrusse però buona parte dei propri documenti alla fine della guerra.³⁹ Per i nipponisti europei il versante giapponese della geopolitica costituisce quindi un campo d'indagine ancora quasi inesplorato.

³⁶ Kawanishi Masakane, seguace di Karl A. Wittfogel nel suo periodo marxista, ne tradusse *Geopolitik, geographischer Materialismus und Marxismus* (1929) col titolo *Chirigaku nihan* (Yokosha, Tōkyō 1933); tradusse anche *Dialektische Wechselwirkung*. Sempre sulle orme di Wittfogel pubblicò in *Takushoku daigaku ronshū*, "Critica della geografia fascista: la geopolitica. Il suo fondamento storico e la questione metodologica", 1933, 3, 2, pp. 58-88.

³⁷ Forse Thomas Bäumlein, autore di "Japanische Staatsmetaphysik und Kulturpolitik", *Ostasiatische Rundschau*, XVII, n. 24 (1936).

³⁸ Ryūzō Ohki a Karl Haushofer, Tōkyō, 28 gennaio 1938, conservata nel Bundesarchiv, Koblenz, Nachlaß Karl Haushofer/925b e pubblicata in Jacobsen, *Karl Haushofer*, cit., vol. 2, p. 334 s. Ho lasciato invariate le piccole inesattezze (per esempio, Haushofer non fu mai professore a Berlino). Sulla lettera dattiloscritta è stato aggiunto a mano: "Molto importante. Da restituire dopo averne preso conoscenza!"

³⁹ Cfr. Christian W. Spang (docente tedesco della Sophia University di Tōkyō), "Karl Haushofer Re-examined - Geopolitics as a Factor within Japanese-German Rapprochement in the Inter-War Years?", in Christian W. Spang & Rolf-Harald Wippich (eds), *Japanese-German Relations, 1895-1945. War, Diplomacy and Public Opinion*, Routledge, London 2006, pp. 139-157 (in particolare il paragrafo "The Haushofer 'Boom' in Japan", pp. 146-149).

HAUSHOFER'S MILITARY MISSION IN JAPAN AND HIS GEOPOLITICAL THEORY

The military mission in Japan of the Bavarian general and geopolitician Karl Haushofer (1869-1946), lasting from 1908 until 1910, had a seminal importance in shaping his ideas, because he saw Japanese society as an inspiring model for German society. His close connection with the Nazi establishment enabled him to rebuild the diplomatic relationships between Japan and Germany after World War I. The essay analyses Haushofer's military career, his mission in Japan and his contribution to the rebirth of German-Japanese dialogue, whose ultimate achievement was the Anticomintern Pact. Two documents show what Haushofer called his "disguised political activity", as well as the Japanese interest in Haushofer's geopolitical theory of the "Great Spaces", since it theoretically justified the Japanese expansion in the "Greater East Asia Co-Prosperity Sphere".

ハウスホファーの軍事視察と地政学

マリオ・G・ロザーノ

バイエルンの軍人かつ地政学者であるカール・ハウスホファー(1869-1946)の日本軍事視察は1908年から1910年にかけて行われ、彼の思想形成に決定的な役割を果たした。日本社会は彼にとって、ドイツが学ぶべきモデルとなったのである。第一次大戦後は、国民社会党上層部との親交を利し、日独外交再建に寄与した。本稿は、ハウスホファーの軍人としての経歴、日本滞在、及び反コミンテルン協定を頂点とする日独関係修復に果たした役割を分析する。二つの資料により、彼自身が「隠れた政治工作」と呼ぶその活動、また「大東亜共栄圏」を理論的に正当化することとなる彼の「総合地域」地政学への日本人の関心が、明らかにされる。

Maria Giusi Luprano

MARGINALITÀ E SPAZIO IN *FUSHI* DI NAKAGAMI KENJI

Come di ciascun scrittore si può dire che la carriera è inscindibile dalle proprie vicende private, così la storia personale di Nakagami Kenji 中上健次 (1946-1992), *diversa* dalla maggioranza dei giapponesi, ha apposto un marchio inconfondibile sulla scrittura del suo autore.

Se sono note le discriminate origini *buraku* 部落¹ di Nakagami forse meno evidente è ciò che ha comportato una simile ‘dotazione’. Vivere in una comunità fuoricasta costringe a guardare il mondo con gli occhi di un escluso. Provenire da un “quartiere speciale”, traduzione letterale di *tokushu buraku* 特殊部落, termine abbreviato nel più comune *buraku*, ha significato essere cresciuto da ghettizzato, da cittadino di seconda classe.

La maggioranza degli storici ritiene di natura religiosa le cause della discriminazione ai danni di coloro che furono intoccabili a tutti gli effetti e considerano quelle ragioni invariate, ancorché anacronistiche, fino ai giorni nostri. Karatani Kōjin 柄谷行人 invece non concorda con questa tesi di contiguità poiché rintraccia in epoca pre-moderna, nel periodo Sengoku (1467-1568), moventi scatenanti la segregazione ben più definiti e circostanziati di quelli simbolici antichi: interessi politici presto occultati ma alla base di una nuova configurazione di struttura di potere in Giappone, stabilizzatasi con il regime Tokugawa.² I *burakumin* 部落民 restano comunque degli emarginati, qualunque argomentazione si voglia addurre. Il sistema non li ha espulsi

¹ Il termine politicamente corretto usato oggi è *hisabetsu buraku*, ovvero *buraku* che subiscono discriminazione.

² Sulle orme di una ricerca dello storico Ishio Yoshihisa 石尾芳久, cfr. Karatani Kōjin, “Hisabetsu buraku no ‘kigen’” (‘Origini’ dei *buraku* discriminati), *Hihyō kūkan*, dicembre 1994, pp. 46-54. Il presente articolo si riaggancia a un precedente studio su problematiche e implicazioni *buraku* nella scrittura di Nakagami Kenji, a cui rimando anche per riferimenti bibliografici più dettagliati: M.G. Luprano, “Cultura *buraku* negata: controlinguaggio nello scrittore Nakagami Kenji (1946-1992)”, in Massimo Arcangeli, Carla Marcato (a cura di), *Lingue, culture e potere* (Atti del Convegno, Cagliari, 10-14 marzo 2006), Bonacci, Roma 2008, in corso di stampa.

dai confini dello Stato, li ha lasciati all'interno perché il loro ruolo è stato funzionale nell'ingranaggio economico, ma li ha mantenuti ai suoi estremi.

Nakagami Kenji, scrittore contemporaneo scomparso a quarantasei anni, proviene da una famiglia di *burakumin* di Kumano 熊野, nella penisola del Kii 紀伊. Era 'uno del quartiere', uno di periferia, si direbbe con l'attualità dell'oggi.

Ben sappiamo che il concetto di periferia si associa spesso a quello di degrado: chi si ritiene 'norma' e 'centro' immagina i territori ai propri margini come universi di desolazione, frutto nient'altro che di una proiezione di paure e fantasmi. Eppure per chi vi abita sono la propria realtà identitaria, mondi in cui non sentirsi estranei. A volte gli esclusi riproducono di conseguenza il rifiuto e i modelli di estromissione subiti contro quelli ancora più deboli, come le donne, trasformandosi così da vittime in carnefici.

Sotto questa luce si comprende perché per Nakagami, "allevato sotto il marchio della differenza e della subordinazione etnica come *burakumin*", la violenza sia "endemica" nelle sue opere, come sottolinea Cornyetz.³ I critici più autorevoli, tra cui il semiologo Asada Akira 浅田彰 e Watanabe Naomi 渡部直己, sono concordi nel riconoscere quale, dal punto di vista di una modernità di scrittura, sia una delle strategie meglio riuscite dell'autore per ribellarsi agli stereotipi di sempre sui *burakumin*. È l'utilizzo di quei pregiudizi con finalità ancora più spregiative. I reietti rivendicano curiosamente la propria storia, in tutte le loro azioni più sordide. L'ottica con cui si guarda ai disgraziati viene capovolta: essi divengono protagonisti nelle opere del romanziere. Nakagami percorre il *cliché*: "Non assumo il senso estetico giapponese, né lo sovverto semplicemente: lo attraverso dall'interno, poi lo distruggo fino in fondo".⁴

Non è difficile risalire alle ragioni di tale schema. Lo scrittore afferma l'esistenza di ciò che è negazione e assenza per il senso comune degli altri. Figlio di una "terra di eterni girovaghi liberi, Kumano", anch'egli inquieto "girovago", dà voce agli emarginati, pur quando vanno al fondo della disperazione nel tentativo di una via d'uscita. Al pari degli asceti, i quali perdono se stessi vagando senza meta in quella regione alla ricerca di purezza e immortalità. Gli opposti si equivalgono, il proprio mondo fatto di privazioni

³ Nina Cornyetz, *Dangerous Women, Deadly Words. Phallic Fantasy and Modernity in Three Japanese Writers*, Stanford University Press, Stanford 1999, p. 159.

⁴ Cfr. Asada Akira in Karatani Kōjin *et al.*, "Sai/sabetsu, soshite monogatari no seisei" (Differenza/discriminazione e la formazione del *monogatari*), *Subaru*, ottobre 1994, p. 268; Watanabe Naomi in Karatani Kōjin *et al.*, "'Sennen' no bungaku. Nakagami Kenji to Kumano", in Karatani Kōjin, Watanabe Naomi (a cura di), *Nakagami Kenji to Kumano*, Ōta shuppan, Tōkyō 2000, pp. 191-192 (Atti del simposio tenutosi nel 1993 in occasione del primo anniversario della morte dello scrittore). La citazione è di Nakagami Kenji, "Mono to kotoba" (Le cose e le parole), in Karatani, Watanabe (a cura di), *Nakagami Kenji to Kumano*, cit., p. 26 (Conferenza all'interno di un ciclo tenutosi presso l'Associazione culturale Giovani del Buraku nel 1978).

e dannazione è anche l'unica possibilità di esistenza e sopravvivenza. O di salvezza. Ciò che è empio e impuro diviene santo, un nuovo modello positivo. Le norme diventano prive di senso.⁵

Fushi 不死

Il racconto *Fushi* (L'immortale, 1980), in apertura della raccolta *Kumanoshū* 熊野集 (Antologia di Kumano, 1984),⁶ è emblematico di molte tematiche ricorrenti in Nakagami. È stato qui prescelto perché rappresenta un efficace bilanciamento tra contenuti e linguaggio, un esempio ben riuscito di come lo scrittore riesca a tradurre i temi a lui più cari in una struttura narrativa coerente.

Fushi è la breve storia del vagabondaggio di un asceta itinerante, uno *hijiri* 聖, dell'incontro fortuito e passionale con una donna bella quanto misteriosa che vive sola fra i monti di Kumano, dell'ossessione della salvezza nell'asceta, delle presenze di strani spiriti fra quei boschi, dello svanire della figura di lei. Sono sufficienti questi accenni forse per far balzare alla mente il più famoso viaggio del monaco Shūchō, l'apparente protagonista di *Kōya hijiri* (Il monaco del monte Kōya) di Izumi Kyōka. *Il monaco del monte Kōya* è certo il pre-testo più evidente di *Fushi*, ma non l'unico, come lo è in una certa misura *Jasei no in* (La passione del serpente) di Ueda Akinari. Ciò è in parte dovuto al suo impianto di "racconto di viaggio", o meglio di "sogno", struttura-contenitore di figure che fa riecheggiare intere generazioni di opere con incroci di generi. Il riferimento all'architettura di un *mugen nō* 夢幻能 è, secondo alcuni critici, evidente in quest'opera.⁷ Più interessante però è esaminare come il precedente aulico di Kyōka sia diventato un racconto contemporaneo.

⁵ Le definizioni sono di Eve Zimmerman in Karatani *et al.*, "Sennen' no bungaku", cit., pp. 178 e segg. Sull'equivalenza degli opposti nelle istanze di salvezza e perdizione cfr. Massimo Raveri, *Il corpo e il paradiso. Le tentazioni estreme dell'asceti*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 184-189.

⁶ Nakagami Kenji, "Fushi" (L'immortale), in *Kumanoshū* (Antologia di Kumano), Kōdansha bungei bunko, Tōkyō 1988, pp. 7-27.

⁷ Cfr. Izumi Kyōka, *Il monaco del monte Kōya e altri racconti*, a cura di B. Ruperti, Marsilio, Venezia 1991, pp. 151-231; Ueda Akinari, "La passione del serpente" [*Jasei no in*], in *Racconti di pioggia e di luna* [*Ugetsu monogatari*], a cura di M.T. Orsi, Marsilio, Venezia 2003, pp. 125-154. Ricordiamo in breve che nella struttura di un "nō di sogno" compare un viandante, spesso un monaco in pellegrinaggio, la cui funzione di deuteragonista, *waki*, prelude all'apparizione di un personaggio del luogo, il protagonista, *shite*. Lungo la recitazione lo *shite* rivelerà la sua vera natura di essere di un altro mondo e soggetto delle vicende rievocate. Col finire della narrazione egli svanirà e il viandante si desterà dal suo sogno. Cfr. Bonaventura Ruperti, "Il nō e la letteratura giapponese" in Teresa Ciapparoni La Rocca (a cura di), *Introduzione alla cultura letteraria del Giappone*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 125-126; Benito Ortolani, *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Bulzoni, Roma 1998 p. 159. Questa intelaiatura è indubbia in *Fushi* secondo Stephen Dodd, "Japan's private parts: place as a metaphor in Nakagami Kenji's works", *Japan Forum*, 8, 1, marzo 1996, p. 7.

Il componimento del maestro esteta è un incanto di delicatezza per toni e contenuti, un congegno raffinatissimo e soave che si apre, si snoda e si conclude con equilibrio ininterrotto nonostante i cambi inattesi di narratore; nonostante i tre racconti a incastro, quasi invisibili nelle maglie del tessuto espositivo;⁸ nonostante il *climax* via via più intenso provocato sia a un primo livello di rappresentazione, ovvero dalle tentazioni del monaco e dal vacillare della sua fede, sia a livello più interno, ovvero della storia commovente della donna ma raccontata dal vecchio.

Lo scritto di Nakagami invece si presenta all'avvio subito brusco e a tinte fosche. Privo di nome, spuntato non si sa da dove, calato nel bel mezzo di una narrazione cominciata chissà quando, lo *hijiri* mostra in apertura attitudini che poco si addicono al suo abito. È descritto nel suo andare sempre “avanti e avanti”, mentre millanta un grande fisico, tra pensieri erotici e la recita di una cantilena. Ma non si tratta di un sacro *sūtra*: suono gutturale, *jārajārajāra*, meno che voce, una onomatopea che la gola dell'asceta emette per riprodurre ora il rumore delle fronde degli alberi battute dal vento, ora quello della veste che sfrega contro l'erba, ora l'eccitazione della vita che si solleva da dentro al suo corpo.⁹

Appaiono presto un serpente poi le sanguisughe, come nel precedente di Kyōka, come già in Akinari. Gli episodi tuttavia prendono lo spazio di poche battute nell'opera di Nakagami, sono come una citazione dovuta, un cenno al lettore, un richiamo per indicargli la strada che sta battendo il narratore, il solco di quale tradizione. Perciò quando entra in scena la donna prefiguriamo che sarà bellissima ed enigmatica. Quella di *Fushi* presenta anche nel fisico tracce del proprio mistero: ha mani piccole da bambina, sembra non appartenere a questo mondo. L'attrazione verso la donna fa precipitare la situazione al punto che lo *hijiri* ha tale desiderio di lei da rincorrerla nel cuore della montagna per farla sua, immaginando che possa trattarsi della dea Kannon e che possa essere da lei salvato. Ma prima di farcela apparire pressoché consenziente all'incontro e mentre i dettagli erotici si fanno più crudi, comprendiamo che si è trattato di uno stupro.

Un appiglio storico nel racconto è dato dall'episodio del pianto di una nobildonna all'interno di un palazzo. La dama lamenta l'assassinio dell'imperatore e la fuga del principe ereditario, richiama all'attacco della capitale subito dietro i monti, incita alla vendetta le creature dei boschi, metà

⁸ Per la costruzione delle storie racchiuse dentro la cornice del racconto del giovane studente viaggiatore cfr. Bonaventura Ruperti, “Introduzione”, in Izumi Kyōka, *Il monaco del monte Kōya*, cit., pp. 25-26.

⁹ L'attacco del racconto è “Sono hijiri wa”, in cui il deittico “sono” fa pensare a un soggetto già noto, di cui si sappia, di cui si sia parlato in precedenza, cfr. Nakagami, “Fushi”, cit., p. 9. Per il senso di irrealtà nella presentazione del protagonista, cfr. Livia Monnet, “Ghostly Women, Displaced Femininities and Male Family Romances: Violence, Gender and Sexuality in Two Texts by Nakagami Kenji (part 1)”, *Japan Forum*, 8, 1, March 1996, p. 16.

uomini metà cinghiali, demoni agli occhi dello *hijiri*. Il riferimento è ai fatti di sangue intorno alla disputa imperiale che provocò la scissione dinastica nelle due corti del periodo Nanbokuchō (1336-1392) quando, proprio fra quelle terre, fu instaurata la Corte del Sud.¹⁰

Il frastorno causato da questi incontri, il tormento della redenzione e di proseguire nel cammino consumeranno il protagonista fino a far riaffiorare “il fatto” occorso “al villaggio” dieci giorni prima rispetto all’attuale narrazione. Un accadimento su cui il narratore è reticente ma che costantemente nomina lungo il racconto tenendo agganciato il passo della lettura, allorché sembra disvelarsi in chiusura del componimento. L’asceta dichiara la sua convinzione di essere un immortale per nulla inferiore a En no Gyōja 役行者, Kōbō Daishi 弘法大師 o Ippen Shōnin 一遍上人. Citazione *en passant* ma bastevole per alludere a tutta una epopea popolare e religiosa: monaci carismatici e fondatori di sette buddhiste, questi *hijiri* assunsero a mito proprio grazie a Kumano dove ebbero luogo le loro peregrinazioni e vicende mistiche.

In realtà si scopre che l’eremita non ha molta stima di sé. Poco più che ladro e mendicante, il ciarlatano che si guadagna da vivere facendo esorcismi ha già ucciso un’altra volta. Come sembra fare ora, con la donna dalle mani da bambina, mentre le sue mani da *hijiri*, santo e impostore, premono sul collo di lei, con l’eco della Terra Pura nelle orecchie, suppliche di salvezza da parte dell’altra vittima. Ma quando il presunto asceta si volta a guardare ancora quel corpo, corvi confluiti chissà da dove ci volteggiano attorno, e non v’è più traccia di quella creatura. Il racconto chiude in uno spazio fantastico, ennesima rievocazione della tradizione orale di Kumano: l’allusione è allo *yatagarasu* 八咫鳥, un grande corvo dai poteri soprannaturali ritenuto manifestazione di una divinità locale, il quale guidò l’imperatore Jinmu nel suo periglioso viaggio da Kumano a Yamato.¹¹

A prima vista può apparire blasfemo che Nakagami abbia immaginato uno *hijiri* offendere la propria fede facendogli commettere crimini abominevoli quali ripetuti stupri e omicidi. In realtà gli *hijiri* sono figure di per sé ambigue nella stessa tradizione nipponica. La maggior parte erano monaci itineranti sebbene appartenenti a templi, di cui un modello è Shūchō de *Il monaco del monte Kōya*. Più spesso erano eremiti cui le tradizioni, popolare e religiosa, attribuivano poteri magici, come i leggendari En no Gyōja o Ippen Shōnin citati nel racconto. A volte però erano laici, soggetti estromessi dalla società, scartati dal clero ufficiale buddhista, asceti spontanei che campavano di divinazione, pratiche magiche, cure di piccole malattie karmiche, preparati medicinali ecc. come il nostro in *Fushi*. In tutte le culture questa tipologia di persone inclassificabili si situa sempre a metà strada tra il misticismo e la stregoneria, tra il podio della santità e la fossa dell’impostura. La loro ambiguità li pone comunque in una posizione sociale liminale, perciò l’ambivalenza della loro

¹⁰ Cfr. Nakagami, “Fushi”, cit., p. 18.

¹¹ *Ibid.*, pp. 26-27.

condizione riproduce altrettanta alterità, discriminazione e infine violenza.¹² Facile intuire come questi esseri marginali rimandino, per lo scrittore, ad altri individui respinti dalla storia, ovvero i *burakumin*. Lo *hijiri* è quindi un traslato dell'emarginazione.

Kumano: terra straniera

Lo scenario del racconto è Kumano, una terra cara alle divinità, ove è la caverna in cui giace sepolta Izanami 伊邪那美, ove è il regno dei morti, ripetono non di rado i personaggi di Nakagami. Ma questa regione non è solo uno sfondo, bensì essa stessa soggetto narrante. Kumano, popolata da mille creature, rappresentazioni sacre e profane, parla i suoi attori. Come chiarisce Cornyetz, "il paesaggio funziona per sbloccare il tempo" nelle opere dello scrittore.¹³ L'asceta medesimo in *Fushi* ribadisce con forza che le figure incontrate non sono fantasmi, né sogni né apparizioni: sono gli stessi protagonisti, l'imperatore gettato in fondo al mare e la principessa uccisa a colpi di spada.¹⁴ Eroi in seguito resi immortali dalle varie leggende ma che la storia aveva estromesso dal mondo: spiriti inquieti, morti senza pace che in quei luoghi ritornano in cerca dei perché delle sofferenze nella loro vita. Scrive Ruperti a proposito anche di un *mugen nō*: "Il *nō*, in particolare nella forma del sogno, tende a incentrarsi su una singola figura, che rivive il momento cruciale della sua esistenza, sentimenti, sensazioni ed emozioni che hanno indelebilmente segnato la sua vicenda terrena, i momenti più indimenticabili [...]".¹⁵ Kumano è il "paese della trasmigrazione delle anime", dove la vita diventa morte e la morte diventa vita.¹⁶

Kumano è definito "spazio semioticamente carico" dalla McKnight.¹⁷ Non è solo una terra sacra ma anche periferia e scarto dell'impero. È, rispetto all'antica capitale Kyōto, spesso l'esilio, magari volontario per ragioni spirituali, situata oltre Yoshino 吉野, area questa addomesticata da tanta finzione di 'fiori di ciliegio'. Tutta la penisola del Kii è da sempre teatro di contaminazioni, terra di sortilegi, di destini santi e maledetti, luogo di ascesi per religiosi, di rifugio per perseguitati, di ritrovo per anime erranti. È celebrato scenario di guerrieri 'fuggiaschi e perdenti', di imperatori che

¹² Sulla posizione degli *hijiri* rispetto al clero cfr. Murakami Manabu, "Setsuwa Tales and Hijiri Ascetics", *Acta Asiatica*, 37, 1979, pp. 85-86. Sulle figure liminali in genere cfr. Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, il Mulino, Bologna 1975 (cap. "Pericoli e poteri", pp. 149-176). Sulla riproduzione della violenza negli *hijiri* cfr. Monnet, "Ghostly Women", cit., p. 18.

¹³ Cornyetz, *Dangerous Women*, cit., p. 185.

¹⁴ Nakagami, "Fushi", cit., pp. 18-19.

¹⁵ Ruperti, "Il *nō* e la letteratura giapponese", cit., p. 130.

¹⁶ Definizione di Zimmerman in Karatani *et al.*, "Sennen' no bungaku", cit., p. 178.

¹⁷ Anne McKnight, "Crypticism, or Nakagami Kenji's Transplanted Faulkner: Plants, Saga and Sabetsu", *The Faulkner Journal of Japan*, 1, May 1999, <http://www.isc.senshu-u.ac.jp/~thb0559/anne.htm>, p. 5.

non volevano rassegnarsi al nuovo corso della Storia, di sommosse contadine contro gli oppressori perciò condannati a diventare *burakumin*, di anarco-socialisti giustiziati per lesa maestà.

“Ciò che è scivolato via fuori dall’orbita dei sistemi simbolici imperiali” continua la McKnight, “è andato alla deriva a Kumano”,¹⁸ compreso il gruppo che partecipò alle rivolte fallite *ikkō* (*ikkō ikki* 一向一揆). A Kumano infatti furono confinati i sovversivi vinti che avevano opposto resistenza al potere accentratore di Oda Nobunaga e Toyotomi Hideyoshi, puniti con l’umiliazione di essere declassati a *burakumin*, ovvero di essere banditi dalla società. Erano seguaci dell’*ikkōshū* 一向宗, altro nome del *jōdoshinshū* 浄土真宗 (Vera Scuola della Terra Pura), che riponeva una fede assoluta in Amida. L’*ikkōshū* del tempo “conteneva elementi rivoluzionari borghesi”, insiste Karatani, “era un movimento che negava le classi sociali medievali. [...] Era una religione universale che comportava una rivoluzione di tipo premoderno”.¹⁹ Il critico tiene a puntualizzare che per Nakagami gli sconfitti di Kumano non sono quindi i nobili di corte, una fazione imperiale ecc., ma i ribelli al sistema conservatore militare, gli insorti delle agitazioni *ikkō* perciò squalificati a *burakumin*, allontanati dalle zone nevralgiche del potere, espulsi dal suo ‘centro’. Divennero “cittadini forestieri naturalizzati” a Kumano, come li denomina McKnight. Questo spazio marginale ha dunque funzione di periferia, di “sud” nel mondo testuale di Nakagami. Come ha riassunto lo stesso scrittore, Kumano è una “terra straniera dentro il Giappone”.²⁰

¹⁸ *Ivi*.

¹⁹ Come anzidetto, per una teoria controcorrente sulle origini dei *buraku* discriminati in epoca pre-moderna si veda Karatani, “Hisabetsu buraku no kigen”, cit. Le citazioni sono in Karatani, “Hisabetsu buraku no kigen”, cit, p. 51 e in Karatani *et al.*, “Sennen’ no bungaku”, cit., p. 203.

²⁰ Cfr. Karatani, “Hisabetsu buraku no kigen”, cit, p. 49; McKnight, “Crypticism, or Nakagami Kenji’s Transplanted Faulkner”, cit., p. 5. Ricorda *ivi* la studiosa che Kumano si situa geograficamente “a sud” di Kyōto, su un asse ‘centro-periferia’. Si rimanda ad altra sede, poiché fuorviante dal presente argomento, l’approfondimento della tematica del “sud” caratterizzante l’opera di William Faulkner (maestro riconosciuto di Nakagami) e le influenze sullo scrittore giapponese. Si vedano intanto, oltre alla già citata McKnight, in particolare: Nakagami Kenji, “Fōkunā, hanmosuru minami” (Faulkner, il Sud rigoglioso), in *Nakagami Kenji zenshū*, vol. 15, Shūeisha, Tōkyō 1996, pp. 535-543 (Conferenza in occasione del Simposio Internazionale su William Faulkner del 1985); Asada Akira *et al.*, “Fōkunā to Nakagami Kenji”, *Waseda bungaku*, November 2003, pp. 4-39; Mark Morris, “Gossip and History: Nakagami, Faulkner, García Márquez”, *Japan Forum*, 8, 1, March 1996, pp. 35-50; Kato Yuji, “The Luxuriating South’, William Faulkner, and Gabriel García Márquez: Voices, Narrations, and the Place of Existence”, *The Faulkner Journal of Japan*, 1, May 1999, <http://www.isc.senshu-u.ac.jp/~thb0559/kato.htm>, pp. 1-14. La citazione di Nakagami è in Nakagami Kenji, “Shijifosu no yōni yamai to tawamurete” (“Giocare con la malattia, come Sisifo”, intervista di Watanabe Naomi), *Bungakkai*, maggio 1992, p. 218.

Kumano: spazio trascendentale

È chiaro ormai che Kumano non rappresenta un paesaggio reale, meno che mai il 'paese natio' dello scrittore. È invece una regione mitica antica, un luogo mentale. Kumano è un *topos* utilizzato da Nakagami per pure esigenze concettuali: è un pretesto per introdurre il *diverso*, è il contraltare della bellezza soffusa di Kyōto e dei suoi dettami egemoni. È lo spazio dell'eccesso, il doppio antitetico dell'antica capitale, da sempre sinonimo e apogeo della raffinatezza nipponica classica.²¹ Con le parole dello stesso Nakagami:

Kumano si origina nel suo cozzare ripetutamente contro quelle parole scritte che scorrono ininterrotte a partire dal *Kojiki*. Cose che non riescono ad apparire in superficie, che non si fanno parola. In realtà può dirsi paesaggio naturale, ma è una natura che supera quella natura, è un qualcosa di nudo, sola febbre che urta senza posa. Ed è lì che si origina Kumano. Un tipo di letteratura che non si riesce a scrivere e che quando si è scontrata contro un unico *monogatari* [la parola scritta] e una unica letteratura ha dato origine a Kumano, sovvertendo la letteratura giapponese.²²

Karatani Kōjin ha definito i paesaggi dei testi classici fino all'avvento dell'era Meiji come un gioco del linguaggio. Riferendosi in particolare a Matsuo Bashō (campione eletto del ben noto 'amore dei giapponesi per la natura'), Karatani riflette: "Ciò che attirava [il poeta] più del paesaggio reale era la poesia del passato che lo faceva risvegliare, per meglio dire erano le parole. La letteratura fino al XIX sec. si interessava al paesaggio soltanto per come le parole lo tessevano e costruivano". Cornyetz riprende il pensiero del critico secondo cui la natura descritta da poeti e scrittori possedeva una visione trascendentale dello spazio. Forme retoriche dettavano la descrizione di luoghi famosi celebrati nel canone letterario, sì che i poeti raffiguravano uno spazio concettuale piuttosto che un luogo reale particolare. Così, le montagne in *Fushi* sono uno spazio trascendentale che rivela strati multipli di senso sommersi all'interno del testo moderno. Secondo quella definizione di Karatani dunque, il paesaggio di Kumano nell'opera di Nakagami è una tessitura del linguaggio, affollato da narrazioni e resoconti delle culture orale e scritta, impregnato di significanza trascendentale e spirituale.²³ È al solito incisivo lo scrittore: "Il dono della natura giapponese è nella lingua giapponese".²⁴

²¹ Per Kumano come luogo concettuale senza tempo cfr. Karatani Kōjin, Kawamura Jirō (*taidan*), "Nakagami Kenji. Jidai to bungaku", *Gunzō*, ottobre 1992, pp. 235-238; per Kumano come risposta ai toni "chiaroscuro" di Kyōto, cfr. McKnight, "Crypticism, or Nakagami Kenji's Transplanted Faulkner", cit., pp. 5-6.

²² Nakagami Kenji, "Utsuho kara no hibiki. Shinwa kara monogatari e" (Risonanza dalla cavità. Dal mito al *monogatari*), in Karatani, Watanabe (a cura di), *Nakagami Kenji to Kumano*, cit., pp. 46-47 (Conferenza all'interno di un ciclo tenutosi presso l'Associazione culturale Giovani del Buraku nel 1978).

²³ Karatani Kōjin, "Hitotsu no seishin, futatsu no jūkyūseiki" (Uno spirito, due secoli diciannovesimo), *Gendai shisō*, giugno 1987, pp. 57-58. Cfr. Cornyetz, *Dangerous Women*, cit., pp. 168 e segg.

²⁴ Nakagami Kenji, "Mono to kotoba", cit., p. 25.

Archetipi e (post)modernità

Occorre sottolineare che Kumano è un riecheggiamento di motivi e forme ancestrali, è cioè una reminiscenza postmoderna, un archetipo lontanissimo dall'idea del *kokyō* 故郷. Il ritorno alle origini in Nakagami è cosa ben diversa dal “ritorno a casa”, o *kokyō kaiki* 故郷回帰, come puntualizza Karatani. Dubita infatti Suga Hidemi che “Nakagami sia davvero mai tornato a Kumano o fra i *roji* 路地”, i vicoli del quartiere *buraku* della sua infanzia e giovinezza. E continua: “Perché ritornando indietro, quella non è più la propria casa [*kokyō*]. Ammesso che quei luoghi rappresentino il grembo materno [...], i figli certo non possono tornare al punto di partenza. È proprio perché non si può tornare indietro che diventano finzione come grembo materno”. Anche Yomota Inuhiko sostiene che è stato quando lo scrittore ha realizzato che è impossibile tornare, che ha scritto della sua terra e della sua borgata.²⁵

I critici di necessità raffrontano spesso Nakagami con uno dei suoi più grandi modelli, lo scrittore Tanizaki Jun'ichirō. Un primo esempio di quella modernità è data da *Yoshino kuzu* 吉野葛²⁶ dove la “nostalgia della madre” si rivela un fallimento e l'opera è un “romanzo sommamente riuscito alla Tanizaki” proprio in quanto *monogatari* fallito.²⁷ In altre parole, “il punto interessante di *Yoshino kuzu* in quanto *testo* è che l'io sbaglia a scrivere la storia del Nanbokuchō”, rivelando cioè l'impossibilità da parte dello scrittore-personaggio di rintracciare la storia, con l'aggravio della doppia allusione agli anni '30, periodo appunto di “ritorno alle origini del Giappone”.²⁸ Anche in *Yoshino* lo spazio è trascendentale: sono il lavoro della fantasia e delle associazioni dello scrittore che contano più del luogo reale, tra fantasmi ed echi di un passato irrecuperabile.²⁹

L'operazione di riscrivere la narrativa passata risulta dunque insensata. La perdita del significante è inevitabile proprio nell'atto in cui si cerca di metterlo in luce fra i vari livelli multipli del testo: “Il progetto di scrivere l'oralità è impossibile”, chiosa Cornyetz.³⁰

Ciò chiarisce la ferma convinzione dell'autore secondo cui, trattandosi soprattutto di scrittura moderna, non si può riprodurre o “inseguire” la

²⁵ Karatani Kōjin in Karatani *et al.*, “Sai/sabetsu, soshite monogatari no seisei”, cit., p. 257; Suga Hidemi in Karatani *et al.*, “‘Sennen’ no bungaku”, cit., pp. 188; cfr. Yomota Inuhiko in Karatani *et al.*, “‘Sennen’ no bungaku”, cit., p. 185.

²⁶ Cfr. Tanizaki Jun'ichirō, *Yoshino* [*Yoshino kuzu*], a cura di A. Boscaro, Marsilio, Venezia 1998.

²⁷ Takazawa Shūji in Aoyama Shinji *et al.*, “Nakagami Kenji to ‘kindai bungaku’ no owari”, *Waseda bungaku*, novembre 2004, p. 32. La tavola rotonda è quasi interamente dedicata a Tanizaki e Nakagami, e il testo è a più voci, ossia è la trascrizione degli interventi di sette studiosi al simposio “Nakagami e la fine del *kindai bungaku*”.

²⁸ Watanabe Naomi in Aoyama *et al.*, “Nakagami Kenji to ‘kindai bungaku’ no owari”, cit., p. 39.

²⁹ Cfr. Adriana Boscaro, “Lo specchio della memoria”, in Tanizaki, *Yoshino*, cit., pp. 30-31.

³⁰ Cornyetz, *Dangerous Women*, cit., p. 185.

realtà così per come si presenta o “rotola” “naturalmente sotto gli occhi”. È inconcepibile per lui trascrivere l’oggetto di osservazione, e precisa: “non sono fra quelli che scrivono subito di una cosa appena è accaduta”.³¹ In virtù di ciò lo scrittore è riuscito a rappresentare la marginalità a livello letterario. Tutte le opere di Nakagami, anche quelle di ambientazione a-storica, sono contemporanee e anzi postmoderne, ovvero rivisitazioni niente affatto nostalgiche di strati di testo sottostanti, racconti che si chiudono l’uno dentro l’altro, risonanze di citazioni di componimenti lontani nel tempo e nel genere. È grazie a questa operazione raffinata, è perché la sua produzione è *écriture* che viene ritenuto uno fra i grandi scrittori giapponesi del Novecento. I suoi scritti sono postmoderni perché sono pura testualità, perché è impossibile leggerli univocamente, perché vanno letti a più livelli.³²

Innumerevoli infatti sono i cenni più o meno espliciti, come in parte segnalato, alle varie opere e tradizioni, non solo letterarie ma anche orali, teatrali e religiose. I testi ultimi a cui Nakagami fa riferimento, come quelli di Kyōka e Akinari, sono già rifacimenti di narrazioni precedenti tratte da vari generi, dal *nō* ai *setsuwa*, le quali a loro volta sono versioni riscritte di folklore antecedente. Le storie *dark* di Nakagami, come *Fushi*, sono pertanto rielaborazioni dense di pre-testi ormai irriconoscibili dalle loro (disparate) fonti primarie. Ciò indica che l’autore non intendeva rifugiarsi in un passato nostalgico bensì si proponeva di riconfigurare il *monogatari* sapendo però – dato il suo elevatissimo grado di coscienza letteraria – di poterlo fare soltanto da una posizione di postmodernità. Asada Akira è assai esplicito e parla di “spazio acustico” in Nakagami (in un raffronto più ampio con Jean Genet, anch’egli autore molto amato dallo scrittore giapponese) anziché di “oralità”, come fanno gli altri studiosi. Rimarca come “[...] non si possa minimamente pensare che [lo spazio acustico in lui] costituisca una specie di riproduzione ‘originale’ dello spirito puro di Yamato, antecedente all’introduzione dei caratteri ovvero del significato dei *kanji*. [...] Nelle mani di Nakagami esso invece ha preso la forma di una nuova *écriture*”.³³

Uno degli esempi di tale intertestualità in *Fushi* è il rimando alla fiaba di *hagoromo*. Durante un amplesso l’eremita si figura la donna quale l’angelo dal manto di piume, e considera di tenerla legata a sé nascondendole il mantello perché non voli più via. Il *nō Hagoromo*, a cui il passaggio in *Fushi* sembra riferirsi, non è che una delle riscritture più celebri di materia

³¹ Nakagami, “Shijifosu noyōni”, cit., pp. 210 e 215.

³² Per la pluralità di senso e di livelli di lettura in Nakagami cfr. Cornyetz e Karatani, in Asada Akira *et al.*, “Koyūmei to ‘roji’ no ba wo megutte” (Il luogo dei nomi propri e dei “vicoli”), in Karatani, (a cura di), *Nakagami Kenji to Kumano*, cit., pp. 287 e segg. (Atti del simposio tenutosi nel 1995 in occasione del terzo anniversario della morte dello scrittore).

³³ Sui pre-testi e la mediazione postmoderna in Nakagami si veda Cornyetz, *Dangerous Women*, cit., pp. 172 e 209. La citazione di Asada è in Karatani *et al.*, “Sai/sabetsu, soshite monogatari no seisei”, cit., pp. 261-262.

lirica appartenente alla memoria collettiva giapponese. Prova ne è che anche Yoshimoto Banana 吉本ばなな, pur in un contesto *pop*, non è stata immune da questo richiamo al proprio patrimonio letterario.³⁴ Così le ossessioni dell'eremita di *Fushi* si mescolano a pensieri visionari di archetipi presi a prestito da personaggi di altri testi, di altre categorie letterarie. Ciò esplicita meglio anche quanto detto a proposito del processo messo in atto da Nakagami del suo attraversare – e così distruggere – gli archetipi.

Affabulazione

La qualità di Nakagami è dunque soprattutto nella sua scrittura. Sono le tecniche narrative e il linguaggio che ne rendono credibili i temi, ne sostengono l'opera.

In *Fushi*, come negli altri testi più riusciti, l'azione reale del protagonista è camuffata fra le sue congetture, fobiche e desideranti insieme, fra i deliri, fra le elucubrazioni incrociate con l'interlocutore forse vittima forse complice. Violenti ricordi irrompono nella memoria della gran parte degli eroi di Nakagami, qui nello *hijiri*, e aprono continui *flashback* su un passato che non ne vuole sapere di chiudersi, lasciando intravedere pericolosissimi *flash-forward*. Si aprono brevi squarci sulle storie precedenti dei personaggi, sui loro pochissimi ma ossessivamente ripetuti enunciati. Il pensiero opera e alla fine li spingerà ai gesti inconsulti evocati nei propri incubi: siccome l'asceta ha paura di non resistere alle passioni, alla fine cede.

Il narratore gioca con le meditazioni e le libere fantasie dell'eremita, le mescola alle descrizioni del paesaggio che stranamente lo riflettono, le confonde con le sue sensazioni concrete, fisiche e fisiologiche. Uno dei passaggi esemplari nel racconto è il turbinio di esternazioni che si rincorrono l'un l'altra, scatenate dall'entrata in scena della donna. Bellissima, come una dea. Magari è una dea. Se fosse la dea Kannon al solo tatto potrebbe salvarlo. L'impulso lo spinge a inseguirla su per i boschi. Forse è così anche per lei, visto che non ha provato a sfuggirgli.³⁵

La narrazione oscilla per tutto il racconto tra ciò che il protagonista brama (o teme?) per la sua vicenda terrena, ossia la Salvezza, tra ciò che egli s'immagina di essere, cioè un santo, un immortale, e infine tra ciò che realmente egli è per sua stessa ammissione: un impostore, un omicida. O forse è stato solo tutto un sogno.

³⁴ Tema ricorrente in vari generi letterari e teatrali, ricordiamo che il “mantello di piume” è l'attributo soprannaturale grazie al quale fanciulle celestiali librandosi nel cielo discendevano sulla Terra. Innumerevoli sono le versioni classiche e moderne tratte da questa fiaba di angeli-fanciulle. Cfr. Nakagami, “Fushi”, cit., p. 21. Per il *nō Hagoromo*, erroneamente attribuito a Zeami, cfr. “Hagoromo”, in Royall Tyler (ed.), *Japanese Nō Dramas*, Penguin Books, London 1992, pp. 96-107; cfr. Yoshimoto Banana, *L'abito di piume*, trad. di A.G. Gerevini, Feltrinelli, Milano 2005.

³⁵ Cfr. Nakagami, “Fushi”, cit., p. 13.

L'effetto affabulatorio palesa l'intento dello scrittore: distruggere ogni possibile lettura lineare e definitiva. L'ingarbugliamento della prospettiva narrativa porta un'incertezza massima e la perdita dell'ordine del racconto. Il lettore viene imprigionato dal narratore nell'atmosfera di pensieri frammisti a pulsioni o forse gesti del personaggio, trascinato dallo scivolamento del tempo della storia e delle microstorie dentro incastrate, nell'onda del linguaggio, fra citazioni e brandelli di un passato perduto.

Conclusioni

Risultano ormai logiche le motivazioni di tante intemperanze narrative. Nakagami aveva un fine di riscatto dalla differenza attraverso la scrittura. Ciò può non apparire di particolare rilievo per chi sia stato costretto alla scuola dell'obbligo. Al contrario per chi, fuoricasta come lo scrittore, erediti secoli di proibizione a leggere e scrivere, per chi abbia potuto solo 'ascoltare' le origini della propria storia e per essa essere stato 'scritto' nella prospettiva degli altri in termini di repulsione, allora, la proposta di un proprio racconto, di una propria scrittura, di una nuova ottica di lettura, ha il sapore di un progetto estetico inusitato. Raccontare–scrivere costituisce per Nakagami la sottrazione all'emarginazione, l'affermazione della propria realtà. Ma è un processo non certo indolore, quasi sempre violento nei suoi personaggi. Eppure, nasce la poesia in quelle opere: quando in chi legge viene suscitata l'indulgenza verso le miserie umane e la loro disgraziata attrazione; quando trapela l'ironia da parte del narratore sulla norma e la sua stupidità; quando i personaggi si costringono ad accettare il loro destino da oppressi che non hanno potuto scegliere, e che cercando di migliorare invece peggiorano.

A partire dall'ottica liminale che sia la condizione di *burakumin* sia Kumano gli fornivano, Nakagami ha cercato di decostruire numerose tradizioni testuali. Le varie modalità con cui ha disfatto il canone denotano l'esistenza di un progetto vasto nello scrittore. In questo studio si è potuto dare qualche indicazione su marginalità dei personaggi, violenza dei temi, furia della lingua, tutti soggetti da sempre rimasti fuori dal *kokubungaku* 国文学, il tesoro nazionale letterario elevato, classico e moderno. Lo smantellamento da parte di Nakagami dei modelli non è affatto rivolto, si badi, contro gli autori o le loro opere (tanto che Izumi Kyōka resta uno dei suoi scrittori più amati). Lo scrittore è contro la mistificazione che è stata fatta di quei gioielli letterari assurti e fissati univocamente a icone loro malgrado, contro l'esclusione dell'alterità. Le aggressioni sono mirate contro l'egemonia culturale, contro quel *kokubungaku* che, sorto proprio in un periodo di grande conflittualità storica e in opposizione al *kindai bungaku* 近代文学 (la letteratura che guardava all'Altro, il mondo fuori e diverso dal Giappone, l'Occidente), si costituì poi come l'immaginario di una letteratura nazionale autoctona.³⁶

³⁶ Cfr. McKnight, "Crypticism, or Nakagami Kenji's Transplanted Faulkner", cit., p.

Nondimeno, sarebbe un errore grossolano considerare Nakagami Kenji autore maledetto per via dei temi; etnico in quanto appartenente alla minoranza *buraku* o rappresentante la sua terra Kumano; o, peggio, emarginato perché di periferia. Lo scrittore fa parte a pieno titolo dell'ortodossia giapponese, e non solo per la sua immensa conoscenza di tradizioni culturali e testi classici più svariati a cui fa riferimento. Egli non ha semplicemente contestato le regole: ha usato la norma classica fino a farla implodere dall'interno, ha oltrepassato gli archetipi consumandoli da dentro. Ed è in virtù di ciò che è da ritenersi scrittore "ortodosso".³⁷ I suoi testi sono a più strati, anche se anni luce lontani dai *pastiches* contemporanei. Era intellettualmente curioso e non è rimasto incollato alla sua generazione.

8. Sul significato storico del *kokubungaku* cfr. Fujii James, *Complicit Fictions. The Subject in the Modern Japanese Prose Narrative*, University of California Press, Berkeley 1993, p. 224.

³⁷ Cfr. Okuizumi Hikaru e Karatani Kōjin in Karatani *et al.*, "Sai/sabetsu, soshite monogatari no seisei", cit., pp. 247 e sgg., pp. 256 e sgg.

MARGINALITY AND SPACE IN *FUSHI* (THE IMMORTAL) BY NAKAGAMI KENJI

The topic of this paper is the analysis of the politics of representation of marginality and abjection in the story *Fushi* (The Immortal, 1980) by Nakagami Kenji (1946-1992). The introduction explores the differences between *Fushi* and its most clearly identified model, Izumi Kyōka's *Kōya hijiri* (The Saint of Mt. Kōya, 1900). The essay attempts to show how Nakagami tries to offer a *different* point of view starting from that marginal conceptual space which is Kumano and from the deconstruction of Japanese textual traditions. He then builds up a new *écriture*.

中上健次の『不死』における限界と空間をめぐって

マリア・ジューシ・ルプラノ

本稿は、中上健次（1946-1992）における限界と墮落の表象ストラテジーを対象とする。まず1980年に刊行された短編小説『不死』とその主な典拠、泉鏡花『高野聖』とを比較検討する。単なる故郷としての熊野ではなく、また古代の熊野でもない、むしろ理念としての熊野、限界の場をもとにして、中上健次は日本文学のテキストを突き抜け、破壊してしまうという経緯を明らかにしたいと思う。それは即ち、中上においては熊野に関する作品が新しいエクリチュールという形をとるということなのである。

Andrea Maurizi

LA CINA NELLO *HAMAMATSU CHŪNAGON MONOGATARI*
E NEL *MATSURA NO MIYA MONOGATARI*

Lo studio della dimensione spaziale di un'opera letteraria fornisce al ricercatore importanti indizi per una più completa comprensione dell'oggetto della propria ricerca. Seguire gli spostamenti dei protagonisti di un romanzo permette non soltanto di stilare un inventario dei luoghi in cui l'autore situa e fa operare gli agenti delle azioni ma anche di operare un distinguo tra spazi "reali" e "immaginari", di organizzare una mappatura delle aree urbane e rurali che ricorrono con maggiore frequenza, di individuare i percorsi preferenziali lungo i quali i protagonisti si muovono, di evidenziare le caratteristiche descrittive dei luoghi naturali e artificiali e tanti altri elementi ancora, a seconda delle finalità del lavoro di analisi del testo oggetto di studio.

Mi prefiggo di delineare qui le caratteristiche con cui la Cina viene descritta all'interno di due *monogatari*: lo *Hamamatsu chūnagon monogatari* (Storia del Secondo Consigliere di Hamamatsu, ca. 1070) e il *Matsura no miya monogatari* (Storia della Dama di Matsura, ca. 1190).¹ Lo *Hamamatsu chūnagon monogatari* è il solo *monogatari* del periodo Heian (794-1185) in cui le vicende di un intero capitolo (il primo *maki*) si svolgono in territorio cinese, dove il protagonista si reca per incontrare il Principe in cui il padre, morto molti anni prima, si è reincarnato. L'opera si distingue all'interno della produzione in vernacolo del periodo per l'attenzione che l'anonima autrice riserva all'elemento religioso, sviluppato a livello narrativo attraverso reiterati riferimenti all'ondata di fervente attività religiosa registrata negli

¹ Di entrambi i *monogatari* esiste una traduzione in lingua inglese: lo *Hamamatsu chūnagon monogatari* è stato tradotto nel 1983 da Thomas H. Rohlich per la Princeton University Press (Princeton) con il titolo *A Tale of Eleventh-Century Japan: Hamamatsu chūnagon monogatari*. A Wayne P. Lammers si deve invece la traduzione del *Matsura no miya monogatari*, pubblicata nel 1992 dal Center for Japanese Studies dell'Università del Michigan (Ann Arbor) con il titolo *The Tale of Matsura. Fujiwara Teika's Experiment in Fiction*.

ambientanti di corte del Giappone dell'XI secolo e l'utilizzo di temi e concetti cari alla narrativa curtense tesa a sancire il peso che la tradizione buddhista aveva nella vita quotidiana della nobiltà, quali la reincarnazione, il *mappō*, le visioni oniriche, la fede in Amida, la speranza di rinascere nel Paradiso d'Occidente e la frequente vocazione (o crisi) mistica che sempre più spesso spingeva gli esponenti dell'aristocrazia ad abbandonare gli agi della loro esistenza per condurre una rigida e austera vita di meditazione e preghiera.²

Il *Matsura no miya monogatari* risale invece ai primi anni del periodo Kamakura,³ ed è opera di uno degli intellettuali di maggior spessore del tempo: Fujiwara no Teika (1162-1241).⁴ Dal punto di vista della storia del genere letterario cui appartiene, il *Matsura no miya monogatari* riveste una posizione di estremo interesse per lo studioso, riassumendo in sé le caratteristiche proprie sia dei *monogatari* di corte del periodo Heian sia quelle dei *gunki monogatari* del XIII e XIV secolo. Le vicende della narrazione si situano in un momento non molto anteriore al periodo Nara (710-794), e la trama è resa avvincente e ricca di colpi di scena da una sequenza di elementi soprannaturali che affondano le proprie radici nella tradizione fantastico-mitologica del Giappone e della Cina, paese quest'ultimo in cui si svolgono le avventure di Ujitada, il protagonista maschile del racconto, per oltre metà della lunghezza dell'opera.

La rappresentazione della Cina nello Hamamatsu chūnagon monogatari

Il termine usato dagli scrittori e dalle scrittrici del periodo Heian per indicare la Cina è Morokoshi ("la terra dei Tang"). Un dato non privo di significati emerge dalla visione dell'etimologia del toponimo. Il dizionario di lingua classica, alla voce Morokoshi, afferma infatti che il termine, oltre a indicare la Cina e la parte meridionale della penisola coreana, era in più fonti utilizzato per indicare un luogo remoto – ma non necessariamente "straniero"

² Per un'analisi dell'elemento religioso all'interno del romanzo, cfr. Andrea Maurizi, "La scrittura come mezzo di salvezza spirituale: il caso dello *Hamamatsu chūnagon monogatari*", in *Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Stilistica dell'Università di Cagliari* (a cura di Antonietta Dettori), vol. 5, Carocci editore, Roma 2007, pp. 93-101.

³ Sui problemi di datazione del *monogatari*, si rimanda a Lammers, *The Tale of Matsura*, cit., pp. 6-12; 53-54.

⁴ Tra le numerose pubblicazioni dedicate all'analisi delle opere e della figura di Fujiwara no Teika possiamo citare Aldo Tollini, *La concezione poetica di Fujiwara no Teika*, Cafoscarina, Venezia 2006; Robert H. Brower & Earl Miner (eds), *Fujiwara Teika's Superior Poems of Our Time: A Thirteen-Century Poetic Treatise and Sequence*, Stanford University Press, Stanford 1967; Robert H. Brower (ed.), "Fujiwara Teika's Hundred Poem Sequence of the Shōji Era", *Monumenta Nipponica*, 31, 4, 1976, pp. 333-391; Ivo Smits, "The Poet and the Politician, Teika and the Compilation of the *Shinkokinwakashū*", *Monumenta Nipponica*, 53, 4, 1998, pp. 427-472; Michel Vieillard-Baron, *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie*, Collège de France, Institut des Hautes Etudes Japonaises, Paris 2001.

– per raggiungere il quale bisognava oltrepassare (*koshi*) più monti e corsi d'acqua (*moro*).⁵ Il termine veniva quindi al tempo utilizzato non soltanto per indicare la Cina ma anche una località periferica del paese, una località lontana da Heiankyō, la capitale. Nel XIX libro del *Kokinshū*, la poesia n. 1049 così recita:

*Morokoshi no
yoshino no yama ni
komoru tomo
okuremu to omou
ware naranaku ni*

Seppur ti ritirassi
sul monte Yoshino
della remota terra di Cina
mai penserei di essere
abbandonato da te.⁶

La Cina quindi come figura retorica (*utamakura*) che innesca in chi la pronuncia ma anche in chi ascolta un'immediata associazione con un luogo remoto, difficile da raggiungere, un luogo che condivide con Yoshino, cui viene associato, tutta una serie di valenze simboliche: emblema di una natura rigogliosa e incontaminata, un luogo puro e fortemente connesso alla sfera religiosa e ultraterrena, sede di immortali taoisti ma anche rifugio di asceti e persone che conducono una vita di preghiera, un luogo legato alla casa imperiale, meta di pellegrinaggi ma anche di escursioni da parte di molti esponenti dell'aristocrazia. Un luogo quindi che unisce in sé la dimensione sacra e profana del quotidiano, un luogo marginale in cui è possibile ricreare la dimensione edonistica della vita di corte ma che rappresenta anche un rifugio e che dà protezione a chi non si riconosce nella realtà sociale del tempo e che per questo aspira a una vita di ascesi e preghiera.

Nel romanzo, l'associazione tra la Cina e i monti di Yoshino in cui si svolge l'azione degli ultimi due capitoli dell'opera non è apertamente espressa. Tuttavia è innegabile che l'autrice abbia sfruttato a pieno l'ambiguità del termine *morokoshi* per ricreare nel capitolo iniziale uno spazio solo in apparenza “straniero”, uno spazio che per gli elementi paesaggistici, per le azioni dei protagonisti e le loro affermazioni risulta fortemente connotato da elementi propri della realtà giapponese. Ma non solo. Molti studiosi hanno evidenziato come le vicende narrate e la caratterizzazione psicologica dei personaggi dello *Hamamatsu* indichino che l'opera è un manifesto tributo agli ultimi dieci capitoli del *Genji* (il cosiddetto “ciclo di Uji”), di cui ripropone tipologie umane e ambientali.⁷ Il binomio Morokoshi-Yoshino si arricchisce

⁵ Cfr. *Kogo daijiten* (a cura di Nakada N., Wada T. e Kitahara Y.), Shōgakusan, Tōkyō 1983, p. 1645.

⁶ Traduzione tratta da Ikuko Sagiyama, *Kokin Waka Shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Ariele, Milano 2000, p. 628.

⁷ Sulla relazione che unisce lo *Hamamatsu chūnagon monogatari* al *Genji monogatari*, in particolare sull'influenza che l'opera di Murasaki Shikibu ebbe sulla caratterizzazione degli ambienti e dei personaggi dello *Hamamatsu*, cfr. Misumi Yōichi, *Ōchō monogatari no tenkai*, Wakakusha shobō, Tōkyō 2000, pp. 53-62 e Nakanishi Kenji, *Hamamatsu chūnagon monogatari no kenkyū*, Daigakudō shoten, Tōkyō 1983, pp. 227-301.

quindi di un terzo elemento geografico, quello di Uji – toponimo tra l'altro citato una volta nel capitolo, quando la corrente impetuosa del fiume Zhang viene paragonata a quella del fiume che attraversa Uji⁸ –, facendo confluire nel *maki* iniziale dell'opera elementi e atmosfere che addomesticano la terra dei Tang fino a trasformarla in un riflesso, in una immagine speculare della periferia del Giappone, e dispiegando ai lettori o agli ascoltatori: 1) luoghi connessi alla famiglia imperiale e al desiderio di potere e riconoscimento implicito nel tema dell'“esilio del giovane nobile” (*kishuryūritan*), su cui si basa l'opera; 2) regioni lontane dalla capitale e dal centro politico del paese in grado di distanziare dalle lordure di questo mondo chiunque desideri allontanarsene; 3) aree abitate da uomini e donne che aspirano a recidere i legami terreni per rinascere nel Paradiso di Amida.

Che la Cina rappresentata nel primo capitolo dello *Hamamatsu chūnagon monogatari* sia un'astrazione simbolica, un “luogo mentale” appositamente creato dall'autrice non solo per dare il là alla narrazione ma soprattutto per permettere ai protagonisti del romanzo di muoversi su un terreno che rifletta, tramite le sue caratteristiche fisiche e simboliche, lo stato d'animo, le pulsioni amorose e le aspirazioni religiose proprie degli eroi e delle eroine più amate al tempo, è confermato dalle modalità con cui il paese viene descritto. Per quanto gli ambienti e i paesaggi del primo *maki* derivino in parte da una libera rielaborazione degli elementi naturali e urbani presenti nei dipinti con cui al tempo si riproducevano le descrizioni della Cina contenute nelle fonti letterarie cinesi e giapponesi, come lo *Shiji* (Memorie di uno storico) di Si Maqian, i componimenti poetici di Tao Yuanming (365?-427), Bai Juyi e Yuan Zhen (779-831) o di *monogatari* oggi perduti, come il *Karakuni to iu monogatari*, la lettura del romanzo evidenzia in maniera inequivocabile come l'autrice, al fine di coinvolgere emotivamente i fruitori dell'opera, contaminò gli scenari cinesi con infiniti riferimenti alla realtà del Giappone. Non a caso l'accusa più volte mossa allo *Hamamatsu*, a partire dal *Mumyōzōshi*, è la stereotipata inautenticità delle connotazioni geografiche, ambientali e di costume della Cina.⁹ La spiegazione che a lungo gli studiosi di letteratura hanno dato per giustificare lo scarto esistente tra la realtà territoriale e culturale cinese e quella che emerge dalle pagine del primo capitolo dello *Hamamatsu* riconduce le scelte operate dall'autrice all'esigenza di dover supplire in qualche modo alle scarse conoscenze che aveva della geografia e della cultura cinesi. In realtà, dalla frequente assimilazione operata nel primo *maki* della Cina al Giappone, appare evidente che l'autrice non aveva intenzione di descrivere con esattezza la realtà di quel paese, ma semplicemente di presentare un'ambientazione

⁸ Cfr. Matsuo Satoshi, *Takamura monogatari*, *Heichū monogatari*, *Hamamatsu chūnagon monogatari*, “Nihon koten bungaku taikei, 77”, Iwanami shoten, Tōkyō 1964, p. 186.

⁹ Cfr. Michele Marra, “*Mumyōzōshi*. Introduction and Translation”, *Monumenta Nipponica*, XXXIX, 3, 1984, pp. 302-305.

dalle tinte vagamente esotiche che rispondeva allo stesso tempo a un alto grado di familiarità. In virtù dell'estrema autoreferenzialità della società curtense del periodo Heian, non deve stupire che le scale dei valori in base ai quali valutare una cultura straniera (in questo caso quella cinese) fossero vincolate alla visione del mondo e alla raffigurazione del quotidiano proprie della nobiltà di corte. Non a caso le differenze caratteriali e di comportamento tra i due popoli vengono spesso sottolineate con commenti sarcastici e pungenti, mentre palazzi, nobili e ancelle sono spesso descritti come se si trattasse di architetture, funzionari o dame di compagnia della corte di Heiankyō.

E ancora: il Palazzo imperiale cinese è una copia di quello di Heiankyō, la vita di corte riproduce quella giapponese e anche Dingli, la località in cui la Consorte acconsente a incontrare il Consigliere, somiglia alla parte occidentale della capitale giapponese. All'inizio del capitolo, quando gli uomini della scorta commentano la natura autunnale dei paesaggi cinesi con la poesia:

*Mushi no ne mo
hana no nioi mo
kaze no oto mo
mishi yo no aki ni
kawarazarikeri*

Il canto degli insetti
il profumo dei fiori
e il sibilo del vento.
C'è forse differenza
con l'autunno del Giappone?¹⁰

il Consigliere risponde improvvisando la rima:

*Oku tsuyu mo
kiri tatsu sora mo
shika no ne mo
kumoi no kari mo
kawarazarikeri*

La rugiada del mattino
e il cielo brumoso.
I cervi che bramiscono
e le anatre in volo.
Non c'è niente di diverso.¹¹

Una perfetta analogia collega e identifica la flora e la fauna autunnali dei due paesi. Nulla li distingue, come nulla distingue l'aspetto delle dame di compagnia della Consorte di Heyang da quello della dame giapponesi, di cui riprendono le movenze, l'abbigliamento e le acconciature. Il padre della Consorte era cinese ma la nobildonna, nata in Giappone, considera il Giappone il suo vero paese, e soltanto con dei giapponesi (il Consigliere, ma anche dei semplici monaci che arrivavano a corte per motivo di studio) riesce a confidarsi e a parlare, infrangendo la solitudine che rabbuia le sue giornate e superando l'incomprensione di cui è circondata. Ai funzionari cinesi l'autrice attribuisce cariche proprie dell'ordinamento politico del Giappone, e molti dignitari e ancelle di corte compongono poesie non in cinese ma in giapponese.

Si è già accennato al forte debito che lo *Hamamatsu* deve al ciclo di Uji del *Genji*. Verso la fine del capitolo, quando il Consigliere prende commiato

¹⁰ Cfr. Matsuo, *Takamura monogatari*, cit., p. 157.

¹¹ *Ibid.*

dalla Consorte prima di intraprendere il viaggio di ritorno che lo riporterà in Giappone, lui le sussurra:

*Futatabi to
omoiwawasuru
kata mo nashi
ikani mishi yo no
yume ni ka aruramu*

Se non posso
amarvi di nuovo
il sogno di quella notte
non è stato altro
che un'illusione.¹²

La donna, turbata, risponde:

*Yume to dani
nani ka omoi mo
idetsuramu
tada maboroshi ni
miru wa miru ka wa*

A che serve
ricordare i sogni?
Sono solo visioni
di una realtà
inesistente.¹³

Questi versi, insieme all'ambiente che fa da sfondo all'incontro che poco dopo il Consigliere ha con le figlie del Primo Ministro, uno scenario dalla bellezza tanto rarefatta da apparire quasi irreale, ultraterreno – un effluvio di raggi lunari, di profumo di fiori e note musicali – e all'espressione *yume no ukihashi* (“un ponte sospeso in un sogno”) da lui usata per definire le donne che in quel momento non può raggiungere, permette all'autrice di effettuare un rapido quanto efficace collegamento non solo con le ambientazioni malinconiche, gli amori irrealizzabili e la carica mistica dei capitoli successivi del romanzo ma anche con *Yume no ukihashi*, espressione creata da Murasaki Shikibu per esprimere la precarietà e il dolore che contraddistinguono il rapporto che unisce Kaoru e Ukifune nell'ultimo capitolo del *Genji*, e su cui saranno modellate nei capitoli successivi del romanzo le relazioni amorose del protagonista.

Gli elementi fantastici della Cina nel Matsura no miya monogatari

Dopo oltre cento anni dalla stesura dello *Hamamatsu chūnagon monogatari*, Fujiwara no Teika compose il *Matsura no miya monogatari*. Un'opera dalle atmosfere surreali, ambientata parte in Cina e parte in Giappone e le cui azioni si svolgono in un remoto passato, “quando il palazzo dell'imperatore si trovava a Fujiwara [694-710]”, suona l'*incipit* dell'opera.¹⁴

Il racconto presenta delle somiglianze stupefacenti con lo *Hamamatsu*: i luoghi della narrazione, le relazioni che si instaurano tra i protagonisti e l'indissolubile legame che li unisce a causa del karma delle loro precedenti

¹² *Ibid.* p. 211.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cfr. Higuchi Yoshimaro, *Matsura no miya monogatari*, *Mumyōzōshi*, “Shinsen nihon koten bungaku zenshū, 40”, Shōgakukan, Tōkyō 1999, p. 15.

esistenze, le reazioni emotive e la caratterizzazione fisica e morale dei personaggi, l'utilizzo di immagini ed espressioni che creano medesime atmosfere, vicende amorose destinate al fallimento – cui in entrambe le opere si allude nel titolo con la parola *matsu*, termine comunemente usato al tempo per indicare l'attesa dell'amato da parte di una nobildonna –, la collocazione delle eroine in aree remote e di difficile accesso, il legame che unisce il protagonista maschile ai genitori, soprattutto alla madre, più volte ripreso ed evidenziato nel corso della narrazione, l'uso della reincarnazione, della dimensione onirica e la mancanza di una conclusione. Le vicende del *monogatari* si svolgono quasi interamente in Cina. Le uniche pagine dedicate al Giappone sono quelle iniziali e finali dell'opera, e prima che Ujitada venga nominato dall'imperatore viceambasciatore di una missione diplomatica in partenza per la Cina, dove trascorrerà i successivi tre anni, l'autore riassume con brevi e codificate espressioni la vita del ragazzo, porgendoci il ritratto del giovane bello e talentuoso protagonista di tanti racconti e romanzi galanti del periodo Heian.

Anche in quest'opera la Cina è indicata con il termine Morokoshi e, come nello *Hamamatsu*, più che una realtà geografica e culturale distinta da quella giapponese sembra quasi esserne un riflesso, una proiezione speculare e simmetrica. Con due importanti differenze: 1) il realismo che contraddistingue lo *Hamamatsu* cede qui il passo a scenari e ad atmosfere che attengono più al registro della fantasia e del divino che a quello della quotidianità degli esseri umani, anche se bisogna riconoscere che un maggiore utilizzo della citazione letteraria e la riscrittura di numerosi passi di antichi annali dinastici concorrono in alcune parti del lavoro a definire in maniera meno sfocata la geografia e la storia della Cina; 2) il sogno, l'elemento usato nello *Hamamatsu* per arrestare la progressione del tempo oggettivo al fine di permettere ai protagonisti di interrompere il normale flusso del tempo narrativo e di aprire finestre nel tempo e nello spazio per spostarsi col pensiero nel passato e nel futuro, viene qui rielaborato dall'autore per porre in discussione la contrapposizione tra veglia e sonno, per annullare la distanza che separa la verità delle esperienze vissute di giorno dall'illusione degli eventi che animano le visioni notturne. Il sogno si appropria per così dire dello stato di veglia, rendendo vano ai protagonisti del racconto, ma anche a chi lo legge, di stabilire se quanto sta vivendo o leggendo sia reale o immaginario, se sia la descrizione di un evento di vita vissuta o una proiezione della mente.

Il legame che unisce le due opere è troppo profondo per non scorgere nella rielaborazione del tema del sogno operata da Teika nel *Matsura no miya monogatari* un rimando al ciclo di Uji del *Genji*, cui anche lo *Hamamatsu* si ricollega nel capitolo ambientato in Cina. Una ulteriore citazione e un rinnovato omaggio a *Yume no ukihashi*, il capitolo dell'opera di Murasaki Shikibu in cui, tramite l'utilizzo della metafora del “ponte sospeso dei sogni”, la scrittrice aveva ammonito i suoi contemporanei sulla natura illusoria e fallace della vita e dei sentimenti umani, suggerendo che le relazioni interpersonali tra un

uomo e una donna – evanescenti e transitorie come un sogno – sono spesso destinate al fallimento a causa della fragilità dell'uomo che, per non essere in grado di superare gli ostacoli che si frappongono al felice esito della storia, infligge a se stesso e alla partner sofferenza e frustrazione.

Amori vissuti quindi come sogni fugaci e illusori. E come apparizioni di un sogno vengono descritte le donne di cui Ujitada si innamora in Cina: la principessa Huayang, sorella del sovrano, l'imperatrice e una dama senza nome. Sono donne particolari, che si materializzano sotto i raggi incantati della luna o tra i vapori della foschia, che vengono annunciate da profumi inebrianti e ultraterreni, che all'alba svaniscono con la stessa rapidità di una nuvola, che non si muovono nello spazio, che quasi non interloquiscono con Ujitada, e se gli rivolgono la parola è solo per fare delle rivelazioni portentose o rimproverargli la decisione di rientrare in Giappone. L'atmosfera irreale che contraddistingue gli incontri fa insorgere in Ujitada il dubbio se questi siano davvero avvenuti, inducendolo più volte a esprimere la sua perplessità, come nell'affermazione che precede di poco la fine del secondo *maki*:

Le notti di primavera sono brevi e il gallo ha appena cantato.

Eppure non ho mezzi per sapere se lo abbia ascoltato in sogno o nella realtà.¹⁵

I passaggi del romanzo che meglio esemplificano il distacco dal registro realistico dei *monogatari* dell'XI secolo (*Genji* e *Hamamatsu*) e l'inserimento della dimensione onirica e ultraterrena nel vissuto quotidiano degli individui – i due punti poc'anzi evidenziati – sono quelli in cui Ujitada si relaziona con le donne di cui si innamora e le scene di battaglia in cui affronta e sconfigge Yu Wenhei, il generale al comando delle truppe del signore di Wen, il re che tenta di impossessarsi del paese dopo la morte dell'imperatore.

La sequenza narrativa che descrive l'incontro e l'innamoramento del ragazzo con la principessa Huayang si situa in un'ambientazione di chiara ispirazione taoista: un monte ricoperto di pini e alberi sempreverdi che la tradizione cinese associa alla longevità e all'elisir di lunga vita; un vecchio smunto e con la barba bianca simile a tante raffigurazioni di asceti ed eremiti; il suono del *qin*, lo strumento a corde le cui note malinconiche sono in grado di produrre, in chi le ascolta, pensieri puri e casti; la luna, simbolo per eccellenza sia in Cina sia in Giappone della donna amata e sede, secondo la tradizione cinese, di Yue Lao, la divinità che fa incontrare gli innamorati. E infine la principessa Huayang, l'eterea e mesta fanciulla la cui bellezza e maestria musicale conquistano Ujitada. Dal punto di vista narrativo la sequenza è importante perché è la prima in cui il trascendente entra in contatto con l'immanente e perché vi si evidenzia l'iniziale impossibilità dell'entità divina

¹⁵ *Ibid.*, p. 104.

a interagire con gli umani, di fronte ai quali rimane a lungo impassibile come se non ne percepisce la presenza.¹⁶

Nella seconda sequenza Ujitada si spoglia delle vesti di uomo galante per indossare quelle di un generale astuto e imbattibile, in cui soccorso arrivano nove guerrieri che si materializzano prima dello scontro e che svaniscono nel nulla al termine dello stesso. Sono nove fantasmi (*onigami*), identici per colori (*iro*) e forma (*sugata*), dice il testo, visibili solo ai soldati nemici, mentre le truppe capeggiate da Ujitada non li vedono a causa di una fitta cortina di nebbia. La fuga dalla capitale della fazione imperiale e i successivi scontri armati sono resi attraverso continue citazioni e rielaborazione dei versi del *Canto dell'eterno dolore* di Bai Juyi (772-846), un componimento ricco di magia e di rimandi alla tradizione taoista, dove la stessa Yang Guifei viene presentata come un'immortale che risiede su un'isola incantata, in una torre sfavillante su cui si innalzano nuvole di cinque colori.¹⁷ I guerrieri-fantasma, le entità soprannaturali che appaiono nella sequenza, non interagiscono con Ujitada. O forse sì, ma lui non se ne rende conto. A un certo punto, infatti, il testo include lo stesso ragazzo nella schiera delle apparizioni, affermando che solo nove guerrieri su dieci erano scomparsi. E dal momento che i guerrieri erano uno la copia dell'altro, se ne deduce che avessero tutti le sembianze e l'abbigliamento di Ujitada, il quale però non ne ha coscienza, confermando così il motivo della incomunicabilità tra il divino e l'umano delle sequenze precedenti, anche se in questo caso è definitiva e non momentanea.¹⁸

La terza importante sequenza narrativa affianca all'eroe maschile una donna che vive in una abitazione situata in cima a una montagna, alle cui pendici si trovano degli edifici che riflettono la luce della luna. Ujitada la incontra in una notte di luna piena seguendo il vento e il profumo dei fiori di susino – simbolo di purezza e di lunga vita, sotto cui nacque, secondo la tradizione, Laozi, il mitico caposcuola del taoismo filosofico. È una sequenza più articolata e complessa della precedente, per la stesura della quale l'autore si è avvalso di numerose fonti giapponesi dei periodi Nara e Heian e cinesi dei primi secoli dell'era cristiana, tra cui annali storici, manuali di buon governo, componimenti in versi e in prosa incentrati su figure legate alla mitologia taoista e alla cosmologia buddhista. Riproponendo lo stesso atteggiamento della principessa Huayang, la donna si comporta a lungo come se Ujitada non ci fosse. Lui le parla, le sussurra poesie, le confida i suoi pensieri senza però mai ricevere risposta. Assistiamo quindi a un vero e proprio monologo

¹⁶ Per la sequenza narrativa in questione, cfr. Lammers, *The Tale of Matsura*, cit., pp. 80-96.

¹⁷ Per la traduzione in lingua italiana del *Canto dell'eterno dolore* di Bai Juyi, cfr. Andrea Maurizi, "Il fascino seduttivo di un amore immortale", in *Personale di Kataoka Shikō. Lo spirito giovane della calligrafia classica* (a cura di Virginia Sica e Francesca Tabarelli de Fatis), Go Book Editore, Trento 2006, pp. 34-39.

¹⁸ Cfr. Lammers, *The Tale of Matsura*, cit., pp. 101-113.

del protagonista, un soliloquio che si trasforma in dialogo solo poco prima della fine della sequenza, quando lei gli rivolge la parola per condannare la decisione dell'uomo di rientrare in Giappone e per metterlo al corrente di una verità sconcertante. La narrazione è scandita da un serrato susseguirsi di immagini che evidenziano la dimensione ultraterrena del racconto, immagini fondamentalmente legate ai sensi dell'olfatto e dell'udito.¹⁹

La capacità di ridefinire di continuo i confini tra realtà e fantasia è probabilmente la nota più caratteristica del racconto. I tre protagonisti dell'opera – Ujitada, la principessa Huayang e la donna senza nome – sono in realtà umani e divinità allo stesso tempo, ma non ne sono consapevoli. Ecco perché le donne non sono in grado di comunicare con Ujitada e perché Ujitada non interagisce con i guerrieri che si materializzano sul campo di battaglia. La comunicazione diventa possibile solo quando le divinità perdono coscienza della loro natura ultraterrena e si riappropriano momentaneamente della loro natura umana. La principessa Huayang è la sorella dell'imperatore ma anche un'immortale taoista; la donna senza nome è l'imperatrice ma anche la personificazione di un'ancella al servizio di Śakra, sovrano della dimora celeste dei trentatré, uno dei sei cieli in cui risiedono le divinità del regno dei desideri; e Ujitada è un giovane nobile giapponese ma anche il paggio che Śakra ha inviato sulla terra per affiancare la sua ancella nella lotta contro i demoni che volevano conquistare la Cina. Nei racconti delle Sei Dinastie questa era la fisionomia più ricorrente della narrazione fantastica. L'autore doveva essere in grado di distorcere e manipolare il limite che separa la realtà dall'immaginario, il quotidiano dall'inconsueto, affermando e negando di continuo l'esistenza delle due dimensioni.²⁰ E questo è quanto avviene nel *Matsura no miya monogatari*, che non a caso si chiude con la poesia di Bai Juyi che così recita:

Sembra un fiore, ma non lo è. Sembra nebbia, ma non lo è.

Arriva a notte fonda e se ne va al sorgere dell'alba.

Fulminea sopraggiunge e svanisce come un sogno di una notte di primavera,
e come una nuvola al mattino si dilegua senza lasciare traccia di sé.²¹

¹⁹ *Idib.*, pp. 113-147.

²⁰ Per una buona sintesi delle caratteristiche del racconto fantastico in Cina, cfr. Judith T. Zeitlin, *Historian of the Strange. Pu Songling and the Chinese Classical Tale*, Stanford University Press, Stanford 1993, pp. 1-12.

²¹ Cfr. Higuchi, *Matsura no miya monogatari*, cit., p. 139.

CHINA IN *HAMAMATSU CHŪNAGON MONOGATARI* AND IN *MATSURA NO MIYA MONOGATARI*

With this paper I intend to analyze the way China, one of the most unusual geographical settings in the *monogatari* written between the end of Heian and the beginning of Kamakura periods, is described in *Hamamatsu chūnagon monogatari* (second half of 11th century) and in *Matsura no miya monogatari* (ca. 1190). Despite allusions to Chinese historical and literary tradition that has played a major role in shaping the aspects of many *monogatari* genre episodes, China is a geographical reality almost absent in the plots of Heian vernacular fiction. The knowledge of geographical elements of a literary work is fundamental to achieve a more complete understanding of the nature of characters and of their actions. The aim of this study is thus to single out the narrative functions of natural and human elements of both novels, and to describe the emotional atmosphere which imbues their most evocative scenes.

『浜松中納言物語』および『松浦宮物語』における中国

アンドレア・マウリツィ

本発表は、平安末期から鎌倉初期にかけて書かれた物語において中国がどのように描写され、いかなる語りの役割を担っているかを考察するものである。物語作者にとって中国の歴史的・文学的伝統は、彼らの作品のプロットを豊かにし、文化的な示唆を与えてくれる貴重な宝庫であったが、中国が11世紀の作品の舞台を供することは稀である。実際、部分的に中国本土で物語が展開される作品は、『浜松中納言物語』（11世紀後半）と『松浦宮物語』（1190年頃）の二つしかない。文学作品を形づくる空間的要素は、単に地理学的な諸条件を示すだけでなく、語りと主題の特別な機能を担った文学的なトposでもある。それゆえ、こうした空間的要素の認識は、登場人物とその行為の性質を理解する上で欠くべからざるものである。本研究は、この二作品における風景および生活の描写を分析することで、両作品の舞台背景を特徴づける中国的な雰囲気や醸成される構造とその意味を探り、風景や建物の描写の役割を説明することを目的としている。

Laura Nenzi

**DONNE SULL'ORLO DI UNA CRISI POLITICA:
KUROSAWA TOKIKO E NOMURA BŌTŌ**

Negli anni immediatamente precedenti la Restaurazione Meiji (1868) il dibattito politico sul futuro del paese coinvolse anche un ristretto gruppo di donne. Tradizionalmente escluse dalla sfera politica, alcune di loro scelsero invece di parteciparvi. A tutt'oggi l'unica monografia su un'attivista politica del *bakumatsu* è *The Weak Body of a Useless Woman* (1998) di Anne Walthall, che analizza il percorso politico di Matsuo Taseko 松尾多勢子 (1811-1894), una donna proveniente dalla provincia di Shinano 信濃 e fortemente devota alla causa imperiale.¹ Questo intervento prende in esame le esperienze politiche di altre due attiviste del *bakumatsu*, Nomura Bōtō 野村望東 (1806-1867), di Fukuoka 福岡, e Kurosawa Tokiko 黒沢止幾 (1806-1890), di Mito 水戸.

Delle due, Bōtō sembra avere avuto maggior successo a trovare posto nei libri di storia. I suoi diari e le sue numerose poesie sono stati pubblicati, il suo nome appare di frequente nelle monografie sulla Restaurazione Meiji e i luoghi associati con la sua vita in Kyūshū sono divenuti siti turistici pubblicizzati persino su internet. Tokiko, invece, pare caduta nel dimenticatoio non solo tra gli studiosi occidentali ma, cosa più sorprendente, anche in Giappone. Il suo nome non appare né nel *Nihonshi daijiten* 日本史大辞典 (Heibonsha 平凡社) né nel *Kokushi daijiten* 国史大辞典 (Yoshikawa kōbunkan 吉川弘文館).² Molti dei suoi diari esistono solo in forma di manoscritto e sono conservati all'Ibaraki kenritsu rekishikan 茨城県立歴史館 di Mito. Negli anni Trenta un suo nipote, Kurosawa Minesaburō 黒沢峰三郎, donò una collezione di scritti di Tokiko al Joshi gakushūin 女子学習院 di Tōkyō, ma nel corso dei bombardamenti del 1945 la biblioteca venne distrutta e con essa anche i

¹ Anne Walthall, *The Weak Body of a Useless Woman: Matsuo Taseko and the Meiji Restoration*, The University of Chicago Press, Chicago 1998.

² Bōtō, invece, vi è inclusa. Vedasi *Nihonshi daijiten*, vol. 5 (1993), p. 721 e *Kokushi daijiten*, vol. 11 (1990), pp. 433-434.

manoscritti in questione.³ La casa natale di Tokiko, con annessa *terakoya* 寺子屋, è stata recentemente venduta all'asta (aprile 2007). Un piccolo gruppo di attivisti locali si sta battendo per ottenerne il riconoscimento come bene culturale, ma fino ad ora ogni loro richiesta è stata respinta.⁴

Questa ricerca sulla vita e sulle esperienze politiche di Tokiko e Bōtō intende dunque non solo resuscitare alcune protagoniste del *bakumatsu* di cui si stanno perdendo le tracce, ma anche ampliare la nostra percezione della Restaurazione Meiji tramite un'analisi della partecipazione femminile e delle strategie usate dalle donne per prendere parte al dibattito politico.

Prima di procedere oltre, va qui premesso che Tokiko e Bōtō non si conoscevano. Tokiko era nata e cresciuta a Mito, mentre Bōtō proveniva dal Kyūshū: geograficamente erano dunque separate da una notevole distanza. Nonostante ciò, le loro esperienze seguirono traiettorie parallele: entrambe abbracciarono la causa imperiale, entrambe completarono viaggi a Kyōto infusi di profondi significati politici, entrambe vennero arrestate e successivamente esiliate, entrambe produssero scritti (diari, poesie) pervasi da visioni profetiche e sogni rivelatori. E proprio tali visioni e il loro significato pratico sono l'argomento qui trattato.

Kurosawa Tokiko

Tokiko nacque nel 1806 nel villaggio di Suzugoya 鈴(錫)高野 (Hitachi 常陸, oggi Ibaraki). All'età di ventisette anni perse il marito, tornò alla sua casa natale e vi aprì una scuola (*terakoya*). Fino ad allora (siamo alle soglie degli anni '40 del diciannovesimo secolo) Tokiko, come le altre 'donne di Mito' descritte da Yamakawa Kikue 山川菊栄, non si era interessata di politica.⁵ Negli anni '50, però, le cose cambiarono.

Il risveglio politico di Tokiko inizia nell'estate del 1858, all'epoca del conflitto tra Tokugawa Nariaki 徳川斉昭, signore di Mito, e il capo del Consiglio degli Anziani Ii Naosuke 井伊直弼. Tra agosto e ottobre 1858, Naosuke aveva ratificato trattati commerciali con gli Stati Uniti, l'Olanda, la Russia, la Gran Bretagna e la Francia.⁶ Nariaki, inorridito dalle concessioni fatte ai 'barbari

³ Joshi gakushūin (a cura di), *Joryū chosaku kaidai*, Joshi gakushūin, Tōkyō 1939, pp. 509 e 26-27. Ringrazio Kuramochi Hitoshi 倉持仁志 della biblioteca di Gakushūin per avermi aiutato a seguire la storia di tale collezione.

⁴ Tra di essi vorrei ringraziare per la loro collaborazione Gotō Norio 後藤則男, Ōsawa Toshio 大澤敏男, Saruta Yukio 猿田行男, Horie Katsumi 堀江克己, Fukihara Katsumi 吹原克己, Nakamigawa Takeo 中三川武夫, Hasegawa Ryōko 長谷川良子 e Kurosawa Seiichi 黒沢清一.

⁵ Yamakawa Kikue, *Women of the Mito Domain: Recollections of Samurai Family Life*, trad. Kate Wildman Nakai, University of Tokyo Press, Tōkyō 1992.

⁶ Il testo completo (in traduzione inglese) del Trattato di Amicizia e Commercio tra il Giappone e gli Stati Uniti è incluso in Michael R. Auslin, *Negotiating with Imperialism: The Unequal Treaties and the Culture of Japanese Diplomacy*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2004, pp. 214-221.

stranieri,' si presentò senza autorizzazione al castello di Edo per protestare. Fu immediatamente messo agli arresti domiciliari, prima a Edo e poi (1859) a Mito.⁷

Tokiko venne a sapere dell'arresto di Nariaki "tramite voci di corridoio" (letteralmente, "dai discorsi della gente del mondo fluttuante", *ukiyo no hito no kotonoha ni* うきよの人のことのはに)⁸ e, per protestare, decise di andare a Kyôto e consegnare all'imperatore una petizione scritta in forma di *chōka* 長歌, o poesia lunga. Nella petizione Tokiko richiedeva la liberazione di Nariaki e condannava senza mezze misure le "angherie" (*akuji* 悪事) di Naosuke. Non è qui possibile presentare in dettaglio l'intero diario di viaggio che compose all'epoca né il testo della petizione. Ci si soffermerà piuttosto su una parte particolarmente interessante del diario, quella iniziale, dove Tokiko descrive l'arrivo di una cometa che interpreta come presagio di tumulti politici.

La Cometa

Tokiko scrive:

A partire dall'ottavo mese [dell'Anno del Cavallo Ansei 安政 5 (1858)] una cometa apparve ogni sera, muovendosi dal nordovest verso est. Era bianchissima.⁹

Non ci troviamo di fronte a un espediente poetico: nell'autunno del 1858 vi fu effettivamente una cometa che transitò sui cieli non solo del Giappone (dove venne abbondantemente documentata in verbali ufficiali, *kawaraban* 瓦版 satirici e trattati letterari), ma anche dell'Europa e degli Stati Uniti. Venne osservata sopra Londra e Parigi, venne riprodotta in varie opere d'arte e fu addirittura la prima cometa nella storia a essere fotografata (dall'inglese William Usherwood).¹⁰ Il primo a notarla, nel giugno del 1858, fu un astronomo fiorentino, Giovanni Battista Donati; a tutt'oggi è catalogata negli annali di astronomia come la cometa di Donati.

Secondo l'interpretazione di Tokiko, la cometa era un segnale di imminenti capovolgimenti politici. Nel suo diario infatti rivisita momenti cruciali della

⁷ Yamakawa, *Women of the Mito Domain*, cit., p. 188; Matthew V. Lamberti, "Tokugawa Nariaki and the Japanese Imperial Institution, 1853-1858", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 32, 1972, p. 120.

⁸ Kurosawa Tokiko, *Kyôto toraware no fumi* 京都捕われの文 (Lettere dal carcere di Kyôto, 1859). Ibaraki kenritsu rekishikan, Collezione della famiglia Kurosawa, MS n. 2, 19 verso.

⁹ Kurosawa Tokiko, *Kyôto kikō* 京都紀行 (Diario del viaggio a Kyôto, 1859). Ibaraki kenritsu rekishikan, Collezione della famiglia Kurosawa, MS n. 1, 1 recto.

¹⁰ Jay M. Pasachoff, R. J. M. Olson, M. L. Hazen, "The Earliest Comet Photographs: Usherwood, Bond, and Donati 1858", *Journal for the History of Astronomy*, 27, 1996, pp. 129-145.

storia del Giappone e li collega alla presenza di comete premonitrici. Nel settimo secolo, ad esempio, una cometa era apparsa ad annunciare la ribellione di Soga Iruka 蘇我入鹿. Un'altra cometa aveva annunciato la rivolta di Taira no Masakado 平将門 nel decimo secolo. In tale occasione, scrive Tokiko,

gli astronomi vennero invitati al palazzo imperiale per riflettere sui colori delle comete e giunsero alla conclusione unanime che le comete possono apparire in cinque colori diversi. Se una cometa è blu, il sovrano cadrà e vi sarà una guerra di secessione. Se è rossa, un ribelle salirà al potere e la gente sarà in grave pericolo. Una cometa gialla indica che la bellezza di una donna sarà causa di gravi danni. Se bianca, la cometa indica che una guerra causata da una ribellione dello shōgun scoppierà nel giro di due anni. Una cometa nera, infine, è presagio che un'inondazione devasterà intere regioni e non vi sarà alcun raccolto.¹¹

La cometa del 1858, come sappiamo, “era bianchissima”.

Consapevole di trovarsi in un momento storico di transizione (“una guerra [...] scoppierà nel giro di due anni”), Tokiko decise dunque di prendere la via di Kyōto nel secondo mese del 1859. La cometa profetica le permise non solo di giustificare il suo viaggio verso la capitale imperiale e la sua scelta, alquanto sorprendente, di consegnare una petizione niente di meno che all'imperatore, ma le permise altresì di trovare un compromesso tra passato (precedente storico) e presente in un'epoca in cui il futuro era incerto.

Una volta giunta a Kyōto, Tokiko venne presentata a un gran consigliere imperiale (*zendainagon* 前大納言) a cui consegnò la petizione. A questo punto procedette verso Ōsaka dove rimase ospite di amici. Nel frattempo a Kyōto il magistrato dello shogunato venne a sapere della petizione e firmò un ordine di arresto. La sera del primo giorno del quarto mese (ovvero il 3 maggio 1859) venne arrestata. Seguì un lungo interrogatorio durante il quale fu accusata di aver incluso messaggi in codice nella petizione e di essere una spia.¹²

Nel diario scritto per documentare la sua prigionia ritroviamo la cometa, usata esplicitamente per giustificare un attivismo politico che lei stessa riconosce essere inappropriato per una donna.¹³ Ai magistrati che la interrogavano descrive l'apparizione della cometa e il suo significato politico. Nel fare questo, iscrive il suo attivismo in un contesto cosmico, quasi apocalittico. Ciò le permette anzitutto di addurre una giustificazione divina alle sue azioni e, in secondo luogo, di far sembrare tali azioni quasi irrilevanti, minuscole – come lei stessa scrive, “una goccia nell'oceano” (*taikai no itteki* 大海の一滴).¹⁴

¹¹ Kurosawa, *Kyōto kikō*, 1 recto, 1 verso.

¹² Shiba Keiko, *Kinsei onna tabi nikki*, Yoshikawa kōbunkan, Tōkyō 1997, p. 59; Joshi gakushūin (a cura di), *Joryū chosaku kaidai*, cit., p. 565.

¹³ Kurosawa, *Kyōto toraware no fumi*, MSS no. 2 e no. 3.

¹⁴ *Ibidem*, MS no. 2, 15 recto, 16 recto.

Dopo una quarantina di giorni a Kyōto, Tokiko venne deportata a Edo. Il ventisettesimo giorno del decimo mese (21 novembre 1859) fu condannata all'esilio con il divieto di mettere piede nelle province di Hitachi (Mito) e Yamashiro 山城 (Kyōto) e nel raggio di dodici miglia intorno a Edo Nihonbashi 江戸日本橋.¹⁵ Fu solo dopo la Restaurazione Meiji che riuscì a tornare nella sua provincia natale di Hitachi, dove rimase fino alla morte avvenuta nel 1890.

Mentre era imprigionata a Edo e in attesa della sentenza non poteva sapere che, se per lei un capitolo si stava chiudendo, per un'altra donna in Kyūshū la vita stava per cambiare completamente.

Nomura Bōtō

Bōtō nacque, come Tokiko, nel 1806. Era la terza figlia di un samurai di Fukuoka. All'età di tredici anni Moto もと, come era allora chiamata, venne temporaneamente mandata a vivere con la famiglia del sovrintendente locale (*karō* 家老) per imparare l'arte dell'eleganza e delle buone maniere. Dopo un primo matrimonio fallito, si risposò nel 1829 con il samurai Nomura Shinzaburō Sadatsura 野村新三郎貞貫. Nell'estate del 1859, mentre Tokiko attendeva la sua condanna in prigione, Sadatsura morì. Seguendo una prassi comune all'epoca, la vedova Moto si rasò il capo, prese i voti e divenne una monaca buddhista sotto il nome di Bōtō (o Bōtō ni 望東尼). Aveva cinquantatré anni.

Anche Bōtō, come Tokiko, decise di recarsi a Kyōto, ma nel suo caso le ragioni iniziali non furono politiche. La vera ragione del viaggio, che intraprese nel 1861, era di visitare il suo insegnante di poesia per discutere la pubblicazione di un'antologia poetica in ricordo di Sadatsura.¹⁶ Il viaggio del 1861, però, finì col cambiare Bōtō per sempre.

Il Sogno

Se per Tokiko tutto era iniziato con una cometa, per Bōtō tutto iniziò con un sogno premonitore.

La notte che dormimmo [al Sakuraya] feci questo sogno. In compagnia di uomini non di questo mondo [*yo ni naki hito*, forse inteso come "uomini eccezionali"] cercavo di salire su un traghetto.

¹⁵ *Chūtsuihō okamai basho* 中追放御構場所 (Località da cui viene bandita), Ibaraki kenritsu rekishikan: Collezione della famiglia Kurosawa, MS no. 43 (Ansei 6/10/27). Il testo completo della sentenza è riprodotto a stampa in Nagasawa Mitsu (a cura di), *Nyonin waka taikēi 3*, Kazama shobō, Tōkyō 1968, pp. 552-553.

¹⁶ Shiba, *Kinsei jōsei tabi nikki*, cit., pp. 141 e 187; Aida Hanji, Harada Haruno, *Kinsei joryū bunjin den*, Meiji shoin, Tōkyō 1960, p. 191.

はかなしと
思ひなせども
浦なみの
心にかかる
たびのゆめかな

*Hakanashi to
omoi nasedomo
uranami no
kokoro ni kakaru
tabi no yume kana*

Non fu che un pensiero
fuggente, eppure...
forse il sogno indica
la mia ansia riguardo a un viaggio
sulle onde che si infrangono a riva.¹⁷

Al momento non prestò troppa attenzione al significato del sogno. Se lo avesse fatto, avrebbe avuto una visione di eventi futuri e di un epico viaggio sulle onde che l'avrebbe portata in salvo qualche anno più tardi.

A Kyōto tutto procedette senza particolari intoppi. Bōtō vi giunse poco prima del capodanno e, il quinto giorno del primo mese del 1862 (3 febbraio 1862), venne addirittura invitata a corte per una cerimonia.¹⁸ Il diario si interrompe qui, con la descrizione della cerimonia. Bōtō rimase a Kyōto per altri cinque mesi.

Una volta tornata nel Kyūshū, entrò a far parte dei circoli pro-imperatore, dette ospitalità a molti attivisti e continuò a fare sogni premonitori. Eccone un altro:

Una notte dopo il ventesimo giorno del sesto mese [11 agosto 1865] feci questo sogno. Fiori di susino sbocciati da tempo. Il loro profumo persiste all'ombra degli alberi. Stacco un ramo e i fiori cadono in tutte le direzioni – in mano mi rimane il ramo spoglio. A quel punto mi svegliai.¹⁹

Come i fiori di susino nel sogno, i sostenitori della fazione anti-Tokugawa venivano arrestati e “cadevano in tutte le direzioni”. Bōtō sapeva che presto sarebbe toccato anche a lei e così fu. Arrestata nel sesto mese del 1865 fu condannata all'esilio e spedita a Himejima 姫島, un'isola al largo di Fukuoka.²⁰ Vi rimase sino alla fine del 1866, quando sei samurai devoti alla causa imperiale giunsero sull'isola, distrassero le guardie, forzarono la porta della prigione, la liberarono e la caricarono a bordo di una barca per portarla in salvo a Shimonoseki 下関. Si compì così la realizzazione del sogno fatto cinque anni prima – gli “uomini non di questo mondo”, il traghetto, il viaggio sulle onde.

A differenza di Tokiko, Bōtō non visse abbastanza a lungo per vedere la Restaurazione Meiji. Nell'inverno del 1867 si ammalò e morì. Non ebbe modo di vedere di persona il crollo finale dei Tokugawa nel 1868, ma una visione premonitrice – metafora di cambiamenti – le passò davanti agli occhi poco prima di morire. Infatti, una delle sue ultime poesie recita:

¹⁷ Nomura Bōtō, “Jōkyō nikki” (Diario di un viaggio alla capitale), in Furuya Chishin (a cura di), *Edo jidai joryū bungaku zenshū*, vol. 3, Nihon tosho sentā, Tōkyō 1979, pp. 472-473.

¹⁸ *Ibidem*, p. 500.

¹⁹ Citato in Ogawa Enson, *Bakumatsu rimenshi: kinnō retsujoden*, Shinjinbutsu ōraisha, Tōkyō 1998, p. 213.

²⁰ La sentenza è pubblicata in Ogawa, *Bakumatsu rimenshi*, cit., p. 214.

冬籠	<i>Fuyugomori</i>	Sopportiamo
こらへこらへて	<i>koraē koraete</i>	l'inverno
一時に	<i>hitotoki ni</i>	ancora un po'
花咲きみてる	<i>hanasaki miteru</i>	la primavera arriverà presto
春は来るらし	<i>haru wa kururashi</i>	e vedremo sbocciare i fiori. ²¹

Conclusione

A causa di una crisi politica due donne – all'insaputa l'una dell'altra – decisero di entrare in azione. Protagoniste di eventi più grandi di loro, vissute nel mezzo di una transizione politica tra le più decisive nella storia giapponese, Tokiko e Bôtô usarono immagini profetiche (sogni e comete) non tanto per predire eventi futuri quanto per giustificare le loro azioni nel presente. La cometa di Tokiko e, veri o inventati che fossero, i sogni di Bôtô servirono a dare un significato cosmico e una giustificazione divina all'esperienza di due persone che, in quanto donne, teoricamente non avrebbero dovuto intromettersi in faccende politiche. È vero che, come osserva Anne Walthall, i profondi cambiamenti del *bakumatsu* permisero anche alle donne di avere una voce – per quanto fugace²² – ma è altresì vero che la possibilità di agire e di farsi sentire non poteva essere data per scontata: iscrivendo le loro azioni nel contesto di eventi cosmici e visioni profetiche Tokiko e Bôtô inaugurarono un nuovo linguaggio politico aperto anche alle donne e, così facendo, crearono un passaggio tra un passato in via di estinzione e un futuro in via di realizzazione, ma ancora incerto.

²¹ Shiba, *Kinsei josei tabi nikki*, cit., p. 189.

²² Walthall, *The Weak Body of a Useless Woman*, cit., p. 109.

WOMEN ON THE VERGE OF A POLITICAL BREAKDOWN:
KUROSAWA TOKIKO AND NOMURA BŌTŌ

This paper looks at the stories of two female political activists of the *bakumatsu*: Kurosawa Tokiko (1806-1890) of Mito and Nomura Bōtō (1806-1867) of Fukuoka. Though they did not know each other, their stories intersect in more ways than one. Both embraced the loyalist faction at around the same time, both travelled to Kyōto within two years of each other, both produced politically inflamed literature, and both were arrested and exiled for their seditious activities. Even more intriguing is the way in which the two told their stories. Specifically, I wish to pay attention to the use of visions and omens in Tokiko's and Bōtō's narratives of political activism. I will contend that the use of prophecy enabled the two women to negotiate between a crumbling present and a yet uncertain future, to assign a cosmic dimension to their cause, and to justify their unconventional activities as divinely sanctioned.

幕末における女性の政治的活動—黒沢止幾子と野村望東尼を中心に

ラウラ・ネンツィ

本稿は幕末における水戸藩の黒沢止幾子、福岡の野村望東尼という二人の女性の政治的活動を対象としている。彼女たちの間に面識はないが、二人とも尊王攘夷のイデオロギーを支持し、二年以内の同時期に上洛しており、扇動的な活動をしたため、徳川幕府の命で捕らえられ、遠島又は追放にされた。興味深いのは、彼女たちの日記、長歌、和歌に、政治的な予言、夢の中でのお告げ、政治に影響を与える天変についての言及が頻繁に現れることである。ここでは、この予言の意味とその目的を考えて見たいと思う。「予言」を得、それに依拠することにより、幕末という乱世を経験した止幾子、望東尼は「世直し」を唱道する事ができた。さらに、尊王攘夷のイデオロギーに天来の意志を見ることで、女性には不適當と思える自分たちの政治的な活動を「天命」の名のもとに正当化し得たのである。

Maria Roberta Novielli

**ACTION: COORDINATE MORALI E PRODUTTIVE
NEL CINEMA DI GENERE GIAPPONESE**

Il genere filmico definito con il termine ad ampio raggio *action* è tra i primi filoni di successo prodotti nella storia del cinema giapponese. Ancora oggi ne decreta gran parte della fortuna produttiva, soprattutto da quando, a partire dal Leone d'Oro veneziano conferito al film *Hana-bi*¹ di Kitano Takeshi 北野武 nel 1997, la sua popolarità si è estesa a una audience internazionale, inserendosi nei circuiti di diffusione anche commerciali, quali produzione in home video e distribuzione nelle sale.

Che si tratti di film in costume o di ambiente contemporaneo, già dalle origini, di epoca in epoca, si è instaurato uno stretto rapporto tra tre strategie tuttora inalterate del genere, grazie alle quali il vasto pubblico riconosce il genere amato e viene indotto a precise letture: la scelta di una rosa di eroi altamente evocativi di situazioni e gesta particolari; gli interpreti chiamati a dar loro corpo e a costituire il referente immaginifico per il pubblico; infine, le coordinate morali attraverso cui vengono incanalati i messaggi e su cui le fasi produttive costruiscono la salda rete di scelte di mercato.

Il primo termine da tenere a mente per addentrarsi nel mondo dell'*action* nipponico è *chanbara* ちゃんばら (un onomatopeico per il clangore dell'incrocio di spade), con cui si definiscono i film ambientati in epoca passata, prevalentemente dal diciassettesimo al diciannovesimo secolo, dove alcuni eroi combattono contro le ingiustizie e/o per difendere i deboli. Il successo del sottogenere dell'*action* definito *yakuza eiga* やくざ映画, realizzato a partire dagli anni Sessanta e oggi uno dei più rinomati, in cui si inscrivono opere contemporanee molto note, tra cui quelle dello stesso Kitano, ha segnato

¹ In caratteri latini anche nel titolo originale giapponese, riassume i due significati di "fiore" (*hana* 花) e "fuoco" (*hi* 火), evocando al contempo quello di *hanabi*, cioè fuochi d'artificio.

una rottura solo apparente con quanto prodotto nei decenni precedenti; potenzialmente può essere ritenuto il proseguimento ideale del *chanbara* degli anni Venti. Una breve introduzione alle scelte produttive precedenti, con un particolare riferimento ai titoli realizzati nel corso degli anni Venti e Trenta, aiuta a individuarne le analogie. Cominciando, appunto, dalla selezione della tipologia eroica. I tanti nomi ereditati dall'ambito letterario e teatrale precedente all'avvento del cinema, tra i quali Miyamoto Musashi 宮本武蔵 e Tange Sazen 丹下佐膳, segna una prima parcellizzazione tipologica dell'eroe, poi mai più abbandonata. Entrambi appartengono alla liminalità del mondo dei *rōnin* 浪人, destinati a percorrere un perpetuo viaggio ai margini della società, attraverso insidie che parafrasano quelle della natura umana.

Nel caso di Miyamoto Musashi e nei personaggi della sua struttura, si identifica l'idea di una stretta e ferrea autoedificazione che, seppure non destinata a favorirne l'inserimento sociale, crea un'aurea di forza positiva non molto distante dall'ideale romantico di un Robin Hood europeo. A questo tipo di personaggio si abbina anche una positività che solo in tarda età acquista le sfumature dell'edificazione spirituale. I personaggi alla Miyamoto, in altre parole, in molti casi rasentano l'avventatezza, ma c'è una sorta di elezione implicita intorno al loro destino che li preserva dall'errore fatale. L'identificazione del pubblico con questa tipologia umana è evidente: vi si rimettono le speranze di un riscatto morale e, allo stesso tempo, vi si riconosce una caratteristica quasi divina che lascia ben sperare nella loro protezione. Traslato in ambienti *yakuza*, questo tipo di eroe non di rado coincide con il poliziotto (a volte anche corrotto) che interagisce con i clan mafiosi e riafferma la legalità solo nella fase finale del film. In alternativa, è il gangster che più degli altri rispetta il codice morale e lo impone nel gruppo, anche a costo di scelte estreme e difficili. A livello iconografico, basti pensare che tra gli interpreti più spesso chiamati a mettere in scena il personaggio di Miyamoto negli anni Cinquanta ci sia stato Mifune Toshirō 三船敏郎 (1920-1997), in questo ruolo particolarmente virile e baldanzoso, mentre in ambiente *yakuza* contemporaneo ritroviamo il Kitano di vari titoli, in particolare *Sonachine* ソナチネ (Sonatine, 1993), o nel pieno successo degli *yakuza eiga* ci si affidava al distaccato e nobile aspetto di Takakura Ken 高倉健 (1931-).

Diverso il messaggio affidato ai personaggi come Tange Sazen, di cui rappresenta la quintessenza iconografica. Nel suo caso, uomo che ha perso ingiustamente un occhio e un braccio, le azioni sono spinte da una rabbia quasi animale e il destino si rivela sempre avverso. Il pubblico non si identificherebbe mai con il suo aspetto misero, ma simpatizza per l'ineluttabilità della sua sconfitta e per la ferocia delle sue azioni. Il grado di romanticismo di Tange, a differenza di quello di Miyamoto, è proprio di un *pathos* che è tinto dall'impossibilità, si desidera da lui che distrugga le ingiustizie per poi soccombere a sua volta, permettendo quindi il ripristino totale dell'ordine e della moralità. A interpretarlo negli anni Venti, non a caso, spesso veniva chiamato l'attore Ōkōchi Denjirō 大河内伝次郎 (1892-1962), la cui recitazione

puntava su una sapiente mistura di debolezza e dolcezza, abbinate a una serie di movimenti scoordinati del corpo. Intorno a questo tipo di eroe brulica quanto vi è di più disonesto e amorale. Riprodotto poi in ambiente yakuza, basti pensare alla figura di Zatō Ichi 座頭市 portata sul grande schermo nel corso degli anni Sessanta dall'attore Katsu Shintarō 勝新太郎 (1931-1997): massaggiatore cieco e giocatore d'azzardo (ovviamente sempre in viaggio), il suo handicap fisico e la sua apparente goffaggine permettono allo stesso tempo empatia e fatalismo, non si auspica che sopravviva per sempre. Il suo "guardare con l'anima", però, lo porta al confine di un sentire divino, e in quanto tale gli si affida, come nel caso di Miyamoto, il compito di districare il male che affligge ogni singolo uomo o l'umanità intera. Oggi molti personaggi di ambiente yakuza riproducono questo prototipo, in particolare alcuni dei più noti nomi dei film di Miike Takashi 三池崇史 (1960-), tra i quali lo yakuza di *Rainy Dog* (id., 1997), interpretato da Aikawa Shō 哀川翔 (1961-), che soffre dello strano handicap di non riuscire ad agire quando piove, nonostante viva in una città piovosa come Taipei.

Che si tratti di personaggi alla Miyamoto o alla Tange, un'altra ricorrenza è offerta dalle tavole morali a cui sono tenuti ad attenersi. Di loro si scrive spesso che si tratta di eroi nichilisti, un presupposto essenziale per opporsi alla legge da un lato, per sopravvivere con successo alle varie epoche sociali dall'altro. Ma di fatto, tutti rispondono a un codice etico che ha subito solo lievissime trasformazioni nel corso degli oltre cento anni di storia del cinema giapponese. Se da un lato è vero che la loro partitura etica si basa da sempre sul binario *giri* 義理 - *ninjō* 人情 (cioè le obbligazioni rispetto al prossimo, legate a contesti particolari, e il sentimento umano universale esteso a tutte le tipologie di relazione),² bisogna tener conto anche di un sottotesto morale che viene magnificato in particolare nel corso degli anni Cinquanta nei cosiddetti *ninkyō eiga* 任侠映画 (film cavallereschi), per essere poi sovvertito nel corso degli anni Settanta nel filone definito *jitsuroku yakuza eiga* 実録やくざ映画. Nel primo caso, *chanbara* resta il riferimento principale con determinate griglie tematiche di base: si pensi tra gli altri ai film *matatabi mono* 股旅物 (cui appartenente Zatō Ichi) in cui si narrano le gesta di yakuza erranti che si fermano lungo il loro cammino per giocare d'azzardo, dove vengono poi ospitati da qualcuno e sono quindi costretti a ricambiare il favore uccidendo un dato antagonista.

Nonostante l'apparente rigidità di tali strutture, per autori del calibro di Katō Tai 加藤泰 (1916-1985) la griglia serve proprio per far uscire dalle righe i suoi personaggi, conferendo loro un peculiare disequilibrio tra *giri* e *ninjō* che ne rende altamente drammatici i conflitti. Tra i maestri indiscussi dei *ninkyō eiga*, questo regista aveva aggiunto uno stile personale con cui

² Con la loro giusta calibratura si ottiene l'onore e la morale (*jingi* 仁義), termine che, come vedremo, acquista una particolare valenza nel corso degli anni Settanta.

spesso riusciva a infrangere le convenzioni del genere – tra le altre novità, l'eliminazione del pesante uso di make-up per gli attori, peculiarità estetica di eredità teatrale. I suoi personaggi dalla forte caratterizzazione veicolavano un codice di onore di vecchio stampo, uno strumento per il regista utile a mettere in scena la rete di conflitti generata da pulsioni psicologiche piuttosto che da guerre di potere. Nel suo cinema l'eroe acquista anche fattezze muliebri: celebre l'interpretazione dell'attrice Fuji Junko 藤純子 nel ruolo di Oryū お竜 nella trilogia *Hibotan bakuto* 緋牡丹博徒 (1969-1971), una delle punte più alte della filmografia di Katō. Attraverso il frequente utilizzo del piano-sequenza – all'inizio adottato per ovviare a una scaletta di lavoro intensissima – in combinazione con un angolo di ripresa effettuato per lo più dal basso, la sua macchina da presa traccia un flusso ininterrotto di sviluppi che seguono un crescendo drammatico altamente coinvolgente per il pubblico.

Nella realizzazione dei suoi *matatabi mono* in particolare, Katō esemplifica attraverso il tema del viaggio il percorso catartico che permette ai suoi personaggi una presa di coscienza del proprio valore come uomini; tra i tanti titoli in cui il tema dell'"orgoglio maschile" diventa determinante, basti citare lo sperimentale *Mabuta no haha* 瞼の母 (Amore per una madre, 1962), o il più astratto *Sanada fūunroku* 真田風雲六 (Cronaca del clan Sanada, 1963, nel cui tema si è letta anche la metafora della recente sconfitta nel movimento studentesco contro il rinnovo del Trattato di sicurezza nippo-americano), e soprattutto il più celebre *Meiji kyōkakuden - Sandaime shūmei* 明治侠客伝三台目襲名 (La leggenda dei cavalieri dell'era Meiji – La successione di un capo della terza generazione, 1965).³

Per Misumi Kenji 三隅研次 (1921-1975), regista molto attivo nel genere *ninkyō* in questi stessi anni, la ricercatezza quasi pittorica delle inquadrature mette in scena i personaggi a una distanza tale da percepirne con discrezione le emozioni. Un abbondante utilizzo degli elementi naturali in grado di evocare i sentimenti permette di suggerire il forte contrasto tra etica guerriera e umanesimo. L'interprete chiamato spesso a dar corpo a questi eroi è l'attore Ichikawa Raizō 市川雷蔵 (1931-1969),⁴ che ricorre alla violenza con freddezza ed elegante determinazione, un distacco dettato dalla sua natura fondamentalmente pregna di sentimento che lo porta ad avversare le ingiustizie. Si pensi, tra i tanti titoli, al tema di *Mushuku mono* 無宿者 (Il senza dimora, 1964), in cui il giovane yakuza protagonista, nel corso della ricerca dell'assassino di suo padre, scopre che il genitore non solo è vivo, ma è anche il leader di un gruppo criminale che sfrutta gli abitanti di un villaggio (storia in cui si è letta la relazione con l'*Edipo re* di Pierpaolo Pasolini, 1967).

³ *Kyōkaku* è il termine generico usato per indicare gli yakuza di epoca Edo (1600-1868). Questo film viene ritenuto il punto più alto della prima stagione di film dedicati agli yakuza.

⁴ Morto precocemente a soli 38 anni, la sua immagine si lega con forza a questa tipologia di eroe "fragile".

La rappresentazione delle scene di lotta avviene attraverso la stilizzazione e la rarefazione gestuale, offrendo momenti altamente astratti e coreografici.

È proprio Misumi Kenji il regista che ha avviato la celebre serie dedicata a Zatō Ichi a cui ci si è riferiti in precedenza. A partire dal primo episodio del 1962, *Zatō Ichi monogatari* 座頭一物語 (La storia di Zatō Ichi),⁵ le gesta di quest'eroe svelano un mondo oscuro in cui i valori morali sopravvivono con drammatica sporadicità, mondo descritto con un soffuso lirismo. Zatō Ichi non è tanto un paladino della “giustizia” etica come in molti altri film dello stesso periodo, ma piuttosto, come suggerito da Max Tessier:

L'intérêt de Zatoichi, c'est qu'il n'est pas un héros totalement “positif”, mais a ses faiblesses et ses défauts très humains. Ainsi ne défend-il pas “la société”, mais seulement les gens qui lui plaisent, qui témoignent d'une sincérité qu'ont perdu les hommes du pouvoir. Nul doute qu'il y ait une certaine démagogie chez le personnage, mais on peut la trouver de bon aloi. Inutile de dire que le grand atout de la série est aussi la création de duels spectaculaires, réglés comme des ballets (qui doivent beaucoup à la stylisation ancienne du Kabuki), au cours desquels Zatoichi supprime ses adversaires en les effleurant seulement de la pointe du sabre.⁶

Negli stessi anni in cui il genere *ninkyō* riscuoteva un grande successo di pubblico (il 1958 è l'anno di maggiore affluenza nelle sale in tutta la storia del cinema giapponese), altri generi si affacciano sulla scena produttiva. Tra questi, in seguito alla fortuna – seppure dalla durata effimera – dei film definiti *taiyōzoku eiga* 太陽族映画 (lett. film sulla truppa del sole),⁷ presso la casa di produzione Nikkatsu 日活 si opta per un nuovo genere presto definito “Nikkatsu Akushon” 日活アクション (Nikkatsu Action). Tra le caratteristiche principali di questo nuovo genere, c'era la ripresa di alcuni stilemi del cinema noir americano degli anni Cinquanta, tra cui gli ambienti fumosi e intrisi di note jazz, la virile relazione tra i membri delle gang, gli sguardi obliqui e le donne dark, e gli esterni girati solo in pieno centro urbano. Nel corso degli anni Sessanta tali stilemi subirono graduali trasformazioni, sempre più adattati a un romanticismo di stampo nipponico, più nostalgico e meno virile rispetto alla prima produzione. La caratterizzazione dei personaggi assume

⁵ È il primo di una serie di 26 film realizzati tra il 1962 e il 1989, oltre che il soggetto di una popolarissima serie televisiva. Tutti sono interpretati dall'attore Katsu Shintarō che ha fondato anche una sua casa di produzione, la Katsu Production, con cui ha coprodotto gli ultimi episodi, e che ne è diventato anche regista dal 1968. Allo stesso personaggio si è ispirato di recente Kitano Takeshi con *Zatoichi* (id., Premio della Giuria alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 2003), che ne ha maggiormente delineato la coreografica gestualità attraverso una divertente partitura musicale.

⁶ Max Tessier, *Le Cinéma Japonais au Présent*, Lherminier, Paris 1984, p. 34.

⁷ Opere prodotte sul finire degli anni Cinquanta, basate sui romanzi dello scrittore Ishihara Shintarō 石原慎太郎 e inneggianti a una gioventù per la quale conta solo un violento e sessuale carpe diem.

maggiore profondità e viene sempre più adattata ad alcuni interpreti che, come sempre accade nello star-system, presto vengono identificati a tutto tondo con gli uomini che rappresentano.⁸

Tra i registi che più di altri “personalizzano” il genere, rendendolo peculiare e avanguardistico rispetto al suo prototipo statunitense, Suzuki Seijun 鈴木清順 (1923-) è di sicuro uno dei più celebri e amati. Attivo alla Nikkatsu dal 1956, in undici anni realizza per la major ben quaranta titoli, di cui i primi non distanti dagli altri prodotti della casa. Gradualmente, però, il regista definisce un proprio peculiare stile che trasforma l’action in parodia e farsa, ricorrendo spesso a uno studio policromatico con cui la violenza viene rarefatta e resa artificiale. Il codice cavalleresco viene così “deturpato” e reso in pantomimiche dissertazioni sulla forma e sul movimento, la violenza spettacolarizzata, resa improbabile. Per il regista più che per altri autori, sesso e violenza sono due linguaggi con cui rappresentare gli istinti umani liberi da condizionamenti culturali, grazie ai quali è possibile spiegare anche molte aberrazioni storiche. La sua posizione autoriale viene resa al meglio da quanto da lui stesso dichiarato nel corso di un’intervista:

Non capisco bene cosa significhi “esprimersi”. Se esprimersi significa, leggendo una sceneggiatura, pensare dall’inizio “Io farò così e così”, allora mi esprimo. Non ho mai pensato di voler manifestare me stesso chiaramente. Più che esprimermi, faccio a modo mio. Quello che viene fuori, è il risultato di aver fatto a modo mio, non di avere “espresso me stesso”.

Allo stesso modo, quando si vede un film, alla fine basta che uno abbia capito di che cosa si trattava. Non ho mai voluto dare un particolare messaggio.⁹

Del rigore reso dal connubio *giri/ninjō* resta ben poco, se non un’improbabile morale con un eccentrico utilizzo delle variazioni cromatiche, smantellando la rigida iconografia dei personaggi fino a renderli pop e kitsch, quindi improbabili. Personaggi che non si rivelano quasi mai veri eroi, che anzi non tentano quasi di simpatizzare con il pubblico, al punto che, con la realizzazione del film *Koroshi no rakuin* 殺しの烙印 (La farfalla sul mirino, di cui ha anche girato una sorta di remake nel 2001 dal titolo *Pistol Opera* ピストルオペラ), la Nikkatsu ritiene ormai di doversi liberare di un autore così “scomodo” e lo licenzia.¹⁰

⁸ Ishihara Yujirō 石原裕次郎, fratello del celebre scrittore Shintarō, nato sullo schermo come interprete ideale della truppa del sole, diventa presto uno dei volti più celebri, insieme a Watari Tetsuya 渡哲也, Kobayashi Akira 小林旭 e Shishido Jō 宍戸錠, per non citarne che alcuni.

⁹ “Suzuki Seijun intervistato da Hasumi Shigehiko e Ueno Kōshi”, in *Racconti crudeli di gioventù – Nuovo cinema giapponese degli anni 60*, a cura di Marco Müller e Dario Tomasi, E.D.T. Edizioni, Torino 1990, p. 157.

¹⁰ Il regista intenta quindi una causa contro la major per riottenere il proprio posto, ma gli è possibile tornare alla macchina da presa solo nel 1977.

Siamo nel 1967 e solo tre anni prima hanno avuto luogo le Olimpiadi di Tōkyō, un evento che ha prodotto una decisiva spinta in avanti a livello economico e di immagine internazionale del Giappone. Le porte sono sempre più spalancate versol'Occidente e molte delle sfortune del decennio precedente, sull'onda della ricostruzione, si è tentato di rimuoverle, soprattutto idealmente. Nella scena cinematografica e nel mondo dell'action in particolare è apparso un nuovo nome, destinato a rivoluzionare ancor più il genere. Si tratta del regista Fukasaku Kinji 深作欣二 (1930-2003), attivo dietro la macchina da presa già a partire dal 1961. Per indicare il suo cinema, e in particolare le opere degli anni Settanta, viene utilizzata la definizione *jitsuroku yakuza eiga*, cioè i "film come veri documenti" cui si è già fatto riferimento.

La sua mitologia gangsteristica, applicata in particolare ad ambienti contemporanei, svela il suo interesse per le ragioni storiche che determinano la criminalità.¹¹ I suoi antieroi, codardi, cinici e aspri, svelano la propria origine di orfani del dopoguerra, cresciuti in quel disagio della ricostruzione che si è tentato di mettere in ombra in occasione delle Olimpiadi. La loro confusione morale equivale a quella dell'intero paese, e alla corruzione del mondo della malavita si associa a quella delle forze dell'ordine e della politica. Molti dei suoi personaggi sono frutto del disagio del dopoguerra, e la loro etica, che poco conserva degli antichi ideali di onore e sentimento, traduce in gran parte quella del paese, ancora in stato di scompiglio economico nonostante l'apparente crescita.

I due titoli più celebri della sua filmografia di questi anni, *Jingi naki tatakai* 仁義なき戦い (Lotta senza codice d'onore, 1973) e *Jingi no hakaba* 仁義の墓場 (La tomba dell'onore, 1975) sono due punti di riferimento essenziali per questo tipo di cinema. Nel primo caso ci troviamo nella provincia di Hiroshima dell'immediato dopoguerra, dove un ex soldato ora al soldo di una gang yakuza viene tradito e imprigionato e, una volta tornato in libertà, scaglia la sua rabbia contro lo stesso clan malavitoso. Anche il protagonista del secondo titolo è reduce di un periodo di prigionia e ha imparato ad affrontare la vita senza più onore, al punto da violentare la donna che gli offre ospitalità. In più, termina antieroticamente la sua vita con il suicidio dopo essere precipitato nel gorgo della droga. Il tema comune della prigionia serve a sottolineare come per questi uomini vi sia stato un forte disincanto, un segno che li lega con forza alle avversità quotidiane vissute dallo stesso pubblico.

Per prestare con immediatezza il sistema di vita dei suoi personaggi, Fukasaku utilizza uno stile realistico e peculiare: l'asprezza dei personaggi viene esaltata dall'inserimento di vari estratti da documentari e reportage giornalistici. Le scene in esterni mostrano strade sporche e desolate, si

¹¹ Tra i vari titoli, per esempio, *Gunki hatameku moto ni* 軍旗はためく下に (Sotto la bandiera del Sole Nascente) è da molti ritenuto uno dei migliori film antibellici mai realizzati in Giappone.

soffermano di rado su momenti che non siano di alta tensione. La macchina da presa è nervosa e oscillante, cerca dettagli e crea un'alta tensione emotiva.

Le istanze presentate dal cinema di Fukasaku sono destinate a scivolare nel positivismo dei più colorati anni Ottanta, quando il genere action subisce un notevole declino. Pochi titoli in questo decennio sono degni di nota, si tende piuttosto a riproporre trame e situazioni già note dei decenni precedenti. Tra i pochi esempi riusciti del periodo, il film *Ryūji* 竜二 (id., 1983) del regista Kawashima Tōru 川島透 mette in evidenza come l'apparente happy life degli anni Ottanta abbia in realtà offuscato molti valori morali su cui fare affidamento, in particolare all'interno del mondo gangsteristico. L'action non serve qui per sottolineare alcun eroismo, ma piuttosto per marcare la vulnerabilità degli esseri umani e l'iniquità della violenza: i momenti di lotta vengono dunque resi in ritmi quasi di danza e le immagini spesso virate in blu, una monocromia che fonde i corpi nell'asfalto e nel cemento delle metropoli, annullandoli.

Questo film rappresenta in un certo senso un precedente illustre rispetto agli *yakuza eiga* che di lì a poco avrebbe realizzato Kitano Takeshi e a cui si è già fatto riferimento. Il risveglio del genere yakuza nel corso degli anni Novanta vede tra i protagonisti, oltre a Kitano, alcuni giovani autori che avviano i primi passi nel mondo del cinema proprio attraverso racconti inediti di violenza urbana. Nel corso dell'ultimo decennio, le storie imperniate su lotte tra gang si sono arricchite di una novità determinante, cioè l'aggiunta corposa di inedite entità gangsteristiche provenienti dai vicini paesi asiatici, in particolare Cina e Corea. I film che descrivono questi ambienti, e in particolare quelli del regista Miike Takashi, evidenziano una definitiva perdita di valori e una spietatezza senza precedenti. Vanificano del tutto l'idea dell'eroe che si schiera dalla parte del debole ed esaltano piuttosto la follia della violenza, sfrenata e senza redini etiche. Una grande fetta della produzione home video punta su questi film, destinati a un consumo fugace nelle strette mura domestiche da parte di un pubblico prevalentemente giovane e maschile che si è già alimentato dello stesso sconnesso mondo di violenza attraverso la lettura di innumerevoli manga.

Il genere è alla ribalta già da tempo e la sua fortuna non accenna a diminuire. Al contrario, sembra alimentata, almeno a livello internazionale, da quella decretata al genere horror, di cui i registi giapponesi degli anni Novanta sono diventati riferimenti autoriali nel mondo. La recente produzione digitale sta inoltre favorendo la produzione di film a bassissimo costo e dalla più facile distribuzione, permettendo la riuscita di opere spesso realizzate con una giovane energia registica. È prevedibile dunque che la stagione dell'action sia ben lontana dal suo esaurimento.



Tange Sazen



Zatō Ichi monogatari



Jingi naki tataikai

ACTION: MORAL AND PRODUCTIVE COORDINATES IN THE JAPANESE GENRE CINEMA

Since Kitano Takeshi won the Leone d'Oro prize at Venice Film Festival in 1997 thanks to his masterpiece “Hana-bi”, Japanese action movies have gained more and more popularity in the world. Recently, young Japanese film makers like Miike Takashi have their works even distributed internationally, but Japanese action cinema from the past has not yet been fully introduced to the Western audience. For example, only few titles of the *ninkyō eiga* of the 50s or the *yakuza eiga* of the 60s, both taking inspiration from the *chanbara* cinema of the first three decades of the century, have become cult movies in Europe. The main aim of this essay is to introduce a brief history of action cinema in Japan, and also to suggest elements of research about it by the works of some film makers who most have contributed to its changes.

アクション映画：ジャンルとしての寓意と製作の座標

マリア・ロベルタ・ノビエッリ

北野武監督の『HANA-BI』が1997年ベニス映画祭で受賞してから、日本映画のアクションというジャンルは次第に世界に知られるようになって来た。最近、三池崇史のような若い監督たちの作品も国際的に配給されているが、往年のアクション映画はまだ適切に紹介されていない。例えば、20-30年代のチャンバラから影響を受けている50年代の任侠映画や60年代のやくざ映画には秀作がいくつかあるにも関わらず、西欧でカルトになっているものはごく稀である。本論ではアクション映画の歴史を概観し、その変遷に重要な役割を果たした監督たちの作品を例に考察を加える。

Asuka Ozumi

ONOMATOPEE GIAPPONESI
STRATEGIE DI TRADUZIONE NEL ROMANZO E NEL MANGA

La lingua giapponese è una delle lingue al mondo più ricca di onomatopее e ideofoni,¹ e i giapponesi ne fanno un uso generoso senza particolari limitazioni di registro e contesto linguistico: essi rendono le descrizioni più vive, comunicando sfumature sottili in maniera diretta e intuitiva. Poiché, nonostante la loro natura iconica, “per gli stessi significati, ogni lingua presenta onomatopее differenti”,² possono non essere di comprensione così immediata per il non-nativo, e nel caso del giapponese, che conta migliaia di onomatopее, esse rappresentano uno dei maggiori ostacoli per chi apprende la lingua come lingua straniera, dopo i kanji e gli onorifici.³

Al fronte della ricca varietà di espressioni onomatopeiche del giapponese, l'italiano non ne annovera che qualche centinaio⁴ e ne consegue dunque che al traduttore, letterario e non, spetta l'arduo compito di veicolare nella lingua d'arrivo suoni, rumori, sensazioni e stati d'animo che non sempre trovano equivalenti adeguati, e di dover quindi mettere in atto delle *strategie*.

Il presente studio è volto a evidenziare tali strategie di traduzione nel romanzo e nel manga e a mettere in luce le differenze nelle scelte “traduttorie” indotte dal genere di appartenenza del testo.

¹ Secondo Noma (citato in G. Ivanova, “Sound symbolic approach to Japanese mimetic words”, *Toronto Working Papers in Linguistics*, 26, p. 104) il giapponese conta più di duemila espressioni onomatopeiche ed è seconda solo al coreano. Un dizionario pubblicato di recente invece ne conta ben 4500 (M. Ono, *Nihongo onomatope jiten*, Shōgakusan, 2007). Ove non altrimenti segnalato, tutte le pubblicazioni giapponesi sono edite a Tōkyō.

² C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 191.

³ F. Tamamura, “Nihongo no onshōchōgo no tokuchō to sono kyōiku”, *Nihongo kyōiku*, 68, pp. 1-12.

⁴ In T. De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*, UTET, Torino 2000, ad esempio, sono elencate 275 onomatopее. Va precisato, tuttavia, che nella lingua italiana molti vocaboli di uso comune hanno una radice onomatopeica: parole come *bisbigliare* o *gorgogliare* pur non essendo onomatopее “vere e proprie” hanno un indubbio valore fonosimbolico.

Considerazioni preliminari

Gli studiosi giapponesi hanno provveduto nel tempo a fornire catalogazioni più o meno dettagliate delle loro onomatopee. Kindaichi, ad esempio, nel 1978 distingue cinque categorie: *giongo* (擬音語), *giseigo* (擬声語), *giyōgo* (擬容語), *gijōgo* (擬情語), e *gitaigo* (擬態語):⁵

- **giseigo**, esprimono voci di esseri umani o versi di animali (*wanwan* ‘abbaiare del cane’, *gyā* ‘urlo o pianto di bambino’, *kokekōkō* ‘il verso del gallo’)
- **giongo**, esprimono rumori della natura e suoni in generale (*zāzā* ‘pioggia scrosciante’, *pinpon* ‘suono del campanello’)
- **gitaigo**, esprimono caratteristiche legate a sfere sensoriali che non siano quella uditiva, relative a esseri non animati (*kirakira* ‘scintillio’, *don’yori* ‘plumbeo, nuvoloso’)
- **giyōgo**, esprimono caratteristiche legate a sfere sensoriali che non siano quella uditiva, relative a esseri animati (*urouro* ‘bighellonare, gironzolare’, *furari* ‘per inerzia, senza scopo’)
- **gijōgo**, esprimono stati d’animo e sensazioni relative all’essere umano (*iraira* ‘nervosismo, irritazione’, *zukinzukin* ‘dolore acuto e pulsante’).

Tuttavia le categorie tradizionalmente riconosciute sono tre: *giongo*, *giseigo* e *gitaigo*⁶. Hida e Asada, in *Gendai giongo gitaigo yōhō jiten*,⁷ semplificano ulteriormente riducendo le cinque categorie di Kindaichi a due: *giongo* (*giongo+giseigo*) e *gitaigo* (*gitaigo+gijōgo+giyōgo*), che confluiscono nella nozione più ampia di *onomatope* (オノマトペ).⁸

In italiano gli studi sull’onomatopea sono assai scarsi e per lo più legati all’onomatopea come figura retorica letteraria che imita suoni, versi o rumori. Accanto alla definizione di onomatopea, c’è tuttavia quella di *ideofono* (*ideophone*), termine coniato nel 1935 dal linguista sudafricano Alfred Doke, e che corrisponde al *gitaigo*:

A vivid representation of an idea in sound. A word, often onomatopoeic, which describes a predicate, qualitative or adverb in respect to manner, colour, sound, smell, action, state or intensity.⁹

⁵ H. Kindaichi, “Giongo gitaigo gaisetsu”, in *Giongo gitaigo jiten* (a cura di T. Asano), Kadokawa, 1978, pp. 3-25.

⁶ I. Tamori e L. Schourup, *Onomatope: keitai to imi*, Kuroshio, 1999, p. 5.

⁷ Y. Hida e H. Asada, *Gendai giongo gidaigo yōhō jiten*, Tōkyōdō shuppan, 2002.

⁸ Per gli studiosi giapponesi, il termine *onomatope* (dal francese *onomatopée*) indica sia i *giongo* che i *gitaigo*, ed è usato come sinonimo di *onshōchōgo* (音象徴語, fonosimbolo), mentre in inglese *onomatopoeia* è riferito alla sfera sensoriale dell’udito, mentre per le espressioni che coinvolgono altre sfere sensoriali si usa il termine *mimesis* o *ideophone*.

⁹ Cit. in F. K. E. Voeltz & C. Kilian-Hatz (eds), *Ideophones*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia 2001, p. 1.

Inoltre, altro termine in cui talvolta ci si imbatte quando si ha a che fare con le onomatopee è quello di *fonosimbolo*, usato talvolta come sinonimo di ideofono. A causa della scarsità di ideofoni nella lingua italiana, tuttavia, non si fa grande distinzione e si usa genericamente il termine onomatopea. Ad esempio, il corpus del *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*¹⁰ (Corpus LIP) cataloga le onomatopee sotto la categoria On. (onomatopea), mentre il *Corpus e Lessico di frequenza dell'italiano scritto*¹¹ non distingue l'onomatopea come categoria a sé, ma le suddivide a seconda del contesto nelle categorie dei sostantivi e delle interiezioni.

Giongo o gitaigo?

Occorre precisare che le categorie utilizzate dagli studiosi giapponesi non sono affatto compartimenti stagni e che la medesima onomatopea può essere classificata diversamente a seconda del contesto d'utilizzo, come si può vedere negli esempi sottostanti:¹²

- (1) *daisha o garagara to oshite gomi o sute ni iku*
“andare a buttare l'immondizia spingendo il carretto rumorosamente”
- (2) *sono eigakan wa garagara datta*
“quel cinema era deserto”

Nell'esempio (1) il termine *garagara* è chiaramente un *giongo* che imita il rumore delle ruote contro il terreno, mentre in (2) è un *gitaigo*, e veicola la sensazione di vuoto, di spazi poco affollati.

Funzioni grammaticali

In genere le onomatopee giapponesi hanno una funzione avverbiale, come nell'esempio (1), ma unite al verbo *suru* possono avere una funzione verbale:

- (3) *wakai mono ga ie de gorogoro shitecha ikenai ne.*
“non va affatto bene che i giovani restino in casa a poltrire”
- (4) *denshi renji de ippun chin shite kudasai.*
“riscaldare un minuto con il forno a microonde”

¹⁰ T. De Mauro, F. Mancini, M. Vedovelli, M. Voghera, *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, Etas, Milano 1993, consultabile online gratuitamente sul sito http://languageserver.uni-graz.at/badip/badip/20_corpusLip.php (ultimo accesso 6 gennaio 2008).

¹¹ Corpus e lessico di frequenza dell'italiano scritto, scaricabile dal sito http://alphalinguistica.sns.it/CoLFIS/CoLFIS_Presentazione.htm (ultimo accesso 6 gennaio 2008).

¹² Gli esempi riportati, ove non diversamente specificato, sono tratti da Hida e Asada, *Gendai giongo*, cit.; le traduzioni sono dell'autore.

Nell'esempio (3) *gorogoro suru* significa oziare, poltrire. Nell'esempio (4), l'onomatopea che indica il trillo del forno a microonde quando questo ha finito il suo lavoro, unito al verbo *suru* è entrato ormai nell'uso comune con il significato di "riscaldare al microonde".

Inoltre possono assumere una funzione aggettivale, unite a particelle *na*, *no*, *ni* o *da*:

- (5) *sarasara na kami*¹³
"capelli lisci come la seta"
- (6) *musasabi wa fusafusa no shippo ni kurumatte neru*
"lo scoiattolo volante dorme avvolto nella sua coda folta"
- (7) *issjukan mae no pan ga kasakasa ni natteita.*
"il pane di una settimana fa era diventato tutto secco"
- (8) *rie no kami wa massugu de sarasara da.*
"i capelli di Rie sono dritti e lisci come la seta"

Onomatopea o no?

Un ulteriore problema da evidenziare quando si affrontano le onomatopee giapponesi è la presenza di termini la cui appartenenza alla categoria di *onomatope* è problematica. In genere le onomatopee giapponesi sono abbastanza riconoscibili all'interno di un testo: sono scritte in *kana* e sono caratterizzate da pattern morfologici precisi.¹⁴ Tuttavia alcune voci hanno ormai perso ogni valenza fonosimbolica e gli studiosi non le considerano onomatopee, come nel caso di *motto* oppure *chotto*. Altri casi che generano difficoltà sono voci come *tantan* o *dōdō*:

- (9) *taki wa hyaku mētoru shita no kawa ni dōdō to nagare ochiru.*
"la cascata scende impetuosa nel fiume che si trova cento metri sotto"
- (10) *dōdō to shinkō suru*
"procedere con aria solenne"

Secondo Hida e Asada, *dōdō* dell'esempio (9), scritta in *kana*, è un'espressione onomatopeica, mentre nell'esempio (10), scritto in *kanji*, è un *kango*, ma non una onomatopea.¹⁵

¹³ Esempio tratto da H. Inose, "Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words", paper presentato al convegno *New Research in Translation and Interpreting Studies*, Tarragona, Spain, 20-21 October 2006, disponibile all'indirizzo web <http://isg.urv.es/library/papers/InoseOnomatopoeia.pdf> (ultimo accesso 6 gennaio 2008).

¹⁴ Ad esempio *cvcvcvcv*, *cvcv-ri*, *cvQ...* Per una panoramica sui pattern morfologici delle onomatopee giapponesi si vedano S. Hamano, *The sound-symbolic system of Japanese*, Kuroshio shuppan, 1998; I. Tamori e L. Schourup, *Onomatope: keitai to imi*, cit.; N. Yamaguchi, *Inu wa biyo to naiteita - Nihongo wa giongo gitaigo ga omoshiroi*, Kōbunsha, 2002.

¹⁵ Hida e Asada, *Gendai nihongo*, cit., p. 268, lo stesso principio è applicato alla voce *tantan*.

Metodologia

I testi analizzati sono *Kicchin* di Yoshimoto Banana (e la traduzione di Giorgio Amitrano),¹⁶ i manga *Nana* vol. 14 di Yazawa Ai (e la traduzione di Claudia Baglini)¹⁷ e *Naruto* vol. 30 di Kishimoto Masashi (e la traduzione di Ryo Guzzonato).¹⁸ Nel caso di *Kicchin* sono state prese in esame le onomatopee presenti nel testo e le rispettive traduzioni secondo la metodologia applicata già da altri studiosi.¹⁹ Per quello che riguarda i manga, sono stati presi in esame quelli che nel linguaggio dei *comics* vengono chiamati *sound effects*, ovvero tutte quelle scritte al di fuori del *balloons* che non sono parti dialogiche né didascalie.²⁰

Ciascuna voce è stata inserita in un database per ordine di apparizione nel testo e categoria tipologica (*giongo* e *gitaigo*). Dalle traduzioni sono state quindi estratte le traduzioni, divise poi per categorie a seconda del metodo di traduzione adottato.

I casi di appartenenza dubbia alla categoria di *onomatope* sono stati risolti consultando il *Gendai nihongo giongo gitaigo yōhō jiten*.²¹

Kicchin

In *Kicchin* sono state analizzate 365 onomatopee (170 voci onomatopeiche totali) con le relative traduzioni. L'italiano non ha il ricco repertorio di onomatopee di cui dispone il giapponese e la loro funzione si limita di norma a quella di sostantivi o interiezioni. Il traduttore dunque si trova a dover veicolare il senso espresso dall'onomatopea nella lingua di partenza ricorrendo ad altre parti del discorso:

- traduzione con un'altra onomatopea
- traduzione con un avverbio
- traduzione con un aggettivo
- traduzione con un sostantivo
- traduzione con un verbo (spesso al gerundio)

¹⁶ B. Yoshimoto, *Kicchin*, Fukutake shoten, 1991. Trad. it. a cura di G. Amitrano, *Kitchen*, Feltrinelli, Milano [1991] 2007.

¹⁷ A. Yazawa, *Nana*, vol. 14, Shūeisha, 2005. Trad. it. a cura di C. Baglini, *Nana*, voll. 27 e 28, Panini Comics, Modena 2006.

¹⁸ M. Kishimoto, *Naruto*, vol. 30, Shūeisha, 2005. Trad. it. a cura di R. Guzzonato, *Naruto*, vol. 30, Panini Comics, Modena 2007.

¹⁹ Inose, "Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words", cit.; H. Minashima, "Nichieigo no onomatope", *Fukui daigaku kyōiku chiiki kagakubu kiyō* I, 60, 2004, pp. 95-115; M. Flyxe, "Translation of Japanese onomatopoeia into Swedish (with focus on lexicalization)", *Africa & Asia*, 2, pp. 54-73.

²⁰ Sono state considerate anche le onomatopee all'interno di *balloons*, purché isolate e caratterizzate graficamente come onomatopee, ovvero non scritte con i normali caratteri tipografici utilizzati per le parti dialogiche e le didascalie.

²¹ Hida e Asada, *Gendai nihongo*, cit.

- altro (traduzione con espressioni idiomatiche, perifrasi)
- omissione

Gli esempi riportati e l'indicazione del numero di pagina, per il giapponese sono riferiti a B. Yoshimoto, *Kicchin*,²² per l'italiano alla traduzione di Giorgio Amitrano.²³ Ove disponibili, a puro scopo illustrativo, sono date anche le traduzioni in inglese,²⁴ spagnolo,²⁵ e svedese,²⁶ con indicazione di numero di pagina nell'edizione delle rispettive lingue.

Traduzione con un'altra onomatopea

- (11) *Pinpon to fui ni doa chaimu ga natta.* (p. 9)
Din-don. All'improvviso suonò il campanello. (p. 11)
Ding-dong. Suddenly the doorbell rang. (p. 5)
!Ding-dong!-el timbre sonó inesperadamente. (p. 14)
Pling-plong. Plötsigt ringde det på dörren.
- (12) *Suruto gachan! to denwa ga kireteshimattanoda.* (p. 102)
 Ci fu un clic: avevano riagganciato. (p. 63)
 The party on the other end hang up with a crash. (p. 67)
 Entonces se oyó un clic. Habían cortado. (p. 93)

Questi esempi illustrano i rarissimi casi (cinque in tutto, 1,4%) in cui nella traduzione italiana si trova un'onomatopea. Il *pinpon* trova in *din-don* un equivalente perfetto, e il clic, sebbene, rispetto al *gachan* originale, evochi una minore intensità, rende l'idea in modo efficace.

Traduzione con un avverbio

Nonostante le onomatopee abbiano spesso in giapponese una funzione avverbiale, in italiano trovano un equivalente in un avverbio solo nel 9% dei casi.

- (13) *Soshite, bān, to doa o sugoi oto de shimete, deteitta.* (p. 112)
 Poi uscì sbattendo fragorosamente la porta. (p. 69)
 Then, slamming it with a bang, she was gone. (p. 67)
- (14) *Yūichi wa, sofā de sono mama gussuri nemutteshimatta.* (p. 101)
 Yūichi si era addormentato profondamente sul divano.

²² Yoshimoto, *Kicchin*, cit.

²³ Yoshimoto, *Kitchen*, trad. a cura di G. Amitrano, cit.

²⁴ Minashima, "Nichieigo no onomatope", cit.

²⁵ Dal database *OnomatoSearch*, a cura dell'Università di Lingue Straniere di Tōkyō, disponibile all'indirizzo internet http://www.tufs.ac.jp/st/club/sevilla/onomato_search.html (ultimo accesso 6 gennaio 2008).

²⁶ Flyxe, "Translation of Japanese onomatopoeia into Swedish", cit.

Traduzione con un aggettivo

Spesso, in quasi un terzo dei casi (28,2%), *giongo* e *gitaigo* vengono tradotti in italiano con degli aggettivi.

- (15) ...*fui ni Yūichi no me kara namida ga boroboro koboreta.* (p. 80)
 ...e vidi che le lacrime scorrevano copiose dagli occhi di Yūichi. (p. 51)
- (16) *Kanojo wa hā hā iki o tsukinagara sukoshi kasureta koe de, "hajimemashite." to waratta.* (p. 17)
 "Piacere", disse lei con un sorriso, la voce un po' roca ancora affannata. (p. 16)
 "How do you do," she said in a slightly husky voice, still panting, with a smile. (p. 11)

Traduzione con un sostantivo

Una strategia spesso utilizzata in italiano (18,9% dei casi) è quella di rendere l'onomatopea giapponese con dei sostantivi preceduti da preposizioni:

- (17) *Reizōkō no būn to iu oto ga, watashi o kodoku na shikō kara mamotta.* (p. 8)
 ...col ronzio del frigorifero che mi proteggeva da pensieri di solitudine. (p. 10)
 The hum of the refrigerator kept me from thinking of my loneliness. (p. 5)
 El zumbido de la nevera me protegía de los pensamientos de soledad. (p. 13)
- (18) *Watashi wa noronoro to okiagari, ocha o nomō to daidokoro e aruita.* (p. 204)
 Mi alzai con lentezza e andai in cucina per farmi un tè. (p.123)

Traduzione con un verbo

Un'altra strategia utilizzata per rendere in italiano le onomatopee giapponesi è quella di usare dei verbi coniugati al gerundio per descrivere il modo in cui si svolge un'azione, come negli esempi (19) e (20), oppure di trovare un verbo la cui semantica corrisponda in qualche modo alla qualità espressa dall'onomatopea, come nell'esempio (21).

- (19) *Yoru no naka o, chirichiri to suzu no oto ga toozakatteitta.* (p. 196)
 Il suono del campanello si allontanava tintinnando nella sera. (p. 118)
 The tinkle of the bell disappeared into the night. (p. 132)
- (20) *Watashi wa atsui ocha o furafura shinagara irete jibun no heya e modotta.* (p. 204)
Barcollando preparai un tè bollente e tornai nella mia stanza. (p. 123)
- (21) *Kare wa sofā ni aomuke ni natta mama, serori o poripori tabenagara, un, to itta.*
 Yūichi, sdraiato sul divano, assentì continuando a mangiucchiare un pezzo di sedano.

Traduzione con espressioni idiomatiche e perifrasi

Spesso (15,1% dei casi) si ricorre a delle perifrasi e si possono trovare soluzioni interessanti nelle espressioni idiomatiche, che rendono la narrazione vivace e incisiva.

- (22) Sono *dōdōtoshita egao ga watashi o dokiri to saseta*. (p. 45)
 Quel sorriso disarmato mi diede una fitta al cuore. (p. 30)
 It gave me a start in its contrast to his usual smile. (p. 28)
 Su cara sorridente, magnifica, me asustó. (p. 44)
- (23) ...*hon'nin sae shikkari shitereba shōgai ne, nai*. (p. 206)
 ...ma se tieni duro, forse non accadrà più per tutta la vita. (p. 124)

Omissione

Una parte considerevole di *giongo* e *gitaigo* presenti nel testo originale, viene omessa nella traduzione italiana. Nel caso dell'esempio (25), il *zorozoro* non è tradotto, ma non c'è una perdita di informazioni significativa, in quanto l'espressione 'in fila' ne racchiude in parte il senso. In (24) *chin* è un elemento sonoro che scompare dalla frase italiana, privando il lettore di un importante elemento di riferimento alla sfera uditiva. Analogamente, in (26) la mancata traduzione di *tekuteku* priva il lettore dell'immagine del passo cadenzato e regolare della protagonista (tra l'altro il termine ha una connotazione lievemente negativa e reca con sé l'idea della riluttanza).²⁷

- (24) *Chin, to erebētā ga tomari, watashi no kokoro ga shunkan, shinkū ni natta*. (p. 93)
 Quando l'ascensore si fermò, per un secondo mi si arrestò il cuore. (p. 59)
 The elevator stopped with a little jerk. (p. 61)
- (25) *Me no mae ni nagarete kite yukkuri tomari, hito wa narande zorozoro norikomu*. (p. 52)
 Rallentò davanti a me, frenò dolcemente e la gente in fila prese a salire. (p. 33)
 It seemed to float to a stop before my eyes, and, the people lined up, got on, one by one. (p. 33)
 ...y los pasajeros, en fila, van subiendo uno tras otro. (p. 50)
- (26) *Watashi wa nagai rōka o tekuteku aruite ittan jibun no hitoribeya e modori, kigaete yado o deta*. (p. 134)
 Attraversai il lungo corridoio fino alla mia stanza, mi cambiai e uscii dall'albergo. (p. 81)

Risultati

	GIONGO	GITAIGO	TOTALE
AGGETTIVO	6	97	103 (28,2%)
SOSTANTIVO	13	56	69 (18,9%)
ALTRO	4	51	55 (15,1%)
AVVERBIO	4	29	33 (9,0%)
VERBO	8	30	38 (10,4%)
ONOMATOPEA	3	2	5 (1,4%)
OMISSIONE	14	48	62 (17,0%)
TOTALE	52	313	365 (100,0%)

Tab. 1 Strategie di traduzione nell'edizione italiana di *Kicchin*

²⁷ Hida e Asada, *Gendai nihongo*, cit., p. 311.

	INGLESE (Minashima) ²⁸	ITALIANO
AGGETTIVO	51 (15,4%)	103 (28,2%)
SOSTANTIVO	34 (10,2%)	69 (18,9%)
ALTRO	19 (5,7%)	55 (15,1%)
AVVERBIO	60 (18,1%)	33 (9,0%)
VERBO	90 (27,1%)	38 (10,4%)
ONOMATOPEA	24 (7,2%)	5 (1,4%)
OMISSIONE	54 (16,3%)	62 (17,0%)
TOTALE	332 (100%)	365 (100,0%)

Tab. 2 Strategie di traduzione in *Kicchin*: comparazione con i dati relativi all'edizione inglese

Su un totale di 365 *onomatopee* prese in considerazione, la maggioranza (313, 85,7%) sono *gitaigo*.

La scarsa presenza di onomatopee nel lessico italiano e la loro appartenenza a una sfera ludico-infantile fanno sì che la traduzione con un'altra onomatopea sia, in italiano più che in altre lingue, una soluzione difficilmente applicabile. Nella lingua inglese, molti lemmi possono essere usati sia come onomatopee, sia come verbi o sostantivi (*bark*, *rip*, *splash*...) ed essere facilmente integrati all'interno del testo senza alcun problema sotto un profilo estetico e narrativo. Inoltre, mentre la prosa inglese fa un uso assai frequente di avverbi, l'italiano letterario tendenzialmente preferisce l'uso di sostantivi e aggettivi (*veloce* oppure *con velocità* invece di *velocemente*).

È interessante notare che nella sua analisi della traduzione delle onomatopee in *Spūtonikku no koibito* di Murakami, Inose²⁹ riscontra una percentuale simile di casi di omissione, sia nell'edizione spagnola, sia in quella inglese (19,3%). Talvolta le onomatopee non aggiungono nuove informazioni, ma servono piuttosto a enfatizzare quello già espresso da altre parole. Spesso però le onomatopee sono portatrici di significati che vanno perduti se non sono tradotti nella lingua d'arrivo. La percentuale consistente di onomatopee omesse in traduzione nelle lingue europee è sintomatica della difficoltà di trovare degli equivalenti adeguati nella lingua d'arrivo.³⁰

Manga

Nel manga *Nana* sono state prese in esame 189 traduzioni (voci onomatopoeiche giapponesi totali: 77), in *Naruto* 374 (voci totali: 153).³¹

²⁸ Minashima, "Nicheigo no onomatope", cit.

²⁹ Inose, "Translating Japanese onomatopoeia", cit., pp. 112-113.

³⁰ Secondo Minashima, "Nicheigo no onomatope", cit., p. 114, il fatto che una parte considerevole di onomatopee venga omessa in traduzione è da attribuire alla mancata comprensione da parte del traduttore.

³¹ Le ripetizioni, così come alcuni allungamenti vocalici sono stati considerate varianti di un'unica voce (*zawa* e *zawazawa*, *shū* e *shūūū*).

Occorre precisare che nell'ambito della traduzione di manga, sebbene possano esserci differenze significative tra case editrici, non è il solo traduttore a concorrere a quello che è il risultato finale che verrà dato in stampa. In genere la traduzione viene prima rivista da un editor, dopodiché il testo passa nelle mani del letterista e dell'adattatore grafico (figure professionali che possono coincidere). In pratica la scelta della traduzione per un'onomatopea può essere approvata dall'editor, ma venire poi modificata in fase di adattamento grafico se la soluzione non risulta realizzabile da un punto di vista tecnico.³² Quando si percorre la strada dell'adattamento grafico delle onomatopee, il risultato finale deve in qualche modo sovrapporsi alla grafica dell'originale, andando a coprire il giapponese, come nel caso della fig. 2.³³ Non sempre però le onomatopee vengono adattate: quando la scritta compare in un'area bianca, è possibile cancellarla e sostituirla con una qualunque altra scritta senza danneggiare il disegno. Quando in seguito si parlerà di traduzione/adattamento, non si intende il lavoro del singolo traduttore, ma un lavoro che coinvolge un team più ampio.

Le strategie di traduzione riscontrate nei manga analizzati sono le seguenti.

- traduzione con onomatopee italiane
- traduzione con onomatopee inglesi (ovvero traduzione con onomatopee o parole inglesi che non appartengono al vocabolario italiano né al linguaggio dei fumetti)
- traduzione "italo-inglese" (traduzione con onomatopee o parole inglesi che rientrano nel repertorio storico dei fumetti, spesso ormai parte del vocabolario italiano)
- traduzione "creativa" (traslitterazioni, invenzioni)
- omissione

Occorre tuttavia precisare che in alcune edizioni di manga tradotti in italiano (ma non nel caso di quelli oggetto del presente studio) le onomatopee non vengono tradotte, ma lasciate direttamente in giapponese, con delle note esplicative (fig. 4) o anche senza (fig. 3). Tale scelta ha indubbiamente dei vantaggi economici, in quanto non richiede alcun lavoro da parte del letterista e rispetta pienamente l'impatto grafico originale, ma l'assenza di note impedisce al lettore italiano di avere accesso al significato. Per questa ragione tale tipo di scelta è accettabile per quei manga "di nicchia" destinati a una ristretta cerchia di appassionati, disposti a tollerare la presenza di note

³² Desidero ringraziare Paolo Pederzini, editor di Panini Comics, per le delucidazioni fornite riguardo il processo di lavoro relativo all'edizione italiana di un manga.

³³ Osservando attentamente la fig. 1 e la fig. 2, si può notare nella parte superiore della B di SBAM un'ombreggiatura dell'adattatore grafico, che va a riempire un vuoto dove nella versione giapponese c'è un'area nera piena.

esplicative o il vuoto di senso in loro mancanza, come nel caso di *Ultraheaven*³⁴ (figg. 3 e 4). Tale tipo di scelta editoriale non è tuttavia applicabile ai manga destinati al pubblico di massa.

Traduzione in italiano

Qualora esistano degli equivalenti alle onomatopее giapponesi, la scelta più “naturale” è quella di tradurre in italiano. È il caso di *toc-toc* per indicare il rumore di qualcuno che bussa alla porta (fig. 8), oppure *bla-bla* per indicare il brusio di voci per la strada. Altre volte si può ricorrere a dei veri e propri sostantivi per tradurre espressioni che in italiano non hanno equivalenti onomatopeici, come nel caso di *shīn*, tradotto con ‘silenzio...’ (fig. 6).³⁵

Traduzione in inglese

L'uso dell'inglese nei fumetti italiani, così come in altri media, è ormai diffuso,³⁶ ma non sempre il senso è chiaro come ci si potrebbe aspettare. Sono state catalogate come traduzione in inglese le espressioni che non fanno parte della tradizione dei *comics* americani e possono dunque risultare estranee al lettore medio. Come parametro di giudizio è stata utilizzata la lista di onomatopее dei fumetti compilata da Taylor.³⁷ È il caso di *swirl* per indicare un giramento di testa (fig. 10), o *blink* per indicare una strizzatina d'occhio, espressioni non impiegate nei fumetti americani, ma usate nelle edizioni italiane dei manga per rendere *kura* e *bachi*.

Traduzione “italo-inglese”

Spesso le onomatopее giapponesi vengono rese con onomatopее di origine inglese ormai entrate a far parte del vocabolario italiano, o del linguaggio dei fumetti in Italia (*ka-boom*, *sob*, *dash...*), anche se uno *screech* non ha per il lettore inglese lo stesso valore onomatopeico che ha per un italiano: in inglese il termine è anche un verbo e un sostantivo, mentre per l'italiano è solo un suono. Sono state considerate le voci che non possono essere considerate italiane a pieno titolo, che compaiono in Taylor,³⁸ e appartengono al lessico del mondo del fumetto, come *honk* (e la variante allungata nella fig. 12) o

³⁴ K. Koike, *Ultraheaven*, vol. 2, trad. a cura di F. Colpi, Tōkyō, d/visual 2006.

³⁵ *Shīn* per indicare il silenzio è talvolta tradotto nelle edizioni italiane dei manga anche con “ssshh”.

³⁶ Si veda la sezione seguente per queste onomatopее inglesi a più ampia diffusione.

³⁷ K. J. Taylor, *Ka-boom! A dictionary of comicbook words in historical principles*, <http://epe.lac-bac.gc.ca/100/200/300/ktaylor/kaboom/Kaboomhome.htm> (ultimo accesso 6 gennaio 2008).

³⁸ *Ibidem*.

shoom, che nei *comics* americani in genere indica il sibilo di qualcosa che si muove a gran velocità, mentre nei manga viene usato per rendere una più ampia gamma di rumori (fig. 16).

Traduzione “creativa”

Talvolta le onomatopее giapponesi vengono traslitterate in *rōmaji*, con o senza adattamenti alla fonetica dell'italiano. Per esempio lo squillo di un telefono cellulare può diventare *pirururu* (fig. 14). Oppure si possono creare degli equivalenti che non fanno parte del repertorio inglese né di quello italiano, come nel caso di *frump* (fig. 14). Si può trattare di soluzioni creative del singolo traduttore, ma anche di termini ormai consolidati nel campo dei manga tradotti in Italia, come per esempio *frush* per indicare un fruscio (fig. 16) o *strap* per indicare il rumore di uno strappo al posto dell'inglese *rip*.

Omissione

Una soluzione inaspettata è l'omissione: è il caso di *fuwafuwa* (fig. 16). Se si fosse trattato di un caso isolato si sarebbe potuto pensare a una svista del letterista, ma il fatto che la medesima onomatopea venga omessa anche un'altra volta all'interno dello stesso volume fa pensare a un'omissione volontaria, che fa perdere al lettore italiano il movimento, in questo contesto particolare, fluttuante delle lame.

Risultati

NANA + NARUTO	gitaigo	giongo	Totale
italiano/inglese	19	253	272 (48,4%)
creativo	6	171	177 (31,5%)
italiano	5	93	98 (17,4%)
inglese	2	4	6 (1,1%)
omissione	5	4	9 (1,6%)
totale	37	525	562

Tab. 3 Strategie di traduzione nei manga *Nana* e *Naruto*

In totale, sono state analizzate 562 onomatopее, di cui la maggioranza (93,4%) rientrano nella categoria dei *giongo* e solo il 6,6% invece sono *gitaigo*.

Il manga richiede che l'onomatopea venga tradotta e, possibilmente, in qualche modo adattata: essa è infatti parte integrante non solo della narrazione, ma soprattutto del segno grafico ed è un elemento caratterizzante del fumetto in quanto genere. Eppure, sebbene raramente, accade che si decida di ometterne la traduzione o che si decida di non tradurla affatto.

L'onomatopea occupa un suo "spazio" all'interno della vignetta e non la si può parafrasare. Quindi il traduttore si trova a dover, per forza di cose, trovare un equivalente, preferibilmente un'altra onomatopea. Si ricorre dunque con frequenza al lessico dei *comics* americani, ma sono numerose anche le soluzioni "creative", sia inventandosi delle onomatopee "ex-novo", sia traslitterando il giapponese.

Conclusioni

Dal presente studio emerge una sostanziale differenza nel modo di tradurre le onomatopee giapponesi nel romanzo e nel manga. Nella prosa il traduttore può sopperire alla carenza di espressioni onomatopeiche dell'italiano ricorrendo ad aggettivi, verbi e sostantivi, o optando per perifrasi. Egli può anche decidere di operare delle sintesi o delle omissioni quando lo ritiene opportuno, che possono tuttavia portare a una perdita di sfumature di significato. Nel fumetto questo di norma non è possibile, poiché la veste grafica dell'opera richiede brevità e incisività che solo in un'altra onomatopea è possibile trovare. Il traduttore di manga attinge quindi all'ampio e consolidato repertorio del lessico dei *comics* americani e, quando non trova equivalenti che lo soddisfino, gli è concessa la licenza creativa di coniare nuove espressioni o di traslitterare il giapponese.

Mi auguro che questo mio contributo possa stimolare la curiosità nei confronti del ricco universo dei *giongo* e dei *gitaigo* e possa ispirare ulteriori approfondimenti. In particolare sarebbe interessante indagare le strategie di traduzione adottate nelle edizioni dei manga di altri paesi, o vedere invece cosa accade in altri generi, come la letteratura per l'infanzia o la poesia.

Illustrazioni

- Fig. 1 M. Kishimoto, *Naruto*, vol. 30, Shūeisha, Tōkyō 2005, p. 64.
- Fig. 2 M. Kishimoto, *Naruto*, trad. it. a cura di R. Guzzonato, *Naruto*, vol. 30, Panini Comics, Modena 2007, p. 62.
- Fig. 3 K. Koike, *Ultraheaven*, vol. 2, trad. a cura di F. Colpi, Tōkyō, d/visual, 2006.
- Fig. 4 K. Koike, *Ultraheaven*, cit.
- Fig. 5 A. Yazawa, *Nana*, vol. 14, Shūeisha, Tōkyō 2005, p. 22.
- Fig. 6 A. Yazawa, trad. it. a cura di C. Baglini, *Nana*, vol. 27, Panini Comics, Modena 2006.
- Fig. 7 A. Yazawa, *Nana*, cit., p. 15.
- Fig. 8 A. Yazawa, trad. it. a cura di C. Baglini, *Nana*, cit.
- Fig. 9 A. Yazawa, *Nana*, cit., p. 24.
- Fig. 10 A. Yazawa, trad. it. a cura di C. Baglini, *Nana*, cit.
- Fig. 11 A. Yazawa, *Nana*, cit., p. 10.
- Fig. 12 A. Yazawa, trad. it. a cura di C. Baglini, *Nana*, cit.
- Fig. 13 A. Yazawa, *Nana*, cit., p. 61.
- Fig. 14 A. Yazawa, trad. it. a cura di C. Baglini, *Nana*, cit.
- Fig. 15 M. Kishimoto, *Naruto*, cit., p. 62.
- Fig. 16 M. Kishimoto, *Naruto*, trad. it. a cura di R. Guzzonato, *Naruto*, cit., p. 40.



Fig. 1



Fig. 2

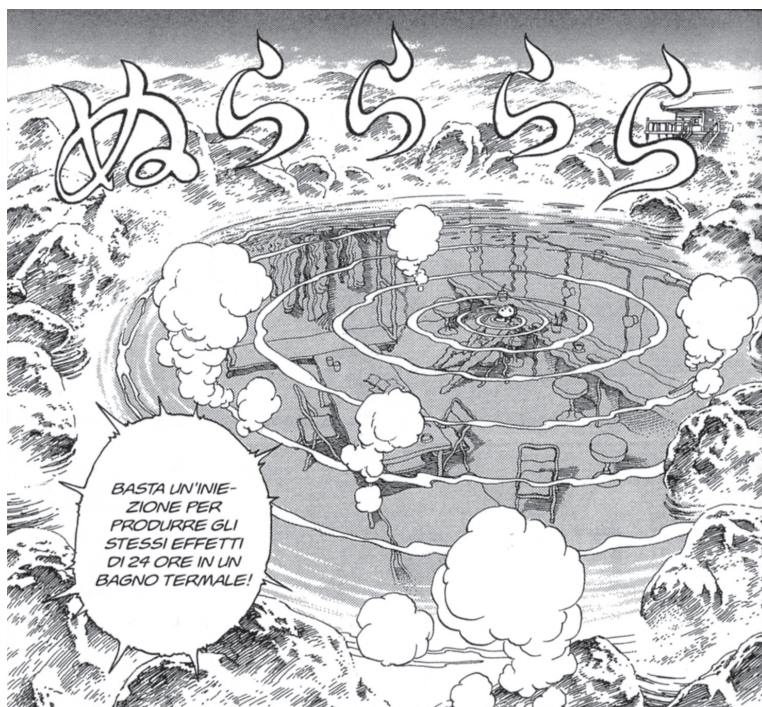


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

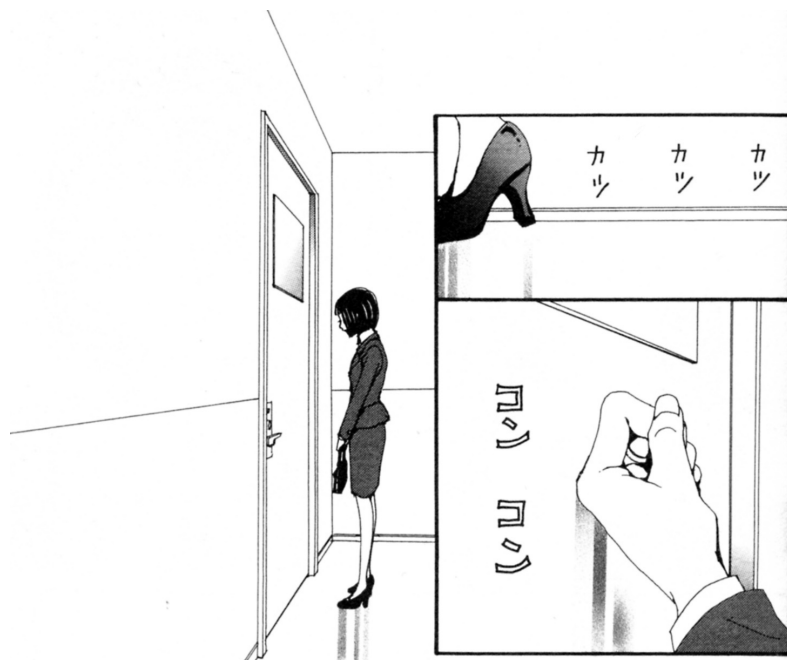


Fig. 7

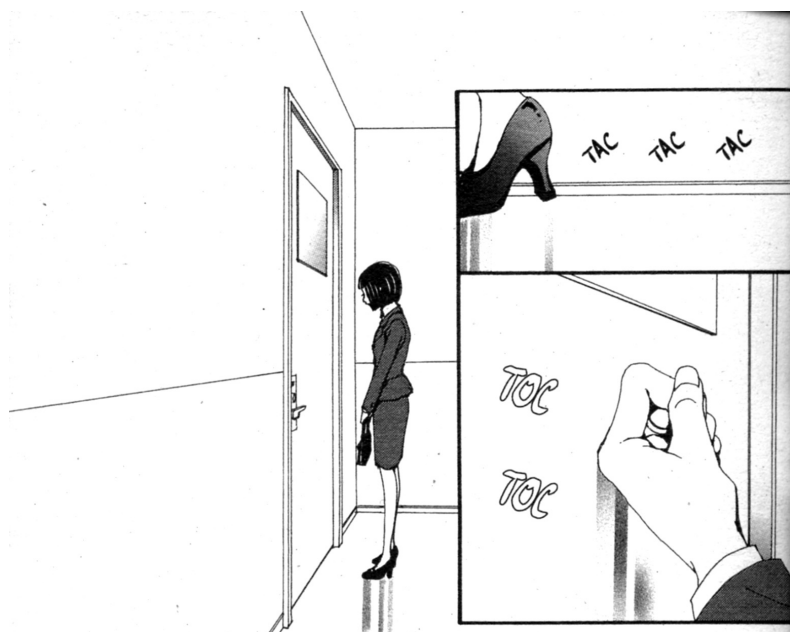


Fig. 8

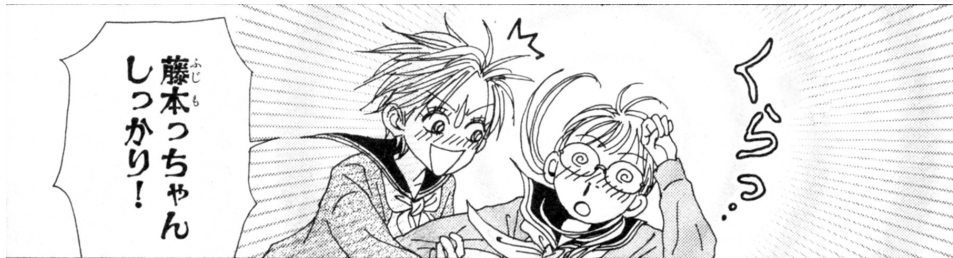


Fig. 9

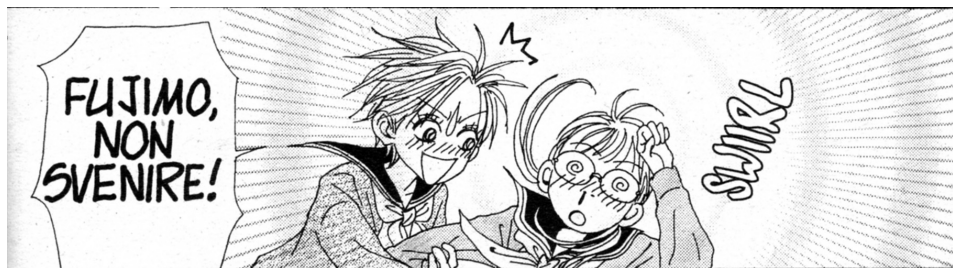


Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

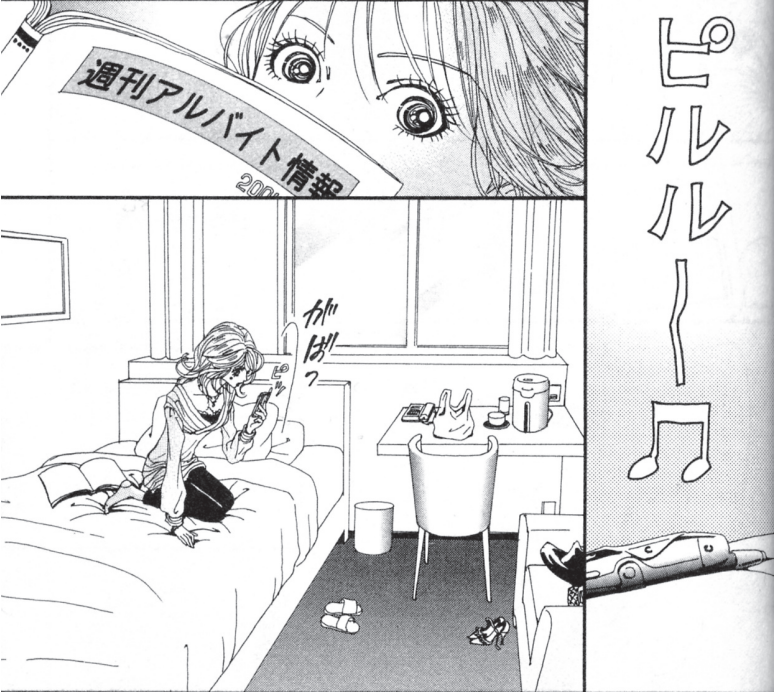


Fig. 13

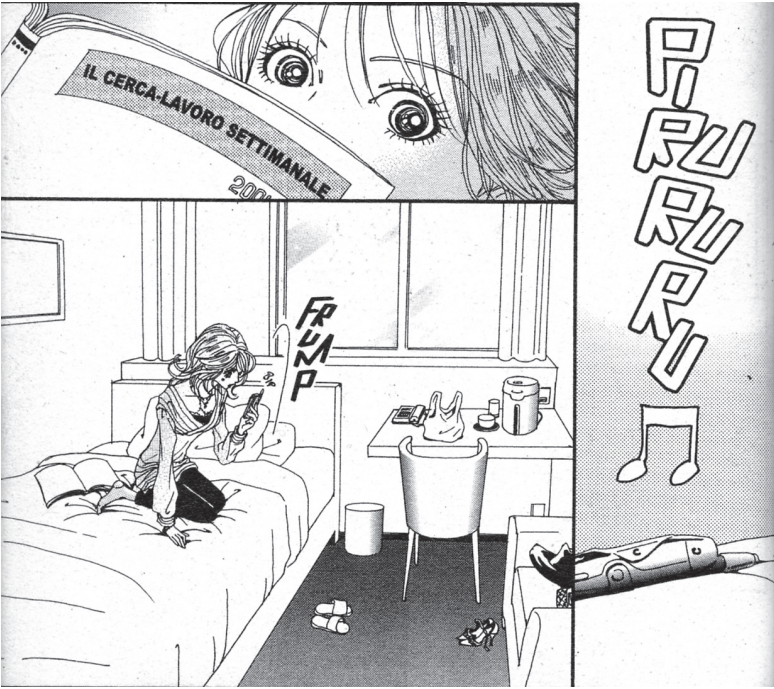


Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

JAPANESE ONOMATOPOEIA: TRANSLATION STRATEGIES IN NOVEL AND MANGA

Japanese language has a variety of onomatopoeias and mimetic expressions that rarely find equivalents in European languages. This paper investigates translation strategies into Italian in two different genres: novel and manga. The texts examined are the best-selling novel *Kitchen* by Yoshimoto Banana and two popular manga, Yazawa Ai's *Nana* and Kishimoto Masashi's *Naruto*. In the novel, the translator can use a variety of strategies, such as using nouns, adjectives and verbs, or can even choose omission in the target language. In a manga, the sound effects play an important role in graphics, as well as in narration. The translator uses many English onomatopoeias, but also creates new expressions for the Japanese ones that do not find adequate translations in English or Italian.

日本語のオノマトペ：小説と漫画における翻訳ストラテジー

小澄明日香

日本語のオノマトペを使った表現は、ヨーロッパ言語より比較的豊富である。本稿では、吉本ばなの『キッチン』、矢沢あい『ナナ』、岸本斉史の『ナルト』をもとに、日本語のオノマトペのイタリア語への翻訳における翻訳ストラテジーの考察を行う。小説の場合、イタリア語のオノマトペを用いることはきわめて少なく、名詞や形容詞で表現されることが多い。訳出なしというケースも少なくない。漫画のオノマトペは、その物語や漫画のグラフィック自体において重要な役割を務める。漫画の翻訳者はアメリカの漫画の英語のオノマトペを多く使用するが、イタリア語にも英語にもうまく翻訳できない場合には、新たな表現を創りだすこともある。

Daniele Petrella

**GLI SCAVI ARCHEOLOGICI DELL'ISOLA DI TAKASHIMA:
DAI MATERIALI ALLA PRIMA RICOSTRUZIONE STORICO-SCIENTIFICA**

Lo scavo subacqueo nei mari di Takashima ha permesso di reinterpretare una difficile pagina di storia finora letta unicamente attraverso le fonti cinesi dell'epoca.

Si tratta di una delle più grandi disfatte che la storia delle battaglie navali ricordi; ovvero, quella relativa alla flotta mongola di Kubilai Khan che, nel tentativo di invadere il Giappone, fu fermata per ben due volte da provvidenziali tifoni che salvarono l'arcipelago da una sicura sconfitta.

Lo *Yuan shi* (Cronache della Dinastia Yuan) presenta una versione filocinese dell'evento dove evidenziando il mancato scontro "fisico" tra le due parti e delegando il merito della salvezza dei giapponesi ai tifoni, salva la memoria della flotta di Kubilai che, di certo, non poteva trovare nei giapponesi un degno rivale.

I giapponesi, inoltre, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, spinti da un forte nazionalismo, trovarono nella storia dei "venti divini" (神風 *kamikaze*) un'alleata preziosa per ripristinare la figura dell'imperatore e per identificare il loro paese come una terra protetta dagli dei.

Che la flotta di Kubilai fosse "terribile" non vi è alcun dubbio; così come è certo l'avvento improvviso della tempesta che la distrusse; ma è plausibile pensare che per ben due volte questa grande e potente flotta sia stata fermata unicamente dai tifoni? O ancora, è possibile che i coreani e i cinesi che costituivano l'equipaggio delle navi del Khan non conoscessero il periodo dei tifoni? Ma la domanda più interessante è: si è certi che non vi fu scontro tra mongoli e giapponesi?

Queste e altre domande hanno spinto il governo giapponese e il KOSUWA (Kyūshū and Okinawa Society for the Under Water Archaeology), oggi ARIUA (Asian Research Institute for the Underwater Archaeology), a effettuare delle indagini nella zona, soprattutto dopo alcuni fortuiti ritrovamenti effettuati da pescatori del luogo.

Prima di proseguire, mi sembra doveroso riportare un sunto storico degli avvenimenti in questione, come sono stati conosciuti fino a oggi, ovvero sulla base di quanto viene narrato nello *Yuan shi*. Nel XIII secolo, il Giappone aveva già vissuto ben quattrocento anni di isolamento e di “separazione” dalla Cina, sancita definitivamente con la nascita del *bakufu* nel 1185, manovra questa che differenziava, in maniera quasi totale, la struttura socio-politica dei due paesi. A determinare la frattura tra la Cina e il Giappone, inoltre, fu la grande persecuzione del buddhismo avvenuta nel mondo sinico nel IX secolo che avallò l'isolamento dell'arcipelago. In tale situazione Kubilai Khan, nipote di Gengis Khan e imperatore della Cina, intravide la possibilità di accrescere il suo prestigio tra i cinesi se avesse stabilito un rapporto tributario con l'arcipelago. Tale prospettiva lo spinse a prendere quella che poi risulterà una decisione fatale: sottomettere il Giappone.¹

Per i mongoli vi era un solo ostacolo all'attuazione del progetto, il mare. Non avendo mai intrapreso battaglie marittime, il Khan si avvale delle conoscenze di ingegneria navale e dell'esperienza nelle attività marittime dei suoi sudditi coreani; ma prima di giungere a uno scontro frontale con i giapponesi, Kubilai tentò la via diplomatica e inviò, tra il 1266 e il 1272, una serie di ambascerie in Giappone, con richiesta di sottomissione alla Cina.

Lo shogunato, nella persona del reggente Hōjō Tokimune (1251-1284) respinse puntualmente gli emissari mongoli, provocando l'ira del Khan, il quale interpretò i continui rifiuti dei giapponesi come una dichiarazione di guerra.

I preparativi ebbero inizio nel 1273 e ormai il Khan sarebbe andato fino in fondo in questa guerra, che alcuni storici hanno interpretato anche come parte del suo piano di sottomissione dell'ultima falange dei Song meridionali, attraverso il blocco dei rapporti commerciali che i giapponesi intrattenevano con questi ultimi.² Ordinò ai coreani di costruire le navi che avrebbero trasportato le sue truppe attraverso il Mar del Giappone per attaccare il sud dell'arcipelago. Nel novembre del 1274, una spedizione composta da 15.000 soldati mongoli, cinesi e jurchen, 6000-8000 truppe coreane guidate da 7000 marinai coreani, partirono da Hap'p'o (vicino alla moderna Pusan) alla volta del Giappone.³ Imbarcati su 300 navi e 400-500 piccoli vascelli, le truppe approdarono prima nelle isole di Tsushima e Iki per poi giungere nel Kyūshū dove si sarebbe svolta la battaglia decisiva.

Sebbene i giapponesi sapessero che la missione mongola era su quella rotta, la loro preparazione risultò inadeguata. A causa dell'instabilità politica,

¹ Sugiyama Masaaki, *Sekai no rekishi 9: Dai Mongoru no jidai* (Storia Medievale 9: L'epoca mongola), Chūōkōronsha, Tōkyō 1997, vol. 9, pp. 9-20.

² Hori Kyotsu, *The Mongol Invasions and the Kamakura Bakufu*, Columbia University Press, New York 1967, pp. 107-111.

³ *Yuan shi*, in Tsunoda Ryūsaku & Carrington Goodrich Luther (eds), *Japan in the Chinese Dynastic Histories*, P.D. and Ione Perkins, South Pasadena 1951, p. 154.

non riuscirono a mettere in campo un esercito sufficientemente potente che, inoltre, non era sostenuto in modo adeguato a causa della crisi finanziaria in cui versava il governo. Oltretutto, essi non potevano competere con le armi a lunga distanza dei mongoli, che includevano balestre e proiettili esplosivi da lancio. I samurai erano efficienti nel combattimento corpo a corpo, ma i mongoli si posizionavano nelle formazioni a “gruppi compatti”, una tattica sconosciuta ai giapponesi.⁴

Quando il 19 novembre le truppe mongole approdarono a Hakata, sulla costa nord-occidentale del Kyūshū, i giapponesi erano in deciso svantaggio. Al termine della prima giornata, questi ultimi subirono numerose perdite e le loro truppe superstiti non erano sufficienti. La sconfitta sembrava inevitabile e quella notte solo la copertura delle tenebre li salvò. In aiuto alle schiere giapponesi, quella stessa notte si abbatté sulla costa una tempesta di vento. I marinai coreani persuasero i comandanti mongoli a ritornare alle loro navi e dirigersi verso il mare aperto finché la tempesta non si fosse placata, al fine di evitare che i vascelli si schiantassero contro le rocce lungo la costa. I mongoli acconsentirono con riluttanza e iniziarono la ritirata.⁵ I venti, le onde e le rocce distrussero numerose centinaia di navi e, secondo alcuni documenti, circa 13.000 vite andarono perdute.⁶ I giapponesi furono salvati da questa tempesta e la spedizione terminò in un disastro per i mongoli, che furono costretti alla ritirata.

La sconfitta fu dura per Kubilai, il quale però, non si arrese. Nel 1275 inviò l'ennesima ambasceria in Giappone per chiedere all'imperatore e allo shōgun una sottomissione pacifica. I giapponesi, forti della loro vittoria e oramai convinti della protezione divina, giustiziarono gli emissari e prepararono le loro difese per un anticipato attacco mongolo.⁷ Lo shōgun trasferì un largo contingente di samurai verso il Kyūshū, dove i mongoli avrebbero approdato, fornendo loro tutto il necessario per far fronte alla battaglia.

La più emblematica azione difensiva dei giapponesi fu l'erezione di un muro di pietra lungo la baia di Hakata, esteso dalla città costiera di Hakozaki, passando per Hakata e qualche zona della vecchia Imazu, per una lunghezza di 20 km.⁸ Una costruzione che richiese cinque anni di lavoro per garantire una valida protezione contro le prime ondate di un assalto. I sette anni che li separarono dal primo tentativo di invasione mongola furono utilizzati per organizzare una formidabile, sebbene non inespugnabile, difesa.

Kubilai non aveva potuto fare lo stesso. Era occupato nella campagna contro i Song meridionali. Solo dopo la disfatta dell'ultimo pretendente al

⁴ Hori, *The Mongol Invasions and the Kamakura Bakufu*, cit., p. 121.

⁵ Sugiyama, *Sekai no rekishi 9: Dai Mongoru no jidai*, cit., pp. 443-444.

⁶ Hori, *The Mongol Invasions and the Kamakura Bakufu*, cit., pp. 123-126.

⁷ *Yuan shi*, in Tsunoda & Carrington (eds), *Japan in the Chinese Dynastic Histories*, cit., p. 161.

⁸ Oggi il muro è conosciuto col nome di Genkō bōrui.

trono dei Song, nel 1279, poté focalizzare la sua attenzione alla sottomissione del Giappone. La spedizione del 1274 aveva devastato l'economia coreana;⁹ nonostante questi problemi, rimase determinato ad attaccare il Giappone. Dall'inizio della primavera del 1280, i piani per l'invasione erano in corso. Il comando della spedizione fu ben bilanciato, con un mongolo, un cinese e un coreano a guida delle varie falangi della flotta. Il Khan assegnò 100.000 truppe sotto il comando del generale cinese e mongolo. Il re coreano fornì ben 10.000 truppe, 15.000 marinai, 900 navi e abbondanti riserve di grano.¹⁰ L'anno successivo, il Khan incrementò i rifornimenti alle truppe con generose donazioni, inclusa moneta cartacea, armature, archi e frecce.¹¹

I capi militari Yuan avevano organizzato un assalto "a due punte". Quarantamila truppe dal nord della Cina, trasportate su navi coreane, approdarono sull'isola di Iki con 100.000 forze partite da Quanzhou. Anche l'oracolo aveva previsto la disfatta dell'esercito mongolo.¹² Infatti, i piani per la spedizione andarono male fin dalla partenza. I vari comandanti erano spesso in disaccordo tra loro. Le truppe del sud, sulle navi cinesi, erano in ritardo a causa dell'eccessivo numero, che richiedeva un più sofisticato supporto logistico. Inoltre, pare che il comandante cinese si ammalò gravemente e il tempo che si spese per avvisare il Khan e per sostituirlo fu un ulteriore motivo di ritardo.

Le navi dal nord, che avevano comandanti coreani, aspettarono, ma alla fine attaccarono e occuparono Iki il 10 giugno 1281.¹³ Dopo due settimane, si diressero verso l'isola principale, Kyūshū, con l'intento di spingere i nemici verso nord, nel punto in cui sarebbero giunte le forze Yuan. Confidando nella potenza delle loro macchine da guerra e nella presenza degli Yuan a nord, sarebbero riusciti a chiudere i giapponesi nella morsa. Questi riuscirono a controllare a fatica le forze avversarie, sia a sud che a nord. Le tensioni tra i comandanti mongoli e i capi cinesi indebolirono la forza di spedizione e ciò venne a vantaggio dei giapponesi. Le truppe cinesi meridionali arrivate in ritardo, si trovarono in estrema difficoltà. Sin dal loro arrivo nel Kyūshū, rimasero isolate, senza una qualsiasi struttura difensiva da cui poter compiere un'incursione contro i nemici.¹⁴ Ad ogni modo, nei primi due mesi di battaglia, non emergeva un vincitore. L'invasione mongola non riusciva a realizzarsi.

Di nuovo fu una catastrofe naturale a distruggere le speranze di vittoria dei mongoli. Il 15 e 16 agosto, un tifone spazzò le coste del Kyūshū. I marinai

⁹ *Yuan shi*, in Tsunoda & Carrington (eds), *Japan in the Chinese Dynastic Histories*, cit., p. 224.

¹⁰ *Ibid.*, p. 228.

¹¹ *Ibid.*, p. 230.

¹² Tsunoda & Carrington (eds), *Japan in the Chinese Dynastic Histories*, cit., p. 88.

¹³ Sugiyama, *Sekai no rekishi 9: Dai Mongoru no jidai*, cit., p. 449.

¹⁴ Leonard Olschki, *Marco Polo's Asia*, John Hopkins University Press, Baltimora 1960, p. 345.

coreani, che percepirono l'avvicinarsi della tempesta, provarono a dirigersi verso il mare aperto e lontano dal pericolo, ma i loro sforzi furono inutili. Un terzo dei 40.000 soldati morì; più della metà delle 100.000 truppe meridionali seguirono la stessa sorte nel tentativo di fuga. I soldati che rimasero bloccati a terra furono massacrati, catturati o annegarono nel tentativo di scappare sui vascelli più piccoli ancorati vicino alla costa.¹⁵ Il “vento divino” anche questa volta era giunto in aiuto dei giapponesi che accrebbero ancor di più la loro visione etnocentrica. Per i mongoli e per Kubilai, invece, la disfatta fu un terribile shock. Nonostante ciò, infuriato per quella umiliante sconfitta, Kubilai procedette con i piani per una terza campagna contro i giapponesi, che furono, però, interrotti dopo quattro anni di preparativi, a causa della forte opposizione avanzata dai suoi consiglieri e dai suoi sudditi.

Le sconfitte subite in Giappone distrussero il manto di invincibilità dei mongoli nell'Asia Orientale. Uno dei principali sostegni del loro potere – il condizionamento psicologico di terrore che essi inculcavano nei loro oppositori – venne a cadere. Oltre a ciò, le due spedizioni furono talmente costose da danneggiare irrimediabilmente l'economia dell'impero, le cui finanze furono dilapidate in queste campagne. La perdita di prestigio e la disfatta economica furono, con molta probabilità, uno dei motivi che condussero al crollo dell'impero di Kubilai Khan.

Questo è quanto le cronache riportano degli eventi che caratterizzarono il periodo in questione. I dati archeologici, però, pur confermando alcuni elementi, stravolgono quasi del tutto la vicenda.

Per quanto riguarda la prima spedizione del 1274, non si hanno ancora evidenze sommerse, anche perché non si conosce il punto preciso in cui affondò la flotta. Alcuni studiosi mettono addirittura in dubbio che la prima tempesta abbia avuto effettivamente luogo, la qual cosa non sarebbe più assurda del pensare che le flotte mongole siano state fermate per ben due volte a distanza di sette anni da tifoni. Un elemento certo, invece, è che la battaglia del 1274 non fu così semplice come raccontato dallo *Yuan shi*. I mongoli penetrarono nel Kyūshū, riuscendo ad avanzare in più di una città. Indagini archeologiche nella zona hanno portato alla luce reperti relativi a tali battaglie. Pare, perfino, che una comunità mongola si sia fermata e sviluppata in Giappone, fatto testimoniato dalla presenza di antichi monasteri di chiara derivazione mongola e dai tratti somatici di molti abitanti di quei luoghi.

Per il tentativo di invasione del 1281, invece, la ricostruzione storica su base scientifica si sta strutturando sempre di più e i prossimi scavi renderanno ancora più chiari gli avvenimenti relativi all'invasione. Quanto ricostruito finora, è da attribuire a una serie di fattori, legati certamente ai materiali venuti alla luce durante le missioni di scavo e il confronto con quelli recuperati in altri siti indagati che, in qualche modo, sono stati teatro dell'evento.

¹⁵ *Yuan shi*, in Tsunoda & Carrington (eds), *Japan in the Chinese Dynastic Histories*, cit., p. 233.

Prima di passare alla ricostruzione, segue una sintesi dei reperti ritrovati a Takashima. Prima di tutto, perché Takashima?

Si era a conoscenza che il fatto fosse avvenuto nei mari della costa nord-occidentale del Kyūshū, ma la conferma si ebbe quando tra i reperti che usualmente i pescatori dell'isola tiravano su con le loro reti, nel 1974 fu recuperato un sigillo, interamente in bronzo, che presenta l'iscrizione con il nome di Dzung B(a) Yin Gon Geun – probabilmente un rappresentante degli alti ranghi dell'esercito di Kubilai Khan – in lingua *pagspha*, un dialetto mongolo e, sul retro, la traduzione in cinese. Tale oggetto attirò l'attenzione degli studiosi, tra cui quella del grande Egami Niō. Si tratta del 官軍總把印 (*Genkōsōhain*, sigillo di grado dell'esercito), dell'esercito mongolo.

Le ricerche sono iniziate negli anni '80 dello scorso secolo, ma solo nel 2004 si ebbero i primi ritrovamenti che fecero cadere tutti i dubbi. Lì nei mari di Takashima un'immensa flotta fu distrutta e divorata dalle onde, in seguito a un disastroso tifone.

Gli oggetti ritrovati dal 2004 fino ai nostri giorni, ovvero fino alla campagna a cui ho preso parte in ottobre, sono caratterizzati dalle più svariate tipologie e ci hanno fornito informazioni utilissime ai fini della ricostruzione. Tali materiali sono divisi nelle seguenti categorie: ceramica e porcellana; oggetti in legno, in pietra, in metallo, in lacca e, infine, oggetti non inseriti tra questi e catalogati come "altri".

Oggetti in terracotta, ceramiche e porcellane

La quantità di oggetti in ceramica ritrovati sui fondali di Takashima negli strati relativi al 1281, è impressionante. Essi possono essere divisi in ceramiche comuni, da cucina e da trasporto, porcellane e oggetti per altro utilizzo. L'importanza di tali ritrovamenti sta nel fatto che la presenza di iscrizioni ci informano sulle cariche dei membri dell'equipaggio e l'analisi chimica dell'argilla ha dato conferma della provenienza dal sud della Cina.

Oltre alla ceramica da cucina, un grande numero di ritrovamenti (come è facile immaginare trattandosi di uno scavo subacqueo di imbarcazioni) è composto da anfore.¹⁶ Tra queste, sono numerosissime quelle dal corpo allungato, caratterizzate da un'invetriatura trasparente e da quattro anse a orecchio provenienti sia dai forni di Yixing nella provincia di Jiangsu, che da Longquan. Oltre ai marchi impressi o stampati a fuoco sui fondi e sugli orli, tale provenienza può essere determinata anche dai leggeri rilievi presenti sul corpo, che avevano lo scopo di bloccare le anfore nei rispettivi supporti durante la navigazione. Anche in questo caso, le analisi archeometriche effettuate dal

¹⁶ La classe I-A è caratterizzata dal corpo a missile che cade con lati paralleli, per un'altezza di circa 30 cm; la II-A si presenta con un corpo più basso e leggermente più bombato. Entrambe le classi presentano spesso un'invetriatura trasparente e quattro piccole anse a orecchio. Le II-B, invece, presentano un corpo bombato con una leggera carenatura.

laboratorio di Takashima confermerebbero la provenienza dell'argilla proprio da quelle provincie. A differenza di quelle del mondo occidentale, molte delle suddette anfore sono invetriate, probabilmente per mantenere l'umidità e conservare alimenti e bevande quali riso e liquori.

Secondo la classificazione di Ishiwara Ayumu, una suddivisione tra i contenitori dal corpo alto della classe II-A e quelli dal corpo basso di classe II-B, si può ottenere dalle analisi dell'argilla e dalla forma degli orli. Gli altri contenitori sono anfore invetriate della classe I-A, di cui si conservano i segni dell'argilla refrattaria negli orli e nei fondi.¹⁷

Per quanto riguarda le porcellane, numerosissimi sono i celadon, in particolar modo quelli provenienti dai forni di Longquan. Tra le varie tipologie si possono osservare ciotole a piede alto con decorazione incisa a petali di fior di loto; ciotole senza decorazione con taglio obliquo dell'orlo, piede alto e invetriatura trasparente; ciotole e recipienti con decorazione sul fondo a fiore, con petali circolari; frammenti di orli di piatti; recipienti con decorazione applicata.

Tra le ciotole con piede non invetriato, spiccano quelle decorate a bande, all'interno, nella parte medio alta. Si tratta, con tutta probabilità, di celadon cotti male, che si pensano provenire dalla provincia del Fujian. Inoltre, è possibile vedere ciotole dal labbro arrotondato (stile *kuchihage*) in porcellana bianca, ciotole Jun e piccole ciotole invetriate.

Per quanto riguarda le brocche con corpo allungato e bocca piccola, alcune similitudini si possono trovare con i reperti provenienti dal relitto della provincia di Quanzhou, dello stesso periodo; a differenza di quelle ritrovate a Takashima, il cui contenuto è sconosciuto, in questo caso non si tratta di brocche per il vino, ma, probabilmente, di contenitori per il cibo. Di notevole interesse, tra gli oggetti in terracotta, sono quelli di forma circolare, che non sono riconducibili ai cosiddetti *teppō* (rappresentati nell'*ekotoba* dell'Invasione mongola), bensì a semplici "proiettili" da catapulta.

Al contrario, i *teppō* (鉄砲), ovvero le bombe da lancio utilizzate dalla flotta mongola, possono essere inseriti tra i reperti più interessanti. Fino al ritrovamento di questi ultimi, non si riusciva a spiegare l'immagine rappresentata in un *emakimono* (oggi conservato al Museo di Storia di Hirado) di un oggetto di forma circolare che esplode sulle teste dei soldati giapponesi e che riporta la scritta *tetsuhau*. In giapponese antico il fonema *tsu* scompare nel raddoppio della sillaba successiva che, al contempo, si sonorizza ($h=p$), mentre la *au* finale si legge *ō*; la parola, quindi è letta *teppō*.

L'importanza del ritrovamento sta nel fatto che, fino a quel momento, si riteneva che le bombe da lancio fossero un'invenzione del XIV secolo; invece, questa scoperta ha anticipato di circa un secolo l'introduzione nelle tecniche di guerra di tale arma, conferendone la paternità cinese.

¹⁷ Ishiwara A., "Hakusai Tōjiki", in *Takashima kaitei iseki* (Il sito archeologico sommerso di Takashima), Takashima-chō kyōiku iinkai, 1992, pp 68-69. Si tratta della Relazione di scavo del 1992.

Oggetti in legno

Escludendo i legni laccati, in questa sezione si tratterà unicamente dei legni utilizzati per l'architettura delle navi. La grande quantità di reperti ritrovati, per la loro forma e per la presenza di residui di ossidazione del ferro dei chiodi, ha reso certa l'identificazione di questi con le travi delle imbarcazioni e le ancore a esse appartenenti. Inoltre, gli esami al radiocarbonio ne hanno confermato la datazione al periodo del tentativo di invasione del Giappone e, per alcune di esse, la certezza che i mongoli avevano riutilizzato le navi cinesi appartenute alla dinastia dei Song meridionali.

Tra i pezzi riportati alla luce, spiccano i cosiddetti *kakuheki harizai* (隔壁梁材),¹⁸ ovvero le travi di una delle pareti divisorie dello scafo della nave. Queste pareti avevano una doppia funzione. Da un lato servivano a creare degli scomparti all'interno della stiva; dall'altro, avevano lo scopo di dare solidità all'intera struttura dello scafo. Le estremità di tali travi avevano forma concava, per permettere la loro completa adesione alla forma dello scafo. A causa delle grandi dimensioni di tali elementi si è ipotizzato che questi facessero parte delle cosiddette navi-guida (ovvero le imbarcazioni più grandi), lasciandoci immaginare che la larghezza delle navi potesse aggirarsi intorno ai dieci metri.

La presenza su alcune delle travi di due fori quadrangolari posti sulla estremità superiore, ha fatto supporre che si trattasse dei cosiddetti *kawaguchi*, ovvero i "binari" in cui si facevano scorrere le assi longitudinali che davano maggiore stabilità e solidità all'intera struttura; inoltre, queste assi dividevano lo scafo in due piani di sottocoperta: il primo dava vita alla stiva, il secondo, di dimensioni minori, era utilizzato per l'alloggiamento delle zavorre. In ottime condizioni sono anche le travi che facevano parte della "facciata" esterna delle navi. Queste sono distinguibili da quelle interne per il fatto che lo spessore è minore e perché, oltre ai chiodi, erano tenute insieme da uno strato di malta impermeabile, di cui sono ancora visibili le tracce.

Numerosissime sono, inoltre, le ancore ritrovate o loro frammenti, soprattutto quelle appartenenti ai vascelli. Ciò conferma la presenza nelle acque di Takashima di un gran numero di navi affondate. Di enorme importanza è stato il ritrovamento di un'ancora quasi integra appartenente, con tutta probabilità, a una delle navi-guida. Rispetto alle dimensioni di quest'ancora (solo il corpo è di 7,60 m) e in relazione ai disegni presenti sugli *emakimono*, si può dedurre che la lunghezza effettiva di tali imbarcazioni doveva essere all'incirca di quaranta metri.

¹⁸ Espressione usata per la prima volta da Yamada Kinzai, direttore della Società di Storia del Mare del Giappone, che indica una parte delle travi di una nave e allo stesso tempo finalizzata a comprenderne la funzionalità strutturale. In *kakuheki harizai*, l'espressione *kakuheki* (隔壁) sta a indicare una parete divisoria, mentre il carattere 梁 (*hari*) viene utilizzato in numerose fonti cinesi, praticamente indica la funzione di dividere la stiva di una nave.

La forma delle ancore è del tutto simile a quelle utilizzate nel mondo occidentale tra il IV sec. a.C. e il I sec. d.C., ovvero un lungo corpo centrale con marre a forma di “V” e ceppi in pietra. Il problema di quelle cinesi è che non avendo contromarratura in pietra, bensì in legno e corde di bambù, non riuscirono a sostenere la forte trazione provocata dalle correnti del tifone, che provocarono la rottura delle marre. Il peso dei ceppi in pietra ha fatto sì che dopo il distacco le ancore, grandi e piccole, si depositassero sul fondo, rendendone più facile il ritrovamento.

Oggetti in pietra

I principali oggetti in pietra rinvenuti sono costituiti dalle marre delle ancore. Queste non erano a blocco unico, ma caratterizzate da due elementi che si incastravano nel corpo principale dell'ancora ed erano tenute insieme da una struttura lignea e da corde di bambù.

Gli altri materiali in pietra portati alla luce sono riconducibili a oggetti personali dell'equipaggio, come due vaschette per stemperare l'inchiostro di china e due statuette in giada raffiguranti, la prima, due cervi, un maschio e una femmina – in giada verde/blu lavorata a traforo – posti sotto un albero; la seconda, un leone, in giada bianca, che non presenta la stessa raffinatezza, precisione e delicatezza di quella precedente.

Oggetti in metallo

Gli oggetti in metallo sono circa 350 e si dividono tra pezzi in bronzo e pezzi in ferro. Quelli in ferro sono principalmente rappresentati dai grossi chiodi facenti parte delle imbarcazioni e da armi, principalmente frecce. Quelli in bronzo sono costituiti, per la maggior parte, da oggetti ornamentali delle armature e da monete. Queste ultime hanno una particolare importanza, al fine di una più precisa datazione. Si ha conferma del fatto che gli Yuan utilizzavano ancora un gran numero di monete coniate durante la dinastia dei Song settentrionali e meridionali.

Oggetti in lacca

Gli oggetti in lacca sono rappresentati da ciotole, pettini, resti di farette e un oggetto in legno a sezione ottagonale. Sono numerosi quelli che presentano iscrizioni in rosso su lacca nera, ma di queste si parlerà in maniera approfondita più avanti.

Altri oggetti

Per quanto riguarda ciò che è catalogato come “altri oggetti”, abbiamo funi e corde in bambù, tessuti, cereali carbonizzati, malta. Inoltre, sono venute alla luce grandi quantità di ossa animali e umane, ma per i dettagli sulla specie e sull'età è in atto un programma di accertamento.

Di grande importanza, ai fini della comprensione e della struttura dell'equipaggio delle navi mongole ritrovate a largo di Takashima, sono stati

i reperti che presentano iscrizioni relative ai loro “proprietari”. La maggior parte di queste iscrizioni è in cinese.

Tra i reperti più significativi sono un celadon con iscrizione in inchiostro indiano che riporta la scritta 王百戸, *Wang Bai Hu*, in giapponese *Ōhyakutō*. Le ipotesi in merito all'interpretazione dell'iscrizione sono due: la prima traduce il carattere *Wang* come “principe” o “generale”, identificandone il proprietario; la seconda, invece, vede nell'iscrizione il probabile riferimento a un corpo d'armata chiamato *Wang Bai Hu*, avanzando quindi l'ipotesi che si tratti di un oggetto in dotazione ai soldati di tale armata.

Vi è, inoltre, una ciotola in lacca rossa e fondo nero, con una scritta in rosso nella parte interna del fondo del piede che si pensa essere la firma dell'artigiano, in quanto compare un solo carattere (張, cin. *zhang*; giapp. *chō*).

Ancora, un'altra ciotola a lacca rossa e fondo nero, nella parte interna del piede, presenta una scritta in rosso 辛酉四明諸二郎造 (cin. *Xinxi siming zhu erlangzao*; giapp. *shinseishi minshu nirōzon*), che indica l'autore e il ciclo sessagesimale.

La ciotola n. 1698, invece, presenta l'iscrizione in rosso 庚□□南カ如カ□□, dove il carattere che segue “庚” (cin. *geng*) potrebbe far riferimento all'anno. I tre casi in cui si potrebbe avere un riscontro potrebbero essere: 庚申, *kōshin*, “anno della scimmia” 1260 (cin. *gengshen*); 庚牛 *kōgyū*, “anno del bue”, 1270 (cin. *gengniu*) o 庚辰, *kōshin*, “anno del dragone”, 1280 (cin. *gengchen*). L'iscrizione, purtroppo, è mutila e per questo motivo ci sono seri problemi d'interpretazione.

Di grande importanza è il reperto n. 1407, un oggetto in legno laccato che presenta l'iscrizione 元年殿司修檢視訖官 (giapp. *gannen denshijū kenshi kikkān*; cin. *yuan nien diansixiu jianshi qi guan*), seguita da quella che doveva essere la firma del soggetto. A causa della presenza di una conchiglia a esso attaccata, si è persa la parte superiore del *gannen*¹⁹ rendendone difficile l'interpretazione ma, fortunatamente, la maggior parte dei caratteri è visibile.

L'importanza di tale oggetto, forse parte di una faretra, sta nel fatto che precisa il rango e l'appartenenza alla casa imperiale cinese del proprietario. Il termine *diansi* indica un ufficiale governativo, mentre *jianshi* identifica un ispettore, e il carattere finale *guan* è il suffisso utilizzato per gli ufficiali governativi.

La maggior parte delle iscrizioni presenti sui reperti rinvenuti a Takashima indica, quindi, che si trattava di ufficiali e soldati dell'esercito degli Yuan, ovvero dell'esercito mongolo. Il loro ritrovamento è stato, al contempo, una prova che si trattasse proprio di questi ultimi e un prezioso dato per la comprensione della struttura militare presente sulle navi del Khan.

¹⁹ *Gannen* significa “primo anno di regno”.

Dall'analisi dei reperti venuti alla luce dai fondali di Takashima, dal confronto di questi ultimi con quelli provenienti da siti nelle città che hanno interessato gli eventi in questione e dall'analisi chimica dei legni con cui erano costruite le componenti strutturali delle navi, si è approdati a una prima ricostruzione dei fatti. Il dott. Hayashida, il dott. Yamamoto, il sottoscritto e altri studiosi che si sono interessati agli scavi nell'isola, dopo giorni di confronti sono arrivati a disegnare un primo quadro storico che, come ci si aspettava, si presenta leggermente diverso da quanto descritto nelle cronache medievali, in particolare nello *Yuan shi*.

Durante il secondo tentativo d'invasione del Giappone del 1281, i mongoli si organizzarono in doppia falange, dalla Cina del sud e dalla Corea. Kubilai Khan, spinto dal rammarico di non esserci riuscito nel 1274, ma al contempo mosso dall'entusiasmo di aver finalmente sottomesso i Song meridionali, ordinò la costruzione di nuove navi, al fine di disporre di una flotta composta da 4000 imbarcazioni (almeno così è detto nello *Yuan shi*). In effetti, risulta strano credere che in così poco tempo, i suoi sudditi siano riusciti a costruire un numero tanto elevato di navi. Dai dati pervenutici dagli scavi effettuati a Takashima (2001-2005) e da quanto è riportato nello *Yuan shi* sull'esiguo numero di navi che fecero ritorno in patria, si ritiene che non fossero 4000, ma circa 900. È logico pensare, quindi, che Kubilai Khan utilizzò una parte di navi costruite per l'occasione (circa 400) e una parte consistente di vecchie navi coreane e quelle cinesi sottratte ai Song meridionali.

Le due propaggini si sarebbero dovute incontrare a Hirado, ma avvenne un imprevisto: al comandante della flotta cinese fu impossibile partire a causa di un'improvvisa malattia e, mentre la notizia raggiungeva la capitale degli Yuan e si provvedeva alla sua sostituzione, la flotta cinese partì con più di un mese di ritardo. I coreani si trovarono nella posizione di non poter più attendere e così decisero di muoversi ugualmente alla volta di Hakata. Lì giunti, furono colti di sorpresa nel trovarsi di fronte al muro difensivo (oggi chiamato Genkō bōruì) che i giapponesi avevano costruito, in previsione di un nuovo attacco, per circa venti km lungo tutta la baia. Esso fu edificato così vicino alla costa che i mongoli non poterono approdare e i tentativi effettuati furono facilmente controllati e respinti dall'esercito giapponese. Le flotte mongole decisero di ritirarsi a Hirado per incontrare la falange cinese e ritornare con un numero maggiore di navi. Ma quando ciò avvenne, sulla rotta verso Hakata, appena fuori la baia di Imari, ebbe inizio una tempesta che li costrinse a cercare riparo all'interno stesso della baia, sfruttando le forti raffiche di vento che provenivano (e provengono ancora oggi) da sud.²⁰

²⁰ I tifoni che ancora oggi – per due volte l'anno – spazzano le coste giapponesi, provengono da sud e seguono un moto circolare in senso orario. Probabilmente le navi mongole sfruttarono questi moti per entrare nella baia di Imari.

I cinesi, d'altro canto, conoscevano da lungo tempo la baia di Imari, com'è testimoniato dal ritrovamento, nell'isola di Shitanoshima, di un sigillo in oro, di epoca Han, donato dall'imperatore cinese al "re" dell'isola. L'evento è confermato anche da alcuni documenti in lingua cinese ritrovati nell'isola stessa.²¹ Essi sapevano che la baia era caratterizzata dalla presenza di numerose e piccole isole, distanti pochi chilometri l'una dall'altra, e che quindi la navigazione per una flotta così numerosa sarebbe stata difficile in un così fatto arcipelago. Inoltre avevano coscienza del fatto che la baia era interessata dal passaggio di tifoni. Non ci si spiega, dunque, perché l'invasione fu attuata proprio in quel periodo. Secondo alcuni studiosi, la spiegazione sarebbe da ricercare in un semplice "errore di calcolo". Essendo stati colti di sorpresa dal tifone, dinanzi alla scelta di continuare la traversata verso Hakata o di tentare un difficile ancoraggio nelle acque di Imari, che avrebbe potuto garantire loro una sorta di protezione dalla tempesta, i mongoli optarono per la seconda.

La scelta risultò infelice, perché a causa della violenza delle raffiche di vento, della poca distanza tra le isole ma, soprattutto, a causa della strana conformazione dei fondali a doppio gradone (tipici delle isole della baia e in particolar modo di Takashima), gli scafi delle navi di grandi dimensioni della flotta mongola furono completamente sventrati; i vascelli, invece, non essendo adatti a spedizioni di tale tipologia e non possedendo, quindi, una struttura capace di sostenere la violenza di un tifone, si andarono a scontrare gli uni contro gli altri o contro le rocce; infine, le ancore in legno presentavano una struttura inadeguata a sopportare la trazione delle correnti generate dalla forza distruttiva della tempesta.

Il danno subito fu di proporzioni catastrofiche. Quasi tutta la flotta fu distrutta; soltanto pochi superstiti trovarono rifugio a Takashima, dove secondo Hayashida si attivarono per costruire nuove navi o per riparare i danni a quelle poche che erano scampate al disastro. Ciò comportò una lunga permanenza sull'isola.

I giapponesi, informati dell'accaduto, mossero una flotta alla volta di Takashima, con l'ordine preciso di eliminare i sopravvissuti.²² Questo avvenimento spiegherebbe un *emakimono* su cui è dipinta una nave giapponese che attacca un vascello mongolo in prossimità di una spiaggia massacrandone l'equipaggio. I mongoli sono rappresentati in difficoltà a tal punto da proteggersi il capo con i parastinchi, essendo sprovvisti di elmi, con probabilità persi durante la tempesta del 1281.²³ Le cronache cinesi

²¹ Sia il sigillo che i documenti sono conservati nel Museo delle Antichità di Fukuoka.

²² Ciò è avvalorato dalla presenza di documenti, oggi nell'Archivio di Stato, che riferiscono di una ricompensa che il *bakufu* di Kamakura prometteva ai soldati per ogni testa di mongolo consegnata.

²³ Gli scavi di Takashima hanno portato alla luce numerosissime parti di armature mongole, compresi gli elmi.

riferiscono che solo dieci soldati riuscirono a tornare in patria, ma un numero tanto esiguo lascia numerosi dubbi sulla veridicità del dato.²⁴

Sono ancora molti gli interrogativi a cui bisogna rispondere; sia per quanto riguarda l'invasione del 1281, sia per quel che concerne le ricerche relative al primo tentativo del 1274.

La mia ricerca ha avuto esito positivo grazie all'aiuto delle autorità e delle personalità giapponesi. Sin dall'inizio, ho trovato grande disponibilità da parte dell'ARIUA e, in particolar modo, nella persona del suo presidente Hayashida Kenzō il quale, in Giappone, mi ha introdotto al Takashima Center, ovvero il laboratorio archeologico dell'isola, nonché Museo delle Antichità. L'equipe del centro mi ha permesso di studiare, documentare e fotografare tutti i reperti rinvenuti negli scavi subacquei effettuati negli anni precedenti. Inoltre, Hayashida ha fatto sì che potessi interagire sia con i membri del ministero dell'Educazione, sia con alcuni dei più importanti archeologi giapponesi, permettendomi di visitare i loro siti e poter effettuare fruttuosi confronti con i materiali di Takashima.

Lo studio della ceramica e della porcellana cinese è stato effettuato in collaborazione con Yamamoto Nobuo, fondatore e presidente dello Yamamoto Archaeological Research Office, e ideatore della prima, e per ora unica, classificazione della ceramica cinese. Particolarmente preziosa per lo studio della porcellana rinvenuta nei fondali dell'isola, è risultata la collaborazione con Nogami Takenori, archeologo ricercatore presso il Museo di Storia di Arita, e uno dei massimi conoscitori di porcellana sia cinese che giapponese. Da questi incontri sta nascendo l'idea di una cooperazione italo-giapponese in territorio nipponico; iniziativa, questa, che risulterebbe la prima nella storia dell'archeologia giapponese.

L'ARIUA e il suo presidente sono stati felici di farmi partecipare alle immersioni, volte a identificare l'area in cui verrà effettuata la prossima campagna di scavo, a cui il sottoscritto prenderà parte. La suddetta area è stata individuata nel versante ovest del porto di Kōzaki.

Questa importante iniziativa è purtroppo rallentata dalla mancanza di fondi. Da archeologo sento il dovere di denunciare il fatto che l'Italia mostra sempre meno interesse per la ricerca archeologica sia in patria che all'estero, ma il contributo che la nostra scuola può dare alla ricerca internazionale potrebbe essere di notevole rilevanza. Partecipare allo sviluppo della conoscenza storica del mondo è il segno della vera internazionalizzazione che oggi, invece, si sta espletando attraverso sistemi e metodi non sempre costruttivi. L'appello a una effettiva collaborazione tra i paesi nei processi di crescita culturale e scientifica è sempre più forte, ma viene affievolito dalla mancanza di iniziativa dei governi che, forse, non riescono a vedere nella crescita culturale un soddisfacente guadagno.

²⁴ Secondo alcuni antropologi, tra gli attuali abitanti di Takashima vi sono discendenti dei sopravvissuti al disastro. Tale tesi è da loro sostenuta sulla base di alcune caratteristiche fisiche comuni a una fetta della popolazione appartenente a famiglie diverse.

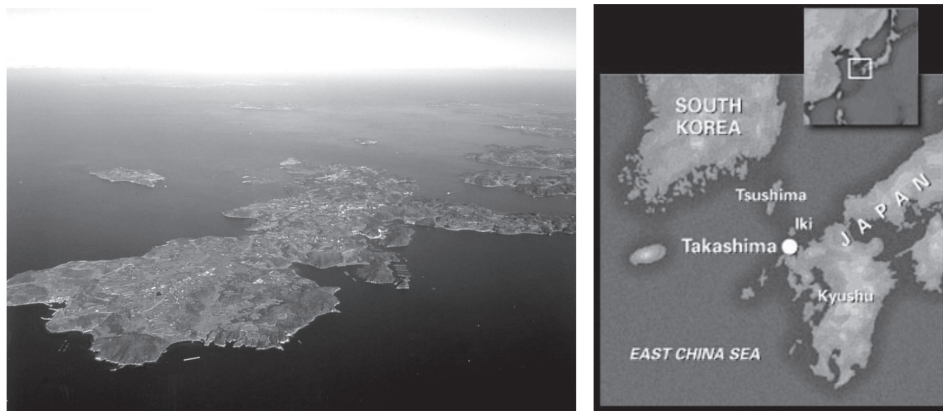


Fig. 1 - Takashima



Fig. 2 - Ancora di nave (Takashima Center)



Fig. 3 - Emakimono in cui è visibile l'esplosione del *teppō* (Museo di Storia di Hirado)



Fig. 4 - *Teppō* (Takashima Center)



Fig. 5 - *Genkōsōhain*, sigillo di grado dell'esercito *teppō* (Takashima Center)

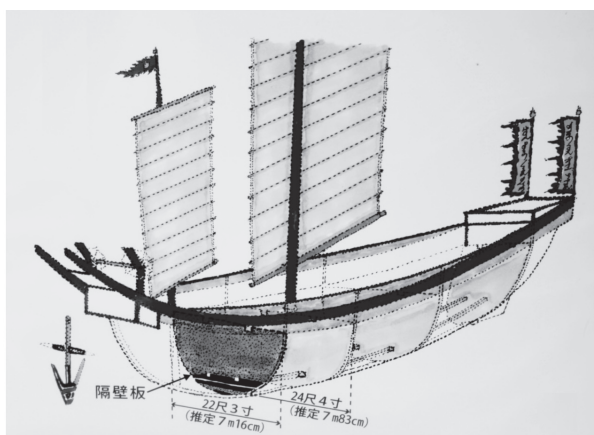


Fig. 6 - *Kakuheki harizai* e ricostruzione grafica (Takashima Center)

THE ARCHAEOLOGICAL EXCAVATION OF TAKASHIMA ISLAND:
FROM FINDS TO THE FIRST SCIENTIFIC-HISTORICAL RECONSTRUCTION

Thanks to the Takashima underwater archaeological excavation, we are able to reconstruct a page of history. Until now, it was known only by written fonts as the *Yuan Shi*: the destruction of Kublai Khan's Mongol fleet during the attempt to invade Japan in 1281. Thanks to the finds from the underwater sites, important information has been obtained about the ships construction's techniques and their number, the crew and their weapons, the real course of the ships, the real role of the typhoon and so on. There are other questions to be answered. The President of ARIUA (Asian Research Institute for Underwater Archaeology), Hayashida Kenzō, with myself and other scholars, have already planned the next underwater excavation, with the intention to complete the reconstruction of such an important event.

鷹島考古学発掘:出土品による初の科学的歴史再構築

ダニエーレ・ペトレッラ

鷹島の水中考古学発掘は、重要な歴史の空白を埋めるのに貢献した。それまでは、1281年に襲来を試みた蒙古のクビライ・カンの船団壊滅は、元文書という中世文書によってしか再構築できなかったが、水中遺跡の調査により、舟の構造と数、乗組員と蒙古の武器、航路の実際、台風の実情について貴重な情報が得られた。

未だ不明な部分もあるが、ARIUA (Asian Research Institute for Underwater Archaeology) の会長、林田憲三と他の研究者に筆者も加わり、この重要な歴史のページの再構築を完成するために、新たな水中発掘が計画された。

Andrea Revelant

**POLITICA TRIBUTARIA NEL GIAPPONE DEGLI ANNI VENTI:
PROBLEMI STRUTTURALI E RIFORME A CONFRONTO**

Nella storiografia sul Giappone contemporaneo, la politica tributaria rappresenta uno degli ambiti di ricerca più trascurati. L'interesse degli studiosi si è concentrato sulla grande riforma dell'imposta fondiaria attuata all'inizio del periodo Meiji, che costituisce uno dei momenti fondamentali nel processo di modernizzazione del Paese. Attenzione assai minore hanno ricevuto gli sviluppi successivi del sistema impositivo, almeno per quanto riguarda i fatti svoltisi fin verso la metà del Novecento.¹ Si tratta, tuttavia, di cambiamenti che furono all'epoca oggetto di intenso dibattito politico. In particolare, nel decennio seguente la Prima guerra mondiale, la questione della riforma strutturale del fisco si affermò quale uno dei temi maggiormente discussi in materia di finanza pubblica.

Come verrà oltre precisato, il nodo centrale del problema fu presto individuato nella possibilità di trasferire agli enti locali parte delle risorse e dei poteri del governo centrale. Su questa idea, che alla fine non trovò applicazione, si scontrarono ripetutamente i due maggiori partiti del tempo, Rikken Seiyūkai e Kenseikai (Rikken Minseitō dal 1927). Nel febbraio 1923

¹ Per una storia generale del sistema tributario fino alla prima metà dell'era Shōwa, vedi Ōkurashō (a cura di), *Meiji Taishō zaiseishi* (Storia della finanza pubblica Meiji e Taishō), Zaisei keizai gakkai, 1937 (voll. 6-7) 大蔵省編『明治大正財政史』財政経済学会; Ōkurashō Shōwa zaiseishi henshūshitsu (a cura di), *Shōwa zaiseishi* (Storia della finanza pubblica Shōwa), Tōyō keizai shinpōsha, 1954/57 (voll. 5, 14) 大蔵省昭和財政史編集室編『昭和財政史』東洋経済新報社; Fujita Takeo, *Nihon chihō zaisei hattenshi* (Storia dello sviluppo della finanza pubblica locale in Giappone), Kawade shobō, 1949 (ristampa: Bunsei shoin 1977) 藤田武夫『日本地方財政発展史』河出書房(複製版:文生書院); Maruyama Takamitsu, *Nihon chihō zeiseishi* (Storia del sistema tributario locale in Giappone), Gyōsei, 1985 丸山高満『日本地方税制史』ぎょうせい. Il luogo di pubblicazione di tutte le opere citate è Tōkyō, salvo ove diversamente indicato.

il Seiyūkai presentò in forma ufficiale la sua prima proposta di devoluzione fiscale, subito osteggiata dal Kenseikai. Finora, la questione è stata studiata principalmente in rapporto a fatti posteriori a questo episodio, che segna il punto di partenza del confronto tra partiti in sede parlamentare.²

Il mio intervento mira a rivalutare, invece, la dimensione politica di una fase di discussione precedente. È noto che il primo piano organico di devoluzione fu elaborato nel biennio 1920-22 da una commissione di ricerca istituita dal governo. Questo documento, però, è stato a lungo considerato il prodotto di un approccio ‘scientifico’ al problema della riforma; come tale viene ancora menzionato nei trattati generali di storia della finanza. Nonostante questa interpretazione convenzionale sia stata da tempo posta in dubbio, alla critica non ha fatto seguito un’analisi approfondita del processo decisionale che determinò l’esito dei lavori della commissione. Miyamoto si limita a cogliere nelle contraddizioni del piano, nonché nella sua mancata attuazione, i segni di una congenita “anarchia del capitalismo” (*shihonshugi no museifusei*), ossia dell’incapacità di comporre diversi interessi economici in un quadro progettuale coerente. Secondo Kanazawa, il rapporto della commissione sarebbe invece il frutto di un’autonoma iniziativa burocratica, con un forte valore di politica sociale. Si tornerà più avanti su questi giudizi. In primo luogo è necessario, piuttosto, inserire la questione della devoluzione fiscale nel contesto socio-economico da cui prese forma. Vanno anche ricordati

² All’epoca in cui era di attualità, la questione della devoluzione fiscale fu trattata in numerose pubblicazioni. Tra queste, si distingue per valore scientifico Fujitani Kenji, *Wagakuni saikin no chiso mondai* (Problemi recenti dell’imposta fondiaria nel nostro Paese), Ōsaka shōka daigaku keizai kenkyūjo, Ōsaka 1932 藤谷謙二『我国最近の地租問題』大阪商科大学経済研究所. Tra i non molti studi più recenti, vanno segnalati Ikeda Jun, “Seitō naikakuka no futatsu no chihō zeisei kaikaku to kanryō” (Due riforme del sistema tributario locale sotto governi di partito e la burocrazia), in *Nihon gendaishi kenkyūkai* (a cura di), *1920 nendai no Nihon no seiji* (Politica giapponese negli anni Venti), Ōtsuki shobō, 1984, pp. 111-152 池田順「政党内閣下の二つの地方税制改革と官僚」日本現代史研究会編『1920年代の日本の政治』大月書房; Iwanami Kazuhiro, “Shōwa kyōkōka ni okeru chihō zeisei kaisei no waikyokuka” (Distorsione della revisione del sistema tributario locale al tempo del panico Shōwa), in *Chūō daigaku keizai kenkyūjo nenpō*, 1971, 2, pp. 183-198 岩波一寛「昭和恐慌下における地方税制改正の歪曲化」『中央大学経済研究所年報』; Kanazawa Fumio, “Ryōzei ijōron tenkai katei no kenkyū: 1920 nendai ni okeru keizai seisaku no tokushitsu” (Studio sul processo di sviluppo della questione della devoluzione di due imposte: peculiarità della politica economica negli anni Venti), *Shakai kagaku kenkyū*, 1984, 36, 1, 67-145 金澤史男「両税委議論展開過程の研究: 1920年代における経済政策の特質」『社会科学研究』; Kojita Yasunao, “‘Seitō seiji’ no kiso kōzō: toshi to chiso ijō mondai” (La struttura fondamentale della “politica dei partiti”: le città e il problema della devoluzione dell’imposta fondiaria), *Nihonshi kenkyū*, 1982, 235, pp. 122-146 小路田泰直『『政党政治』の基礎構造: 都市と地租委譲問題』『日本史研究』; Miyamoto Ken’ichi, “Gendai zeisei keisei katei no kenkyū” (Studio sul processo di formazione del sistema tributario contemporaneo), in *Kanazawa daigaku hōbun gakubu ronshū: hōkeihen*, 1960, 8, pp. 169-272 宮本憲一「現代税制形成過程の研究」『金沢大学法文学部論集: 法経篇』.

gli speciali motivi di interesse che questo argomento offre allo studioso di storia politica, soprattutto per la sua stretta relazione con il tema del rapporto tra partiti e base elettorale.

Ogni intervento legislativo di rilievo sulle imposte, a causa delle sue possibili conseguenze elettorali, richiede per un partito particolare cautela. Tale osservazione vale, naturalmente, non solo per il luogo e il tempo qui considerati; nel Giappone Taishō, tuttavia, la responsabilità diretta nella gestione del fisco di politici eletti risultava all'opinione pubblica più evidente che in molte altre materie. Sotto la Costituzione Meiji, l'azione svolta dai partiti, sia in Parlamento sia al governo, era condizionata da forti limiti al principio della rappresentatività. La necessità di ottenere la cooperazione del Consiglio privato o dei vertici militari in settori come affari esteri, istruzione, o sistema amministrativo, spesso costringeva a negoziati che potevano alterare notevolmente le caratteristiche iniziali di un progetto. Nel caso della politica fiscale il margine di autonomia concesso ai partiti era più ampio, poiché in questo campo il Parlamento godeva di estesi poteri. Legiferare sulle finanze dello Stato era stata, anzi, la funzione primaria assegnata alle Camere al tempo dell'introduzione del governo costituzionale, in modo analogo a quanto già avvenuto in Europa. Benché la sostanziale indipendenza della Camera dei Pari rimanesse, comunque, un importante freno alle iniziative dei partiti, osservare le scelte compiute da questi sulla riorganizzazione del sistema tributario ci consente di valutarne il comportamento in una situazione relativamente libera da ostacoli istituzionali.

Inoltre, esisteva all'epoca un legame diretto tra tassazione e sistema elettorale per la Camera Bassa, in quanto il suffragio era ancora riservato a chi aveva versato un dato importo (ridotto da dieci a tre yen nel 1920) in imposte dirette nazionali. Tale requisito venne meno solo nel 1925, a seguito dell'introduzione del suffragio generale maschile. Prima di questa riforma, modificare le imposte comportava automaticamente delle alterazioni dell'elettorato. Come sarà discusso più oltre, sia il piano di devoluzione completato nel 1922, sia quello sostenuto dal Seiyūkai l'anno seguente, implicavano una riflessione sulla potenziale perdita di un elevato numero di elettori.

Le origini del problema

Gli anni della Prima guerra mondiale, come è noto, furono per il Giappone un periodo di rapido sviluppo economico. Alla naturale crescita del gettito fiscale corrispose un forte incremento delle uscite: da 648 milioni di yen nel 1914 a 1.317 nel 1918, considerando il solo governo centrale.³ Nonostante il ciclo positivo volgesse al termine nella primavera del 1920, l'amministrazione

³ Per una sintesi critica della storia finanziaria degli anni qui trattati, vedi Sakairi Chōtarō, *Nihon zaiseishi kenkyū* (Studio sulla storia della finanza pubblica in Giappone), Sakai shoten 1988, vol. 3, pp. 1-94 坂入長太郎『日本財政史研究』酒井書店.

pubblica non adottò una linea di contenimento della spesa. La nuova fase di modernizzazione del paese richiedeva allo Stato un accresciuto impegno nell'offerta di infrastrutture e servizi in ogni settore. A livello politico, inoltre, mantenere elevato il livello degli investimenti pubblici era considerato dall'allora partito di maggioranza, il Seiyūkai, una condizione necessaria per consolidare ed estendere la propria base di consenso. In effetti, era opinione diffusa che il successo del partito fosse in buona misura dovuto alla sua abilità nell'attuare tale “politica attiva” (*sekkyoku seisaku*).⁴

Esclusa la possibilità di tagliare la spesa, non restava che aumentare le entrate, ormai divenute insufficienti. A questo scopo il governo presieduto da Hara Takashi, leader del Seiyūkai, ottenne dalle Camere l'approvazione per una revisione dell'imposta sul reddito e delle accise sugli alcolici. La prima misura, basata su una maggiore progressività delle aliquote, era stata concepita in modo da non gravare sulle fasce a basso reddito. Al suo valore sociale, però, si contrappose il carattere regressivo dell'altro provvedimento. Per la sua elasticità, l'imposta sul reddito (*shotokuzei*) si era da poco definitivamente affermata quale elemento portante del sistema nazionale di imposte dirette (tav. 1).⁵ Nella seconda metà dell'era Taishō, essa forniva circa un quarto di tutto il gettito tributario statale (esclusi bolli e profitti dei monopoli). La quota percentuale dell'imposta fondiaria (*chiso*), al contrario, era venuta in declino fin dal periodo Meiji, scendendo a un decimo del gettito complessivo. A queste due imposte dirette seguiva, terza per importanza, quella sulle imprese (*eigyōzei*).

	principali dirette			principali indirette		altre	totale
	reddito	fondiaria	imprese	alcolici	zucchero		
1914	37.157	74.925	28.594	95.781	23.384	83.867	343.708
1920	190.344	73.944	62.092	163.896	40.394	165.587	696.257

Tav. 1 – Imposte nazionali, 1914/1920

Sotto il governo Hara, dunque, il sistema dei tributi diretti presentava una struttura tripartita. L'imposta principale aveva per oggetto l'importo totale (al netto delle deduzioni previste) delle diverse forme di reddito percepite da

⁴ Vedi Mitani Taichirō, *Nihon seitō seiji no keisei: Hara Takashi no seiji shidō no tenkai* (Formazione della politica dei partiti in Giappone: lo sviluppo della leadership politica di Hara Takashi), Tōkyō daigaku shuppankai, 1967, 133-183 三谷太郎『日本政党政治の形成: 原敬の政治指導の展開』東京大学出版会; Najita Tetsuo, *Hara Kei in the Politics of Compromise. 1905-1915*, Harvard UP, Cambridge (Mass.) 1967.

⁵ Le informazioni sul gettito fiscale riportate in queste pagine sono tratte principalmente da Ōkurashō, *Meiji Taishō zaiseishi*, cit.; e da Naikaku tōkei kyoku (a cura di), *Nihon teikoku tōkei nenkan* (Annuario statistico dell'impero del Giappone), Naikaku tōkei kyoku, pubb. annuale (1886-1945) 内閣統計局編『日本帝国統計年鑑』; Ōkurashō shuzei kyoku (a cura di), *Shuzeikyoku tōkei nenpōsho* (Rapporto statistico annuale del Dipartimento Tributi), Ōkurashō shuzeikyoku, pubb. annuale (1903-46) 大蔵省主税局編『主税局統計年報書』.

un individuo o da una persona giuridica. Alle due imposte complementari era assegnato, invece, il compito di equilibrare il carico tra agricoltori e imprenditori. Benché il sistema avesse una sua coerenza teorica, in pratica vari difetti ne compromettevano efficienza ed equità. Se ne ricordano qui solo i principali.

L'imposta fondiaria era calcolata su valori catastali che da lungo tempo non rispecchiavano i prezzi del mercato immobiliare; l'ultimo aggiornamento generale, limitato ai soli terreni a uso residenziale, risaliva al 1910. L'imposta sulle imprese non teneva conto dei profitti effettivi, ma solo del presunto volume degli affari, stimato in base a una combinazione di indicatori come ammontare delle vendite, del capitale, o numero di dipendenti. La protesta degli imprenditori contro questi criteri già da alcuni anni era cresciuta fino a diventare richiesta di completa abolizione dell'imposta.⁶

L'opportunità di una revisione dei criteri impositivi a livello nazionale risultava evidente. Più gravi, tuttavia, erano i problemi del sistema tributario locale. La spesa di province (*dō/fulken*) e comuni (*shi/chō/son*) cresceva a un ritmo ancor più sostenuto di quella statale: nel periodo 1914-20, mentre la seconda raddoppiò, la prima giunse quasi a triplicare. Oltre a finanziare opere e servizi di propria esclusiva competenza territoriale, gli enti locali dovevano farsi carico di funzioni delegate dallo Stato; le spese scolastiche costituivano, nel complesso, la voce più gravosa nel loro bilancio (nel 1920, in media ventisette per cento del totale). Per sostenere questi oneri, le amministrazioni ricorsero a diversi mezzi; sebbene l'emissione di titoli di debito aumentasse con particolare velocità (da 30 a 125 milioni di yen), in termini assoluti la principale fonte di gettito rimase il prelievo fiscale (da 190 a 573 milioni).

Gli strumenti impositivi a disposizione degli enti locali si dividevano tra imposte autonome e addizionali alle maggiori imposte dirette (tav. 2). Queste ultime, soprattutto quella relativa al reddito, erano soggette a precise restrizioni legali; tuttavia, essendo prevista la facoltà di innalzare ulteriormente le aliquote dietro autorizzazione governativa, in quegli anni l'imposizione extra limite divenne prassi diffusa. Si verificò, di conseguenza, un grave squilibrio tra sistema nazionale e locale: nel 1920, il rapporto tra imposta sulle imprese e sue addizionali era di 1:0,6; nel caso dell'imposta fondiaria, il rapporto si era perfino rovesciato a 1:1,4. Questa situazione amplificava notevolmente i difetti delle due imposte menzionati prima. Inoltre, la tassazione locale autonoma, caratterizzata da soglie di esenzione molto basse e da aliquote proporzionali, tendeva a gravare prevalentemente sui contribuenti a basso reddito.

⁶ Vedi Eguchi Keiichi, "1914 nen no haizei undō: Taishō demokurashii to kyū chūkansō" (Il movimento del 1914 per l'abolizione di un'imposta: democrazia Taishō e vecchia classe media), in Inoue Kiyoshi (a cura di), *Taishōki no seiji to shakai* (Politica e società del periodo Taishō), Iwanami shoten, 1969, pp. 53-115 江口圭一「一九一四年の廃税運動: 大正デモクラシーと旧中間層」井上清編『大正期の政治と社会』岩波書店.

I piani di devoluzione fiscale elaborati nel corso del decennio seguente furono imperniati sull'ambizioso proposito di risolvere, al tempo stesso, i problemi del sistema tributario statale e di quello locale. La necessaria revisione delle imposte sul reddito e sulle imprese avrebbe potuto essere condotta con maggiore efficacia, si affermava, una volta che queste fossero state trasferite alle amministrazioni locali; le risorse così ottenute dal territorio sarebbero servite a eliminare, o ridurre, le forme meno eque di imposizione attualmente vigenti.

	A. addizionali				B. imposte locali	A+B
	fondiarìa	imprese	reddito	altre	totale	totale
1914	46.756	8.601	6.417	368	127.984	190.126
1920	109.615	41.775	25.006	1.496	396.053	573.945

Tav. 2 – Gettito tributario locale, 1914/20

L'intera operazione, per la sua complessità, si prestava a critiche di diverso tipo. Basti qui ricordare il problema più evidente, quello della copertura finanziaria. L'ammanco creato nelle casse dello Stato dall'abolizione di imposte poteva essere colmato in vario modo; le opzioni fondamentali, però, andavano ridotte a taglio della spesa e introduzione di nuove imposte nazionali sostitutive.

Il Kenseikai-Minseitō si oppose sempre a qualsiasi combinazione di queste due vie, ritenendole impraticabili sulla scala richiesta dai piani di riforma di volta in volta preparati dal Seiyūkai o da altri soggetti politici. Come rilevato da Kanazawa, sul lungo periodo concedere maggiore autonomia fiscale agli enti locali era incompatibile con gli sforzi di risanamento del bilancio perseguiti dal Kenseikai, il cui obiettivo ultimo era il ripristino del sistema monetario aureo. Nel quadro della persistente stagnazione degli anni Venti, in cui la "politica attiva" del Seiyūkai veniva perdendo credito, l'altro grande partito aveva buon gioco nel sostenere misure volte a consolidare le basi della finanza quale premessa di futuro sviluppo. Il punto debole del Kenseikai, tuttavia, stava nella difficoltà di elaborare una valida controproposta per la riorganizzazione del sistema tributario locale. La soluzione infine appoggiata dal Minseitō (1927) fu di aumentare i trasferimenti statali per le spese scolastiche; così liberate da parte degli oneri, le amministrazioni locali avrebbero potuto ridurre il prelievo fiscale. Ciò nonostante, come si può comprendere anche in modo intuitivo, questo progetto rappresentava un palliativo al problema, piuttosto che una operazione risolutiva.

Nelle iniziative del Kenseikai appare, nel complesso, il tentativo di mediare con prudenza tra gli interessi dell'elettorato consolidato e quelli delle fasce sociali coinvolte nella graduale estensione del suffragio. Il primo approccio può essere notato nell'opposizione a un marcato aumento di progressività del sistema impositivo; questo dato emerge anche dalle sedute della commissione

di ricerca del 1920-22, di cui si parlerà più avanti. L'altro aspetto, invece, si riconosce soprattutto nell'intenzione dichiarata di ridurre le imposte indirette per fini sociali.⁷

Riguardo alle motivazioni del Seiyūkai, la tesi prevalente è che la devoluzione, presentata al pubblico come promessa di sgravi fiscali ad ampio raggio, servisse a rafforzare e allargare la base del partito, ma con un interesse rivolto in primo luogo ai ceti medi rurali. Spingendosi oltre questa interpretazione, Itō ha attribuito l'origine della proposta del 1923 a un'iniziativa personale di Yokota Sennosuke 横田千之助, esponente della corrente riformista del Seiyūkai.⁸ Secondo questa lettura dei fatti, una volta adottata la devoluzione dell'imposta fondiaria come punto programmatico, i conservatori sarebbero stati costretti ad acconsentire anche al suffragio generale. Infatti, per il nesso tra versamento di imposte nazionali e suffragio prima menzionato, con la legge elettorale allora vigente l'abolizione della sola imposta fondiaria avrebbe determinato la squalifica di circa il sessanta per cento degli aventi diritto al voto.⁹

Propositi di riforma elettorale a parte, c'è generale consenso nel ritenere la proposta di devoluzione del 1923 una affrettata reazione al disegno di legge per la riduzione dell'imposta fondiaria, presentato dal Kenseikai nella medesima sessione parlamentare. Già all'epoca fu subito notato che i dirigenti del Seiyūkai avevano agito dietro forti pressioni dei membri eletti nei collegi rurali (la grande maggioranza), i quali temevano di perdere voti a vantaggio del partito rivale.

Senza dubbio, il bisogno di opporre un piano alternativo a quello del Kenseikai fu il motivo immediato che spinse il Seiyūkai a sostenere ufficialmente la devoluzione fiscale. Tuttavia, non si è tenuto conto della precedente partecipazione di entrambi i partiti alla discussione su questo tema. Per comprendere appieno quali incentivi condussero i contendenti sulle rispettive posizioni è necessario analizzare i fatti antecedenti al 1923.

⁷ Vedi ad es. parte del discorso di Hamaguchi Osachi alla Camera Bassa del 30 gennaio 1923, in Naikaku insatsu kyoku, *Teikoku gikai Shūgiin giji sokkiroku* (Trascrizioni delle sedute della Camera dei Rappresentanti del Parlamento imperiale), Tōkyō daigaku shuppankai (ristampa della pubb. annuale), vol. 42, pp. 93-94, 1979-85 内閣印刷局『帝国議会衆議院議事速記録』復刻版: 東京大学出版会.

⁸ Si tratta della corrente che appoggiava il presidente Takahashi Korekiyo e che rimase nel partito nel 1924, al tempo della sua scissione. È nota nella storiografia come *kaizōha* o, con termine piuttosto fuorviante, come *hikaikakuha*. Vedi Itō Yukio, *Taishō demokurashii to seitō seiji* (Democrazia Taishō e politica dei partiti), Yamakawa shuppansha, 2a ed. 1998 (1a ed. 1987), pp. 108-113 伊藤之雄『大正デモクラシーと政党政治』山川出版社.

⁹ Stime precise su simili effetti collaterali della devoluzione fiscale furono preparate da una commissione governativa entro il giugno del 1923 (Kokuritsu kōbunshokan, 314-0027, *Shūgiin giin senkyōhō ni kan suru chōsa shiryō: Naikoku no bu* (Documenti sulla ricerca relativa alla Legge sull'elezione dei membri della Camera dei Rappresentanti: parte nazionale) 衆議院議員選挙法に関する調査資料: 内国の部, sezione "Chiso eigyōzei no chihō ijō

Il piano di devoluzione del 1922

Opinioni favorevoli al decentramento fiscale circolavano in Giappone già alla fine dell'era Meiji, essendo noto l'esempio positivo della Prussia (1893) nell'impero tedesco. Ciò nonostante, la diffusione di queste idee era rimasta per lo più all'interno di circoli intellettuali e burocratici.¹⁰ Il primo piano di devoluzione discusso a livello politico risale al 1922: fu presentato al governo Katō Tomosaburō (non di partito, ma appoggiato in Parlamento dal Seiyūkai) dalla "Commissione straordinaria di ricerca per la politica fiscale e l'economia" (Rinji zaisei keizai chōsakai). All'interno di quest'organo consultivo, istituito da Hara tre anni prima, erano state formate commissioni speciali (*tokubetsu iinkai*) per lo studio di specifici problemi; una tra queste aveva appunto l'incarico di proporre una riforma generale del sistema tributario.¹¹ Oltre al rapporto completo della commissione, sono oggi consultabili i verbali delle sue sedute (giugno 1920-giugno 1922). Pertanto, è possibile ricostruire in modo piuttosto preciso lo svolgimento dei lavori.¹²

Il piano di riforma prevedeva un trasferimento delle imposte fondiaria e sulle imprese agli enti locali limitato a circa metà del gettito, e compensato interamente dal taglio di altre imposte locali. Le risorse perse in tal modo dal Tesoro sarebbero state recuperate introducendo una imposta patrimoniale (*zaisanzei*), con soglia di esenzione a 2.000 yen e aliquota fissa a 1,5/1.000 del valore complessivo di beni mobili e immobili. Questa situazione, tuttavia, veniva descritta nel rapporto della commissione come una fase transitoria prima della completa devoluzione delle due imposte. Per conseguire l'obiettivo finale, si raccomandava di utilizzare l'avanzo di bilancio ottenibile grazie al disarmo navale. Si alludeva, in altre parole, al probabile ridimensionamento

ni yoru Shūgiin giin senkyo shikken mikomi shasū chō" (Stima sul numero di persone squalificate dall'elezione dei membri della Camera dei Rappresentanti a seguito della devoluzione dell'imposta fondiaria e dell'imposta sulle imprese) 地租営業税の地方委譲に依る衆議院議員選挙失権見込者数調. Parte dei dati sono stati pubblicati in Miyamoto, "Gendai zeisei keisei katei no kenkyū", cit., pp. 188-189.

¹⁰ Vedi Kanazawa, "Ryōzei ijōron tenkai katei no kenkyū", cit., pp. 79-81.

¹¹ Sulla Commissione straordinaria, vedi la sintesi di Toshitani Nobuyoshi, Honma Shigeki, "Tennōsei kokka kikō-hōtaisei no henshin: 1910-20 nendai ni okeru ichidanmen" (Evoluzione del sistema istituzionale-giuridico nello Stato imperiale: uno spaccato negli anni Dieci-Venti), in Hara Hidesaburō *et al.* (a cura di), *Taikei Nihon kokkashi* (Compendio di storia dello Stato giapponese), Tōkyō daigaku shuppankai, 1976, vol. 5, pp. 220-237 利谷信義、本間重紀「天皇制国家機構・法体制の再編：一九一〇～二〇年代における一断面」原秀三郎他編『大系日本国家史』東京大学出版会。

¹² Kokuritsu kōbunshokan, 2A-36 委269, *Rinji zaisei keizai chōsakai shorui* (Documenti della Commissione [ecc.]) 臨時財政經濟調査会書類, "Shimon daigogō tokubetsu iinkai kaigiroku" (Verbal della commissione speciale per il quinto quesito) 諮問第五号特別委員会會議録. Il rapporto si trova *ibidem*, 委292, "Rinji zaisei keizai chōsakai yōran: Daisangō: Shimon daigogō tōshin" (Atti della Commissione [ecc.]: No. 3: Rapporto sul quinto quesito), pp. 14-296 臨時財政經濟調査会要覽:第三号:諮問第五号答申. Trascritto integralmente in Ōkurashō, *Meiji Taishō zaiseishi*, cit., vol. 6, pp. 383-526.

della spesa militare conseguente agli accordi stretti tra le maggiori potenze navali alla Conferenza di Washington (novembre 1921-febbraio 1922).

Come termine di paragone con la soluzione proposta, il rapporto illustrava altri tre piani alternativi. Il primo, in realtà, non era altro che la versione iniziale di quello definitivo. La differenza principale stava nell'imposta patrimoniale, definita con soglia a 10.000 yen e aliquote progressive a 4-10/1.000. Il gettito previsto, quasi doppio rispetto a quello della versione preferita, sarebbe stato sufficiente ad attuare immediatamente la devoluzione completa. Si temeva, però, che aumentare a tal punto la pressione sulla classe media avrebbe suscitato forte opposizione da parte dei contribuenti, pregiudicando il successo dell'intera riforma.

Nella seconda proposta, l'imposta patrimoniale era sostituita da imposte speciali sul reddito (*tokubetsu shotokuzei*). Ciascuna avrebbe colpito una forma diversa di reddito: affitto di immobili (terreni o edifici), profitti di attività economica (agricoltura compresa), interesse su capitale (depositi bancari, titoli ecc.). Sebbene calcolate in modo proporzionale, queste imposte avrebbero introdotto nel sistema una più accurata distinzione tra reddito da lavoro e da capitale; inoltre, essendo distribuite su una base più ampia della prima imposta patrimoniale, avrebbero rappresentato un carico meno gravoso per il singolo contribuente. Il loro difetto, tuttavia, era di essere basate su criteri molto simili a quelli già adottati nel calcolo dell'imposta sul reddito; ciò comportava, ad esempio, un maggiore rischio di evasione.

La terza proposta era di carattere più modesto. Si suggeriva di non devolvere l'imposta fondiaria, né quella sulle imprese, bensì correggerle mantenendole all'interno del sistema nazionale dei tributi. La revisione avrebbe determinato un calo di gettito, compensato dall'introduzione di due imposte: sulla proprietà di edifici (*tatemonozei*) e sugli interessi su capitale (*shihon rishizei*). Questa ipotesi, che non forniva alcuna risorsa alle finanze locali, fu giudicata dalla commissione la meno valida.

Nonostante la lunga gestazione, il piano prescelto non ottenne nella Commissione straordinaria riunita in seduta plenaria (10-20 luglio 1922) consensi sufficienti a farne un documento vincolante per il governo.¹³ Anche nella versione modificata, l'imposta patrimoniale continuava a essere oggetto di numerose critiche. Se ne lamentava, soprattutto, la tendenza a gravare sui beni immobili, più facilmente accertabili, unita alla bassa soglia di esenzione. Queste caratteristiche avrebbero penalizzato i piccoli proprietari agricoli, un'ampia fascia di popolazione che necessitava, piuttosto, di sgravi fiscali. La riforma principale congegnata dalla commissione speciale rimase perciò sulla carta. Altre parti del rapporto, invece, servirono in seguito (1923, 1926)

¹³ Le trascrizioni delle sedute sono conservate in Kokuritsu kōbunshokan, 2A-36 委 288-291, *Rinji zaisei...*, cit., "Sōkai giji sokkiroku: Shimon daigogō" (Trascrizioni delle sedute plenarie: quinto quesito) 総会議事速記録: 諮問第五号.

da modello per interventi di revisione meno incisivi, effettivamente condotti a termine.

Negli studi sulla questione della devoluzione fiscale, la redazione del piano del 1922 è stata finora considerata una sorta di antefatto al dibattito politico vero e proprio che poi vide protagonisti i grandi partiti. Perciò, scarsa attenzione è stata rivolta alla composizione della commissione, nonché alla discussione svoltasi al suo interno. Per motivi di spazio, non è qui possibile presentare in modo esaustivo le informazioni emerse dalla ricerca su questi aspetti. Ci si limiterà a riferire i dati essenziali che suggeriscono la continuità tra il piano del 1922 e quello presentato in Parlamento dal Seiyūkai l'anno seguente.

La commissione incaricata di studiare la riforma del sistema tributario, come le altre sezioni dell'organo di cui faceva parte, aveva carattere composito. Partecipavano alle sedute membri di entrambe le Camere, influenti esponenti del mondo degli affari, alti funzionari, nonché autorevoli accademici. Tutti erano stati nominati dal governo su indicazione del premier. Se si considera la lista dei membri più nel dettaglio, risulta chiaro che Hara aveva effettuato la selezione in modo da creare un ambiente favorevole al proprio partito.¹⁴ Mentre alla Camera Bassa il rapporto tra Seiyūkai e Kenseikai era di 278 seggi a 109, in commissione la distanza aumentava a sette a uno. L'unico rappresentante del maggiore partito di opposizione era un futuro primo ministro: Hamaguchi Osachi, ex funzionario del ministero delle Finanze esperto in materia tributaria. Tra i quattro pari presenti, tre provenivano dal Kenkyūkai, il gruppo di maggioranza con cui Hara era riuscito a stringere un rapporto di stabile cooperazione (uno dei suoi esponenti era da poco entrato nell'esecutivo come ministro della Giustizia). L'altro, il barone Gō Seinosuke 郷誠之助, apparteneva a un gruppo minore in cui le simpatie erano divise tra i due maggiori partiti. Noto principalmente come brillante uomo d'affari (all'epoca era direttore generale della Borsa di Tōkyō), Gō poteva svolgere un prezioso ruolo di mediazione sia alla Camera Alta sia nel mondo dell'economia.¹⁵

Tra le persone scelte al di fuori del Parlamento, otto occupavano posizioni di spicco nel settore dell'industria e della finanza. In alcuni si può riconoscere

¹⁴ La descrizione che segue è riferita alle nomine decise da Hara. Successive modifiche non alterarono gli equilibri interni alla commissione. Dati tratti da Kokuritsu kōbunshokan, 2A-36 委 287, *Rinji zaisei*..., cit., non numerata (433 nella copia in microfilm); *ibidem*, 委 292, "Rinji zaisei keizai chōsakai yōran: Daisangō: Shimon daigō giji keika" (Atti della Commissione [ecc.]: No. 3: Svolgimento dei lavori sul quinto quesito), pp. 5-7 諮問第五号議事經過.

¹⁵ Vedi Gō danshaku kinenkai (a cura di), *Danshaku Gō Seinosuke kunden* (Biografia del barone Gō Seinosuke), Gō danshaku kinenkai, 1943, pp. 445-449, 469-476 郷男爵記念会『男爵郷誠之助君伝』; Shōyū kurabu, *Kizokuin no seiji dantai to kaiha* (Formazioni politiche e gruppi della Camera dei Pari), Shōyū kurabu, 1984, pp. 158-164 尚友倶楽部『貴族院の政治団体と党派』.

una certa vicinanza al Seiyūkai, vuoi per personale esperienza politica (ad esempio, il presidente dell'associazione nazionale di produttori di sake era un ex deputato del partito), vuoi per noti legami aziendali (come nel caso delle banche Wakao e Mitsui). Inoltre, su sei funzionari di carriera, due erano già stati candidati alla Camera Bassa dal Seiyūkai e uno lo fu in seguito. Tra i quattro accademici, Kega Kanjū 氣賀勘重 aveva da poco terminato il suo mandato in Parlamento (1917-1920) come eletto del partito.

In conclusione, laddove dai dati biografici traspare un'inclinazione politica, il primato del Seiyūkai è netto. Si può supporre, quindi, che anche dalla somma dei membri prendesse corpo una maggioranza non ostile al partito di governo. A questo proposito, va osservato che Hara scelse di formare la commissione speciale a breve distanza dalle elezioni della Camera, in cui il Seiyūkai aveva notevolmente rafforzato il proprio vantaggio sull'opposizione. Non sembra dunque casuale che, nonostante la Commissione straordinaria fosse stata creata nel luglio 1919 proprio con lo scopo principale di riorganizzare il sistema fiscale, la discussione sull'argomento fu avviata solo un anno più tardi. Nella preparazione del rapporto al governo, un ruolo non secondario fu svolto dai segretari della commissione, selezionati nei ministeri delle Finanze e dell'Interno. Questi funzionari, incaricati di fornire ai membri il necessario supporto tecnico, non rimasero imparziali di fronte alle diverse opzioni di riforma. Sotto la direzione di Matsumoto Shigetake 松本重威, capo del Dipartimento Tributi, essi sostennero invece il progetto di devoluzione comprendente l'imposta patrimoniale. Da qui è sorta la tesi, prima citata, che vede nell'iniziale approvazione del piano un classico esempio di leadership burocratica. Benché questa interpretazione trovi riscontro in precedenti tracce dell'interesse sviluppatosi in ambiente ministeriale per il modello prussiano, essa appare inadeguata sotto altri aspetti.

Come già ricordato, le modalità di formazione della commissione suggeriscono la cura posta da Hara nel preparare il terreno ai lavori. Altrettanto significativo è il fatto che le tre proposte illustrate nel rapporto erano basate sulle tre alternative indicate dal Primo ministro al momento delle nomine, in cui già si intravede la preferenza per la devoluzione rispetto alla semplice revisione di imposte. Va poi notato che all'interno della commissione, nel gruppo ristretto responsabile per l'effettiva redazione del piano, fu uno dei rappresentanti del Seiyūkai a distinguersi per impegno a fianco dei segretari. Si tratta di Mitsuchi Chūzō 三土忠造, in seguito ministro delle Finanze nel governo Tanaka. Hara gli aveva assegnato la carica di consigliere superiore (*chokunin sanjikan*) alle Finanze, una delle poche posizioni amministrative di rilievo per cui era ammessa la nomina di persone prive di lunga esperienza di servizio nella burocrazia. Con ogni probabilità, l'idea di trasferire due imposte nazionali agli enti locali nei modi illustrati nel rapporto fu elaborata a livello burocratico. Non è verosimile, però, che tale proposito raggiungesse la commissione senza essere stato prima vagliato criticamente dal Primo ministro. In questa luce, meritano particolare attenzione le conseguenze di

una eventuale attuazione del piano sul sistema elettorale. Nonostante alle due imposte devolute fosse sostituita la patrimoniale con soglia a 2.000 yen, è possibile calcolare (in base a dati qui omessi per brevità) che si sarebbe verificata comunque una contrazione dell'elettorato.¹⁶ Questo vale ancor più per la versione iniziale dell'imposta. Poiché tale scenario era politicamente insostenibile, si deve concludere che già nel piano avviato nel 1920 fosse implicito il riconoscimento di un'ulteriore estensione del suffragio in un prossimo futuro. Il carattere innovativo della successiva proposta di Yokota risulta quindi ridimensionato da tale considerazione. Tuttavia, la devoluzione fiscale non richiedeva necessariamente il passaggio diretto al suffragio generale. Era possibile mantenere la concessione del voto legata ad alcuni requisiti che definissero l'indipendenza economica del soggetto, come deciso proprio dal governo Hara in occasione della riforma del sistema elettorale comunale e provinciale. Pertanto, dallo studio di uno specifico problema fiscale emergono, riguardo alla questione elettorale, indizi di disponibilità del presidente del Seiyūkai alla riforma. Sebbene nel diario di Hara si trovino alcuni passaggi che indicano l'atteggiamento pragmatico da lui tenuto nel sostenere un graduale allargamento del suffragio, nella storiografia contemporanea queste annotazioni sono state invece generalmente interpretate in senso negativo.¹⁷

Nella commissione, il dissenso nei confronti del gruppo che aveva assunto l'iniziativa si sviluppò intorno a due punti: la devoluzione in sé, e l'imposta patrimoniale che avrebbe dovuto fornire la necessaria copertura. Per quanto riguarda il primo aspetto, si può notare come da parte di Hamaguchi (ossia del Kenseikai) fosse già maturata una decisa opposizione. In alternativa al piano poi approvato dalla maggioranza, Hamaguchi propose una patrimoniale "leggera" (nella versione finale, aliquote a 7-30/10.000 con soglia a 10.000 yen) del tutto svincolata dalla devoluzione, che sarebbe servita a coprire tagli alle imposte indirette. Il dato più interessante emerso dalla ricerca, però, sta nel conflitto tra membri del Seiyūkai: uno (Tanaka Ryūzō 田中隆三) era assolutamente contrario alla devoluzione, mentre altri due (Hatano Shōgorō 波多野承五郎 e Takahashi Mitsutake 高橋光威) vi si opposero perché ostili all'imposta patrimoniale. Ciò induce a ritenere che la mancata approvazione finale del piano fosse dovuta solo in parte all'uscita del Seiyūkai dal governo (22 giugno 1922); un fattore non meno importante va individuato nelle

¹⁶ Ciò fu riconosciuto apertamente da Matsumoto nella seduta plenaria del 17 luglio 1922.

¹⁷ Fanno eccezione Tamai Kiyoshi, *Hara Takashi to Rikken Seiyūkai* (Hara Takashi e il Rikken Seiyūkai), Keiō gijuku daigaku shuppankai, 1999, pp. 237-264 玉井清『原敬と立憲政友会』慶應義塾大学出版会; Minagawa Masaki, *Kingendai Nihon no chiiki seiji kōzō: Taishō demokurashii no hōkai to fusen taisei no kakuritsu* (Organizzazione politica sul territorio nel Giappone moderno e contemporaneo: il collasso della democrazia Taishō e l'istituzione del sistema del suffragio generale), Nihon hyōronsha, 2001, pp. 63-65, 237-240 源川正希『近代日本の地域政治構造: 大正デモクラシーの崩壊と普選体制の確立』日本経済評論社.

lotte interne al partito, aggravatesi rapidamente in seguito alla prematura scomparsa di Hara.

In risposta alle critiche iniziali, l'imposta patrimoniale fu modificata nei termini sopra menzionati. Questi emendamenti, giudicati però insoddisfacenti da diversi membri, di fatto privavano l'imposta di gran parte del suo potenziale redistributivo. La tesi dell'iniziativa burocratica, in cui si pone l'accento sulla finalità sociale del piano, risulta quindi ulteriormente indebolita dall'analisi delle fonti. Benché l'intenzione di ridurre la pressione fiscale sulle fasce più deboli fosse presente nel gruppo leader, tale obiettivo rimase in secondo piano rispetto a quello di ristrutturare il sistema tributario senza causare una riduzione netta del gettito. Questa condizione, posta da Hara prima dell'inizio dei lavori, fu difesa a oltranza da Mitsuchi anche dopo la conclusione della Conferenza di Washington.

È chiaro, perciò, che fin dal 1920 si profilava il dilemma che avrebbe afflitto il Seiyūkai in un decennio di dispute sulla devoluzione: introdurre nuove imposte nazionali per sostenere l'aumento di spesa, salvando così la "politica attiva" del partito? Oppure tagliare la spesa, tentando di ottenere più ampio consenso per mezzo di sgravi fiscali? Il successivo fallimento del partito può essere attribuito, in primo luogo, allo sforzo di puntare su entrambi i potenziali vantaggi della devoluzione fiscale senza aver risolto la contraddizione tra le misure di copertura necessarie in ciascun caso.

In conclusione, va notato che tutti i principali spunti di discussione che furono sviluppati negli anni seguenti erano già insiti nel piano del 1920-22, da quelli più strettamente finanziari, fino alla questione della riforma elettorale. Nonostante questa fase del dibattito preceda la formale presa di posizione da parte dei due grandi partiti, essa va riconosciuta quale parte integrante della storia politica dell'epoca.

TAX POLICY IN JAPAN IN THE 1920s.
A COMPARISON OF STRUCTURE PROBLEMS AND REFORMS

The question of tax devolution, a major object of political debate in Japan through the 1920s, has received little attention in contemporary historiography. Moreover, research has focused so far on the latter phase of discussion, touching only on marginal facts prior to 1923. This paper aims, instead, at investigating the origins of the issue. The subject is introduced by pointing at the structural problems of the tax system in the Taishō era. The reform plan drafted in 1920-22 by a government advisory committee is then discussed in the light of the participation in meetings of both main parties. Through analysis of the drafting process, the political significance of debate within the committee is connected with later developments of the devolution question.

1920年代における日本の税制政策－体系問題と改正諸案の比較

アンドレア・レヴェラン

1920年代の日本において政治論争として注目を集めた国税委譲問題は、戦後の歴史研究ではあまり取り上げられて来なかった。さらに、先行研究は1923年以前の出来事にほとんど触れず、それ以降の議論に集中してきた。

本稿は委譲論の起源を検討したものである。大正期の税制の体系問題を簡単に述べた後、1920～22年に政府諮問委員会の草案した改正案を分析する。両大政党による委員会への参加を焦点にし、草案過程を検討した結果、その政治的意義がどのように後の委譲論に関連するかを明らかにする。

Paola Scrolavezza

IL TESTO NOMADE: *HŌRŌKI* DI HAYASHI FUMIKO

La scrittura diaristica, così frammentata, impigliata nei ritmi del quotidiano, caratterizzata da frequenti ripetizioni, da un rifiuto o comunque da una trasgressione delle regole della narrazione autobiografica, di cui non accoglie né la visione retrospettiva né lo sviluppo teleologico, è una delle forme attraverso le quali la letteratura affronta l'aleatorietà del soggetto [...] La scelta del diario significa per molti scrittori farsi assumere da una zona diversa, alternativa e contrapposta a quella del romanzo tradizionale, capace di sottoporre a dubbio e a revisione i criteri di identità che hanno caratterizzato la tradizione analitica [...].¹

Hōrōki 放浪記 (Diario di una vagabonda) è l'opera di esordio di Hayashi Fumiko 林芙美子 (1903-1951), una delle scrittrici più amate degli anni Trenta e Quaranta, inconsapevole figura emblematica di quella che con parole di Kristeva potremmo definire la fase del femminismo liberale giapponese.² Lavoro fondamentalmente autobiografico, basato su una serie di diari che la scrittrice aveva tenuto a partire dal suo arrivo a Tōkyō dalla provincia, nel 1922, *Hōrōki* di fatto può essere letto come il punto di intersezione fra le principali tendenze culturali e artistiche degli inizi dell'epoca Shōwa.³

Apparso per la prima volta a puntate sulla rivista femminista *Nyonin geijutsu* 女人芸術 nel 1928-29, nel 1930 viene pubblicato in volume dalla

¹ Paola Mildonian, *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 33-34.

² Julia Kristeva, "Women's Time", in *The Feminist Reader* (Catherine Belsey & Jane Moore eds.), Macmillan, London 1989, pp. 197-217.

³ William O. Gardner, *Advertising Tower: Japanese Modernism and Modernity in the 1920s*, Harvard University Press, Cambridge 2006; Seiji Lippit, *Topographies of Japanese Modernism*, Columbia University Press, New York 2002.

famosa casa editrice Kaizōsha. E questo libro, che racconta la vita, privata e non, di una giovane donna che vive in condizioni di povertà e svolge una miriade di lavori, nonostante il suo sogno sia diventare una scrittrice, riscuote un immediato quanto imprevedibile successo. Solo nei primi tre anni vende 600.000 copie. Non solo, ma dopo che l'inaspettata fortuna di *Hōrōki* ebbe fatto di Hayashi una figura conosciuta, la scrittrice si trovò a scrivere per un pubblico che voleva sapere sempre di più della sua vita. Così nello stesso 1930, venne pubblicato un primo *sequel*: copriva lo stesso periodo del testo già apparso su *Nyonin geijutsu*, e si avvaleva grosso modo della stessa struttura – diaristica – e dello stesso tipo di linguaggio. Il ritratto che il testo tratteggia della povertà e delle difficoltà incontrate dalla protagonista nel percorso che la conduce dalla miseria più profonda al successo, così come della vorticosa cultura urbana, nel pieno della depressione economica, non cessa di incontrare il favore dei lettori. Così Hayashi a ogni nuova edizione rivede il testo e ritorna su molti degli episodi già narrati in precedenza, rivelando nuovi dettagli più o meno scabrosi, agevolata anche dalle caratteristiche e dalla natura di *Hōrōki*, e soprattutto dalla frammentazione di una narrativa che lasciava molti episodi aperti, e molti vuoti fra un episodio e l'altro. Questo fino all'edizione definitiva del 1939, alla quale solo nel 1949 si aggiungerà un ulteriore *sequel*.

Hōrōki, come si è detto, riscosse un immediato e incredibile successo regalando la fama alla sua autrice.⁴ Eppure da sempre i critici si trovano in difficoltà nel classificare questo testo dai mille volti. Romanzo, diario poetico, semplicemente diario, romanzo “realistico” (*honkaku shōsetsu* 本格小説), proletario, *Lumpen*, dadaista... A dispetto di tutti i tentativi, *Hōrōki*, come il suo autore, continua a resistere a ogni tentativo di classificazione semplicistica, e si propone invece come una reinterprete, di generi, stili o teorie letterarie. Del resto, Hayashi stessa ha sempre rifiutato con decisione di identificarsi con un qualsivoglia movimento ideologico o letterario.

Dal punto di vista formale, il tratto distintivo del testo è l'estrema fluidità: *Hōrōki* si muove continuamente fra stili e generi di scrittura diversi. Scivola agile dalla prosa del resoconto quotidiano, tipico del diario, alla poesia, e spesso viene spezzato dall'inserimento di frammenti di realtà – canzoni ascoltate o ricordate, stralci di conversazione, liste della spesa. E all'interno sia della prosa che della poesia, giustappone e mescola i linguaggi del femminismo, dell'anarchismo, dello *shishōsetsu*, della letteratura proletaria, del modernismo, del sentimentalismo proprio del cosiddetto *katei shōsetsu* 家庭小説, il romanzo familiare, del teatro *shinpa* 新派, e della tradizione classica del *nikki bungaku* 日記文学. È una sfida aperta allo stile unitario unificato

⁴ Secondo Ogata Akiko probabilmente nessun altro libro conobbe una così ampia diffusione agli inizi dell'epoca Shōwa. Ogata Akiko, “*Hōrōki kaisetsu*”, in Id., (a cura di), *Hayashi Fumiko*, “*Sakka no jiden*, 17”, Nihon tosho sentā, Tōkyō 1994, p. 295.

– e massificato – del *genbun'itchi* 言文一致, la dimostrazione di come un testo possa nascere dall'interazione di forze linguistiche centrifughe, in conflitto con la forza centripeta rappresentata dal linguaggio nazionale.⁵

Tuttavia, in tutte le sue versioni, *Hōrōki* conserva la forma diaristica.⁶ Anche il capitolo che Hayashi premette al testo vero e proprio, *Hōrōki izen* 放浪記以前 (Prima di *Hōrōki*), entro certi limiti, non fa che evidenziare il carattere autobiografico dell'opera nel suo insieme. Non è infatti la pagina di un diario, ma ha la forma di una sorta di saggio o memoria dell'infanzia. A parlare qui è la voce dell'autore – distinta da quella del narratore che parla nel corpo centrale del testo – che fornisce un resoconto della sua vita prima dell'arrivo a Tōkyō. Naturalmente, molti degli episodi raccontati sono, senza ombra di dubbio, fittizi, ed è anche possibile individuare numerose discrepanze fra quello che l'autore racconta qui e quello che racconta in altri testi. E se è vero che testo e vita non possono mai coincidere, e il fatto che si creino delle discrepanze fra l'una e l'altro è uno degli effetti dell'atto stesso della scrittura, *Hōrōki* chiaramente manipola e gioca con il *gap* inevitabile fra voce autoriale e io testuale, e con le regole di quello che Lejeune definisce “patto autobiografico”.

Il *format* diaristico, inoltre, colloca *Hōrōki* in un rapporto complesso rispetto alla forma autobiografica dello *shishōsetsu*, che come genere si era cristallizzato proprio alla metà degli anni Venti, e dal quale la critica contemporanea tendeva a escludere le donne,⁷ forse proprio perché i tratti ritenuti tipici di questo tipo di romanzo – l'enfasi sul privato, l'affettività e la sensibilità – si avvicinavano pericolosamente alle presunte caratteristiche della letteratura femminile.

Dal punto di vista formale dunque *Hōrōki* si muove in una zona vaga e non meglio definita fra romanzo e diario. Hayashi utilizza certi strumenti, incluso

⁵ In genere le incursioni poetiche all'interno dello spazio della prosa rappresentano un momento di rottura, una fuga dalla vita quotidiana. Prosa e poesia si condizionano a vicenda, e, fin dall'inizio, questa sorta di sdoppiamento formale non punta tanto a stabilire un sistema di opposizioni, quanto piuttosto a creare un *mix*, una contaminazione. Non dimentichiamo, poi, che l'interazione fra poesia lirica e prosa narrativa si ricollega al problema formale della narrativa autobiografica, laddove suggerisce una frattura fra due voci e due forme di espressione diverse ma sempre in prima persona.

⁶ Viene mantenuta la suddivisione in giornate, ognuna delle quali inizia con la data: comunque il mese, qualche volta il giorno. Alla fine di ogni capitolo viene citato l'anno, e questo serve a inserire la narrativa nel più ampio contesto della storia e dell'esperienza vissuta. Grazie alla presenza di questi e altri *markers* – come l'uso del nome dell'autore per la protagonista e la presenza di figure letterarie note come Chikamatsu Shūkō – il testo si articola in un modo che sembra racchiudere una promessa di autenticità.

⁷ Nakagawa Shigemi, *Katarikakeru kioku*, Ozawa shotensha, Tōkyō 1999, pp. 17-18. Nakagawa cita un numero speciale della rivista *Kokubungaku: kaishaku to kanshō* del dicembre 1962, dedicato a una tavola rotonda nel corso della quale le donne vengono escluse esplicitamente dall'ambito dello *shishōsetsu*. Nota però anche che *Hōrōki* era uno degli unici tre testi scritti da donne citati in appendice.

il dialogo, che afferiscono al discorso del romanzo piuttosto che alla forma diaristica; d'altra parte, il testo manca di una struttura narrativa lineare. Non ha nemmeno una trama che appaia subito chiara: le puntate originali apparse su *Nyonin geijutsu* non erano state pubblicate secondo l'ordine cronologico degli eventi descritti. E anche se per la prima edizione in volume Hayashi selezionò un certo numero di capitoli e li risistemò in ordine progressivo, ogni capitolo conserva comunque una propria autonomia, e non c'è alcuna cornice narrativa che li colleghi l'uno all'altro. Di conseguenza, ci sono degli evidenti vuoti temporali e spaziali, con dei bruschi salti lasciati senza spiegazione. Le discrepanze e la mancanza di linearità narrativa diventano ancora più evidenti se si considera anche il primo *sequel*: in termini cronologici, infatti, quest'ultimo torna all'inizio del primo volume, cioè al 1922. Quindi, invece di rappresentare un'estensione temporale dell'originale, si propone come una sorta di riscrittura, volta a riempire i vuoti della narrazione. In qualche modo funziona come una specie di chiosa, offrendo una prospettiva diversa sugli stessi eventi, ampliando alcune sequenze e aggiungendo nuovo materiale, con il risultato di modificare l'effetto generale dell'insieme.

In pratica, *Hōrōki* spinge all'estremo le possibilità di un testo di rimanere aperto, fino a trovare difficoltoso arrivare a una conclusione. E anche se il primo volume in un certo senso ha un finale, il secondo lo cancella, tornando all'inizio. Del resto, il titolo stesso, *Hōrōki*, ha una molteplicità di referenti: le puntate uscite su *Nyonin geijutsu*; la versione pubblicata dalla Kaizōsha nel 1930; l'edizione del 1933, che comprende *Hōrōki* e *Zoku Hōrōki* 続放浪記; l'edizione definitiva del 1939; e infine la versione ulteriormente ampliata del dopoguerra. Il testo cambia di continuo, e non mantiene né coerenza né consistenza. Per questo pone grossi problemi all'analisi.

La rottura delle regole dell'autobiografia è evidente nel capitolo introduttivo, *Hōrōki izen*, il cui titolo già lo colloca al di fuori del testo, anche se di fatto ne costituisce l'inizio. Questa duplicità si riflette nello status dell'autore, che nel contempo produce il testo e ne è il soggetto. L'io infatti è sia il soggetto dell'enunciazione – cioè soggetto che parla – sia il soggetto dell'enunciato.

Secondo Lejeune, il tratto distintivo dell'autobiografia è racchiuso nella firma apposta al testo, nell'implicito o esplicito contratto che l'autore stabilisce con il lettore, in base al quale l'autore stesso si pone come referente ultimo della narrazione. In realtà, la materialità della scrittura introduce comunque una frattura fra il testo e l'esperienza. In *Hōrōki* questo è chiaro laddove l'*incipit*, mentre sottolinea il carattere autobiografico del testo, stabilisce un *gap* fra se stesso e il corpo principale della narrazione. La premessa, infatti, insinua una crepa fra la voce autoriale e la voce narrativa. Hayashi quindi apre una spaccatura, che marca la differenza fra autore e oggetto della rappresentazione, fra la donna che scrive e la donna che viene rappresentata. Ma la frammentazione – o la moltiplicazione – del soggetto parlante non è soltanto una questione di forma, cioè di scrittura in senso

astratto. In particolare, il fatto di essere al tempo stesso soggetto e oggetto della rappresentazione, si ricollega alla situazione specifica di una donna che scrive all'interno di – e contro – generi che, per quel che concerne la rappresentazione del soggetto/oggetto femminile, seguono regole precise.⁸

Un altro tratto distintivo di *Hōrōki*, è il particolare senso del tempo che domina il racconto, frammentato e in continuo e veloce movimento, che nasce dalla giustapposizione dei diversi linguaggi. Questa caratteristica richiama la tecnica del montaggio cinematografico, alla quale del resto gli scrittori e gli artisti modernisti di avanguardia prestavano grande attenzione.⁹ Per esempio, nella prima parte del romanzo, subito dopo l'introduzione, Hayashi racconta, in prima persona, il vero e proprio pellegrinaggio della protagonista attraverso Tōkyō, alla ricerca di un lavoro, e il suo ritorno a casa, a Shinjuku, la sera. Quattro giornate, ognuna delle quali divisa in due parti, giorno e notte. La scena cambia dodici volte, mentre la protagonista passa dalla casa di uno scrittore nei dintorni di Hongō, dove per un paio di settimane lavora come cameriera, a una “casa della cultura” abbandonata nella parte più occidentale di Tōkyō, a un'osteria a Ōmekaidō, un'agenzia di collocamento a Kanda, l'ambasciata italiana a Kōjimachi; e da qui ancora a piedi fino a Hongō. Un vero e proprio *tour* della città e delle sue varie componenti culturali e socio-economiche, oltre che del suo spazio geografico. L'effetto caleidoscopico di questo movimento continuo, accentuato dagli improvvisi salti narrativi e accompagnato dallo sferragliare in sottofondo della nuova tecnologia urbana dei tram elettrici, ricorda davvero il montaggio cinematografico.

⁸ Lo *shishōsetsu*, come si è detto, era considerato da molti di esclusivo dominio degli scrittori maschi. Ma, dal punto di vista contenutistico, la *fiction* confessionale molto spesso si sviluppava attorno a una figura femminile, rappresentata come oggetto del desiderio del protagonista. Per esempio, se pensiamo a *Futon* di Tayama Katai del 1907, unanimemente considerato il primo esempio di *shishōsetsu*, dobbiamo riconoscere che lo spazio della *fiction* confessionale si costruisce anche attorno alla trasformazione del personaggio di Yoshiko in una costruzione immaginaria. Questo processo giunge a compimento nella scena finale dell'opera, nella quale Yoshiko, l'oggetto del desiderio del protagonista, se n'è andata. È tornata dalla sua famiglia, in provincia, lasciando dietro di sé soltanto una traccia, la scia del suo profumo.

⁹ Il modernismo giapponese presenta fin dall'inizio un forte interesse per il montaggio, e più in generale per il cinema e la sceneggiatura. L'entusiasmo con cui nel 1924 viene accolto *Kean* di Alexander Volkov, il primo film impressionista proiettato in Giappone, segna l'inizio di una corrente critica che valorizza l'uso del montaggio e qualità quali la velocità, il ritmo e la musica. Per quel che riguarda Hayashi Fumiko, la tecnica del montaggio è presente in due aspetti fra loro collegati: nella continua frammentazione della diegesi narrativa, che contribuisce a un effetto di velocità e disorientamento; e nell'inserimento all'interno della narrativa di elementi disparati, incluse poesie, canzoni, liste della spesa, per non parlare dei diversi tipi di stile e linguaggio che si alternano nel testo. William O. Gardner, *Advertising Tower: Japanese Modernism and Modernity in the 1920s*, Harvard University Press, Cambridge 2006, pp. 119-122.

La sensibilità modernista che Hayashi mostra in questo suo primo lavoro, insieme alla capacità di cogliere tutte le sfumature del discorso intellettuale e letterario degli anni Venti, si può comprendere in parte sulla base dei rapporti personali che aveva stabilito quando era ancora soltanto una giovane e inesperta aspirante scrittrice. Poco dopo essere arrivata a Tōkyō dal nativo Kyūshū, aveva infatti avuto modo di conoscere il gruppo di artisti e poeti d'avanguardia, molti dei quali legati al movimento anarchico, che frequentavano il Café Lebanon, a Hongō.¹⁰ Anche se più tardi, dopo essersi affermata, rifiuterà sempre con risolutezza ogni identificazione con il movimento o con qualunque altra scuola o ideologia, il fatto di aver frequentato scrittori naturalisti, poeti d'avanguardia, anarchici, femministe e seguaci del movimento della letteratura proletaria ha sicuramente avuto una grande importanza nel dare vita all'incisivo ritratto dell'emergente cultura urbana di massa che Hayashi tratteggia in questo suo primo lavoro. Basandosi sull'esperienza personale nella provincia prima e nella metropoli poi, suggerisce che questa cultura non era soltanto moderna e metropolitana, ma il prodotto di una serie di complesse relazioni fra campagna e città, passato e presente.

Hōrōki condivide con la produzione dei poeti anarchici e d'avanguardia l'eterogeneità linguistica, la problematizzazione della soggettività autoriale e l'impulso a ricondurre l'attività letteraria entro i confini della vita quotidiana. Messo a confronto con la produzione degli scrittori contemporanei, il suo lavoro in effetti supera e trasgredisce, o perlomeno mette a dura prova, la struttura del romanzo moderno. E proprio per questo rappresenta, delinea e racchiude l'essenza della modernità giapponese. Mostra un forte interesse etnografico: i ricordi del narratore e le pagine del diario rivelano un'attenzione puntuale ai dettagli della cultura materiale, alle mode mutevoli del momento, e alle sfumature che nei diversi luoghi assume il cambiamento storico. Denotatori culturali di vario tipo – nomi di luogo, canzoni, cibo, abbigliamento, condizioni abitative, espressioni popolari e slang – si inseriscono all'interno del montaggio testuale di Hayashi, non solo per la funzione che svolgono all'interno della narrazione, ma anche per costruire una diversa storia, quella della modernità giapponese.

Il primo capitolo, il già citato *Hōrōki izen*, da questo punto di vista si rivela piuttosto interessante. Mentre nel resto del testo l'azione si svolge soprattutto a Tōkyō, *Hōrōki izen* è ambientato in una serie di piccole città di provincia nel Giappone sud-occidentale. Dal punto di vista storico, i riferimenti culturali

¹⁰ Fra questi figuravano Tsuji Jun, Hagiwara Kyōjirō, Takahashi Shinkichi e Hirabayashi Taiko. Inoltre Hayashi riesce a entrare in contatto con figure letterarie affermate, come l'anarchico Ōsugi Sakae e lo scrittore naturalista Tokuda Shūsei. Alla fine degli anni Venti avrebbe trovato supporto nel gruppo di scrittori che si riunivano attorno alla rivista letteraria femminista *Nyonin geijutsu*, dove *Hōrōki* venne pubblicato per la prima volta.

non sono certo quelli che in genere vengono associati al cosiddetto Giappone moderno degli anni Venti. Sembrano piuttosto rimandare a un periodo precedente, di transizione, fra la fine del Meiji e l'inizio del Taishō. Inoltre lo stile è diverso rispetto al corpo del testo: se infatti la tecnica del montaggio, inclusa l'introduzione nel testo di una canzone popolare, è presente in modo massiccio fin dalle prime righe, la prosa nel complesso è più pacata e meno frammentata di quello che sarà nella parte successiva.

Quindi dal punto di vista storico, geografico e stilistico, *Hōrōki izen* funziona come una sorta di cornice rispetto al corpo del testo. Sottolinea lo stretto legame che unisce il Giappone rurale e il Giappone urbano, il presente del romanzo e il recente passato. Evidenzia la presenza culturale delle province nella metropoli, e viceversa; e la persistenza di elementi riconducibili all'atmosfera del Meiji/Taishō nella cultura Shōwa. In sintesi, esplora la reciprocità fra provincia e metropoli, mettendo in luce il ruolo importante che la prima ha giocato nella costruzione della matrice culturale ed economica della modernità urbana, grazie anche alla crescita vertiginosa del commercio e dei mass media. E se, come hanno osservato Unno Hiroshi e Watanabe Kazutami, *Hōrōki* è un romanzo urbano, o meglio uno dei più importanti romanzi urbani del XX secolo giapponese,¹¹ l'introduzione della cornice serve a definirlo non come un romanzo urbano scritto da chi nella città è nato, ma come l'esperienza di un'immigrata.¹²

Una delle differenze culturali più importanti fra la metropoli e la provincia era la lingua: il linguaggio parlato dai genitori del narratore e dagli altri personaggi originari del Giappone occidentale è un dialetto che differisce profondamente dalla lingua parlata a Tōkyō. Fatta eccezione per le frasi pronunciate da questi personaggi tuttavia, il romanzo di Hayashi non è scritto in dialetto, ma nella lingua della metropoli, una lingua diffusa in tutto il Giappone attraverso le scuole pubbliche, la stampa, le canzoni popolari e gli spettacoli teatrali di successo che dalla capitale arrivavano fino alle più

¹¹ Watanabe Kazutami, "Mō hitotsu no toshi shōsetsu: Hayashi Fumiko 'Hōrōki' o megutte", in Odagiri Susumu (a cura di), *Shōwa bungaku ronkō: machi to mura to*, Yagi shoten, Tōkyō 1990, pp. 3-20; Unno Hiroshi, *Modan toshi Tōkyō*, Chūōkōronsha, Tōkyō 1988, pp. 197-223.

¹² In questo senso *Hōrōki* rientra nel modello di sviluppo della letteratura modernista non solo in Giappone, ma nel resto del mondo. Infatti, nel saggio "The Metropolis and the Emergence of Modernism", Raymond Williams stabilisce un importante legame fra i movimenti di avanguardia del XX secolo e lo sviluppo della moderna metropoli, per il quale un fattore cruciale è l'immigrazione su larga scala dalle campagne. R. Williams, "The Metropolis and the Emergence of Modernism", in *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art* (Edward Timms & David Kelley, eds), Manchester University Press, Manchester 1985, p. 13. Un discorso che si adatta perfettamente anche all'esperienza vissuta da Hayashi Fumiko, immigrata dal Kyūshū a Tōkyō, dove fra i poeti che frequentavano il Café Lebanon trova persone con un diverso background ma con le stesse aspirazioni.

lontane province, e grazie a un nuovo mezzo di comunicazione, la radio. La lingua della metropoli è la lingua del potere, e Hayashi, aspirante scrittrice diplomata alla nuova scuola femminile, di questo potere si appropria.

La lingua standard di Tōkyō tuttavia in *Hōrōki* si trasforma in qualcosa che tutto è tranne che *standard*. Piuttosto, a livello grammaticale, Hayashi ricorre a un *mix* alquanto eccentrico di prosa in stile *genbun'itchi*, fine-frase classici e frammenti di frasi informali. A livello di vocabolario, lo stile è altrettanto eclettico e incorpora slang, neologismi, espressioni volgari e un gran numero di onomatopée. Queste incongruenze in realtà riflettono la molteplicità dei linguaggi effettivamente parlati, anche all'interno della metropoli, e legati a fattori come la classe e il sesso; d'altro canto, sono anche la prova della cura con cui *Hōrōki* è stato costruito come testo scritto, in segno di protesta contro la presunta trasparenza del *genbun'itchi*.

Indubbiamente, per un immigrato era più semplice vedere la lingua dall'esterno, come qualcosa di arbitrario e convenzionale, uno strumento che poteva essere plasmato e ripasmato a piacimento. Senza considerare che la sfida rappresentata da una prosa eterogenea ben si addice all'identità ibrida che Hayashi rivendica per la sua protagonista nelle prime righe del testo. Deformando il linguaggio della metropoli e attentando all'integrità della prosa in *genbun'itchi*, Hayashi non solo lancia una sfida all'establishment letterario, ma minaccia uno dei fondamenti su cui si regge la costruzione del nuovo Stato nazionale moderno.

Ho imparato questa poesia a scuola, nel Kyūshū:

Nella profonda notte autunnale,
un viaggiatore tormentato da tristi pensieri
sente nostalgia per la propria casa, per la propria famiglia.

Ero destinata a essere una vagabonda.
Non ho una città natale.
Sono un ibrido, una bastarda.

Mio padre era un venditore ambulante di tessuti di cotone e lino. Era originario di Iyo, nello Shikoku. Mia madre era la figlia del proprietario di un albergo termale sull'isola di Sakurajima, nel Kyūshū. Dicono che dato che aveva sposato uno straniero, vennero cacciati da Sakurajima. Per un periodo si stabilirono a Shimonoseki, nella provincia di Yamaguchi, ed è lì che sono nata.

Dal momento che i miei genitori erano stati banditi dalle rispettive famiglie, viaggiare è stata la mia vera casa. Ed è proprio perché ho sempre sentito di essere destinata a una vita vagabonda, che questi versi che parlano della nostalgia di casa con un senso di insostenibile tristezza si sono impressi nella mia memoria.¹³

¹³ Hayashi Fumiko, *Hōrōki*, Shinchōsha, Tōkyō 2007, p. 8.

Queste prime righe nelle quali l'autore, che non ha una città natale, definisce se stessa *destinata a essere una vagabonda*, sono forse le più famose di tutta la produzione di Hayashi. Le parole hanno un senso letterale, ma anche uno figurato. In senso letterale, si riferiscono ai genitori, originari di due diverse province del Giappone, e per questo costretti per così dire all'esilio. In senso figurato, questa esclusione iniziale è solo la prima di una lunga serie di rifiuti subiti dal narratore da parte della società, una sorta di trauma originario che dà inizio a un viaggio senza fine negli interstizi della struttura sociale.

Nei primi vent'anni del secolo, Tōkyō era una città in rapida espansione, e grazie all'apporto degli immigrati la sua popolazione era cresciuta in vent'anni di oltre il 60%. In base alle statistiche ufficiali, il 40% dei residenti nel 1920 non erano nati in città.¹⁴ Come il narratore, questi immigrati avevano reciso le proprie radici rurali o provinciali, ma rimanevano esclusi dalla cultura cittadina dei veri *edokko* 江戸子, i figli di Tōkyō, nonostante quest'ultima stesse perdendo terreno di fronte ai profondi cambiamenti culturali e demografici in atto. Negli anni Venti, i nuovi arrivati vengono in un certo senso re-interpretati nell'immaginario sociale come elementi chiave nella costituzione della cosiddetta "massa", un ampio strato sociale definito non più tanto in base a un'appartenenza di luogo o di classe, quanto in base al comune consumo di prodotti culturali emanati dal centro metropolitano. E sono proprio questi soggetti sradicati, che avevano sperimentato la perdita della città natale, del *furusato* 故郷, che pian piano sarebbero diventati non più solo i fruitori ma anche i produttori della moderna cultura metropolitana. Le donne, doppiamente escluse, avrebbero trovato in questa situazione un possibile spazio di libertà.

Hōrōki dunque, se da un lato problematizza il discorso sul genere letterario in senso ampio, in quanto mette in discussione la legittimità di una classificazione della scrittura in base alle categorie forma e contenuto – ma anche la legittimità di una distinzione fra letteratura e altri tipi di testo – dall'altro si distingue per una totale mancanza di rispetto per confini e categorie, che finisce per plasmare il significato tematico stesso dell'opera. Il collasso dei confini di genere e delle categorie connesse alla produzione letteraria, diventa la cornice della mappa della cultura moderna che il testo disegna. La fluidità della scrittura, che scivola senza sosta da un genere all'altro – e da un sotto-genere all'altro – si fa metafora del tema dell'opera, un viaggio attraverso un paesaggio culturale e sociale altrettanto fluido. In *Hōrōki* il narratore negozia la propria posizione all'interno di vari spazi, a loro volta associati a categorie quali il *gender*, la famiglia e la classe sociale. E nel corso di questo processo, e negli interstizi tra uno spazio e l'altro, vede la luce una nuova identità femminile.

¹⁴ Citato in Gardner, *Advertising Tower: Japanese Modernism and Modernity in the 1920s*, cit., p. 132.

Derrida sostiene che il *genre*, non è mai un semplice problema di forma, ma tocca questioni più ampie, connesse alla classificazione e alla discriminazione, così come i concetti di legge e di autorità. La “legge del genere” si fonda infatti su una proibizione contro la confusione e la trasgressione dei confini, con implicazioni che vanno molto al di là della categorizzazione letteraria per attingere la sfera culturale e sociale. Per il critico francese dunque, il concetto di genere implica una proibizione contro l’ibridismo. Tuttavia la possibilità di una contaminazione rimane. E *Hōrōki* ne è la prova: la contaminazione di categorie e di generi emerge a vari livelli all’interno del testo, nel *mix* di poesia e prosa o di *fiction* e autobiografia. Inoltre, il problema del genere si allarga fino ad abbracciare la distinzione tra forme di scrittura letterarie e non letterarie. Ed è in questa rete complessa di rimandi, che si sviluppa la dimensione tematica dell’opera.

Infatti se, in termini formali, *Hōrōki* può essere visto come una trasgressione della “legge del genere”, dal punto di vista tematico è segnato dalla contaminazione dei confini sociali: la città viene vista e mostrata come un luogo dove le istituzioni sociali e culturali che fissano la soggettività si stanno dissolvendo, aprendo nuovi spazi di contrattazione.

E per una donna quale il narratore è, il nuovo spazio si colloca fra due luoghi simbolo di due diverse forme della soggettività femminile: da una parte lo spazio ristretto e spesso oppressivo della famiglia, qui associato alla provincia; dall’altro lo sfruttamento del corpo femminile nel mercato metropolitano del sesso. Simboleggiato nei suoi aspetti più estremi dalla prostituzione, questo sfruttamento invade anche lo spazio sociale e culturale nel quale il narratore si muove.

La proliferazione di nuove professioni aperte alle donne negli anni Venti rappresenta per molte di loro una grossa opportunità per raggiungere l’indipendenza economica, e quindi potenzialmente sessuale, nonostante la maggior parte di questi lavori non fossero retribuiti in modo adeguato. L’apertura di nuove possibilità di impiego nei settori dei servizi e impiegatizio incoraggiò l’adozione di un diverso tipo di abbigliamento, in particolare degli abiti occidentali, e di un nuovo stile di vita. Questi cambiamenti apparentemente superficiali delle abitudini quotidiane bastavano a dare ad alcuni osservatori l’impressione di un rilassamento dei costumi sessuali.¹⁵ Era nata la *moga* モガ, la *modern girl*, destinata a diventare l’icona della modernità giapponese, destinata a catturare l’interesse dei *media* e ad avere grande risonanza a livello storico. In particolare la *modern girl* era associata a quegli aspetti della modernità collegati alla cultura dei consumi, al regno della moda, e agli aspetti più superficiali dell’occidentalizzazione o americanizzazione.

¹⁵ Miriam Silverberg, “The Modern Girl as Militant”, in *Recreating Japanese Women, 1600-1945* (Gail Bernstein, ed.), University of California Press, Berkeley 1991, pp. 255-259.

E *Hōrōki*, di questa modernità così connotata in termini di *gender*, è la traduzione in termini di rappresentazione letteraria, nella misura in cui contiene un'attenta esplorazione del rapporto fra la coscienza individuale del narratore e le varie rappresentazioni contemporanee della femminilità, siano esse giornalistiche, letterarie, o mass-mediatiche. A parte la discussione sugli aspetti esteriori del cambiamento delle donne – acconciature, abiti, *make-up*, aspetto fisico – i due temi che dominano la discussione sulla *modern girl* sono la nascita della figura della *working woman* e il cambiamento dei costumi sessuali. E non è un caso che entrambi questi temi, lavoro e sessualità, dominino le pagine di *Hōrōki*. All'interno delle pagine del diario, il narratore ripercorre le sue relazioni con una serie di uomini, spesso articolate sulla base dell'idea, un po' *bohémien*, del libero amore. Di rado, però, questi rapporti le danno un qualche genere di soddisfazione, emotiva o fisica. D'altra parte, il narratore si sofferma anche sul rapporto che si crea fra donne che lavorano insieme, che dà vita a una rete sotterranea di mutuo supporto, amore e, perché no, desiderio sessuale.

La narrazione contiene dei passaggi che alludono alla componente erotica che si sviluppa attorno alla nuova istituzione del caffè. È un ambiente che nasce in opposizione ai *kuruwa* 郭, i quartieri di piacere, che rappresentano il vecchio tipo di economia sessuale. Anzi, è proprio perché il caffè nasce come parte della più ampia cultura della vita moderna, che viene contrapposto al bordello, costruzione socio-culturale che risale alla vecchia Edo.

Come già detto, *Hōrōki* tratteggia un soggetto multiforme che sembra spinto da un'inesauribile forza interiore a ricoprire ognuno dei ruoli accessibili alla donna nella nuova città. Per questo anche l'identità della protagonista può essere concepita come un montaggio fra i diversi, nuovi ruoli, legati all'amore e al lavoro. Molte delle identità che la protagonista sperimenta si ritrovano nei ritratti proposti dai media delle ragazze e delle donne negli anni Venti. La giovane delinquente, l'operaia di fabbrica, la cameriera del caffè, l'impiegata, la radicale politica, la ribelle sessuale: le identità che il narratore assume nel corso della narrazione sono tutte sotto-categorie che si combinano per formare l'immagine contraddittoria della *modern girl* così come veniva proposta dai media. Nel finale però, vede la luce una figura alternativa, solitaria, la scrittrice indipendente, libera dalle pastoie romantiche e dalle ambiguità che regolano lo scambio economico-sessuale.

Il movimento erratico che è il vero nucleo generatore del lavoro di Hayashi si sviluppa attraverso un paesaggio in continua mutazione, travalicando categorie come la famiglia, la femminilità, il desiderio e la classe sociale. *Hōrōki* dunque da un alto affonda le radici nell'esperienza personale, dall'altro esplora e mette alla prova i limiti storici, sociali e letterari della soggettività. E nella dissoluzione/decostruzione dei confini e delle categorie, vedono la luce una scrittura autobiografica dalla natura frammentaria, discontinua ed elusiva, e un nuovo soggetto femminile, che, mutuando una definizione di Estelle Jelinek, possiamo descrivere come

molteplice, plurale e acentrico.¹⁶

Per una donna asserire la propria soggettività attraverso la scrittura in prima persona, e arrivare ad articolare il proprio desiderio di indipendenza intellettuale ed economica, significa lanciare una sfida al sistema di controllo messo a punto da secoli di patriarcato. Ed è per questo che l'impresa porta il segno del rischio.¹⁷ L'ideologia dominante ha da sempre agito in modo da ostacolare i tentativi delle donne di auto-rappresentarsi, eppure ci sono sempre state donne che hanno attraversato la linea di confine fra discorso privato e pubblico, decidendo di raccontare la propria storia, consapevoli della propria posizione, ai margini rispetto al centro in cui il discorso si produce. Scegliendo di narrare in prima persona, Hayashi rivela un desiderio, in qualche modo trasgressivo, di autorità culturale e letteraria, ma deve confrontarsi con le regole di un genere modellato sull'io maschile, e con il rapporto problematico che, come donna, intrattiene con il linguaggio, il potere, il senso. La sua storia non si modella su una vita eroica, pubblica, ma su un'esperienza fluida, multiforme, dominata dalla contingenza. In quanto donna che racconta la propria storia, il processo che conduce alla scoperta del sé comporta comunque dei rischi, e le stesse strategie narrative che sceglie di adottare sottintendono una sfida alla tradizione maschile. Vincolata a una cultura che nega alla donna lo status di soggetto e di produttore di cultura, di testi e di linguaggio, e che si fonda sulla rappresentazione della stessa come spettacolo, corpo da osservare, oggetto del desiderio e luogo della sessualità, Hayashi è determinata a riappropriarsi del corpo e del linguaggio per affermare la propria identità. Ma perché il suo tentativo non vada perduto, è necessaria una pratica di lettura forte, che approcci con occhi nuovi il testo femminile, che sia cioè capace di leggere fra le righe la donna e il genere.

Hōrōki e *Zoku Hōrōki* seguono la protagonista attraverso un'incredibile varietà di lavori, mentre sperimenta diverse relazioni sessuali ed emotive con uomini e donne, in un ambiente urbano nel quale la logica dello scambio sembra regolare sia il lavoro che la sessualità. Attraverso l'uso delle tecniche del montaggio, Hayashi esplora il rapporto fra la coscienza della propria protagonista e le costruzioni letterarie e giornalistiche che plasmano il suo mondo. Tracciando il ritratto di una donna nel momento in cui è sul punto di diventare una scrittrice professionista, suggerisce la possibilità che la sua eroina possa contribuire a plasmare la modernità tramite il suo ruolo di produttore di cultura. Tuttavia, il fallimento del suo tentativo di costruire uno spazio domestico alternativo nel capitolo finale pone il problema dei limiti di questa modernità per la giovane donna, anche nel suo nuovo ruolo di scrittore professionale.

¹⁶ Estelle Jelinek (ed.), *Women's Autobiography*, Indiana University Press, Bloomington 1980.

¹⁷ Ronald P. Loftus, *Telling Lives: Women's Self-Writing in Modern Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2004, p. 7.

Nonostante l'immensa popolarità, *Hōrōki* occupa solo un posto marginale nelle storie della letteratura. Eppure, il lavoro di Hayashi rappresenta una preziosa esplorazione delle zone ambigue e marginali della cultura moderna, nel momento in cui inserisce il suo personale attacco alla forma romanzesca in un contesto sociale e culturale esplicitamente costruito in termini di classe e *gender*.

Rosi Braidotti, per definire il modello di coscienza che intende consegnare al femminismo di fine secolo, ricorre alla metafora della *nomade*: un'identità trasgressiva, alla quale la natura transitoria permette di non fissarsi in un luogo, ma di muoversi, e quindi stringere connessioni, legami, coalizioni. Mostra singolari punti di contatto con la protagonista di *Hōrōki*. La conclusione è che, attraverso il rifiuto di ogni qualsivoglia modello culturale, Hayashi plasma un testo e un soggetto femminile affatto inediti, che trovano la propria libertà in una sorta di spazio liminale – letterario o sociale che sia – e riescono così a sottrarsi alla legge del *genre* come a quella del *gender*.

THE WANDERER TEXT: *HŌRŌKI* BY HAYASHI FUMIKO

Hōrōki (Diary of a Vagabond, 1928-1929) is the first novel by Hayashi Fumiko (1903-1951), one of the most celebrated Japanese women writers of the 30's and 40's. The text is approached with a particular focus on the fluidity and multiplicity that characterize its form and contents. Through a careful examination of the main character and the urban surroundings in which she moves, it is possible to investigate the complex relation between the text and both the emerging mass culture and the image of the modern girl promoted by the media. The conclusion is that, through her refusal of any cultural model whatsoever, Hayashi creates both a completely unusual text and female subject, which find their own freedom in a sort of liminal space – be it literary or social – and thus succeed in escaping the law of both genre and gender.

さすらうテキスト——林芙美子の『放浪記』

パオラ・スクロラヴェッツァ

林芙美子(1903-1951)の処女作『放浪記』(1928-1929)は、日記でもあり、同時に小説、詩でもある作品で、そのため、どのジャンルに分類するべきか常に批評家たちを悩ませてきた。私はこの作品は厳格な文学のジャンル分けに対する意識的な挑戦なのではないかと考える。つまり『放浪記』は、形式と内容に基づく作品分類の正当性のみならず、文学と他のテキストとの区別の正当性をも疑問視する作品なのである。この作品の自伝的な性格は否定できないにせよ、作品は個人的な経験談を越えて、1920年代の東京の文化環境を広く描いている。東京は社会・文化のしくみが解体しつつある場として見られ、描かれる。境界とカテゴリーとが解体／脱構築されるなかで、断章的・断続的で曖昧な性質の自伝的作品と新しい女性の主体が生まれたのである。

Virginia Sica

**IL “MEDIOEVO” DI MISHIMA YUKIO.
VISIONE ESCATOLOGICA E RICERCA STORICA
DA CHŪSEI (1945-46) ALLA TETRALOGIA *HŌJŌ NO UMI* (1965-1970)**

*[...] Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme
che vanno al nulla eterno; e intanto fugge
questo reo tempo, e van con lui le torme
delle cure onde meco egli si strugge;
e mentre io guardo la tua pace, dorme
quello spirto guerrier ch'entro mi rugge*

Ugo Foscolo, *Alla sera*

Quanto segue è una riflessione su aspetti dell'arte complessiva di Mishima Yukio (1925-1970), che ritengo ricorrenti ma in prevalenza sottostimati.

Tale “noncuranza” è in prima istanza figlia di quel modello globalmente acquisito di personaggio anticonformista e provocatorio, in arte come nei costumi privati; campione della letteratura della misoginia (perché avvertita come scontata la correlazione con l'omosessualità) e del nichilismo;¹ presunto teorico di un'anacronistica ideologia nazionalista di ispirazione politica di destra; infine, personalità complessa in bilico fra la genialità e il disagio psichico.

¹ Vorrei aprire una fugace parentesi sull'associazione scontata fra Autore e nichilismo. Non mi sembra che la vita e la materia artistica di Mishima si siano indirizzate al generico concepire valori etici, religiosi e dell'esistenza come nullità. In senso poi rigorosamente filosofico e nietzschiano, assonanze sono rilevabili con il nichilismo attivo (cedimento al cospetto dell'assurdità del reale) ma non con il nichilismo passivo (aspirazione alla distruzione degli ideali tradizionali per istituire nuovi valori).

Non si vuole negare che lo stesso Artista abbia ampiamente contribuito ad accreditare questa immagine di sé, consolidandola in seguito con la coreografia e la sceneggiatura scelte per il proprio suicidio. Tuttavia, nonostante la forza d'urto e il potere di convincimento che Mishima ha impresso ai propri scritti e alle proprie azioni degli ultimi anni, il modello corrente appare riduttivo, perché scorretto sul piano della valutazione artistica globale.

Le responsabilità di questa cristallizzazione del personaggio a mio vedere andrebbero univocamente ripartite fra il mondo dell'editoria internazionale e quello degli studi di letteratura e di critica letteraria, statunitense ed europeo.

Il primo (pionieristicamente già guidato dagli Stati Uniti),² per tutto il decennio successivo alla morte dello scrittore, della sua vasta produzione, per le nuove traduzioni scelse di privilegiare quelle opere che avessero un nesso di presunzione ideologica, perché questa strategia solleticava la curiosità del pubblico e l'incremento delle vendite.

Ne conseguì che, contestualmente, fu immolata la poliedricità dei temi e delle forme d'espressione artistica che avevano informato Mishima nel corso della sua prolifica carriera; la vasta produzione teatrale, sensibile di una sperimentazione inesausta, si limitò a pochi titoli; la saggistica di natura squisitamente estetica andò misconosciuta. Ne dipese un'infondata percezione di ciò che andava ripartito fra "opere maggiori" e "opere minori" e fra opere appieno rappresentative dell'artista e quelle da considerarsi espressioni di uno specifico arco temporale. Il risultato fu che si invogliò una lettura unidirezionale, dai toni esotici, che consegnava Mishima (come già prima il Giappone con la sua storia, da un non precisato feudalesimo fino agli eventi della Seconda guerra mondiale) all'archetipo di una razza di samurai e *kamikaze*, uomini d'onore e d'armi, sprezzanti della morte cruenta. Fu come se, del nome postumo buddhista, fosse vanificato ogni riferimento alla letteratura, lasciando integro e pieno solo quello alle arti militari.³

In quanto al mondo degli studi internazionali, registrò uno sporadico interesse di ricerca, per di più di nicchia, che si nutriva sempre delle opere fin lì disponibili sul mercato editoriale, cioè quelle di risonanza mondiale.

² Sin dall'inizio, in vita lo scrittore, il mercato americano condusse la leadership per copyrights e opzioni sulle traduzioni. Indicativo che l'esordio negli Stati Uniti si ebbe nel 1956 con *Shiosai* (*Il suono delle onde*) del 1954 anziché con il precedente *Kamen no kokuhaku* (*Confessioni di una maschera*) del 1949 perché la casa editrice Alfred A. Knopf non aveva ritenuto opportuno presentare lo scrittore al mercato americano con un'opera che trattasse il tema dell'omosessualità. In seguito, gli altri mercati internazionali di lingue europee fecero prevalente riferimento a quello statunitense, saturando l'editoria di traduzioni dall'inglese.

³ Allo scrittore, che per l'anagrafe era Hiraoka Kimitake, venne attribuito il titolo postumo *Shōbuin bunkan kōi koji* ("Buddhista laico Kimitake, Eccelso in arti marziali, Specchio di letteratura").

Seppure, fra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, l'editoria europea avviasse un faticoso processo di recupero e acquisizione della letteratura giapponese non più mediata da "lingue di interferenza", il mondo degli studiosi continuò ad avvertire una distanza pregiudiziale dallo scrittore. Le foto che lo ritraevano in posture ed espressioni marziali, in uniforme militare, la gestualità e le azioni dell'ultimo giorno di vita, la sua morte, costituivano un peso schiacciante e offuscavano ogni pretesa di guardare al suo universo letterario pluridecennale.

Fu questo prevalente silenzio-assenso del mondo accademico che tacitamente autorizzò una strumentalizzazione ideologica dello scrittore, nel quadro dell'annosa e obsoleta classificazione di letterati e intellettuali che fossero ascrivibili "a destra o a sinistra"; schieramenti intesi come universali, noncuranti della contestualizzazione storica e culturale.

Una sensibile deviazione di marcia si registrò dopo la metà degli anni '80, iniziali promotori il teatro e la musica, con la ricerca sperimentale di Sandro Sequi, Ida Kuniaki, Ingmar Bergman, Hans Ulrich Treichel e Hans Werner Henze, Tito Piscicelli e Ferdinando Bruni.⁴ Sdoganato quindi l'Artista a opera dello stesso pianeta dell'Arte, il mondo accademico (ora confortato anche da una prudente distanza temporale) scrutò nuovi orizzonti dalla metà degli anni '90, pur continuando a scontrarsi con la reiterata inflessibilità delle logiche editoriali.

Nonostante questo iter prolungato, lo slittamento del Lettore Comune⁵ verso una rinnovata considerazione artistica dell'Autore dà segnali di lentezza, giacché il modello consolidato si muove di un moto rotatorio su se stesso, siccome intramontabili risultano i miti collettivi che esso rinnova.

Un esempio che valga per tutti. Alla vigilia di questo XXXI Convegno AISTUGIA, su un quotidiano nazionale è apparsa una recensione al libro di Marco

⁴ Per il regista Sandro Sequi, il riferimento è al progetto teatrale *A porte chiuse. Da Sartre a Mishima*, Siena, dicembre 1986 - Napoli, gennaio 1987. Contestualmente a Napoli fu tenuto il convegno *Sartre-Mishima: affinità e dissonanze* presso Le Grenoble Institut Français de Naples. Per il regista Ida Kuniaki: *Mishima. Due Nō moderni*, Milano, febbraio 1987. Per entrambi i registi, si trattò dell'allestimento dei due *nō Aoi* e *Hanjo*. Per Ingmar Bergman: *Markisinnan de Sade*, versione teatrale di *Sado kōshaku fujin (La Marchesa de Sade)*, Stoccolma, aprile 1989; versione cinematografica, Svezia 1992. Per il compositore H. W. Henze e il poeta H. U. Treichel: l'opera teatrale in musica *Das verratene Meer (Il mare tradito)*, tratto da *Gogo no eikō [Salpando nel pomeriggio, noto per lo più con il titolo *Il sapore della gloria*]*, Berlino, 1990. Per il regista Tito Piscicelli: progetto teatrale *Dalla parte degli dèi* (allestimento di *Aoi* e *Hanjo*), Napoli, maggio 1994. L'evento fu abbinato a una mostra fotografica e a una rassegna cinematografica, con il patrocinio dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, l'Istituto Giapponese di Cultura in Roma e la Japan Foundation. Per il regista Ferdinando Bruni, il riferimento è all'allestimento teatrale *Madame De Sade*, Milano, ottobre 1997 e stagioni successive.

⁵ Faccio qui specifico riferimento all'accezione data da Virginia Woolf (1882-1941) al titolo delle due raccolte di saggi letterari *The Common Reader* (1925, 1932) come disconoscimento dell'accademismo e di una lettura orientata a priori.

Fraquelli, *Omosessuali di destra*,⁶ dal titolo (a mio sentire, sconcertante): “La destra ora scopre il suo lato gay. Le fratellanze di Mishima, i festini di Göring, le amicizie di Peyrefitte e Brasillach”.⁷ Campeggia quindi la foto abusata dello scrittore in costume adamitico, *hachimaki*, mascella contratta e spada in pugno. Sorvolando sulla questione del “politicamente scorretto” (ma solo perché non funzionale in questa sede) evidente nelle libere assonanze della recensione come del relativo volume, vorrei limitarmi a sottolineare ancora una volta il destino di un artista candidato al Premio Nobel per la letteratura e ripetutamente strumentalizzato sul fronte della pseudo-politica e del ricorrente quanto sterile indagare sull’identità di genere.

Diversamente il panorama critico-letterario giapponese, per il quale l’Autore è sempre stato e rimasto fonte inesauribile di studio e di ricerca,⁸ quantunque sia da registrare un ulteriore incremento di interesse a partire dalla fine degli anni ‘90 con la fondazione del Mishima Yukio bungakukan (inaugurato il 3 luglio del 1999 a Yamanakako Mura, provincia di Yamanashi) e la pubblicazione di un dizionario biografico.⁹

Se si eccettua il caso specifico di Katō Shūichi, che licenzia lo scrittore con un giudizio a mio vedere approssimativo quanto inesatto,¹⁰ il mondo della critica e delle accademie giapponesi ha sondato con rigore la globalità dell’opera dello scrittore, convenendo, quindi, su una ripartizione in fasi letterarie, in prevalenza tre, così suddivise:

- la prima, dalla pubblicazione su *Hojinkai*, nel 1937, a 12 anni, delle novelle *Sukanpo* (Fiori di acetosella) e *Zazen monogatari* (Storia di una meditazione zen) al primo dopoguerra;

- la seconda, dalla pubblicazione di *Kamen no kokuhaku* (*Confessioni di una maschera*) del 1949 fino alla fine del 1960, anno cui si attribuisce una presunta svolta politica;¹¹

⁶ Rubbettino editore, Soveria Mannelli (CZ) 2007.

⁷ Stefano Bucci, in *Corriere della Sera*, mercoledì 19 settembre 2007, p. 47. Va precisato, tuttavia, che il lavoro di Fraquelli ha suscitato immediate quanto clamorose reazioni. E giacché i toni spaziano dal colto al didascalico fino al grottesco, indico qui il web link su cui seguire il dibattito: www.rubbettino.it/rubbettino/public/dettaglioLibro_re.jsp?ID=3775

⁸ Cfr. Maria Teresa Orsi, “Bibliografia essenziale della critica”, in Mishima Yukio, *Romanzi e racconti. 1949-1961* (a cura di M. T. Orsi), Meridiani Mondadori, Milano 2004, pp. 1776-1777.

⁹ Matsumoto Tōru, Satō Hideaki, Inoue Takashi, *Mishima Yukio no jiten*, Bansei shuppan, Tōkyō 2000.

¹⁰ “[...] Mishima era un rozzo esteta piuttosto che uno scrittore psicologico. [...] lo scrittore non fece nessuno sforzo per far entrare la realtà storica e sociale del Giappone del dopoguerra nella sua ‘cellula’ estetica”. Katō Shūichi, *Letteratura giapponese. Disegno storico* (a cura di Adriana Boscaro), Marsilio, Venezia 2000, p. 320.

¹¹ Perplesità su questa presunta svolta politica sono già formulate in Virginia Sica, “Cronologia”, in Mishima Yukio, *Romanzi e racconti. 1949-1961*, cit., pp. LXXXVI-LXXXVIII.

- la terza, dal 1961, anno della pubblicazione di *Yūkoku (Patriottismo)*, al 1970, anno della morte, inclusiva della tetralogia *Hōjō no umi (Il mare della fertilità)*, a cui lo scrittore si dedicò senza pause dal 1965, e considerata suo testamento letterario.

Questa scansione temporale, tuttavia, presenta dei limiti: innanzitutto essa appare non più che bio-logica, facendo coincidere l'analisi letteraria con un percorso comune a tutti gli individui: adolescenza, prima maturità giovanile, piena maturità. In altri termini, non se ne ravvede una diversificazione di orientamenti letterari se non in termini di inevitabilità. In secondo luogo, essa fa collimare i suoi punti di cesura con fasi cruciali e ineluttabili della storia del Giappone, portatrici di realtà e atmosfere culturali generate dagli eventi, cui né l'Autore né i suoi contemporanei avrebbero potuto sottrarsi: periodo prebellico e bellico; periodo postbellico; anni '60, con le imponenti trasformazioni economiche, politiche e di coscienza sociale che travolsero il Giappone e la realtà mondiale.

Per le ragioni fin qui espresse respingo dunque questa scansione critico-letteraria che avverto come artificiosa. E tuttavia queste motivazioni si accompagnano a ulteriori riflessioni.

Già in altri contesti avevo avuto opportunità di sottolineare che, nell'opera complessiva dell'Autore, percepivo intuitivamente ciò che definisco una "continuità ellittica" di ispirazioni, temi e modalità letterarie. Una percezione che sembrava più e più contraddetta dallo stesso scrittore (che in lettere, interviste e saggi, ha rinnegato la propria fase romantica e quella successiva di entusiasmo per la "classicità greca"). Rimaneva però viva la sensazione che tale ripudio coinvolgesse più la forza emotiva e l'incapacità di gestirne il malessere (connaturate all'età e all'inesperienza) che non i contenuti e le ispirazioni.

La scelta del termine *ellittico* anziché *circolare* nasceva dall'idea di un punto *x* da cui dipartono contemporaneamente due linee ad arco che, raggiunto un punto *y*, tornano indietro in un percorso speculare e senza soluzione di continuità.

Questa percezione concerneva il settore di ricerca specificamente letterario. In un secondo tempo avviai la lettura di bibliografia psichiatrica che trattasse casi letterari in generale e di mio interesse in particolare.¹²

Non è mia intenzione avvalermi della psichiatria come partner privilegiato di ricerca letteraria, per due comprensibili ragioni: è un ambito in cui mi muovo con cautela perché non di mia competenza; la lettura univocamente clinica spesso manca di riferimenti storico-culturali, il che la rende decontestualizzata e a rischio di autoreferenzialità.

¹² Sento l'obbligo di esprimere qui gratitudine per Luisella Imparato, psicologa, e Marco Goglio, psichiatra e psicanalista, amici esemplari e rari, che negli anni mi hanno aggiornato sulla letteratura clinica di mio interesse.

Ciononostante, nel corso degli anni di studio e di ricerca, avevo avvertito i limiti anche dell'ambiente di critica genuinamente letteraria, che si nutre a buon diritto di analisi filologica del testo, valutazione estetica, contestualizzazione storica ma che, a volte, predilige questi strumenti alla considerazione di un artista come persona. Egli, infatti, concretizza la sua opera attraverso la creatività, che è il risultato di metodo e progettualità, ma anche di casualità e intuizione, visione e genio, intelligenza e perversione, in poche parole quelle soluzioni offertegli dalla globalità della propria esperienza biografica e interiore.

Cito qui *intelligenza e perversione* facendo specifico riferimento allo studio di Catherine Millot, che si cimenta nell'analisi di casi letterari da un punto di vista clinico.¹³ Nonostante in linea di massima io sia diffidente di taluni estremismi,¹⁴ condivido con la studiosa l'accezione del termine perversione come devianza dal comune sentire piuttosto che nel significato di patologia. Fu proprio nell'opera della Millot che ritrovai l'uso del termine *ellittico* che istintivamente avevo prescelto: "L'ellisse è la figura geometrica che illustra meglio ciò che Freud chiamò la scissione dell'Io. [Essa] corrisponde a uno sdoppiamento in due poli opposti, che permette di sopportare il conflitto senza rinunciare ad alcuno dei suoi termini, mantenendo la coesistenza dei contrari" e, più oltre, "La bipolarità del desiderio [...] sta a fondamento di quella scissione dell'Io della quale Mishima non avrebbe cessato di soffrire [...]. Fare a meno dell'unità del proprio Io permette di evitare la rinuncia a desideri incompatibili [...]".¹⁵

Altro riferimento fu poi costituito da un analogo studio di Alice Miller sul rapporto bipolare fra il corpo, che "si attiene ai fatti" sin dall'età infantile e li preserva come un marchio a fuoco, e la morale del mondo degli adulti.¹⁶

¹³ Catherine Millot, *Gide Genet Mishima. Intelligence de la perversion*, Gallimard, Paris 1996 [trad. it. *Gide Genet Mishima. Intelligenza della perversione*, Kami, Roma 2003].

¹⁴ Scrive la Millot: "[...] il suicidio è anche un mettersi alla pari, in un gesto contraddittorio all'estremo, con quell'oggetto impossibile che è il fallo della madre. [...] Aprirsi il ventre, luogo per eccellenza di intimità e di mistero, cercare nei propri intestini il rovescio oscuro di ogni visione, non è tentare di estirpare dalla madre aperta come una rosa l'oggetto detestabile che non è altro che lui stesso, finalmente venuto alla luce di una innominabile esibizione?", nell'ed. it. a p. 134. È legittimo chiedersi se la Millot spiegherebbe il secolare rituale del *seppuku* come un disagio psichico antropologicamente connaturato alla cultura giapponese. Mi sembra altrettanto legittimo ricordare che la Millot è allieva di Jacques Lacan (1901-1981) e taluni radicalismi sono forse ascrivibili alla scuola di appartenenza.

¹⁵ *Ibidem*, p. 41 *et passim* e p. 106.

¹⁶ Alice Miller, *Die Revolte des Körpers*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004 (trad. it. *La rivolta del corpo. I danni di un'educazione violenta*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005). La Miller analizza i casi di Dostoevskij, Čechov, Kafka, Nietzsche, von Schiller, Woolf, Rimbaud, Mishima, Proust e Joyce. Mishima in particolare è trattato nel capitolo "Il bambino imprigionato e la necessità di negare il dolore", pp. 41-42 dell'ed. it.

Segui poi, in ordine di tempo, un saggio di Sabino Nanni, in cui lo specialista, ricorrendo alla chiave di lettura di Shengold dell' "assassinio dell'anima" in età infantile, fa espliciti riferimenti alla "dissociazione del sé mentale da quello psicocorporeo" e al "contrasto lacerante" fra Mishima, "il professionista geniale e serio che egli era sempre stato e che continuò, in realtà, ad essere [...], dotato di grandi capacità introspettive e di una sensibilità estrema, femminile" e "l'attivista politico Kimitake, maschilista, dedito al culto della forza fisica, frequentatore e fondatore di gruppi 'nostalgici' e reazionari".¹⁷

L'incontro con studiosi di ambito diverso dal mio ma con il comune denominatore Mishima, mi forniva dunque l'incoraggiamento a cercare anche sul piano letterario quella bipolarità che rispondeva alla figura ellittica di freudiana memoria e che, come tale, registrasse una continuità (non una scomposizione consecutiva) di temi, modalità e atmosfere che avevano informato l'intera vita artistica dello scrittore e generati da un'esperienza intima e remota.

Nel corso del lavoro di ricerca conobbi quindi *Chūsei* (Medioevo), racconto del '45/46 (quando l'Autore è poco più che ventenne), identificato dalla critica Etsugu Tomoko come zenit ideale e conclusivo del primo periodo,¹⁸ nel panorama della presunta scansione letteraria.

Volli quindi constatare gli elementi giustificativi di questa "prima fase" (ma partivo già carica di perplessità, dal momento che la ripartizione della Etsugu non forniva esplicita collocazione della produzione compresa fra *Chūsei* e *Kamen no kokuhaku*).¹⁹

Non posso affermare che fui sorpresa ritrovando nel racconto elementi ispiratori e tematici che ricordavo presenti in *Haru no yuki* (Neve di primavera), primo volume di *Hōjō no umi*. La continuità era stata per me troppo evidente. Ma trovai il tassello mancante solo poco dopo, grazie alla più recente traduzione del romanzo.

Infatti, fino a tutta la primavera 2006, in Italia la tetralogia era distribuita in una traduzione dall'inglese a cui, dal primo volume, era stato stralciato un *post scriptum* dell'Autore:

"*Hōjō no umi* è un romanzo di sogni e metempsicosi, basato sullo *Hamamatsu chūnagon monogatari*,²⁰ e il titolo è la traduzione giapponese di

¹⁷ Cfr. Sabino Nanni, "Autodistruzione come 'destino': il caso di Yukio Mishima", *POL.IT. The Italian on line psychiatric magazine*, www.pol-it.org/ital/suicidiomish.htm; il saggio deve essere successivo al 2004, come si evince dalla bibliografia clinica e letteraria di riferimento.

¹⁸ Etsugu Tomoko, "Chūsei", in Hasegawa Izumi (a cura di), *Mishima Yukio kenkyū*, Yūbun shoin, Tōkyō 1970.

¹⁹ Non si considera, ad esempio, che fra il '46 ed il '49 lo scrittore ha prodotto più di una quarantina di racconti.

²⁰ *Storia del Secondo Consigliere di Hamamatsu*, opera letteraria del periodo Heian (794-1185), di anonimo. L'opera è disponibile in traduzione italiana con il titolo *Sogno di una notte di primavera. Storia del Secondo Consigliere di Hamamatsu* (a cura di Andrea Maurizi), Go Book, Merate (LC) 2008.

Mare Foecunditatis, nome latino di uno dei mari della luna”.²¹

Questo passaggio mi forniva l'indizio per leggere adesso quella che avevo battezzato *continuità ellittica*, e identificarne i due elementi portanti, a una prima lettura contraddittori, nei fatti in continuo interloquire. La continuità ellittica si nutriva della *visione escatologica* e della *ricerca storica*, che ritrovavo nelle forti analogie fra *Chūsei* e *Haru no yuki*, lungo lo spazio ventennale che le univa; e la tetralogia andava intesa come testamento letterario dell'intera vita dell'Autore, come persona e come artista, e non come lascito di un'ultima fase biografica e letteraria.

Essendo il racconto inedito in lingue europee e di difficile consultazione, seguono brevi annotazioni di lettura.

Chūsei. *Sinossi*

Ashikaga Yoshihisa (1473-1489), figlio di Ashikaga Yoshimasa (1443-1490, ottavo *shōgun*), muore in battaglia nel fiore degli anni. Il padre, chiuso in un dolore interiore, si abbandona all'insonnia e all'astinenza dal cibo. Tutta la sua affettività sembra focalizzata su di una testuggine (emersa come d'incanto dal lago della storica residenza a Higashiyama), con la quale Yoshimasa ha avviato un rapporto esclusivo di “amorosi sensi”, come se essa fosse la custode dello spirito del ragazzo.

Kikuwaka, attore di *sarugaku* e compagno di giochi amorosi di Yoshihisa e Yoshimasa, scosso dalla morte del giovane e dalla distanza psicologica del suo signore, medita dunque il suicidio, dal quale lo distoglierà nelle immediate circostanze il maestro zen Ryōkai, del cui tempio Kikuwaka è assiduo frequentatore perché amato dallo stesso maestro.

Il medico cinese Tei'a intraprende un viaggio verso i paesi a occidente alla ricerca del farmaco dell'immortalità che preservi la salute e la vita di Yoshimasa. Al termine del suo errare, troverà un sacchetto di broccato in cui è contenuta la ricetta della pozione.

Nel mentre sono state convocate le *miko* affinché, attraverso riti ancestrali, evochino lo spirito di Yoshihisa. Il tempo trascorre ma le liturgie non sortiscono effetti; le diaconesse shintoiste sono quindi tutte congedate tranne Ayaori, perché Yoshimasa se ne è invaghito. La donna tenta ancora una volta di celebrare il rituale, interrotta però da Kikuwaka che, posseduto dallo spirito del defunto Yoshihisa, le collassa fra le braccia.

Frattanto Tei'a, rientrato a Higashiyama, ha sacrificato la testuggine e ne ha estratto la materia cerebrale per comporre la pozione miracolosa. Segue

²¹ L'edizione precedente era a cura di Riccardo Mainardi per i tipi del Gruppo Bompiani, Milano 1982/1985. La traduzione dal giapponese è a cura di Andrea Maurizi, in Mishima Yukio, *Romanzi e racconti. 1962-1970* (a cura di Maria Teresa Orsi), Meridiani Mondadori, Milano 2006. Il *post scriptum* appare a p. 596. Vedasi inoltre le preziosissime “Note e notizie sui testi. *Il mare della fertilità*”, pp. 1764-1765.

una catena di suicidi: Kikuwaka e Ayaori, morti annegati per amore, e il maestro Ryōkai che, sconvolto dall'evento, si uccide con la spada. Yoshimasa, ignaro, beve il medicamento offertogli da Tei'a. Il racconto si conclude con l'immagine di un barca su cui Yoshimasa attraversa il lago della tenuta. Il servo che conduce l'imbarcazione inavvertitamente tocca con il remo i resti della testuggine abbandonati sul fondo dell'acqua e il nobile Nikaidō Yukuji, a bordo, si domanda quanta consapevolezza degli eventi abbia il suo signore.

Chūsei e Haru no yuki. *Spunti di lettura simultanea*

La sera prima di recarsi al fronte, era in piedi sulla veranda per godere dei primi *momiji* del giardino. In quel momento apparve Venere serotino al limite del laghetto. Sua Signoria lo guardò e disse, come lo interpreti? ma, senza attendere risposta, aggiunse: "Io, sono io Venere? La fine del mondo mi ha dato un potere incommensurabile. Per lo più, le cose svanite mi hanno travolto come una cascata e questo mi ha purificato e mi ha concesso l'audacia. La fonte zampilla solo dal luogo perforato. È stato il distacco ciò che mi ha dato consolazione; e la perdita della grazia ciò che mi ha rallegrato. Eppure, i vecchi seguaci della casata Ashikaga hanno vagheggiato di me come di un progenitore della restaurazione. A lungo hanno anelato all'inizio del mondo. Non sapevano che Venere è anche il messaggero di un altro mondo che annuncia la fine del giorno. Tuttavia, non v'era ragione che i semplici comprendessero la liturgia della fine straordinaria concessa solo ad un monarca. Lì, stante, io ho posto sotto il mio controllo tutto ciò che un tempo esisteva, ogni mare ed ogni terra, tutti i colori delle capitali. Perdere è la conquista suprema. Sono io colui che regge questo mondo d'oggi dalle luci e dai colori straordinari. Io colui che viene retto da questo mondo" [*Chūsei*].²²

≈

Una bacinella colma d'acqua era posata in mezzo a un prato intriso di rugiada e brulicante di insetti trillanti; lui si trovava in piedi tra la madre e il padre, e indossava uno *hakama* adornato con lo stemma di famiglia. Sembrava che lo specchio d'acqua rotondo delimitato dai bordi della bacinella torcesse e sintetizzasse il paesaggio disomogeneo delle tegole dei tetti in lontananza, della collina degli aceri e del boschetto intorno al giardino lasciato di proposito senza illuminazione. Lungo il bordo della bacinella in legno chiaro di cipresso correva la fine del nostro mondo e l'ingresso di un altro. Poiché il suo futuro dipendeva dal buon esito della cerimonia, Kiyoaki ebbe l'impressione che la sua anima fosse stata denudata e deposta su quel prato, che sul lato interno della bacinella fosse stata esposta la sua intimità, su quello esterno la sua apparenza esteriore. [...] All'improvviso, dopo essere rimasto in attesa chissà per quanto tempo, l'indistinta e compressa oscurità dell'acqua si infranse, e la piccola e brillante sagoma della luna piena si fermò nel centro esatto della bacinella. Gli astanti lanciarono grida di gioia e la madre, tranquillizzata, iniziò ad agitare il ventaglio per scacciare le zanzare dal lembo del kimono [*Haru no yuki*].²³

²² In *Ketteiban Mishima Yukio zenshū*, XVI, Shinchōsha, Tōkyō 2000-2004, p. 171.

²³ *Neve di primavera* in Mishima Yukio, *Romanzi e racconti. 1962-1970*, cit., p. 245. Il brano descrive la cerimonia dello *otachimachi*, nel corso della quale la luna della

≈

La cortina di bambù fruscìo misteriosamente. Poi sopraggiunse un suono come se l'orlo del *sudare* sfregasse sul *tatami*. Pur se estremamente indistinto, era un suono pesante e sordo, come se trascinassero un sacco di sabbia mineraria. Yukuji era assorto nel gioco, Sua Signoria era tormentato dal sibilo nell'orecchio, nessuno udì quel rumore.

Era una tartaruga gigante, i licheni ne ammantavano la corazza di verde torbido, sul muso, sulle zampe, erano visibili innumerevoli macchie bianche sporgenti; riluceva densa di movimenti saturi di malinconia e di rugosità. Dalle orme emanava un sentore rorido e raccapricciante. Proseguì con andamento pesante, come se esitasse costantemente. Improvvisamente, stendendo il collo, emise un *kiki*. Yukuji, colto di sorpresa, si voltò. Sua Signoria con pacatezza lo frenò dicendo: "Lascia". Dalla penombra la tartaruga procedette gradualmente sotto la lampada. Quella bellezza evanescente era inesprimibile. Pari allo spettacolo delle innumerevoli gocce di rugiada color celadon che si addensavano come schiuma sui licheni della corazza, che cominciavano, tremuli, a vibrare oscuramente. Poiché Sua Signoria lasciava fare, la tartaruga raggiunse le Sue ginocchia e si aggrappò al piano del *sugoroku*. Dopo di che, sorreggendovisi, si sollevò di scatto. Allungando il collo rugoso guardò il volto di Sua Signoria ed emise impazientemente *kiki, kiki*.

Da quell'istante, Sua Signoria non avrebbe più dimenticato gli occhi limpidi della tartaruga [*Chūsei*].²⁴

≈

Il centro del giardino era occupato da un lago con isolotto alle cui spalle si ergeva una collina di aceri. Nel lago si poteva andare in barca, vi fiorivano le ninfee e si potevano cogliere le brasenie. Sullo specchio d'acqua si affacciava il salone di rappresentanza dell'edificio principale e quello per i banchetti del padiglione in stile occidentale. [...] Da bambino Kiyooki, suggestionato dalle domestiche, era terrorizzato dalle tartarughe.

"Per far riacquistare le forze a suo nonno quando era malato, qualcuno gliene regalò cento. Una volta lasciate libere nel lago si sono moltiplicate, ma se ti si attaccano a un dito gli puoi dire addio!", gli avevano raccontato [*Haru no yuki*].²⁵

≈

La barca lasciava un'esile scia lungo la riva, senza oscillare. Il sole era calato e i colori autunnali delle montagne in lontananza rifulgevano d'oro.

Il rumore di qualcosa che aveva urtato il remo in movimento. Nikaidō Yukuji fissò con sospetto la superficie dell'acqua. Una massa blu, scura, ondeggiante nell'acqua, si era abbarbicata inestricabilmente al remo. No, era un corpo inanimato. Il remo si avvinghiava a qualcosa. Yukuji lo osservava intensamente con un sentimento d'ansia inenarrabile. Quando si rese conto che si trattava delle spoglie della

diciassettesima notte dell'ottava lunazione (calendario lunare) si rispecchia in una fonte d'acqua. Solo in caso che l'immagine fosse nitida, priva di sovrapposizioni di nuvole passeggera, la buona sorte avrebbe accompagnato il festeggiato.

²⁴ In *Ketteiban Mishima Yukio zenshū*, cit., pp. 175-176.

²⁵ *Neve di primavera*, cit., pp. 213-214.

tartaruga, costernato frenò con un'occhiata il barcaiolo. Gettò un'occhiata furtiva a Sua Signoria Yoshimasa, pregando ardentemente in cuor suo che non vi avesse prestato attenzione.

Che il Venerando fosse già da tempo a conoscenza della morte della tartaruga e della sparizione di Ayaori? Su quel volto aleggiava un sorriso indecifrabile; con occhi placidi, il Venerando semplicemente sorrideva paragonando tra sé e sé i dignitari che si stavano intrattenendo. Quando la barca si accostò scivolando alla sponda di aceri dai rami protesi, il suo volto, riverberando le ombre degli aceri fiammeggianti del sole al tramonto, che proprio in quell'istante si inabissava nei monti in lontananza, si imporporò di una bellezza senza eguali [*Chūsei*].²⁶

≈

"Ma che cos'è? Cos'è che interrompe il flusso dell'acqua sul bordo della cascata?" [...] Il torrente non avrebbe dovuto dividersi in maniera tanto goffa al centro del bordo della cascata, visto che le rocce erano state disposte per rendere suggestiva la caduta della massa d'acqua. In quel punto doveva esserci una roccia sporgente, ma non avrebbe dovuto turbare a quel modo l'aspetto della cascata.

"Cosa sarà mai? È come se qualcosa si fosse impigliato..." spiegò la donna alla religiosa, manifestando la sua perplessità.

La reverenda monaca doveva essersene già accorta, ma si era limitata a sorridere in silenzio. Kiyoaki sentiva di dover rivelare quello che aveva visto, ma si trattenne per timore che la scoperta potesse raffreddare l'entusiasmo. Ormai però sapeva che tutti avevano capito di cosa si trattava.

"Ma non è la testa penzolante di un cane? Di un cane nero?" pronunciò Satoko senza mezzi termini [*Haru no yuki*].²⁷

≈

[...] Honda scorre una massa piuttosto strana, pelosa e bianchiccia. Si fermò con gli occhi sgranati di fronte a quella cosa biancastra e attorcigliata su se stessa. Quando riconobbe il cadavere di una piccola talpa, anche Kiyoaki si accovacciò per esaminare con attenzione e in silenzio quel corpo senza vita [...]. La piccola talpa era adagiata sul dorso, e Honda era stato attratto dai peli bianchi sul petto dell'animale. Il resto del corpo era bagnato e di un nero vellutato, e i solchi bianchi sui piccoli palmi delle zampe erano pieni di fango, un fango che evidentemente vi era entrato mentre l'animale si dibatteva nel terreno. [...] I due ragazzi ripensarono nello stesso istante al corpo senza vita del cane nero, impigliato nella cascata della residenza dei Matsugae [...]. L'animale era già disidratato e non gli trasmise alcuna sensazione di impurità. Eppure il destino che aveva costretto quel misero animalletto a una vita di duro e cieco lavoro era insopportabile e la struttura elaborata dei suoi piccoli palmi spalancati era disgustosa [*Haru no yuki*].²⁸

≈

²⁶ In *Ketteiban Mishima Yukio zenshū*, cit. p. 206.

²⁷ *Neve di primavera*, cit., pp. 235-236.

²⁸ *Ibidem*, p. 492.

Chūsei. Le vicende, la visione escatologica e la Storia

Sappiamo che la prima versione fu redatta mentre il giovane scrittore era in servizio civile presso la fabbrica aeronautica Nakajima, a Ōta (provincia di Gunma), dove, a cavallo fra il 1944 e il 1945 e per soli due mesi, era stato destinato a mansioni d'ufficio mattutine.

La pubblicazione (in tre puntate) di questa prima stesura ebbe inizio nel febbraio 1945 su *Bungei seiki* e si concluse nel gennaio successivo. Degli originali sono sopravvissuti solo *Chūsei* I e II, dal momento che il III si perse nel corso dei bombardamenti effettuati su Tōkyō.

A ridosso della fine del conflitto bellico lo scrittore sottopose il lavoro a Nakamura Mitsuo della Chikuma shobō, insieme con il racconto *Hanazakari no mori* (*La foresta in fiore*, già pubblicato nel 1941 su *Bungei bunka*)²⁹ e l'inedito *Misaki nite no monogatari* (*Storia in un promontorio*). Nakamura assegnò al lavoro il punteggio -120 (il che equivale a dire bocciatura completa) escludendo così ogni possibilità di pubblicazione presso la casa editrice, anche su ulteriore revisione.

Sappiamo inoltre che nello stesso periodo il giovane artista aveva affidato il manoscritto a Noda Utarō (1909-1984) di *Bungei bunka*, affinché lo sottoponesse all'attenzione di Kawabata Yasunari (1899-1972).³⁰ Come si evince da una lettera del 18 luglio 1945 (firmata Hiraoka Kimitake) a Kawabata, il Maestro doveva aver fornito importanti indicazioni storiche e stilistiche, perché nel messaggio si fa riferimento a sostanziali rimaneggiamenti consecutivi.³¹ Il racconto fu pubblicato integralmente e nella stesura definitiva nel dicembre 1946 sulla rivista *Ningen*, fondata ed edita da Kawabata, che aveva già ospitato, nel giugno precedente, il racconto *Tabako* (*La sigaretta*). A seguire, apparve anche in un volumetto intitolato *Misaki nite no monogatari*, edito nel 1947 dalla Sakurai shoten.

Mishima stesso ci fornisce testimonianza dello stato d'animo che lo avvinse nella stesura di questo racconto: nell'epistola del 18 luglio, confessando di averlo scritto "come in estasi, posseduto da un demone" e, ancora nel 1964, nel saggio autobiografico *Watakushi no enreki jidai* (*I miei anni di vagabondaggio*), in cui fa esplicito riferimento a una visione escatologica personale e collettiva dell'ultimo periodo di guerra, in cui gli era sorto spontaneo identificarsi con Yoshihisa.

²⁹ La rivista fu l'organo ufficiale di una nuova branca (attiva nel primo periodo Shōwa, 1926-1989), del *Nippon Romanha* (Scuola romantica giapponese). Pubblicata fra il 1938 e il 1944, essa destinava ampio spazio a quelle opere tese a rivalutare la letteratura antica giapponese, in un progetto politico-culturale (ma risolto in un indirizzo prevalentemente estetico) il cui asse portante ruotava intorno alla tradizione nazionale, il *miyabi*, la bellezza della letteratura autoctona, i dogmi della divinità imperiale e della purezza della stirpe.

³⁰ Cfr. Kawabata Yasunari – Mishima Yukio, *Ōfuku shokan in Ketteiban Mishima Yukio zenshū*, cit., XXXVIII, lettera del 18 luglio 1945, pp. 236-240.

³¹ *Ibid.*, lettera del 15 giugno 1946, pp. 253-54.

Ma il "demone" della scrittura visionaria non esclude il rigore della ricerca storica, come si evince anche da successive epistole a Kawabata.³² Non è particolarmente rilevante che Mishima abbia fatto ricorso a materiale appartenente alla storia e alla letteratura del proprio Paese. La tradizione letteraria giapponese sin da tempi remoti si è nutrita a queste fonti e, anche volendo restringere il campo a un unico esempio letterario dalle forti analogie, basterà citare il caso di *Shura (I demoni guerrieri, 1958)* di Ishikawa Jun (1899-1987): uno stesso quadro storico (il collasso del *bakufu* Ashikaga, l'incapacità nella gestione del potere e la scarsa aderenza di Yoshimasa alla realtà politica, lo scoppio degli *Ōnin no ran* [1467-1477], il precipitare degli eventi che avrebbero dato vita al *sengoku jidai* protrattosi fino al 1568) e finanche un analogo spirito visionario; e, tuttavia, disparità rilevanti. Il capolavoro di Ishikawa ha una predominanza di fantastico e mitico, in cui la Storia, anche con i suoi precisi riferimenti, fa da generico telaio di contenimento, e il narrato potrebbe svolgersi in uno spazio atemporale; Mishima, in *Chūsei* (ma questo tratto caratterizzerà tutta la sua materia artistica) rivela un'ansia filologica stupefacente, dallo studio meticoloso dei versi poetici di Yoshimasa a quello su ancestrali liturgie shintoiste. Egli fa quindi ricorso alla Storia e ai suoi elementi eruditi appropriandosi letteralmente di essa e facendone la tela stessa sulla quale stendere i colori dell'opera.

Questo *fil rouge* della *ricerca storica* per me ha, in Mishima, duplice provenienza: la familiarità (indotta e innata) con il rigore dello studio; ma anche un'ansia atavica e mai sopita di definire l'identità storico-culturale giapponese, intesa nel senso poi esplicitato in dettaglio nel *Bunka bōei ron* (Saggio sulla difesa della cultura), che ritengo opera di letteratura dell'estetica, nonostante le esplicite affermazioni di Mishima che la configurano come trattato ideologico.³³

Oltre che nella tradizione letteraria giapponese, questa ricerca affonda certamente le radici nella formazione, sin dalla più tenera età, dello scrittore. Sappiamo dell'amore esordiente nell'infanzia per il teatro *nō* e *kabuki*, veicolato dalla nonna paterna, Nagai Natsuko. Non va poi dimenticato che verso i dodici anni (quindi intorno al 1937), Mishima si nutre dei racconti bellici per ragazzi scritti da Yamanaka Minetarō (1885-1966), la maggior parte dei quali ambientati in contesti storici. Alla fine degli anni '30, al Gakushūin frequenta il gruppo di letterati e studiosi del neo *Nippon Romanha* e in quegli stessi anni approfondisce la letteratura medievale giapponese.

E tuttavia con *Chūsei* in alcun senso siamo in presenza di un racconto storico, perché impostazione e temi riguardano la dicotomia tra vita e morte

³² Cfr. *ibid.* nonché lettere del 12 maggio, p. 250 e 10 agosto 1946, pp. 255-257.

³³ Il lavoro fu inizialmente pubblicato su *Chuōkōron* dal luglio 1968. La cultura cui si fa riferimento nel titolo del saggio non è l'archetipo di arti e pensiero del genere umano bensì la cultura nipponica, unica depositaria del *miyabi*. Cfr. Sica, "Cronologia", cit., p. XCVI.

pubbliche ed eros privato, e complessi triangoli amorosi intrisi di pratiche magiche e misteriche recuperate dall'antropologia shintoista, ma poi tinte di un tratto sciamanico iperbolico.

In quanto allo stile letterario, esso è arcaicizzante, senz'altro già anacronistico nel contesto storico-culturale del periodo in cui il racconto fu redatto. In merito a questo, varrebbe la pena chiedersi quali siano le ragioni dietro la scelta stilistica: il ragazzo Kimitake “nella sua testa” pensa e agisce fuori della realtà, sprofonda nella Storia e ne parla la lingua; oppure ritiene che il messaggio visionario che intende trasmettere necessiti di sonorità non familiari all'orecchio del lettore suo contemporaneo; o, ancora, giudica imprescindibile un rigore storico-filologico.

Nonostante tutte queste valenze, in equilibrio fra visionario ed erudito, *Chūsei* ha un suo anelito alla modernità e al realismo. Perché questo è il racconto della prostrazione di un'anima proiettata verso un sentire escatologico nell'elaborazione di un lutto, in cui il senso della realtà, dei valori etici, delle responsabilità pubbliche, viene risucchiato nel gorgo delle pulsioni emotive e sensuali. Un'anima che cerca risposte vane nell'irrazionale della reincarnazione.

Non è per l'appunto questo il tema anche di *Haru no yuki* e della tetralogia?

MISHIMA YUKIO'S "MIDDLE AGES".
 ESCHATOLOGICAL VIEW AND HISTORICAL RESEARCH
 FROM *CHŪSEI* (1945-46) TO *HŌJŌ NO UMI* TETRALOGY (1965-1970)

This paper describes what the author sees as the recurrent aspects of the comprehensive art of Mishima Yukio (1925-1970), usually underestimated by international literary criticism. Starting from the critical analysis of *Chūsei* (*Middle Ages*), a juvenile short story dating back to '45-'46 (not available in any European language at the moment), the author brings out some inspiring and narrative elements that can be found also later in Mishima's narrative, especially in *Haru no yuki* (*Spring Snow*) written in 1965, the first novel of *Hōjō no umi* (*The Sea of Fertility*) tetralogy. According to what Mishima himself declared, the short story was written at the end of 1944, a crucial moment in the war in the Pacific, and it turned out to be the inevitable result of a general and individual presentiment about the impending end of the world. It is probably on the basis of what Mishima declared that Etsugu Tomoko, a Japanese literature scholar, came to the conclusion that *Chūsei* represents an ideal and final zenith for the first of three literary phases which most critics identify in the writer's artistic production. The author of this essay, though, manages to identify an elliptical cohesion in the comprehensive art of the writer and isolates two main features: an eschatological view and an endless historical research.

三島由紀夫の「中世」
 『中世』(1945-1946)から四部作『豊饒の海』(1965-1970)
 までにおける終末概念と歴史探求

ヴィルジニア・シーカ

本論では三島由紀夫(1925-1970)の作品のいくつかの側面を取り上げ、それに考察を加える。西欧言語では未翻訳の青年期の作品『中世』(1945-1946)の分析に重点を置く。

越次俱子氏は多くの日本人研究者と同様に作家の人生と文学活動とを平行させて3つのフェーズに分け、さらに『中世』を第一フェーズにおける創作活動の締めくくり及び極致として位置づけている。第一フェーズは1937年から戦後直後、第二が1949年『仮面の告白』の刊行から1960年、第三が1961年から四部作『豊饒の海』の出版を含む1970年11月の自殺の日に至るまでの時期である。

本試論の著者はこの段階論に異論を唱える。出発点と終点を一本の直線上に設け、それを文学と人格形成における変遷として3分割するのではなく、インスピレーション、テーマそして文学様式と作家の人格変遷が、楕円上に始点と終点を同じくし、それぞれが二つのポイント間を左右同時に往復していると見る。青年期から四部作『豊饒の海』、特に1966年の第一作である『春の雪』まで、一貫した継続的な支軸として、作家の人生と情緒形成に深く根ざした終末論ビジョンと歴史探究がある事を明らかにする。

Luigi Urru

LA NASCITA DI UN CLASSICO.
ETNOGRAFIA E STORIA IN *CITY LIFE IN JAPAN*

A cinquant'anni, nel 2008, dalla pubblicazione, vale ancora la pena di prendere in mano l'esordio etnografico di Ronald Philip Dore: *City Life in Japan. A Study of a Tokyo Ward*.¹ Esporrò qui le ragioni di questa affermazione mostrando l'attualità anticipatrice di varie questioni considerate con lungimiranza dall'antropologo britannico, sia per ciò che riguarda la sostanza del suo studio sia per il metodo adottato. Ciò avverrà alla luce critica di due principali considerazioni: in primo luogo, il fatto che in Giappone condizioni di vita urbana sono estremamente diffuse se non pressoché generalizzate, pertanto analisi che non ne tengano conto rischiano di esporsi a manchevolezze; in secondo luogo, la consapevolezza che, anche nell'epoca dell'apparente trionfo planetario della così detta "città generica", che alcuni teorici annunciano libera da peculiarità identitarie,² vi sono cose che solo l'etnografia può dare con i suoi mezzi specifici.

Nel 1958 l'uscita di *City Life in Japan* rappresentò un evento editoriale, capace di spiccare nell'ambito degli studi accademici occidentali sul Giappone che, dopo il secondo conflitto mondiale, erano diventati via via più abbondanti.³ Ne sia prova la messe di recensioni – dieci quelle rintracciate

¹ Ronald P. Dore, *City Life in Japan. A Study of a Tokyo Ward*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1958 (d'ora in poi *C.L.J.*). Del volume esiste una riedizione (più propriamente una ristampa con una nuova introduzione dell'autore): Japan Library, Folkestone 1999; nonché una traduzione giapponese: 都市の日本人, 岩波書店, 1962.

² Rem Koolhaas, "La città generica", *Domus*, n. 791, 1997, pp. 3-12.

³ Più precisamente, la fine della guerra e la graduale imposizione delle linee politiche delle forze alleate portarono a un allentamento dell'interesse accademico americano verso la società giapponese. Esso riprese con rinnovato impeto a partire dal 1950. Sofue Takao, "Japanese Studies by American Anthropologists. Review and Evaluation", *American Anthropologist*, 62, 2, April 1960, pp. 306-317.

– che il volume ricevette su riviste prestigiose e di orientamento diverso: antropologico (*American Anthropologist*, *Man*),⁴ più prettamente sociologico (*The British Journal of Sociology*, *The American Catholic Sociological Review*, *American Sociological Review*),⁵ demografico (*Population Studies*),⁶ di studi asiatici (*The Journal of Asian Studies*, *Far Eastern Survey*)⁷ e di politica internazionale (*Annals of the American Academy of Political and Social Science*, *International Affairs*).⁸ L'indagine condotta in un quartiere di Tōkyō secondo le modalità dell'osservazione partecipante rappresentava una novità per vari motivi. Innanzi tutto era la prima in assoluto sulla capitale giapponese, come sottolineava più di un recensore:

Studi della vita di città in Oriente sono estremamente rari [...]. Il libro del Professor Dore è un bel passo avanti per colmare la lacuna. [John W. Bennet]

Non esiste un solo studio che ci dica come la gente di una porzione di città lavora, gioca, vive e muore. [...]. *City Life in Japan* [...] è il primo libro del genere in qualunque lingua. [Thomas C. Smith]

Si tratta del primo diffuso studio di questo tipo. [I. I. Morris]

Dore ci ha dato il primo studio serio e completo della vita urbana moderna in Giappone condotto da uno straniero. [Herbert Passin]

All'epoca non mancavano per il Giappone descrizioni della vita rurale, studi di paesi agricoli e di borgate di pescatori.⁹ Ma ciò costituiva per lo più il risultato di un mero esercizio di traslazione, il tentativo di applicare sull'arcipelago gli interessi e i metodi che etnografi e antropologi avevano affinato per società definite di volta in volta elementari, primitive, selvagge o comunque ferme a stadi anteriori in una ipotetica linea evolutiva della civiltà, e dunque pre-

⁴ Edward Norbeck, *American Anthropologist*, 61, 6, December 1959, pp. 1131-1132; E. B. Ceadel, *Man*, 60, May 1960, pp. 77-78.

⁵ J. H. Westergaard, *The British Journal of Sociology*, 10, 2, June 1959, pp. 166-167; Sylvester A. Sieber, *The American Catholic Sociological Review*, 20, 3, Autumn 1959, pp. 258-259; Herbert Passin, *American Sociological Review*, 25, 1, February 1960, pp. 139-140.

⁶ Irene B. Taeuber, *Population Studies*, 13, 3, March 1960, pp. 284-286.

⁷ Thomas C. Smith, *The Journal of Asian Studies*, 28, 4, August 1959, pp. 503-506; John W. Bennett, *Far Eastern Survey*, 28, 11, November 1959, pp. 173-174.

⁸ Gideon Sjöberg, *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 325, September 1959, pp. 168-169; I. I. Morris, *International Affairs* (del Royal Institute of International Affairs), 26, 4, October 1960, pp. 547-548.

⁹ Basti ricordare i fondamentali: John F. Embree, *Suye Mura, a Japanese Village*, University of Chicago Press, Chicago 1939; Edward Norbeck, *Takashima. A Japanese Fishing Community*, University of Utah Press, Salt Lake City 1954; John B. Cornell & Robert J. Smith, *Two Japanese Villages*, University of Michigan Center for Japanese Studies, Occasional Papers no. 5, 1956. Anche Dore dedicherà ponderosi studi al mondo agricolo: *Land Reform in Japan*, Oxford University Press, London 1959 e *Shinohata. A Portrait of a Japanese Village*, Allen Lane, London 1978.

letterate, pre-moderne, pre-industriali e chiaramente pre-urbane... Sebbene l'elaborazione di un discorso generale sull'alterità avesse costituito la ragion d'essere dell'antropologia fin dalle origini, nei fatti ci si era arresi all'imbarazzo che "alcuni altri erano più altri degli altri", secondo la felice espressione di Arjun Appadurai,¹⁰ con la conseguenza che per avvicinare culture elaborate come quella nipponica si ricorresse allo stratagemma di isolarne le sacche "non civilizzate", o non contaminate dalla modernità dilagante, rinvenibili, appunto, in zone rurali, presso gruppi minoritari o in pratiche che si ritenevano sopravvissute al tempo.¹¹ Che l'inveterata miopia della disciplina non colpisse Ronald Dore fu ulteriore e dirompente motivo della novità di *City Life in Japan*, dove tutto ciò che fino ad allora era stato bellamente ignorato passava in primo piano e veniva a costituire la grana e la trama dell'indagine – dall'esistenza dei condominî alla fortuna delle assicurazioni contro gli incendi, dalla democratizzazione del paese alle possibilità di carriera nella burocrazia dello Stato, dalle attività di svago all'insegnamento delle scienze sociali nella scuola dell'obbligo. Quella di Dore non era una sensibilità isolata se Alfred Radcliffe-Brown, padre del paradigma struttural-funzionalista in antropologia (a cui il nostro autore non è certamente estraneo), nell'introdurre, vent'anni prima, *Suye Mura* di John Embree, si pronunciava contro "la diffusa idea che [...] lo studio delle società più avanzate debba essere lasciato a storici, economisti e sociologi";¹² né mancavano gli appelli a distogliere lo sguardo dal supposto armonico equilibrio della tradizione osservabile nella vita di villaggio:

Sebbene questi elementi [di ruralità] siano presenti nel Giappone moderno, per capire la nazione devono essere messi a fuoco insieme allo *sprawling* urbano: città brutte, stipate di gente, collegate da trasporti ad alta velocità, fumose e rumorose, ripiene poi del clangore e delle tensioni derivanti da commercio e industria.¹³

Nessuno, tuttavia, seppe raccogliere come in *City Life in Japan* la necessità di riposizionare la disciplina sulla traiettoria della società sotto esame. Neanche, sia chiaro, quegli studi che ambivano a spiegare in termini di carattere nazionale il prodigioso cambiamento che, in meno di un secolo, come dimostrava il conflitto bellico appena concluso, aveva fatto dei giapponesi un nemico ostico, attrezzato e imprevedibile. L'allusione è all'arcinoto lavoro di

¹⁰ Arjun Appadurai, "Theory in Anthropology. Center and Periphery", *Comparative Studies in Society and History*, 28, 2, 1986, pp. 356-361.

¹¹ A questo tipo di studi vanno aggiunti, nel caso giapponese, quelli, numerosi, dedicati alle tecniche di allevamento dei bambini, secondo una prospettiva psicoanalitica allora in voga negli Stati Uniti.

¹² Alfred R. Radcliffe-Brown, "Introduction", in *Suye Mura*, cit., pp. ix-xiii.

¹³ James Abegglen, *The Japanese Factory. Aspects of Its Social Organization*, The Free Press, Glencoe 1958, p. 5.

Ruth Benedict,¹⁴ un parto deludente ancorché roboante di un metodo che, per spiegare la totalità dei giapponesi, dovette rinunciare a due cardini della ricerca antropologica: essere stati là (e lei non mise mai piede in Giappone) e possedere una conoscenza etnografica locale, circoscritta e per ciò stesso minuziosa. Come già osservava nel 1965 Paolo Beonio-Brocchieri: non ci “si sottrae alla impressione che il Giappone della Benedict sia monco di qualcosa di fondamentale: ed è la prospettiva storica”,¹⁵ un biasimo che non può essere invece mosso a Ronald Dore. Il quale, anzi, variamente puntualizza e occasionalmente prende le distanze dallo “studio della cultura a distanza”¹⁶ della americana e da una autorità prepotentemente acquisita non sul campo ma attraverso un “esserci d’immaginazione”.¹⁷

Dopo averle opposto un lungo passo di Watsuji Tetsurō, presentato come “uno dei più valenti storici del Giappone”,¹⁸ e averla bollata come “ambigua” circa il giudizio espresso sulle opportunità di avanzamento sociale offerte al singolo individuo,¹⁹ Dore muove critiche decisive alla Benedict nelle pagine che introducono la trattazione del *giri* – argomento che doveva pur esserle congeniale se egli, giustamente, le ascrive la popolarità del termine tra sociologi e antropologi occidentali. Che Dore definisca “coraggioso e sensibile” il tentativo della studiosa di descrivere i concetti giapponesi di obbligo morale è quasi uno sberleffo alla luce delle successive affermazioni, tanto severe quanto circostanziate:

I metodi di analisi verbale di cui [Ruth Benedict] si serve hanno limitazioni serie. [...] In Giappone, il termine *giri* ha avuto usi molteplici nei diversi periodi storici e nelle diverse sotto-culture. Nell’esposizione di Ruth Benedict, tali usi variegati, incorporati in locuzioni rinvenibili nei dizionari, hanno ricevuto tutti lo stesso peso come ‘modi di dire comuni’ per poi costituire, uniti alle spiegazioni dei suoi informatori giapponesi, la materia grezza dalla quale ha cercato di foggare una ‘categoria’ unitaria di obbligo morale. Il metodo è un’estensione logica del suo assunto di base – sicuramente errato – che esistano entità come una ‘cultura giapponese’ omogenea o ‘modelli di cultura giapponese’ i quali perdurano nel tempo e pervadono ogni regione e classe sociale.²⁰

¹⁴ Ruth Benedict, *Il crisantemo e la spada. Modelli di cultura giapponese*, Dedalo, Bari 1968; (ed. or. *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, Houghton Mifflin, Boston 1946).

¹⁵ Paolo Beonio-Brocchieri, *Religiosità e ideologia alle origini del Giappone moderno*, il Mulino, Bologna 1993, p. 21.

¹⁶ Margaret Mead & Rhoda Metraux (eds), *The Study of Culture at Distance*, Chicago University Press, Chicago 1953.

¹⁷ Clifford Geertz, “Noi-non Noi. I viaggi della Benedict”, in C. Geertz, *Opere e vite. L’antropologo come autore*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 111-138; (ed. or. *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford University Press, Stanford 1988).

¹⁸ C.L.J., p. 191.

¹⁹ C.L.J., p. 192.

²⁰ C.L.J., p. 253. Mentre la trattazione del *giri* fatta dalla Benedict sollevava queste e altre simili reazioni, quella di Dore riceveva l’encomio dei recensori: “Ritengo che non [la][...] si possa migliorare”, scriveva Thomas C. Smith su *The Journal of Asian Studies*.

City Life in Japan si impone e si differenzia dal lavoro della Benedict, e da molti altri coevi e anche successivi, perché pone al centro dell'indagine, e dunque dello sguardo occidentale sulle società altre (Dore si era formato alla School of Oriental and African Studies di Londra), uno spicchio di Giappone assolutamente significativo, un Giappone urbano, quello della capitale, doppiamente alle prese con la modernità e la sconfitta bellica, senza la pretesa di astrarlo in generalizzazioni che appiattiscono l'analisi.

È questo, oltre alla limpidezza della scrittura e alla franchezza metodologica (su cui tornerò), il pregio che il lettore più immediatamente avverte ancora oggi: l'autore mette sulla pagina il paese reale, non omette le circostanze fortuite, episodiche o semplicemente storiche in cui ci s'imbatte una volta sbarcati là, anzi ne fa la sostanza della ricerca, momenti rivelatori da sviscerare con cautela e puntiglio etnografico. Ecco che, per esempio, il resoconto della riunione annuale dell'associazione di vicinato, trascritto per esteso in appendice al volume, costituisce la materia prima per discutere del cambiamento sociale in atto, il trapasso da un sistema che accettava il "vecchio principio delle differenze di status" e uno nuovo che introduceva "principi di eguaglianza" e dove la ricchezza sempre più aveva un ruolo propulsore per l'ascesa sociale.²¹ La comunità di Shitayama-cho²² descritta da Dore (il nome scelto è un appropriato *mix* di Shitamachi e Yamanote) non risponde ai criteri di equilibrio omeostatico predicati all'epoca; è invece una comunità in movimento, sottoposta a forze interne ed esterne che generano conflitti e preparano capovolgimenti che l'autore prevedeva epocali.

Fin dalle prime pagine Dore palesa la prospettiva che adotta: "È nell'interesse per il cambiamento sociale", afferma, "che questo libro cerca di andare oltre la semplice descrizione etnografica: [...] è stato scritto, e le informazioni sono state raccolte, avendo in mente un blando quadro teorico dello sviluppo della società nipponica negli ultimi tre quarti di secolo".²³ La questione cruciale che sottende *City Life in Japan* riguarda le conseguenze di una modernità incalzante: la mentalità, i valori e le istituzioni che costituiscono l'armamentario moderno, inteso dunque in termini non meramente tecnologici, producono un mutamento tale da sfigurare il volto sociale della capitale e lasciar presagire una convergenza verso modelli alloctoni? Come sempre accade nei casi in cui non si possiede la risposta (e Dore non la possiede), il merito maggiore sta nel discutere la domanda. Qui Dore mostra doti di grande accortezza metodologica: sono i dati raccolti sul campo a parlare e persino a smentire la dichiarata fiducia, piuttosto ottimistica, nella inevitabilità del corso che il cambiamento avrebbe assunto. La convergenza data per scontata in apertura di volume (la società nipponica non differirebbe "dalle società

²¹ *C.L.J.*, pp. 77 e 284.

²² La grafia adottata è di Dore.

²³ *C.L.J.*, p. 5.

occidentali più di quanto queste differiscano tra loro”),²⁴ appare assai più problematica man mano che la discussione accumula dettagli. Ipotetico risulta anche l’assunto di partenza secondo il quale alcuni fattori concomitanti dell’industrializzazione ne sarebbero, in realtà, i “requisiti funzionali”, tanto in Europa quanto in Giappone: rapporti di tipo contrattuale, una democrazia di stampo borghese, la famiglia nucleare matrilineare.²⁵ Dore abbozza, sì, una teoria del cambiamento sociale che gli permette di individuare con esattezza di particolari la portata dell’azione politica e legislativa avviata in epoca Meiji; egli non nasconde che:

Naturalmente, l’impatto dell’America sulla gente di Tokyo a partire dalla guerra è stato enorme. La sconfitta stessa è normalmente interpretata come l’esito logico della superiorità tecnica americana, mentre l’importazione in blocco a Tokyo della *American way of life* ha consentito ai grandi numeri di vedere in presa diretta il significato che la superiorità tecnica assume in termini domestici. [...] Fino alla conclusione della guerra gli organi della pubblica opinione e la didattica popolare irridevano al materialismo grossolano della cultura americana opponendolo alla squisita spiritualità dello stile di vita nipponico. Dalla conclusione della guerra in avanti, però, propendono a esprimere più l’ammirazione che le critiche.²⁶

Né Dore tace le conseguenze “catastrofiche per il vecchio ordine morale” della disfatta del 1945:

In realtà, il patriottismo era così prepotentemente al centro delle emozioni morali di numerose persone che la sconfitta le ha lasciate del tutto smarrite. [...] le tendenze più responsabili dell’anteguerra hanno iniziato di nuovo a farsi avanti con una forza che deriva dalle impetuose riforme legislative dell’Occupazione.²⁷

Mai cede, tuttavia, alla lusinga di passare sotto silenzio le osservazioni che mal si adattano alla tesi della convergenza; per esempio, i visibili esiti urbani e sociali dell’industrializzazione nipponica non sono quelli europei:

Pare che lo squallore, le malattie, l’incosciente mancanza di responsabilità e il degrado umano generalmente associati agli *slum* siano elementi di aree relativamente circoscritte delle città industriali giapponesi e non abbiano mai caratterizzato per intero le classi lavoratrici.²⁸

Eguale si tiene in guardia dall’ipotesi che il cambiamento sia un prodotto recente della modernità mentre il passato sarebbe passato, ironico paradosso, nella stazionarietà, fosse anche solo tecnologica. Il continuo tragitto tra Edo e Tōkyō, l’epoca Tokugawa e quella Meiji, l’epoca Meiji e il

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *C.L.J.*, p. 6.

²⁶ *C.L.J.*, p. 84.

²⁷ *C.L.J.*, p. 162.

²⁸ *C.L.J.*, p. 40.

dopoguerra avvantaggiano grandemente la nitidezza con cui Dore tratta la questione: non si può scrivere della città di oggi a prescindere. I fenomeni osservabili dal ricercatore non sono estemporanei, fulminei, slegati da una costruzione temporale: le loro determinanti possono risalire a secoli addietro, con lunghissima incubazione. È in questo senso che Dore ancora corregge la tesi della convergenza affermando chiaramente e con dovizia di esempi che “la dicotomia non è tra il vecchio e il nuovo”.²⁹ Di più (e parrebbe una ritirata di fronte all'evidenza dell'osservazione e delle oltre cento interviste effettuate): l'opposizione tradizione/modernità risulta mal posta nei termini consueti di arretramento della prima per il trionfo della seconda. Innanzi tutto,

[...] sarebbe sbagliato dare l'impressione che a livello sociale di Shitayama-cho ci sia una spaccatura tra chi è consapevolmente ‘modernista’ e chi è consapevolmente ‘tradizionalista’. Simili cambiamenti di atteggiamento non sono irrelati tanto logicamente quanto vorrebbe il sociologo; la casalinga che più avidamente divora il pane e indossa gonna e camicetta può riempire ogni angolo della casa con divinità che proteggono dagli incendi e con Buddha guardiani, mentre l'agnostico consapevole non si scosta dall'attaccamento al riso lessato e ai kimono dalle morbide linee.³⁰

In secondo luogo, anche le equivalenze che ancora oggi tendiamo a porre, come per riflesso involontario, tra moderno e occidentale e, oggi un po' meno, tra nipponico e tradizionale si rivelano fasulle:

È un assunto frequente e non innaturale che la cultura occidentale e la cultura giapponese si presentino al giapponese come alternative ostili. L'assunto parrebbe confermato dalle pendolari oscillazioni tra fervore occidentalizzante e reazione nazionalista che hanno caratterizzato la storia nipponica degli ultimi ottant'anni, e dal fatto che nella parlata popolare ‘tradizionale’ (*dentooteiki*) e ‘giapponese’ (*Nipponteki*) sono spesso usati come sinonimi (sebbene ‘moderno’ (*modan*, *kindaiteiki*) e ‘occidentale’ (*seiyooteiki*) lo siano assai di meno). In genere, si ritiene che chi legge romanzi occidentali in traduzione tenda a non gradire la *fiction* nipponica del periodo, che i clienti del ‘teatro moderno’ spesso non siano clienti del vecchio teatro *kabuki*. Tuttavia, a Shitayama-cho, almeno nel caso delle ricorrenze, sembra che quanto più scrupolosamente una famiglia celebra festival tradizionali [...] tanto maggiore è la probabilità che festeggi anche il Natale e i compleanni. Sì, c'è un qualche elemento di ‘tradizionalità’ nella celebrazione di festival tradizionali [...]. Ma non esiste nessuna contraddizione tra festival vecchi e nuovi, e il discrimine si pone non tra chi ha una ‘mentalità tradizionale’ e chi ha una ‘mentalità moderna’, o tra il ‘giapponese puro’ e l'‘occidentalizzato’, ma tra le famiglie più inclini a celebrare, che si tratti di festival vecchi oppure nuovi, e quelle che mancano comunque di tale scrupolo.³¹

Ci sono poi esiti paradossali della modernizzazione che Dore non esita a sottolineare; così, il declino delle relazioni improntate al *giri* è solo apparente, ed è anzi proprio l'industrializzazione del paese a ravvivarle per cui, all'interno

²⁹ *C.L.J.*, p. 86.

³⁰ *C.L.J.*, p. 87.

³¹ *C.L.J.*, pp. 249-250. La grafia adottata per i termini giapponesi è di Dore.

delle nuove strutture produttive e burocratiche, “la rigida osservanza” da parte del dipendente “degli obblighi verso i superiori che lo hanno preso sotto le proprie ali, e l’attenzione a evitarne il dispiacere, sono della massima importanza” per l’avanzamento sociale.³² Intanto, a livello di tecnologia domestica la partita si conclude in parità: “coloro che vogliono miglioramenti nell’abbigliamento e nel mobilio, non, cioè, nuovi aggeggi, invenzioni recenti o marchingegni per risparmiare fatica ma un maggiore appagamento nel quadro di uno stile di vita tradizionale” non sono in numero inferiore di coloro che ambiscono a possedere un frigorifero, un pianoforte, un tostapane o un telefono.³³

Lo sforzo analitico messo in campo in *City Life in Japan* non si esaurisce in un certo *aplombe* dell’autore, nella distanza critica dalla materia trattata – sia essa la discussione del cambiamento sociale o quella, magistrale, del modello di famiglia formalizzato in epoca Tokugawa – ma si completa e trova una pienezza nei passi dove più è evidente la simpatia per le persone e la situazione di trambusto spaesante di cui sono protagonisti. È qui, nelle fasi repentine successive alla sconfitta e all’occupazione alleata, che gli abitanti di Shitayama-cho più che altrove assumono una rappresentatività che va oltre i confini del quartiere. L’attenzione alla grana sottile del contesto, alle minuzie, spesso apparentemente così opache, della vita di tutti i giorni, non è fine a se stessa; il sapere locale, idiografico, etnografico che dir si voglia, non è in antitesi a generalizzazioni ambiziose, da mettere sotto le etichette sempre un po’ cacofoniche, allora, di modernizzazione, occidentalizzazione e, oggi, di globalizzazione; esso ne costituisce invece l’indispensabile punto di partenza, o il punto in cui esse trovano un opportuno ancoraggio a terra, nell’esistenza concreta di donne e uomini. La comunità sotto esame non è chiusa ma fa parte, letteralmente, di un mondo. Questo, allora come oggi, ha bisogno di sforzi interpretativi attenti al particolare, alla umanità varia del particolare, refrattario a descrizioni rarefatte, altisonanti e in fin dei conti poco illuminanti.

Nei successivi cinquant’anni tutta una schiera di ricercatori giunti sull’arcipelago per spiegarsi il miracolo nipponico (o per documentarsi, in alcuni casi, sul rinnovato pericolo giallo) ha goduto del lavoro pionieristico di *City Life in Japan*, si trattasse di inurbamento e mobilità sociale, tempo libero e divertimenti, sentimento religioso in una società di massa, istituzioni scolastiche, dinamiche della vita domestica e di vicinato, organizzazione dei luoghi di lavoro, o ancora delle minuzie della politica cittadina.³⁴ L’ampio

³² *C.L.J.*, p. 384.

³³ *C.L.J.*, p. 78.

³⁴ I riferimenti sono a: Ezra F. Vogel, *Japan’s New Middle Class. The Salary Man and His Family in a Tokyo Suburb*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1963; David W. Plath, *The After Hours. Modern Japan and the Search for Enjoyment*, University of California Press, Berkeley 1964; Robert J. Smith, *Ancestor Worship in Contemporary Japan*, Stanford University Press, Stanford 1974; Joy Hendry, *Becoming Japanese. The World of the Pre-School Child*, Manchester University Press, Manchester 1986; Anne Imamura, *Urban Japanese Housewives. At Home and in the Community*,

spettro del lavoro di Dore, il ventaglio degli argomenti affrontati per cui non c'è aspetto della vita di Shitayama-cho che non abbia attirato la sua attenzione, e la qualità sempre sostenuta dell'analisi hanno del prodigioso: come ha fatto, un giovanotto fresco di laurea, a raccogliere una tale messe di risultati in un lasso di tempo tutto sommato piuttosto breve?³⁵ Un altro antropologo britannico, Brian Moeran, facendo il punto all'inizio del decennio scorso di quarant'anni di scrittura etnografica sul Giappone, non risponde e si limita a definire quella di Dore una monografia "ancora senza eguali".³⁶

Questa eccezionalità è confermata dalla accorta consapevolezza che Dore ha di sé come ricercatore sul campo e che fa di *City Life in Japan* un'opera che, per metodo adottato, precorre i tempi. Ora con ironia ora con pensosità, Dore non si nasconde: il suo è un occhio che si sforza di essere obiettivo e che, al tempo stesso, sa che l'obiettività è impossibile, minata proprio dalla presenza, involontariamente perturbante, del ricercatore tra persone che non lo conoscono e che, con ogni probabilità, hanno tutto l'interesse a instaurare con lui rapporti che cozzano con le aspirazioni di imparzialità scientifica. Quella della imprescindibile visibilità dell'etnografo, del suo posizionamento di novizio all'interno di un mondo di relazioni complesse e storicamente strutturate, è un'ammissione fatta con grande onestà, una anticipazione di temi e preoccupazioni che saranno affrontati come problema solo dalla successiva generazione di antropologi, sull'onda del ripensamento ermeneutico della disciplina. La ricchezza di dati crudi del volume, le liste ordinate, le tabelle, i grafici di parentela, le appendici istruttive, l'inserito fotografico, potrebbero trasmettere la sensazione che anche Dore partecipasse alla pretesa, piuttosto diffusa tra gli etnologi dell'epoca, "di guardare il mondo direttamente, come se si stesse dall'altra parte d'uno schermo trasparente a senso unico, [...] quasi con l'occhio di Dio";³⁷ Dore chiarisce allora dove stiano i limiti dell'indagine, che rappresentatività abbiano i campioni scelti, da quali domande si siano ricavate quali risposte, quale sia il metro di giudizio adottato, chiaramente quello della società da cui l'autore proviene:

University of Hawaii Press, Honolulu 1987; Theodore C. Bestor, *Neighborhood Tokyo*, Stanford University Press, Stanford 1989; Dorinne Kondo, *Crafting Selves. Power, Gender, and Discourses of Identity in a Japanese Workplace*, University of Chicago Press, Chicago 1990; Jennifer Robertson, *Native and Newcomer. Making and Remaking a Japanese City*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1991. Lo stesso Dore produsse sostanziose monografie che sviluppavano temi affrontati in *City Life in Japan: Education in Tokugawa Japan*, Routledge & Kegan Paul, London 1964 e *The Diploma Disease*, George Allen & Unwin, London 1976.

³⁵ Dore afferma che "l'indagine fu condotta nei mesi da marzo a settembre del 1951", *C.L.J.*, p. 395.

³⁶ Brian Moeran, "Beating About the Brush. An Example of Ethnographic Writing from Japan", in Richard Fardon (ed.), *Localizing Strategies. Regional Traditions of Ethnographic Writing*, Scottish Academic Press, Edinburgh & Smithsonian Institution Press, Washington 1990, pp. 339-357.

³⁷ Geertz, "Essere qui", in *Opere e vite*, cit., pp. 139-159.

Una corretta conoscenza del riso (e dunque il necessario orrore per il riso forestiero) gode di alta stima presso i giapponesi, così come il discernimento per i vini lo è se si tratta del palato di un gentiluomo inglese d'alto rango [...]. La riluttanza nipponica ad accettare il riso non mondo come ingrediente permanente della dieta è stata di gran lunga maggiore della dipendenza britannica dal pane bianco.³⁸

Non era prassi, negli anni Cinquanta, che l'autore di una indagine socio-antropologica si mettesse in gioco in prima persona, comparisse sulla pagina scritta ed esibisse la necessaria processualità, spesso claudicante, del lavoro di conoscenza sul campo; tale reticenza mirava a esorcizzare il rischio che l'ambigua relazione fra pretese di oggettività e soggettività latente potesse esplodere e minasse la plausibilità dei risultati. Ma che Dore non si nasconda aumenta solo la ricchezza dell'intreccio di *City Life in Japan*, come già osservava uno dei suoi primi lettori:

Il fatto che l'autore ci dica esattamente chi è e che mantenga costantemente la propria identità, è di grande beneficio alla chiarezza (e al piacere) di *City Life in Japan*. Si tratta di un aiuto non comune; troppo spesso in opere di indagine sociale ci s'imbatte in affermazioni sui giapponesi industriosi, i cinesi pratici e gli indiani spirituali – senza che si dica in riferimento a chi sono industriosi, pratici o spirituali. [...]. Dore ci risparmia la confusione: a meno che precisi diversamente, egli si riferisce agli inglesi come termine di paragone e, forse per questo motivo, i suoi raffronti non sono mai privi di interesse [Thomas C. Smith].

A questo si sommi un interesse per i significati di cui sono investite le pratiche osservate, le negoziazioni e gli slittamenti di significato, la presenza assillante, pur solo di sottofondo, della domanda sui motivi di certi comportamenti, rinfrancata dalla certezza, direi britannica, che l'alterità è comunque suscettibile di comprensione, che esistono ragioni (una ragionevolezza, una razionalità) che la spiegano – si sommi tutto questo e si otterrà una descrizione mai asettica, nemmeno nelle parti più tecniche dove il dettaglio etnografico potrebbe soffocare l'analisi o la narrazione, una descrizione che trasmette la vivezza, il gusto, l'umanità o, se si vuole, la nipponicità della vita quotidiana a Tōkyō nell'immediato dopoguerra.

Le cose che *City Life in Japan* continua a dire, a cinquant'anni dalla pubblicazione, non si esauriscono qui; tanto basti, tuttavia, a giustificare il titolo e le affermazioni da cui questo saggio ha preso le mosse. Come Dore rintracciava in epoche passate indizi e sintomi di una convergenza del Giappone verso la modernità, così la spaesante alterità, tanto contemporanea, della capitale giapponese all'inizio del XXI secolo potrà trovare nel lavoro dell'antropologo britannico il classico che, imponendosi al proprio tempo e a quelli successivi, offre stimoli interpretativi e, sopra tutto, invita a scommettere sulla validità di specifiche prospettive e modalità di ricerca.

³⁸ C.L.J., p. 59.

THE BIRTH OF A CLASSIC. ETHNOGRAPHY AND HISTORY IN *CITY LIFE IN JAPAN*

City Life in Japan. A Study of a Tokyo Ward by Ronald Philip Dore was published in 1958. Fifty years later, it shows no sign of age and it is highly valuable reading both for the huge mass of data then gathered and the ethnographic research method on which it is based. Detailed ethnography with historical leanings is recommended as a serious approach for a better understanding of the Japanese capital at dawn of the 21st century and as an effective antidote against ‘thin’ descriptions of urban life.

古典の誕生 -『都市の日本人』における人類学と歴史

レイジ・ウツル

1958年にイギリスのロナルド・ドアによって出版された『都市の日本人』は、50年後、多量のデータや新しい方法による研究の蓄積を経た現在でも、その意義を失わず、熟読に値する。今日における東京の生活の特徴を解釈する上でも、その人類学的、歴史的なアプローチは卓越した有効性を保っている。

Annibale Zambarbieri

**CULTURA NIPPONICA E CRISTIANESIMO
NEGLI ANNI TRENTA DEL XX SECOLO**

In data 23 maggio 1934 il foglio *Japan Advertiser* dava notizia di un ricevimento che il sodalizio Kokusai bunka shinkōkai, trascorso appena un mese dalla sua fondazione, aveva organizzato per i rappresentanti stranieri presso il governo di Tōkyō. Molte personalità del mondo politico, economico e in genere culturale erano intervenuti all'incontro, conferendovi un non trascurabile rilievo. Se il presidente della nuova associazione, Konoe Fumimaro, che in quegli anni deteneva la ben più importante presidenza della Camera nella Dieta Imperiale, aveva dovuto disertare la riunione, tuttavia questa riceveva peculiare risalto dalla presenza del premier Saitō e del ministro degli Esteri Hirota. Toccò al vice-presidente Tokugawa Yorisawa accogliere con i dovuti onori di casa più di cento invitati, parecchi dei quali dimostrarono un partecipe apprezzamento verso il nuovo istituto. Curiosamente l'articolista dell'*Advertiser* riservò uno spazio considerevole all'intervento del diplomatico belga, che aveva avanzato l'esigenza di investigare sull'antica civiltà nipponica, promettendo altresì la collaborazione del proprio governo alle iniziative del neonato organismo.¹ Ma un altro ospite, non menzionato dal giornalista, aveva preso parte all'evento. Si trattava del delegato della Chiesa romana Paolo Marella, giunto da pochi mesi a Tōkyō. In un suo rapporto steso il 3 giugno per il Segretario di Stato card. Eugenio Pacelli informava: "È stata fondata qui a Tōkyō la Kokusai bunka shinkōkai, società per lo sviluppo delle relazioni culturali internazionali [...]. È ben chiaro che il governo giapponese specialmente dopo il ritiro dalla Lega delle Nazioni, vuole annettere grande importanza all'iniziativa di stringere più strette relazioni culturali coi paesi d'Europa e d'America, e far così meglio

Colgo qui l'occasione per esprimere la mia riconoscenza al personale della biblioteca della Japan Foundation di Tōkyō, e a quello dell'Istituto Kirishitan Bunko, presso la biblioteca della Sophia University di Tōkyō.

¹ "Cultural Society host to Diplomats", *Japan Advertiser*, 23 May 1934.

conoscere questo grande popolo, i suoi caratteri e le sue secolari tradizioni. È poi noto in qual conto sia tenuta la Santa Sede negli ambienti ufficiali giapponesi, che ne conoscono il valore supernazionale [sic!], ne apprezzano la posizione unica d'imparzialità e la grande influenza nel campo della cultura, del progresso e della pace".²

Forse si deve ridimensionare l'affermazione circa la stima riservata ai vertici istituzionali del cattolicesimo da parte della classe dirigente politica nipponica, sebbene non sia da obliterare il fatto che proprio la S. Sede, per la precisione soprattutto il dicastero delle Missioni (o di *Propaganda Fide*), avesse sollecitamente riconosciuto il governo del Manshūkoku: è ovvio che il gesto, o i gesti, al riguardo venissero registrati con inequivoco favore dalle autorità giapponesi.³ In ogni caso coglieva nel segno il cenno marelliano riguardante la genesi e la fisionomia del Kokusai bunka shinkōkai. In effetti, come è ben conosciuto, la proiezione nipponica nell'area continentale, con la creazione dello stato del Manshūkoku, aveva prodotto aspri attriti nell'ambito della Società delle Nazioni, sfociando nell'abbandono dell'organismo da parte del governo di Tōkyō. Il ministro degli Esteri Uchida Yasuya, annunciando la decisione, non solo aveva difeso la legittimità della politica e delle operazioni messe in atto dal proprio paese nei riguardi della Cina, a suo dire "uno Stato privo di organizzazione", ma si era risolutamente posto sul versante della rivendicazione dell'autonomia nipponica nel muoversi sullo scacchiere dell'estremo est asiatico, e ciò per garantire all'intera area una durevole pace.⁴ Eppure la classe dirigente avvertiva la necessità di mantenere legami con altre potenze, anche in vista di ulteriori strategie diplomatiche. In tale contesto, l'iniziale dinamismo del gruppo Kokusai bunka shinkōkai va interpretato entro lo schema di una politica rivolta sia a estendere l'influsso verso la Cina, secondo tattiche guidate dal ministero degli Esteri, sia, e più ancora, a ricercare forme di cooperazione internazionale. Tutto ciò scaturiva dal convergere di orientamenti da tempo nitidamente delineati, e denominabili mediante le dizioni *kokumin gaikō* (diplomazia nazionale o del popolo) e *bunkateki shimei* (missione culturale).

Il primo mirava a rendere accessibili, su vasta scala, il patrimonio ideale e gli interessi del Giappone, in vista di riconoscimenti tangibili e di contropartite variamente determinabili: un internazionalismo, diremmo, sostanziato di nazionalismo, e finalizzato a incrementare il prestigio e la

² Archivio Segreto Vaticano, *Affari Ecclesiastici Straordinari* (d'ora in poi: ASV, AES), *Cina-Giappone 1934-1939*, pos. 50-51, fasc. 63.

³ In proposito Giovanni Coco, *Santa Sede e Manciuuò (1932-1945)*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2006; Annibale Zambarbieri, "Religione, cultura, nazionalismo. Un'immagine del cattolicesimo in Giappone alla metà degli anni trenta del XX secolo", *Atti del XXVIII Convegno di Studi sul Giappone* (Aistugia, Milano, 16-18 settembre 2004), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2005, spec. pp. 321-327.

⁴ Ian Nish, *Japanese Foreign Policy 1869-1942*, Routledge and Kegan, London 1977, pp. 299-300.

preponderanza economico-strategica nipponica. Nel concetto cui rimanda il binomio *bunkateki shimei* si enfatizzava il ruolo dell'unico grande Stato ritenuto in grado di assicurare un fecondo e durevole connubio fra la cultura dell'Occidente (*seiyō*) e dell'Oriente (*tōyō*). Tale persuasione aveva cominciato ad assumere tratti distinti già dopo il conflitto russo-nipponico (1904-1905), sorretta dalla tesi secondo cui il retaggio tradizionale dell'Asia non andava ricercato solo nelle radici e nelle efflorescenze del grande impero di mezzo, la Cina appunto, bensì pure in quelle del Giappone, ritenuto vettore ormai collaudato per apporti sul piano intellettuale e sociale: la Yamato gaku veniva intesa come crogiolo di elaborazioni da espandere nelle più estese latitudini, per accordi a vasto raggio, e duraturi.⁵

L'avvio verso i concreti traguardi così prospettati si riscontra già antecedentemente al distacco dalla Società delle Nazioni, se già nel gennaio del 1933 alcuni esponenti del ceto politico, tra i quali Tokugawa, Okabe, Yamada, stesero una bozza programmatica per il futuro sodalizio. Vi vennero cooptati, l'8 dicembre successivo, alcuni intellettuali, tra cui Anesaki Masaharu, professore all'Università Imperiale di Tōkyō, distinto ricercatore nel campo degli studi religiosi. L'avallo e l'ulteriore contributo di Konoe completarono il disegno, coronato dall'atto fondativo dell'organismo l'11 aprile del 1934.⁶ La sede, dotata di uffici e di una ricca biblioteca, venne posta al settimo piano del Meiji seimeikan, a Marunouchi, di fronte al parco del Palazzo imperiale. Il personale, occupato stabilmente o ad interim, constava di trentasei unità, mentre il budget per l'anno fiscale 1936 toccherà la cifra di 500 mila yen. Sollecitamente venne dispiegato un notevole attivismo, nei settori degli scambi di docenti e studenti tra università, di congressi e conferenze, di mostre d'arte in vari stati, di edizioni librarie.⁷

Va subito osservato come una delle prime pubblicazioni, lungi dall'enfatizzare l'originalità e l'eccellenza del paese, e del suo recente straordinario progresso, mostrasse invece la schietta consapevolezza degli influssi ricevuti dal mondo occidentale: edito nel 1936, il libro di Shinmura Izuru, docente all'Università di Kyōto, rimane la più esplicita e limpida testimonianza di tale impostazione.⁸ E tuttavia molte nubi s'erano addensate sulla società giapponese, mentre il Kokusai bunka shinkōkai muoveva i primi passi. Quasi

⁵ Shibasaki Atsushi, *Kindai Nihon to kokusai bunka kōryū: Kokusai bunka shinkōkai no sōsetsu to tenkai*, Yushindo kōbunsha, Tōkyō 1999, pp. 32-74.

⁶ *Ibid.*, pp. 75-78. Come data dell'inizio ufficiale dell'attività dell'organismo si indica qui il 18 aprile. Nell'opuscolo *Kokusai Bunka Shinkōkai (Société pour le Développement des Relations Culturelles Internationales), Historique, buts et activité 1934-1936*, Kokusai bunka shinkōkai 1936, p. 2, la data viene anticipata di una settimana.

⁷ *Ibid.*, pp. 6-10.

⁸ Shinmura Izuru, *Western Influences on Japanese History and Culture in Earlier Periods (1540-1860)*, Kokusai bunka shinkōkai, 1936: l'opera venne pubblicata anche in francese e spagnolo.

contemporaneamente alla celebrazione ufficiale dell'atto fondativo, il governo nipponico entrò in rotta di collisione con molte cancellerie straniere. La causa scatenante dev'essere identificata nella conferenza stampa tenuta il 17 aprile 1934 da Amō Eiji, portavoce del ministro degli Esteri Hirota. Il corrispondente di un giornale straniero aveva chiesto al funzionario di fornire delucidazioni circa la politica nipponica nei riguardi della Cina. La risposta rimandò a un documento che riprendeva a grandi linee, così venne postillato, le istruzioni segrete del ministro degli Esteri al rappresentante del governo di stanza a Nanchino. In sintesi, vi si sosteneva, ricorrendo a una versione peculiare della dottrina di Monroe, che il mantenimento della pace nell'Estremo Oriente era affidato alla responsabilità giapponese. Circa il carattere ufficiale della cosiddetta "dichiarazione Amō" (*Amō seimei*),⁹ si esercitarono parecchie ermeneutiche, e soprattutto si appuntò una precisazione minimizzante del ministro stesso, nell'ambito di un colloquio, avvenuto il 25 aprile, con l'ambasciatore statunitense Grew.¹⁰ E tuttavia, malgrado tensioni, interne ed esterne, la modulazione prevalente del programma del gruppo Kokusai bunka shinkōkai si attestò su toni moderati, alla ricerca di più frequenti, numerosi e stabili accordi.

Da questa angolazione, sembra emblematica la conferenza che Anesaki pronunciò circa tre mesi dopo, il 20 luglio, alla radio di Ginevra. Lo studioso ribadì la necessità della collaborazione tra est e ovest sul piano culturale, il più idoneo, a suo giudizio, per equilibrare i contraccolpi della svolta storica allora in atto, indubbiamente di portata superiore rispetto a quella che nel secolo XVI aveva lasciato le sue impronte nella città di Calvino. Asseriva di non credere al conclamato tramonto dell'Occidente, ma si diceva consapevole degli enormi problemi che l'inarrestabile avanzata della tecnica e dell'industria continuavano a creare, sia per l'Europa come per l'America e, naturalmente, per il proprio paese. In simile quadro, a suo avviso, l'eredità spirituale dell'Oriente, permeata dall'afflato insito nella percepita solidarietà con i ritmi cosmici, dall'immersione serena entro le più svariate forme di esistenza, dal fascino dell'arte, della filosofia e della religione, era, o poteva essere, un coefficiente risolutivo per operare l'imminente

⁹ Una versione venne pubblicata sui fogli *Asahi* di Tōkyō il 18 aprile.

¹⁰ *Papers Relating to the Foreign Relations of the United States. Japan 1931-1941*, I, Government Printing Office, Pittsburgh 1943, p. 227; *Foreign Relations of the United States. Diplomatic Papers. The Far East*, III, Government Printing Office, Pittsburgh 1949, pp. 160-161. Da vedere Joseph C. Grew, *Turbulent Era: A Diplomatic Record of Forty Years, 1904-1945*, II, Houghton Mifflin, Boston 1952, p. 957. Ricostruzioni successive quelle di Dorothy Borg, *The United States in the Far East Crisis of the 1933-1938*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1964, pp. 75-99; Tamura Kōsaku, *Taiheiyō sensō gaikōshi*, Kajima kenkyūjo shuppankai, 1966, pp. 89-93; Chichiro Hosoya, "Retrogression in Japan's Foreign Policy. Decision-Making Process", in James W. Morley (ed.), *Dilemmas of Growth in Prewar Japan*, Princeton University Press, Princeton 1971, pp. 90-91.

indispensabile transizione che riguardava l'intera comunità umana.¹¹

Siffatte suggestioni venivano declinate anche in altre modalità. Non stupisce come, sempre in quel 1934, uno scrittore come Tanizaki Jun'ichirō, evocando nel suo *In'ei raisan* la luminosità dell'ancestrale tradizione nipponica, asserisse che sarebbe stata questa a dissipare le tenebre in cui il mondo restava immerso.¹²

Non pochi membri delle Chiese cristiane in Giappone, cattolici e protestanti, sintonizzarono allora le loro dichiarazioni sulla medesima lunghezza d'onda. Né risparmiarono acuminati strali polemici nei confronti della Società delle Nazioni. Il periodico *Renmei jihō*, organo del Concilio delle chiese protestanti, insisteva frattanto nel denunciare l'eurocentrismo, l'insopportabile torpidità degli occidentali nel comprendere la storia e la situazione dell'Estremo Oriente, gli impacci, spesso tragici, nel perseguire un'autentica pace.¹³

Parlando a Londra in un incontro del giugno di quel 1934 presso la Royal Central Asia Society, l'anglicano Arthur Lea, vescovo nel Kyūshū da ben trentott'anni, sosteneva come fosse indispensabile conoscere e valutare positivamente la cultura giapponese. Se, continuava, dopo un periodo in cui aveva molto assimilato dal contatto con gli occidentali, quella nazione aveva scelto una "political isolation [...] to go her own way", ciò non doveva rappresentare un ostacolo al dialogo, bensì un pressante invito, specie per i britannici, a stringere legami di mutua comprensione.¹⁴ Dal canto suo Marella, in una lettera alla Segreteria di Stato vaticana del 30 settembre dello stesso anno, non esiterà ad asserire: "La storia dirà che la Lega ha sbagliato. Dovevano trovare un'altra uscita. Non era possibile tornare indietro senza causare una rivoluzione in Giappone con assassini d'ogni specie e dittatura militare. Dovevano lasciare il Giappone accomodarsi con la Cina". Non si nascondeva i pericoli di cui il montante nazionalismo militarista era foriero: "il nazionalismo – si allarmava – giunge al parossismo e si vuol ritornare all'antico, ripudiando fin che si può le idee e le usanze prese avidamente dall'estero negl'anni precedenti. Ma si spera non vadano tanto avanti".¹⁵

¹¹ Anesaki Masaharu, *East and West*. Delivered for radio broadcast at Geneva, July 1934 (for Private Circulation), 3 pp. a stampa: esemplare nella Japan Foundation Library, Tōkyō [segnatura G -1 (3) 14].

¹² Si veda Tanizaki Jun'ichirō, *Libro d'ombra*, trad. di Atsuko Ricca Suga, Bompiani, Milano 1995 (prima ed. 1982).

¹³ Ogata Sadako, "The Role of Liberal Non-government Organization in Japan", in Doroty Borg, Okamoto Shunpei (eds), *Pearl Harbor as History: Japanese-American Relations 1931-1941*, Columbia University Press, New York 1973.

¹⁴ Arthur Lea, "Understanding Japan", *Journal of the Royal Central Asian Society*, 21/4 (October 1934), pp. 561-577: la breve frase citata si trova a p. 561.

¹⁵ Paolo Marella a Eugenio Pacelli, Tōkyō, 30 settembre 1934, in ASV, AES, *Cina-Giappone 1934-1939*, pos. 50-51, fasc. 63.

In agosto aveva comunicato al Prefetto della Congregazione di *Propaganda Fide* Fumasoni Biondi: “Per i fatti della Manciuria, la secessione del Giappone dalla Lega delle Nazioni e gli accenni fatti in Europa e in America al ‘pericolo giallo’, si è naturalmente verificato il fenomeno della chiocciola: il bisogno cioè di racchiudersi in se stessi e trovare nelle proprie risorse, morali e culturali, un medicamento alla profonda ferita causata dai tristi avvenimenti. Tutto ciò si esprime con la frase: Spirito del Giappone”.¹⁶ A questi ripiegamenti, il cattolicesimo, secondo il delegato apostolico, avrebbe dovuto reagire con un’intelligente, genuina propensione a studiare i costumi, la letteratura, l’arte, la religione, propri della terra nipponica. E nella medesima lettera egli segnalava la celebrazione della Seconda Conferenza dell’Associazione pan-pacifica dei giovani buddhisti. “L’importanza dell’avvenimento – affermava – doveva ritenersi indiscutibile, come risultava anche da molte conversazioni da lui tenute ‘con diverse persone’”.¹⁷ Del resto, soggiungeva, l’impegno del sodalizio Kokusai bunka shinkōkai avrebbe dovuto suscitare, nelle file cattoliche, una parallela determinazione ad approfondire la disamina dell’universo mentale, sociale, e religioso appunto, del paese. Se il profilo apologetico e proselitistico di questi intenti, peraltro non dissimulato da Marella, restava in certo senso incombente e impellente, tuttavia non vi appare secondaria la spinta alla simpatetica analisi, e seria e recettiva, per l’apprendimento e l’assimilazione di molti aspetti di quella cultura lontana, eppur provvista, ammetteva, di notevoli valori.

Da simile impostazione discendevano misure pragmatiche, prima d’ogni altra quella di affidare, senza esitazione, il compito di condurre l’apostolato a giapponesi, sacerdoti e laici, poiché essi sarebbero riusciti a “provare con la parola e più coi fatti che la religione di Gesù Cristo non è una Lega delle Nazioni, ma è sopra tutte, e che insegnando all’uomo la via del Cielo sa conservare e nobilitare il sentimento di amor di patria, costumi, tradizioni, patrimonio artistico, tutto ciò insomma che forma la vera gloria di un popolo”. Occorreva, allo scopo, una virata nel tipo di preparazione intellettuale, sia per il clero autoctono che per i missionari: “È fatto piuttosto noto che il cristianesimo in Oriente nei suoi dirigenti e in tutte le esterne manifestazioni è stato fino a non molti anni fa di marca prettamente straniera: quanto al Giappone poi, nazione potentissima, di vasta cultura popolare, unita come una

¹⁶ Paolo Marella a Pietro Fumasoni Biondi, Tōkyō 10 agosto 1934; copia *ibid*.

¹⁷ Sulla conferenza si veda Takakusu Junjirō, “Han taiheiyo busseikaigi”, *Gendai bukkyō*, aprile 1934, pp. 2-6. Per la situazione del buddhismo in Giappone durante quegli anni si veda Tamura Yoshirō, *Japanese Buddhism. A Cultural Interpretation*, Kōsei, Tōkyō 2000, pp. 162-206; un utile inquadramento nel volume di Peter Fischer (ed.), *Buddhismus und Nationalismus im modernen Japan*, Studienverlag Brockmeyer, Bochum 1979. Per il dialogo con i cristiani, ma riferito a un periodo precedente, è da consultare Notto R. Thelle, *Buddhism and Christianity in Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu 1987; cenni alla fase esaminata nel nostro studio, pp. 255-257.

sola famiglia, progredita in sì breve tempo da raggiungere grado ed efficienza di grande potenza, si deve constatare [...] che siamo purtroppo in ritardo”.¹⁸

Che un *deficit* da parte cristiana, e cattolica in particolare, si avvertisse nel settore della cultura, era rivelato, e proprio in quel torno di tempo, da Anesaki Masaharu in un volume edito nel 1936, e poi, in seconda edizione, due anni più tardi, dal Kokusai bunka shinkōkai. L'autore non mancava di fornire i dati statistici concernenti il 1934, che assegnavano ai cattolici 94 mila fedeli, ai protestanti di varie denominazioni 217 mila, mentre per l'ambito dei ministri/missionari si distinguevano gli stranieri e i nativi. Nella prima categoria i cattolici erano 185, i protestanti 419; nella seconda, rispettivamente 83 e 210. L'autore rilevava che, se durante il periodo Meiji le istituzioni educative dei cristiani avevano conosciuto sviluppi assai promettenti, in epoca successiva s'era verificato un sensibile regresso, nonostante fossero attive quattro università, una cattolica e tre protestanti, le quali tuttavia perseguivano in prevalenza indirizzi economico-commerciali. Se la religione europea continuava a promuovere istituzioni e intraprese di carattere filantropico, esercitando uno stimabile “social work”, specie “in the rural districts”, tuttavia aveva smarrito quel mordente intellettuale che l'aveva contraddistinta tra Otto e Novecento. Ora, a giudizio dello studioso, la sorte di queste Chiese si sarebbe giocata sulla loro chiaroveggenza nell'affrontare “the whole cultural question”.¹⁹ Sembra che i cattolici tendessero a raccogliere l'invito, o l'implicita sfida, in maniera percepibile già a partire dal 1934, quasi parallelamente agli esordi del Kokusai bunka shinkōkai. Una commissione per la stampa dibatté il 17 giugno, alla presenza del delegato apostolico, i problemi della pubblicazione di periodici e di volumi che si volevano improntati a maggior rigore e criticità.²⁰ Contemporaneamente si discusse sulla convenienza di mutare il linguaggio dell'arte sacra, attraverso un'analisi approfondita degli stilemi che, in tale alveo, la tradizione giapponese aveva modellato.²¹ Pure un rinnovamento della catechesi, seguendo analoghi parametri, veniva non solo auspicato, ma anche elaborato per renderlo più rispondente alla mentalità e alle espressioni letterarie nipponiche, attinte grazie a un impegnato scavo storico-critico.²² L'esempio di Matteo Ricci in Cina veniva richiamato, in un

¹⁸ Paolo Marella a Pietro Fumasoni Biondi, lettera cit.

¹⁹ Anesaki Masaharu, *Religious Life of the Japanese People*, Kokusai bunka shinkōkai 1938², pp. 88-100; le cifre, p. 96; i giudizi sull'impegno culturale, pp. 98-100. Per le vicende e il successo di questo volume, che conobbe una terza edizione rivista da Kishimoto Hideo nel 1961 e una quarta nel 1970, si vedano, in quest'ultima, le pp. V-VII.

²⁰ *Compte rendu de la Réunion du 27 juin 1934, pour l'organisation de la presse*, dattiloscritto di 10 pp., recto, in Archivio Arcivescovile, Tōkyō (senza collocazione, essendo l'archivio in corso di sistemazione).

²¹ “De nova arte christiana japonica”, *Actio Missionaria*, 14 agosto 1934, pp. 28-29.

²² George A. Müller, *The Catechetical Problem in Japan 1549-1965*, Oriens Institute for Religious Research, Tōkiō 1967, pp. 61-65: nel nuovo catechismo si sarebbe tenuto conto delle esigenze di persone “of higher education” (p. 63).

articolo del novembre di quell'anno, onde promuovere scientifiche rivisitazioni della storia nipponica.²³

Simile fervore non era da tutti condiviso, come, per far solo un esempio rivelatore, dimostra la reazione a un articolo che nel 1935 un colto sacerdote giapponese, padre Totsuka, pubblicò sulla rivista *Cosmos*. Constatata l'esiguità del numero dei cattolici nel paese, l'ecclesiastico individuava la principale causa del fenomeno nel mediocre livello culturale degli evangelizzatori. Affermava infatti che, durante la prima evangelizzazione del secolo XVI, Francesco Saverio aveva ammirato, in quel paese da lui faticosamente raggiunto, raffinatissime espressioni artistiche e letterarie. Tali caratteristiche, ancor più accentuate in tempi recenti, richiedevano una scrupolosa penetrazione, da parte dei cattolici, nelle stratificazioni di un terreno complesso e insieme fecondo, abbandonando gli abiti mentali confezionati dalla filosofia scolastica, del tutto estranei all'edificio del sapere nipponico.²⁴ È sintomatico il fatto che, a distanza di qualche mese, un anonimo missionario francese, firmatosi *Une barbe blanche*, polemizzasse abbastanza risolutamente, pur in modi cortesi, con Totsuka, liquidando l'insistenza di questi sulla cura della preparazione intellettuale, con lo sbrigativo motto paolino "scientia inflat".²⁵

Su sponde opposte, il delegato apostolico reiterava assunti analoghi a quelli del prete giapponese, costellandoli di qualche indicazione operativa. Nella citata lettera al card. Pacelli del 3 giugno 1934 egli richiamava l'estremo bisogno di qualificare intellettualmente il pur esiguo gruppo di fedeli, puntando, all'occorrenza, su individualità che si affermassero nell'arengo della cultura: "la formazione di un sol laico cattolico in qualsiasi ramo di lettere, scienze o arti, compensa bene – sosteneva – ogni sacrificio di tempo e denaro".

In effetti, e senza forzature, un laico poteva venir portato ad esempio. Docente presso la facoltà di Legge dell'Università Imperiale di Tōkyō (oggi Tōdai), il quarantaquattrenne (era nato nel 1890) Tanaka Kōtarō, cattolico, si distingueva per il livello scientifico delle pubblicazioni, e per la linearità di condotta in campo accademico. Professore di economia e di filosofia del diritto, contava un discreto seguito di studenti e, come soggiungeva compiaciuto Marella, anche di giovani ricercatori "alcuni dei quali cattolici e altri simpatizzanti". Sicché nel 1935, quando fu istituita la Società Cattolica di Studi Scientifici, venne spontaneo affidarne a lui la presidenza.²⁶ Proveniva

²³ *Actio Missionaria*, 14 novembre 1934, p. 14.

²⁴ L'articolo venne pubblicato sul numero dell'agosto 1935 della rivista *Cosmos*: la citazione è desunta dalla versione in lingua latina per i missionari stranieri: "Ecclesia Catholica et propagatio fidei in Japonia", *Actio Missionaria*, dicembre 1935, pp. 5-9.

²⁵ "Les difficultés de l'apostolat au Japon. Par une Barbe Blanche", *Actio Missionaria*, settembre 1936, pp. 8-13.

²⁶ "Chronique des Missions et des Établissements communes", Tōkyō 5 sept. 1935, *Bulletin des Missions Étrangères de Paris*, 1935, p. 270. Breve biografia di Tanaka Kōtarō (1890-1974) in *Kindai Nihon no katorishizumu*, Misuzu shobō, Tōkyō 1993, pp. 113-225.

dalla scuola di Nitobe Inazō, che aveva tenuto, sempre alla Tōdai, la cattedra di economia internazionale e di politica coloniale. Attorno a Nitobe, di fede cristiana protestante, erano cresciuti altri studiosi, come Yanagihara Tadao, Ebara Banri, Nanbara Shigeru, i quali, fra l'altro, avevano partecipato, durante gli anni Venti, guidati dal maestro, a periodici incontri in cui leggevano e commentavano testi biblici.²⁷ Tuttavia lo spontaneo sodalizio non pare entrasse nella rete di una specifica fazione (*nabatsu*) della facoltà di Legge.²⁸

I contributi scientifici di Tanaka vertevano su questioni di diritto internazionale, specificamente nel settore dei rapporti economico-commerciali: non a caso il governo ricorrerà ad alcune puntualizzazioni sue e di un collega per fissare le modalità contrattuali di *import-export* con il Manshūkoku, dove si recò, insieme ad altre personalità, proprio nell'estate del 1935, su invito di quel governo, come risulta dai documenti del Monbushō e del Gaimushō.²⁹ Parecchi suoi lavori affrontavano, e continueranno pure in seguito ad affrontare, tematiche di più ampio respiro giuridico, sul diritto internazionale (*sekai hō*) e di filosofia del diritto, con approfondimenti in altre aree, quali la natura e le tecniche dell'istruzione, l'indole dei rapporti tra culture, fino a sconfinare, con brillanti saggi, nelle meno aride regioni della critica musicale.³⁰ Una buona panoramica su tale operosità si ottiene scorrendo la raccolta di suoi articoli usciti nel 1937 presso la nota casa editrice Iwanami, *Kyōiku to bunka no risō* (il titolo trasparentemente rinvia alle basi dell'educazione e della cultura), dove spaziava su argomenti vari, come i nessi tra religione e nazione, le divergenze tra cattolicesimo e fascismo, l'indole del matrimonio, il fondamento oggettivo della fede. Non scevro di importanza quanto dichiarato nella prefazione: egli si proponeva di esporre idee personali, senza la pretesa di rispecchiare quelle della Chiesa cui apparteneva, verso la quale, comunque, ribadiva la propria deferenza.³¹ Quattro anni più tardi non ebbe remore a esporre, in stile divulgativo, le caratteristiche del sistema pedagogico di don Bosco.³²

È opportuno ricordare come anch'egli venisse coinvolto nel multiforme attivismo del Kokusai bunka shinkōkai. La neonata società promosse lo scambio fra un docente giapponese e uno italiano, per corsi universitari

²⁷ Yanagihara Tadao, *Watakushi no ayunde kita michi*, Tōkyō daigaku shuppankai, Tōkyō 1958, p. 42.

²⁸ Byron Marshall, *Academic Freedom and the Japanese Imperial University (1868-1939)*, University of California Press, Los Angeles-Oxford-Berkeley 1992, pp. 114-116.

²⁹ Rispettivamente, *Gaimushō gaikō shiryō kan*, cat. 4, area 1, sect. 3; *Monbushō, Official Documents*, Misc., vol. 22 (1935).

³⁰ Si veda anche, in proposito, l'opera collettanea *Hō tetsugaku no kadai to hōho*, Yūhikaku, Tōkyō 1974.

³¹ Tanaka Kōtarō, *Kyōyō to bunka no kiso*, Iwanami shoten, Tōkyō 1937.

³² Id., *Shakai kyōikusha oyobi shakai to shitenō. Sei don Boskuo-sha*, Italia bunka kaikan, Tōkyō 1941.

rispettivamente a Roma e a Tōkyō, presso la Tōdai: il primo era appunto Tanaka, mentre l'altro rispondeva al nome del celebre matematico Francesco Severi.³³ La reciproca mutuazione rientrava nel novero dei rapporti culturali Italia-Giappone, che in quegli anni conoscevano una promettente alba.³⁴ Non sembra tuttavia arbitrario ipotizzare nell'*affaire* un qualche interessamento del delegato apostolico, tramite l'ambasciatore giapponese presso il governo di Roma, Sugimura Yōtaro. Prima di partire per l'Italia, questi aveva fatto visita a Marella, che informava del relativo colloquio la Segreteria di Stato Vaticana, riferendo fra l'altro che il diplomatico teneva in alta considerazione l'opera della Chiesa cattolica nel mondo. A detta del prelado, Sugimura gli aveva chiesto consigli, in particolare per stabilire contatti amichevoli con la S. Sede, come gli era stato raccomandato dal proprio Ministero.³⁵ Per Tanaka, la permanenza nel nostro paese rappresentò l'occasione per arricchire la conoscenza del cattolicesimo e di talune particolari problematiche, in ordine a successive elaborazioni, come quelle offerte nel volume *Hō to shūkyō to shakai seikatsu* (Legge, religione e vita sociale), pubblicato subito dopo il conflitto mondiale.³⁶

Su altro fronte dovevano esplicitarsi, nell'immediato anteguerra, le sollecitudini del docente cattolico. Come è stato rilevato, specie dopo la svolta delle operazioni del Manshūkoku, la facoltà di Legge della Tōdai venne raggiunta da iniziative del governo tese a controllare l'attività accademica, perché non fuoriuscisse dai binari di un rigido e onnicomprensivo nazionalismo. Il caso Minobe rientrava, si direbbe paradigmaticamente, in tale ordine di iniziative. La nota teoria di questo professore del prestigioso ateneo, in base alla quale l'imperatore andava ritenuto organo dello Stato, e non l'essenza della Stato medesimo, venne combattuta dal governo con misure coercitive, che suscitarono il dissenso, tra gli altri, appunto di Tanaka Kōtarō.³⁷ Successivamente, egli, in veste di direttore del Dipartimento di Legge, disapprovò con vibrato eloquio le critiche e i provvedimenti adottati dal ministro della Pubblica Istruzione contro due professori, il citato Yanagihara, che si opponeva alla guerra in Cina, e Ōuchi, accusato di favorire tendenze

³³ *Kokusai Bunka Shinkōkai (Société pour le Développement...)*, cit., pp. 10-11, ma soprattutto *Gaimushō gaikō shiryōkan*, S. I, cat. *Culture*, BO, 40, 10 novembre 1937.

³⁴ Valdo Ferretti, "Politica e cultura: origini e attività dell'Is.M.E.O. durante il regime fascista", *Storia contemporanea*, 17, 1986, pp. 779-819.

³⁵ Paolo Marella a Giuseppe Pizzardo, della S. Congregazione, Affari Ecclesiastici Straordinari, Tōkyō 22 settembre 1934, in ASV, AES, loc. cit. Per l'incarico di Sugimura a Roma, *Gaimushō gaikō shiryō kan*, *Kobun betsureku*, 1889-1947, vol. 7 (*ad annum* 1937).

³⁶ Genrisha, 1947; si veda anche, sempre del medesimo autore, *Kyōiku to ken'i* (Educazione e autorità), Keisō shobō, Tōkyō 1949.

³⁷ Tanaka Kōtarō *et al.*, *Daigaku no jiji*, Asahi shinbunsha, Tōkyō 1963, p. 100; ma è da vedere soprattutto la ricostruzione critica di Frank O. Miller, *Minobe Tatsukichi: Interpreter of Constitutionalism in Japan*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1965.

comuniste.³⁸ Secondo Kōtarō l'ingerenza governativa strideva con l'indole dell'autentica cultura accademica, e ne distruggeva le basi. "Appena fai emergere i capelli della tua testa vieni colpito" sembra confidasse a un amico, concludendo: "non v'è dignità nel rimanere in questo ateneo".³⁹

E tuttavia vi rimase, anche per contrastare le tesi del ministro, il generale Araki. In un incontro tra questi e una delegazione della Facoltà, Tanaka prese la parola, asserendo che l'autogoverno costituiva l'essenza dell'università. Attraverso una carrellata sulle vicende accademiche, egli giunse a esaltare l'ormai collaudata riforma del presidente (rettore) Yamakawa Kenjirō, che non esitava a definire "uno scienziato, un patriota (*kokushi*) e incarnazione dello spirito giapponese"; sul relativo statuto era fondato infatti, il vigente sistema di autogoverno accademico. Insisteva nel distinguere i compiti del burocrate da quelli di un docente: "Se uno studioso viene privato della libertà di ricerca e un pittore della libertà di creare, nell'uno e nell'altro caso i risultati non saranno per nulla soddisfacenti [...]. Le virtù richieste per diverse professioni non sono le medesime: a un ufficiale dell'amministrazione si richiede l'obbedienza; a un ufficiale giudiziario, il senso di giustizia; a un docente e a un artista l'assoluta indipendenza". E ancora: "L'autogoverno si è sviluppato sul fondamento dello spirito di famiglia (*kazokuteki seishin*), e non si contrappone in nulla all'unica tradizione accademica del nostro paese".⁴⁰

L'appassionato intervento sembra abbia sortito qualche effetto, congiuntamente alla tattica dilatoria di altri docenti dell'ateneo, dal momento che alcuni drastici provvedimenti vi furono arginati. E quantunque si dimettesse dalla carica di direttore, Tanaka conservò insegnamento e ruolo, pure dopo la cosiddetta purga Hiraga.⁴¹ Durante gli ultimi mesi della guerra, egli si adoperò, con altri colleghi, per convincere i vertici della Marina ad accettare condizioni di pace. Dopo il conflitto, la sua reputazione di cristiano e di moderato gli accattivò la fiducia delle autorità occupanti. Ricoprì la carica di direttore dell'Ufficio generale del ministero dell'Educazione, prima di diventare ministro nel 1946-1947. Presidente per un decennio della Suprema Corte di Giustizia, fu poi prestigioso membro della Corte internazionale di Giustizia all'Aja.⁴² Non sembri superfluo aggiungere che nel 1950 assunse la presidenza della Nichi-I kyōkai, nota organizzazione culturale italo-giapponese.⁴³

³⁸ Per queste, e altre tensioni, si può consultare quanto ne scrisse lo stesso Tanaka Kōtarō, *Ikite kita michi*, Kawade shobō shinsha, Tōkyō 1963, pp. 84-105; pertinente ricostruzione critica di Marshall, *Academic Freedom*, cit., pp. 159-180.

³⁹ Yabe Teiji, *Nikki*, Yomiuri shinbun, Tōkyō 1947, p. 89.

⁴⁰ Tanaka *et al.*, *Daigaku no jiji*, cit., pp. 121-127.

⁴¹ Marshall, *Academic Freedom*, cit., pp. 171-180.

⁴² *Ibid.*, p. 183.

⁴³ Maria Sica, Antonio Verde, *Breve storia dei rapporti culturali italo-giapponesi e dell'Istituto Italiano di cultura di Tōkyō*, Longo, Ravenna 1999, pp. 73-74.

La sosta sulla rievocazione di questo personaggio, che rischia di restringere il discorso su un'individualità, quantunque notevole, non deve relegare in un cono d'ombra l'intraprendenza, pur contenuta, dati i mezzi, la consistenza numerica e gli spazi di manovra, che la Chiesa cattolica giapponese mise risolutamente in atto al fine di attenuare il divario culturale denunciato senza mezzi termini dal delegato pontificio. Nel 1937 presso l'università dei gesuiti a Tōkyō si cominciò a pianificare la pubblicazione di una rivista bimensile di studi riguardanti il Giappone, il cui primo numero uscì alla vigilia della Seconda guerra mondiale. Lo scopo che il periodico si prefiggeva era duplice: innanzitutto presentare, attraverso saggi improntati a rigorosa scientificità, il patrimonio culturale dell'Estremo Oriente, in particolare quello nipponico; inoltre si voleva stabilire una collaborazione tra studiosi giapponesi e occidentali, sulla piattaforma della pura ricerca.⁴⁴

Sempre verso la fine degli anni Trenta del secolo scorso, in modo quasi simultaneo rispetto all'attività finalizzata a produrre il periodico, si acceleravano i lavori onde allestire un'enciclopedia cattolica. Tra questi, va citato lo studio circa la resa dei termini europei in lingua giapponese. Il relativo libro uscì nel dicembre 1937: "Vous comprenez les services que ce lexique peut dès maintenant rendre" scriveva Marella, scorrendovi le *debut* all'elaborazione dell'enciclopedia, che sperava vedesse la luce entro due anni.⁴⁵ La prima tappa venne tagliata nel 1940, con l'uscita del primo volume del *Katorikku daijiten*, 800 pagine in ottavo, presso l'editrice Fuzambō. Risulta proficuo riferire quanto Yanagita Tomonobu scriverà alcuni anni più tardi, a proposito di questo primo volume. Vi scorgeva un'attitudine simpatetica nei confronti delle tradizioni religiose, della società, della cultura, della storia orientale, e il deciso abbandono di ogni presunzione di superiorità dell'Occidente. Sicché per i lettori era agevole imbattersi in un'obiettiva disamina sulle civiltà dell'Est e dell'Ovest.⁴⁶

Sempre presso l'ateneo gesuitico, il 5 febbraio 1939, alla presenza del delegato apostolico, venne fondata l'associazione Kirishitan bunka kenkyūkai, la cui precipua finalità consisteva nella promozione delle ricerche sul cristianesimo in Giappone, specie per il secolo *nanban*. Entrarono a farvi parte studiosi di diversi orientamenti, scientifici e religiosi, tra cui spiccava l'esponente del Kokusai bunka shinkōkai Anesaki Masaharu.⁴⁷ A

⁴⁴ "Aims and Objectives", *Monumenta Nipponica*, 1, 1938, p.1.

⁴⁵ Circolare del delegato apostolico Marella, 15 dicembre 1937, in *Archivio Arcivescovile*, Tōkyō. Il libro in questione aveva come titolo *Terminologia catholica japonice reddita, Catholicae encyclopediae japonicae praeparandae usibus accomodata, sub auspiciis Universitatis catholicae Jochi Daigaku nuncupatae*, Sophia University, Tōkyō 1937.

⁴⁶ Yanagita Tomonobu, *Japan Christian Literature Review*, Sesho tosho kankōkai, Sendai 1958 (senza paginazione) unit N13.

⁴⁷ Precisazioni al riguardo in *Monumenta Nipponica*, 15, 1959-1960, seconda parte, p. 7.

questi, quattro anni più tardi, in occasione del suo settantesimo compleanno, *Monumenta Nipponica* dedicò un numero speciale, onde rimarcare le qualità di storico e di pensatore, nonché la fama acquisita anche all'estero.⁴⁸

Né si possono dimenticare altri risultati dell'impegno culturale della piccola comunità cattolica in Giappone. Nel 1940 usciva il *Dictionnaire Japonais-Français* del padre Charles Auguste Cesselin⁴⁹ e l'editrice don Boskuo-sha pubblicava il prezioso *Dizionario Italiano-Giapponese* di Guglielmo Scalise, che contribuì in misura determinante allo sviluppo degli studi linguistici, letterari e storici, dischiudendo orizzonti nuovi alla comprensione dell'universo nipponico.

Le realizzazioni ricordate compongono un affresco, qui riprodotto a tratti rapidi e a tinte impressionistiche, su cui allora si distesero, lunghe e sinistre, le ombre del tragico secondo conflitto mondiale. Eppure, al di là delle iniziali propensioni nazionaliste, non è privo di significato che il sodalizio Kokusai bunka shinkōkai sia confluito poi nella Japan Foundation, e che *Monumenta Nipponica*, corredata da una serie di ottime monografie, continui a rappresentare il perno su cui ruotano molte ricerche di alta levatura intellettuale. La convergenza di personaggi e di orientamenti diversificati continua a sollecitare e a sostenere sviluppi non scevri di rilievo, sul piano scientifico e su quello dell'integrazione fra le culture.

⁴⁸ *Ibid.*, 6 (1943). Vi si pubblicò, fra altri contributi, un profilo dello studioso Ishibashi Tomonobu, Masaharu Anesaki. *Ein Kurzes Lebensbild*, pp. I-IX.

⁴⁹ Gustave Cesselin, *Wa-Futsu daijiten. Dictionnaire Japonais-Français*, Tenshukō kyōkai, Yokohama 1940. L'annuncio della pubblicazione in una lettera di Marella all'arcivescovo di Tōkyō, pubblicata in *Bullettin des Missions Étrangères de Paris*, 1940, pp. 708-709; recensione di Hans Müller, *Monumenta Nipponica*, 4, 1941, pp. 316-318.

JAPANESE CULTURE AND CHRISTIANITY AROUND THE THIRD DECADE OF THE 20TH CENTURY

This essay, based on papers still unpublished, examines the reactions, not just at a theoretical level, of Catholic representatives facing changes in terms of the cultural and social structure of the Japanese society, around the third decade of the 20th century. In those years in Japan the scenario was characterized by a certain complexity due to a combination of the frictions between the military apparatus and the politicians, nationalistic turmoil and the push towards patriotism. Reports sent by the Church of Rome's delegate in Tokyo to the corresponding offices at the Vatican give evidence of this situation. In particular, the early stages of the Kokusai Bunka Shinkōkai in 1934, as well as the pan-Buddhist conference held the same year, were given great prominence within Catholic circles. The various initiatives of the Delegate can be seen as an attempt to adapt his own culture to the mentality of the hosting country, while the *Katorikku Daijiten*, the *Monumenta Nipponica* review, quite a promising project indeed, saw the collaboration of some of the finest representatives of the Japanese intelligentsia.

1930年代における日本文化とキリスト教

アンニーバレ・ザンバルビエーリ

本稿は未発表の史料に基づき、1930年代半ば、急激に変化しつつあった日本の社会及び文化機構の中で、教皇代理使節をはじめとするカトリック諸団体の適応への試みを、実証的な分析を通じて検証する。

当時の日本は軍部と政府の間での対立、緊張が高まる中で、国粋主義や愛国主義が複雑なからみ合いの状態を呈していた。これらの情勢は在東京教皇代理からヴァティカンへ送られた報告書に詳しく記されている。特に1934年に設立された「国際文化振興会」の初期段階の活動と同年の「汎太平洋仏青会議」はカトリック内部に大きな賛同をもたらした。

独自の文化を当時の国家が推進するメンタリティーに融合させようとする教皇使節の前向きな努力、また「カトリック大事典」の編纂、「モニュメンタ・ニッポニカ」の発行など、将来性に富んだプロジェクトには当時の日本を代表する知識人たちの惜しめない協力が見てとれる。

Claudio Zanier

**L'ITALIA, IL GIAPPONE E LA SETA NELL'OTTOCENTO.
BILANCIO DI UN DECENNIO DI RICERCHE, PROSPETTIVE,
NUOVE FONTI STORIOGRAFICHE**

Presentare il bilancio di un lungo periodo di ricerche nella prospettiva di chi le ha prevalentemente condotte in prima persona suona un po' – sia detto con le dovute precauzioni scaramantiche – come dettare una propria epigrafe, con l'inevitabile rischio di un'autoesaltazione acritica di cattivo gusto (ed è anche per questo che i veri baroni se lo fanno di regola fare da qualche allievo). Spero tuttavia di esser riuscito in qualche modo a contenere quel rischio in limiti accettabili.

Fare questo bilancio era inoltre un atto doveroso nei confronti di un Convegno dell'Aistugia, palestra istituzionale di presentazione o di sintesi di lavori sul Giappone, soprattutto perché, pur avendo partecipato alla riunione iniziale che le diede vita, sono stato sistematicamente assente alle sue riunioni e ai suoi convegni per moltissimo tempo, ma lo era anche perché la pubblicazione nel 2006 del volume *Semai. Setaioli italiani in Giappone*¹ rappresenta in effetti uno sforzo di sintesi che raccoglie le fila di molti anni di ricerche, non solo personali, in quel settore. Come tutte le ricerche esso presenta delle conclusioni, aperte al dibattito critico, e insieme apre ulteriori ipotesi di approfondimento o nuove prospettive di ricerca. Parlerò pertanto in questo intervento principalmente degli esiti e delle prospettive che quel volume apre, antepoendo però qui di seguito una breve sintesi del percorso che ha portato chi scrive, assieme ad altri, ad approfondire questo specifico settore.

Le origini dell'interesse a un esame dei reciproci legami nel settore della seta tra Italia e Giappone, va in realtà molto più indietro nel tempo del

¹ C. Zanier, *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, CLEUP, Padova 2006, 445 pp., 75 ill., 5 grafici.

decennio indicato nel titolo. La sua prima manifestazione pubblica ebbe luogo nel seminario internazionale sulla storia della seta che si svolse in due anni accademici (1985-86 e 1986-87) presso il Dipartimento di Storia Moderna e Contemporanea dell'Università di Pisa.² A quel seminario parteciparono, per quel che si riferiva al Giappone, Corrado Molteni e Baba Masataka, oltre al sottoscritto. Tra i punti di interesse che emersero in quell'occasione vi furono quelli dei diversi percorsi di evoluzione nell'Ottocento delle tecnologie di produzione del filo di seta tra i due paesi, del ruolo svolto dal Giappone nel rifornire l'Italia di uova di baco da seta ai tempi dell'epidemia della "pebrina" in Europa, dei diversi sistemi di organizzazione del lavoro nelle filande. Sul tema della "pebrina" sarebbe stato pubblicato, sulla *Bonner Zeitschrift für Japanologie*, l'intervento al Convegno dell'EASJS tenutosi a Parigi nel 1985,³ il primo di una nutrita serie di successivi articoli, apparsi in varie sedi,⁴ che avrebbero gradualmente messo a fuoco la questione, assai più complessa e intricata di quanto non poteva all'inizio sembrare, delle reciproche interazioni tra sericoltura europea e sericoltura giapponese, relazioni che si sono lentamente e molto faticosamente meglio chiarite negli anni successivi, ma che sono ancora una fonte potenziale di nuove indicazioni di grande interesse e sulle quali tornerò più avanti.⁵ Molteni, a quei tempi, lavorava alla Hitotsubashi

² C. Zanier, "Un seminario sulla storia della seta", "Notizie dei Quaderni", *Quaderni Storici*, 67, 1988.

³ C. Zanier, "Japan and the 'Pebrine' crisis of European sericulture during the 1860s", *Bonner Zeitschrift für Japanologie*, 8, 1986.

⁴ C. Zanier, "Japan as a newcomer in the world silk market: the European assessment (1848-1898)", *Rivista internazionale di scienze economiche e commerciali*, XXXVI, 1, 1989; Id., *Tradition and Change in the Early Marketing of Japanese Silkworm Eggs: The First Large-scale Japanese Inroad into Western Markets (1863-1875)*, in S. Metzger-Court & W. Pascha (eds), *Japan's Socio-Economic Evolution. Continuity and Change*, Japan Library, Curzon Press, Folkestone 1996, pp. 50-65; Id., "Alla ricerca del seme perduto. Setaioli italiani in Giappone nella seconda metà dell'Ottocento", in *Nell'Impero del Sol Levante. Viaggiatori, Missionari e Diplomatici in Giappone*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1998, pp. 109-132; Id., "Kinu bōeki to shoki no Nichi-I kōryū", *Nichi-I bunka kenkyū*, XXXVI, 1998, pp. 51-69; Id., "Kinu bōeki to shoki no Nichi-I kōryū", in *Bakumatsu ishin to gaikō*, "Bakumatsu ishin ronshū, 7", Yoshikawa kōbunkan, Tōkyō 2001, pp. 286-315; Id., "Ricchezze e splendori di 'un mondo fluttuante'. Setaioli italiani in Giappone dal 1863 al 1880", in A. Tamburello (a cura di), *Italia-Giappone 450 anni*, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, Roma – Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli-Roma 2003, vol. I, pp. 89-104.

⁵ C. Zanier, "La sericoltura europea di fronte alla sfida asiatica: la ricerca di tecniche e pratiche estremo-orientali (1825-1850)", *Società e Storia*, 39, 1988; Id., "L'immagine della Cina e del Giappone in Italia attraverso l'introduzione di pratiche sericole estremo-orientali in Europa (1825-1870)", in *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli XVIII e XIX*, vol. III, Napoli 1989; Id., "La sericoltura dell'Europa mediterranea dalla supremazia mondiale al tracollo: un capitolo della competizione economica tra Asia orientale ed Europa", *Quaderni Storici*, 73, 1990, 1, pp. 7-53; Id., "The European Quest for East Asian Sericultural Techniques. Matthieu Bonafous and the Translation of the Yōsan Hiroku in 1848", in Id., *Where the roads met. East and West in the Silk Production*

di Tōkyō sotto la guida di uno dei maggiori esperti di storia economica del settore della seta in Giappone, Kiyokawa Yukihiko: devo a Molteni l'essere entrato in rapporto con Kiyokawa, in quella che è stata una lunga, stimolante e fruttuosa collaborazione nella ricerca, inclusa la opportunità di trascorrere un lungo periodo come Visiting Professor all'Institute of Economic Research della Hitotsubashi nel 1999-2000.

All'incirca nello stesso periodo del Seminario di Pisa, e in maniera del tutto indipendente da quelle iniziative, un ulteriore stimolo all'approfondimento delle relazioni italo-giapponesi nel campo serico venne, in maniera in parte indiretta, dalla riconsiderazione storiografica delle prime fasi dei contatti diplomatici tra Italia e Giappone nel corso del Primo Convegno italo-giapponese di studi storici, nei cui *Atti* Raoul Gueze esponeva con grande lucidità e impeccabile documentazione la posizione assolutamente primaria dei prodotti serici nello spingere l'Italia a stabilire rapporti con il Giappone.⁶ Indicazioni analoghe venivano dal saggio di Ugolini nello stesso volume.⁷ Alcuni anni più tardi, l'iniziativa dell'Istituto di Cultura Giapponese di Roma di ripercorrere, con una mostra e con un volume, le vicende della "Missione Iwakura" in Italia, diede la possibilità di intervenire con un breve saggio sugli interessi in campo sericolo che sottostavano all'importanza attribuita dai giapponesi alla tappa italiana di quella missione.⁸

Nel corso degli anni '90 il binomio seta/Giappone coniugato ai rapporti con l'Italia cominciava a suscitare un certo qual interesse a livello di laureandi e/o di dottorandi in più di una università italiana, anche non di indirizzo orientalistico. Aveva inizio così una lunga stagione in cui in veste di relatore, di correlatore o di semplice "coadiutore" e consigliere mi sono trovato a seguire

Processes (17th to 19th Centuries), Italian School of East Asian Studies, Kyōto 1994, pp. 71-94; Id., *The Worldwide Web of Silk Production, 1300-2000*, Paper presented to the XIIIth International Conference of Economic History, Buenos Aires, July 2002; Id., "The transformation of Japan's Economic Structure between Bakumatsu and Meiji (1863-1880). The Role Played by Economic Relations between Italy and Japan as Documented by New Historical Sources", in A. C. Lavagnino, C. Molteni, F. Montessoro (eds), *Reflections on Asia. Essays in honour of Enrica Collotti Pischel*, FrancoAngeli, Milano 2003, pp. 201-213; Id., "Pre-Modern European Silk Technology and East Asia: Who Imported what?", in Debin Ma (ed.), *Textiles in the Pacific, 1500-1900*, Ashgate Variorum, Aldershot (UK) 2005, pp. 105-189.

⁶ R. Gueze, "Fonti archivistiche per la storia delle relazioni italo-giapponesi. Elementi di ricerca", in *Lo stato liberale italiano e l'età Meiji*, Ateneo, Roma 1987, pp. 191-218.

⁷ R. Ugolini, "I rapporti tra l'Italia ed il Giappone nell'età Meiji", in *Lo stato liberale italiano e l'età Meiji*, cit. pp. 131-173.

⁸ C. Zanier, "La seta ed i rapporti commerciali italo-giapponesi ai tempi della missione Iwakura", in *Il Giappone scopre l'Occidente. Una missione diplomatica (1871-73)*, Istituto Giapponese di Cultura / The Japan Foundation, Roma 1994, pp. 67-74. Successivamente riedito in Giappone: C. Zanier, *Iwakura shisetsudan ni okeru to Nichi-I tsūshō kankei*, in Iwakura S. (a cura di), *Iwakura shisetsudan to Italia*, Kyōto University Press, Kyōto 1997, pp. 217-236.

un notevole numero di dissertazioni presentate non solo e non tanto a Pisa, quanto a Ca' Foscari di Venezia, alla Sapienza di Roma, alla Statale e alla Bocconi di Milano. Funzioni simili mi sono state richieste tanto in Francia, quanto in Giappone. Voglio, a questo riguardo, sottolineare con decisione come io sia debitore a tutti questi lavori per una parte non secondaria del procedere o dei risultati finali delle mie ricerche e per gli stimoli e le tante indicazioni nuove che essi mi hanno offerto: ovunque è stato possibile ne ho dato atto esplicitamente. Va purtroppo anche ribadito come l'introduzione del sistema 3+2 nell'ordinamento universitario, con il trasformare l'impegnativa tesi di laurea del vecchio ordinamento in due affrettate, superficiali e scollegate tesine, abbia inaridito totalmente questa basilare fonte formativa per gli studenti (e per i docenti), contribuendo alla sciatta banalizzazione dello studio universitario.

Per citare alcuni degli importanti contributi provenienti da tesi del vecchio ordinamento devo ricordare, a titolo di esempio, la tesi di laurea di C. Camporese⁹ che rientra, in senso lato, nelle reinterpretazioni della missione Iwakura in Italia. In quel caso, l'esame approfondito da parte della Camporese delle attività della cosiddetta "Commissione Bacologica Giapponese", che soggiornò in Italia per quasi un anno raccogliendo materiali e svolgendo indagini su tutti gli aspetti della sericoltura e dell'industria serica italiana, ha messo in luce non soltanto la basilare funzione di quella Commissione nel fornire le basi documentarie per l'efficienza operativa della missione Iwakura nella sua forzatamente breve permanenza in Italia, quanto soprattutto quella di mettere a disposizione del Governo del proprio paese alcuni elementi essenziali per una vasta ristrutturazione del settore serico in Giappone, sino ad allora pericolosamente arretrato, che ebbe in effetti luogo a partire proprio da quegli anni.¹⁰ Allo stesso modo, la lunga opera di supervisione e di collaborazione con F. Travaglini, prima nella preparazione della sua tesi di laurea a Roma¹¹ e poi in quella presentata alla Tōkyō toritsu daigaku¹² ha aperto una vasta finestra sugli intensi rapporti diretti, anche a livello personale, tra una grande famiglia di produttori sericoli – i Tajima di Shimamura (oggi in Gunma) – e alcuni dei maggiori attori italiani nel campo

⁹ Chiara Camporese, *La Missione Iwakura in Italia: gli interessi sericoli scientifici e commerciali (1870-1873)*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea in Lingue e Letterature Orientali, Università Ca' Foscari, Venezia 1997/98.

¹⁰ Si veda anche C. Zanier, "Un fondo di fotografie giapponesi a Como", *Fotologia*, 8, 1987, relativo alla presenza dell'industria serica giapponese all'Esposizione Universale di Vienna, di cui facevano parte i membri della Missione Bacologica Giapponese poi in Italia.

¹¹ Francesca Travaglini, *L'industria serica giapponese e il commercio con l'Occidente*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere Moderne, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Roma "La Sapienza", 1995/1996.

¹² Francesca Travaglini, *Meiji no nichu-I yōsan gijutsu kōryū. Nihon no sanshigyō no hatten niokeru sono yakuwari*, Dissertation, Tōkyō toritsu daigaku, Jinbungakubu, Shigakuka, Tōkyō 2000-2001.

degli scambi di prodotti serici e di tecnologie tra l'Italia e il Giappone a partire dai primissimi anni del Meiji sino agli inizi degli anni '80, quando membri dei Tajima vennero in Italia aprendo empori per la vendita del loro seme-bachi (uova di baco da seta) a Milano e Torino. Da quelle basi è scaturita, tra le altre cose, una lunga e proficua cooperazione nella ricerca con studiosi giapponesi locali e con il Nippon Silk Centre (*Kinu no sato*) di Gunma che ha dato luogo a una mostra, con pubblicazione, inserita nell'ambito di *Italia in Giappone 2001*¹³ e un altrettanto stimolante rapporto con la Maison Franco-Japonaise di Tōkyō dove si sono svolte alcune conferenze/dibattito sul ruolo degli apporti tecnologici italiani allo sviluppo del comparto della seta in Giappone, la sintesi di uno dei quali è stata successivamente pubblicata su *Ebisu*.¹⁴ In questa prospettiva ho avuto scambi del massimo interesse con il collega Ishii Motoaki: i nostri percorsi di studio sui giapponesi venuti in Italia si sono spesso proficuamente incrociati; ho tratto spunti di notevole interesse dai sistematici lavori di Lia Beretta e penso di poter dire di avere a mia volta contribuito alla contestualizzazione dei motivi professionali della presenza di alcuni giapponesi in Italia da lei recentemente studiati, come Hiramoto Hiroshi. Resta un contributo basilare alle mie ricerche il diario del Guardiamarina Bove, della cui puntuale edizione siamo tutti debitori al collega Puddinu.¹⁵

L'insieme delle ricerche svolte da chi scrive in tutti questi anni, inclusa l'elaborazione dei contributi apportati da altre tesi di laurea o di dottorato, tra le quali devo almeno citare quelle di P. Mazzanti,¹⁶ di A. Gavazzi,¹⁷ di G. Bertelli, sono alla fine confluite nel volume *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)* di cui si è parlato all'inizio, la cui stesura finale è stata elaborata durante il triennio trascorso al Centre de recherches historiques dell'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi e ha potuto avvalersi di numerose discussioni, anche a carattere seminariale, con svariati

¹³ C. Zanier, "Italian Silk Traders in Japan at the time of pebrine silkworm epidemics (1861-1880)", in *Sericultural Exchange between Italy and Japan in the Middle of 19th Century - Mazzocchi, Shimamura and Italian Silk Costumes*, Nippon Silk Center, Gunma 2001, pp. 41-50. Si veda anche C. Zanier (a cura di), *Il Diario di Pompeo Mazzocchi (1829-1915)*, Fondazione Pompeo e Cesare Mazzocchi, Massetti Rodella Editori, Roccafranca (Bs) 2003, pp. 239.

¹⁴ C. Zanier, "Échanges, appropriation et diffusion de technologies d'origine étrangère au Japon. Le cas de la sériciculture et de l'industrie de la soie (1860-1900)", *Ebisu*, Maison Franco-Japonaise, Tōkyō, Dicembre 2003, pp. 5-25.

¹⁵ Paolo Puddinu (a cura di), *Un viaggiatore italiano in Giappone nel 1873 - Il "Giornale Particolare" di Giacomo Bove*, IKEOKA, Sassari 1998.

¹⁶ Patrizio Mazzanti, *La diplomazia italiana e i cartoni giapponesi*, Tesi di Laurea, Università "Luigi Bocconi", Milano, A.A. 2001-2002.

¹⁷ Anna Gavazzi, *Il Giappone, l'Italia e la crisi della sericoltura: commercianti bresciani sulla via della seta*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea in Lingue e Civiltà Orientali, Università Ca' Foscari, Venezia, A.A. 2003-2004.

colleghi francesi esperti nel settore, per le ovvie interconnessioni non solo tra le sericolture di Francia, Italia e Giappone, ma anche per quelle con il ruolo svolto dalla Francia in quel periodo nell'apertura e nella modernizzazione del paese del Sol Levante.

Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)

L'obiettivo centrale di questo volume (qui citato alla nota 1) era quello di offrire un quadro analitico dettagliato degli italiani che si erano recati in Giappone tra il 1861 e il 1880 allo scopo di acquistarsi, in grandi quantità e per valori assai elevati, una merce del tutto particolare, le uova del baco da seta. Tali uova erano note nel gergo di allora come "seme-bachi" da cui l'appellativo di *semai* per coloro che si dedicavano a questo peculiare business. Che i semai italiani andati in Giappone fossero parecchi si poteva già capire da alcuni dei nostri resoconti consolari provenienti da Yokohama, ma il computo cui alla fine si è giunti – 148 persone, ciascuna con una sua scheda personale nel libro – è certamente superiore a quanto ci si poteva ragionevolmente aspettare. Inoltre, il numero cui si è arrivati è sicuramente una sottostima, a causa delle tante lacune documentarie riscontrate: la cifra reale dovrebbe aggirarsi tra i 160 e i 170 individui recatisi in Giappone come semai.

Se quei numeri in sé sono già indice di una grande potenzialità di sviluppi per ulteriori ricerche sui rapporti, anche individuali, tra Italia e Giappone, colpisce ancora di più che una gran parte di quegli uomini d'affari non si siano recati una sola volta o due in Giappone (il viaggio allora, tra andata e ritorno e il periodo di sosta in Giappone, si aggirava sui 5-6 mesi, con costi astronomici), ma che uno sbalorditivo 35% dei 148 individui da me schedati abbia compiuto tra i 6 e i 17 viaggi dall'Italia sino a Yokohama e ritorno, passando così una parte considerevole della propria vita attiva ad andare in Giappone. Se consideriamo che molti semai si passavano la staffetta di quel business tra fratelli, padri e figli o cognati, constatiamo che ci furono, nella seconda metà dell'Ottocento alcune decine di famiglie di imprenditori del Nord Italia – prevalentemente lombardi o piemontesi – che vissero "in simbiosi" con il Giappone anche per 10-15 anni.

La corposità di questi dati di base, che per primo hanno stupito chi li stava certosinamente raccogliendo da una infinità di fonti diverse, hanno reso il secondo obiettivo della ricerca, quello di valutare se e quale impatto vi fosse stato sulla sericoltura e sull'industria serica giapponese da una presenza sistematica e prolungata di esperti stranieri del settore, una questione assai più complessa e vasta di quanto inizialmente ipotizzato. Non è qui possibile andare in troppi particolari, ma sono emersi numerosi indizi che indicano che vi fu un passaggio continuo di informazioni, saperi e suggerimenti tecnici e pratici dall'Italia verso il Giappone, in una fase in cui quel paese doveva adattare una sericoltura e una industria serica molto arretrate, rispetto agli standards raggiunti in Italia e in Francia, alla domanda del mercato mondiale per filo di

seta di una certa qualità – una delle pochissime materie che il Giappone fosse in grado allora di esportare. Chiave di volta di questo trasferimento di know-how e di tecnologie fu, da un lato, l'alta ricettività di un'economia agricola come quella giapponese in impetuoso sviluppo e miglioramento tecnico da molto tempo e soprattutto da quando, negli anni '30 e '40 dell'800, erano state sfondate le barriere dei privilegi e dei monopoli delle corporazioni di mestieri e di mercanti delle città e dall'altro lato, i rapporti di fiducia e di reciproca stima che si installarono tra mercanti giapponesi e mercanti italiani. Il termine mercanti è in effetti solo parzialmente corretto e ciò per entrambi i gruppi nazionali: in realtà sia coloro che vendevano i “cartoni” di seme-bachi a Yokohama, sia coloro che li acquistavano, pur svolgendo un ruolo manifestamente di carattere commerciale erano in realtà uomini che per la assoluta maggioranza venivano da famiglie di agricoltori molto specializzati. Alle loro spalle avevano una dimestichezza profonda con bachi, gelsi, bozzoli e filo di seta, acquisita sin da bambini, e lo stesso valeva per i giapponesi. Era questo che consentiva loro pur non conoscendo ciascuno l'idioma dell'altro, di “parlare la stessa lingua” e di capirsi reciprocamente assai bene sui temi di comune interesse e di comune passione. Era per questo che anche le grandi ditte multinazionali che operavano in Giappone avevano dovuto mettere da parte, nel commercio del seme-bachi, i propri astuti e navigati mercanti per ricorrere a degli impiegati italiani, gli unici (assieme a qualche francese) a sapersi districare con efficienza e professionalità nell'esame minuzioso di quella particolarissima derrata vivente.

Sono questi legami di reciproco rispetto e stima che spiegano come i giapponesi che di tanto in tanto vengono in Italia per informarsi sul settore della seta possano muoversi così agevolmente per i luoghi più remoti della penisola dove si allevano i migliori bachi o si tira la migliore seta: gli uomini della “Commissione Bacologica Giapponese”, di cui si è parlato più sopra, che precedettero di molti mesi l'arrivo in Italia della Missione Iwakura, furono in grado di visitare alcuni dei luoghi di maggiore importanza tecnica per la produzione della seta solo perché erano accompagnati e guidati da esponenti di rilievo del mondo dei semai con i quali avevano da tempo stabilito solidi rapporti in Giappone. Un ulteriore esempio viene dal settore specifico della produzione del filo di seta, dove uno dei primi costruttori di filande moderne in Giappone, Caspar Mueller, aveva in precedenza lavorato per 13 anni in filanda nei pressi di Bergamo ed era fratello di uno dei maggiori semai milanesi della prima ora: uno svizzero impiantato in Lombardia da un ventennio almeno. Altre filande vennero costruite intorno al 1874 all'interno del Giappone con brevetti dell'ing. Morlani di Bergamo e il legame con il gruppo assai numeroso dei semai bergamaschi in quel periodo in Giappone appare evidente. Sono questi solo alcuni degli esempi che si potrebbero moltiplicare, ma sono anche trampolini di lancio per approfondire le ricerche che qui si sono solo impostate.

La professionalità e le competenze specifiche dei semai italiani in

Giappone, unite all'elevato numero delle presenze di questi nel paese, ha offerto una gran quantità di indicazioni per un terzo obiettivo della ricerca, quello relativo al corpus delle fonti generate da queste presenze e della loro "qualità" storiografica. Anche in questo caso i risultati raggiunti e soprattutto quelli che si stima essere ancora raggiungibili sono molto superiori a quanto ci si aspettava all'inizio del nostro lavoro.

Procedendo per categorie, metto al primo posto le "corrispondenze" dei semai dal Giappone, divise per tipologie. Quasi tutti andavano in Giappone per conto di società, associazioni o enti costituiti in Italia (ve ne erano almeno una sessantina) e a essi fornivano, da Yokohama, indicazioni sull'andamento della campagna acquisti in corso. Una parte di queste corrispondenze venivano a loro volta pubblicate su quotidiani o periodici in Italia, per tenere al corrente i tanti clienti che avevano sottoscritto alle spedizioni e/o nell'ambito di una forma di pubblicità per le singole iniziative. Si tratta, per la gran parte di brevi dispacci – di una decina di righe – a carattere prevalentemente tecnico, ma in cui vi sono spesso notazioni di carattere generale sul momento economico o politico in Giappone o su avvenimenti esterni particolari in grado di influenzare il mercato. Alle volte quei dispacci diventano più lunghi e complessi, raggiungendo anche il paio di colonne di un quotidiano, includendo commenti, previsioni e valutazioni su temi di carattere più generale e magari descrizioni di avvenimenti, luoghi o persone. Prese una per una tali fonti sono relativamente povere, ma è il numero complessivo che ne fa crescere, e di molto, l'importanza. Per il volume *Semai* ho sinora individuato oltre 150 dispacci (di 33 autori diversi) pubblicati su di una ventina tra quotidiani e periodici italiani e francesi. Essi hanno fornito, nel loro insieme, una messe di dati decisamente cospicua, ma devo anche sottolineare che la mia ricerca, per quanto sistematica, non ha potuto coprire né tutte le annate del ventennio per tutti questi giornali, né tutti i quotidiani o periodici che avrebbero potuto pubblicarne. Secondo una stima che reputo molto prudentiale ve ne devono essere ancora da individuare almeno altrettanti. Inoltre, per i fini del volume che stavo scrivendo, io ho utilizzato quei dispacci in prevalenza per trarne dati sui semai stessi e sul traffico del seme-bachi, ma essi, come ho già evidenziato, forniscono anche particolari, a volte inediti o poco noti, su aspetti molto più generali della situazione politica ed economica del paese. Un completamento sistematico ed esaustivo di questo lavoro, con la selezione anche degli aspetti più generali delle informazioni fornite, costituirebbe senza dubbio una fonte di notevole importanza per la storia di Yokohama e del Giappone, della sua economia e delle sue relazioni con l'esterno in quel periodo.

Fonte analoga, ma da tenere ovviamente separata nell'analisi, quella delle lettere mandate a casa, a parenti, amici e soci. Queste si trovano negli archivi, più in quelli privati che pubblici, e sinora ne sono emerse relativamente molto poche, ma la loro importanza non può sfuggire, anche perché, non essendo quasi mai destinate né alla pubblicazione né alla circolazione tra estranei, sono molto più "sciolte" dei dispacci e forniscono molti più dati su eventi, persone e

luoghi. Anche in questo caso, il disporre di tanti nominativi di semai potrebbe consentire di fare ricerche mirate sui discendenti e individuare altri archivi. Il tempo da impegnare e la fatica sarebbero senza dubbio assai rilevanti, ma i potenziali risultati credo potrebbero essere assai significativi.

In ultimo luogo, qualche parola sulle “relazioni” di escursioni e viaggi fatti all'interno del Giappone dai nostri semai. Abbiamo notizie su almeno 16 di queste spedizioni e non si dovrebbe esser lontani dal vero a pensare che il totale si aggiri intorno alla ventina; di queste poco più di una mezza dozzina soltanto hanno lasciato delle tracce scritte e pubblicate che siano state identificate, ma il loro valore come fonte documentaria non può essere sottovalutato, per la grande quantità di informazioni che forniscono su parti del Giappone anche molto lontane da Yokohama. Anche in questo caso in *Semai* le relazioni in questione sono state utilizzate nell'ottica prevalente di ricostruire le vicende dei semai e in quella di far emergere i rapporti con produttori giapponesi dell'interno e i loro rappresentanti a Yokohama, ma non vi è dubbio che quelle relazioni forniscano anche delle analisi e delle descrizioni di molti aspetti del Giappone di allora che meriterebbero una ben più ampia interpretazione storiografica, in primo luogo per gli elementi che forniscono sullo stato di sviluppo sia della sericoltura sia dell'agricoltura giapponese. Provenendo da esperti del campo esse possono essere del massimo interesse per gli studiosi di oggi, come dimostra il volumetto sulla spedizione a Ueda nel 1872 di Cesare Bresciani e Giacomo Cicogna¹⁸ che può ben dirsi un *by-product* del volume *Semai* e che ha costituito un valido terreno di scambio e di collaborazione con un gruppo di storici locali della città di Ueda (Nagano), per i quali la fonte italiana costituiva un'assoluta novità e una delle prime in assoluto tra le fonti di viaggiatori stranieri sulla loro area di quel periodo. Mi permetto anzi di suggerire che una rilettura critica, assieme a esperti giapponesi, dei due “Viaggi” pubblicati da Pietro Savio – praticamente del tutto ancora ignorati dalla storiografia giapponese – potrebbe dare risultati altrettanto interessanti. Vorrei anzi sottolineare a questo riguardo come sul terreno dell'analisi della produzione serica nelle campagne giapponesi il primo volume di Savio fornisca dati molto più accurati e scientificamente e tecnicamente molto più validi e utili di quelli – frettolosi e poco approfonditi – dei tanto citati tre *Reports* del console britannico Adams, il quale del resto ammetteva esplicitamente di intendersi molto poco di bachicoltura. In ogni caso, non è da escludere che ricerche più accurate possano portare all'individuazione di altre relazioni inedite dei nostri semai, tanto sulle spedizioni che conosciamo, ma che non sono per ora appoggiate da relazioni edite o note, quanto su qualche altra spedizione “clandestina”, su cui abbiamo solo vaghi accenni, ma che deve essere stata per forza oggetto anch'essa di relazione agli interessati soci in Italia.

¹⁸ C. Zanier (a cura di), *Bresciani Cesare, Viaggio all'interno del Giappone (1872)*, Fondazione Pompeo e Cesare Mazzocchi, CLEUP, Padova 2006. Per altre spedizioni si veda anche G. Bertelli su *Italia gakkai shi*, 57, ottobre 2007, pp. 124-165.

Il quarto obiettivo del volume riguardava l'intricata e affascinante questione della lettura e/o interpretazione da parte di centinaia di migliaia di utenti italiani delle scritte in kanji sui cartoni importati, scritte che identificavano le località, i produttori e la qualità del seme-bachi e che in teoria avrebbero dovuto garantire dalle frodi. A monte vi era il problema di comprendere in quale misura i semai stessi fossero in grado di comprendere la lingua giapponese parlata e scritta e in che modo si orientavano con gli strumenti che dovevano utilizzare, in primo luogo le carte geografiche del paese e la traslitterazione e corretta pronuncia dei nomi di luogo. L'analisi di queste questioni ha portato alla luce materiali del più grande interesse e ha messo in evidenza l'inventiva geniale di alcuni dei nostri setaioli per affrontare in maniera concreta e rendere solubili problemi teoricamente di quasi impossibile soluzione. Non insisto su questo punto poiché esso è stato l'oggetto specifico di una elaborata comunicazione al Convegno *Il testo in Asia e Africa. Produzione, trasmissione, fruizione* i cui atti sono stati editi dalla Cafoscarina nel 2006.¹⁹

Il tema delle carte geografiche riporta infine alla più vasta questione di quanto e cosa abbiano riportato in Italia i semai e di come questo flusso sia identificabile in collezioni oggi accessibili. Per le carte geografiche giapponesi un'opera eccellente e assai meritoria di prospezione delle raccolte della Società geografica italiana in Roma è stata compiuta da poco;²⁰ vi è solo da rammaricarsi che il non aver preso in adeguata considerazione la presenza, l'opera e gli interessi dei semai, ha impedito di rendersi conto di come il nucleo di base delle raccolte (donazione Robecchi) e buona parte delle accessioni individuali fossero strettamente legate ai commerci italo-giapponesi nel campo del seme-bachi e della seta.²¹ Ristabilita questa prospettiva, sarà più semplice individuare le istituzioni dove i semai depositarono altre carte geografiche, alcune delle quali di grande valore e rarità. Sono convinto che in questa direzione vi sia ancora molto da scoprire. Per quanto attiene alle importazioni di opere d'arte, l'argomento esulava dagli obiettivi della ricerca, e su di esso vi è solo un paragrafo; ma tengo a sottolineare che l'analisi di alcune collezioni oggi ancora esistenti – come quella della Fondazione Mazzocchi – mostra una sorprendente capacità, da parte del semaio bresciano

¹⁹ C. Zanier, "Setaioli italiani e setaioli giapponesi: terminologie, comunicazione, e interpretazione nell'Ottocento", in F. Crevatin, G. Samarani, C. Zanier (a cura di), *Il testo in Asia e Africa. Produzione, trasmissione, fruizione*, Cafoscarina, Venezia 2006, pp. 151-172.

²⁰ C. Cerretti (a cura di), *Carte di riso. Far Eastern Cartography. With a Complete Catalogue of the Collection of Chinese and Japanese Maps Owned by the Società Geografica Italiana*, Società Geografica Italiana, Roma 2003.

²¹ C. Zanier, "Carte di riso, carte di seta. La collezione cartografica giapponese alla Società Geografica Italiana. Una riflessione ed un contributo", *Asiatica Venetiana*, 8/9, 2007 [2005], pp. 163-174.

che la raccolse, di scegliere, nel campo della grafica giapponese, alcune delle parti assolutamente migliori e questo in anni in cui il *japonisme* francese ed europeo era appena ai suoi primi albori. Il fatto che a Milano e in altri luoghi della Lombardia, i semai avessero messo in piedi degli empori d'arte orientale già alla fine degli anni '60 dell'800, dovrebbe spingere a ricerche mirate sia sulla domanda esistente nel capoluogo lombardo sia sulle competenze, sui gusti e sulle capacità di valutazione di chi riforniva quei clienti. Credo che anche questo sia un terreno nel quale, se si parte dalle schede dei semai, si può sperare di individuare qualche filo conduttore che potrebbe portare molto lontano.

ITALY, JAPAN AND SILK IN THE 19TH CENTURY.
AN APPRAISAL OF TEN YEARS OF RESEARCH, OF FUTURE DEVELOPMENT
AND OF NEW HISTORICAL SOURCES.

The author's *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)* (2006) may be seen as the summing up of a large set of research on the relationship between Italy and Japan in silk-making in the 19th century. Among the issues dealt with, the one relating to some 150 Italian “semai” [= silkworm eggs traders] who travelled to Japan is paramount. A number of them went there from 6 up to 17 times. They were highly skilled and successful professionals, and were instrumental in introducing into Japan modern sericultural practices as well as advanced silk thread-making technologies; they also helped Japanese silkmens coming to Italy to inspect and learn from what was seen then as one of the most developed silk industries in the world. Hundreds of documents, letters, unpublished reports, newsletters sent by “semai” from Japan to provincial newspapers and specialised magazines have been found. The author maintains that several hundreds more may exist unnoticed. They may definitely constitute an historical source of primary importance.

19世紀におけるイタリア、日本、絹 – 10年にわたる研究の成果、将来の展望と歴史的な新資料

クラウディオ・ザニエル

筆者が2006年に上梓した『セマイ – 日本におけるイタリアの絹業者 (1861-1880)』は、絹産業分野における19世紀の日伊関係を広範に研究した結果をまとめたものである。扱われた問題の内、主眼となるのは、日本に渡航した約150人のイタリア人「セマイ」(蚕の繭の交易業者)に関する考察である。その多くは6回から17回に至るまで来日を重ねている。彼らは熟練を積み、成功した職業人であり、日本に近代的な養蚕法と先進の製糸技術を導入するのに貢献した。更に、日本人業者が、当時世界で最も発達した絹糸産業の一つを視察し、その技術を習得するためにイタリアに渡るのを援助した。この「セマイ」たちが日本からイタリアの地方新聞や専門誌に書き送った記録、手紙、未発表記事、定期報告などが、何百も発見されている。筆者はさらに幾百もの文書が知られずに埋もれているものと考え、それらは、重要かつ貴重な歴史的資料を構成すると思われる。

Pierantonio Zanotti

**IL FUTURISMO DI YAMAMURA BOCHŌ
SECONDO HAGIWARA SAKUTARŌ**

Nell'articolo 日本に於ける未来派の詩とその解説 “Nihon ni okeru miraiha no shi to sono kaisetsu” (Poesia futurista in Giappone e sua interpretazione, *Kanjō*, 5, novembre 1916), Hagiwara Sakutarō 萩原朔太郎 (1886-1942) usa il termine “futurismo” per difendere dalle critiche *Seisanryōhari* 聖三稜玻璃 (Prismi sacri), la controversa raccolta poetica di Yamamura Bochō 山村暮鳥 (1884-1924). Oltre a rappresentare un'importante attestazione del termine in riferimento a un poeta giapponese, il brano è interessante per cercare di dedurre quali significati un autore come Sakutarō attribuisse a tale parola a quel tempo. Più che uno studio sui rapporti tra i due poeti, o sul futurismo effettivamente presente (o meno) nella poesia di Bochō, questa vuole essere un'analisi del saggio di Sakutarō, inserito nella prospettiva storica dell'introduzione delle avanguardie in Giappone.

La “bomba”

Seisanryōhari uscì per i tipi del neonato Ningyō shisha 人魚詩社 (Società poetica Sirena) nel dicembre del 1915. La raccolta conteneva poesie come questa:

Paesaggio (*Fūkei* 風景)
-mosaico d'argento puro-

Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Flebile, un flauto di paglia
Una distesa di fiori di colza

Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Le allodole chiacchierano
Una distesa di fiori di colza

Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Malata è la luna del meriggio
Una distesa di fiori di colza.¹

O come questa:

Parole sconnesse (*Geigo* 囃語)

FURTO PESCE ROSSO
RAPINA TROMBA
ESTORSIONE VIOLINO
GIOCO D'AZZARDO GATTO
TRUFFA CHINTZ
MALVERSAZIONE VELLUTO
ADULTERIO MELA
LESIONI ALLODOLA
OMICIDIO TULIPANO
ABORTO OMBRA
SEDIZIONE NEVE
INCENDIO MELA COTOGNA
SEQUESTRO DI PERSONA PAN DI SPAGNA.²

Sebbene oggi *Seisanryōhari* sia considerato uno dei testi che anticiparono la nascita dell'avanguardia giapponese, all'epoca non fu capito. Molti

Abbreviazioni. YBZ: *Yamamura Bochō zenshū*, 4 voll., Chikuma shobō, 1989-1990; KSGS: *Kagai shinkō geijutsuron sōsho (kanpon hen*, 12 voll. e *shinbun zasshi hen*, 10 voll.), a cura di Omuka Toshiharu, Hidaka Kōji, Yumani shobō, 2003-2005; W68: Wada Yoshiaki, *Yamamura Bochō kenkyū*, Toshima shobō, 1968. Salvo dove diversamente indicato, tutti i testi in giapponese si intendono pubblicati a Tōkyō.

¹ YBZ, vol. 1, pp. 89-90.

² YBZ, vol. 1, p. 66. I primi termini delle coppie sono tratti dal codice penale giapponese (1880, 1907).

esponenti dello *shidan*, come Kawaji Ryūkō 川路柳虹, Fukushi Kōjirō 福士幸次郎, Shiratori Seigo 白鳥省吾 e Yanagisawa Ken 柳沢健, espressero le loro critiche verso le poesie della raccolta, che accusarono variamente di essere prive di senso, folli, o semplicemente i vacui giochi di un poeta dall'ispirazione inautentica.³

La cattiva ricezione della raccolta fu un duro colpo per Bochō, che vi aveva riposto grandi aspettative. A seguito di questa e di altre esperienze mortificanti, a cavallo tra il 1916 e il 1917 abbandonò quasi del tutto lo sperimentalismo “prismista” e andò a ingrossare le fila dei poeti ‘umanitari’, variamente ispirati dalle ideologie filantropiche propalate da *Shirakaba* 白樺 e dal populismo del nascente Minshūha 民衆派.⁴

Bochō, che mirava con *Seisanryōhari* a scagliare “una bomba per il mondo letterario e intellettuale” (lettera a Koyama Shigeichi 小山茂市 del 15 settembre 1915),⁵ ebbe la sua carriera di poeta, fino a quel momento in costante ascesa, praticamente rovinata. Allontanatosi sempre di più dal mondo letterario della capitale (*chūō bundan*), finì per ritagliarsi una sua dimensione in provincia, nelle varie località in cui soggiornò per via della sua professione di pastore anglicano. Nelle raccolte successive e nell'ampia produzione per l'infanzia degli ultimi anni, non c'è quasi più traccia dello spirito avanguardista del cosiddetto *Seisanryōhari jidai*.

Bochō e Sakutarō

I rapporti tra Bochō e Sakutarō sono stati ampiamente indagati, dagli specialisti dell'uno e dell'altro autore.⁶ Mi limiterò quindi a qualche breve cenno cronologico.

Almeno fino al clamoroso successo di *Tsuki ni hoeru* 月に吠える (Abbaiare alla luna, febbraio 1917), Bochō era stato di gran lunga più noto di Sakutarō

³ Tanaka Seikō, *Yamamura Bochō*, Chikuma shobō, 1988, pp. 236-245, e Nakamura Fujio, *Yamamura Bochō ron*, Yūseidō, 1995, pp. 136-159.

⁴ I commentatori hanno proposto molte possibili cause per spiegare il repentino cambiamento di stile di Bochō: esse comprendono tanto eventi della vita privata e professionale quanto vicende letterarie. L'argomento non può essere che accennato in questa sede.

⁵ YBZ, vol. 4, p. 663.

⁶ Si vedano ad es. Itō Shinkichi, *Imajizumu no shijintachi*, in *Takujō funsui*, “Kindai bungei fukkoku sōkan, 5”, Tōshi shobō, 1979; Wada Yoshiaki, *Yamamura Bochō to Hagiwara Sakutarō*, Kasama shoin, 1976; Hashiura Hiroshi, “Sakutarō to Bochō”, *Ibaraki daigaku kyōikugakubu kiyō-Jinbun, shakaikagaku, geijutsu*, 28, 1979, pp. 19-28; Kitagawa Tōru, *Hagiwara Sakutarō “Gengo kakumei” ron*, Chikuma shobō, 1995, pp. 3-52; Satō Yasumasa, *Sakutarō to Bochō*, in *Nihon kindaiishi to Kirisutokyō*, Shinkyō shuppan, 1997, pp. 353-467. Tra i primi a postulare un rapporto di influenza di *Seisanryōhari* su *Tsuki ni hoeru* figurano Naka Tarō (“Yamamura Bochō to Hagiwara Sakutarō to no kankei”, *Mugen*, 12, 1962, pp. 123-134) e Fujiwara Sadamu (*Shi no uchū*, Kaibisha, 1972).

negli ambienti poetici di Tōkyō. Più anziano di due anni, aveva già all'attivo due raccolte: *Sannin no otome* 三人の少女 (Tre vergini, maggio 1913) e, appunto, *Seisanryōhari*. Oltre a questo, Bochō aveva iniziato a pubblicare *shi* su rivista già nel 1906-7, sotto l'egida di Kanbara Ariake 蒲原有明. In seguito aveva oscillato tra il simbolismo dello stesso Ariake (*Ariakeshū* 有明集, 1908), il rivitalizzato decadentismo di Kitahara Hakushū 北原白秋 (*Jashūmon* 邪宗門, 1909; *Omoide* おもひで, 1911) e il *kōgo jiyūshi* 口語自由詩 (poesia in lingua parlata e verso libero) del gruppo naturalista di *Shizen to inshō* 自然と印象 (Natura e impressioni), organo ufficiale del Jiyūshisha 自由詩社 di Hitomi Tōmei 人見東明. Aveva avuto rapporti con esponenti del mondo letterario come Sōma Gyofū 相馬御風 e Miki Rofū 三木露風, e pubblicato sulle maggiori riviste dell'epoca, da *Waseda bungaku* 早稲田文学 a *Bunshō sekai* 文章世界.

L'esordio come *shijin* di Sakutarō, che aveva iniziato col *tanka*, risale invece al maggio del 1913, sulla rivista *Zanboa* 朱槃 di Hakushū.

Dopo che fu evidente a tutti il fallimento storico del *kōgo jiyūshi undō*, anche Bochō riflù nel campo variamente definibile come 'antinaturalista' ed 'estetista'. Questo lo portò ad avvicinarsi alla 'scuola' di Hakushū, e a pubblicare in seguito su riviste come *Chijō junrei* 地上巡礼 (Pellegrinaggio terreno, settembre 1914-marzo 1915), su cui si stavano facendo le ossa anche Sakutarō, Murō Saisei 室生犀星 e Ōte Takuji 大手拓次. Fu in questo contesto che Sakutarō approfondì la conoscenza della poesia di Bochō, e i due entrarono in contatto epistolare.⁷

Il principale risultato di questo avvicinamento fu la fondazione del Ningyo shisha intorno al giugno del 1914. Sakutarō e Saisei invitarono Bochō a perseguire con loro lo "studio della poesia, della religione e della musica". La società pubblicò anche un effimero *dōjinshi*, *Takujō funsui* 卓上噴水 (La fontana sul tavolo), che durò solo tre numeri, tra il marzo e il maggio del 1915.

Stando ad alcune lettere del periodo (ad es. a Hakushū, 5 nov. 1914, a Takahashi Motokichi 高橋元吉, ca. nov. 1916, a Shiratori Seigo, 14 e 31 dic. 1917), Sakutarō nutriva un ambivalente sentimento di ammirazione e ripulsa verso l'opera e la personalità di Bochō. Da un lato ne lodava l'originalità e l'audacia, ma dall'altro non condivideva la sua poetica tendenzialmente antisoggettiva e astratta. Sakutarō del resto era sostenitore di una poesia "sentimentalista", intesa come effusione dell'animo del poeta e inesausto scavo interiore. Anche dal punto di vista personale, il rapporto tra i due non fu particolarmente solido: abitando l'uno a Taira (odierna Iwaki) e l'altro a Maebashi, si incontrarono di persona solo due volte.

Il Ningyo shisha si sciolse di fatto dopo l'uscita di *Seisanryōhari*. Sakutarō e Saisei fondarono per conto proprio la rivista *Kanjō* 感情 (Sentimento), che

⁷ In una famosa lettera a Bochō del settembre 1914, Sakutarō lo annovera tra i suoi quattro punti di riferimento poetici (gli altri sono Hakushū, Saisei e Ōte Takuji).

iniziò le pubblicazioni nel giugno del 1916. I due invitarono solo in un secondo tempo Bochō a collaborarvi. Il suo ritorno fu salutato nel numero di novembre 1916 in cui, oltre all'articolo di Sakutarō oggetto di questo studio, comparivano quattordici traduzioni di Bochō da *Le spleen de Paris* di Baudelaire, tratte dalla versione inglese dello Sturm.⁸

Bochō, che nel frattempo aveva scoperto Dostoevskij, nel successivo 1917 portò a compimento un'improvvisa svolta verso l'umanitarismo. Continuò a collaborare a *Kanjō* tenendo un basso profilo, ma nell'autunno del 1917 lasciò la rivista per dissapori con gli altri curatori: questo passo significò di fatto la sua uscita dal *bundan* della capitale.

Dopo la svolta del 1917, Sakutarō, che pur a essa aveva guardato con iniziale interesse,⁹ smise di seguire gli sviluppi della poesia di Bochō, il cui vertice rimase sempre a suo parere *Seisanryōhari*. Nonostante il loro rapporto si fosse deteriorato, in seguito Sakutarō mantenne comunque la fama di autore vicino a Bochō, non fosse altro perché entrambi erano nativi della prefettura di Gunma. Dopo la morte di Bochō (1924), Sakutarō fu spesso coinvolto in manifestazioni commemorative.¹⁰

Poesia futurista in Giappone e sua interpretazione

Chiba Sen'ichi ha scritto che "Nihon ni okeru miraiha no shi to sono kaisetsu" è stato il primo testo a trattare di un'opera poetica giapponese chiamando in causa il "futurismo".¹¹ In realtà, esso è preceduto per lo meno dall'articolo "Yamamura Bochōshi to *Seisanryōhari*" di Suzuki Suezō 鈴木末藏, apparso su *Shiika* 詩歌 (luglio 1916).

Prismi sacri è un grande abbraccio tra forma poetica ed emozione. Tuttavia, non è assimilabile a qualcosa che abbia preso le mosse dal ritmo e dalla forma dei volumi, come avviene nella scuola pittorica cubista [立方画一派]. Anche se presta assai attenzione ai movimenti e ai suoni, non è materialistica come il Futurismo [未来派]; è una corrente impetuosa che, sopraffatta dalle emozioni, monta dal fondo più profondo, dove i suoni e la corrente del ritmo e del movimento dei volumi si manifestano venendo combinati con le emozioni.¹²

⁸ La portata dell'influenza di Baudelaire su Bochō è dibattuta. Uno studio fondamentale in merito è Sekigawa Sakio, *Bōdorēru, Bochō, Sakutarō no shihō keiretsu*, Shōwa shuppan, 1982. Su queste sventurate traduzioni si veda Kubo Tadao, "Yamamura Bochō no Bōdorēru yaku wo megutte", *Tōhoku gakuin daigaku ronshū (ippan kyōiku)*, 41, 1962, pp. 234-216.

⁹ W68, p. 213.

¹⁰ Wada Yoshiaki, "Hagiwara Sakutarō no Bochō hyōka wo megutte", *Gunjo kokubun*, 6, 1977, pp. 15-24.

¹¹ Chiba Sen'ichi, *Gendai bungaku no hikakubungakuteki kenkyū*, Yagi shoten, 1978, p. 112.

¹² Cit. in W68, p. 195.

Il Futurismo viene qui evocato eminentemente come termine di paragone negativo.

Un secondo precedente è costituito da un altro articolo dello stesso Sakutarō (“Saikin no shidan ni tsuite” 最近の詩壇に就いて, Sulla scena poetica recente), pubblicato su *Shiika* di settembre. In esso Bochō viene difeso con argomentazioni più stringate, ma del tutto identiche a quelle di “Nihon ni okeru miraha”.

Yamamura Bochō è colui che ha portato a compimento fino al grado estremo la poesia simbolista. La sua arte è ancor meglio del cosiddetto futurismo [未来派] occidentale e il suo stile è di una singolarità che non ha pari al mondo. Tuttavia anche l'arte del verlainismo, giunta a questo punto, si trova bloccata. Il movimento della poesia simbolista in Giappone è iniziato con Kanbara Ariake, è proseguito con Kitahara Hakushū e Miki Rofū, e con Yamamura Bochō è arrivato a un vicolo cieco.¹³

Le prime due frasi di questo intervento, quelle citate di norma dai commentatori, presentano l'idea che ci sia un nesso genetico tra Simbolismo e Futurismo, come se il secondo fosse la continuazione e lo sviluppo estremo del primo. Se il Futurismo è il compimento del Simbolismo e Bochō storicamente rappresenta il compimento del Simbolismo giapponese, la conclusione sillogistica di Sakutarō (qui lasciata ancora implicita) è che la poesia di Bochō sia la *poesia futurista del Giappone*.

Quest'idea solo accennata in “Saikin no shidan” diventa il cardine delle argomentazioni di “Nihon ni okeru miraiha”, il cui testo è così strutturato:

- 1) una discussione generale su Simbolismo, Post-Impressionismo e Futurismo;
- 2) una difesa di Bochō argomentata attraverso il suo supposto futurismo;
- 3) una spiegazione interlineare della poesia *Dansu* だんす (Danza), da *Seisanryōhari*.

La terza parte, per quanto rivelativa del metodo interpretativo di Sakutarō, basato su un impressionismo fortemente soggettivista, è forse quella meno ricca di spunti di riflessione. La poesia scelta, *Dansu*, è diventata una delle più famose della raccolta forse proprio grazie al trattamento riservatole da Sakutarō, secondo il quale ha per oggetto una giovane fanciulla danzante.

Danza

Tempesta
tempesta
sia la luce nel salice piangente!
Germogli ombelicali
di neonato

¹³ *Sakutarō zenshū*, vol. 8, Chikuma shobō, 1976, p. 396. Anche in W68, p. 200.

isteria di mercurio
 è arrivata la primavera
 le piante dei piedi
 arrotondano la tempesta
 nel *samovar* dell'amore
 rattristano il tè oolong?
 La tempesta
 è calciata in cielo.¹⁴

L'interpretazione di Sakutarō è oggi dibattuta. Da un lato si concorda nel cogliere in essa un possibile riverbero del vivace interesse per la danza e le arti performative condiviso all'epoca da molti intellettuali di formazione occidentale (si pensi alle varie traduzioni e commenti di testi di Valentine de Saint-Point e di Marinetti, alla presenza della danza nei quadri di Matisse, dei Futuristi, di Fusain e del Nika 二科, alle sperimentazioni di Yamada Kōsaku 山田耕筰 e Murayama Tomoyoshi 村山知義, ecc.).¹⁵ Dall'altro però le ricerche avviate da Sugimoto Kuniko hanno dimostrato in maniera piuttosto convincente che la poesia rappresenta (almeno nella prima parte) il vento che scuote le chiome degli alberi.¹⁶

Le prime due parti, trattando di aspetti teorici più generali, sono anche le più interessanti. Se ne riporta la traduzione integrale.

Poesia futurista in Giappone e sua interpretazione¹⁷

È risaputo che il grande spirito del Simbolismo scoperto dai vari Verlaine e Baudelaire ha esercitato un'influenza non solo sulla moderna scena poetica, come è naturale, ma perfino sulla pittura e sulla musica.

Credo che in merito alla definizione della parola "simbolo" siano state espresse molte opinioni diverse da diverse persone. Tuttavia queste discussioni sui termini

¹⁴ YBZ, vol. 1, pp. 68-69.

¹⁵ Misuzawa Tsutomu, "The Artists Start to Dance", in *Being Modern in Japan* (Elise K. Tipton & John Clark eds), University of Hawai'i Press, Honolulu 2000, pp. 15-24. Sulla possibile influenza della pittura europea e della *Danse* (1910) di Matisse in particolare: Inoue Yōko, "Bochō to zen'ei kaiga – Imajizumu to kaiga shiron (1)", *Gobun kenkyū*, 65, 1988, pp. 25-37. Secondo Tanaka Seikō, sarebbe invece uno schizzo del pittore futurista Gino Baldo riportato via *Montjoie!* nell'antologia *Rira no hana* リラの花 (Fiori di lillà, 1914) una possibile fonte di ispirazione (*Yamamura Bochō*, cit., pp. 189-190). Sulla Saint-Point e le arti performative del Futurismo erano usciti diversi articoli e traduzioni tra il 1913 e il 1916, tra cui gli autorevoli contributi di Yosano Hiroshi 与謝野寛, Takamura Kōtarō e Yanagisawa Ken.

¹⁶ Nasu Kaoru, "Yamamura Bochō *Dansu* no shi wo megutte", *Nihon bungaku kenkyū*, 31, 1996, pp. 105-113, condivide l'interpretazione di Sugimoto e presenta un'esauriente panoramica delle posizioni critiche sull'argomento a partire dagli anni '60.

¹⁷ Traduzione condotta sul testo riportato in KSGS *shinbun zasshi hen*, vol. 2, pp. 24-29.

lasciano un po' il tempo che trovano. La realtà dei fatti è evidente. Talmente evidente che la potrebbe comprendere chiunque. In breve, lo spirito della pittura del Post-Impressionismo è ciò che spiega lo spirito del simbolo nel suo significato più completo. Ovvero, "anziché dipingere il concetto (la materia) delle cose, dipingere la vita (i nervi) delle cose". A pensarci bene, tutte le dispute sul simbolo alla fin fine devono essere ricondotte a questa conclusione.

Le poesie moderne (in Giappone da Kanbara Ariake in poi), a prescindere dai loro principi, correnti o tendenze, nel loro spirito espressivo fondamentale si basano tutte allo stesso modo, neanche serve dirlo, su questo spirito del Simbolismo. Solo che quello che al momento è il punto centrale di tale problema (ammesso che ci sia un problema) altro non è che un problema di grado: "fino a che punto è bene introdurre dei simboli, e fino a che punto è male?". Altrimenti, è per così dire una disputa a base di preferenze personali sui dettagli dei simboli, come una certa qualità o un certo gusto che a essi si accompagnano. (Per esempio, gli esponenti di una data scuola amano i simboli che possiedono un gusto vago alla Mallarmé. Altri amano il gusto baudelairiano, ad altri piace la fragranza di [Richard] Dehmel [1863-1920]. E siccome queste posizioni non vanno alla fin fine al di là di una disputa dottrinale sulla sensibilità di ciascuno riguardo al *profumo* dei simboli, è ovvio che non hanno alcun legame con l'essenza del simbolo in sé). Tutte queste cose costituiscono un fenomeno uguale a quello per cui ancora adesso non si concludono i vari intricati dibattiti sui dettagli teorici della Teoria Evoluzionistica, sebbene oggi sia riconosciuta come una verità contro la quale nessuno può sollevare obiezioni.

Perciò, ammettendo che nella scena poetica attuale ci sia qualcosa che si debba chiamare "Simbolismo", questo deve indicare "i simbolisti più estremi tra i simbolisti". E appunto quest'arte del Simbolismo più estremo non può che essere l'arte del "Futurismo".

A ben vedere, il movimento futurista creato dai vari Kandinsky e Marinetti possiede senza dubbio all'interno delle proprie idee artistiche svariate nuove [concezioni della] vita e nuove morali. Ma tutto sommato nel suo spirito espressivo non fa altro che condurre ancor più all'estremo lo spirito del Post-Impressionismo. Sembra cioè che "non dipingendo *per niente* il concetto (la materia) delle cose, ne dipinga *solamente* la vita (lo spirito)". Anche il Simbolismo finora è rimasto in fin dei conti una cosa molto misteriosa. In esso si estende un mondo di spiritualismo in cui non essendoci materia respirano soltanto i nervi. Questo genere di arte in Giappone, in ambito pittorico, è propagandato già da molto tempo da Onchi Kō[shirō] e dal gruppo dell'ormai chiusa rivista *Tsukuhae* [Lucore lunare]. (L'opera intitolata *Lirismo* [Jojo 叙情] che Onchi pubblicò sul numero di commiato di *Tsukuhae* [genn. 1915] esprimeva in modo estremamente lirico, tramite una particolare intersezione di colori e linee, i bei sentimenti contrastanti che si provano al momento di separarsi dall'amata).¹⁸ Ritengo che in Giappone la pittura sia un passo avanti rispetto alle altre arti. Ritengo quanto meno che le menti di chi dipinge siano più sveglie delle menti di chi compone poesie, e che siano meglio disposte a comprendere le novità. Il

¹⁸ Onchi Kōshirō 恩地孝四郎 (1891-1955), pittore e stampatore, fu uno dei primi autori di opere astratte nella storia della pittura giapponese. Sui suoi rapporti con le avanguardie: Asano Tōru, "Rittaiha, miraiha to Taishōki no kaiga", *Kokuritsu kindai bijutsukan nenpō*, 1976, pp. 85-107. Sui rapporti con Sakutarō: Yanaga Toshiko, "Itameru me – Tanaka Kyōkichi no jidai", *Hikakubungaku kenkyū*, 50, 1986, pp. 99-115 e Tanaka Seikō, *Tsukuhae no gakatachi – Tanaka Kyōkichi, Onchi Kōshirō no seishun*, Chikuma shobō, 1990.

fatto che in una scena poetica come è quella giapponese sia emerso un poeta come Yamamura Bochō ci meravaglia come un fatto del tutto eccezionale. Questo perché tra le sue poesie non sono poche quelle che hanno preso le mosse dallo spirito del cosiddetto “Futurismo”. Tuttavia le sue poesie non sono incomplete e sciatte come quelle del “Futurismo” occidentale, ma rappresentano una nuova, magnifica arte dotata di un’originalità espressiva stupefacente e affatto particolare. (Così come tutte le novità vengono criticate dalla massa, anche la sua arte viene spesso criticata adducendo come motivo la sua incomprensibilità. C’è addirittura chi l’ha tacciata di essere le farneticazioni di un pazzo. Inutile dire che in molti casi pseudo-critiche come queste tradiscono la povertà di giudizio e l’ottusità degli stessi detrattori). Se devo dire la mia al riguardo, su questa questione c’è ovviamente molto di che discutere.

“Non parole, ma suoni. Non lettere, ma forme. Questa è la vera poesia”.

Così afferma Yamamura in un suo scritto di poetica.¹⁹ Con questa affermazione io concordo per il settanta per cento e dissento per il trenta. Ciò che predica è estremamente giusto, perché si percepisce nelle sue azioni la paura. Le cose troppo avanti presentano più pericoli di quelle troppo indietro.

Ciò detto, non intendo tuttavia in questa sede discutere i pro e i contro di queste arti. Voglio soltanto presentare la nuova espressione e il ritmo originale della poesia di Yamamura Bochō. Senza dubbio essi rappresentano uno dei fenomeni più innovativi e singolari della scena poetica mondiale contemporanea.

Passiamo ora a enucleare alcuni punti.

Il Futurismo come sviluppo estremo del Simbolismo

Abbiamo nel brano l’idea di uno sviluppo storico della poesia moderna giapponese (*kindaishi* 近代詩). Che la sua origine venga collocata nell’opera di Kanbara Ariake è discutibile, ma comprensibile. Probabilmente Sakutarō identifica qui il *kindaishi tout court* con la poesia simbolista, il che spiega la sua omissione di Shimazaki Tōson 島崎藤村 e di altri autori di *shintaiishi* 新体詩 anteriori al 1905 di *Kaichōon* 海潮音 (Il suono della marea) e *Shunchōshū* 春鳥集 (Uccelli di primavera).

Secondo Sakutarō, il Simbolismo è l’equivalente in letteratura della teoria evoluzionistica; non nel merito ovviamente, ma nel senso che, pur tra mille dispute settarie sui vari dettagli, entrambi costituiscono le ipotesi di lavoro dominanti nei rispettivi ambiti. Tutta la poesia moderna si basa, sempre secondo Sakutarō, sullo spirito del Simbolismo, che ne costituisce il presupposto a prescindere dalle divisioni tra correnti.

Presentando il Simbolismo come dato incontestabile e trionfante, Sakutarō è costretto a etichettare come “simbolisti” anche quei movimenti che proprio nella frattura rispetto al Simbolismo individuavano una delle loro caratteristiche fondanti: le avanguardie, col Futurismo in testa. Al massimo, li considera come la forma “più estrema” del Simbolismo. Proprio l’aspetto di

¹⁹ “Shokkakushō” 触角抄 (Antenne), *Ars*, 2, maggio 1915 (YBZ, vol. 4, p. 182).

rottura con la tradizione lirico-simbolista, il marinettiano “nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune” gli sfugge completamente, forse per insufficiente conoscenza della scena europea.

Quella della contiguità genetica tra Simbolismo e Futurismo sembra essere un'idea originale (forse più un fraintendimento) limitata al solo Sakutarō. Anche se in Giappone le presentazioni della letteratura futurista erano state di gran lunga meno numerose e approfondite di quelle relative alla pittura, erano già comparsi alcuni contributi piuttosto chiari su questo punto. Per esempio, nel suo fondamentale “Miraiha no zekkyō” 未来派の絶叫 (L'urlo del futurismo, *Yomiuri shinbun*, 5 marzo 1912), attingendo proprio al manifesto marinettiano citato sopra (dal volume *Le Futurisme*, 1911) e all'articolo “Le Futurisme et la jeune Italie” di Camille Mauclair (*La Dépêche de Toulouse*, 30 ottobre 1911), Takamura Kōtarō 高村光太郎 aveva precisato che:

Essi si oppongono così a D'Annunzio, il poeta della nostalgia, l'entusiasta del passato, il magnifico sentimentalista. Tagliano addirittura i ponti con i poeti simbolisti, gli amanti del chiaro di luna. Poe, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine sono oggi oggetto del loro odio.²⁰

A giudicare dalla confusione tra Simbolismo e Futurismo presente in “Nihon ni okeru miraiha”, Sakutarō probabilmente ignorava questo testo. È comunque difficile pensare che egli abbia potuto trarre la sua particolare interpretazione da qualcuno degli altri testi divulgativi sul Futurismo pubblicati in Giappone nel periodo 1909-1916, dove non sembra esserci alcun riscontro in questo senso.²¹ L'unica somiglianza che ho localizzato è con un articolo di Ishii Hakutei 石井柏亭 del 1912, in cui l'autore dichiara che il “simbolismo cromatico” di Kandinsky è “forse anche più estremo del simbolismo poetico di Mallarmé”.²² Se la fonte è questa (cosa non impossibile, essendo l'articolo uscito su una rivista letteraria che Sakutarō seguiva), potrebbe spiegare anche il peregrino riferimento a Kandinsky presente in “Nihon ni okeru miraiha”.

Al di là di questo, è evidente che con “futurismo” Sakutarō non intendeva nello specifico la scuola di Marinetti e Boccioni, ma qualcos'altro. Resta da capire che cosa.

²⁰ “Miraiha no zekkyō”, in *Takamura Kōtarō zenshū*, vol. 8, Chikuma shobō 1995, pp. 3-5. Cfr. Marinetti, *Le Futurisme*, a cura di Giovanni Lista, L'Age d'homme, Losanna 1979, pp. 117-121 e G. Lista, *Futurisme – Manifestes, proclamations, documents*, *Ibidem*, 1973, pp. 413-415.

²¹ Per es., nell'introduzione a *Rira no hana*, Yosano Hiroshi, notando che il Simbolismo, per quanto trasfusi nelle altre correnti, fosse ormai in Francia una cosa vecchia di più di dieci anni, sosteneva piuttosto l'ipotesi che “i nuovi movimenti come Futurismo, Cubismo, Simultaneismo, ecc. [fossero] un'ulteriore esagerazione dell'École de la vie (*Jinseiha* 人生派)” (*Tekkan-Akiko zenshū*, vol. 13, Bensei shuppan, 2004, p. 11).

²² “Fōvizumu to anchinachurarizumu” (Fauvismo e antinaturalismo), *Waseda bungaku*, 85, dicembre 1912, pp. 2-16.

Confusione terminologica e diluizione semantica

“Nihon ni okeru miraiha” presenta interessanti punti di contatto con i dibattiti in corso nel mondo della pittura e della critica d’arte (*gadan* 画壇). Sakutarō sembra consapevole di una maggiore articolazione del discorso dell’avanguardia presso la scena pittorica, che giudica meno arretrata di quella letteraria.

Nel 1916 erano ormai conosciuti da tempo i pittori post-impressionisti (*kōki inshōha* 後期印象派) e lo stesso Giappone aveva prodotto i suoi esponenti di questa corrente con i gruppi di Fusain (Hyūzankai ヒュウザン会) e di Nika, il cui apparato estetico era improntato a un Post-Impressionismo moderatamente aperto alle suggestioni di Cubismo, Futurismo e Blaue Reiter. Proprio i membri di Fusain e di Nika (indipendentemente dalle loro attività come collettivo), insieme al gruppo di *Shirakaba*, avevano contribuito alla divulgazione e alla riflessione teorica sull’opera di maestri come Van Gogh, Cézanne, Gauguin e Matisse, che si erano consolidati anche in Giappone come autori canonici del Post-Impressionismo. Critici e pittori come Arishima Ikuma 有島生馬, Kimura Shōhachi 木村荘八, Saitō Yori 齊藤与里, Ishii Hakutei, Morita Kamenosuke 森田亀之助, Kinoshita Mokutarō 木下柰太郎, già da qualche anno avevano poi documentato con una certa chiarezza le differenze tra le scuole dei Fauves, cubista, futurista e dell’Espressionismo tedesco, generalmente viste come uno sviluppo ulteriore del Post-Impressionismo.²³ Un ruolo importante aveva avuto anche la Mostra delle xilografie di Der Sturm allo Hibiya bijutsukan 日比谷美術館 (“Der Sturm mokuhanga tenrankai” デアシュトルム木版画展覧会, 14-28 marzo 1914), in cui erano state esposte, tra le altre, riproduzioni di opere di Kandinsky, Marc, Boccioni e Léger.²⁴

La definizione di Post-Impressionismo data da Sakutarō (“anziché dipingere il concetto (la materia) delle cose, dipingere la vita (lo spirito) delle cose”) non sfigurerebbe in uno degli scritti degli autori citati sopra, e sembra perfettamente in linea con le idee dominanti all’epoca nel *gadan*. Queste erano fortemente influenzate dall’ideologia di *Shirakaba* (individualismo, ‘espressionismo’ nel senso di ‘libera espressione dell’io’, ottimismo creativo,

²³ Si pensi anche solo al fondamentale “Yōga ni okeru hishizenshugiteki keikō” 洋画に於ける非自然主義的傾向 (Tendenze antinaturaliste nella pittura occidentale, *Bijutsu shinpō*, febbraio, marzo, giugno 1913) di Mokutarō. La più completa collezione di testi d’epoca giapponesi relativi alle avanguardie storiche è KSGS. I primi due volumi delle due serie coprono all’incirca il periodo in esame. Altre rassegne delle pubblicazioni di questo tipo in Giappone si trovano in Asano, “Rittaiha, miraiha to Taishōki no kaiga”, cit.; Chiba, *Gendai bungaku no hikakubungakuteki kenkyū*, cit., pp. 57-138 e Omuka Toshiharu, “Futurism in Japan, 1909-1920”, in *International Futurism in Arts and Literature* (Günter Berghaus ed.), de Gruyter, Berlin & New York 2000, pp. 244-270. Sulla ricezione del Futurismo da parte del gruppo di Fusain si veda Ōtani Shōgo, “Itaria Miraiha no shōkai to Nihon kindai yōga”, *Geisō*, 9, 1992, pp. 105-126.

²⁴ Su questa mostra epocale si veda Omuka Toshiharu, *Taishōki shinkōbijutsu undō no kenkyū*, Skydoor, 1998², cap. I, 3, e relativa bibliografia.

anti-accademismo) e, più in generale, dalla reazione contro il Naturalismo in letteratura e l'Impressionismo in pittura. Reazione diffusa a cavallo dei due ambiti da figure di mediazione come Kinoshita Mokutarō o Takamura Kōtarō.²⁵

Per Sakutarō, Simbolismo, Post-Impressionismo e Futurismo si basano tutti sullo stesso “spirito”, per quanto lo articolino con gradazioni più o meno estreme. Cardine del “Simbolismo più estremo” sarebbe il totale abbandono della naturalistica rappresentazione della realtà materiale, in favore di un interesse esclusivo per la *vita* e lo *spirito* delle cose, secondo i dettami del più tipico antinaturalismo anni '10. Rimane senza ulteriori elaborazioni l'accenno alle “nuove concezioni della vita” e alle “nuove morali” del Futurismo. Essendo priva di caratterizzazioni più specifiche (per es. la simultaneità, il dinamismo, la modernolatria, ecc.), una simile definizione di *miraiha*, per come venivano recepiti e filtrati in Giappone all'epoca, con evidenti aree di confusione e sovrapposizione, era indifferentemente riferibile a tutti i movimenti dell'arte nuova europea dai Fauves in poi.

Il fatto che Sakutarō consideri sia Kandinsky che Marinetti come artefici del “futurismo” e, per quanto in maniera ambigua, vi associ Onchi e il gruppo di *Tsukuhae* 月映, può essere letto come un'ulteriore prova di questa confusione. Tutto ciò ci porta a supporre che Sakutarō risentisse di una temperie, quella del periodo 1909-1920, in cui, all'interno del termine *miraiha*, erano venuti a coesistere un significato ristretto, tecnico (‘scuola di Marinetti e Boccioni’), e un significato lato, generico (‘scuola dell'arte nuova/ antinaturalista/ della libera espressione dell'artista’, financo ‘della stranezza e dell'eccesso’).²⁶ Il secondo è con ogni probabilità il senso inteso in “Nihon ni okeru miraiha”.²⁷

Chiba Sen'ichi ha rilevato la progressiva estensione (e neutralizzazione) semantica del termine *miraiha* a seguito della mostra di David Burljuk dell'autunno del 1920:

[T]utte le nuove tendenze come Cubismo, Espressionismo, Dada e così via furono sintetizzate nella denominazione di “Futurismo”, e “Futurismo” fu universalmente usato come nome simbolo dell'avanguardia; anche nella vita di tutti i giorni diventò di moda perfino come sinonimo di dissennatezza e di condotta turbolenta.²⁸

²⁵ Appunto “Midori no taiyō” 緑色の太陽 (Il sole verde, *Subaru*, aprile 1910) di Kōtarō è tradizionalmente considerato uno dei primi testi a proclamare simili posizioni.

²⁶ Un simile processo si era verificato anche negli USA, specie a seguito dell'Armory Show del 1913. Cfr. Margaret Burke, *Futurism in America 1909-1917*, doctoral dissertation, University of Delaware, 1986.

²⁷ Anche secondo Itō (*Imajizumu no shijintachi*, cit., p. 14), nel cercare di definire la “deformazione” di *Seisanryōhari*, Sakutarō fu tratto in inganno dalla gran quantità di materiale sul Futurismo che veniva pubblicata all'epoca.

²⁸ Chiba, *Gendai bungaku no hikakubungakuteki kenkyū*, cit., p. 66.

Ma a giudicare dallo scritto di Sakutarō, questo processo di confusione semantica, per lo meno presso il pubblico non specialista, si era avviato già negli anni precedenti.

Si vedano ad esempio articoli come quello di Nakada Katsunosuke 仲田勝之助, “Seikatsu taido toshite no miraishugi” 生活態度としての未来主義 (Il Futurismo come atteggiamento di vita), pubblicato su *Seikatsu to geijutsu* 生活と芸術 (Vita e arte) nell'aprile 1914, in cui una lettura liberale dei manifesti futuristi porta a una generica adesione:

Insomma, se questo è il Futurismo, possiamo forse opporci ad esso? Niente affatto, noi siamo assolutamente futuristi. Sostanzialmente siamo seguaci del Futurismo anche senza doverci considerare per forza dei Futuristi. Quindi, lasciando da parte i loro metodi e le loro tecniche, nello spirito possiamo dire di essere dei perfetti Futuristi.²⁹

Oppure alcuni scritti di Arishima Takeo 有島武郎, come *Oshiminaku ai wa ubau* 惜しみなく愛は奪う (L'amore ruba senza esitazione, 1920), in cui il termine *miraiha* viene usato nella sua accezione più generica. Perfino il *Miraiha bijutsu kyōkai* 未来派美術協会 (Associazione di arte futurista), fondata dal pittore Fumon Gyō 普門暁 nel settembre del 1920 (poco prima, cioè, dell'arrivo di Burljuk) portava questo nome senza che in realtà il suo programma estetico fosse coerentemente collegato a quello del Futurismo europeo.³⁰

Un'analoga sorte era toccata anche a *hyōgenha* 表現派: letteralmente “espressionismo”, ma spesso usato senza distinzioni nel Giappone degli anni '10 e '20 per indicare tutti i movimenti post-impressionisti e antinaturalisti in senso lato.

Sia *miraiha* che *hyōgenha* scontavano, come traducenti, l'attrazione esercitata dalle loro radici verso campi semantici più generici: quello di un anelito verso il futuro e il rinnovamento (non solo dell'arte) per il primo; quello di una riaffermazione dell'“espressione” rispetto all'“impressione” per il secondo. Interferenze di questo tipo non potevano ad esempio agire sul traducente *fyūchurizumu* (e simili varianti), che tuttavia fu presto accantonato.

La prova a posteriori

Che Sakutarō non avesse le idee chiare scrivendo di Futurismo nel 1916 è dimostrato da alcuni suoi testi successivi, in cui torna sull'argomento rettificando le interpretazioni precedenti. Non sappiamo con precisione per quanto tempo egli rimase fedele alla lettura ‘futurista’ della poesia di Bochō.

²⁹ KSGS *shinbun zasshi hen*, vol. 1, pp. 166-168.

³⁰ Nakamura Miharū, “‘Tasha’ to shite no ‘ai’ – *Oshiminaku ai wa ubau kara miraiha e*”, *Yamagata daigaku kiyō jinbun kagaku*, 13, 1, 1994, pp. 69-89; Honma Masayoshi, “*Miraiha bijutsu kyōkai oboegaki*”, *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan nenpō*, 1973, pp. 62-75.

Di certo essa è completamente accantonata in “Yamamura Bochō no koto” (*Nihon shijin*, febbraio 1926). Si tratta di un intervento molto più lungo e articolato del precedente, in cui Sakutarō commemora Bochō tracciando un bilancio critico della sua intera produzione.³¹

Riguardo a *Seisanryōhari* Sakutarō ribadisce che “ha un valore eterno nella storia della poesia giapponese, e rimarrà per sempre come un monumento della scena poetica”; Bochō è “il nostro *coraggioso martire*, lo sfortunato Bochō vittima sacrificale del nuovo mondo poetico, il nostro precursore”. Ma precursore di cosa, esattamente?

Invero io lo chiamo “precursore del mondo poetico”. Questo perché la sua *Prismi sacri* ha suggerito con grandissimo anticipo lo stile della scuola poetica espressionista giapponese che è infine sorta recentemente (mi riferisco a gruppi come Mavo).

Sakutarō si guarda bene dal definire la poesia di *Seisanryōhari* come simbolista o futurista. Bochō è ora un precursore della “scuola poetica espressionista” (表現詩派) di Mavo (1923-1925).³² Non solo: è anche un precursore del Cubismo.

Per così dire la concezione poetica di *Prismi sacri* è uno schema tridimensionale della natura, fisico, ottico e soprattutto geometrico, e presenta punti di contatto con lo spirito del Cubismo [キュービズム] pittorico. Quindi, sotto questo aspetto, chi definisse Bochō il “padre della scuola poetica cubista [立体詩派] giapponese” formulerebbe un giudizio che coglie nel segno. Di recente c'è stato chi ha introdotto la scuola poetica cubista occidentale anche nel nostro paese e l'ha chiamata di sua iniziativa *poesia cubista giapponese*; ma secondo me, questa era una traduzione letterale senza intelligenza della poesia cubista occidentale, era solo una copia delle forme superficiali, era quasi del tutto priva di valore artistico e senza alcuna originalità. La poesia giapponese ha il suo significato nell'essere creazione dei giapponesi. Quella che ha importato le forme superficiali delle scuole poetiche occidentali è forse *poesia cubista da traduzione* o *poesia futurista da traduzione*, ma non si può dire *poesia cubista giapponese* o *poesia futurista giapponese*. *Prismi sacri* di Yamamura Bochō è arte puramente originale, non un'imitazione delle invenzioni degli occidentali. Inoltre essa non si rifà alle superficiali forme della pittura come la scuola poetica cubista straniera, ma, andando fino in fondo coi suoi principi estetici, cubizza la natura in modo di gran lunga più essenziale. Cioè, di contro al Cubismo occidentale che è “poesia cubista formalista”, quella di Bochō è “poesia cubista spirituale”. E ciò è sufficiente per professare in essa i pregi e le peculiarità per cui la *poesia cubista giapponese* è superiore a quella occidentale, e lo speciale valore dell'arte orientale (corsivi nel testo).

³¹ Ora in *Kindai sakka tsuitōbun shūsei*, vol. 9, Yumani shobō, 1987, pp. 119-132.

³² L'etichetta di ‘espressionisti’ riferita ai mavoisti è impropria, ma diffusa all'epoca, come nota anche Gennifer Weisenfeld (*Mavo: Japanese Artists and The Avant-Garde, 1905-1931*, University of California Press, Berkeley 2002, p. 24). Il gruppo come tale era più vicino al costruttivismo e a Dada.

Tra “Nihon ni okeru miraiha” e “Y. B. no koto” era esplosa l’avanguardia giapponese. Nel secondo scritto Sakutarō giunge, a ragione o a torto, a individuare nel Cubismo il correlativo europeo più prossimo alla poesia di *Seisanryōhari*. Che poi si affretti a precisare che si tratta di un Cubismo ‘orientale’ e ‘spirituale’, del tutto diverso da quello straniero, è un episodio molto affascinante di riproduzione di discorsi di eccezionalismo culturale, su cui non posso purtroppo soffermarmi. Ciò che mi interessa mostrare è che, in questo testo, Sakutarō supera la precedente lettura ‘futurista’ di *Seisanryōhari*, pur mantenendo la convinzione che la poesia di Bochō sia superiore ai suoi (mai precisati) corrispettivi stranieri, quali che essi siano.

In questi stessi anni Sakutarō lavora alla stesura di *Shi no genri* 詩の原理 (I principi della poesia) che vede la luce nel 1928. Anche in questo testo, c’è un riferimento ai rapporti tra Simbolismo (inteso nel senso ristretto di ‘scuola di Mallarmé’) e nuove scuole (Imagismo, Futurismo, Cubismo, Espressionismo, Dadaismo). Ma anche in questo caso, Sakutarō sembra aver cambiato opinione rispetto al 1916: “la natura delle nuove scuole poetiche” non è più basata su una continuità o su un’evoluzione (per quanto estrema) rispetto al Simbolismo, ma “è, in una parola, la ‘reazione contro il Simbolismo’” (parte II, cap. 9). Nonostante sia evidente una conoscenza più approfondita delle avanguardie, anche in questo testo abbiamo l’uso episodico di “espressionismo” e “futurismo” come termini generici, utilizzabili in maniera intercambiabile.

Conclusioni

L’uso improprio del termine “futurismo” da parte di Sakutarō in riferimento a Bochō (un esempio di *anecdote* neostoricista, volendo) illumina aspetti di più ampia portata relativi alla ricezione delle avanguardie storiche in Giappone, e lo fa in maniera molto più istruttiva di quanto avrebbe potuto un impiego del termine filologicamente più corretto o fedele all’originale europeo.

Questa conclusione non esaurisce comunque il nodo critico dell’effettiva presenza di elementi avanguardistici (la cui ascendenza è tutta da verificare) nella poesia di *Seisanryōhari*, raccolta che ritengo meriti di essere ulteriormente indagata sotto questa luce.

THE FUTURISM OF YAMAMURA BOCHŌ ACCORDING TO HAGIWARA SAKUTARŌ

In his article “Nihon ni okeru miraiha no shi to sono kaisetsu” (“Poetry of the Japanese Futurist School and its explanation”, *Kanjō*, November 1916), Hagiwara Sakutarō used the label “Futurism” (*miraiha*) to comment on Yamamura Bochō’s poems collected in *Seisanryōhari* (*Sacred Prisms*, 1915). Sakutarō’s use of the word “miraiha”, although extremely relevant as one of the first known occurrences of the term in the critical discourse of Japanese poetry, actually stems from a blurred understanding of what Futurism was in the first place. Sakutarō was probably influenced by contemporary accounts of the developments of European avant-garde movements, and by indigenous artistic discourse, where “miraiha” had soon become a diluted catch-word used to define every school generically opposed to Naturalism.

萩原朔太郎による山村暮鳥の「未来派」

ピエラントニオ・ザノッティ

萩原朔太郎の『日本に於ける未来派の詩とその解説』は、「未来派」という単語を利用して山村暮鳥の『聖三稜玻璃』の新詩法を最初に擁護したものとして歴史的な意味をもつ文章である。しかし、朔太郎はそこに未来派の運動の第一人者として Kandinsky の名前を出し、未来派を「象徴派中での最も極端な象徴派」とであると定義した。彼の指す「未来派」は、むしろ当時の日本の画壇に広がった「非自然主義」や「表現主義」に近く、Marinetti などの「Futurismo」とはかなり異なるものと思われる。

本稿ではなぜそのような誤解が起こったかという点について考察してみたい。

Note sugli autori

Jacopo Francesco ACQUA (jacopoacqua@yahoo.co.jp) è laureato in Lingue e Civiltà Orientali presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Si interessa di cinema giapponese e di rapporti tra letteratura e cinema.

Valerio L. ALBERIZZI (v.alberizzi@unive.it). È dottore di ricerca in Civiltà dell'India e dell'Asia Orientale, e professore a contratto presso il Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale dell'Università Ca' Foscari di Venezia e il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna presso i quali ha tenuto corsi di lingua e letteratura giapponese, linguistica giapponese e didattica delle lingue orientali. Il suo principale campo di interesse risiede nella storia della lingua giapponese e, in particolare, nell'evoluzione delle forme scritte ibride e del loro impatto sulla cultura giapponese.

Rinio BRUTTOMESSO (riniob@gmail.com), architetto, già professore di Urbanistica all'Università IUAV, direttore del Centro Internazionale Città d'Acqua di Venezia, editor della rivista *Portus*, curatore di esposizioni per la Biennale Architettura di Venezia e per l'Expo 2008 a Saragozza, autore di numerose pubblicazioni sui temi della riqualificazione dei fronti d'acqua, studia le trasformazioni urbanistiche delle città d'acqua giapponesi.

Luca CAPPONCELLI (luca.cpl@virgilio.it) insegna lingua e letteratura giapponese presso l'Università degli Studi di Catania, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere sede di Ragusa. Si interessa di letteratura giapponese, con particolare riferimento alla poesia del tardo periodo Meiji.

Luciana CARDI (lucianacardi@hotmail.com), laureata in Studi Comparatistici presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", ha conseguito il master in Lingua e Cultura Giapponese presso l'Università di Lingue Straniere di Ōsaka (Ōsaka Gaidai). Si interessa di letteratura giapponese contemporanea e di letterature comparate.

Federica CARLOTTO (chicca1979@hotmail.it) ha ottenuto il Master in Scienze dell'abbigliamento presso l'Università Bunka Joshi a Tōkyō, dove frequenta ora il dottorato. Si interessa di sociologia applicata ai fenomeni della moda in Giappone e di problematiche relative all'interculturalità.

Paola CAVALIERE (ijcav@tin.it) ha conseguito la specializzazione in Sociologia delle Religioni presso l'Università di Tōkyō, Graduate School of Humanities and Sociology. Dal 2004 al 2007 è stata coordinatrice per le Relazioni Internazionali del Comune di Azuchi e responsabile del progetto di ricerca *Azuchijō no zu byōbu* per mandato del ministero degli Esteri giapponese. Si occupa di storia delle religioni e studi di genere nei movimenti religiosi del Giappone.

Francesco Paolo CERASE (franco.cerased@mclink.it) è professore di Sociologia economica presso l'Università di Napoli Federico II. Si interessa dei processi di cambiamento socio-economico in Giappone.

Maria Costanza DE LUCA FERRERO (c.ferrero@cheapnet.it), già ordinaria di greco e latino al Liceo Classico di Ancona, incaricata di Lingua e letteratura giapponese all'Università degli Studi di Urbino, ha pubblicato parecchi opuscoli sul teatro greco antico e sul teatro giapponese.

Francesca DI MARCO (fra_dimarco@yahoo.it) sta completando il dottorato in Storia Contemporanea del Giappone presso la SOAS di Londra sull'evoluzione delle forme di suicidio nel Giappone del dopoguerra. Ha insegnato storia moderna del Giappone e lingua giapponese presso l'Università per Stranieri di Perugia. Attualmente è lettrice in storia moderna del Giappone e storia della guerra nel Pacifico presso la SOAS.

Carlo FILIPPINI (carlo.filippini@unibocconi.it), insegna microeconomia ed economia dello sviluppo presso la Facoltà di Economia dell'Università Bocconi di Milano. Si interessa di sviluppo economico del Giappone (e dei paesi del Sud Est Asiatico) con particolare riferimento ai riflessi economici degli aspetti istituzionali e ai processi di integrazione regionale.

Gala Maria FOLLACO (gala.follaco@gmail.com), laureata in Lingua e letteratura giapponese presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", è attualmente *kenkyūsei* presso l'Università Waseda di Tōkyō.

Francesca FRACCARO (Francesca.Fraccaro@unifi.it) insegna filologia e letteratura giapponese presso l'Università degli Studi di Firenze. Si interessa di letteratura giapponese classica, con particolare riferimento al periodo Heian.

Tsutomu HOSHINO (hoshino@i.hosei.ac.jp) è docente di filosofia presso la Facoltà di Lettere dell'Università Hōsei e direttore del Kokusai Nihongaku kenkyūjo presso lo stesso Ateneo. I suoi interessi di ricerca si concentrano in primo luogo sulla filosofia moderna occidentale e sull'etica di Watsuji Tetsurō.

Mario G. LOSANO (mario_losano@unipmn.it) è professore ordinario di filosofia del diritto e di introduzione all'informatica giuridica presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi del Piemonte Orientale. Premio Alexander von Humboldt, Bonn; Dottore *honoris causa* della Facoltà di Giurisprudenza, Hannover.

Maria Giusi LUPRANO (marigiusti@libero.it) insegna lingua giapponese presso l'Università degli Studi di Cagliari. Si interessa di letteratura moderna e contemporanea.

Andrea MAURIZI (andrea_maurizi@hotmail.com) insegna lingua e letteratura giapponese presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca e presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Cagliari. Si interessa di letteratura Nara e Heian.

Laura NENZI (lauranenzi@hotmail.com) insegna storia del Giappone, dell'Asia Orientale e civiltà comparate alla Florida International University di Miami, dove presta servizio anche come Assistant Director dell'Institute for Asian Studies. Si interessa di storia sociale e culturale del periodo Tokugawa e del *bakumatsu*.

Maria Roberta NOVIELLI (novielli@unive.it) insegna storia del cinema giapponese all'Università Ca' Foscari di Venezia. Si occupa dell'intera storia cinematografica nipponica, con particolare interesse verso i b-movies e i linguaggi ipermediali.

Asuka OZUMI (asukaozumi@libero.it) insegna lingua giapponese al CESMEO, Centro di Studi Asiatici Avanzati di Torino. Si interessa di traduzione, bilinguismo e didattica del giapponese.

Daniele PETRELLA (dancan781@yahoo.it) è dottorando in Archeologia (Rapporti tra Oriente e Occidente) presso l'Università "L'Orientale" di Napoli. Archeologo specializzato in archeologia subacquea, è autore di numerosi saggi sull'archeologia giapponese e cinese. Promotore della prima missione archeologica italo-giapponese nell'arcipelago, ha partecipato anche ad altre numerose missioni all'estero (Nepal, Giappone, Irlanda, Oman). In Italia, esercita la sua professione nell'archeologia di emergenza e di ricerca, tramite collaborazioni con la Soprintendenza Archeologica per le province di Napoli e Caserta e con la Cooperativa "New Archaeology".

Andrea REVELANT (andrearevelant@yahoo.it) è dottore di ricerca in Studi Orientali presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Si occupa di storia politica ed economica del Giappone, con particolare riferimento alla prima metà del Novecento. Ha svolto le proprie ricerche all'estero presso l'Université Paris 7, la Tōkyō gaikokugo daigaku e la SOAS di Londra. Attualmente è borsista del governo giapponese presso l'Università Waseda a Tōkyō.

Paola SCROLAVEZZA (pscrolla@unive.it) insegna letteratura giapponese presso il Dipartimento di Studi Orientali dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Si interessa di *gender studies* e in particolare di letteratura femminile moderna e contemporanea.

Virginia SICA (virginia.sica@unimi.it) è ricercatore di lingua e letteratura giapponese presso l'Università degli Studi di Milano. Co-fondatore e componente del Direttivo di *Asia Orientale* (Associazione di studi e omonima serie editoriale) dal 1985, membro del CARC (Contemporary Asia Research Centre), e consulente editoriale della Go Book, casa editrice di orientamento asiatico, dal 2005. Due gli ambiti di ricerca prediletti: il periodo Ashikaga in un'ottica storico-letteraria, e la materia artistica di Mishima Yukio (1925-1970).

Luigi URRU (luigiurru@hotmail.com) insegna antropologia del Giappone contemporaneo presso il Dipartimento di Scienze Umane dell'Università di Milano Bicocca. È autore de *Il fantasma tra i ciliegi. Topografie di primavera a Tokyo* (Liguori, 2007).

Annibale ZAMBARBIERI (annibale.zambarbieri@unimi.it), insegna storia del cristianesimo presso l'Università degli Studi di Pavia. Si interessa sia di aspetti della cultura cattolica e dei mutamenti della sensibilità durante l'età moderna e contemporanea in ambito europeo, sia dei contatti fra oggettivazioni e istituzioni religiose occidentali e la società giapponese.

Claudio ZANIER (zanier@stm.unipi.it), professore associato per la storia dell'Asia Orientale a Pisa. È stato Visiting Professor alla Hitotsubashi University e Associé al Centre de Recherches Historiques dell'EHESS di Parigi.

Pierantonio ZANOTTI (perspazi@yahoo.com) è dottorando in Studi Orientali presso il Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale, Università Ca' Foscari di Venezia. Si interessa di storia della letteratura giapponese.

INDICE

Ringraziamenti e saluti	5
Lettera di Hideyoshi conservata nella Biblioteca Marciana <i>Adriana Boscaro</i>	13
<i>Rinio Bruttomesso</i> Acqua e Città. Venezia e Tōkyō: il paradigma e le eccezioni	19
<i>Tsutomu Hoshino</i> La cultura giapponese come ‘cultura di traduzione’	39
<i>Jacopo Francesco Acqua</i> Yamanaka Sadao e la quotidianità della menzogna	53
<i>Valerio Luigi Alberizzi</i> Il ruolo del <i>kanbun kundoku</i> negli studi sulla lingua giapponese: il caso dei “caratteri non letti”	69
<i>Luca Capponcelli</i> <i>Kimi shinitamō koto nakare</i> . Riflessioni sul pacifismo di Yosano Akiko	87
<i>Luciana Cardì</i> Fiabe e miti occidentali rielaborati da Kurahashi Yumiko	103
<i>Federica Carlotta</i> Fatto in Italia, concepito in Giappone: la moda <i>made in Italy</i> in Giappone	119
<i>Paola Cavaliere</i> <i>Azuchijō no zu byōbu</i> . Il paravento dipinto raffigurante il Castello di Azuchi	133
<i>Francesco Paolo Cerase</i> Le recenti politiche di sviluppo locale in Giappone	149
<i>Maria Costanza De Luca Ferrero</i> Il mito di Edipo e il Giappone	165
<i>Francesca Di Marco</i> Il discorso dello <i>hikikomori</i> in Giappone: fra eremiti e <i>komorizoku</i>	171

<i>Carlo Filippini</i> Il Giappone tra multilateralismo e bilateralismo	183
<i>Gala Maria Follaco</i> Tra poesia e Impressionismo. I paesaggi fluviali di Nagai Kafū e di Alfred Sisley	195
<i>Francesca Fraccaro</i> In una selva di pensieri: identificarsi e comprendersi attraverso la poesia nel <i>Kagerō nikki</i>	209
<i>Mario G. Losano</i> La missione militare di Haushofer in Giappone e la geopolitica	223
<i>Maria Giusi Luprano</i> Marginalità e spazio in <i>Fushi</i> di Nakagami Kenji	237
<i>Andrea Maurizi</i> La Cina nello <i>Hamamatsu chūnagon monogatari</i> e nel <i>Matsura no miya monogatari</i>	251
<i>Laura Nenzi</i> Donne sull'orlo di una crisi politica: Kurosawa Tokiko e Nomura Bōtō	263
<i>Maria Roberta Novielli</i> Action: coordinate morali e produttive nel cinema di genere giapponese	271
<i>Asuka Ozumi</i> Onomatopée giapponesi: strategie di traduzione nel romanzo e nel manga	281
<i>Daniele Petrella</i> Gli scavi archeologici dell'isola di Takashima: dai materiali alla prima ricostruzione storico-scientifica	301
<i>Andrea Revelant</i> Politica tributaria nel Giappone degli anni Venti: problemi strutturali e riforme a confronto	317
<i>Paola Scrolavezza</i> Il testo nomade: <i>Hōrōki</i> di Hayashi Fumiko	331

Virginia Sica

Il “Medioevo” di Mishima Yukio. Visione escatologica e ricerca storica
da *Chūsei* (1945-46) alla tetralogia *Hōjō no umi* (1965-1970) 345

Luigi Urru

La nascita di un classico. Etnografia e storia in *City Life in Japan* 361

Annibale Zambarbieri

Cultura nipponica e cristianesimo negli anni Trenta del XX secolo 373

Claudio Zanier

L'Italia, il Giappone e la seta nell'Ottocento. Bilancio di un decennio
di ricerche, prospettive, nuove fonti storiografiche 387

Pierantonio Zanotti

Il futurismo di Yamamura Bochō secondo Hagiwara Sakutarō 399

Note sugli autori 415

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI APRILE 2008
DALLA TIPOGRAFIA CARTOTECNICA VENEZIANA SRL
SAN POLO 2390/A - VENEZIA - TEL. 0415230577 - FAX 0415287342
E-MAIL: tipografiacarven@virgilio.it

