

Nuovi sguardi sul Giappone

Miti, incantesimi, ambiente e drammi

a cura di

Giacomo Calorio, Gianluca Coci, Veronica De Pieri,
Paola Scrolavezza, Anna Specchio



LEXIS

Biblioteca di scienze umane

Nuovi sguardi sul Giappone

Miti, incantesimi, ambiente e drammi

a cura di

Giacomo Calorio, Gianluca Coci, Veronica De Pieri,
Paola Scrolavezza, Anna Specchio



© 2023, CLUEB Casa editrice, Bologna

Tutti i diritti sono riservati. Questo volume è protetto da copyright. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta in ogni forma e con ogni mezzo, inclusa la fotocopia e la copia su supporti magnetico-ottici senza il consenso scritto dei detentori dei diritti.



I testi presentati in questo volume sono sottoposti a una procedura di referaggio con doppio anonimato (*double-blind peer review*) e impegnano solo la responsabilità dei singoli autori.

Associazione italiana per gli Studi Giapponesi AISTUGIA
Illustrazione di copertina di Andreina Parpajola © 2021

Grafica e impaginazione: StudioNegativo

Nuovi sguardi sul Giappone. Miti, incantesimi, ambiente e drammi. A cura di Giacomo Calorio, Gianluca Coci, Veronica De Pieri, Paola Scrolavezza, Anna Specchio. – Bologna : CLUEB, 2023
361 p. ; ill. ; 21 cm.
(Lexis. Biblioteca di scienze umane)
ISBN 978-88-491-5769-7

Per informazioni sul copyright e il catalogo è possibile consultare il sito della casa editrice
www.clueb.it.

INDICE

Introduzione.....	7
Parte prima – Rappresentazioni e visioni	
<i>Imoseyama onna teikin</i> (1771) di Chikamatsu Hanji. Miti, incantesimi, ambiente naturale e drammi umani, di <i>Bonaventura Ruperti</i>	13
Il <i>bun'yabushi</i> e il teatro dei burattini nell'isola di Sado, nella prefettura di Ishikawa e nel sud del Kyūshū, di <i>Rosa Isabella Furnari</i>	29
La regia femminile in Giappone, di <i>Maria Roberta Novielli</i>	47
Il TIFF e il rapporto con la città di Tokyo, di <i>Eugenio De Angelis</i>	57
Parte seconda – Società contemporanea	
La recezione di manga e anime <i>yuri</i> da parte del pubblico italiano, di <i>Marta Fanasca</i>	71
Non amarmi, lo dice il mio contratto. Un'analisi del divieto di relazioni sentimentali nell'ordinamento giapponese, di <i>Franco Serena</i>	85
Unfathered. La sottrazione di minori in Giappone, di <i>Chiara Galvani e Federica Galvani</i>	97
“Città intelligenti” e rifiuti zero. Sfide ambiziose del Giappone del XXI secolo, di <i>Clara Di Fazio</i>	111
Parte terza – Immagini letterarie	
Da <i>uta</i> a <i>waka</i> . Principi di negoziazione dello <i>uta</i> nello <i>Shinsen Man'yōshū</i> , di <i>Dario Minguzzi</i>	131
L'immagine del <i>sakura</i> nello <i>Yoru no Nezame</i> , di <i>Samantha Audoly</i>	149
La mappa come narrazione. Strategie di narrazione visiva e ibridazioni fra cartografia e letteratura di viaggio in <i>Tōkaidō bunken ezu</i> e <i>Tōkaidō meisho zue</i> , di <i>Sonia Favi</i>	163
Alterità, memoria e oblio in <i>Miira</i> di Nakajima Atsushi, di <i>Elio Bova</i>	175

La rappresentazione del disturbo depressivo nella narrativa di Kobayashi Eriko, <i>di Luna Frezza</i>	189
Parte quarta – Mito, religione, arte	
L'origine austronesiana di alcuni motivi nella mitologia cerealicola giapponese. Un'analisi multidisciplinare, <i>di Paolo Barbaro</i>	203
Considerazioni sulla statua di Kudara Kannon. Verso la soluzione di un mistero, <i>di Maria Carlotta Avanzi</i>	217
<i>Nōnyūhin</i> . Studio sulla nascita e lo sviluppo della pratica religiosa nel Giappone antico, <i>di Benedetta Pacini</i>	235
“Ritorno alla natura” nel discorso sullo sciamanesimo giapponese metropolitano, <i>di Silvia Rivadossi</i>	247
Parte quinta – Storia e relazioni	
La transizione Yayoi-Kofun. Tradizione e ideologia rivisitate alla luce delle nuove indagini archeologiche, <i>di Daniele Petrella</i>	261
L'ambasceria Keichō nelle fonti a stampa dal Seicento al primo Novecento, <i>di Annibale Zambarbieri</i>	279
La raccolta orientale di don Giuseppe Grazioli al Castello del Buonconsiglio di Trento. Alcuni cenni sulla collezione giapponese alla luce del recente lavoro di riordino e identificazione delle opere, <i>di Pietro Amadini</i>	295
Dai volumi illustrati giapponesi alla storia del negozio di Tognacca e Giglio-Tos di Torino nel contesto artistico lombardo-piemontese tra fine Ottocento e inizio Novecento, <i>di Eleonora Lanza</i>	311
Gli astronomi dell'America Latina e i primi trattati paritetici con il Giappone Meiji, <i>di Mario G. Losano</i>	325
Abstracts.....	337
Profili degli autori.....	357

Introduzione

Nel 1872, in un momento di cambiamenti epocali per l'Italia e il Giappone, l'editore Le Monnier di Firenze pubblica *Uomini e paraventi* (*Ukiyogata rokumai byōbu*, 1821) di Ryūtei Tanehiko nella traduzione di Antelmo Severini, primo docente di Lingue dell'Estremo Oriente in Italia dal 1863, presso il Regio Istituto di Studi Superiori (odierna Università Statale) di Firenze. Da allora, nel corso di un secolo e mezzo, e più che mai negli ultimi due decenni caratterizzati dalla rivoluzione digitale, gli studi e la diffusione della cultura giapponese nel nostro paese hanno fatto registrare uno sviluppo e risultati eclatanti, tanto che ormai risulterebbe del tutto anacronistico associare aggettivi quali "esotico", "remoto" o "misterioso" a ciò che riguarda il paese del Sol Levante. Basti citare il numero di libri tradotti dal giapponese, che dal 2018 supera ogni anno quota trenta e che nel 2022 è salito addirittura a sessantatré; o il numero delle sedi universitarie presso le quali è possibile studiare la lingua e la cultura giapponesi – più di una dozzina –, che contano in tutto oltre cento docenti e migliaia di studenti. Per non parlare del successo clamoroso di eventi e iniziative in ambito culturale, dove l'interesse per il *Made in Japan* è in continua ascesa, come dimostrano l'attività sempre più intensa di associazioni accademiche e culturali quali Aistugia (Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi), AIDLG (Associazione per la Didattica della Lingua Giapponese) o NipPop, che tutti gli anni, dal 2011, dedica a Bologna un festival al Giappone contemporaneo; la pubblicazione via via più massiccia di manga, le cui serie più note occupano costantemente la Top Ten dei libri più venduti, e di narrativa giapponese, favorita dalla nascita di collane editoriali interamente o parzialmente dedicate al Giappone ("Mille Gru" di Marsilio, "Asiasphere" di Atmosphere libri, "Studi Giapponesi" di Aracne Editrice, "Kimocho" di Rizzoli, "Arcipelago Giappone" di Luni editrice, per citare alcune delle più note); blog specializzati (La Biblioteca dell'Estremo Oriente, Biblioteca Giapponese, La Via del Giappone, #Tsuresuregusa, Penne d'Oriente).

Alla luce di quanto sopra accennato, non stupisce la ricchezza e la varietà al cuore di questo volume, che raccoglie i risultati delle ricerche di numerosi studiosi in diversi ambiti disciplinari, a testimonianza di una specializzazione via via più marcata e raffinata. Gli studi giapponesi in Italia, che vantano un'eccellente e lunga tradizione, si evolvono e si arricchiscono di nuovi approcci interdisciplinari e interculturali, frutto di un continuo confronto a livello nazionale e internazionale.

Gli interventi qui raccolti sono raggruppati per aree di ricerca senza seguire a tutti i costi un filone cronologico, né tantomeno imporre gerarchie tra discipline. Si è preferito un approccio ondivago che superasse non solo le contrapposizioni dicotomiche tra cultura “alta” e “popolare”, ma anche quelle tra antico e moderno, e procedesse invece per suggestioni e assonanze, valorizzando la varietà delle proposte che sempre più caratterizza i convegni Aistugia sia in termini di temi affrontati che di epoche di interesse, prospettive e approcci metodologici.

La prima sezione è dedicata alle arti performative e audiovisive, e si parte quindi dal teatro del periodo Edo con il prezioso saggio che inaugura il volume, a firma di Bonaventura Ruperti, sulle suggestioni magiche e naturali in *Imoseyama onna teikin* di Chikamatsu Hanji. Sempre in tale ambito trova spazio il contributo sul *bun'yabushi* di Rosa Isabella Furnari. Dal teatro si passa quindi al cinema con i due saggi firmati da Maria Roberta Novielli ed Eugenio De Angelis dedicati rispettivamente alla regia femminile in una prospettiva storica che nondimeno guarda al presente e colloca il fenomeno in un'ottica più ampia rispetto al contesto cinematografico, e al rapporto tra il Tokyo Film Festival e la città che lo ospita dal punto di vista dei *Film Festival Studies*.

Il cinema prelude alla contemporaneità, oggetto della successiva sezione in cui ci traghettano altre forme d'arte di natura visuale: manga e *anime*, e in particolare le loro declinazioni *yuri* e la loro ricezione in Italia, letti da Marta Fanasca nella prospettiva dei *Gender Studies*. I due saggi che seguono portano invece in campo gli studi giuridici illustrando due aspetti più spinosi della società contemporanea: Franco Serena propone un articolo sulle imposizioni contrattuali nel mondo delle *pop idol* giapponesi; Chiara Galvani e Federica Galvani, invece, si focalizzano sul tema della sottrazione di minori in Giappone dal punto di vista dei padri. Di attualità altrettanto stringente l'intervento di Clara Di Fazio che chiude la sezione allargando il focus allo spazio urbano e alle sfide ecologiche del presente.

Centrale rispetto alla struttura del volume è poi la sezione letteraria, nel cui titolo si è voluto dare risalto alla spiccata componente rappresentativa. A inaugurarla è l'analisi di Dario Minguzzi sulle strategie di legittimazione dello *uta* nella prefazione del *Man'yōshū*, mentre Samantha Audoly incentra il suo saggio sulle peculiarità dell'immagine del *sakura* nello *Yoru no Nezame* mettendo in risonanza elementi poetici, narrativi e pittorici. Anche Sonia Favi si focalizza sulle ibridazioni tra letteratura e immagine, ma nel suo caso ci si sposta dal periodo Heian a quello Tokugawa, e al centro del contributo sono posti i rapporti tra cartografia e narrativa odeporea. Il saggio di Elio Bova tratta invece la percezione dell'alterità in *Miira* di Nakajima Atsushi, investigando temi quali l'identità e il ricordo in relazione alla figura della mummia, mentre Luna Frezza dedica la sua analisi alla definizione del disturbo depressivo in Giappone e alla sua rappresentazione nell'opera di Kobayashi Eriko.

A incorniciare la quarta sezione sono un saggio che guarda al passato della mitologia cerealicola giapponese, a firma di Paolo Barbaro, e l'analisi di Silvia Riva-

dossi che, quasi in un gioco di specchi, si focalizza sul ritorno alla natura nell'ambito dello sciamanesimo contemporaneo e metropolitano. Maria Carlotta Avanzi e Benedetta Pacini dedicano la loro attenzione all'arte religiosa, presentando rispettivamente alcuni aspetti irrisolti nell'analisi della statua di Kudara Kannon conservata presso lo Hōryūji di Nara, e nuove prospettive circa la pratica del *nōnyūhin* in Giappone.

L'ultima sezione è dedicata allo studio della storia nelle sue declinazioni. Daniele Petrella la narra attraverso l'archeologia e i racconti delle più recenti scoperte circa la transizione tra il periodo Yayoi e il periodo Kofun; Annibale Zambarbieri presenta un compendio sugli studi che arricchiscono la già ampia letteratura sull'ambasceria Keichō. Pietro Amadini e Eleonora Lanza investigano invece due collezioni italiane di opere giapponesi, rispettivamente quella di don Giuseppe Grazioli al Castello del Buonconsiglio di Trento e quella del negozio di Tognacca e Giglio-Tos di Torino. Chiude il volume il saggio di Mario Losano sui rapporti tra Giappone e Brasile successivi alle spedizioni degli astronomi Antonio de Almeida e Francisco Díaz Covarrubias nel periodo Meiji.

A conclusione di questa breve introduzione, in qualità di curatori rivolgiamo un particolare ringraziamento a Andreina Parpajola, che ancora una volta ha creato per noi l'immagine di copertina. Nello spazio profondo oggetti e caratteri si rincorrono attorno alla silhouette del bue che segna il passaggio di un nuovo anno, a sottolineare la forza e l'energia degli studi giapponesi in Italia e il dialogo che fin dal loro esordio li caratterizza. Una forza e un'energia che gli anni della pandemia da Covid-19 non sono riusciti a spegnere. Fra i simboli che galleggiano nell'azzurro sfumato di blu, il logo della Japan Foundation, che continua a sostenere e promuovere le attività dell'Aistugia, e i versi, intrisi di speranza per il futuro, di Kobayashi Issa: *muggiando, il bue, muggiando, dalla nebbia se n'è uscito (ushi moo moo moo to kiri kara detarikeri 牛もうもうもうと霧から出たりけり)*.

L'ultimo anno è stato particolarmente arduo per la nostra associazione. Dedicamo questo volume a Bonaventura Ruperti, che è stato un punto di riferimento per molti degli studiosi e dei giovani ricercatori che qui figurano. La sua prematura scomparsa lascia un vuoto nella nipponistica italiana, ma le vie che ha aperto continueranno a essere percorse, nella ricerca, nell'insegnamento, nella divulgazione. È con tale auspicio che il suo contributo apre questo articolato tracciato nella ricchezza e nella varietà degli studi sul Giappone in Italia.

*Giacomo Calorio, Gianluca Coci, Veronica De Pieri,
Paola Scrolavezza, Anna Specchio*

Parte prima

RAPPRESENTAZIONI E VISIONI

Imoseyama onna teikin (1771) di Chikamatsu Hanji.
Miti, incantesimi, ambiente naturale e drammi umani

Bonaventura Ruperti

Il drammaturgo Chikamatsu Hanji (1725-83) è il degno erede del periodo più glorioso del teatro dei burattini Takemoto a Osaka. Con altri coautori compone alcune tra le opere oggi più rappresentate anche nel kabuki: *Ōshū Adachigahara* (1762), *Honchō nijūshikō* (1766), *Keisei Awa no Naruto* (1768), *Ōmi Genji senjin yakata* (1769), *Imo Se yama onna teikin* (1771), *Shinpan utazaimon* (1780), *Igagoe dōchū sugoroku* (1783) e altre.

In questa sede, come recita il titolo dell'intervento e in coerenza con uno dei temi individuati per il Convegno, vorrei concentrare l'attenzione su un'opera di spiccata complessità che più di altre manifesta ricchezza di intrecci tra miti e territorio, tra leggende e incantesimi, tra ambiente naturale e drammi umani, ossia *Imo Se yama onna teikin* (I monti Imo e Se, insegnamenti per le donne), composto con Matsuda Baku, Sakai Zenpei, Chikamatsu Tōnan, Miyoshi Shōraku, spettacolo che, dopo la chiusura dei teatri Takemotoza e Toyotakeza, porterà una rinascita nel teatro dei burattini.

La trama per sommi capi

I *dan*. (La corte imperiale)

L'imperatore Tenji è divenuto cieco e il ministro Soga no Emishi/Emiji ne approfitta per controllare il potere sull'impero. Emiji chiede di convocare Kamatari a corte con false accuse e nasce una disputa tra un suo sgherro Miyagoshi Genba e Daihanji Kiyosumi, signore della regione di Kii, che con Abe no Chūnagon Yukinashi difende la fedeltà di Kamatari. Nel frattempo giunge a corte la vedova del signore Dazai, Sadaka, che, una volta terminato il periodo di lutto, vorrebbe far sposare la figlia Hinadori per garantire il futuro della casata. Daihanji, essendo stato in dissidio per i confini con Dazai, si rifiuta, mentre lo sgherro di Emishi, senza riguardi, si propone lui stesso come sposo. Abe si incarica della faccenda e Sadaka si ritira. Su ordine dell'imperatore, recato da Uneme no tsubone, prediletta dall'imperatore e figlia di Kamatari, Kamatari viene convocato. Egli si difende ma, accusato di complotto da Emiji che adduce a prova un'offerta al santuario di

Kasuga di una *kama* (falce), tesoro di famiglia di Kamatari, pur negando l'accusa è costretto a ritirarsi dalla corte.

(Komatsubara)

Nei pressi del santuario di Kasuga, il figlio di Daihanji, Koganosuke, riposandosi al ritorno dalla caccia, conosce Hinadori e, con l'aiuto delle sue damigelle, giocando con una cerbottana tra i due nasce l'amore. Lo sgherro Genba che li ha visti s'intromette, i due scoprono di appartenere a casati rivali. Prendendosi gioco di Genba, Hinadori fugge e Koganosuke lo trattiene ma viene richiamato da guerrieri accorsi: Uneme è fuggita dalla corte. Koganosuke, che è al suo servizio, la cerca e si imbatte nella dama: ella teme per la propria incolumità, ch  Emiji mira a far ascendere la figlia, la principessa Tachibana, a consorte imperiale e, in ansia per la sorte del padre, vuole cercarlo. Koganosuke la dissimula con il suo copricapo e mantello di paglia e riesce a farla fuggire.

(Residenza di Emiji)

Nella sua residenza accanto al palazzo imperiale Emiji banchetta attorniato da dame mentre i suoi sgherri in giardino preparano pupazzi di neve, e fa esercitare prepotenze su due monaci. Giunge anche Koganosuke che, in seguito al suicidio nello stagno di Sarusawa di Uneme, a lui affidata, si dichiara diseredato dal padre e chiede che Emiji lo prenda al suo servizio. Dopo che i due sgherri lo mettono alla prova si ritira. Medonokata, moglie di Iruka, accompagnata da Tachibana *hime*, sorella di Iruka, informa il suocero che Iruka, adirato per le prepotenze del padre, si   rinchiuso in un tempio per suicidarsi in segno di rimprovero contro di lui. Emiji, infuriato perch  la nuora conosce i suoi propositi, la colpisce ma questa riesce a lanciare un segnale di allarme. Accorrono come messaggeri imperiali il padre di Medonokata, Abe, e Daihanji mostrando la prova del patto della congiura, consegnata dal figlio Iruka all'imperatore. Emiji, tradito dal suo stesso figlio, lanciando un anatema si vede costretto al suicidio e Daihanji gli mozza il capo. Tuttavia una freccia trafigge Abe: Iruka appare in vesti monacali e rivela il suo vero obiettivo di lanciarsi alla conquista dell'impero. Dichiarata d'essersi impadronita della spada simbolo del potere imperiale, Ame no Murakumo no tsurugi (Kusanagi no tsurugi), e costringe Daihanji ad assoggettarsi a lui.

Il *dan*. (Lo stagno di Sarusawa)

Alcuni cacciatori, radunati nei pressi dello stagno di Sarusawa, raccontano che uno di loro, Shibaroku, si recher  a caccia di notte e promette una ricompensa. Pur non sapendo quale sia lo scopo, corrono in suo aiuto. Quindi allo stagno, dove l'amata Uneme si sarebbe gettata suicidandosi in pena per la sorte sua e del padre Kamatari, accompagnato da dame giunge in carro l'imperatore che compone una poesia. Qui incontra un *r nin* che si rivela il figlio di Kamatari, Tankai, diseredato per un errore commesso a una festivit  di corte. Informato della morte

di Emiji, dell'usurpazione di Iruka, della malattia del sovrano, Tankai è accorso in aiuto. Il sovrano, pentito d'aver esiliato il padre, perdona il figlio. Fingendo di ricondurlo alla corte, sul carro trainato da un bue in realtà Tankai lo porta in fuga lontano.

(Uccisione del cervo sul monte Tsuzura)

Il cacciatore Shibaroku, in realtà Genjō Tarō, un vassallo di Kamatari ripudiato, al fine di ottenere il perdono, con il figliastro Sansaku, sta inseguendo notte dopo notte una cerva unica tra mille, la cerva dagli zoccoli neri. Infine l'avvista, ma Sansaku obietta che uccidere i cervi sacri del santuario di Kasuga comporta la condanna alla lapidazione e teme per la loro sorte. Il padre gli spiega che sta conducendo questa caccia per non costringere i figli a fare altrettanto e farli diventare guerrieri. Separandosi, il ragazzo fa scendere a valle la cerva dove il padre l'attende. Shibaroku la trafugge con una freccia, il ragazzino trema ma il patrigno carica la preda sulle spalle e insieme si dileguano.

(L'abitazione di Shibaroku)

In realtà l'imperatore e Tankai hanno trovato rifugio presso la residenza di Shibaroku che si è trasformata in una sorta di corte distaccata. Mentre la moglie Okiji prepara da mangiare, Shibaroku e Sansaku ritornano. Si presenta anche il venditore di riso per farsi pagare i debiti ma, tra situazioni buffe e *qui pro quo*, riescono a farlo andare via. Ingannato da Tankai e gli altri, l'imperatore crede di essere a corte e chiede l'esecuzione del *kagura* come sempre in questa stagione e Shibaroku con Sansaku sono costretti a esibirsi in musica e danza in un (*senzu*) *manzai*. Shibaroku informa Tankai d'aver ucciso la cerva e averne raccolto il sangue e Tankai preannuncia che Kamatari giungerà e lo riabiliterà.

(La lealtà di Shibaroku)

Okiji informa il marito dell'indagine per l'uccisione della cerva. Shibaroku viene convocato dal capovillaggio. Alla scoperta dell'uccisione, il piccolo Sansaku, per salvare il patrigno, assume su di sé la colpa: scrive la confessione su un foglio che affida al fratellastro più piccolo, Sugimatsu, dicendogli di consegnarlo al Kōfukuji. Dal tempio giungono e conducono via Sansaku, condannato alla lapidazione, tra le lacrime della madre. D'altro canto, Shibaroku, ignaro del sacrificio di Sansaku, torna. Attende che alla campana dell'alba Kamatari giunga a riabilitarlo, mentre la moglie, a ogni suono delle campane, straziata pensa all'esecuzione del figlio. Ma alla sesta campana Shibaroku, che era stato messo alla prova da un falso indagatore inviato da Kamatari, per dimostrare fedeltà senza lasciarsi invischiare da legami di sangue è costretto a uccidere il proprio figlio Sugimatsu. Tuttavia, con sua disperazione, la moglie lo informa del gesto di Sansaku. A quel punto appare Kamatari con Uneme: dalla fossa in cui Sansaku doveva essere lapidato, sono stati ritrovati il sacro specchio (Yata no kagami) e la scatola della sacra gemma (Yasakani

no magatama), che Emiji aveva trafugato e nascosto. Per effetto del prodigio, Sansaku viene risparmiato (al suo posto sarà seppellito il corpo di Sugimatsu) e allo splendore dello specchio all'alba l'imperatore recupera la vista e gioisce del reincontro con Uneme. Kamatari riabilita Shibaroku come proprio vassallo con Sansaku e l'imperatore si reca al Kōfukuji.

III *dan*. (La residenza dei Dazai)

Alla residenza di Sadaka si attende l'arrivo di Iruka, che ha assunto pieni poteri, e il suo sgherro Aramaki conferisce titoli e riconoscimenti ad artigiani, mercanti e artisti di Nara. Giunge anche Daihanji, convocato da Iruka, e subito con la vedova nasce un diverbio. Iruka appare e sospettando entrambi, pur rivali, di riconoscere l'amore tra i propri figli e di nutrire in segreto sentimenti di fedeltà all'imperatore, vuole conoscere ove sia nascosta Uneme. Entrambi negano tutto ma Iruka, per provare la loro innocenza, chiede a Sadaka di consegnargli la figlia Hinadori come concubina e a Daihanji di mandare a suo servizio il figlio Koganosuke. Ai due, ammutoliti, mostra un ramo di ciliegio che percosso contro la balaustra sfiorisce. All'arrivo di un messaggero, Iruka si lancia ad affrontare le forze imperiali.

(La scena dei monti)

Separati dal fiume Yoshino, il monte Se di Kishū è il feudo di Daihanji, il monte Imo di Yamato invece il territorio di Sadaka. Dei due giovani amanti Koganosuke vive in ritiro in una residenza provvisoria e Hinadori con una scusa ha raggiunto la sua; per consolazione con le damigelle prepara le bambole per la festa. Attraendo l'attenzione di lui, le fanciulle lo richiamano e si avvicinano al fiume. Hinadori e Koganosuke, divisi dal fiume e dall'inimicizia dei casati, lamentano la loro sventura. Hinadori vorrebbe gettarsi nelle acque ma lui la rimprovera. Tra i ciliegi in piena fioritura Daihanji e Sadaka, con l'intesa di lasciare scorrere sull'acqua un ramo fiorito, nel caso i figli assecondino l'ordine di Iruka, e un ramo sfiorito in caso negativo, giungono in visita dai rispettivi figli. Nessuno dei due vorrebbe acconsentire e ciascuno lascia comprendere questo ai due giovani tra le lacrime: Sadaka, dopo aver messo alla prova la figlia, pensa che a corte si sarebbe uccisa e che, per coronarne l'amore, non rimanga che tagliarle il capo e consegnare questo in sua vece; Daihanji sa che, piuttosto di consegnare il figlio che sarà torturato, sia meglio che il giovane faccia *seppuku* ...e questi si trafigge. Ma entrambi sperano almeno di risparmiare la vita dell'amato e del figlio dell'altro. Daihanji lascia scorrere il ramo fiorito. Hinadori, felice che almeno lui sia salvo, chiede alla madre di procedere e questa, straziata dal dolore, lasciando scorrere a sua volta il ramo fiorito, per un attimo raggelata, al calare del sole alfine mozza il capo della fanciulla. Al grido, anche Daihanji mozza il capo del figlio e apre gli *shōji*. Così, accorgendosi con strazio che per tutti e due il sacrificio è compiuto, Sadaka fa consegnare il capo di Hinadori, sopra il suo *koto* e con il corredo delle bambole, a Koganosuke.

Il padre in sua vece lo riceve. Si celebra così il matrimonio di morte e, nel comune lutto, la riappacificazione tra le due casate.

IV *dan.* (Il cambio del pozzo)

Alle pendici del monte Miwa, in occasione della festa del Tanabata, nei pressi del negozio di un piccolo produttore di *sake*, Sugiya, il pozzo viene ripulito. Gli artigiani, che con il garzone Netarō hanno partecipato, festeggiano con musica e danze e invitano anche un vicino, Sonohara Motome, artigiano di *eboshi* appena rientrato. Nel frattempo alla padrona del negozio giunge la notizia che il figlio di Kamatari, Tankai, è ricercato con una grossa taglia da parte di Iruka. (Il venditore di *sake* Sugi) Al calare del sole, Netarō vede che alla residenza di Motome giunge una dama vestita di preziose sete. La figlia della casa di *sake*, Omiwa, che si è innamorata di Motome, tornata dal *terakoya* dove aveva festeggiato il Tanabata, viene avvisata e con l'aiuto di Netarō chiama Motome. Questi si giustifica sull'identità della donna, moglie del sacerdote del santuario di Kasuga, e Omiwa, ricordandogli le promesse d'amore, gli consegna una rocca di filo rosso come segno che il loro amore non muterà spiegandogli l'usanza delle due conocchie per il Tanabata. Appare però la principessa e le due disputano per l'amore del bel giovane. Al ritorno della madre di Omiwa, trafelata, la principessa si dilegua e Motome la insegue; anche Omiwa, ingelosita, li insegue e anche la madre farebbe altrettanto ma viene trattenuta da Netarō. (*Michiyuki. Le conocchie d'amore*) La principessa fugge fino al santuario di Furu, Motome la raggiunge e cerca di scoprire la sua identità ma la principessa rifiuta e sopraggiunge Omiwa. Così avviene la contesa tra le due donne, Omiwa ricordando i principi dell'educazione femminile appresi al *terakoya*. Ma quando suona il rintocco dell'alba la principessa di nuovo fugge: Motome, che ha legato alla veste della principessa il filo rosso, la insegue, e anche Omiwa, che ha fissato alla veste di lui il filo bianco, cerca di raggiungerlo.

(Fukashichi messaggero)

Mentre Iruka sta celebrando un banchetto con le dame nel suo splendido palazzo ai piedi del monte Mikasa, con i suoi vassalli che lo omaggiano, giunge un messaggero da parte di Kamatari, il pescatore di Naniwa Fukashichi. Questi reca del *sake* e una missiva di Kamatari che dichiara di offrirsi di divenire suo vassallo. Iruka, che dubita di lui, cerca di ucciderlo e lo prende in ostaggio, ritirandosi nelle sale interne. Fukashichi si mette a dormire e non si lascia intimidire dalle *avances* delle dame o dalle trappole degli armati di Iruka, fino a che anch'egli s'introduce nelle sale interne.

(Il ritorno della principessa)

Tachibana ritorna alla corte e, tramite il filo rosso, Motome la raggiunge. Egli capisce che si tratta della sorella di Iruka. La principessa, che l'ama pur conoscendo la sua vera identità, si dichiara pronta a morire per lui e Motome le chiede di re-

cuperare la spada imperiale trafugata da Iruka. Lei acconsente, contro il suo stesso fratello, e i due si promettono amore anche in caso di morte.

(Il palazzo d'oro)

Anche Omiwa, inseguendo Motome, pur con il filo spezzato, in preda alla gelosia riesce a giungere a corte e, da una cameriera che esce con il tōfu, apprende che Motome è arrivato, è stato nascosto dalle dame e si celebreranno le nozze tra i due. In preda alla gelosia si fa coraggio e cerca di introdursi nel palazzo. Ma viene tormentata e derisa dalle dame che la sorprendono e, udendo le voci che festeggiano i due sposi, mentre si avventa al culmine della gelosia verso le sale interne viene trafitta da Fukashichi (in realtà vassallo di Kamatari, Kanawa no Gorō). Egli spiega la necessità dell'incantesimo escogitato da Kamatari: che solo mescolando il sangue di una donna in preda alla gelosia con il sangue della cerva dagli zoccoli neri, versandolo su un flauto di cervo mentre suona, le forze di Iruka (fatto concepire da Emiji facendo bere alla moglie sangue di un cervo bianco) scemeranno. Omiwa, felice nella sua umiltà d'aver amato un nobile come Tankai e d'essere stata d'aiuto, spira stringendo a sé la conocchia. Fukashichi, circondato da armati, fugge portando con sé il suo corpo.

(La punizione di Iruka)

Tachibana, mentre danza in vesti di *shirabyōshi*, cerca di sottrarre la spada. Tankai, nascosto, mira a Iruka con il suo arco ma Iruka afferra la freccia e gli lancia contro i suoi sgherri. Tachibana ruba la spada ma Iruka si oppone e rivela che quella è un falso e la vera è al suo fianco. Tachibana cerca di afferrarla, lui si appresta a colpirla ma, al suono del flauto, le forze svaniscono e crolla. Tra i prodigi della spada, il risuonare di una tempesta e dei tamburi, appare Kamatari che ha miracolosamente recuperato la spada e con lui Genjō Tarō. Iruka si risollewa e si lancia contro ma allo splendore del sacro specchio di Kamatari rimane abbagliato e, mentre Genjō Tarō e Fukashichi lo afferrano, Kamatari con una falce gli mozza il capo che vola via tra mille scintille.

V *dan*. (La corte a Shiga)

La primavera seguente la capitale viene trasferita a Shiga. Per ordine imperiale si celebrano le nozze di Tankai e Tachibana. Sansaku diviene figlio adottivo di Daihanji, Sadaka, Kanawa no Gorō e tutti vengono premiati, mentre si celebrano suffragi per Koganosuke e Hinadori. I santuari di Ise, Kasuga e Hachiman garantiscono lunga pace nell'impero.

Ribellione e crudeltà

Il dramma ripercorre la vicenda della lotta tra Fujiwara no Kamatari (614-669), con il figlio Fuhito (Tankai, 658/9-720), contro Soga no Emishi (?-645) e Iruka (?-645), padre e figlio, trattata da molte fonti antecedenti: dai *nō* *Miwa*, *Uneme* e *Ama*, ai *kōwaka* *bukyoku Iruka* e *Taishokan*, ai *jōruri* *Tenji tennō* e *Taishokan* (1711) di Chikamatsu Monzaemon (Ruperti, 2005, 2010), *Nanto jūsangane* (1728) di Namiki Sōsuke e Yasuda Abun, *Iruka daijin misato arasoī* (1743) di Takeda Izumo, *Ennogyōja Ōminezakura* (1751), lavoro di esordio dello stesso Hanji che ne costituisce la matrice, a *Tenji tennō kariho no iori* (1754) di Namiki Eisuke e altri.

Sin da Monzaemon all'interno dei 'drammi storici' un posto non trascurabile occupano le opere in cui il filo conduttore consiste nella disputa per la conquista o la sovversione dell'impero: *muhongeki* (drammi di cospirazione e tradimento) che vedono al centro le vicende di imperatori e le sorti dell'arcipelago con una contesa tra ministri, in presenza di un sovrano spesso inerme (Ruperti, 2005, 2009). Il confronto tra imperatori e ribelli e tra i loro vassalli nasce in un quadro storico in cui l'opposizione avviene tramite macchinazioni di un usurpatore malefico dotato anche di facoltà quasi magiche, nel segno della crudeltà, ma la rappresentazione del male si mostra anche carica di fascino ed eversione. Gli eventi evolvono verso peripezie dei legittimi sovrani e si profilano figure di vassalli e comprimari che si votano al sacrificio fino all'annientamento finale del ribelle e alla riconquista di armonia nel paese. Tanto più grandiosa è l'opera e la potenza del male, tanto più grande apparirà l'abnegazione dei vassalli o soggetti pronti al sacrificio nella lotta quasi impari, ma spesso guidati da una figura lungimirante.

D'altro canto, il colpo di stato avviene tramite l'inganno e la sottrazione degli oggetti che sono simboli del potere imperiale (la spada, lo specchio, il gioiello), come erano i *pignora imperii* o *signa fatalia* nella Roma antica. Sono questi tre gioielli magici che rendono il sovrano degno e in grado di governare il paese, requisiti sacri ma che, usurpati e nascosti, diventano oggetti di una sorta di "caccia al tesoro" (Kanda, 2007).

Di fronte allo strapotere di Iruka si dovrà far leva su un suo punto debole, come per Achille, che in questo caso risale al suo concepimento. Le sue magiche facoltà risalgono alla nascita prodigiosa e al legame con il cervo, presente anche nei sinogrammi del nome 入鹿. Per vincere i poteri sovrumani di Iruka si combineranno dunque sacrifici di animali (l'uccisione di un cervo sacro) e di uomini (il sangue di una fanciulla).

Yamato e i suoi miti

Hanji intesse molteplici narrazioni legate alla regione di Yamato: la leggenda della campana dei tredici rintocchi, del salice della veste della creatura celeste, della co-

nocchia con i fili e la divinità del santuario di Miwa (Misumi, 1983). In questo dramma, pur ponendo al centro il vortice di lotte umane che travolge i protagonisti, trovano le loro radici miti che si legano a un territorio, l'antica regione di Yamato, e a quell'ambiente si intrecciano anche vari motivi naturali. Con questa opera Hanji si inoltra nella navigazione tra luoghi e miti di quell'area in una fase storica molto antica della vicenda nell'arcipelago: Yamato rappresenta uno dei nuclei originari del Giappone, la regione da cui si affermerà un potere centrale forte ma è anche l'ambiente da cui affiorano con la sua natura e i suoi paesaggi un grumo di storie di dei e uomini da cui derivano racconti e drammi. Yamato è uno scenario di luoghi (Nara, i monti Imo e Se, il fiume e i monti di Yoshino, Miwa...) ove mitologia e storia viaggiano: un viaggio tra i culti più antichi, le vendette e le astuzie di eroi per la conquista o la liberazione dell'impero, nei riti ancestrali fatti di incontri, misteri e malefici, con un itinerario reale e immaginario che immerge in un'energia primordiale magica.

Questo spettacolo intesse storie legate ai miti del luogo, paesaggi ed elementi naturali concreti, ma anche memoria letteraria, leggende che dopo aver alimentato religione e poesia trovano le loro radici nella realtà odierna. La sacralità dei luoghi è topografia del sacro che rispecchia la storia civile, politica e sociale quasi alla fondazione dell'impero in una fase cruciale della sua vicenda, che si concretizzerà con la riforma Taika (645). La storia rappresentata è carica di suggestioni, in cui il mescolarsi di riti religiosi e simbolismo profano del potere si congiungono, quasi per una sorta di anelito e ammirazione da parte di Hanji, quasi di nostalgia di un'epoca "romantica" e mitica (Uchiyama, 2003).

Fragilità dell'imperatore e il dramma di Uneme

Il dramma reca due sottotitoli che sono: «La campana dei tredici rintocchi» e «Il salice della veste posata». In effetti tra il I atto e il II atto, dopo l'incontro di Koganosuke con Hinadori nella campagna di Kasuga, questi presta il suo aiuto alla dama Uneme a cui darà rifugio e poi inscenerà il suo suicidio nel laghetto di Sarusawa. Nella leggenda Uneme, disperatasi all'affievolirsi di favore e affetto dell'imperatore, si suicida gettandosi tra le acque dello stagno che si trova a meridione del Kōfukuji. E nel versante orientale di questo si trovava il salice su cui Uneme avrebbe posato la sua veste. In consolazione della tragica morte di Uneme, sul versante occidentale è stato dedicato un santuario, Uneme *jinja*, che s'affacciava sul lago ma che, per timore che la vista dello stagno in cui aveva perso la vita avrebbe turbato lo spirito di Uneme, nell'arco d'una notte sarebbe stato riorientato verso occidente.

In questo dramma la leggenda di Uneme si congiunge con il motivo della fragilità, la cecità dell'imperatore. Ma qui Uneme è la figlia stessa di Kamatari e nella lotta tra Iruka e Kamatari la dama fugge dalla corte e simula il suo suicidio. Così,

con la cecità dell'imperatore, la decadenza di Kamatari (e suo figlio Tankai) e la fuga e finto suicidio di Uneme, intorno allo stagno di Sarusawa si ritrasforma quell'ingegnoso intreccio che già Monzaemon in *Tenji tennō* aveva escogitato duplicando la figura femminile: la principessa Hanateru, fidanzata del principe imperiale Kazuraki (poi Tenji), e una ragazza di campagna, Uneme, innamoratasi del principe. Le due giovani si gettano nello stagno di Sarusawa ma vengono rianimate da tre vecchi, personificazioni delle divinità dei più prestigiosi santuari: Ise, Sumiyoshi e Kasuga. E nello stesso dramma era stato descritto il rito, da parte di Kazuraki e Hanateru, della piantumazione di arbusti delle quattro stagioni a formare la selva sacra di Wakamiya, ponendoli così all'origine del bosco del santuario di Kasuga (Rupert, 2010). E proprio la nascita di quel grande santuario è legata al casato dei Fujiwara, alla divinità manifestatasi a cavallo di un cervo bianco che i Fujiwara designano come *ujigami*.

La campana dei tredici rintocchi

La leggenda della campana dei tredici rintocchi è invece motivo ispiratore del II atto. La campana si riferisce a una torretta campanaria nei pressi del Kōfukuji, tempio buddista anche questo legato al casato Fujiwara. Il tredici deriverebbe dal numero dei rintocchi (un tempo ogni due ore per dodici volte e la mattina un ulteriore rintocco) o potrebbe risalire all'età, tredici anni, di un ragazzo, Sansaku, condannato alla lapidazione in un pozzo per essersi reso colpevole della morte di un cervo sacro del santuario di Kasuga. Il ragazzo che stava scrivendo in un *terakoya* nei pressi del Kōfukuji, alla vista di un cervo che tentava di divorare i fogli di carta dei modelli di calligrafia, d'impulso gli avrebbe lanciato contro il suo *bunchin* (fermacarte) e senza volerlo ne avrebbe causato la morte. Essendo i cervi messaggeri della divinità, la legge prescriveva la condanna a morte per lapidazione. Già Monzaemon vi aveva dedicato un *jōruri*, *Jūsangane* i cui versi vengono ripresi anche in una canzone (*jiuta*) molto straziante dove a ogni rintocco, in suffragio del bimbo, in una sorta di compianto di enumerazione si esterna lo strazio della madre.

Il luogo del tragico epilogo è segnato da una stele lignea che reca il nome di Sansaku e poi, in prossimità, anche il pozzo in cui il ragazzo sarebbe stato lapidato. Hanji, dal modello fosco del dramma di Namiki Sōsuke (Uchiyama, 1986), attinge anche la tragedia della famiglia di Shibaroku che, vassallo decaduto, vive di caccia ma ha qui l'occasione per riabilitarsi con l'incarico di uccidere la cerva. Nel buio della notte si compie il gesto sacrilego della cui colpa Sansaku, per riconoscenza verso il patrigno, eroicamente si fa carico. Ma a sua volta Shibaroku, per dimostrare fedeltà al signore, è costretto a sacrificare il proprio figlio. Così il dolore dei genitori si fa doppiamente straziante in simmetria con quello dei genitori di Hinadori e Koganosuke.

Il fiume, i due monti e le famiglie rivali

L'atto centrale è tuttavia dedicato a tragiche figure di amanti, Hinadori e Koganosuke, già avversati da antiche rivalità familiari, ma che soccombono al sopravvenire di avversità e "ragioni di stato" ben più gravi. L'atto si apre con la scena dei due genitori convocati da Iruka ed è questi che determina l'infausto destino dei due casati. Iruka a entrambi, in segno di sottomissione, chiede i beni più preziosi: alla madre Sadaka di consegnare la figlia per farne una sua concubina (in luogo della fuggitiva Uneme), al padre Daihanji di porre il figlio al suo servizio per punirlo d'aver favorito la fuga di Uneme, costringendolo a rivelarne il rifugio. Sotto le pressioni di Iruka, vincendo la reciproca inimicizia i genitori percepiscono che per l'onore dei figli e per rispetto del loro amore non ci possa essere che la morte, ma entrambi si augurano di poter risparmiare almeno il fiore della giovinezza dell'altro/a (Matsuzaki, 1988).

Ecco dunque la scena madre che i palcoscenici di burattini e kabuki ripropongono in uno scenario senza eguali. In questo paesaggio, solcato dal fiume Yoshino con i monti ammantati di ciliegi in fiore, avviene l'immolazione dei due giovani, separati dall'inimicizia dei casati ma soprattutto votati a fedeltà al proprio amore e alla crudeltà di Iruka: lì in maniera simmetrica si confrontano, come i due monti, il mondo maschile, Daihanji e Koganosuke, e il mondo femminile, Sadaka e Hinadori, distinti ma ora in riconquistata armonia, in opposizione a Iruka e in ossequio all'amore che accomuna i due giovani.

Secondo consuetudine, anche la narrazione viene distinta tra due *tayū*, con i rispettivi suonatori di *shamisen*, giustapposti a destra e a sinistra del palcoscenico: alla prima Takemoto Sometayū (Seyama) e Takemoto Harutayū (Imoyama) e lo stile di recitazione di ciascuno segue rispettivamente la tradizione dello *nishifū* (stile di ponente), secondo l'interpretazione grave e solenne, scabra ma via via più cupa, irruenta e trascinante del teatro Takemoto, e il controcanto di melodia brillante, elegante e fantasiosa dello *higashifū* (stile d'oriente) più vicina al Toyota-keza.

Ai due lati sveltano i monti, nella tradizione spesso cime sacre e fin mistiche, luoghi letterari ma anche alture segni di idolatria. L'orografia permette di delineare una sequenza nell'intera storia drammatica di atto in atto: il monte Tsuzura, i monti Imo e Se, il monte Miwa, il monte Mikasa.

Al centro scorre il fiume del dramma che è confine tra i due feudi, strumento di separazione e congiunzione tra le due sfere. Il fiume manifesta l'altra realtà primigenia, l'acqua, il cui flusso naturale e simbolico intride tante pagine drammatiche, acquario fatto di sorgenti e torrenti, di stagni e pozzi, di nubi e di piogge, di acquazzoni neve e rugiada.

Il palcoscenico si affaccia su un panorama verdeggianti con la fioritura dei ciliegi, augurio di profluvio e abbondanza del raccolto (Sagiyama, 1997) ed em-

blema dei monti di Yoshino: in simmetria con fauna e mondo animale del II atto, qui nel III si entra nella dimensione vegetale.

In coerenza con la stagione nell'abitazione di Hinadori si celebra la festa delle bambole, del terzo giorno del terzo mese, e l'offerta più preziosa a questo altare sarà proprio il capo mozzo della fanciulla. Al vertice dell'atto creativo fioriscono altri corollari di sicura efficacia estetica e scenografica, con il dono del corredo nuziale, con le bambole, il *koto* e il capo mozzo della fanciulla.

Ma il fiume è anche metafora della Via Lattea, del fiume celeste di stelle e di Hikoboshi e Orihime: nella medesima sorte di amanti che non si possono raggiungere che un'unica volta l'anno, qui l'unica volta si compie con la morte. E si prefigura anche la festa del Tanabata che si celebrerà nell'atto seguente.

Con forte impatto irrompe il tema dell'amore come dedizione totale fino alla morte, amore che pensa alla morte come unica soluzione e atto di devozione, a cui è rivolto un memoriale di rara e straziante potenza, che su questo duplice canto, al maschile e al femminile, si regge scandita da presagi, suicidio e uccisioni in una cerimonia fatale. Pur nell'incanto della cornice naturale, in un crescendo carico di tensione straziante, vita e morte, dignità e dedizione si affrontano e, come in tutti i drammi del teatro dei burattini, si sostanziano nella violenza esercitata sulle donne, sui bambini, ma che travolge anche gli uomini.

Il ritmo d'attesa e presagio di catastrofe si fa vieppiù travolgente, il dialogo tra i due complessi musicali senza ricerca di un amalgama, scende sempre più insostenibile come il fiume, in un incessante divenire.

Anche qui si consuma una tragedia familiare: Hinadori e Koganosuke, sottratti ai gorghi tenebrosi del male, si consegnano all'amore, ma i genitori sono trafitti da una sofferenza intrisa di lacrime, dignità e protesta, mentre i rami di ciliegio e il pianto sono affidati alle acque.

Le conocchie con i fili e la leggenda di Miwa

Il monte Miwa è celebre per la sua sacra pianta di *sugi* (*cryptomeria japonica*), considerata dimora della divinità. Nel sito non vi è un edificio con il *sancta sanctorum*, sacra è la montagna stessa, quasi fosse un enorme betilo, *omphalos* del mondo. Il dio venerato è Ōmononushi no ōkami, divinità protettrice del sake e non a caso con la pianta di *sugi* si realizzano i decori esterni dei produttori di sake, che si avvalgono di due elementi primari: acqua purissima e riso.

Nello scenario di un villaggio ai piedi di Miwa, si anima la scena del IV atto, ambientata in estate nel giorno del Tanabata, settimo del settimo mese, e si apre con la pulizia del pozzo che si collocava per tradizione in questa data. Qui vicino, sotto le mentite spoglie di un artigiano di *eboshi*, si nasconde Tankai, figlio di Kamatari. La figura è quella dello *yatsushi*, procedimento o situazione drammatica per cui personaggi nobili decaduti per varie traversie si riducono/travestono in

vesti umili (Kanda, 2007): già Uneme s'era dissimulata con copricapo e mantello di paglia, ora Tankai nelle spoglie di un artigiano. La figura di mascheramento e decadenza in vesti e attività umili proietta personaggi di elevati natali della Storia nell'ordinarietà del presente, ma scatena talora un effetto straniante e comico, come ad esempio laddove la corte imperiale rivive nella misera bicocca di Shibaroku, con le dame di corte che aiutano in cucina, il venditore di riso che reclama gli arretrati e l'aristocratico Dainagon che confonde il conto del riso con uno *waka* d'amore. Si rivisitano la storia antica e il passato per farli rinascere e rispecchiarli con invenzione creativa stravolgente, rivitalizzarli nel presente, umiliarli e attualizzarli sino a dimensione più vicina al pubblico.

Ma a rivivere in questa scena sarà la leggenda stessa del santuario di Miwa, cantata sin dal *Kojiki*, con la storia d'amore tra Ōmononushi no ōkami e Ikutamayorihime. La leggenda ruota intorno a due personaggi: un uomo avvenente la cui identità è sconosciuta (il dio Ōmononushi) e una fanciulla di lui amante (Ikutamayoribime) che si incontrano notte dopo notte. L'antica narrazione si declina qui, con un *mitate* vivente, nella relazione segreta tra Motome e Tachibana. Vi è poi un oggetto: il filo di lino, stratagemma escogitato dalla principessa per ritrovare quell'amante che di giorno scompare e di cui è rimasta incinta, cucendolo alla sua veste che e la mattina seguente la condurrà fino ai piedi della pianta di *sugi* scoprendo l'identità di lui, divinità-serpente venerata in quel luogo.

Nel dramma dei burattini, tuttavia, in un procedimento di attualizzazione e declino, il legame tra l'uomo di corte travestito da artigiano, figlio di Kamatari, e Tachibana, sorella di Iruka, viene complicato in triangolo di gelosia, impersonata da Omiwa, la figlia del negozio di sake. Omiwa, innamoratasi del bel Motome, al ritorno dal *terakoya* dove ha festeggiato il Tanabata, gli dona la conocchia rossa che lui userà per allacciarsi alla veste di Tachibana e Omiwa, a sua volta, dovrà legare alla veste di lui il filo bianco della sua rocca.

Ma le sorti di tutti, esseri viventi e oggetti sono congiunti, e alla sacralità dei luoghi si lega qui la sacralità degli oggetti.

Al trafugamento e alla caccia dei tre tesori imperiali si susseguono altri elementi: la falce, la cerbottana, il flauto dei cervi, nonché le conocchie e alla rocca della leggenda è tuttora dedicata una tomba nel punto in cui Ikutamayorihime avrebbe sepolto i resti del filo.

Viaggio e inseguimento – Fili d'amore

Il *michiyuki* è imperniato proprio su conocchie e fili che congiungono d'amore i tre e che, in maniera dissimile dal filo di Arianna, consentono di raggiungere gli amati. I due colori rosso e bianco augurali conferiranno una tonalità inattesa, nella passione sospettosa e calcolata tra i (quasi) ignoti Tankai e la principessa, e nella pazzia d'amore di Omiwa.

Qui il viaggio si dipana di notte tra luci scintillanti e il richiamo è, dopo la festa del Tanabata, anche alla luce delle stelle, un archetipo naturale universale. La narrazione tocca svariati toponimi che punteggiano il tragitto: il punto di partenza Miwa scorre verso nord fino al punto di arrivo Nara, non secondo una linea retta bensì in un percorso frastagliato. Come sempre il *michiyuki*, e tutta l'opera, recuperano storie sepolte dando voce alla temporalità dei luoghi, facendo emergere tracce di poeti, artisti, battaglie: l'itinerario, vissuto poeticamente, affida al paesaggio la funzione di riflettere i più intimi pensieri di quegli afflitti viandanti innamorati sull'orlo del naufragio tra monti e valli. Il punto di incrocio è il santuario di Furu, l'antico Isonokami *jingū*, dove i tre danzano dinanzi al *torii*, triangolazioni tra passioni in un paesaggio che è dipinto dalla tradizione lirica e il viaggio implica un presentimento del trapasso, è paradigma della condizione umana, delle traiettorie della vita, della malattia d'amore e della natura.

Ma lo spostamento da un luogo a un altro, di atto in atto lancia rimandi al trascorrere delle stagioni che nell'arco di tutto il dramma va dal tardo autunno/inverno, con passaggio di un acquazzone a Komatsubara, al pieno inverno con neve nella residenza di Emiji, sullo stagno di Sarusawa fino alla caccia di Shibaroku, alla primavera sui monti Imo e Se, all'estate a Miwa, suggellando così la mappa del percorso nei contesti naturali con la primavera seguente a Shiga.

Sacrifici animali e umani

Il palazzo di Iruka si colloca sul monte Mikasa (Wakakusa) di Nara, oggi celebre per le erbe (*noshiiba*, *zoysia japonica*) brucate e concimate solo dai cerbiatti, per tradizione bruciate a ogni inizio d'anno. Iruka vanta potenza assoluta ma a lui giunge un messaggero davvero insolito, un pescatore di Naniwa, che nel nome Fukashichi racchiude lo squalo che dovrebbe cacciare il delfino Iruka. Ma per vincere Iruka, non basta solo il recupero dei sacri doni divini: è necessario un maleficio speciale perché egli era nato in maniera miracolosa quando il padre aveva fatto bere alla moglie il sangue di un cervo. Per il successo dell'impresa si combinano sacrifici di animali (l'uccisione della cerva sacra) a opera di un (umile) cacciatore (Shibaroku) e il sacrificio di uomini (il sangue della fanciulla Omiwa) da parte di un (umile) pescatore (Fukashichi).

Come consuetudine nei drammi dei burattini, le scene si aprono con un preambolo/intermezzo umoristico, in contesto popolare, che tuttavia non nasconde il lato oscuro della comicità, al punto in cui non si riesce più a distinguere la risata dalla smorfia di dolore e si prepara la tragedia. Lo sviluppo drammatico, che muove da disordine e peripezie, si sviluppa in reiterati eventi luttuosi e si conchiude con la ricomposizione dell'armonia, che qui è anche trasferimento in una nuova capitale e inizio d'una nuova era. Ma le pagine/scene di ogni atto, il secondo, il terzo e il quarto in particolare sono strazianti incontri e scontri, e in-

cantesimi: esempi di una storia infinita che comincia nella notte dei tempi e mai trova requie.

Omiwa in particolare è figura sacrificale: giunta a corte è umiliata dalle dame, angariata, infine in preda alla gelosia diventa colei che fornirà il sangue per il sortilegio. Nella magia rivive un universo mitico primordiale, un rituale di vittime che in varie forme e sovente si celebra nel teatro dei burattini o nel kabuki, con spargimenti di sangue tramite suicidi e omicidi (Misumi, 1972). L'incantesimo è un trucco magico ribaltato (Takada, 1966): quello che è iniziato con un sortilegio di sangue, per produrre la nascita di un figlio agognato, ritorna all'ordine solo con un sortilegio simile e inverso. Il ritorno ai principi dell'ordine richiede dunque il sacrificio della sacra cerva (come all'inizio la cerva bianca) e quello brutale di Omiwa, immolate come Ifigenia e la cerva. Come in antichi riti, olocausto e sangue sono utili per ripristinare l'armonia naturale perduta. Per distruggere il male di Iruka, che va contro anche suo padre, contro i principi di pietà filiale, devozione, lealtà, rispetto, fedeltà, ci vuole una vittima di semplicità, umiltà, sincerità. Tutta la parte dedicata a Omiwa, nella sua ingenua innocenza, è votata all'umiliazione, alla gelosia fino alla follia, piena di pathos vibrante.

Ma la sconfitta di Iruka, che aveva visto il tradimento del padre Emiji e il sacrificio della moglie, Medonokata e del suocero, richiede anche un tradimento, che si concentra nel dilemma di Tachibana, che tradisce il fratello per amore (Umezu, 1994) e consente la riconquista dell'ultimo requisito del potere, la spada. Ma sul piano dell'etica guerresca, il tradimento di Tachibana è anche una forma di vendetta del padre, costretto al suicidio proprio dal figlio e, al contempo, grazie al matrimonio con Tankai e la scomparsa dei Soga, si celebra la ricomposizione di un'armonia per l'impero.

Ma l'immolazione di Omiwa, con gli altri eventi funesti che l'hanno preceduta, di Medonokata e del padre, di Sugimatsu, di Hinadori e Koganosuke, vittime del capriccio e brama insaziabile di potere di Iruka, aprono una breccia nel dolore, nel suo centro oscuro. E rimane il mistero folgorante della morte, meta ultima del percorso della vita umana e del desiderio. Terribile e affascinante dramma che scatena l'immaginario ancestrale, tra rituali magici e sacrifici cruenti, è dominato da un quadro spettacoloso con una forza tragica formidabile.

L'attualizzazione delle leggende nella modalità dello *yatsushi* fa proiettare alla ribalta non solo i nobili amanti Hinadori e Koganosuke, che saranno oggetto di suffragi nel finale, ma ancor più quelle vittime di basso rango, umili e senza onori, Sugimatsu e Omiwa, protagonisti assoluti del dramma. Lo sguardo il più vicino possibile agli scenari terreni, in una trama serrata, si srotola secondo una serie di quadri immaginifici e splendidi ma disperati, in cui donne e giovinetti sono prigionieri delle vessazioni e delle lotte di potenti e vincitori, di cui la narrazione esprime il lamento. E ancor più tragico e universale è il mistero incomprensibile della sofferenza di Omiwa, vittima innocente della follia degli uomini.

Bibliografia

- Chikamatsu, Hanji (2002). "Imoseyama onna teikin". *Shinben Nihon koten bungaku zenshū*, vol. 77. Tōkyō: Shōgakukan.
- Gerstle, Andrew; Inobe, Kiyoshi; Malm, William P. (1990). *Theater as Music: the Bunraku Play "Mt. Imo and Mt. Se: an exemplary Tale of womanly Virtue"*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan.
- Kanda Yutsuki (2007). "Kinsei jōruri ni okeru shinwa to monogatari - Imoseyama onna teikin ni miru". *Gaibu shikin hōkokusho*, vol. 3, pp. 290-299.
- Matsuzaki Hitoshi (1988). "Yama no dan no kōzō", *Nihon bungaku kenkyū*, n. 24, pp. 95-104.
- Misumi Haruo (1972). "Imoseyama no setsuwa sekai", *Kikan zasshi Kabuki*, n. 18, pp. 54-62.
- Ruperti, Bonaventura (2005). "Il dramma della gemma che non c'è. Citazioni dal nō e relazioni tra Cina e Giappone nel jōruri *Taishokan* (1711) di Chikamatsu Monzaemon". In Gatti, Francesco (a cura di). *Quaderni di Asiatica Venetiana*, vol. I. Venezia: Cafoscarina, pp. 65-88.
- Id. (2010). "Poesia (waka) e poeti nei drammi storici di Chikamatsu Monzaemon". In *Un'isola in Levante*, (Quaderni di Phoenix in domo Foscari 1). Napoli: Scriptaweb, pp. 71-85.
- Takada, Mamoru (1966). "Imoseyama onna teikin sono hōhō wo meguru danpenteki kōsatsu". In Mori Shigeo (a cura di). *Kinsei engeki no shisō to dentō*. Tōkyō: Tōkyō toritsu daigaku dentō bunka no kai.
- Uchiyama Mikiko (1986). "'Imoseyama onna teikin', seiritsu zengo - 'Shibaroku sumika' gikyoku kōzōron wo chūshin ni". *Bungaku*, vol. 54, n. 6, pp. 58-74.
- Uchiyama Mikiko (2003). "Jōruri saihakken (8) - Chikamatsu seitan 350nenme no bunraku". *Kokuritsu gekijō 142kai bunraku kōen puroguramu*, n. 12. Nihon geijutsu bunka shinkōkai, pp. 22-23.
- Umezu Michi (1994). "Yondanme - Tachibana hime ni tsuite". *Geinōshi kenkyū*, n. 126, pp. 18-38.

Il *bun'yabushi* e il teatro dei burattini nell'isola di Sado, nella prefettura di Ishikawa e nel sud del Kyūshū¹

Rosa Isabella Furnari

Nello studiare la letteratura, ci siamo soffermati su una considerazione forse banale ma di certo basilare: questa è costituita da produzioni liriche, romanzi, saggi, dall'epopea e anche dal teatro che, a sua volta, si presenta sotto diverse forme, dalle rappresentazioni dei giullari di corte a quelle dei cantastorie e artisti di strada fino ad arrivare ai moderni musical. In ambiente tipicamente teatrale siamo stati attirati da una forma di *jōruri*, o teatro delle marionette, chiamato *bun'yabushi*.

Per poter descrivere in modo circostanziato e scientifico l'evoluzione di questo antenato del *bunraku* è necessario ricorrere a dati oggettivi raccolti in parallelo con la ricerca sul campo, per la quale ci siamo serviti anche dei moderni mezzi di comunicazione che permettono di effettuare visite virtuali spesso più produttive di altre forme tradizionali. Su nostra precisa committenza, le associazioni locali di salvaguardia del *bun'ya ningyō* si sono prodigate nel fornirci materiale inedito che abbiamo utilizzato per lo sviluppo delle nostre indagini.

Si cercherà di comprendere l'essenza, la caratteristica, il valore e il senso di questo particolare tipo di espressione teatrale e musicale proponendo anche un'analisi comparativa con quanto noto del *jōruri*. A tal fine si ritiene indispensabile effettuare un'indagine sul processo evolutivo e sul modello di sviluppo dei *bun'yabushi* tra diverse prefetture.

I pupi del *bunraku* vengono accompagnati da una declamazione detta *gidayūbushi*, inaugurata dal narratore Takemoto Gidayū (1651-1714; Ortolani, 1998, p. 248). Tuttavia, il *bunraku* non è sempre stato così come lo vediamo oggi, ma ha avuto una sua evoluzione. In cinque aree periferiche del Giappone rurale sopravvive ancora oggi un'antica forma di declamazione detta *bun'yabushi*, che accompagna un teatro dei pupi il quale, paragonato al *bunraku*, appare grezzo, poco raffinato e grossolano. Infatti, i pupi del *bun'yabushi* non hanno le movenze fluide

¹ Ringraziamenti. Questa ricerca è stata supportata dal prezioso contributo di: Nakamoto Shōshi del Comitato per la promozione della città di Miyakonojō-shi. Il prof. Matushita Omihito, coordinatore del comitato di salvaguardia del *bun'ya ningyō jōruri* di Higashifutakuchi. Il signor Konaka Kazuya e la signora Michigami Yurika, incaricati dal comitato per la salvaguardia del teatro Dekumawashi di Fukaze. Un ringraziamento ancor più sentito va al signor Uji Yoshinori della Fondazione culturale di Sado, con il prezioso contributo della *tayū* Kubo Sōka della compagnia Tokiwaza. Infine, Nokuo Tadashi, incaricato dal comitato per la salvaguardia del *bun'yabushi* della città di Onobuchi, frazione di Tōgō-chō, e Yokoyama del Dipartimento Turismo e Cultura prefettura di Kagoshima.

delle marionette del *bunraku*, né quei meccanismi che permettono loro di muovere occhi e bocca come nel *bunraku*. Inoltre, i pupi di quest'ultimo vengono mossi da tre *ningyōtsukai* (pupari o manovratori di marionette), mentre nel *bun'yabushi* c'è un solo puparo. Il *bun'yabushi*, scoperto dagli studiosi giapponesi nell'isola di Sado (1911), era stato assente per circa centocinquanta anni nelle aree urbane principali per cui è stato definito come una forma antica o primitiva di *bunraku*. Esso sopravvive ancora in lontane propaggini del Giappone pur se in forma isolata e in località distanti l'una dall'altra, ed è rappresentato da compagnie locali e non più da compagnie girovaghe che si esibivano, nel passato, in occasioni di eventi fortuiti.

Il termine *bunraku* nasce con Uemura Bunrakuken (1751-1811), un impresario teatrale che, agli inizi del 1800, a Osaka, aprì una sala per rilanciare il teatro dei burattini che stava attraversando un periodo di scarsa popolarità. Il teatro si chiamava Bunraku-za (Ortolani, 1998, p. 235). L'iniziativa fu talmente popolare che da allora si prese a indicare con il termine di *bunraku* l'opera dei pupi giapponese al posto del precedente *jōruri*. Con *kojōruri* si intende un *jōruri* più antico. Il *bun'yabushi* fa parte del *kojōruri*. Nell'esaminare le distanze di stile tra il *bun'yabushi* e il *bunraku*, appare evidente che quest'ultimo ha conquistato una posizione dominante nei teatri di Osaka, Kyoto ed Edo sulla scia del successo del *jōruri* di Takemoto Gidayū e di Chikamatsu Monzaemon (1653-1724). A tal proposito il sociologo Paul Dimaggio sostiene che le élite dominanti sono propense a separare la cultura alta da quella popolare e ciò anche in considerazione del fatto che gli artisti della prima sono professionisti. L'arte è vista come l'ineffabile, appartenente dunque a coloro che sono convinti che il proprio *status* possa dare accesso a esperienze più pure e autentiche. Oltretutto, tra cultura alta e popolare c'è una diversità anche nei sistemi di produzione e distribuzione.

A tutt'oggi possiamo definire il *bunraku* come raffinato prodotto di artisti professionisti urbani di alta cultura, in un centro urbano e culturale importante come Osaka o Tokyo, in contrapposizione col meno raffinato *bun'yabushi* affidato all'impegno e alle cure di dilettanti di campagna. La figura 1 mostra il *bun'yabushi* nelle aree in cui lo stesso è stato tramandato nella sua integrità originaria.

Perché queste aree conservano una forma obsoleta e dimenticata di teatro dei burattini? Se così fosse, le periferie sarebbero dunque luoghi di arretratezza culturale? Come sostengono Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, vi sono dei casi in cui ci si trova di fronte ad "autarchia artistica" (2019, pp. 44-46), cioè aree isolate che rielaborano la cultura per conto proprio: una cultura che, partendo dal centro si dirama, viaggia e si sviluppa verso luoghi remoti. La *hōgenshūkenron* (la "teoria del dialetto delle zone circostanti"), ovvero la teoria di stampo linguistico del centro e delle periferie sviluppata dall'antropologo Yanagita Kunio, potrebbe essere utile per spiegare alcune particolarità delle arti performative giapponesi come il *kojōruri*. Yanagita afferma che le nuove parole nate nei centri culturali si spostano verso le periferie come il movimento ondulatorio delle onde. Col tempo, nei centri

culturali le non più nuove parole vengono inesorabilmente sostituite con altre e spinte gradualmente verso l'esterno. Sono le aree più lontane dal centro culturale che possiedono solo le forme più antiche di una parola (Yanagita, 1980). La teoria di Yanagita spiega l'esistenza di alcuni termini nelle periferie durante vari periodi della storia e la mancanza di tali espressioni nei centri dove pur sono nate, un po' come è accaduto nelle lingue romanze europee.

Il consorzio umano, politico e geografico è stato da sempre diviso in centri e periferie che riflettevano distribuzioni di potere con gradi diversi di significato. Centri e periferie si ripetono a tutti i livelli sia storicamente, sia economicamente o culturalmente. Tuttavia, la loro relazione è dinamica poiché, così come i centri storici cadono in disuso o cambiano e ridefiniscono i loro concetti, allo stesso modo le periferie vengono ridefinite e talvolta rimescolate con i centri. Accade così che costrutti e forme d'arte un tempo centrali si siano diffusi nelle province e siano stati sostituiti da altri nei centri, restando conservati solo nelle periferie (Urwin, 1991).

Questo è quello che è successo alle forme di teatro dei burattini del Giappone. Antiche forme di burattini rituali che un tempo circolavano in tutto il paese si sono estinte altrove e si sono conservate solo in periferie remote per essere poi riscoperte dal centro dell'élite dominante depositaria di una cultura "alta". Nelle pagine successive esamineremo il teatro delle marionette del tipo *kojōruri* in quattro aree geografiche: prefetture di Niigata, Ishikawa, Miyazaki e Kagoshima, e precisamente in cinque località: isola di Sado, Higashifutakuchi, Fukaze, Fumoto e Onobuchi. Tali luoghi sono concrete testimonianze dell'attuale presenza di un teatro dei pupi primitivo.

La narrazione del teatro delle marionette *ningyō jōruri*, o pupi del *jōruri*, in queste cinque località viene chiamata *bun'yabushi* o *sekkyōbushi*. Gli studiosi sono concordi nel dire che si tratta essenzialmente di diramazioni o varianti del *kakutayūbushi*. Questo sarebbe comprovato dal fatto che il teatro dei burattini è arrivato in questi luoghi attraverso i libri di *kakutayūbon*, ossia i libretti del maestro declamatore Kakutayū attivo dalla metà del 1600. Nel 1685, a Dōtonbori (Osaka) si consolidò la collaborazione tra il maestro declamatore Takemoto Gidayū e il drammaturgo Chikamatsu Monzaemon. Questa collaborazione segnò l'inizio di un nuovo teatro delle marionette *ningyō jōruri*. Il *gidayūbushi ningyō jōruri*, o il teatro di Gidayū, di fatto, ottenne la supremazia nelle tre grandi città di Kyoto, Ōsaka e Edo dove tutti i tipi di *kojōruri*, che fino ad allora avevano avuto un discreto successo, iniziavano a declinare. Questa sostituzione del vecchio con il nuovo fu spietata ma non immediata (Satō, 1998, p. 262). I vecchi *jōruri*, in seguito al sopravvento del nuovo stile, si orientarono verso regioni remote. Questo processo è avvenuto durante tutto un secolo, dalla fine del XVII al XVIII (Satō, 1998, p. 266).

Il *Chikuhō koji*, pubblicato nel 1756, ha dato una sintesi delle fortune e sfortune di queste antiche scuole. Il *bun'yabushi* nacque a Kyoto, durante i periodi

Tenna e Jōkyō (1681-8), ma divenne soprattutto popolare a Ōsaka (Satō, 1998, p. 266).

Il *bun'yabushi* viene narrato da burattini piuttosto rudimentali rispetto a quelli raffinati del *bunraku*. La struttura consiste in una testa collocata su una croce di legno ricoperta da un vestito. Il palcoscenico è altrettanto semplice ed è composto da una tenda che copre i pupari fino alla vita, chiamata *koshimaku*, di una misura che varia da 90 cm a 150 cm, monocoloro o con disegni, e un altro tendaggio alle spalle, a far da sfondo.

Le figure 2, 3, 4, 5 e 6 mostrano alcuni burattini del teatro *Higashifutakuchi bun'ya ningyō jōruri*, una località della prefettura di Ishikawa, la sala del teatro, un'illustrazione e una fotografia della rappresentazione.

1. La scoperta di Takano Tatsuyuki

Intorno al 1909-1910, il professor Takano Tatsuyuki, affermato accademico, venne a conoscenza che a Sado quattro o cinque narratori ipovedenti continuavano a declamare storie in uno stile che veniva definito dagli stessi isolani *bun'yabushi*.

Dicono che nei luoghi in cui è difficile arrivare, si conservano parole arcaiche, sconosciute, quindi ho pensato allo stesso modo, su quest'isola potrebbe essere stata conservata un'antica forma di *bun'yabushi* (Takano, 1915, p. 228).

Successivamente, su iniziativa dello stesso Takano, il 17 giugno 1911, all'Accademia Musicale di Tokyo, un gruppo di musicisti provenienti dall'isola di Sado eseguì, davanti a un pubblico di intenditori, il cosiddetto *bun'yabushi*, un antico stile di declamazione la cui esistenza era nota grazie ad alcune cronache e almanacchi del 1700. Tra il pubblico che assistette a quello spettacolo di nicchia vi erano musicologi, storici dell'arte, letterati e il famoso romanziere Nagai Kafū (1879-1959). Quest'ultimo scrisse un articolo in cui descrisse l'evento come:

Mijikayo (notte breve): Alcuni giorni fa, un musicista proveniente da Sado, ha declamato per noi il *bun'yabushi*, un vecchio tipo di canzone monotona e patetica. Nessuno conosceva questo tipo di musica *bun'ya*, neppure il suo musicista, ma la melodia semplice, pur suscitando qualche perplessità (sul suo valore artistico), ci fece sognare (Takusagawa, 2003, p. 61).

Il *jōruri* ha avuto origine nella metà del periodo Muromachi ma la sua popolarità aumentò durante il periodo Genna (1615-1624). Nelle grandi città vi furono dei narratori che diventarono talmente popolari da essere considerati delle vere star della declamazione *jōruri*. Teniamo presente che, fino a quel momento, i narratori erano degli artisti girovaghi, figure di cantastorie che non disdegnavano l'accattonaggio e quindi molto vicine ai mendicanti. Questi intrattenitori crearono

un proprio stile e furono gli iniziatori di una scuola di cui si dichiararono capostipiti. Tra questi ricordiamo Yamamoto Kakutayū (?-1700) e il suo discepolo-collaboratore Okamoto Bun'ya (1633-1694) che creò la sua propria scuola di narrazione conosciuta appunto col nome di *bun'yabushi* e che prosperò solo per un breve periodo. Nel *Nanshoku hyokudori, ukiyozōshi* del 1707, in un dialogo tra i protagonisti viene detto: «Anche il *bun'yabushi* è diventato antiquato» (Takano, 1915, p. 229). Inoltre, come ammette lo stesso Takano, non disponendo di notizie aggiornate sul *bun'yabushi*, lo stesso veniva considerato estinto (Takano, 1915, p. 230).

Dopo lo spettacolo di cui sopra, alcuni articoli celebrarono l'evento come una novità; e probabilmente la reazione del pubblico sarà stata simile a quella di un gruppo di archeologi che fa una nuova importante scoperta smentendo alcune vecchie convinzioni ormai date per scontate e infiammando i dibattiti per il successivo ventennio.

Cosa ha sorpreso tanto il pubblico durante l'esibizione all'Università delle Arti di Tokyo? A Sado, in particolare, erano presenti due stili di teatro delle marionette: il *bun'yabushi* e il *sekkyōbushi*. Da questa regione vennero tre musicisti: il maestro Miyama Seiga, un ipovedente di quarantasette anni, accompagnato dai suoi aiutanti normodotati, Sei Jirō e Matsumura Muraji, rispettivamente di trentadue e trentatré anni.

Ascoltando la loro esecuzione, il professor Takano, affermò che:

Sembra un'opera incompiuta di *gidayūbushi* [...] dovrebbe essere ulteriormente approfondito se il *bun'ya* che ascoltiamo oggi è lo stesso della scuola originale fondata da Okamoto Bun'ya o se si tratta di un'altra scuola di *kojōruri* che opera sotto questo nome (Takano, 1915, p. 233).

Cinquant'anni dopo, intorno al 1960, lo studioso Sasaki Hachirō, ascoltando l'esecuzione del maestro Nakagawa Kanraku di Sado, e riprendendo e avallando le ricerche di Takano Tatsuyuki, dichiarava che nella regione di Hokuetsu, il nome *bun'ya* era usato come termine generale per il *kojōruri*, basandosi sul fatto che alcuni *fushi* che raccontavano la storia di *Genji Eboshiori* e *Shusse Kagekiyo*, entrambe opere di *jōruri* di Chikamatsu o a lui attribuite e ancora presenti a Kanazawa e dintorni, venivano chiamati anche in quell'area *bun'yabushi*. Concludeva: «Se il *jōruri* di Sado sia l'originale *bun'ya* di Okamoto Bun'ya non è semplice stabilirlo. Questo perché non è rimasto nient'altro che potesse essere chiamato l'originale *bun'yabushi*» (1979, pp. 86-87).

Il cosiddetto *bushi*, o stile di narrazione, è costituito da una successione di frammenti melodici fissi, raggruppamenti vocali flessibili e passaggi parlati. Alison Tokita McQueen li definisce “melodie stereotipate”. Esse sono usate nella musica che si affianca a una qualche forma di narrazione, un po' simile a quella dei nostri cantastorie, che viene chiamata *katarimono*. Questo termine è in opposizione a *utaimono* (musica lirica) e si riferisce a una declamazione con accompagnamento

musicale. In particolare, la musica *katarimono* include la narrazione dello *Heike monogatari* e del *jōruri*.

La declamazione dello *Heike monogatari* (il poema epico del clan Taira) cominciò a diffondersi dal XIII secolo su iniziativa di monaci ciechi o *biwa hōshi* che, accompagnandosi con il *biwa* (una sorta di liuto tradizionale) si esibivano per racimolare delle elemosine. Intorno al XVI secolo apparvero delle versioni scritte dell'opera da parte di artisti vedenti, portando a una sistematizzazione della musica e dei versi della parte narrativa in unità stereotipate, circa duecento, che vennero chiamate *heikyoku* (musica dello *Heike*) e pubblicate nello *Heike Mabushi* nel 1776. Allo stesso tempo, furono sviluppati vari sistemi di notazione nella musica sia per lo *shamisen* che per il *koto*. Queste unità musicali stereotipate hanno fatto buon gioco per lo sviluppo dei *bushi*, staccatosi dagli stili di narrazione epica degli *heikyoku*, come accompagnamento del *jōruri* (McQueen, 2000, pp. 99-101). Nell'introduzione di *Heike Biwa – Kakari to ongaku*, la musicologa Komoda Haruko afferma che:

Come molte arti dello spettacolo medievale, tra cui *koshiki*, *nō* e *kōwakamai*, la musica dello *heikyoku* è composta da un insieme di melodie standardizzate. Recenti ricerche sullo *heikyoku* si riferiscono a questi brani standardizzati come *kyokusetsu* (Takusagawa, 2003, p. 66).

Nel 1911 Takano Tatsuyuki isolò, a Sado, tredici tipi di *bushi* (suonati oggi da Kubo Sōka, come da figura 7). Questi erano: *ōroshi*, *ureibushi*, *daisanjū*, *irotsunagi*, *kyome sanjū*, *okurisanjū*, *chūsanjū*, *hazumi*, *hariotoshi*, *kan'otoshi*, *kandome*, *okuri* e *otoshi* (Takano, 1915, p. 232).

Una certa tradizione storiografica, parlando delle scuole di narrazione del *jōruri*, ha voluto dare l'immagine che ognuna di esse avesse un unico fondatore dotato di una sua narrazione originale che si distingueva dalle altre. In realtà, le varie scuole non sono state tramandate in modo lineare, ma si mescolavano tra loro e i cambiamenti venivano condivisi (Satō, 1998, p. 266).

Satō Akira sostiene che, a causa delle divisioni e delle fratture che si svilupparono tra i vari maestri cantori o *tayū* e di una certa esposizione dei fatti che proveniva dagli schermi proposti dal *Seikyoku ruisan*, era consuetudine differenziare il *kakutayūbushi* dal *bun'yabushi*. Tuttavia, non ci sono praticamente differenze tra *kakutayūbushi* e *bun'yabushi*, eccezione fatta per alcune sfumature nella loro esecuzione (Satō, 1998, p. 264).

2. Il *sekkyō*

Il *sekkyō* è unanimemente riconosciuto come parte della letteratura *shōdō* o della letteratura dei sermoni, cioè un tipo di racconti religiosi medievali con un cliché letterario noto come *honji monogatari* che si può sintetizzare come genere di rac-

conti sull'origine di luoghi sacri o miti, i quali vedono come protagonisti individui perseguitati fino a una dolorosa morte di stenti o torture e salvati da Bodhisattva o che rinascono essi stessi come tali nell'aldilà.

Secondo la definizione di Muroki Yatarō, *sekkyō* significa «Forma di letteratura, racconto popolare, leggenda, canzone popolare o proverbio che viene trasmessa oralmente» (Muroki, 1977, p. 393). Le sue origini potrebbero risalire all'introduzione del buddhismo in Giappone, ma le opere furono scritte e pubblicate solo a partire dal 1600, quando iniziarono a essere rappresentate nei teatri. In quel momento il *sekkyō* non era più uno spettacolo che veniva trasmesso oralmente da artisti di strada, monaci o mendicanti, ma una rappresentazione teatrale allestita da narratori e burattinai professionisti che avevano bisogno di un canovaccio a cui rifarsi. Il *sekkyō* e il *kojōruri* fiorirono, in ambiente cittadino, durante il XVII secolo, ma soprattutto dopo la pubblicazione degli *shōhon* (copie autentiche) o libretti per uso dei teatri. Tuttavia, prima di allora, ciò che connotava il *sekkyō* era una forma di intrattenimento eseguita all'aperto da artisti di strada.

Il *sekkyō*, tuttavia, è apparso nelle città più tardi del *jōruri*, o più propriamente al suo seguito. Anche gli esecutori del *sekkyō* presero ad accompagnarlo con lo *shamisen* e, così come era successo alla narrazione del *jōruri*, la storia veniva messa in scena utilizzando i pupazzi. All'inizio ebbe un certo successo pur non riuscendo a sbarazzarsi della sua patina antiquata, e il pubblico cittadino, desideroso di novità, presto lo abbandonò. Si può dire dunque che il *sekkyō* fosse una forma d'arte che rimase medievale (Muroki, 1997, p. 394). Perché tra le altre scuole di narrazione il *bun'yabushi* è rimasto nella periferia rurale del Giappone? Risaliamo alle origini del *bunraku*, cioè quando il *gidayūbushi* si staccò raggiungendo la supremazia sugli altri stili di narrazione.

3. I libretti di Kakutayū

Come è noto, nel marzo del 1685 Chikamatsu Monzaemon e Takemoto Gidayū del Takemotoza eseguirono lo *Shusse Kagekiyo* a Ōsaka, nel distretto di Dōtonbori. Contemporaneamente, la troupe di Ujiza, originaria di Kyoto, diretta da Ugi Kaganojō, mise in scena il *Gaijin Yashima*, scritto da Ihara Saikaku (1642-1693). Teniamo anche presente che il maestro Gidayū, si era staccato dal teatro Ujiza l'anno precedente. Il quartiere di Dōtonbori venne animato dalla competizione tra queste due compagnie. Purtroppo, il teatro Ujiza venne devastato da un incendio. Ugi Kaganojō fu costretto a chiudere tornandosene a Kyoto. Questo fu l'inizio dell'era di Takemoto Gidayū.

Il personaggio di Akushichibyōe Kagekiyo apparve che per la prima volta nello *Heike monogatari*: era uno dei guerrieri sopravvissuti del clan Taira e le vicende di Taira e Minamoto erano già rappresentate nel *nō* e nel *kojōruri*, incluso il personaggio di Kagekiyo.

Il libretto originale di *Shusse Kagekiyo*, composto da Chikamatsu, può essere trovato in molte località. Nel catalogo delle ubicazioni dei testi originali di Gidayū, il *Gidayū nenpyō kinsei-ben*, sono riportati ventidue luoghi in cui possono essere trovati degli esemplari originali dell'opera. Se poi si aggiungono le raccolte, il numero dei testi ancora esistenti arriva a trenta unità.

Ritornando all'età dell'oro del *jōruri*, dopo la rappresentazione di Gidayū, *Shusse Kagekiyo* scomparve presto dai teatri delle tre città principali. Tuttavia, *Shusse Kagekiyo* continuò a essere pubblicato nelle aree periferiche.

Ci sono due linee di pubblicazioni per *Shusse Kagekiyo*: una versione Gidayū e una versione Kakutayū. Se poi consideriamo il numero di pagine e il numero di righe su una pagina, le versioni salgono a quattro:

1. 47 fogli/8 righe per pagina, in versione *gidayūbon*.
2. 32 fogli/10 righe per pagina, in versione *gidayūbon*.
3. 26 fogli/10 righe per pagina, in versione *kakutayūbon*.
4. 32 fogli/10 righe in versione *kakutayūbon*, edizione Konhachi.

Questo si evince dai timbri e dalle *pushizuke* (annotazioni musicali) per la narrazione, che sono differenti tra la versione *gidayūbon* e la versione *kakutayūbon*. L'edizione Konhachi di trentadue fogli con dieci righe venne pubblicata durante il periodo Bunkyū (1861-64) e diventò popolare nelle regioni più remote.

L'edizione Konhachi si riferisce all'edizione Konhachirōemon di Kanazawa (Satō, 1998, p. 262).

Ci sono diverse tracce storiche del culto di Kagekiyo nel Kyūshū meridionale, dove secondo la leggenda l'eroe Kagekiyo sarebbe stato esiliato quando diventò cieco. Coloro che gestiscono questo culto sono i monaci ciechi di Jishin (il dio della terra). Il loro tempio è ubicato a Shimokitakamachi, nella città di Miyazaki (figura 8). I monaci ciechi di Chigami, che discendono dai *biwahōshi*, recitano le preghiere usando il *biwa* come strumento di accompagnamento e fungono da intrattenitori.

Nel periodo 1830-1844, la tomba di Kagekiyo, alta circa sessanta centimetri, era esposta all'esterno del tempio. Quando il culto promosso dai monaci si diffuse, le persone con problemi alla vista presero a visitare la tomba e macinare un po' di polvere dalla lapide poiché, secondo una leggenda, questa era in grado di curare le malattie agli occhi. Questa credenza si diffuse in modo endemico a partire dalla metà del XIX secolo.

Nel *Wakan sansai zue* (Enciclopedia sino-giapponese illustrata) stampata tra il 1711 e il 1736, c'è una citazione inerente a questa tomba (Satō, 1998, p. 278). Nella figura 9 è possibile vedere una rappresentazione di *Shusse Kagekiyo*.

4. Il *bun'yabushi* a Sado

A Sado, durante la sua lunga storia, le arti performative vennero introdotte a più riprese da artisti itineranti.

Nei primi anni del periodo Keichō (1596-1615), al tempo dello sfruttamento delle miniere d'oro, gruppi eterogenei di individui, sperando in un guadagno, arrivavano numerosi su un'isola che, in quegli anni, vedeva l'inizio della corsa all'oro. In un passaggio del *Sado nendaiki* (che raccoglieva le annotazioni dell'ufficio del magistrato di Sado) datato 1612, si menzionava:

In questi tempi le miniere d'oro di Sado prosperano, le attrici di Kabuki di Kyo(to) – Osaka attirano folle; i cercatori d'oro e i commercianti provenienti da diverse province si appassionano ai loro spettacoli, sperperando i propri guadagni poiché non possono tornare a casa. Chi viene a Sado deve rimanerci tre anni e poi può rientrare nel paese d'origine. Abbiamo appreso che pensando a una loro possibile scomparsa nel periodo della loro assenza, salutano formalmente la famiglia formulando degli adii ai loro padri, madri, mogli e figli (Sasaki, 1996, p. 10).

I burattini a Sado divennero essenziali come intrattenimento durante le feste religiose di santuari o templi, però nessuno sa con certezza la data del loro ingresso. Possiamo solo individuare il 1771 come data certa della loro presenza a Sado, in quanto nei registri dei templi veniva dedicata una voce relativa alla retribuzione delle compagnie di burattini.

Una teoria del 1950 attribuita al professor Satō Seijirō, studioso di storia dell'arte, annuncia che proprio i primi anni del 1700 avrebbero registrato l'arrivo delle compagnie; tale supposizione si è basata sull'esame di vecchie teste di burattini conservate a Sado e risalenti all'era Kyōhō (1716-1736); (Sasaki, 1996, p. 8).

5. I due teatri di Higashifutakuchi e Fukaze. Prefettura di Ishikawa

Nella prefettura di Ishikawa, il teatro delle marionette è presente in due luoghi: Higashifutakuchi e Fukaze. In un vecchio rotolo appartenuto alla famiglia Daishōya Omoteke, si legge che: «a Higashifutakuchi le tecniche del *jōruri* furono introdotte durante il primo anno dell'era Meireki [1655] da alcuni maestri provenienti da Ōsaka Dōtonbori» (Satō, 1998, p. 268). Riguardo Fukaze non ci sono attestazioni storiche scritte ma, secondo una tradizione, trecento anni fa, nella seconda metà del XVII secolo, la compagnia Dekumawashi arrivò a Fukaze durante un tour di provincia. La troupe rimase bloccata dalla neve e non potendo sfamarsi chiese aiuto alla gente del luogo. Quando, intorno ad aprile, riuscirono a partire, per saldare i debiti lasciarono un set delle loro marionette.

Non vi è alcun accompagnamento con lo *shamisen* durante la narrazione del *Fukaze ningyō deikumawashi*. Non c'è nemmeno il flauto (figura 10). La melodia

nella sua narrazione suona come se si stesse ascoltando il canto di un *sūtra*. I *fushi* sono solo sette: *ukibushi*, *mai*, *dashi*, *kotobabushi*, *michibiki*, *seme*, e *deku taijō* (Satō, 1998, pp. 268-9).

6. I due teatri delle marionette del sud del Kyūshū: Fumoto e Onobuchi

Ci sono due luoghi nell'isola di Kyūshū dove si perpetua il teatro delle marionette *bun'ya*: Fumoto, prefettura di Miyazaki, una frazione della città di Yamanokuchi-chō e Onobuchi, frazione della città di Tōgō-chō nella prefettura di Kagoshima.

La città di Yamanokuchi-chō, sin dai tempi più remoti, è stata una delle tappe del Saikaidō, la via del mare occidentale. Nel 1615, a Fumoto, fu aperto un ufficio governativo per i *gōshi* (proprietari terrieri). Il teatro dei burattini iniziò all'interno di questo tipo di struttura sociale e veniva chiamato *Fumoto no ningyō mawashi*.

A Fumoto sono conservate sei copie manoscritte della sceneggiatura di *Shusse Kagekiyo*, alcune risalenti al 1826 (Era Bunsei, quindi precedente all'edizione Konhachi, riferimento figura 11), e una senza data che, a giudicare dallo stile e dal carattere tipografico, può essere considerata appartenente a un periodo precedente (Satō, 1998, p. 270).

Anche Onobuchi, durante il periodo Edo, era dotato di una struttura amministrativa dei *gōshi*. A livello locale, il teatro venne chiamato *Onobuchi no ningyō odorì* e, secondo la tradizione, fu fondato alla fine del XVII secolo. I *gōshi* che parteciparono al *sankin kōtai* assistettero a esibizioni del *bun'ya ningyō* a Kyoto e Osaka e quando ritornarono nei loro possedimenti vi condussero, al seguito, alcune troupe teatrali.

Onobuchi conserva diciotto libretti originali antichi. La loro rappresentazione principale è il *Genji Eboshiori*. Il teatro di Onobuchi vanta una ventina di burattini risalenti al 1865, ma ciò che risulta degno di nota è il fatto che i burattini maschi sono *hitori-dzukai* (un burattinaio per un burattino), mentre i burattini di sesso femminile (figura 12) sono *futari-dzukai* (due burattinai per un burattino; Satō, 1998, pp. 268-269).

I teatri di queste cinque località sono stati così raggruppati da Uchiyama Mikiko nel modo seguente:

1. Quelli che fanno parte del *bun'yabushi* narrato da Okamoto Bun'ya: Sado, Higashifutakuchi, Fumoto, Onobuchi (Fukaze è escluso);
2. Quelli che sono in qualche modo legati al *kakutayūbushi* di Kakutayū: Sado, Higashifutakuchi, Fukaze, Fumoto, Onobuchi.

Quindi tutti e cinque i luoghi sono collegati al *kakutayūbushi*. Sado e Fukaze hanno anche uno stile più antico del genere *sekkyōbushi* (Satō, 1998, p. 277). Du-

rante le rappresentazioni di *bun'ya ningyō* ci sono interludi di *kyōgen* (intermezzi comici) chiamati, a Sado, *noroma ningyō*.

Quanto sopra detto dimostra che il nesso centro-periferia non può essere visto solo come un rapporto tra innovazione-ritardo ma si tratta di un rapporto mobile, soggetto a brusche accelerazioni e tensioni legate a modifiche politiche e sociali oltre che artistiche. Ciò che sorge al centro arriva alle periferie e progredisce in vari modi; ma sarebbe corretto definire le arti delle periferie come modelli arretrati del centro?

È possibile distinguere:

1. Un ritardo plurisecolare, come nel caso della produzione artistica detta “popolare”, spesso elaborata dai contadini per i contadini;
2. Un ritardo pluri-generazionale, come nel caso dei prodotti eseguiti da artisti professionisti ma per una clientela contadina;
3. Un ritardo di pochi anni che però viene avvertito come traumatico perché coincide con momenti e situazioni caratterizzati da subitane svolte del gusto (Castelnuovo; Ginzburg, 2019, pp. 43-45).

Questa tendenza alla persistenza tipologica che coinvolge gli artisti della periferia è stata chiamata dagli autori Castelnuovo-Ginzburg “viscosità” e “autarchia artistica”. Si può dire che la viscosità rappresenti la resistenza della periferia alle innovazioni del centro. Possiamo concludere che, in uno stato di autarchia artistica, come quello dei piccoli villaggi del Giappone, non c'è alcuna tendenza a innovare, ma piuttosto a rimanere radicati ad abitudini e consuetudini forti che diventano tradizione.

Tuttavia, oltre che luogo di ritardo, la periferia ha potuto essere anche sede di elaborazioni alternative. “Diverso” e “alternativo” non sono sinonimi perché non tutte le variazioni sono definibili come alternative o come scarti.

Bibliografia

- Castelnuovo, Enrico; Ginzburg, Carlo (2019). *Centro e Periferia nella storia dell'arte Italiana*. Milano: Officina Libreria.
- Dimaggio, Paul (2009). *Organizzare la cultura*. Bologna: Il Mulino.
- Derek W., Urwin (1991). *Enciclopedia delle scienze sociali*, [\(https://www.treccani.it/.../centro-e-periferia_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)\)](https://www.treccani.it/.../centro-e-periferia_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)) (20/09/2019).
- McQueen Tokita Alison (2000). “The Nature of patterning in Japanese narrative music: Formulaic musical material in Heikyoku, Gidayū-bushi, and Kiyomoto-bushi”. *Musicology Australia*, vol. 23, n. 1, pp. 99-122.

- Muroki, Yatarō (1977). *Sekkyōshū*. In *Shinchō Nihon kotenshūsei dai 8-kai*. Tōkyō: Shinchōsha.
- Ortolani, Benito; Maria Pia D’Orazi (a cura di) (1998). *Il teatro giapponese: dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*. Roma: Bulzoni.
- Sasaki, Hachirō *et al.* (1979). *Unraikyo*. Tōkyō: Seibundō insatsu.
- Sasaki, Yoshihisa (1996). *Sado ga shima ningyō banashi*. Sado: Sado ga shima ningyōbanashi kankō-kai.
- Satō, Akira (1998). “Chihō no kojōruri – Sado, Kaga, Minami Kyūshū”. In Muroki Yatarō *et al.*, *Iwanami kōza kabuki - bunraku*. Vol. 7, Tokyo: Iwanami shoten.
- Takano, Tatsuyuki (1915). “Kabu ongyoku kōsetsu”. In Yamamoto, Shunosuke (1976) (a cura di). *Sado no ningyō Shibai*. Sado: Sado kyōdo kenkyūkai.
- Takusagawa, Mizuki (2003). “Sado bun’ya bushi no denshō ni kansuru ichikōsatsu-tsuki”. In *Wasedadaigaku engeki hakubutsukan zō*. Tōkyō: Waseda daigaku shuppan bunkasha.
- Yamamoto, Shūnosuke (1976). *Sado no ningyō Shibai*. Sado: Sado kyōdo kenkyūkai.
- Yanagita, Kunio (1980). *Kagyūkō*. Tōkyō: Iwanami shoten.

Immagini

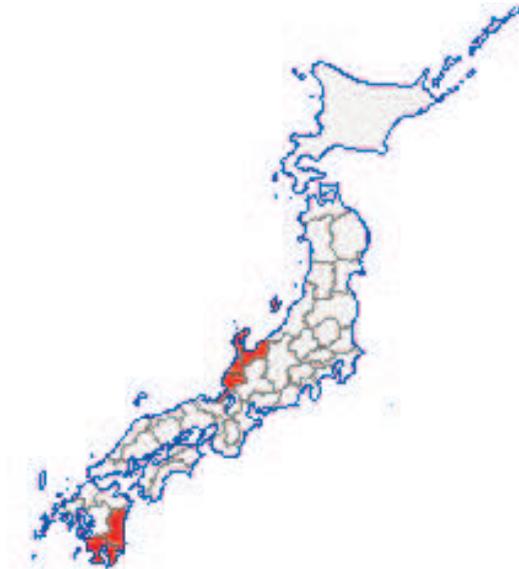


Fig. 1 – Nella cartina abbiamo segnato in ombreggiatura, partendo dall’alto: l’isola di Sado, la prefettura di Ishikawa, e a sud, nella regione del Kyūshū, la prefettura di Kagoshima e la prefettura di Miyazaki.



Fig. 2 – Struttura del corpo del burattino. Fonte: compagnia di *Higashifutakuchi bun'ya ningyō jōruri*. Foto: collezione di Matsushita Omihito.



Fig. 3 – Burattini con costumi. Fonte: compagnia di *Higashifutakuchi bun'ya ningyō jōruri*. Foto: collezione Matsushita.



Fig. 4 – Sala del teatro di Higashifutakuchi. Foto: Collezione Matsushita.



Fig. 5 – *Sado no kuni nenjūgyōji zu*, illustrato da Ippū (1816). Possiamo vedere sulla sinistra un palco per burattini. Le somiglianze con la moderna sala di Higashifutakuchi sono evidenti. Fonte: <https://opac.pref-lib.niigata.niigata.jp/Archives/DigitalShosai><http://opac.pref-lib.niigata.niigata.jp/Archives/dcv/IndexServlet?mode=2&id=7224&r=0&x=0&y=0&uniq=1535935487547>.



Fig. 6 – Non tutti i burattini *bun'ya* sono semplici. Nell'isola di Sado alcuni burattini sono composti da ogni parte con braccia, gambe e attributi. Il noto burattino Kinosuke, alla fine di ogni commedia di *noroma ningyō*, una sorta di *kyōgen*, inaffia il pubblico col suo enorme pene. I burattini *noroma* della foto sono stati scolpiti nei primi del Novecento da Ittaku Teruzō. Foto: collezione di Sado *min'yō jikkō inkai*, Comitato Esecutivo della Canzone Popolare Sado.



Fig. 7 – I tredici *bushi* isolati da Takano nel 1911 sono ancor oggi magistralmente eseguiti dalla *tayū* Kubo Sōka della compagnia teatrale Tokiwaza. Delle registrazioni inedite sono state ottenute su nostra precisa richiesta grazie alla mediazione della fondazione culturale di Sado. Foto: Collezione privata.



Fig. 8 – Mausoleo di Kagekiyo, Shimokitakata-chō, città di Miyazaki. Foto: Collezione Privata.



Fig. 9 – Rappresentazione di *Shusse Kagekiyo*. Fonte: Compagnia di Yamanokuchi Fumoto. Akoya chiede perdono a Kagekiyo imprigionato. Foto: collezione di Miyazakikenmiyakonojōshi Yamanokuchi *sōgō shisho chiiki shinkō-ka*, città di Miyakonojo, prefettura di Miyazaki. Divisione della sede generale di Yamanoguchi per la promozione del territorio.



Fig. 10 – La *tayū* Matsui Sadako, a Fukaze, si accompagna solo con il tamburo e la melodia è molto simile alla recitazione dei sūtra. Foto: collezione Fukaze Dekumawashi Hozonkai. Per gentile concessione del sig. Konaka Kazuya della Divisione Beni Culturali, Bunkazaihogoka.



Fig. 11 – Una copia di *Shusse Kagekiyo* del 1826. Foto: collezione Nakamoto Shōshi incaricato del comitato per la promozione della città di Miyakonojōshi, Yamanokuchi, Miyakonojō-shi Yamanokuchi chiku machi-dzukuri kyōgi-kai, conservata nel museo locale.



Fig. 12 – I burattini di sesso femminile sono manovrati da due pupari. Foto: collezione del signor Shimotsuchibashi Wataru, per gentile concessione del signor Nokuo Tadashi, incaricato del comitato di salvaguardia del *bun'ya* della città di Tōgō-chō. *Tōgō bun'yabushiningyōjūrui hozon-kai, Tōgō bun'ya ningyō hozon-kai.*

La regia femminile in Giappone

Maria Roberta Novielli

Il Global Gender Gap Report 2021¹ ha assegnato al Giappone il 120° posto su un totale di 156 Paesi, il che rappresenta una perdita di ben tre posizioni rispetto alla situazione del 2019. Nello specifico cinematografico, il risultato di un'ulteriore analisi è stato presentato dal report pubblicato nell'estate 2021 e stilato dal Japanese Film Project (JFP)², dove si evidenziano alcuni dati che dimostrano inconfutabilmente quale baratro divida in quest'ambito le opportunità offerte alle donne rispetto ai colleghi uomini. In particolare, si nota come negli ultimi ventun anni su un totale di 796 registi le cineaste siano state solo venticinque, e che nel 2020, anno di particolare crisi a causa del coronavirus, non ve ne sia stata neanche una. Inoltre, su trentadue titoli importanti dal punto di vista del budget e della portata di distribuzione dell'ultimo ventennio, solo uno è stato realizzato da una donna. La discrepanza non riguarda esclusivamente le registe, ma anche le direttrici di fotografia, le montatrici e le sceneggiatrici, nonostante – sottolinea il report – in termini numerici sia superiore la percentuale delle ultime due tipologie di maestranze, quindi di coloro che lavorano in studi e uffici, rispetto alle donne impegnate sui set (JFP, 2021, p. 11).

Il percorso per raggiungere una vera parità di diritti nell'industria cinematografica, dunque, è tutt'altro che in discesa, anche se sicuramente la situazione a livello internazionale, per quanto in molti casi migliore rispetto a quella dell'Arcipelago, non offre in nessun caso risultati davvero soddisfacenti. Il Giappone è stato uno dei Paesi che con maggior ritardo ha registrato la presenza di una donna dietro la macchina da presa. La prima regista della storia del cinema mondiale è stata la francese Alice Guy-Blaché a partire dal 1896, ma persino in Italia non molto tempo dopo si è distinta una pioniera, Elvira Coda Notari, dal 1906 autrice di una sessantina di cortometraggi e lungometraggi. In Giappone, invece, la prima cineasta, Sakane Tazuko, ha potuto misurarsi alla regia solo nel 1936.

Sakane entra a far parte del dipartimento di regia della major Nikkatsu nel 1929 dove affianca stabilmente Mizoguchi Kenji in qualità di aiuto-regista, segretaria di edizione e montatrice, finché riesce a debuttare alla regia con il film

¹ Consultabile online al link: https://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2021.pdf. (30/05/2022) All'ultimo posto della classifica si posiziona l'Afghanistan e al primo l'Islanda, mentre l'Italia si colloca al 63° posto.

² Il rapporto completo è disponibile al link: https://jfproject.org/JFP_Survey_2021_Summer_English.pdf (30/05/2022).

Hatsu sugata (Primo aspetto).³ Questa pellicola resta il suo unico film di finzione e alla sua uscita ottiene scarso successo di pubblico; inoltre, la critica la accusa di aver aderito troppo fedelmente allo stile del suo mentore (e si vocifera anche amante) Mizoguchi, e la stessa Sakane in più occasioni dichiara di non aver avuto la libertà necessaria per girare l'opera che davvero le interessava. In seguito a quest'esperienza, l'autrice si trasferisce per alcuni mesi in Hokkaido dove realizza il documentario *Kita no dōhō* (Compatrioti del Nord, 1941) dedicato agli Ainu, e durante il conflitto si dedica quasi esclusivamente alla regia di documentari girati in Manciuria per conto dell'Associazione Cinematografica Mancese (Manshū Eiga Kyōkai, conosciuta come Man'ei).⁴ Al suo rientro in Giappone e fino al suo ritiro dalle scene nel 1962, i suoi ruoli sul set vengono limitati a quelli di maestranze minori.⁵

Dagli anni Trenta agli anni Cinquanta molte donne si distinguono nel panorama cinematografico giapponese come autrici di sceneggiature, in particolare Atsugi Taka, Suzuki Noriko e Wada Natto, ma nessun nome femminile potrà firmare da regista una pellicola fino all'esordio dietro la macchina da presa, a diciassette anni di distanza da quello di Sakane, di Tanaka Kinuyo. Nota internazionalmente per gli oltre 250 ruoli interpretati in molti classici del cinema giapponese, e in particolare ricordata come attrice-feticcio dello stesso Mizoguchi Kenji, oltre che per i suoi ruoli per alcuni dei maestri del cinema a lei contemporaneo (Ozu Yasujiro, Gosho Heinosuke, Kinoshita Keisuke e Naruse Mikio, tra i tanti),⁶ Ta-

³ Adattamento dell'omonimo dramma *shinpa* di Kosugi Tengai, storia di una relazione dall'epilogo infelice tra una geisha e un giovane destinato a diventare monaco.

⁴ Fondata dal governo giapponese, durante gli anni Trenta e Quaranta, servì non solo come casa di produzione di film di propaganda, ma contribuì anche a diffondere le conoscenze tecniche sul cinema in Cina.

⁵ «[...] returning to Japan, Sakane was denied work as a film director. The reason she was given was that, postwar, it was now mandatory for all film directors to have a college degree. However, the narrative content of her work in Manchuria, and her association with the Manchukuo Film Company, which had held on to its own autonomy by not allowing the Japanese government to control narrative content of the films it produced, may have been contributing factors» (Kitsnik *et al.*, 2015, p. 113).

⁶ Inizialmente interpreta soprattutto per Mizoguchi ruoli di donne dall'immagine ideale e tradizionale, vittime di una società patriarcale. Alla fine degli anni Quaranta viaggia per alcuni mesi in America come Ambasciatrice Culturale e al ritorno la sua immagine si trasforma in quella di una donna evoluta e occidentalizzata, anche se la conversione delude parte del suo pubblico. Da questo momento decide di non lavorare più per la sola major Shōchiku come aveva fatto fino a quel momento, ma di rendersi freelance, accettando prevalentemente ruoli di donne dalla forte soggettività che tentano di sopravvivere alle contraddizioni di gender del dopoguerra, per esempio impegnandosi in una sorta di "liberazione della donna" come nella trilogia mizoguchiana *Josei no shōri* (La vittoria delle donne, 1946), *Joyū Sumako no koi* (L'amore dell'attrice Sumako, 1948), *Waga koi wa moenu* (Il mio amore brucia, 1949) e in particolare in *Yoru no onnatachi* (Le donne della notte, 1947). Tra le altre esperienze di questo periodo, il regista Naruse Mikio la sceglie come aiuto regista per *Ani imōto* (Fratello maggiore, sorella minore, 1953).

naka è stata autrice di sei pellicole girate tra il 1953 e il 1962, spesso realizzate in collaborazione con scrittrici e sceneggiatrici e condotte in parallelo con la sua ininterrotta carriera da attrice. Il primo film, *Koibumi* (Lettera d'amore, 1953), conta sulla sceneggiatura di Kinoshita Keisuke: l'ambiente è quello delle "comfort"⁷ per i soldati americani nell'immediato dopoguerra, con un effetto non solo di forte denuncia rispetto alla condizione femminile, ma anche di "de-virilizzazione" degli uomini giapponesi, in questo film descritti come personaggi deboli nonostante l'immagine di forza che era stata propagandata durante la guerra. Il secondo *Tsuki wa noborinu* (Sorge la luna, 1955) è un dramma familiare basato su una sceneggiatura di Ozu Yasujirō e Saitō Ryōsuke, una pellicola che purtroppo Tanaka deve girare con budget ridotto a causa dell'opposizione alla sua realizzazione dello stesso Mizoguchi, al tempo presidente della Nihon eiga kantoku kyōkai (Associazione dei registi cinematografici giapponesi). Con il terzo *Chibusa yo eien nare* (Sani, siate eterni, 1955), basato sull'autobiografia della poetessa Nakajō Fumiko, Tanaka mette a punto forse la sua opera più importante: descrive il rapporto di una donna che affronta un cancro al seno, un personaggio ritratto però non come vittima del dramma legato alla malattia, ma nella tenacia con cui rivendica la riappropriazione del proprio corpo e della sua sessualità. Inoltre, dalla realizzazione di questo film Tanaka avvia una collaborazione sempre più stretta con un team al femminile, a partire dalle sceneggiature, in questa pellicola firmata da Tanaka Sumie e nel successivo *Ruten no ouhi* (La principessa errante, 1960) da Wada Natto.⁸

La sua produzione si distingue dunque per l'attenzione dedicata a personaggi femminili altamente soggettivizzati, attraverso tematiche e ambienti sociali di rado posti in luce dai suoi contemporanei. Disadattamento, malattie e prostituzione sono solo alcune delle dimensioni in cui tentano di sopravvivere le sue protagoniste, diventando di fatto simboli della condizione femminile in Giappone durante il decennio di rapido progresso del secondo dopoguerra. Nella sua quinta pellicola, *Onna bakari no yoru* (La notte di sole donne, 1961), per esempio, Tanaka denuncia nuovamente la vacuità delle politiche sulla parità di genere attraverso la storia di alcune prostitute che tentano il percorso di "redenzione" perorato dal governo, purtroppo per loro sempre fallimentare. Infine, la regista estende ulteriormente il suo team al femminile e per il suo ultimo film, unico in costume, *Ogin sama* (Signorina Ogin, 1962), la produzione è a cura del Ninjin kurabu, una compagnia

⁷ Si stima che nel 1952 circa 70.000 donne siano state impiegate come prostitute per gli Americani di stanza in Giappone.

⁸ Autobiografia di Hiro Saga – la nobile donna giapponese destinata a diventare la moglie del fratello di Puyi, Imperatore fantoccio in Manciuria –, è un nuovo adattamento di un'opera originale ambientata durante l'occupazione nipponica in Manciuria, scritta da una donna e con prospettiva anti-romantica.

cinematografica fondata dalle tre attrici Kuga Yoshiko, Kishi Keiko e Arima Ineko a partire da un'idea della produttrice Nagashima Hisako e della stessa Tanaka.⁹

Solo grazie all'atmosfera sperimentale che vivacizza la scena culturale degli anni Cinquanta e Sessanta, spesso attraverso ibridismi culturali come quelli che animano il mondo della Pop art, alcune autrici possono emergere con tagli autoriali personali e spesso avanguardistici. È il caso, soprattutto, di Ono Yōko, aderente al movimento dadaista Fluxus e autrice di ben sedici cortometraggi tra il 1964 e il 1972 – girati tuttavia al di fuori del Giappone – e di Idemitsu Mako, a sua volta residente in un primo periodo in America e pioniera della video-arte giapponese, una carriera avviata con una semplice Super8 all'inizio degli anni Settanta.

Il mondo del documentario, così come nei decenni precedenti, permette ancora un margine alla regia femminile, seppure minimo e in ambito indipendente. Tra i principali esempi, all'interno della più importante casa di produzione specializzata nel genere, la Iwanami Eiga Seisakusho, possono infatti esordire importanti autrici come Tokieda Toshie e Haneda Sumiko: la prima, a partire dal suo film di debutto del 1953 *Yōjiseikatsudan no hōkoku* (Rapporto sulla vita all'asilo infantile), realizza per la Iwanami oltre 100 documentari,¹⁰ una carriera rinomata e prolifica seguita dall'altrettanto fertile produzione di Haneda Sumiko, a partire dal suo debutto alla regia nel 1957 con *Mura no fujin gakkyū* (Scuola per donne nel villaggio). Si tratta di una tendenza in salita, come vedremo nelle prossime pagine, che aprirà finalmente la possibilità di esordio a registe che proprio dal documentario muovono i primi passi per approdare al cinema di finzione.¹¹

Nell'ambito di questo cinema, invece, il percorso per l'affermazione di autrici è decisamente più ostico. In molti casi, come già era stato per Tanaka Kuniyo, tentano l'approccio alla macchina da presa attrici già affermate. Tra queste rientra la prima regista di un *pinku eiga* (film *pink*, pornografici soft-core) Ōgimachi Kyōko che nel 1965 gira *Yakuza geisha* (id.); è quindi il turno della celebre attrice Hidari Sachiko che debutta alla regia con il film *Tōi ippon no michi* (La strada lontana, 1977), intensa e personale pellicola di cui è anche produttrice e interprete; quindi esordiscono da cineaste altri nomi amati dal grande pubblico come Hama Keiko, Fuji Hiroko e poche altre che riescono solo per breve tempo a ottenere la

⁹ In prima battuta la sceneggiatrice avrebbe dovuto essere scritta da Sakane, ma è la stessa Tanaka a opporsi, pare a causa dei dissidi nati tra le due quando entrambe avevano una relazione con Mizoguchi.

¹⁰ Nel 1984 lascia la Iwanami e come regista indipendente prosegue il suo lavoro di documentarista vincendo importanti premi e riconoscimenti e posizionandosi più volte in vetta alla classifica dei migliori film documentari stilata dalla rivista Kinema Jumpō come nel caso di *Ezu ni shinobu edo no kurashi* (La vita di Edo nel ricordo delle immagini, 1977) e *Byōin wa kirai da* (Odio gli ospedali, 1992).

¹¹ È doveroso almeno citare un'altra regista emersa nello stesso periodo, l'allora cantante e attrice Miyagi Mariko, che tra gli anni Settanta e Ottanta ha diretto vari documentari dedicati ai bambini disabili.

regia di una manciata di film. Le brevi apparizioni dietro la macchina da presa proseguono anche nel corso degli anni Ottanta e Novanta, per esempio con la fotografa Yoshida Ruiko che gira nel 1982 la sua unica pellicola *Long Run* (id.) e l'artista multimediale Yamazaki Hiroko che firma il suo unico e intenso *Juxta* (id.) nel 1982.

Alcune attrici, tra cui Tama Rumi e Yoshiyuki Yumi, riescono a proseguire con successo nella carriera registica dopo aver debuttato rispettivamente con *Fukushū sekkusu: onna ga okasu* (Sesso per vendetta: è la donna che stupra, 1981), e *Mansei hatsujō furinzuma* (Moglie adultera per il piacere sessuale, 1996). Entrambe si cimentano nel genere *pinku* da cui provengono, ambito di cui tuttavia diventa protagonista indiscussa Hamano Sachi (nome d'arte di Suzuki Sachiko).¹² A soli ventuno anni, Hamano si unisce alla casa di produzione indipendente di Wakamatsu Kōji rivestendo vari ruoli. Due anni più tardi riesce a esordire alla regia con *Jūnanasai suki sukizoku* (Amore libero a 17 anni, 1971) e da lì a poco fonda una propria casa di produzione, la Tantansha, con cui negli anni realizza in veste di regista o di produttrice oltre trecento pellicole, in molti casi firmandole con lo pseudonimo maschile Matoba Chise.¹³ Anche se la gran parte di questi film è annoverabile nel genere *pinku*, Hamano ha realizzato vari titoli personali e con forti istanze femministe. Seppure articolati in alcuni canali facilmente intellegibili del genere erotico, è evidente che l'approccio della regista al corpo e alla sua valenza politica è differente, come dimostrano le sue stesse parole:

Was not Pink Film the only genre that faces “sex” directly? I was going to depict “woman’s sexuality” with precision (kichin to). The female sex depicted by male directors only showed an “illusory woman” (genso no onna). I took the female flesh which they had only taken as if it had hidden meaning (imiarige) and faced it directly, in extreme close up, and filmed it materialistically (sokubutsuteki ni). It was a statement of challenge to the male directors who don’t know, but like to mystify, female sexuality (Sas, 2014, p. 306).

Analogamente al *pinku*, anche il genere horror rappresenta un buon trampolino di lancio per alcune cineaste già a partire dagli anni Ottanta. Tra le altre, è il caso della regista e sceneggiatrice Satō Shimako: dopo gli studi presso la London Film School, rientrata in Giappone realizza nel 1992 *Bajinya – Tale of a Vampire* (*Storia di una vampira – Virginia*), basato su un racconto di Edgar Allan Poe, a cui seguono tra il 1995 e il 1998 tre film intitolati *Eko eko azaraku* (id., formula stregonesca derivata dalla religione neopagana Wicca), rispettivamente con i sot-

¹² Tra le varie attrici, bisogna almeno accennare a Kurisaki Midori che, dopo l'esordio alla regia con il film *Kurokami* (Capelli neri) nel 1979, gira anche nel 1981 il film di animazione a pupazzi *Sonezaki shinjū* (Doppio suicidio a Sonezaki), pluripremiato a livello internazionale.

¹³ Anche la produttrice Satō Keiko deve a volte ricorrere allo pseudonimo maschile Asakura Daisuke, nonostante sia presidentessa della casa di produzione di film *pinku* Kokuei.

totitoli inglesi *Wizard of Darkness*, *Birth of The Wizard* e *Misa The Dark Angel*. Il sottotesto delle storie del terrore consiste nei turbamenti della psicologia adolescenziale, attraverso il trauma iniziatico vissuto con la violenza nel corso del passaggio verso la maturità. Protagoniste sono due differenti personaggi femminili nei ruoli di due studentesse di un liceo, la strega buona e quella malvagia, in un certo senso due angeli sterminatori che si fronteggiano nel finale dopo una lunga serie di morti sacrificali, il tutto reso con effetti *gory* di grande impatto, grazie anche al sapiente utilizzo del computer graphic.

Di diverso registro, meno gotico e decisamente più noir, è il film *Organ* (id.), diretto nel 1996 dalla regista Fujiwara Kei,¹⁴ che racconta del traffico di organi organizzato da un gruppo di yakuza in cui l'autrice volutamente espone un continuo insieme di viscere, amputazioni, effetti orripilanti dovuti a mutazioni genetiche, follie umane e scientifiche: «Sono tutti aspetti di una Tokyo sporca e degradata, venduta “al dettaglio”, in cui tutti sono malati e nessuno conserva più nulla di innocente» (Novielli, 2010, p. 91). Il film, seppure nei circuiti prevalentemente underground, alla sua uscita ottiene subito lo status di culto nel panorama cinematografico contemporaneo, dimostrando come la regia “femminile” della Fujiwara non ceda mai alla tentazione di scivolare in approcci romantici alla materia trattata, ma resti stabilmente accusatoria nei suoi toni più aspri.

Inarrestabile fucina di talenti anche femminili, il mondo del documentario pure nel corso degli anni Novanta permette l'esordio nella scena cinematografica di varie giovani registe.¹⁵ La più nota è sicuramente Kawase Naomi. I primi passi nel cinema a partire dal documentario *Watashi wa kyōmi o motta mono wo okiku fikusu de kiritoru* (Metto bene a fuoco ciò che mi interessa, 1988) le servono per tastare la materia filmica e dare in abbozzo una parziale collocazione alle sue emozioni. Nella città e nel mondo intorno a lei Kawase recupera volti e oggetti che di solito la distrazione ci fa disperdere nel quotidiano, un pot-pourri di soggettività che si completano in armonia lungo le strade, tra le auto, seppure ciascuna isolata dal più ampio contesto. Già dalle sue prime esperienze ricorre ad alcune sequenze-tampone, perlopiù attinte dalla natura, che utilizza poi in tutto il suo cinema per ridonare organicità alla frammentazione dello spazio: si tratta quasi sempre di particolari di piante, di fiori o di quant'altro appartenga alla natura, in grado di cristallizzare parzialmente il tempo come in un *freeze frame* e saldare tra loro i movimenti senza scarti temporali. Spesso Kawase pone se stessa e la propria vita al centro delle sue opere, realizzando anche dei video-diari che per alcuni anni pubblica anche online nel suo blog. Nel 1997 è infine pronta per il suo progetto più ambizioso: coadiuvata dalla splendida fotografia di Tamura Masaki, l'opera

¹⁴ Già attrice e regista sperimentale per il cinema e per il teatro, è nota anche per la sua interpretazione nel ruolo della protagonista femminile in *Tetsuo* (id.) di Tsukamoto Shin'ya (1989).

¹⁵ Nei successivi anni Ottanta, invece, pochi nomi emergono in quest'ambito, tra cui quello di Kazama Shiori.

Moe no Suzaku (Suzaku) vince la Caméra d'Or a Cannes e segnala la sua autrice alla più ampia attenzione internazionale, oltre che autoctona. Dopo questo successo, tuttavia, Kawase continua saltuariamente a tornare al documentario, a volte intessendo sperimentazioni con l'amico e regista Koreeda Hirokazu, pur continuando a firmare titoli a soggetto ormai di grande prestigio a livello internazionale.

Parte da un'esperienza di aiuto-regista per Koreeda anche un altro importante nome registico femminile di questi anni, Nishikawa Miwa. Di lei, della Kawase e di altre esordienti di questi anni, scrive giustamente Adam Bingham:

Nishikawa Miwa, Kawase Naomi, Iguchi Nami, Ogigami Naoko, Ninagawa Mika, Kitagawa Eriko and Tanada Yuki – are all successful figures in Japanese cinema, and all have made films about women. They have also negotiated a textual space for themselves that is often neither fully mainstream nor its opposite: neither populist nor art cinema. In this way they can be seen to inhabit an indeterminate space, something that is in fact often mirrored in their neither fully feminist nor masculine stories (2015, p. 173).

Il primo film girato da Nishikawa, *Hebi ichigo* (Fragole selvatiche, 2003), è prodotto dallo stesso Koreeda e, da quel momento, le pellicole della regista hanno un buon successo anche dal punto di vista commerciale, come avviene per *Yureru* (Scuotersi, 2006), presentato anche in concorso al Festival di Cannes, o *Dear Doctor* (id., 2009) premiato dalla prestigiosa rivista *Kinema Junpō*. In tutti i suoi film è evidente una particolare attenzione dedicata alla fragilità dei personaggi, una cura probabilmente anche derivata dalla pratica dello sguardo documentaristico, e dunque la sua filmografia si distingue come unico affresco della natura umana. Analoga attenzione alla fragilità psicologica di uomini e donne la riservano altre cineaste che negli stessi anni attraversano un simile percorso dal documentario alla fiction, tra cui Tanada Yuki, Ishii Kaori e Yang Yonghi, quest'ultima con particolare attenzione rivolta alle problematiche dei coreani di seconda generazione in Giappone.

Nel nuovo millennio, oltre all'ambito del documentario, altri media permettono a giovani cineaste di trovare un ingresso nel mondo del cinema di finzione, un fenomeno sempre più in rapida crescita. Fungono da ottimo trampolino di lancio in particolare le produzioni destinate al piccolo schermo, al mercato dei videogame, a quello dei video musicali e del mondo pubblicitario, una migrazione resa ancora più fluida grazie all'uso del digitale che permette di declinare con maggiore agilità i vari linguaggi. Tra le tante cineaste, per esempio, Kitagawa Eriko e Yuasa Noriko giungono dal mondo dei drammi televisivi, così come Seta Natsuki, forte anche di esperienze per spot pubblicitari; sempre dagli spot commerciali avvia la sua carriera un'altra interessante regista, Mipo O, insieme a Ninagawa Mika, quest'ultima anche con esperienze di fotografia e video musicali; infine,

dalle produzioni di videogame muove i primi passi verso il cinema di finzione la giovane Takeba Lisa.

Parte del successo di queste registe va letto anche alla luce di un doppio record registrato negli ultimi anni: nel 2008 la popolarità del cinema giapponese ha raggiunto il 50% dello share, ribaltando dunque il dominio di pellicole occidentali, soprattutto statunitensi, che prima registravano i maggiori picchi di successo; inoltre, fatto ancora più eclatante, a partire dal 2010 si registra una fase di crescita esponenziale del cinema indipendente, spesso premiato nelle principali classifiche più di quanto lo siano le produzioni dei grandi studi. In questo contesto particolarmente felice per il giovane cinema giapponese, soprattutto le donne apportano un ulteriore contributo: molte nuove registe provengono da una formazione o comunque da un background familiare di stampo internazionale. Così come Satō Shimako aveva studiato in Inghilterra presso la prestigiosa London Film School, Gotō Minami ha frequentato la Columbia University, Majima Akiko si forma a Cuba, Oigami Naoko alla University of Southern California, Nishikura Megumi e Hirayanagi Atsuko alla NYU Tisch School of the Arts, Andō Momoko alla University of London. Inoltre, alcune registe hanno doppia nazionalità, tra cui Lucy Craft, Karen Kausmasli, Kathryn Tolbert e Aya Domenig. È evidente che il loro apporto transnazionale al nuovo panorama cinematografico nipponico non può che fungere da ulteriore fonte di energia per la differenziazione di generi, tematiche e stili, oltre che per una sempre più evidente attenzione per l'attualità e per le questioni sociali che sono spesso fulcro delle loro opere.

L'intensità tematica di molti film ricorda un periodo ugualmente ricco della storia culturale nipponica, quando nel corso degli anni Sessanta molte autrici di manga avevano contribuito a rivoluzionare la storia del fumetto giapponese. Basti pensare alla "regina del manga" Takahashi Rumiko o alle autrici appartenenti al gruppo "24 nen gumi",¹⁶ tra cui Ikeda Riyoko. Tutte queste autrici avevano aggiunto ricchezza narrativa in differenti generi, dal romantico al fantascientifico, dal politico all'epico, ricorrendo in molti casi alla descrizione di personaggi ambigualmente sessuati, che quindi in qualche modo abbattevano la demarcazione tra generi.

Negli stessi anni, tuttavia, il mondo dell'animazione non ha permesso analoghe aperture. Pochissimi nomi emergono tra le animatrici, spesso muovendo i primi passi in ambito pubblicitario, tra cui le registe in stop-motion Magari Fumiko¹⁷

¹⁶ Il nome deriva dall'anno della loro nascita in epoca Shōwa, cioè il 1949. Alla fine degli anni Ottanta, un altro gruppo di fumettiste chiamato CLAMP ha debuttato con tematiche persino più mature – con opere spesso trasposte in animazioni – seguite anche da un ampio pubblico maschile.

¹⁷ Magari Fumiko aveva mosso i primi passi negli anni Settanta presso la MOM con il pioniere della stop-motion giapponese Mochinaga Tadahito. Come molti suoi colleghi, inizialmente si occupava di spot pubblicitari, ma in seguito fonda la sua casa indipendente Magari Jimushō (Ufficio Magari), dove realizza diversi cortometraggi, principalmente per bambini, animando pupazzi e giocattoli.

e Fusaki Yusako – quest’ultima però professionalmente cresciuta e affermatasi in Italia dal 1964. Solo a partire dagli anni Novanta e prevalentemente in ambito indipendente cominciano a emergere anche nei circuiti festivalieri internazionali alcune animatrici, ciascuna dalla forte impronta stilistica e narrativa autoriale. Tra queste, Maya Yoneshō, dopo i suoi studi in Inghilterra, realizza una serie di cortometraggi, tra cui *Saboten kun* (Il ragazzo Cactus, 1993) e il pluripremiato *Believe in It* (id.) del 1998, attraverso una mescolanza di diversi media. Yokosuka Reiko usa spesso lo stile *sumie*, con delicate pennellate di inchiostro nero su tradizionale carta washi o con tenui colori pastello, acquerelli e matite, con cui crea immagini sinuose che si animano fluidamente sullo schermo in morbide metamorfosi.

Alcune registe riescono a debuttare in Occidente attraverso installazioni presso alcuni musei o persino alla Biennale d’Arte di Venezia, dove per esempio nel 2011 viene presentato il lavoro animato della video artista Tabaimo (*nome de plume* di Tabata Ayako). Le artiste non si distinguono solo per le tecniche di animazione tradizionali in 2D, ambito in cui, tra le altre, ha ottenuto ottimi riscontri di critica Nakata Ayaka a partire dal corto *Cornelis* (id.) del 2008. Tra le tante alternative, per esempio, la particolare stop-motion utilizzata da Kosemura Mami¹⁸ ha portato il suo nome nei principali circuiti artistici internazionali e l’ipnotica sabbia animata in stop-motion dalle artiste Nagata Naomi, Iimen Masako e Shiroki Saori rappresenta oggi un punto di riferimento fondamentale per quest’arte a livello internazionale.

Quando tuttavia le autrici tentano di esordire al lungometraggio nell’ambito degli studi di animazione, le possibilità di carriera sono tuttora estremamente limitate. In alcuni casi si è addirittura assistito a imbarazzanti episodi di sessismo, come nel caso del produttore Nishimura Yoshiaki dello Studio Ghibli che in un’intervista al *The Guardian* del 6 giugno 2016 alla domanda se ritenesse opportuno affidare la regia a una donna aveva sostenuto:

It depends on what kind of a film it would be. Unlike live action, with animation we have to simplify the real world. Women tend to be more realistic and manage day-to-day lives very well. Men, on the other hand, tend to be more idealistic – and fantasy films need that idealistic approach. I don’t think it’s a coincidence men are picked.¹⁹

¹⁸ Il suo approccio consiste nel ricreare flussi di immagini fotografiche (in media scattate una ogni ora), in modo che somiglino a dipinti, per esempio nature morte o immagini di piante. Quando accostate, tali immagini sembrano inglobare lo scorrere del tempo e contribuiscono a ritrarre la caducità della natura.

¹⁹ A distanza di pochi giorni dalla pubblicazione dell’articolo (disponibile al link <https://www.theguardian.com/film/2016/jun/06/studio-ghibli-yonebayashi-interview-miyazaki>) e in seguito alle polemiche che ne sono seguite, il 16 giugno 2016 lo stesso *The Guardian* pubblica un nuovo articolo con cui presenta le scuse formali del produttore per quanto affermato. Consultabile online al link: <https://www.theguardian.com/film/2016/jun/16/studio-ghibli-producer-apologies-sexism-yoshiaki-nishimura> (30/05/2022).

Nonostante questi sporadici e tristi episodi, alcune donne fortunatamente sono riuscite ad affermarsi e in molti casi a raggiungere il successo, per esempio Yamamoto Sayo e Ishizuka Atsuko per la Madhouse, e più di recente Yamada Naoko e Imabayashi Yuka che sembrano aver intrapreso una strada molto promettente. Si tratta di un mondo in continua evoluzione: il terzo decennio di questo millennio fa sperare in una nuova ondata di autrici, almeno per quanto è stato possibile percepire attraverso la fitta rete di proposte lanciate nel web durante il lockdown. Un ottimo segnale per auspicare un futuro creativo di grande ricchezza che solo la fine di ogni discriminazione può permettere.

Bibliografia

- AAVV (2008). *Eiga bijinesu deta bukku*. Tōkyō: Kinema junposha.
- Andrew, Dorman (2016). *Paradoxical Japaneseess*. London: Palgrave Macmillan.
- Bingham, Adam (2015). *Contemporary Japanese Cinema Since Hana-bi*. Edimburgo: Edimburgh University Press.
- Kitsnik, Lauri; Selbo, Jule; Smith, Michael (2015). “Japan”. In Nelmes Jill; Selbo Jule (a cura di) *Women Screenwriters – An International Guide*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 931.
- Naoto, Mori (a cura di) (2006). *Nihon hatsu eiga zero sedai*. Tōkyō: Filmartsha.
- Novielli, Maria Roberta (2010). *Metamorfosi. Schegge di violenza nel nuovo cinema giapponese*. Castello di Serravalle: Epika Edizioni.
- Sas, Miryam (2014). “Pink Feminism? The Program Pictures of Hamano Sachi”. In Nornes Abé Mark (a cura di). *The Pink Book – The Japanese Eroduction and its Contexts*. Michigan: University of Michigan.
- Yomota, Inuhiko (2007). *Nihon eiga to sengo no shinwa*. Tōkyō: Iwanami shoten.

Il TIFF e il rapporto con la città di Tokyo

Eugenio De Angelis

Il cosiddetto “film festival network” (Elsaesser, 2005, pp. 82-107) è costituito da una piramide in cima alla quale ci sono attualmente quindici festival di “fascia A” – riconosciuti dal FIAPF –¹ capeggiati a loro volta dai più rilevanti e antichi festival europei quali Cannes, Venezia e Berlino, a cui si sono aggiunti negli ultimi due decenni eventi nord-americani come Toronto e Sundance. I festival asiatici, sviluppatisi soprattutto durante la fase di professionalizzazione iniziata negli anni Novanta (de Valck, 2007, p. 20),² si sono dovuti sin da subito scontrare con manifestazioni che avevano decenni di tradizione e prestigio alle spalle e, per emergere, hanno dunque dovuto cercare il modo di differenziarsi ed emanciparsi dal modello europeo, per esempio promuovendo il cinema regionale.³ Ci si vuole qui soffermare sul caso del Tokyo International Film Festival (TIFF) e sul rapporto con la città che lo ospita per mettere in luce le dinamiche culturali ed economiche che lo hanno alimentato, anche in relazione alla programmazione e al *film market*.

Il caso del TIFF e il riconoscimento internazionale

Il Tokyo International Film Festival, nato nel 1985 con l'intenzione di diventare il maggiore festival del continente e l'ambizione di arrivare a rivaleggiare con Cannes e Venezia, è un esempio emblematico di festival asiatico colto nella tensione costante tra l'uniformarsi ai modelli europei e il differenziarsi da essi per trovare una propria identità. Il TIFF giunge nel 2021 alla sua 34° edizione (30 ottobre – 10 novembre 2021) ed è, insieme allo Shanghai International Film Festival (SIFF),

¹ La Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (FIAPF) è un'istituzione francese fondata nel 1933 che ha implementato nel 1951 un sistema di accreditamento per classificare i festival in base a un sistema di parametri tutt'ora in vigore. Tale sistema serviva originariamente a preservare l'egemonia dei maggiori festival (europei) in un periodo di grande proliferazione per questo tipo di eventi (de Valck, 2007, p. 41).

² Tuttavia, la storia dei festival cinematografici in Asia ha radici più antiche che risalgono al primo Southeast Asian Film Festival, svoltosi a Tokyo nel 1954 (Lee, 2014).

³ Seguendo l'esempio del BIFF, tutti i maggiori festival asiatici – Tokyo incluso – hanno tentato negli ultimi due decenni di ridefinire il concetto di ‘cinema asiatico’ a partire da diversi modelli di ‘Asianness’ (De Angelis, 2021).

l'unico festival asiatico di "fascia A". Si svolge tradizionalmente tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre, collocandosi così in maniera strategica due mesi dopo Venezia e un mese dopo il Busan International Film Festival (BIFF). Il TIFF è organizzato da UniJapan, un'associazione non profit che nasce nel 1957 per volere del Ministero degli Affari Esteri e del Ministero dell'Economia, del Commercio e dell'Industria (METI), e si occupa principalmente della promozione dell'industria cinematografica giapponese nel mondo. A finanziare il festival rimane tutt'oggi il METI (che ne organizzò anche la prima edizione), insieme all'Agenzia per gli Affari Culturali e il Governo metropolitano della città di Tokyo. A questi si aggiunge il supporto del Ministero degli Affari Interni e della Comunicazione, il Ministero degli Affari Esteri, il Ministero dell'Ambiente e altri uffici governativi. Come la maggior parte di quelli che si potrebbero definire "festival di bandiera", il TIFF è dunque finanziato in larga parte da fondi statali, in una fitta rete di implicazioni politiche ed economiche che ne condizionano le scelte in maniera più o meno esplicita. Un ulteriore legame tra UniJapan e gli enti governativi è il suo presidente (e *chairman* del festival), Andō Hiroyasu (n. 1944), a lungo diplomatico al servizio del Ministero degli Affari Esteri, ambasciatore, consigliere del Primo Ministro, nonché direttore della Japan Foundation dal 2011 al 2020.

Essere riconosciuti come festival di "fascia A" dal FIAPF è senza dubbio prestigioso, ma comporta una serie di vincoli che, implicitamente, contribuiscono a rafforzare l'eurocentrismo del *network*. Tra i parametri fondamentali, per esempio, c'è quello di avere una sezione competitiva composta da almeno quattordici lungometraggi senza restrizioni di genere che non siano stati presentati in concorso in altri festival. Questa regola limita tuttavia le possibilità di manovra di un festival non europeo, poiché – allo stato attuale delle cose – nessun regista presenterebbe il proprio film in anteprima a Tokyo se avesse l'opportunità di farlo a Cannes o Venezia, in quanto questi garantiscono maggior prestigio, maggiore esposizione mediatica e, di conseguenza, maggiori possibilità di assicurarsi una distribuzione più ampia. Tali vincoli sono quindi utili a reiterare un certo approccio 'coloniale' sulle industrie cinematografiche non euro-americane che il TIFF è sembrato assecondare fino all'inizio del nuovo millennio.⁴

La mancanza di diversificazione e la contemporanea impossibilità di raggiungere lo status dei maggiori festival europei ha portato il TIFF a dare, per i primi due decenni, «the impression of a major government subsidy to the Hollywood industry and its domestic distributors» (Nornes, 2014, p. 255). Infatti, non potendo contare su un concorso di primo piano per i motivi summenzionati, e mancando allo stesso tempo un'identità forte nella programmazione (per esempio sul cinema asiatico o su quello giapponese indipendente), il festival ha puntato so-

⁴ Per fare due esempi d'eccellenza, Toronto e Busan, pur registrati al FIAPF, hanno deciso di non accreditarsi tra i festival di "fascia A" in modo da mantenere una maggiore libertà di movimento nella propria programmazione.

prattutto ad affermare il suo carattere ‘internazionale’. Sfruttando gli endemici ritardi nella distribuzione di film hollywoodiani in Giappone e le forti connessioni con le *major* locali (storicamente interessate maggiormente al mercato interno), il TIFF ha fatto da veicolo per le anteprime asiatiche (o nazionali) di numerosi film di successo nelle sue sezioni non competitive, potendo di conseguenza sfoggiare ospiti importanti sul tappeto rosso e nei gala esclusivi; elementi che permettono a un festival di porsi come vetrina di prestigio agli occhi di stampa e pubblico generalista. Se è vero che «in order to maintain a façade of normalcy amidst uncertain times, it needs to stage its own array of glittering events, all sponsored and government-funded» (Teo, 2009, p. 116), questa è una strategia che può essere utilizzata solo sul breve termine per giustificare la propria esistenza ai finanziatori e mostrare la propria rilevanza sul piano globale. Tale approccio, però, se da un lato ha contribuito a rafforzare l’immagine di un festival prestigioso a livello di presenze, dall’altro ha fatto perdere credibilità dal punto di vista della selezione, aumentando il già ampio divario con gli eventi a cui voleva ispirarsi. In questo modo il TIFF non è riuscito ad affermarsi come principale festival asiatico, venendo ben presto superato da quello di Busan, nato nel 1996.

La diversificazione negli anni Duemila

Proprio il BIFF è stato preso a modello da numerosi festival regionali come un riuscito esempio di diversificazione e di alternativa all’eurocentrismo del *network*, proponendosi da subito come *hub* del cinema ‘asiatico’ con un occhio di riguardo all’industria locale (Ahn, 2011, p. 20). Così, a partire dai primi anni 2000, anche il TIFF, nonostante i vincoli della “fascia A”, ha iniziato a perseguire tale paradigma sia sul fronte della programmazione – dando sempre più spazio al cinema regionale e a quello giapponese indipendente – sia su quello del *film market*, con la creazione dell’attuale TIFFCOM nel 2004 e di un *project market* l’anno successivo.

Dal punto di vista della programmazione, oltre a uno strategico utilizzo dei film di apertura e chiusura (precedentemente sempre hollywoodiani o giapponesi) e alla nomina di presidenti di giuria come Zhang Yimou (n. 1950) e Gong Li (n. 1965), viene prestata maggiore attenzione al cinema asiatico e a quello locale. In favore del primo viene istituita la sezione “Winds of Asia” (ora “Asian Future”) nel 2002, mentre due anni dopo nasce “Japanese Eyes” (ora “Japanese Cinema Splash”), per la programmazione dei quali vengono incaricati due direttori che possono lavorare in autonomia rispetto al resto della selezione. Entrambe le sezioni, inoltre, si sono mosse in maniera coordinata con il TIFFCOM per prediligere sempre di più il cinema ‘giovane’ o ‘indipendente’, tanto che la prima comprende, dal 2013, solo opere di registi asiatici che siano al massimo al loro

terzo film.⁵ La sezione dedicata al cinema locale, invece, si adopera alla ricerca di opere indipendenti, spostando le grandi produzioni delle *major* in sezioni come “Special Screening” o l’ancor più specifica “Japan Now”, spesso dedicata a un regista in particolare (“Director in Focus”). In questo modo il TIFF copre le varie anime della produzione locale: il concorso serve a mettere in mostra talenti emergenti che, attraverso un premio, potrebbero farsi conoscere a livello globale, i *blockbuster* delle *major* aiutano a preservare la componente divistica del festival con i *red carpet* degli attori locali, mentre le retrospettive assolvono alla funzione di custodi della tradizione filmica del Paese.

Il TIFF ha provato così a plasmare un’identità più definita in grado di bilanciare il proprio status ‘internazionale’ con una diversificazione sufficiente a poter mantenere rilevanza anche dal punto di vista della programmazione.⁶ Queste scelte sono però legate anche a condizioni culturali ed economiche di particolare importanza nei primi anni 2000. In questo periodo, infatti, il cinema giapponese viveva una profonda crisi per la quale, nonostante si producessero quasi trecento film all’anno, gli incassi dei film locali si attestavano sul 30%.⁷ Per evitare dunque la saturazione del mercato interno, l’industria giapponese, notoriamente restia a guardare fuori dai propri confini, è stata costretta a cercare nuovi mercati da esplorare, in particolare nei paesi del Sud-Est asiatico e dell’Asia Orientale. Per farlo ha potuto sfruttare il fenomeno del “Cool Japan” che aveva già aperto le porte dei paesi limitrofi alla cultura pop giapponese, ma il TIFF è stato importante per superare, almeno da questo punto di vista, quelle divergenze diplomatiche che ancora esistevano con Cina e Corea del Sud.

Un ulteriore fattore che ha contribuito alla contestuale promozione del cinema locale è stata sicuramente la spinta data proprio dal circuito festivaliero internazionale, dove una generazione di registi emersi negli anni novanta, con in testa Kitano Takeshi (n. 1947) a Venezia e Kawase Naomi (n. 1969) a Cannes, hanno risvegliato nei cinefili di tutto il mondo la curiosità verso la cinematografia giapponese, sopita da almeno dieci anni con l’eccezione di alcuni ‘maestri’. Creare dunque un osservatorio privilegiato sul cinema indipendente locale con la sezione “Japanese Eyes”, rende il TIFF il luogo dove cinefili e programmatori di tutto il

⁵ Più di recente, nel 2014, il TIFF ha istituito anche “Crosscut Asia”, forse la sezione dall’identità più forte dell’intero programma, in quanto dedicata al cinema del Sud-Est asiatico su base tematica.

⁶ Oltre a questi cambiamenti, e pur rimanendo un festival “generalista”, il TIFF ha cercato di definire ulteriormente la propria identità puntando sul tema della sostenibilità dal 2007 al 2013, utilizzando uno speciale *green carpet*, insieme ad altre iniziative che andavano in tal senso. Nel 2021 si è invece impegnato sul tema della parità di genere.

⁷ Il minimo viene raggiunto nel 2002 quando, nonostante i 293 film giapponesi distribuiti a fronte dei 347 importati, la percentuale degli incassi sarà il 27,1% del totale. I film giapponesi torneranno stabilmente sopra la soglia del 50% nel 2008. Fonte: *Eiren* (http://www.eiren.org/statistics_e/, 31/10/2021).

mondo possono scoprire il “nuovo Kitano”, in una dinamica che accresce il prestigio cinematografico del festival e allo stesso tempo promuove l’industria locale in un periodo di stagnazione.

Tale dinamica viene ulteriormente rafforzata nel 2004, quando il METI e Uni-Japan rimodellano il proprio *film market* – nato nel 1999 come Tokyo Film Creators’ Forum – nell’attuale TIFFCOM, a cui seguirà l’anno successivo un programma di co-produzione, il Tokyo Project Gathering (TPG, poi rinominato TIFFCOM Co-Pro Connection),⁸ ispirandosi a quanto il BIFF aveva fatto con il Pusan Promotion Plan (Ahn, 2011, pp. 101-120). Ufficialmente si tratta di un evento separato dal festival che si tiene in location differenti, ma si svolge negli stessi giorni del TIFF ed è una sua naturale appendice. La funzione di un *film market* è quella di mettere in contatto professionisti del settore che cercano di vendere o comprare i diritti di un dato film. Tuttavia, con la sempre maggiore professionalizzazione dei festival e la creazione di mercati di co-produzione e *project market*, i festival sono diventati parte attiva anche nel processo di produzione. I programmi che aiutano registi giovani o indipendenti, finanziando i loro progetti a un determinato stadio di sviluppo, sono uno strumento fondamentale per indirizzare l’industria cinematografica o, quantomeno, quella porzione interessata al circuito festivaliero. Tale ragionamento vale soprattutto per i festival non europei – e asiatici in particolare – dove questo tipo di programmi è visto come una strategia «to help launch the financing and incubation of more Asian films that would be destined for the global marketplace after circulating at the film festival circuit» (Falicov, 2016, p. 216).

La creazione del TPG va proprio in questa direzione ed è stata ulteriormente incentivata dal concomitante successo di registi giapponesi nel circuito festivaliero e dalla sempre maggiore richiesta di contenuti provenienti dal Giappone. Il TIFFCOM, infatti, pur essendo un mercato internazionale, ha programmi dedicati specificamente all’Asia e al proprio Paese, in quanto sono quei mercati su cui ha maggiori possibilità di intervenire e creare, insieme ad altri festival regionali, un modello di cinema che possa contrastare l’egemonia hollywoodiana ed europea. In tal senso, è importante sottolineare come i maggiori festival asiatici (oltre a TIFF e BIFF, anche Hong Kong, Shanghai e Singapore), abbiano collaborato per rendere questo *network* il più unitario possibile con una serie di iniziative congiunte legate non solo ai *film market*, ma anche alla programmazione e al versante più “spettacolare”, come nel caso dell’istituzione dell’Asian Film Award Academy nel 2013 da parte di TIFF, Busan e Hong Kong per l’assegnazione degli “Oscar asiatici”. Questi esempi di cooperazione hanno influssi benefici sulle rispettive in-

⁸ UniJapan aveva già tentato un esperimento simile, seppur in maniera meno sistematica, supportando tra il 1995 e il 1999 giovani registi giapponesi. Il primo a usufruire di questi aiuti era stato il giovane Koreeda Hirokazu (n. 1962) per il suo primo lungometraggio, *Maboroshi no hikari* (Maborosi, 1995).

dustrie cinematografiche, in quanto aiutano ad ampliare il proprio pubblico, a creare un modello alternativo a quello dominante e a puntare, sul lungo termine, alla «possible emergence of “pan-East Asian” cultural content, which might reduce the cultural distances and could circulate popularly between and within the constituent countries in the region» (Chua, 2012, p. 141).

Il rapporto con la città

Le politiche culturali sin qui menzionate non possono però essere scisse da quello che è il rapporto del TIFF con la città che lo ospita e che in un certo senso conferma, se non influenza, le scelte operate dagli organizzatori. Se è vero che «all festivals have the advancement of cinema as a primary goal, promoting works that break new grounds and reclaiming old works that shore up the legacy of cinema, while they facilitate production and distribution of films» (Wong, 2011, p. 160), bisogna tener conto anche di una serie di fattori esterni, in particolare nel caso di un “festival di bandiera” finanziato in larga parte da fondi pubblici. I festival possono infatti essere un potente strumento di *city branding* in quanto, forti del capitale culturale che portano in dote, fungono da volano per attrarre investimenti e capitali, nonché per accrescere l'appetibilità turistica di una determinata destinazione. Il rapporto tra città ospitante e film festival è arrivato ad assumere negli ultimi due decenni un ruolo così centrale da superare in alcuni casi anche quello che c'è con l'industria cinematografica di riferimento, dato che «major cities now find themselves in competition with each other for the cultural resources of global financing, just as they do for the money generated by tourism and the heritage and leisure industries» (Stringer, 2001, p. 137).

Considerando i festival da questo punto di vista, essi diventerebbero insomma non tanto una vetrina del meglio della produzione cinematografica, ma della città che li ospita. Un esempio eccellente in ambito asiatico è, ancora una volta, il BIFF. Nato come una sorta di «branding exercise, promoted by the municipal government, the local media, and of course, the festival organizers» (Ahn, 2011, p. 38), il festival ha stabilito subito forti connessioni con l'economia del luogo e con la sua comunità, fino ad arrivare a identificarsi con essa. Tuttavia, appare difficile pensare che un evento come il TIFF possa avere un impatto altrettanto forte su una metropoli come Tokyo, così ricca di attrazioni (e di festival), e già meta di turisti e professionisti che la frequentano tutto l'anno; una città che, insieme ad altre “world cities”, ha successo indipendentemente da quello che è l'andamento economico del rispettivo Paese (Sassen, 1991). Ciò non vuol dire però che il ruolo del festival sia secondario nella promozione della città stessa, in quanto i suoi processi di globalizzazione si esplicitano proprio attraverso dinamiche culturali e politiche messe in atto nell'organizzazione del festival. E infatti il TIFF – al contrario di Busan – è stato a lungo un evento dalla scarsa identità filmica e geografica.

Se è pratica piuttosto comune per i festival concentrare i propri spazi in un'unica location per facilitare gli spostamenti da una sala all'altra, raggiungere la sala stampa, visitare il *red carpet* o fare una pausa al bar, il TIFF ha invece sempre optato per una distribuzione poco omogenea. Le prime due edizioni si svolgono a Shibuya, dove ben sedici cinema, compresi gli allora recentissimi Eurospace e Cine Saison, contribuiscono a lanciare questa zona della metropoli come "città del cinema", forte di un appeal internazionale e giovanile. Dalla terza edizione, nel 1989,⁹ l'epicentro del festival diventa il Bunkamura di Shibuya, inaugurato solo un mese prima, che sarà fino al 2003 il luogo deputato alle cerimonie, al *red carpet* e alle proiezioni più prestigiose. Nel 2004, completati gli imponenti lavori di ammodernamento della zona,¹⁰ ad affiancare il Bunkamura ci sarà la location di Roppongi Hills, inaugurata con un lungo tappeto rosso sulla Keyakizaka dori. Le due sedi vengono utilizzate parallelamente fino al 2009, quando Roppongi diventa la location principale. A questa si alternano negli anni sale dislocate in varie zone della metropoli, come Hibiya, Nihonbashi, Ginza e Shinjuku, con l'utilizzo del teatro Kabukiza. Nel 2021, infine, il TIFF si sposta nella zona di Hibiya, Yūrakuchō e Ginza. In questo contesto, un'eccezione è rappresentata dall'edizione del 1994, svoltasi a Kyoto per celebrare i dodici secoli dalla fondazione della ex capitale imperiale. Una ulteriore frattura spaziale che ha afflitto il festival per lungo tempo è quella causata dalla scelta di organizzare il TIFFCOM in location completamente separate dalle sale per gli spettatori.¹¹ In tempi recenti, dal 2017 al 2019, si è svolto infatti a Ikebukuro, mentre precedentemente aveva luogo a Odaiba, creando così numerosi problemi logistici ai professionisti che avrebbero dovuto frequentare le proiezioni e il *film market* allo stesso tempo. Solo nel 2020 si è decisa la riunificazione spaziale dei due eventi mantenendo Roppongi come base, ma gli effetti della pandemia hanno portato gli organizzatori a spostare il TIFFCOM interamente online, proseguendo in questa direzione anche nel 2021.

Naturalmente, gli organizzatori di un festival e le autorità locali operano con obiettivi differenti e d'altro canto un festival non può dare l'impressione di essere coinvolto in un'operazione di *city branding*, in quanto questo minerebbe la sua credibilità. Nel caso del TIFF, tuttavia, se si considerano gli ingenti investimenti pubblici e le forti connessioni politiche di UniJapan, è difficile non pensare a una sorta di comunione d'intenti. Dal punto di vista delle autorità locali e statali, i fe-

⁹ Il festival si è tenuto con cadenza biennale fino al 1991 (quarta edizione), per poi diventare un evento annuale dal 1992.

¹⁰ I lavori per la costruzione di Roppongi Hills, uno dei più grandi complessi urbani del Giappone, erano iniziati nel 1986 per concludersi nell'aprile del 2003.

¹¹ È pur che vero nei primi anni si teneva in un piano della vicina Mori Tower di Roppongi Hills, ma all'epoca, come riporta Kodama (2009, pp. 117-118), lo spettacolo era abbastanza desolante nonostante i numeri riportati dall'evento, tanto da far fatica a definirlo un vero e proprio *film market*, lamentandone lo scarso carattere internazionale.

stival di cinema sono infatti eventi in grado di attrarre non solo residenti e turisti, ma anche capitali economici e culturali. Tra i vari esempi che possono incarnare questo tipo di strategia, si può citare la creazione nel 2001, da parte del governo metropolitano, del “Tokyo Location Box”, un ufficio pensato per facilitare le riprese in città a produttori e troupe estere. La presenza di star di prestigio (meglio se hollywoodiane o europee) porta inoltre a un maggior interesse da parte di media e giornalisti che sono, insieme a cinefili e addetti ai lavori, la categoria maggiormente presente ai festival: «highlighting the glamour and excitement of a film festival, gossips about celebrities and the screening of new exciting movies will not only draw attention to the city, it also suggests that it is an (exciting enough) playground for the famous and rich» (Ooi; Pedersen, 2009, p. 12). L’aspetto “glamour” del festival contribuisce ovviamente a una maggiore esposizione mediatica per la città in questione che può così approfittarne per presentare le proprie bellezze agli ospiti e, soprattutto, al mondo. Questa è una delle strategie attuabili per raggiungere lo status di evento globale, un’ambizione comune a tanti festival, e fondamentale per quelli di “fascia A” come Tokyo. Si è già detto di come le scelte di programmazione siano ciò che rendono un festival rilevante agli occhi dei registi, tanto quanto i *film market* lo sono per gli addetti ai lavori. Un festival come il TIFF che non può competere con Cannes e Venezia sotto questi punti di vista (seppur il BIFF abbia parzialmente smentito l’assunto), ha quindi mirato a costruirsi un’immagine ‘internazionale’ sfruttando l’*appeal* della metropoli in concomitanza con la componente divistica del festival, in un legame biunivoco nel quale il festival cerca di attirare più persone possibili nella città, mentre la città cerca di guadagnare prestigio nel mondo attraverso il TIFF.

Tale prestigio, infatti, più che elevare lo status di Tokyo all’interno del contesto nazionale, rappresenta uno strumento per aiutare la città a confrontarsi con le altre capitali culturali del mondo, con l’obiettivo di diventare un punto di riferimento globale. Il TIFF aggiunge quindi ulteriore capitale culturale alla metropoli marcandola come «a site of intersecting global cultural flows onto which Japan could register itself as a crucial player in regional and even international cultural industries. Although not a state-run festival in the strict sense, the TIFF has been positioned tightly within the state policy framework in developing a national culture and rejuvenating cultural industries» (Ma, 2017, p. 64). Di conseguenza, si può dire che la scelta di Shibuya prima e di Roppongi poi sia stata dettata più da un ragionamento legato alla rivitalizzazione e promozione di determinate aree della città che dalla volontà di trovare un’identità precisa alla manifestazione, magari legandosi ad aree con una maggiore tradizione cinematografica alle spalle. Subito prima della creazione del TIFF, Shibuya è diventata una zona di particolare interesse per i giovani – insieme alle adiacenti Harajuku e Omotesandō – e ha accresciuto negli anni la sua aura sia come quartiere dei divertimenti e della moda che come grande attrazione turistica. La costruzione del Bunkamura ha permesso di utilizzare un complesso nuovo all’interno di un contesto in espansione, a cui il

festival ha dato ulteriore visibilità e prestigio. Il passaggio a Roppongi ha paradossalmente aumentato il senso di distacco dalla città, essendo quello di Roppongi Hills, all'epoca, un complesso completamente nuovo e dall'identità incerta. Nata come operazione di «corporate gentrification» (Cybriwsky, 2011, p. 260) per rimodellare l'immagine della zona da sinonimo del divertimento notturno per stranieri a raffinato e agiato spazio per giapponesi – dove ai grattacieli si affiancano gallerie d'arte e centri culturali – ha finito però per mantenere un carattere fortemente internazionale, con molte multinazionali straniere che hanno la loro sede presso la Mori Tower.

Nonostante il TIFF abbia avuto la possibilità di inscrivere la propria identità in questa sorta di non-luogo per arrivare a farlo identificare con esso, la natura indefinita di entrambi ha trasformato Roppongi Hills in mera vetrina per il carattere “internazionale” della manifestazione. È proprio in questo senso che Kodama (2009, pp. 129-130) parla di contrapposizione tra “quotidianità” (*nichijō*) e “eccezionalità” (*hinichijō*). Frequentare un festival vuol dire entrare in una “bolla” all'interno della quale si vive in uno spazio e in un tempo altro (l'eccezionalità), dove lo spettatore percepisce con forza l'idea di festival, il quale finisce per sovrascrivere la propria identità a quella del luogo che abita (si pensi al Lido di Venezia, o alla Croisette di Cannes, ormai inscindibili dalle relative manifestazioni). Tuttavia «la forza d'attrazione che hanno location come Roppongi Hills e Bunkamura è troppo debole. Gli spettatori non appena fanno un passo fuori dalla sala si ritrovano nella quotidianità [...] perché i quartieri di Roppongi e Shibuya sono nettamente separati dai luoghi delle proiezioni» (Kodama, 2009, p. 129). Il *red carpet*, le file di spettatori, i cartelloni pubblicitari indicano ai visitatori di trovarsi a una rassegna cinematografica, ma questi elementi sono troppo slegati dal contesto per dare un'identità al festival e creare l'illusione di trovarsi nella “bolla”.

D'altronde, il fatto di disseminare le sale del TIFF in varie aree della città e di separarle spazialmente dal TIFFCOM potrebbe essere letto come una scelta che sacrifica consapevolmente la creazione di tale identità per promuovere una visione più “turistica” e itinerante del festival. Il cinema diventerebbe così una sorta di *sightseeing bus* che porta lo spettatore a visitare più zone della metropoli e a scoprirne le varie sfaccettature in un tour di Tokyo che ne aumenta la visibilità complessiva. Tuttavia, anche questo approccio, in mancanza di una visione unitaria e coerente, sembra aver fallito negli anni il proprio obiettivo, tant'è che Yazawa nel suo studio su quelli che definisce “festival itineranti nel territorio” (*chiiki kaiyūgata eigasai*) non vi fa rientrare il TIFF perché, pur svolgendosi in location che portano lo spettatore a spostarsi, ritiene che non riesca a offrire un vero contatto (*furiai*) con il territorio durante le varie ‘tappe’ (Yazawa, 2018, p. 11). Tale strategia risulta comunque coerente con le scelte analizzate in precedenza. Se dal 2004 circa il festival ha curato maggiormente programmazione e *film market*, l'approccio spaziale è rimasto ancorato alla fase precedente, continuando a prediligere l'esaltazione del

carattere internazionale della manifestazione attraverso la promozione della città di Tokyo.

Conclusioni e prospettive future

Si è visto come gli sviluppi sin qui esposti si siano concretizzati soprattutto in scelte atte a valorizzare il prestigio globale della città nell'ottica di quello che può essere considerato un "festival di bandiera" fortemente legato all'amministrazione metropolitana. Tale dinamica, tipica di quelli che Stringer (2001, p. 139) definisce «universal survey festivals», ha tuttavia precluso al TIFF di trovare rilevanza culturale all'interno del circuito festivaliero e di plasmare una propria identità spaziale a Tokyo. In questo modo non è riuscito a coinvolgere attivamente gli abitanti della metropoli e, soprattutto, a creare quella 'bolla' in grado di attirare anche spettatori da fuori il territorio, tanto da esser preso come un esempio di mancanza di innovazione sociale in ambito festivaliero (Ha *et al.*, 2011, p. 12). Il TIFF si è trovato così negli anni a seguire il percorso tracciato dal BIFF perdendo progressivamente rilevanza.

Tuttavia, gli sforzi fatti negli ultimi anni nella programmazione e nel *film market* lo hanno avvicinato agli altri principali festival asiatici, creando un maggiore senso di cooperazione in un circuito che è metafora di un «geographically uneven development that characterizes the world of international film culture» (Stringer, 2001, p. 137). Proprio nel 2021, il TIFF ha effettuato dei cambiamenti strutturali che vanno ancora di più in questa direzione. La scelta di abbandonare Roppongi Hills, e la frammentata rete di sale sparse in altre zone di Tokyo, per concentrare tutte le proiezioni nel triangolo Hibiya-Yūrakuchō-Ginza ha le potenzialità per creare finalmente un amalgama più armonioso con la città. Infatti, nonostante sia oggi famosa soprattutto per l'alta moda, si tratta di un'area storicamente legata alla cultura cinematografica e dell'intrattenimento giapponese, dove numerosi sono i *mini-theater* con le loro appassionate comunità cinefile. Questo importante cambiamento geografico si è accompagnato a un sodalizio con il Tokyo FILMeX – festival dedicato al cinema di tutta l'Asia dalle risorse più contenute ma dall'elevato prestigio cinematografico – concretizzatosi nel 2020 per far fronte alle conseguenze della pandemia e riproposto anche l'anno successivo. I due festival, pur mantenendo la propria indipendenza, si svolgono contemporaneamente e in location molto vicine, essendo proprio Yūrakuchō la sede tradizionale del FILMeX, con quest'ultimo che va ad assumere quindi il valore della Quinzaine des Réalisateurs per Cannes o de Le giornate degli Autori per Venezia. Si può supporre che questa mossa porterà benefici a entrambi: il TIFF guadagnerà prestigio cinematografico, mentre il FILMeX avrà a disposizione un bacino di spettatori (e attenzione mediatica) molto più ampio. Un ultimo cambiamento che funge da anello di congiunzione tra quelli sin qui elencati è la scelta, sempre del 2021, di affidare

a Ichiyama Shōzō (n. 1963) la direzione della programmazione del TIFF, prendendo così il posto di Yatabe Yoshihiko (n. 1966), con il quale era iniziata la lenta rimodulazione dell'identità del festival nel 2004. Ichiyama, infatti, è stato fondatore di FILMeX nel 2000 (con un passato da programmatore delle prime edizioni del TIFF) e la sua nomina denota la volontà da parte degli organizzatori di orientarsi in maniera più pronunciata verso il cinema asiatico e d'essai, in quello che si prospetta un bilanciamento più equilibrato con la componente "glamour" e internazionale del festival.

Se il TIFF riuscirà, con questi cambiamenti, a creare una vera 'bolla' sfruttando lo spostamento delle sue sale e assimilando gli appassionati del FILMeX e la comunità di cinefili locali, riuscirà forse a creare quel senso di "eccezionalità" che è finora mancato al festival, trovando così la propria identità e, infine, una collocazione più precisa all'interno del circuito internazionale. Si può supporre che a beneficiarne sarà la città stessa la quale, invece che mera vetrina per le star di passaggio, acquisirà capitale culturale e credibilità cinematografica, perché un festival, per quanto 'glamour' e 'internazionale', non può sopravvivere senza i film e la sua comunità.

Bibliografia

- Ahn, Soojeong (2011). *The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema and Globalization*. Hong Kong: Hong University Press.
- Chua, Beng Huat (2012). *Structure, Audience and Soft Power in East Asian Pop Culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Cybriwsky, Roman (2011). *Roppongi Crossing: The Demise of a Tokyo Nightclub District and the Reshaping of a Global City*. Athens: University of Georgia Press.
- De Angelis, Eugenio (2021). «Negotiating 'Asianness' at the Tokyo International Film Festival. Local, Regional and International Dynamics through Programming Practices and Film Markets». *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, vol. 57, pp. 627-62.
- de Valck, Marijke (2007). *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas (2005). *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Falicov, Tamara L. (2016). «The "festival film". Film festival funds as cultural intermediaries». In de Valck, Marijke; Kredell, Brendan; Loist Skadi (a cura di). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, pp. 209–29.
- Ha Sena; Horie Mariko; Mori Takehiro (2011). «Eigasai niyoru sōshiaru inobee-shon no kenkyū. Yufuin eigasai, Busan kokusai eigasai, Tōkyō kokusai eigasai

- no hikaku bunseki». *Toshi kyojū kankyō ron*, Waseda daigaku daigakuin shakai kagaku kenkyūka, pp. 1-17.
- Lee, Sangjoon (2014). «The Emergence of the Asian Film Festival: Cold War Asia and Japan's reentrance to the regional film industry in the 1950s». In Miyao, Daisuke (a cura di). *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, Oxford: Oxford University Press, pp. 226-44.
- Kodama Tōru (2009). «Nihon no eigasai no genjō to kadai ni kan suru chōsa hōkoku. Tōkyō kokusai eigasai to Yufuin eigasai ni kakaru jirei wo kijiku ni toraenagara». *Geijutsu kōgaku kenkyū*, vol. 10, Kyūshū University, Kyūshū Institute of Design, pp. 109-30.
- Ma, Ran (2017). «Contesting the national, labelling the renaissance. Exhibiting Taiwan cinema at film festivals in Japan since the 1980s». In Chiu, Kuei-fen; Rawnsley, Ming-yeh; Rawnsley, Gary (a cura di). *Taiwan Cinema. International Reception and Social Change*. New York: Routledge, pp. 53-68.
- Nornes, Abé Mark (2014). «Yamagata – Asia – Europe: The International Film Festival Short Circuit». In Miyao, Daisuke (a cura di). *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*. Oxford: Oxford University Press, pp. 245-62.
- Sassen, Saskia (1991). *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Stringer, Julian (2001). «Global Cities and the International Film Festival Economy». In Shiel, Mark; Fitzmaurice, Tony (a cura di). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell Publishers, pp. 134-44.
- Teo, Stephen (2009). «Asian Film Festivals and Their Diminishing Glitter Domes: An Appraisal of PIFF, SIFF and HKIFF». In Porton, Richard (a cura di). *DeKalog 3: On film festivals*. London: Wallflower, pp. 109-21.
- Yazawa, Toshihiro (2018). «Chiiki kaiyūgata eigasai niyoru chiiki kasseika». *Journal of the Faculty of Management and Information Systems*, vol. 11, Prefectural University of Hiroshima, pp. 9-24.
- Wong, Cindy Hing-Yuk (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Parte seconda

SOCIETÀ CONTEMPORANEA

La recezione di manga e anime *yuri* da parte del pubblico italiano

Marta Fanasca

Introduzione

Questo articolo rappresenta l'ideale proseguimento di una linea di ricerca iniziata nel 2019 e incentrata sull'analisi di manga e anime del genere *yuri*. Avendo analizzato in precedenza (Fanasca, 2021) la genesi e l'evoluzione del genere *yuri*, soffermandomi sulla relazione tra manga *yuri* e *shōjo bunka*, lo scopo del presente articolo è analizzare come il media *yuri* venga recepito dai lettori italiani, ponendo una specifica attenzione nei confronti della fascia d'età 15-25 anni, per capire cosa questo genere rappresenti per il fandom in Italia e come i lettori si interfaccino e interpretino questi testi. Nello specifico, dato il retaggio culturale sul quale si basano le produzioni *yuri*, è mia intenzione indagare se i lettori italiani siano a conoscenza dell'influenza della *shōjo bunka* dei primi anni del Novecento sulle opere *yuri* contemporanee, se siano in grado di riconoscere questi tratti della cultura giapponese nelle opere che leggono e se ci sia un legame tra la comunità LGBTQ+ italiana e i lettori di opere di genere *yuri*.

Che cosa sono i manga *yuri*

Prima di passare all'analisi è necessario, come premessa, conoscere almeno a grandi linee il genere noto come *yuri*,¹ formato da manga, *anime* e *light novel* incentrati su storie romantico/sentimentali tra ragazze, solitamente studentesse delle scuole superiori.

I primi esempi di storie d'amore al femminile nell'universo manga risalgono ai primi anni Settanta. Nello specifico, *Shiroi heya no futari* (Le due nella stanza bianca, di Yamagishi Riyoko, 1971), *Maya no sōretsu* (Il funerale di Maya, di Ichijō Yukari, 1972), *Ariesu no otometachi* (Le vergini di Aries, di Satonaka Machiko, 1973) *Oniisama e* (Caro fratello, di Ikeda Riyoko, 1974) e *Hadashi no Mei* (Mei dai piedi scalzi, di Fukuhara Hiroko, 1974). Va però specificato che questi titoli

¹ *Yuri* (百合) è il termine con cui queste produzioni vengono indicate in Giappone. In Italia, prendendo spunto dall'esempio anglofono, i manga e *anime yuri* vengono spesso indicati con il termine *girls love*, parola che ricalca il più famoso genere *boys love* (basato su relazioni sentimentali/sessuali tra giovani uomini).

non possono essere considerati tanto *yuri* quanto *shōjo manga*, per il semplice fatto che non presentano nessun elemento di rottura con la tradizione narrativa e stilistica delle coeve produzioni *shōjo*. L'unica differenza sostanziale risiede nella presenza di una coppia donna/donna invece che uomo/donna. Ma, come è ben noto, gli anni Settanta sono stati una fucina di sperimentazione con l'identità di genere e sessuale nel mondo degli *shōjo* manga: basti pensare che anche i primi titoli con storie d'amore al maschile o con personaggi crossdresser o transgender appaiono tutti nello stesso periodo all'interno di questo genere; motivo per cui la singola variante nel sesso biologico della coppia protagonista non può essere considerata sufficiente per definire un nuovo genere. Per cui, quando si parla di storie d'amore omosessuali al femminile prodotte negli anni Settanta, ci si riferisce comunque a titoli del genere *shōjo* manga.

Lo *yuri* come genere a sé stante si attesta verso l'inizio degli anni Duemila, con la pubblicazione delle prime riviste contenitore di questa tipologia di storie, *Yuri Shimai* (2003) e *Komikku Yurihime* (2005). Il titolo capostipite del genere, *Maria sama ga miteru* (La vergine Maria ci guarda), pubblicato come *light novel* a partire dal 1998 (Konno Yuki) e poi trasposto in manga (2003) e in versione *anime* (2004), viene seguito poco dopo da titoli base del genere come *Kannazuki no miko* (Le sacerdotesse di Kannazuki, uscito in versione manga e *anime* nel 2004) e *Strawberry Panic!* (manga 2005, *anime* 2006).

La divisione tra la definizione di *shōjo* manga per i titoli anni Settanta e *yuri* manga per quelli degli anni Duemila è supportata anche dall'analisi dei dati relativi ai lettori giapponesi di manga *yuri*. Come spiegato infatti da Nagaike Kazumi (2010), Ichijinsha, l'editore della rivista contenitore *Yurihime*, ha somministrato un questionario ai suoi lettori dal quale è emerso che circa il 70% delle lettrici sono donne. Di queste, solo il 27% rientrano nella categoria tra i tredici e i diciannove anni, ossia quella a cui sono principalmente orientati gli *shōjo* manga. Il 27% delle lettrici è nella fascia tra i venti e i ventiquattro anni, il 23% tra i venticinque e i ventinove, e un altro 23% comprende donne oltre i trent'anni d'età. Il 46% delle lettrici, avendo un'età uguale o superiore ai venticinque anni, non rientra quindi nella fascia *shōjo* contribuendo a slegare i prodotti *yuri* da questa definizione.

Stando a Katsuyama Toshimitsu (2016, p. 13) possono essere definite *yuri* tutte quelle storie incentrate su delle relazioni particolari tra ragazze (*onna no ko dōshi no tokubetsuna kankei*): questa descrizione include quindi racconti in cui non c'è uno scambio sentimentale tra le protagoniste, vicende incentrate su relazioni sentimentali tra ragazze ma anche narrazioni di amori tra donne lesbiche o bisessuali. Ritenendo personalmente questa descrizione eccessivamente vaga, definisco *yuri* storie originali pubblicate a partire dalla fine degli anni Novanta incentrate sulla rappresentazione di relazioni sentimentali tra ragazze che non possono essere definite come apertamente erotiche o pornografiche.

Dagli esordi fino a oggi il genere *yuri* è molto cambiato, dimostrando di essere estremamente vitale e in grado di rispondere alle nuove esigenze della società. Basti infatti pensare che nel titolo capostipite, *Maria sama ga miteru*, non solo non comparivano assolutamente scene di baci o sesso, ma anche il sentimento d'amore tra due personaggi femminili non era mai espresso né definito come tale, andando piuttosto a confluire verso un più generico sentimento di *akogare*, un'adorazione nei confronti di una compagna di scuola da ammirare per le qualità fisiche, atletiche, intellettuali. I titoli successivi invece (come, ad esempio, il già citato *Strawberry Panic!*) presentano delle vere e proprie storie d'amore tra ragazze, fino ad arrivare alle produzioni più recenti, dal 2015 in poi, nelle quali le protagoniste non solo creano delle coppie a tutti gli effetti ma, in alcuni casi, ufficializzano la relazione rendendola nota alla famiglia e/o agli amici, arrivando in alcuni casi anche al matrimonio (come, per esempio, in *Citrus* di Saburouta, 2012-2018).

Nonostante questi cambiamenti, il genere *yuri* resta ancora molto legato alla tradizionale rappresentazione delle storie d'amore al femminile, un'estetica che nasce e si codifica tra le mura degli istituti scolastici per ragazze tra la fine del periodo Meiji (1868-1912) e il periodo Taishō (1912-26). Le cosiddette *esu kankei* o “relazioni S”, definite da Deborah Shamoan come “passionate friendships” (2012), erano relazioni affettive/sentimentali che si sviluppavano tra studentesse degli istituti femminili. Descritte in un linguaggio molto romantico, le ragazze coinvolte in queste relazioni si scambiavano tra loro appassionate lettere in cui confessavano i propri sentimenti di attrazione l'una per l'altra, e il confine tra amore e amicizia era molto labile. È stato a lungo discusso se queste relazioni comprendessero anche aspetti legati a fisicità e sessualità, o se invece fossero puramente platoniche. Anche se la critica giapponese ha per anni ignorato questa possibilità (Friederick 2005), l'interpretazione contemporanea è invece molto più possibilista, per cui dove alcune erano probabilmente soltanto delle amicizie codificate nel linguaggio e dalla moda del tempo come “sentimentali”, in altri casi possiamo parlare di vere relazioni d'amore comprensive di una sessualità al femminile. La migliore rappresentazione di queste intense relazioni affettive tra ragazze è *Hana monogatari* (*Storie di fiori*, 1916-24), raccolta di racconti a opera di Yoshiya Nobuko. Anche in *Hana monogatari* a racconti più orientati verso sentimenti di amicizia se ne affiancano altri (come per esempio *La rosa gialla*) dove la relazione tra le protagoniste è chiaramente una relazione omosessuale che comprende una componente fisica.

I punti in comune tra i manga *yuri* e la tradizione delle “relazioni S” e dell'amore al femminile come presentati in *Hana monogatari* saltano facilmente all'occhio. Di norma le storie *yuri* sono ambientate in elitari istituti scolastici femminili, molto simili alle prime scuole superiori per ragazze istituite in Giappone; numerosi sono i riferimenti ai fiori e a un linguaggio di amore poetico e rarefatto; non rari anche i riferimenti alla cultura europea.

Il principale punto in comune però è che sia lo *yuri* che le storie di Yoshiya, o le “relazioni S”, non parlano di donne lesbiche, ma di relazioni sentimentali tra

due ragazze che in un certo momento della loro esistenza si incontrano, spesso in un ambiente chiuso e delimitato nello spazio e nel tempo (come appunto la scuola superiore femminile), per godere di un amore effimero prima dell'età adulta e dei doveri sociali (matrimonio, genitorialità) a essa legati. Lo *yuri* è la rappresentazione di un amore separato dal mondo esterno ed esprime una concezione giapponese idealizzata delle relazioni sentimentali donna/donna.

Da qui le domande di ricerca: il lettore italiano come interpreta questo tipo di lavori? È in grado di cogliere i riferimenti alla tradizione del passato e di inquadrare le opere *yuri* non tanto come testi LGBTQ+, ma come una rappresentazione stereotipata di amore al femminile? Quale è il processo di decodificazione del messaggio originale che il lettore italiano mette in atto?

Metodologia

Per rispondere a queste domande, viste anche le limitazioni imposte agli spostamenti dai vari regolamenti di contenimento della pandemia di COVID-19 in cui quest'analisi è stata condotta, ho optato per un approccio tramite *digital ethnography* e per la somministrazione all'utenza di un questionario.

Con *digital ethnography* mi riferisco alla pratica emergente tra le scienze sociali volta a collezionare dati di ricerca online, in cui il "campo" (*field*), diventa virtuale ed include l'analisi di social media e pagine internet (Boellstroff, Nardi, Pearce, 2012). In questo specifico caso, ho cercato forum online e pagine sui social media dove si discutevano manga e *anime yuri*, mi sono iscritta e ho analizzato il comportamento degli utenti interagendo con loro. Per cercare di sopperire alle limitazioni di questo approccio virtuale ho anche elaborato un questionario a risposte chiuse e aperte per approfondire alcune tematiche rilevanti rispetto alle domande di ricerca. Per reclutare persone disponibili a rispondere al questionario, ho pubblicato lo stesso sui canali social dove ero attiva, e ho fatto circolare il link tra alcuni contatti afferenti ai dipartimenti in cui si studiano lingue, letterature e culture orientali di diverse università in Italia, che hanno gentilmente acconsentito alla condivisione tra i propri studenti. Da questa partenza ho poi sfruttato lo *snowball effect*, raggiungendo in due mesi 175 partecipanti.

Per quanto riguarda gli informatori, ossia le persone che hanno risposto al questionario: la maggior parte ha tra i diciannove e i venticinque anni (111 persone, il 62,8%), ma il range di età spazia tra i tredici e i cinquantadue anni. L'85% è biologicamente donna (148) ma solo il 78,9% (138) si definisce come tale in termini di identità di genere. Il 59% vive al Nord, il 26% Sud e nelle isole, il 14% al Centro. Il 56% è attualmente studente universitario. L'approccio con il mondo dello *yuri* è equamente distribuito tra *anime* (41%) e manga (40%). Il restante 19% si divide tra *light novel*, *dōjinshi*, fanfiction o discussioni con amici e colleghi universitari. Interessante notare che le principali lingue di fruizione degli *yuri*, sia

in versione cartacea che animata, sono l'italiano e l'inglese piuttosto che il giapponese, nonostante più della metà del campione studi all'università e, per via del metodo di reclutamento, con molta probabilità studi lingua giapponese.

Yuri, orientamento sessuale e identità di genere

Andando ad analizzare il bacino di informatori e prendendo in esame il modo in cui essi si autodefiniscono in termini di identità di genere e orientamento sessuale, emergono prime importanti informazioni per analizzare il rapporto dei fan con questo media, evidenziando le differenze con i lettori giapponesi. Il 28,6% dei fan si definisce eterosessuale, il 25,7% omosessuale, il 24% bisessuale. Abbiamo quindi una marcata maggioranza non (o non esclusivamente) eteronormativa. Il dato è ancora più rilevante se si tiene a mente che parte del 21,7% fuori da queste tre grandi aree rientra nel computo delle minoranze meno note, come demisessuali, pansessuali e asessuali. Questa informazione aiuta a creare un identikit del fruitore medio di manga e *anime yuri* in Italia: donna, tra i diciannove e i venticinque anni, non (o non esclusivamente) eterosessuale.

La prima differenza che appare con il fandom giapponese va in contrasto con quanto riportato da James Welker (2014) nella sua analisi del manga di Kurata Uso *Yuri Danshi*. Nonostante gli aspetti di fiction e di intrattenimento, Welker ritiene che *Yuri Danshi* possa essere visto come una autoetnografia dei fan uomini del genere *yuri*. In *Yuri Danshi* viene riportato che i fan che partecipano a eventi legati al mondo *yuri* sono in maniera predominante uomini eterosessuali. Inoltre, l'interesse di questi uomini nelle coppie che appaiono nei manga *yuri* non si traduce in un reale supporto nei confronti delle donne omosessuali, né in una riflessione riguardo le discriminazioni che le persone appartenenti a minoranze sessuali subiscono nella vita reale. Ciò che appare è che le relazioni tra ragazze presentate nei manga *yuri* diventano per i fan uomini eterosessuali un'immagine feticizzata e di puro intrattenimento.

Consapevole delle profonde differenze tra la rappresentazione in un manga di un gruppo umano e una vera (auto)etnografia, restano comunque validi dei punti da utilizzare per comparare il fandom giapponese con quello italiano. Le informazioni riportate da Welker sono estremamente interessanti, perché il medium *yuri* in Italia sembra attirare principalmente persone non-cisgender, quando altri studi su media alternativi sempre incentrati sulla rappresentazione di storie d'amore tra persone dello stesso sesso, come ad esempio i manga *boys love*, hanno invece dimostrato come le lettrici siano principalmente donne eterosessuali (Nagaike, 2015). Non necessariamente, dunque, delle storie a tematica omosessuale attirano un pubblico non-eterosessuale, ma nel caso specifico degli *yuri*, sì.

Andando poi a interrogare i lettori tramite domanda a risposta multipla con diverse opzioni selezionabili, su quale fosse l'impatto dei media *yuri* sulla propria

vita privata, 67 volte è stata scelta l'opzione: "consumare media *yuri* mi ha fatto riflettere sul mio orientamento sessuale",² mentre 58 volte la scelta: "gli *yuri* rendono più consapevoli nei confronti dei problemi affrontati e dei sentimenti provati dalle ragazze lesbiche". Analogamente, 57 preferenze sono andate all'opzione: "gli *yuri* mi hanno aiutato a comprendere qualcosa in più su me stessa/o", mentre 56 sono state per "mi hanno aiutato a scoprire qualcosa in più sul Giappone". Anche in questo caso, il tema dell'identità sessuale, propria o degli altri, sembra rivestire una grande importanza, con lo *yuri* che diventa strumento per riflettere sulla condizione delle ragazze lesbiche ma, soprattutto, permette di innescare e affrontare una riflessione sul proprio orientamento sessuale, magari offrendo la possibilità di mettere in discussione una identità fino a quel momento percepita come eterosessuale. Questa interpretazione è sostenuta dal fatto che, in riferimento alle lettrici donne e con focus sulla tematica dell'identità sessuale, dopo aver letto manga o visto *anime yuri*, 81 ragazze hanno affermato di voler provare un'esperienza sessuale con un'altra donna, 13 vorrebbero ma si vergognano/hanno paura, e 27 hanno iniziato a considerare questa possibilità contro le sole 16 che hanno dichiarato di non essere interessate. Un dato completamente all'opposto con quanto riportato da Welker in relazione al fandom giapponese.

Si può quindi affermare che i media *yuri* hanno effettivamente rilevanza nell'aumentare la consapevolezza nei confronti delle donne omosessuali (una categoria fin troppo spesso sottorappresentata anche nella narrativa sostenuta della comunità LGBTQ+, spesso a favore di altre identità che sembrano ottenere maggiore attenzione), e che possono avere un impatto nel riconsiderare in maniera meno binaria il proprio orientamento sessuale.

Anche in termini di identità di genere, le risposte delle lettrici donne sono state molto eloquenti: 48 ragazze hanno infatti affermato che consumare media *yuri* le ha rese più sicure della propria identità di genere femminile, mentre altre 10 hanno risposto che prima di imbattersi nei media *yuri* pensavano che soltanto i maschi potessero innamorarsi delle ragazze e che quindi, per vivere una storia d'amore con una ragazza, avrebbero dovuto muoversi verso un'identità transgender a discapito invece di una identità lesbica. È doveroso sottolineare come, se nel 2021 alcune ragazze esprimevano ancora questo tipo di visioni, ci sia molta strada da fare in termini di rappresentazione del femminile, o meglio, di diverse forme di femminilità, così come in termini di visibilità e rappresentazione dell'universo omosessuale femminile. Inoltre è anche necessario riflettere sul fatto che le donne (e soprattutto le ragazze nella fascia d'età tra i quindici e i venticinque anni) che non si riconoscono in un'identità eterosessuale ma che non necessariamente vogliono intraprendere un percorso di cambio di genere, abbiano evidentemente bi-

² In questo caso i dati numerici non si riferiscono a una percentuale ma alle volte in cui la specifica opzione è stata selezionata nell'ambito di una domanda a risposta multipla.

sogno di modelli alternativi di riferimento in cui riconoscersi oltre a quelli offerti dal transattivismo e transfemminismo, modelli che possano essere d'aiuto a sviluppare liberamente la propria identità sia in termini di genere che di orientamento sessuale.

Il rapporto con la comunità LGBTQ+

L'importanza ricoperta dalle questioni di identità di genere e orientamento sessuale porta anche a chiedersi quale possa essere la relazione tra i fruitori di media *yuri* e la comunità LGBTQ+ in Italia.

Il 65% di chi ha risposto al questionario, 115 persone, ritiene che i media *yuri* siano connessi al movimento e alla comunità LGBTQ+, mentre nel 38,3% dei casi (67 persone) gli *yuri* sono stati il modo per entrare in contatto con la stessa. Questo dato è nettamente in contrasto con la realtà giapponese, dove non solo gli *yuri* non sono visti come materiale LGBTQ+, ma neanche i lettori tendono a identificarsi come appartenenti al gruppo (Nagaike, 2010).

Testi che raccontano delle storie d'amore tra ragazze vengono immediatamente riportati dal fandom italiano a un contesto LGBTQ+ ma – e questo è un aspetto fondamentale – quando si arriva a parlare di come vengono trattate negli *yuri* tematiche LGBTQ+ come l'omofobia, il coming out e i diritti per le persone omosessuali, per il 13,7% queste tematiche sono quasi del tutto ignorate e per il 44,6% sono solo leggermente trattate. Per la maggioranza dei lettori esiste quindi uno scarto tra quello che ci si aspetta di trovare e quello che effettivamente si trova in questi media.³

I fan italiani di media *yuri* sono portati a equiparare questi testi con una rappresentazione dell'omosessualità in linea con la rappresentazione sostenuta dall'attivismo LGBTQ+, che tende a supportare la definizione di un'identità omosessuale in termini sociopolitici e non esclusivamente di desiderio e orientamento sessuale. Inoltre, grandissima importanza dovrebbe essere data alla rappresentazione delle discriminazioni e all'impegno contro di esse. Guardiamo ad esempio alle linee guida proposte dalla pagina web *Digitabilis* sul come ritrarre e presentare in maniera corretta le persone LGBTQ+:

La visibilità non migliora le vite delle persone LGBT+ se non rispetta le loro esperienze. [...] il “dare voce” spesso è parte di campagne progettate dall'alto, che rag-

³ Dato che questa domanda comprendeva anche la possibilità di risposta aperta, moltissimi partecipanti si sono comunque schierati con l'opzione “non sono trattate o sono trattate in maniera superficiale”, articolando però la propria risposta in maniera differente dall'opzione offerta dal questionario (es. “sono trattate in maniera marginale”, “sono trattate in modo superficiale e poco chiaro”, “vengono rappresentate in maniera alquanto irrealistica”, “sono trattate in maniera superficiale e solo per creare drama”, “non vengono mai approfondite”).

giungono grande esposizione, ma attraverso modalità definite in modo rigido: messaggi positivi e coerenti, trasmessi con linguaggio semplice e tecniche vicine al mondo della pubblicità. Può ad esempio venir offerta una visione particolarmente positiva del vivere da persone queer, che trascura le discriminazioni (Ayoub & Garretson, 2017). [...] Per generare cambiamento sociale, la rappresentazione non deve essere sommaria, ma inclusiva, sensata, quotidiana e motivata da buone intenzioni.⁴

In maniera simile, i criteri per essere inclusi nelle nomination dei GLAAD Awards, un riconoscimento annuale da parte di GLAAD⁵ dedicato ai prodotti televisivi ed editoriali che rappresentano in maniera corretta, accurata e inclusiva la comunità LGBTQ+ e le problematiche che queste persone affrontano, affermano che le rappresentazioni debbano essere “giuste, accurate e inclusive – raffigurare la comunità LGBTQ senza ricorrere a stereotipi, affrontando i personaggi o i temi in modo equo, preciso e multidimensionale”.⁶

I manga *yuri*, secondo questi standard, propongono una rappresentazione dell'amore al femminile poco realistica, incentrata solitamente su una relazione tra due ragazze adolescenti che difficilmente si scontrano con problematiche come l'omofobia, l'accettazione da parte della famiglia, i diritti per le coppie omosessuali, e non hanno alcuna relazione con l'attivismo LGBTQ+. Anche dal punto di vista dell'inclusività, data la scarsa varietà in termini di età, etnia e (dis)abilità dei personaggi, gli *yuri* non sembrano rispondere adeguatamente alle sopracitate linee guida queer. Mancano dunque di quelle caratteristiche che per il lettore italiano dovrebbero avere in quanto testi LGBTQ+. Il problema risiede però nel fatto che i manga *yuri* non sono testi LGBTQ+ e non devono pertanto rispondere ai criteri sopracitati. Questo medium rappresenta storie d'amore tra ragazze piuttosto che storie lesbiche e non mira a ottenere un cambiamento sociale, essendo il suo principale ruolo quello di intrattenimento. Nonostante questa diversa “destinazione d'uso” però, lo *yuri*, come dimostrato dai dati presentati, ha comunque una sua influenza nel cambiare la percezione dei lettori riguardo tematiche di identità di genere e orientamento sessuale e influisce in termini positivi sulla visibilità e percezione lesbica.

Il processo tramite il quale i titoli *yuri* si trasformano da media di puro intrattenimento in Giappone a testo LGBTQ+ una volta consumati dal pubblico italiano può essere spiegato tramite la teoria dell'encoding/decoding di Stuart Hall (1980) e la *creative misreading*, utilizzata da Thomas Baudinette nell'analizzare la fruizione di manga BL da parte del fandom filippino (2021).

⁴ <https://digitabilis.it/2020/06/16/web-e-comunita-lgbt-visibilita-risorse-e-scenari-possibili/>

⁵ Gay and Lesbian Alliance Against Defamation, organizzazione no-profit americana di attivismo LGBTQ+.

⁶ <https://www.blmagazine.it/ecco-le-nomination-dei-31-glaad-awards-per-premiare-linclusivita-e-la-corretta-rappresentazione-lgbt-nei-media/>.

Glocalizzazione, transnazionalità e *creative misreading*

Il diffondersi della cultura occidentale – e specialmente americana – nel resto del mondo è stato spesso indicato come uno dei punti principali della globalizzazione. In quest’ottica i Paesi asiatici, tra cui principalmente il Giappone, sono stati spesso definiti come non in grado di esercitare una forte influenza culturale sul resto del mondo. Questa visione è stata decisamente confutata nel corso degli anni, soprattutto grazie all’aumento dell’importanza del *soft power* e della *cultural diplomacy* nel delineare i rapporti di influenza e di egemonia culturale nel contesto internazionale. Il Giappone (e recentemente anche la Corea), sfruttando il proprio capitale culturale e le energie della propria *creative industry*, e puntando principalmente su ambasciatori culturali quali manga e *anime*,⁷ è stato in grado di sovvertire questa visione ed imporsi come nome di punta in termini di globalizzazione, specialmente nel resto dell’Asia.

Come analizzato dal sociologo Iwabuchi Koichi (2002), la pop-culture giapponese non ha nulla da invidiare al modello euro-americano e circola ampiamente nel resto del mondo, specialmente in Asia. Questo ha portato a un processo di adattamento e “glocalizzazione” dei prodotti nipponici quando fruiti in un contesto geografico e culturale diverso da quello originale. Nel momento in cui però il riferimento culturale di un prodotto viene meno e non è più comprensibile per i suoi fruitori, secondo Iwabuchi siamo di fronte a una sorta di fraintendimento culturale (Iwabuchi, 2010).

Nonostante l’apparato teorico di Iwabuchi risulti molto utile per discutere del processo di adattamento che colpisce un prodotto giapponese quando esperito in un contesto non-giapponese, esso appare non completamente soddisfacente nell’analizzare in termini positivi come un prodotto culturale nipponico, una volta glocalizzato, possa sviluppare nuovi significati e nuove connessioni assenti nell’originale. Ad esempio, stando sempre alle risposte ottenute dal questionario, il 41% dei partecipanti è consapevole del collegamento tra manga *yuri* e l’eredità culturale ed estetica della *shōjo bunka*, conoscenza acquisita grazie a informazioni ottenute tramite internet (29,7% dei casi) o all’università (10,3%), mentre il 59% non ne è a conoscenza. Ciononostante, comparando i dati statistici, anche parte di coloro che sono a conoscenza del panorama culturale del media *yuri* tendono

⁷ Come è possibile leggere sul sito ufficiale del MOFA (<https://www.mofa.go.jp/policy/culture/exchange/pop/>), dal 2006 il Giappone ha lanciato ufficialmente la propria strategia di “pop-culture diplomacy” con il seguente comunicato: “The Ministry of Foreign Affairs, aiming to further the understanding and trust of Japan, is using pop-culture, in addition to traditional culture and art, as its primary tools for cultural diplomacy. Among young people, pop-culture, such as Manga and Anime, has been popular worldwide in recent years” (30/06/2022).

a re-interpretarlo in una chiave LGBTQ+ e a situarlo, di conseguenza, in una cornice queer.

Per spiegare questa rilettura faccio riferimento alle idee di Stuart Hall relativamente allo *encoding* e *decoding* e alla *agency* dei consumatori. Per Hall i messaggi contenuti in un testo sono parte di un processo: essi sono criptati all'interno del testo stesso da parte di chi lo ha prodotto, ma vengono poi decodificati dai consumatori del medesimo testo. Questo processo si sviluppa in un contesto di complesse strutture sociali dove il messaggio non esiste in maniera isolata dal resto. Nel momento in cui i fruitori mettono in atto la decodificazione, questo avviene all'interno del contesto sociale e culturale dove i fruitori interagiscono, e in base alle posizioni egemoniche o contro-egemoniche che essi occupano, entrambi fattori che vanno a influire sulla lettura e interpretazione finale dei messaggi. Il processo di decoding sottolinea la capacità dei fruitori di accogliere o rigettare i messaggi insiti in un prodotto, e quindi la propria *agency*. In tal senso, la lettura e l'interpretazione dei media *yuri* nel contesto italiano in termini LGBTQ+ è una lettura legata sia al contesto sociale in cui agiscono i fruitori italiani che alla posizione che essi occupano. È una lettura chiaramente disconnessa dai significati originali di cui gli stessi *yuri* sono portatori in patria. Anche tra coloro che sono consapevoli della diversa natura dello *yuri* rispetto ai testi LGBTQ+ viene comunque a crearsi una connessione secondo la quale gli *yuri* sono messi in relazione alla narrativa LGBTQ+. Tale connessione può essere interpretata come un originale processo derivativo svolto dai fruitori italiani. La ricezione da parte del fandom italiano dei testi *yuri* come appartenenti alla sfera LGBTQ+ è un'espressione della *agency* dei lettori che decodificano un prodotto culturale in un modo originale e contraddittorio rispetto al messaggio originale *encoded* negli stessi testi. Ciò è dovuto, almeno in parte, al fatto che i lettori stessi si identificano nella maggior parte dei casi con una minoranza in termini di orientamento sessuale, e tendono dunque a investire gli *yuri* di nuovi significati, assenti in originale, che rispecchiano la propria esperienza. Questa nuova lettura diventa anche un modo, per il fandom italiano, di normalizzare la propria posizione contro-egemonica in termini di identità sessuale.

Per analizzare questa pratica ritengo particolarmente utile fare riferimento alla *creative misreading* vista anche l'importanza data in questa rilettura alla dicotomia normativo vis-à-vis queer. Come espresso da Baudinette, la *creative misreading* «represents a fundamentally queer method of engaging with texts that dislocates a cultural product from its purported history and, in doing so, opens new horizons of hopeful knowledge that meaningfully intervene in conditions of heteronormativity and homophobia» (2021, p. 103). È una pratica di *decoding* che esprime l'emancipazione del fruitore, il quale decodifica un prodotto culturale in modo da contraddire il messaggio originale, si applica principalmente a testi transnazionali ed è caratterizzata da una natura queer e produttiva. Adattando una prospettiva di *creative misreading* si rifiuta una lettura di testi transnazionali visti come

un movimento gerarchico da una cultura fonte verso le altre, sottolineando invece le derivazioni creative che prendono vita all'interno della cultura di arrivo.

Nonostante la *creative misreading* apra a nuovi scenari interpretativi in relazione alla ricezione di prodotti culturali in ambito transnazionale, è comunque necessario problematizzarla. Stando a Baudinette, gli studiosi che analizzano i manga *boys love* seguendo la teoria di Iwabuchi tendono a ritenere sbagliato l'approccio dei fan che mancano della conoscenza del contesto giapponese nel quale i *boys love* vengono creati. Per Baudinette questo porta a rigettare il potenziale creativo dei consumatori internazionali, preferendo una visione statica di un flusso culturale dal Giappone verso altri Paesi a scapito di una visione produttiva.

Sebbene l'enfasi posta sull'intento creativo e produttivo sia senza dubbio interessante, ritengo fondamentale anche mantenere l'importanza di quegli aspetti legati al significato originale che permettono la fruizione di un'opera in maniera completa. Essere in grado, da parte di un fruitore, di apprezzare l'antecedente culturale di un prodotto non significa limitarne l'*agency* creativa, ma semplicemente ampliarne l'orizzonte di conoscenza, offrendo inoltre la possibilità di aggiungere ulteriori chiavi di lettura. Piuttosto che adattare una *creative misreading*, propongo l'utilizzo di una "*misreading* consapevole" nella quale, dati degli antecedenti culturali dei quali si deve tenere conto, il fruitore mantiene comunque il diritto intellettuale di analizzare l'opera adattandola al proprio contesto, alle proprie vedute e alle proprie opinioni senza però proiettare una rilettura globalizzante e insensibile alle specificità culturali.

Per una promozione di una *misreading* consapevole è fondamentale quindi l'impegno a favore di una diffusione di quegli aspetti della cultura giapponese centrali nella produzione di testi come i manga *boys love* e *yuri*. In tal senso, i dati del questionario sono incoraggianti: il 93,1% dei partecipanti ha infatti risposto che vorrebbe informarsi e saperne di più a proposito del substrato culturale dal quale i manga *yuri* si sono sviluppati.

Conclusioni

Come dimostrato in questo articolo, nonostante lo *yuri* rappresenti ancora un mercato di nicchia, inizia a trovare il proprio spazio nel panorama manga italiano. I lettori, in aumento, tendono a essere principalmente donne non (o non esclusivamente) eterosessuali, in una fascia di età compresa tra i diciannove e i venticinque anni.

I manga *yuri* sembrano poter ricoprire, specialmente per la fascia d'età in esame, un ruolo importante nello sviluppo di una riflessione relativa alle problematiche affrontate dalle donne lesbiche nella società contemporanea, e sicuramente occupano una posizione fondamentale in termini di visibilità lesbica. La categoria delle donne omosessuali difatti è una categoria che storicamente ha sem-

pre ricevuto meno attenzione di altre minoranze sessuali, e fin troppo spesso è stata oggetto di un'attenzione feticizzata, volta al soddisfacimento dello sguardo maschile, specialmente in quelle rappresentazioni legate all'ambito dell'erotismo e della pornografia. Nel riconsiderare in termini più etici la rappresentazione dell'amore al femminile i manga *yuri*, distaccandosi da immagini legate al mondo dell'erotismo per favorire invece una rappresentazione dei sentimenti e degli stati d'animo delle figure femminili raccontate, possono svolgere una funzione positiva, comunicando specialmente alle nuove generazioni una nuova immagine di omosessualità femminile distaccata dai precedenti stereotipi.

Come espresso dai partecipanti al questionario, i manga *yuri* possono anche avere una importante valenza nello sviluppare una maggiore consapevolezza riguardo l'identità sessuale e di genere dei lettori. Di nuovo, una più consistente rappresentazione dell'omosessualità femminile, distaccata da rappresentazioni eteropatriarcali e dal transattivismo, può offrire nuove immagini di riferimento ed esempi di identificazione, contribuendo in maniera positiva alla visibilità delle donne omosessuali in Italia.

La connessione tra manga *yuri* e testi LGBTQ+ operata dai lettori italiani può essere vista come una ri-lettura in chiave queer e quindi come una forma di *creative misreading*, nella quale i fan aggiungono ai testi *yuri* nuovi piani di significato assenti in origine.

È però necessario anche mantenere una distinzione tra testi *yuri* e LGBTQ+. I primi non vengono in realtà realizzati con l'intento di rappresentare la comunità omosessuale femminile, né devono essere presi come punto di riferimento principale per la costruzione di una identità lesbica. Inoltre, al fine di evitare un appiattimento verso una lettura queer di stampo anglofono – il cosiddetto *global queering*⁸ – strettamente legata all'attivismo e ai suoi obiettivi, è fondamentale investire in attività di divulgazione orientate ai lettori, in modo da aumentarne la consapevolezza nei confronti dei testi che si trovano ad approcciare. Questo permetterebbe anche di ribadire come non esista una singola chiave di lettura di un testo in termini queer, ma diverse realtà e interpretazioni di cui gli *yuri* rappresentano una delle svariate possibilità.

Inoltre, come forma narrativa derivante da un antecedente culturale, la stessa comprensione e critica degli *yuri* non può essere considerata affidabile senza un'approfondita conoscenza dell'eredità culturale dalla quale si sviluppano. Per questo motivo ritengo che l'adottare una *misreading* consapevole, connessa ai significati

⁸ Serie di presupposti universalisti, orientati a un'immagine e a uno stile di vita occidentali, che tendono a dominare il discorso sullo sviluppo di diverse forme di minoranze in termini di identità di genere e sessuale in contesti non occidentali. Effetto del capitalismo transnazionale e della globalizzazione, il *global queering* è una sorta di appiattimento delle culture queer locali a favore di un'immagine occidentale percepita come progressista e dunque corretta, da seguire ed emulare, alla quale tutte le altre minoranze tendono a conformarsi (Jackson, 2009).

originali ma non limitata nella propria libertà espressiva da essi, sia la chiave di volta nella fruizione dei manga *yuri* in Italia.

Come chiaramente attestato dalle varie campagne relative al “Cool Japan” (Valaskivi, 2013) che almeno dal 2005 giocano un ruolo fondamentale nella promozione della cultura giapponese all'estero, i manga sono attualmente tra i più famosi ambasciatori culturali del Giappone. Investire nella divulgazione degli aspetti culturali sui quali tali pubblicazioni si basano è fondamentale per offrire al pubblico straniero un'immagine del Giappone completa e libera da stereotipi.

Bibliografia

- Ayoub, Phillip M., & Garretson, Jeremiah (2017). “Getting the Message Out: Media Context and Global Changes in Attitudes Toward Homosexuality”. *Comparative Political Studies*, vol. 50, n. 8, pp. 1055-1085.
- Baudinette, Thomas (2020). “Creative Misreadings of ‘Thai BL’ by a Filipino Fan Community: Dislocating Knowledge Production in Transnational Queer Fandoms Through Aspirational Consumption”. *Mechademia: Second Arc*, vol. 13, n. 1, pp. 101-118.
- Fanasca, Marta (2021). “Tales of Lilies and Girls’ Love. The Depiction of Female/Female Relationships in Yuri Manga”. In Cucinelli Diego e Scibetta Andrea (a cura di) *Tracing Pathways*, Firenze: Firenze University Press, pp. 51-66.
- Frederick, Sarah (2005). “Not That innocent: Yoshiya Nobuko’s Good Girls”. In Miller, Laura e Bardsley, Jan (a cura di) *Bad girls of Japan*, New York: Palgrave Macmillan, pp. 65-80.
- Jackson, Peter A (2009). “Capitalism and Global Queering: National Markets, Parallels Among Sexual Cultures, and Multiple Queer Modernities”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 15, n. 3, pp. 357-395.
- Katsuyama Toshimitsu (2016). *Yuri no sekai nyūmon*. Tōkyō: Genkōsha.
- Nagaike, Kazumi (2015). “Queer Readings of BL: Are Women “Plunderers” of Gay Men?”. In Masami Toku (a cura di) *International Perspectives on Shōjo and Shōjo Manga. The Influence of Girl Culture*, London & New York: Routledge, pp. 64-73.
- Valaskivi, Katja (2013). “A Brand New Future? Cool Japan and the Social Imaginary of the Branded Nation”. *Japan Forum*, vol. 25, n. 4, pp. 485-504.
- Welker, James (2014). “Kurata uso yuri danshi ni arawasareta yuri fandom no sugata ni tsuite no ichi kōsatsu [Riflessioni sulla rappresentazione del fandom yuri in Yuri danshi di Kurata Uso]”. *Yuriika*, vol. 45, n. 15, pp. 148-154.

Non amarmi, lo dice il mio contratto. Un'analisi del divieto di relazioni sentimentali nell'ordinamento giapponese

Franco Serena

1. Premessa

In questo saggio si vuole verificare se, e a quali condizioni, la giurisprudenza giapponese ritenga valida una clausola contrattuale che vieta di avere relazioni sentimentali. In particolare, si considererà un caso in cui queste clausole sembrano rivestire una grande importanza: il mondo degli *idol* (*aidoru*). È doverosa però una precisazione preliminare: il termine *idol* in Giappone è associato sia a personaggi televisivi maschili, come quelli provenienti dall'agenzia Johnny's & Associates, sia a personaggi femminili, come i gruppi creati da Akimoto Yasushi quali AKB48 o, più recentemente, Keiyakizaka 46, poi rinominato Hinatazaka 46. Tuttavia, dal momento che la giurisprudenza in merito alle clausole che vietano le relazioni sentimentali riguarda per ora esclusivamente casi di *idol* femminili, questo lavoro si concentrerà unicamente su tali casi.

La validità della clausola che vieta le relazioni sentimentali alle *idol* sarà verificata secondo quattro punti: la ragione per cui si è resa necessaria una tale clausola in Giappone; il contratto in generale, l'ordine pubblico e il buon costume come ragioni di illiceità del medesimo; l'opinione della dottrina giapponese in merito alla validità delle clausole che vietano le relazioni sentimentali; l'analisi relativa a tale opinione, con particolare attenzione alle ragioni che possono aver portato a determinate conclusioni nelle sentenze.

2. Perché vietare le relazioni alle *idol* per contratto?

Nei primi anni Settanta la crescita economica in Giappone porta il televisore a colori in tutte le case, cosicché i personaggi famosi, precedentemente percepiti come distanti dalla vita quotidiana, si trovano ogni giorno davanti agli occhi dello spettatore. Allo stesso tempo, tale crescita permette anche ai più giovani di poter spendere il proprio denaro non solo per le strette necessità ma anche per le proprie passioni. È in questo contesto che iniziano ad apparire all'interno del palinsesto televisivo cantanti femminili che vengono definite *idol*, quali Koyanagi Rumiko, Asaoka Megumi, Yamaguchi Momoe o gruppi come Pink Lady. Il fenomeno continua nella prima metà degli anni Ottanta, con *idol* come Matsuda Seiko, Matsumoto Iyo, Hori Chiemi, Koizumi Kyōko, Hayami Yū, Ishikawa Hidemi e

Nakamori Akina. Dal 1985 al 1987, grazie anche a programmi televisivi come *Onyanko Kurabu*, si assiste a una repentina crescita del successo del fenomeno idol con Nakayama Miho, Saitō Yuki, Minamino Yōko e Asaka Yui. Dal 1987 al 1995 è la volta di un periodo di minore popolarità, che riprende solo a partire dal 1994 con Hinagata Akiko e, nel 1997, con il gruppo Morning Musume. Nel 2005, grazie anche allo sviluppo di Internet come nuovo mezzo di diffusione della musica, debuttano gruppi di idol quali AKB48 e Momoiro Clover Z; questi ultimi danno il via al cosiddetto “periodo degli stati combattenti delle *idol*”, espressione di derivazione storica che vuole sottolineare l’accesa concorrenza tra i vari gruppi di *idol* presenti sul mercato (Galbraith *et al.*, 2012, pp. 4-6; Saijō *et al.*, 2016, pp. 201-206).

Il fenomeno delle *idol* è difficilmente assimilabile a un unico genere musicale o distinguibile – perlomeno in qualche aspetto – da altri generi di musica popolare, ma in esso possiamo individuare un punto comune: la necessità per una *idol* di non avere relazioni sentimentali (Katsuki, 2014, p. 185; Baba, 2020, p. 50). È noto che la scoperta di una frequentazione di una *idol* con l’altro sesso è comunemente annunciata come uno scandalo e l’attenzione del pubblico si focalizza sulla “punizione” che le verrà inflitta per essersi lasciata andare ai propri sentimenti. La ragione di questa regola è attribuita al particolare processo di fidelizzazione tra il singolo fan e la *idol*, processo definito di “pseudo-amore”: ciascuna *idol* deve dunque far percepire una relazione personale tra lei e ogni fan, quasi come un riconoscimento per il sostegno ricevuto. Questa relazione, proprio perché effimera, è percepita in modo particolarmente romantico dai fan, tanto che una relazione vera e propria della *idol* preferita li allontanerebbe, con il conseguente danno economico alle agenzie di spettacolo che supportano l’artista (Galbraith *et al.*, 2012, p. 2; Katsuki, 2014, p. 192; Saijō *et al.*, 2016, p. 201; Galbraith, 2018, p. 158; Baba, 2020, pp. 49-50). La presenza di questa regola si verifica ad esempio con il gruppo di *idol* AKB48 e i suoi successori, i cui membri affermano di dover obbedire a un cosiddetto “divieto di avere relazioni sentimentali” (Katsuki, 2014, pp. 188-189); si ricorda qui il caso di Minegishi Minami, ai tempi membro di AKB48, la quale nel 2013 – dopo la scoperta di una sua relazione – pubblicò un video di scuse sulla piattaforma YouTube (Katsuki, 2014, pp. 185-186).

La regola che vieta alle *idol* di avere relazioni è ritenuta talmente importante che ha portato negli anni recenti alcune agenzie di spettacolo a inserire nei loro contratti una clausola che proibisce loro espressamente le relazioni sentimentali. In altre parole, quella che era una regola non scritta cambia volto e diviene parte di un contratto vero e proprio. Si vedrà quindi innanzitutto come questa clausola si colloca all’interno dell’istituto contrattuale nel diritto giapponese.

3. Il contratto in Giappone

3.1 *Il contratto in generale*

Il contratto, in Giappone come nella teoria giuridica italiana, è considerato all'interno della categoria degli atti giuridici chiamati negozio giuridico, ovvero l'insieme di azioni umane che si basano sulla volontà del loro autore di produrre degli effetti giuridici (Wagatsuma *et al.* 2021, p. 107; Roppo, 2016, p. 62). In particolare, in Giappone il contratto, senza alcuna significativa differenza con il diritto italiano, è definito come il negozio giuridico cui partecipano almeno due parti che sono animate dalla comune volontà di produrre degli effetti giuridici (Nakata, 2021, pp. 18-19; Roppo, 2016, pp. 356-357).

Il contratto giapponese, come nella maggior parte degli ordinamenti, è di norma concluso con il solo accordo delle parti (Shiomi, 2017, p. 9). Un contratto concluso in tal senso produce dunque gli effetti corrispondenti al suo contenuto – il regolamento contrattuale – per cui ciascuna parte è tenuta ad adempiere alla prestazione su cui si è trovato l'accordo. Tuttavia, può accadere che una delle parti non si comporti in tal senso e si crei un danno: in tal caso, il codice civile stabilisce che, se una parte non adempie alla sua prestazione secondo l'obbiettivo del contratto, la controparte può chiedere il risarcimento del danno quando l'inadempimento è determinato da una causa imputabile alla parte inadempiente e vi sia un nesso di causalità giuridica tra il danno e l'inadempimento (Shiomi, 2017, p. 379). Tale nesso si determina in base all'art. 416 del codice civile,¹ il quale stabilisce la regola generale per cui i danni risarcibili sono quelli che normalmente dovrebbero sorgere a causa dell'inadempimento considerato (Shiomi, 2017, p. 450-452; Matsuoka *et al.*, 2020, pp. 228-229).

In base a ciò, nel caso sopracitato delle *idol* giapponesi le parti sembrano poter concludere liberamente un contratto che prevede il divieto di avere relazioni sentimentali e, qualora vi sia un inadempimento per una causa imputabile alla *idol*, essa dovrebbe risarcire il danno all'agenzia in base al nesso di causalità giuridica. Tuttavia, il codice civile prevede dei limiti al contenuto di un contratto; limiti che, se superati, portano alla cancellazione dei suoi effetti indipendentemente dal fatto che tale contratto sia stato concluso. Tra questi limiti possiamo trovare i criteri di illiceità.

¹ Codice civile giapponese art. 416: «La richiesta di risarcimento per l'inadempimento di un'obbligazione ha per obbiettivo il risarcimento del danno che normalmente dovrebbe sorgere a causa del suddetto inadempimento (2) il creditore può chiedere il risarcimento del danno anche nel caso di danni avvenuti a causa di circostanze eccezionali quando le parti avessero dovuto prevedere tali circostanze».

3.2 Il contratto e i suoi limiti: i criteri di illiceità

Quando un contratto produce i suoi effetti si dice valido, ma il codice civile giapponese prevede casi in cui tali effetti possono essere cancellati. In primo luogo, il codice civile stabilisce l'annullabilità del contratto in casi specifici per cui una parte può esercitare il diritto di negare la validità del contratto per proteggersi da una posizione di potenziale svantaggio. Un esempio è il contraente che ha concluso un contratto sotto minaccia. In secondo luogo, il codice prevede la nullità del contratto quando un problema all'interno dello stesso pregiudica qualche valore fondamentale dal punto di vista sociale e la cancellazione dei suoi effetti è nell'interesse generale. Nel primo caso, il contraente svantaggiato ha diritto di agire per l'annullamento del contratto. Nel secondo, il codice stesso nega *ab origine* la validità del contratto (Sakuma, 2020, p. 217, pp. 222-223; Wagatsuma *et al.*, 2021, pp. 181-184).

In merito alle cause di nullità, sono nulli i contratti che ricadono nei criteri di illiceità dei negozi giuridici previsti dalle regole generali del codice civile giapponese. Il primo di questi criteri si trova all'Art. 91 del codice civile giapponese,² secondo cui il negozio giuridico è nullo quando è contrario alle norme imperative. Tali norme non riconoscono esplicitamente l'efficacia legale di alcuni negozi giuridici (Sakuma, 2020, pp. 182-189; Wagatsuma *et al.*, 2021, pp. 121-124); ad esempio un contratto con cui due coniugi si accordano per la bigamia è contrario alla norma del codice civile giapponese all'art. 732 che ne stabilisce il divieto.³

In secondo luogo, l'art. 90 del codice civile nega la validità di negozi giuridici contrari all'ordine pubblico (*ōyake no chitsujo*) e al buon costume (*zenryō no fūzoku*).⁴ Questi due criteri erano stati formulati al momento della redazione del codice per essere considerati in maniera distinta: per ordine pubblico si intendeva in particolare l'interesse generale della società statale in termini di amministrazione pubblica, amministrazione della giustizia e sicurezza; per buon costume si voleva indicare invece una morale generalmente condivisa. Tuttavia, tali criteri spesso si intersecano cosicché sono stati via via interpretati unitariamente dalla giurisprudenza con il termine *kōjoryōzoku* con cui si intende la appropriatezza sociale (*shakaiteki datōsei*) di un negozio giuridico (Sakuma, 2020, p. 189; Wagatsuma *et al.*, 2021, p. 25).

La giurisprudenza ha individuato diversi casi in cui il negozio giuridico è contrario all'appropriatezza sociale tra cui i negozi giuridici contrari ai diritti fonda-

² Codice civile giapponese art. 91: «Quando una parte di un negozio giuridico ha espresso una volontà diversa da qualsiasi norma di legge non riguardante l'ordine pubblico, questa volontà prevale».

³ Codice civile giapponese art. 732: «Una persona che ha un coniuge non può contrarre un altro matrimonio».

⁴ Codice civile giapponese art. 90: «Un negozio giuridico contrario all'ordine pubblico o al buon costume è nullo».

mentali sanciti dalla costituzione giapponese (Nōmi, 2020, pp. 212-224). Tra questi diritti, l'Art.13 della costituzione giapponese stabilisce: «Tutti i cittadini sono rispettati come individui: il loro diritto alla vita, alla libertà e alla ricerca della felicità, fintanto che non interferisce con il benessere pubblico, necessita il massimo rispetto nella legislazione e nelle altre politiche statali».

3.3 Articolo 13 della Costituzione

La comune interpretazione dell'Art. 13 prevede che la singola persona debba essere rispettata come autonomo creatore della propria esistenza, in base a un insieme di diritti raggruppabili in un'unica categoria chiamata diritto alla ricerca della felicità (*kōfuku tsuikyū ken*). Tuttavia, dato l'alto grado di astrazione di questo termine, il contenuto effettivo di tale diritto fondamentale è stato inizialmente oggetto di un dibattito nel quale si evidenziava la posizione di chi lo riteneva sancire dei diritti concreti e l'altra di chi sosteneva che esso presentasse un contenuto prettamente programmatico. Questo dibattito si è risolto negli anni e ora si considera generalmente questo diritto alla ricerca felicità come un diritto onnicomprensivo, con la funzione di garantire un supplemento per i diritti non esplicitati nella carta costituzionale,⁵ in modo da poterla adattare ai cambiamenti all'interno della società (Ashibe, 2019, pp. 120-122; Satō, 2020, pp. 194-197; p. 199). Ad esempio, è in base a questo articolo che è stato riconosciuto il diritto alla privacy per la prima volta nella controversia riguardo il contenuto dell'opera letteraria *Utage no ato* (Dopo il banchetto, 1960)⁶ dello scrittore Mishima Yukio.⁷

Un'ulteriore manifestazione di tale aspetto è il diritto all'autodeterminazione (*jiko kettei ken*), garanzia posta a proteggere il singolo da qualsiasi ingerenza nelle scelte strettamente personali, quali ad esempio le decisioni riguardanti la composizione della propria famiglia e la gestione della propria vita privata (Ashibe, 2019, pp. 128-129; Satō, 2020, p. 212). In base a ciò, si può dedurre che avere una relazione sentimentale potrebbe essere ragionevolmente incluso in questo diritto all'autodeterminazione perché considerare quale vera e propria merce di scambio il fatto di avere o meno una relazione sarebbe una violenza verso ciò che ci rende umani (Radin, 1987, pp. 1905-1906). Di conseguenza, una clausola che vieta le relazioni sentimentali alle *idol* potrebbe essere considerata contraria all'Art. 90. A questo proposito, si considereranno in seguito le uniche due sentenze, a oggi, in cui un'agenzia di spettacolo ha richiesto il risarcimento del danno a causa della violazione della clausola che proibisce espressamente le relazioni sentimentali.

⁵ Per un ampio excursus sulla natura dell'Art. 13 si faccia riferimento a Kimizuka, Masaomi (2018).

⁶ Tradotto in italiano da Livi, 2013.

⁷ Tribunale locale di Tokyo, 28 settembre 1964 S36(WA) 1882.

4. La giurisprudenza sulle clausole che vietano le relazioni sentimentali

4.1 Tribunale locale di Tokyo 18 settembre 2015⁸

Qui, nel marzo 2013, un'agenzia di spettacolo conclude con una ragazza aspirante *idol* un contratto di management in cui vi è una clausola che stabilisce che, in caso sia scoperto un “rapporto o frequentazione intimi (*shinmitsuna kōryū/kōsai*)” con un fan, l'agenzia potrà risolvere il contratto stesso e chiedere i danni. Allo stesso tempo, tra le condizioni generali di lavoro applicate dall'agenzia a tutti i suoi contratti, sono presenti due clausole che vietano le relazioni alla *idol*: la prima stabilisce che nella vita privata è assolutamente vietato uscire in coppia con amici maschi e fare foto. Nel caso tali fatti venissero scoperti, l'attività artistica sarà interrotta immediatamente, si procederà al licenziamento e la *idol* dovrà comprare tutto il merchandise invenduto nel caso il gruppo abbia rilasciato dei dischi; la seconda stabilisce che sono vietate “frequentazioni con l'altro sesso (*isei no kōsai*)” poiché, dopo che la relazione è scoperta dai media e dai fan, non c'è più modo di porvi rimedio e si creano inevitabilmente problemi all'agenzia e ai membri del gruppo. La ragazza successivamente firma il contratto ed è inserita in un gruppo di *idol*. Nell'ottobre del 2013, la ragazza viene invitata in un love hotel da un fan, il quale le scatta delle foto che, dopo essere circolate all'interno del fan club, finiscono nelle mani dell'agenzia. È così che l'agenzia costringe il gruppo allo scioglimento e chiede un risarcimento danni alla ragazza per inadempimento contrattuale in base alle clausole che vietano frequentazioni con i fan o in generale con l'altro sesso, lamentando un danno economico causato da tale inadempimento.

Il giudice, in questa sentenza, ritiene che sia chiaro che la scoperta da parte dei fan e dell'agenzia della relazione della ragazza corrisponde a un inadempimento del contratto poiché il regolamento contrattuale rappresentato da questo e dalle condizioni generali di lavoro regolano esplicitamente questo caso. Inoltre, in merito al nesso di causalità giuridica tra la relazione della *idol* e il danno subito dall'agenzia, il giudice premette: per il gruppo di cui la ragazza era parte, in quanto composto da *idol* femminili, è necessario imporre una clausola che garantisca che i membri non abbiano rapporti con l'altro sesso per poter ricevere supporto dai fan maschi; la scoperta di una relazione di una *idol* comporta un danno di immagine sociale enorme non solo per l'*idol* stessa ma anche per l'agenzia di spettacolo; dal momento che le foto circolano già tra i fan, c'è una altissima probabilità che la notizia della relazione della ragazza si diffonda ulteriormente creando un danno di immagine non solo ai singoli gruppi dell'agenzia, ma anche all'agenzia stessa. In base a ciò, conclude il giudice, poiché vi è una ragione logica per cui l'agenzia ha sciolto il gruppo prima del tempo, si riconosce un nesso di causalità giuridica

⁸ H26(WA)3236.

tra il danno dato dallo scioglimento del gruppo e la scoperta della relazione della *idol*.

4.2 Tribunale locale di Tokyo 18 gennaio 2016⁹

Nell'aprile 2012, un'agenzia di spettacolo conclude un contratto di management esclusivo con una ragazza per farla divenire membro di un gruppo di *idol*. Questo contratto prevede che, nel caso in cui l'agenzia subisca dei danni a causa di una "relazione fisica (*seitekina kankei*)" della *idol* con un fan, l'agenzia possa immediatamente richiedere risarcimento. Nel dicembre dell'anno seguente la ragazza inizia a frequentare un ragazzo suo fan e successivamente, l'11 luglio del 2014, informa l'agenzia via posta elettronica della sua intenzione di lasciare il gruppo. Dopo un ulteriore scambio di comunicazioni fra le parti, l'agenzia, in occasione di un'esibizione dal vivo del gruppo tenutasi il 17 agosto, annuncia di fronte ai fan l'uscita dal gruppo della ragazza, precisando anche che tale evento è conseguenza di una relazione con un fan e che tale relazione corrisponde a un grave inadempimento contrattuale. A questo punto, l'agenzia chiede al tribunale di riconoscere un risarcimento dei danni, dal momento che la ragazza ha mantenuto una relazione creando un danno al suo gruppo.

Qui il giudice stabilisce innanzitutto che il fatto che la ragazza ha una relazione con un fan sin dal dicembre 2013 costituisce "quantomeno formalmente" un inadempimento della clausola contrattuale che vieta le relazioni fisiche; ma è necessario considerare altri fatti per stabilire se ci sia un obbligo a risarcire. Il giudice, infatti, premette: per una *idol* la propria immagine si collega direttamente al proprio valore come artista; c'è una forte tendenza da parte dei fan a pretendere una sorta di "innocenza" della *idol* preferita; è ben noto che, alla scoperta di una relazione fisica di una *idol* con l'altro sesso i fan si potrebbero disaffezionare. Perciò, continua il giudice, è ovvio che per mantenere il valore dell'artista le agenzie nei loro contratti di management vogliono evitare la scoperta di tali relazioni. Per questi motivi, il giudice afferma che un'agenzia di spettacolo ha delle ragioni a inserire nel contratto una clausola che vieti relazioni fisiche con l'altro sesso.

D'altro canto, continua il giudice, avere una relazione anche fisica con l'altro sesso quale manifestazione concreta dell'amore costituisce un diritto all'autodeterminazione: quest'ultimo, di fatto, permette di vivere ancor più profondamente la propria vita, poiché i sentimenti verso le altre persone sono parte essenziale della natura umana. Considerando ciò, il giudice afferma che la libertà di poter instaurare una relazione anche fisica con l'altro sesso, se basata su di un comune accordo, fa parte della libertà di ricercare la propria felicità. Di conseguenza, vietare tale libertà per mezzo del risarcimento del danno, per quanto si possa considerare la particolarità del lavoro di una *idol*, è da ritenersi eccessivo. Tuttavia, il giudice non si ferma a questo punto ma aggiunge anche che – poiché avere o meno una

⁹ H27(WA)1759.

relazione fisica con qualcuno è un segreto appartenente alla sfera privata di una persona – il risarcimento in virtù della clausola che vieta le relazioni fisiche può essere richiesto limitatamente al caso in cui si riconosca nella ragazza un intento doloso nel creare attivamente un danno all'agenzia rendendo pubblica una relazione. Non ritenendo però tale il caso presente, il giudice non riconosce all'agenzia il risarcimento danni per inadempimento della clausola che vieta le relazioni sentimentali.

5. Analisi della giurisprudenza

Le sentenze sopra menzionate non sembrano aver generato un grande clamore nella dottrina giapponese, dal momento che si trovano solo alcune opinioni in merito – almeno per quanto riguarda l'aspetto della validità della clausola che vieta le relazioni sentimentali.¹⁰

Da un lato, c'è chi condivide il giudizio delle due sentenze. Secondo questa posizione, sebbene si debba assicurare anche agli artisti la libertà di avere una relazione sentimentale, è necessario tenere conto della particolarità del business delle *idol*: esse devono costituire per i fan del sesso opposto una figura da idealizzare. Ragion per cui, una clausola che vieti le relazioni sentimentali come parte di una strategia di vendita delle agenzie di spettacolo non è da considerarsi automaticamente contraria, in quanto tale, all'ordine pubblico. Tuttavia, la seconda sentenza sottolinea che la necessità di vietare le relazioni sentimentali debba conciliarsi con il diritto all'autodeterminazione derivato dall'art. 13 della carta costituzionale, rendendo così necessario stabilire quando un inadempimento della clausola considerata possa comportare l'attivazione di rimedi giuridici. A questo proposito, innanzitutto, la responsabilità in merito all'inadempimento della clausola non dovrebbe essere attribuita al fatto stesso di avere una relazione (come proposto nella seconda sentenza), ma alla scoperta di essa da parte del pubblico (come riconosciuto anche nella prima sentenza), dal momento che la mera esistenza di una relazione può essere tenuta segreta all'interno dell'agenzia. Con questa premessa, la responsabilità della *idol* si deve riconoscere non solo nel caso (menzionato nella seconda sentenza) in cui la *idol* stessa rende pubblica la sua relazione con un intento doloso, ma anche quando l'inadempimento della *idol* è attribuibile a una colpa che però deve essere grave quale, ad esempio, il caso (come nella prima sentenza) in cui sono rese pubbliche delle foto che ritraggono la *idol* in una relazione con un fan (Yamada, 2016, pp. 26-27).

¹⁰ Per un commento alla seconda sentenza che verte invece sulla tipologia di contratto delle *idol* si veda Ashino; Norikazu (2018).

D'altra parte, c'è chi invece esprime una posizione opposta sostenendo la nullità della clausola che vieta le relazioni sentimentali in base all'Art. 90. Secondo questa opinione, la quale si riferisce principalmente alla seconda sentenza, è in effetti possibile rendere oggetto di un regolamento contrattuale la vita privata di una persona, ma è necessario considerare questa possibilità bilanciando, nel caso di specie, il limite imposto alla *idol* con l'interesse economico dell'agenzia. A questo proposito, la seconda sentenza sostiene che, sebbene formalmente vi sia un inadempimento del contratto, avere una relazione sentimentale è parte del diritto all'autodeterminazione derivato dall'Art. 13 della Costituzione e, di conseguenza, tale diritto deve essere rispettato all'interno del contratto medesimo. Il giudizio, tuttavia, sostiene questa seconda opinione, è ambiguo poiché non chiarisce se la violazione della clausola non costituisce un inadempimento perché tale clausola è nulla in quanto in violazione di diritti costituzionali o, pur costituendo un inadempimento, in questo preciso caso non vi sia un risarcimento del danno. In critica a tale giudizio, questa seconda opinione in primo luogo sostiene che, per quanto siano possibili delle limitazioni alla vita privata per contratto, i sentimenti che permettono di vivere ancora più profondamente la propria esistenza – quali appunto il sentimento amoroso – mal si conformano con una clausola contrattuale che li proibisce esplicitamente per mezzo di un risarcimento, dal momento che questi sono notoriamente volubili e di conseguenza difficilmente controllabili. Inoltre, anche volendo considerare valida la clausola in questione, questa seconda sentenza ne limita l'efficacia in base a principi costituzionali al punto che non sembra esserci spazio per una reale possibilità di risarcimento del danno. In considerazione di ciò, questa opinione conclude che il tribunale avrebbe dovuto prendere una posizione più netta e negare la validità della clausola basandosi sull'Art. 90 del codice civile (Yamashiro, 2017, pp. 108-109).

Nonostante quest'ultima osservazione, la giurisprudenza, sebbene per ora molto limitata e caratterizzata da posizioni ancora in fase di sviluppo, sembra ritenere di fatto che le clausole che vietano le relazioni sentimentali siano valide. La prima sentenza, considerando inadempiente la ragazza, ritiene implicitamente valida la clausola perché ne riconosce gli effetti; inoltre conferma il nesso di causalità giuridica tra la scoperta della relazione di questa e il danno subito dall'agenzia. La seconda sentenza ritiene che l'inadempimento, quantomeno formalmente, ci sia ma, pur considerando la particolarità della professione di *idol*, inserisce la clausola nel contesto dell'Art. 13 limitando la possibilità di risarcimento a un caso limite, senza negarne direttamente la validità.

Viene quindi da chiedersi perché il tribunale mantenga un atteggiamento così prudente in merito alla validità secondo i criteri di illiceità del codice civile, dal momento che queste clausole sembrano essere in contraddizione con i diritti fondamentali compresi nell'Art. 13 della Costituzione giapponese. La risposta forse si può trovare nell'evoluzione dell'interpretazione del criterio di contrarietà all'or-

dine pubblico e al buon costume all'Art. 90 e sulle conseguenze che potrebbero avere luogo nel caso di nullità della clausola stessa.

L'Art. 90, al momento della redazione del codice civile approvato alla fine dell'Ottocento, recitava: «un negozio giuridico che ha come obbiettivo elementi contrari all'ordine pubblico o al buon costume è nullo». Questo articolo poteva dunque essere letto in modo da valutare la contrarietà all'ordine pubblico e al buon costume di un negozio giuridico considerando ogni suo elemento al di fuori del contesto in cui esso si era formato; tuttavia, la giurisprudenza ha successivamente interpretato questo articolo in altro modo, valutando anche le circostanze in cui un negozio giuridico è andato formandosi. Questo approccio è stato esplicitato nella riforma del codice civile in vigore dal 2020, in cui l'Art. 90, con l'obiettivo – dichiarato nei suoi lavori preparatori – di integrare l'interpretazione sviluppatasi nella giurisprudenza, è stato modificato in: «un negozio giuridico contro l'ordine pubblico e il buon costume è nullo» (Matsuoka *et al.*, 2020, pp. 36-37).

In considerazione di ciò, si può ritenere che il giudizio del tribunale in queste due sentenze si sia appoggiato implicitamente su questo assetto interpretativo per quanto riguarda la clausola che vieta le relazioni alle *idol*. Infatti, in entrambi i casi il tribunale contestualizza queste clausole menzionando la necessità per l'agenzia e per le *idol* di non avere relazioni sentimentali, dal momento che queste potrebbero minacciare il loro lavoro e la reputazione delle agenzie di spettacolo che le producono; in tale modo, vengono considerate significative le necessità di un importante business e fenomeno sociale, che sembra basarsi in larga parte sull'immagine di estrema purezza delle sue protagoniste e a cui la clausola che vieta le relazioni sentimentali sembra essere di sostegno fondamentale. In altre parole, valutando il contesto in cui essa si è formata, la clausola che vieta le relazioni sentimentali è stata ritenuta essere nei limiti della “appropriatezza sociale” stabilita come criterio di illiceità all'Art. 90.

Inoltre, nel caso in cui si ritenesse tale clausola nulla, si presenterebbe un ulteriore problema: il giudice dovrebbe decidere se la nullità della clausola rende il contratto nullo nella sua totalità o limitatamente alla clausola considerata. In questo caso, il giudice dovrebbe considerare la presenza di una ragione legittima per ritenere l'intero contratto nullo (Sakuma, 2020, pp. 220-221) in particolare valutando se in mancanza di questa clausola l'obiettivo del contratto sia ancora realizzabile (Ono *et al.*, 2018, pp. 251-252). In base a ciò, tenendo conto dell'importanza menzionata da entrambe le sentenze della clausola contrattuale che vieta le relazioni alle *idol*, non si può escludere la possibilità di una nullità del contratto nella sua totalità con inevitabili conseguenze sul business delle *idol* che sarebbe privato di un elemento essenziale per raggiungere il suo scopo.

6. Futuri sviluppi

Queste sentenze, in conclusione, lasciano molti interrogativi. Per esempio, dal momento che tale business è di enormi proporzioni anche nel caso di *idol* maschi, quale sarebbe l'interpretazione del giudice in questo caso? È noto che nel caso degli *idol* dell'agenzia Johnny's & Associates la scoperta di una relazione è percepita come uno scandalo ma, al momento presente, non abbiamo sentenze in merito. Inoltre, si può pensare anche alla difficoltà reale di caratterizzare molti dei termini contenuti nelle clausole che vietano le relazioni sentimentali alle *idol* come "relazioni o frequentazioni intime" dal momento che ci si può chiedere quando si può asserire che esista una tale relazione: è sufficiente che la *idol* frequenti persone dell'altro sesso? O serve una situazione più certa come nel primo caso? Inoltre, le relazioni omosessuali possano essere oggetto delle clausole che vietano le relazioni sentimentali? Allo stato attuale delle cose, è pertanto necessario aspettare ulteriori sviluppi nella futura giurisprudenza.

Bibliografia

- Ashibe, Nobuyoshi (2019). *Kenpō*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Baba, Nobuhiko (2020). "Shikaku imēji toshite no aidoruron". *Kōnan joshi daigaku kenkyū kiyō* I, vol. 56, pp. 47-56.
- Galbraith, Patrick W. (2018). "Introduction: The Mirror of Idols and Celebrity". In Freedman, Alisa; Slade, Tobey (a cura di). *Introducing Japanese Popular Culture*. Londra & New York: Routledge, pp. 157-166.
- Galbraith, Patrick W.; Karlin, Jason G. (2012). "Introduction: The Mirror of Idols and Celebrity". In Galbraith, Patrick W.; Karlin, Jason G. (a cura di). *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*. Londra: Palgrave Macmillan, pp. 1-32.
- Katsuki, Takashi (2014). *Aidoru no yomikata*. Tōkyō: Seikyūsha.
- Kimizuka, Masaomi (2018). "Kōfuku tsuikyūken to shihō shinsa kijun". *Yokohama Hōgaku*, 27, 1, pp. 61-134.
- Matsuoka, Hisakazu; Matsumoto, Tsuneo; Kano, Naoko; Nakai, Yasuyuki (a cura di) (2020). *Kaisei saikenhō komentāru*. Tōkyō: Hōritsubunkasha.
- Mishima, Yukio (2013). *Dopo il banchetto* (traduzione italiana a cura di L. Livi). Milano: Feltrinelli Editore.
- Nakata, Hiroyasu (2021). *Keiyakuhō*. Tōkyō: Yūhikaku.
- Nōmi, Yoshihisa; Katō, Shintarō (a cura di) (2019). *Hanrei Minpō 1*. Tōkyō: Daiichihōki.
- Ono, Shūsei; Yoshinaga, Kazutaka; Yamada, Sōichi (a cura di) (2018). *Minpō Sōsoku*. Tōkyō: Hōritsubunkasha.
- Radin, Margaret J. (1987). "Market-Inalienability". *Harvard Law Review*, vol. 100, pp. 1849-1937.

- Roppo, Vincenzo (2016). *Diritto Privato*. Milano: Giappichelli Editore.
- Saijō, Noboru; Kiuchi, Yoshito; Ueda, Yasutaka (2016). “Aidoru ga seisoku suru genjitsu kūkan to kasō kūkan no nijū kōzō”. *Edogawa daigaku kiyō*, vol. 29, pp. 199-258.
- Sakuma, Takeshi (2020). *Minpō no kiso*. Tōkyō: Yūhikaku.
- Satō, Kōji (2020). *Nihonkoku kenpō ron*. Tōkyō: Seibundō.
- Shiomi, Yoshio (2017). *Shin saiken sōron I*. Tōkyō: Shinzansha.
- Yamada, Shōzō (2016). “Yoku wakarū! Rōdōhanrei pointo kaisetsu -iwayuru aidoru no kōsaikinshijōkō no hōteki kōsokuryoku -”. *Rōdōhōgaku kenkyūkaihō*, vol. 67, n. 8, pp. 22-27.
- Yamashiro, Kazuma (2017). “Ren’ ai kinshi o sadameru keiyaku jōkō ni ihan shita aidoru no songaibaishōgimu”. *Shin hanrei kaisetsu watch: sokuhōhanrei kaisetsu*, vol. 20, pp. 107-110.
- Wagatsuma, Sakae; Ariizumi, Tōru; Kawai, Takeshi; Kamata, Kaoru (2021). *Minpō 1*. Tōkyō: Keisōshobō.

Unfathered. La sottrazione di minori in Giappone

Chiara Galvani e Federica Galvani

Introduzione

Quando si parla di figli sottratti difficilmente si pensa al Giappone. Tuttavia, questo Paese è da tempo descritto dai media in lingua inglese come “il buco nero” (Jones, 2011b; Willacy, 2012 in Carney, 2016, p. 5) o “il rifugio” (Birmingham, 2011; McCurry, 2013 in Carney, 2016, p. 5) per la sottrazione di minori.

La principale critica mossa al Giappone da parte dei media occidentali è che ai genitori a cui hanno sottratto i figli manchino gli strumenti legali per far valere i loro diritti di custodia o visita parentale. Queste critiche riguardano principalmente due aree chiave: il modo in cui i casi di sottrazione di minore sono gestiti all'interno del sistema legale nazionale e l'impegno del Giappone verso il diritto internazionale (Carney, 2016, p. 6).

Da lungo tempo in Giappone sta crescendo l'insoddisfazione per il diritto di visita di un genitore non affidatario, inadeguato rispetto agli standard internazionali. Nel 1993 la Corte Suprema del Giappone non ha ritenuto «illegale l'allontanamento illecito di un figlio» da parte del coniuge. In pratica, l'allontanamento illecito di minore non è stato considerato in contrasto con la legge giapponese; solo in rari casi sono state avviate denunce penali o sono stati riconosciuti risarcimenti di danni (Tanase, 2010, p. 3).

Non esiste una stima ufficiale del numero di bambini rapiti da un genitore da e verso il Giappone. Secondo una ricerca condotta dall'organizzazione Kizuna Child-Parent Reunion in Giappone ogni anno,¹ dopo il divorzio dei genitori, circa 150.000 bambini perdono il contatto con uno dei due.² Se si considera questo dato per un periodo di vent'anni il numero di casi sale a circa tre milioni.

Tutto questo è consentito dal sistema giuridico giapponese che considera le diatribe relative alla potestà genitoriale, all'affidamento e al mantenimento dei figli in seguito a un divorzio come “questioni private”. La legislazione civile giapponese, inoltre, non ha strumenti per fare rispettare le sentenze e in Giappone non esiste l'istituto dell'affido condiviso.

¹ Kizuna Child-Parent Reunion, <https://www.kizuna-cpr.org/>.

² Kizuna Child-Parent Reunion ha elaborato questo calcolo partendo dal numero di divorzi per anno e dalla percentuale dei genitori che dopo un divorzio perdono accesso ai propri figli.

“Unfathered” si propone di chiarire alcuni aspetti di questo complesso e delicato fenomeno, di riportare alcune testimonianze di chi si trova a dover affrontare la sottrazione dei propri figli in Giappone e di analizzare come l’attivismo dei padri stranieri abbia avuto un impatto significativo che potrebbe portare alcuni cambiamenti al sistema legislativo giapponese.

L’analisi del sistema giuridico giapponese, del diritto di famiglia e del framework legale è stata elaborata partendo da studi, articoli e interviste a esperti del settore, quali i professori Colin Jones e Giorgio Fabio Colombo. La ricerca è stata completata nel corso di un soggiorno in Giappone, svolto nei mesi di agosto e settembre del 2018, durante il quale sono state condotte interviste a padri giapponesi e stranieri vittime di sottrazione dei loro figli,³ a organizzazioni che si occupano di questo fenomeno e associazioni che forniscono supporto ai genitori coinvolti in questi casi.⁴

Le storie dei padri e le testimonianze delle associazioni coinvolte sono state una fonte di informazione importante per la redazione di *Unfathered*. La ricerca è avvenuta nell’ambito dell’attività di Orizzontinternazionali,⁵ portale di informazione e di approfondimento di politica estera con un focus su Asia e Africa, che segue dal 2017 questa tematica.

1. I motivi della diffusione di questo fenomeno in Giappone

1.1 “Questioni private”

In Giappone, dopo una separazione o un divorzio, le dispute sulla potestà genitoriale, sull’affidamento e il mantenimento dei figli sono considerate “questioni private”.

Un esempio è quello di Klaus, un padre tedesco che, dopo la sottrazione della figlia, si era messo in contatto con la città di Nisshin dove la bambina viveva insieme alla mamma e ai nonni materni. Nisshin è anche sede di un Consiglio per i diritti umani e di un Consiglio per i diritti dei bambini che Klaus aveva contattato per denunciare la sua situazione e il fatto che i diritti di sua figlia non fossero rispettati. Alla richiesta di aiuto di Klaus le autorità locali hanno risposto che non

³ Il lavoro di ricerca si è concentrato sulle storie dei padri ma questo fenomeno è trasversale e riguarda, anche se meno frequentemente, le madri.

⁴ Cluster tecnico-giuridico e istituzionale: John Gomez - presidente Kizuna Child-Parent Reunion, Mitsuru Munakata - fondatore Knet, Avvocato Akira Ueno, Prof. Colin Jones (Doshisha University), Prof. Giorgio Fabio Colombo (Nagoya University), Ambasciata italiana in Giappone. Cluster Padri: 3 padri italiani (residenti in Giappone), 1 padre tedesco (residente in Germania), 2 padri giapponesi (residenti in Giappone), 1 padre francese (residente in Giappone). Tutti i nomi dei padri riportati nel testo sono di fantasia.

⁵ Orizzontinternazionali, <https://www.orizzontinternazionali.org>.

potavano fare nulla perché si trattava di una ‘questione familiare’, e pertanto non volevano essere coinvolte né prendere le parti di nessuno dei due genitori.⁶

In Giappone le questioni di famiglia rientrano nella sfera del diritto civile e, come afferma Mizuno (2014, p. 255) «nella percezione orientale convenzionale del diritto, le dispute tra privati si risolvono nella maggior parte dei casi non tramite azioni legali ma attraverso un dialogo tra le parti coinvolte. Se le parti non raggiungono un accordo si tenta un processo di conciliazione e mediazione. Qualora anche questo tentativo fallisca, il caso viene portato in tribunale per un giudizio “dall’alto”».

Le cause riguardanti la famiglia sono di competenza del tribunale di famiglia dove vige il principio di priorità della conciliazione: si deve cercare di risolvere la controversia all’interno dell’edificio del tribunale con la conciliazione per gli affari famigliari (Kotani, 2021, p. 105).

«La difficoltà di far valere le sentenze civili è il vero elefante nella stanza» (Jones, 2007, p. 245).

I tribunali civili, infatti, non hanno reali poteri esecutivi e questo è particolarmente evidente nelle controversie relative ai figli. Esiste la figura dell’ufficiale di polizia delle esecuzioni civili (detto *shikkōkan*), ma nella maggior parte dei casi la polizia giapponese non viene coinvolta in questo tipo di controversie. Sempre secondo Jones «questa situazione è ancora più marcata per i tribunali di famiglia, le cui disposizioni sono ampiamente riconosciute come inapplicabili» (Jones, 2007, p. 247).

Poiché l’esecuzione delle sentenze è così difficile, un genitore che si rifiuta di accettare l’autorità della corte riguardo la custodia dei figli o il diritto di visita da parte dell’altro genitore può essere soggetto solo a sanzioni minime.

Se un genitore non rispetta gli accordi presi, il tribunale, di solito, si limita a imporre una sanzione pecuniaria, che in molti casi viene addirittura revocata qualora il genitore si trovi in difficoltà economiche. Il benessere del bambino è l’obiettivo più importante secondo i tribunali di famiglia che, per questo motivo, non sono propensi a imporre sentenze e oneri che possono creare difficoltà economiche alla famiglia che ha in custodia il minore. Nei casi di sottrazione di minore da parte di un genitore o di mancato rispetto del diritto di visita, una vittoria in tribunale può, quindi, non avere effetti concreti.

Questa anomalia è ricorrente nelle storie dei genitori a cui sono stati sottratti i figli.

Esemplificativa è la storia di Luca, un padre italiano a cui è stato sottratto il figlio.⁷ La Corte suprema ha stabilito che il padre ha diritto di vedere suo figlio ogni seconda domenica del mese per un’ora, dalle ore 15:00 alle ore 16:00, presso

⁶ Padre tedesco incontrato a Tokyo nel settembre 2018.

⁷ Padre italiano incontrato a Tokyo nel settembre 2018.

il centro di volontariato per bambini di Kushiro (Hokkaidō) dove si presume risiedano la moglie e il figlio. Luca ogni mese prende l'aereo per andare da Tokyo, dove vive, a Kushiro per vedere suo figlio come stabilito dalla sentenza del tribunale. Nonostante si rechi nel luogo e all'ora stabiliti aspetta sempre invano, perché nessuno si presenta all'appuntamento contravvenendo alla sentenza della Corte suprema.

Luca ha anche denunciato il comportamento della moglie, e la Corte suprema ha imposto a quest'ultima una sanzione pecuniaria da pagare ogni volta che si rifiuta di portare il figlio all'appuntamento con il padre. La moglie, però, è scomparsa, il tribunale non sa dove viva e quindi le sanzioni non possono essere notificate. La polizia, inoltre, non la cerca.

Una delle preoccupazioni maggiori di molti padri in questa situazione è proprio questa: il fatto che, nonostante ci sia una sentenza del tribunale, questa non venga rispettata rendendo vani gli sforzi, anche economici, fatti.

1.2 L'affido esclusivo e il principio di continuità

Lo standard internazionale adottato a seguito di un divorzio o di una separazione è quello della bigenitorialità: principio etico in base al quale un bambino ha una legittima aspirazione, vale a dire un legittimo diritto, a mantenere un rapporto stabile con entrambi i genitori anche se gli stessi sono separati o divorziati (Concas, 2019).

Questo principio è affermato anche dalla Convenzione ONU sui diritti dell'infanzia e dell'adolescenza (Convention on the Rights of the Child, CRC) del 1989, in cui l'articolo 9 stabilisce che:

1. Gli Stati parti vigilano affinché il fanciullo non sia separato dai suoi genitori contro la loro volontà a meno che le autorità competenti non decidano, sotto riserva di revisione giudiziaria e conformemente con le leggi di procedura applicabili, che questa separazione è necessaria nell'interesse preminente del fanciullo. Una decisione in questo senso può essere necessaria in taluni casi particolari, ad esempio quando i genitori maltrattano o trascurano il fanciullo, oppure se vivono separati e una decisione debba essere presa riguardo al luogo di residenza del fanciullo.
2. In tutti i casi previsti al paragrafo 1 del presente articolo, tutte le parti interessate devono avere la possibilità di partecipare alle deliberazioni e di far conoscere le loro opinioni.
3. Gli Stati parte rispettano il diritto del fanciullo separato da entrambi i genitori o da uno di essi di intrattenere regolarmente rapporti personali e contatti diretti con entrambi i genitori, a meno che ciò non sia contrario all'interesse preminente del fanciullo.
4. Se la separazione è il risultato di provvedimenti adottati da uno Stato parte, come la detenzione, l'imprigionamento, l'esilio, l'espulsione o la morte (com-

presa la morte, quale che ne sia la causa, sopravvenuta durante la detenzione) di entrambi i genitori o di uno di essi, o del fanciullo, lo Stato parte fornisce dietro richiesta, ai genitori, al fanciullo oppure, se del caso, a un altro membro della famiglia, le informazioni essenziali concernenti il luogo dove si trovano il familiare o i familiari, a meno che la divulgazione di tali informazioni possa mettere a repentaglio il benessere del fanciullo. Gli Stati parte vigilano inoltre affinché la presentazione di tale domanda non comporti di per sé conseguenze pregiudizievoli per la persona o per le persone interessate.

In Giappone, tuttavia, la situazione si discosta dallo standard internazionale. Il diritto di famiglia giapponese non contempla infatti l'istituto dell'affido condiviso. L'articolo 819 del Codice Civile stabilisce che, in caso di divorzio consensuale (*kyōgirikon*), spetta ai genitori decidere quale di loro avrà la potestà genitoriale (comma 1); in caso di divorzio giudiziale (*saibanrikon*) è il tribunale a stabilire a quale dei genitori spetti la medesima (comma 2).

In molti casi, inoltre, la potestà genitoriale viene attribuita al genitore che ha già con sé il figlio anche se sottratto. Un numero significativo di divorzi è infatti richiesto da madri che portano via i figli dal tetto coniugale per tornare a vivere coi loro genitori (Jones, 2007, p. 225). Secondo Jones, se si prendesse in considerazione il turbamento emotivo del bambino costretto a cambiare ambiente come un fattore per la determinazione della custodia, questo modificherebbe la consuetudine di affidare la custodia alle madri. Questo atteggiamento, unito al mancato riconoscimento del diritto di visita, rende di fatto i padri una presenza opzionale nella vita dei figli.

«Il punto di partenza quindi è l'esclusione dell'altro genitore» afferma Jones. «Tutto questo», prosegue, «è possibile perché la legislazione e la prassi giudiziaria giapponesi si basano sul presupposto che la miglior opzione nell'interesse del minore in caso di separazione dei genitori non sia mantenere i rapporti con entrambi ma mantenere una vita stabile» (Galvani C. e Galvani F., 2020, p. 46).

La legge giapponese privilegia infatti il principio di continuità. In base a esso, anche se il bambino è stato sottratto arbitrariamente da uno dei genitori, se si trova bene nel nuovo ambiente in cui vive, la priorità è non modificare la situazione in nome della stabilità. L'affido condiviso o gli incontri frequenti con l'altro genitore sono considerati un possibile fattore di disturbo e di minaccia per la stabilità del bambino e, per questo, non raccomandabili. Questo ha fatto sì che in Giappone si sia creato un circolo vizioso che perpetua la situazione. «Un intero sistema è nato e si è sviluppato intorno a questa prassi» afferma John Gomez,⁸ presidente dell'associazione Kizuna Child Parent Reunion. «Gli avvocati sanno che i giudici, appellandosi al principio di continuità, danno sempre la custodia al genitore che ha portato via i figli e li ha con sé al momento di presentare il caso

⁸ John Gomez incontrato a Tokyo nel settembre 2018.

in tribunale. Se un genitore contatta un avvocato per avviare la pratica di divorzio, il legale gli consiglierà di portare via il figlio, impedire ogni contatto con l'altro genitore, dichiarare, anche affermando il falso, di essere stato vittima di violenza domestica e ottenere così la custodia, escludendo per sempre l'altro genitore dalla vita del figlio».

A causa di questo sistema, per esempio, a Pierluigi, padre italiano residente in Giappone, è stato negato l'affido dei figli nonostante il comportamento violento della moglie nei loro confronti.⁹ Pierluigi era da poco arrivato a Tokyo con la famiglia quando la moglie ha deciso di trasferirsi coi bambini a Nagasaki per essere aiutata dai genitori. Inizialmente Pierluigi faceva visita alla famiglia regolarmente; dopo qualche mese, però, la moglie gli ha impedito di incontrare i figli. Pierluigi ha deciso di avviare una causa per denunciare il comportamento violento della moglie nei confronti dei bambini e per poterli riavere con sé. Al processo ha portato anche testimonianze video del comportamento della moglie. Tuttavia, il giudice ha deciso di non prendere visione dei video e ha emesso una sentenza di primo grado secondo la quale i figli sarebbero restati con la mamma perché abituati a stare con lei. Ha emesso, inoltre, un'ordinanza restrittiva per la quale Pierluigi non poteva avvicinarsi ai bambini per sei mesi, essendo stato accusato dalla moglie di violenza domestica.

Questo padre, quindi, ha fatto appello all'Alta Corte di Fukuoka, dove però è stata confermata la sentenza di primo grado. Al termine dell'ordinanza restrittiva i giudici hanno iniziato un processo di revisione dei materiali video e si sono resi conto delle accuse false mosse dalla moglie. Pertanto, dopo otto mesi di separazione, Pierluigi ha potuto finalmente rivedere i figli presso il tribunale di Nagasaki ma solo per un'ora. Questa visita è stata registrata dagli assistenti sociali del tribunale che controllavano l'atteggiamento dei bambini nei confronti del padre e viceversa.

La relazione conclusiva del tribunale riconosceva, inoltre, il comportamento violento della madre nei confronti dei bambini e la volontà di dare un'immagine sbagliata del loro padre ma nonostante questo, in nome del principio di continuità, il tribunale non ha modificato la situazione e i bambini sono rimasti con la madre.

2. Chi riguarda questo problema?

Questo problema non riguarda solo le coppie giapponesi e quelle miste che vivono in Giappone, ma anche le coppie giapponesi e miste che vivono all'estero.

⁹ Padre italiano incontrato a Tokyo nel settembre 2018.

2.1 Coppie giapponesi e miste che vivono in Giappone

I casi di sottrazione di minore che coinvolgono coppie che vivono in territorio nipponico sono regolamentati dal diritto civile giapponese. In caso di divorzio, secondo l'articolo 766 del Codice Civile, i genitori sono incoraggiati ad accordarsi sulle questioni riguardanti l'affidamento del minore, le visite e i rapporti con il genitore non affidatario, la divisione delle spese e tutte le questioni relative alla cura del minore.

Nell'eventualità in cui questo accordo non venga raggiunto, se il genitore non affidatario lo richiede, è il tribunale di famiglia a prendere le decisioni in merito al contatto con i figli tenendo conto del benessere del bambino. In Giappone il diritto di visita ai figli minori non è ritenuto un diritto costituzionale: è un diritto ordinario contenuto nel Codice Civile (Colombo in intervista di Orizzontinterazionali, 2017). «L'articolo 766 del Codice Civile prevede il diritto alla visita, ma l'interpretazione prevalente di questo articolo è che il genitore ha il diritto di chiedere di incontrare i figli, ma non ha il diritto di ottenere di far loro visita» (Colombo in intervista di Orizzontinterazionali, 2017).

Negli ultimi tempi, comunque, i tribunali hanno ritenuto che le visite dopo un divorzio siano importanti per il sano sviluppo psicologico del bambino e stanno cercando di rendere gli incontri col genitore una realtà nel maggior numero possibile di casi (Tanase, 2010, p. 8).

Dalla data del 1 aprile 2012, quando il divorzio è consensuale (*kyōgirikon*), la coppia nel modulo per la domanda di divorzio deve dichiarare con una semplice spunta se, dopo aver considerato con la massima priorità il benessere dei figli, abbia raggiunto un accordo sulle visite, i pagamenti per il mantenimento e altre questioni relative alla loro cura. Tale emendamento rappresenta una novità importante perché, per la prima volta, le visite e i rapporti tra un bambino e il genitore non affidatario sono stati riportati nello statuto giapponese (Jones, 2011). Questa novità è sicuramente un passo in avanti anche se il suo effetto per ora è limitato dal fatto che il mancato rispetto dei requisiti di cui all'articolo 766 non comporta alcuna sanzione, né rappresenta un ostacolo all'ottenimento del divorzio (Hiruta 2014, in Carney, 2016, p. 14).

Nelle forme di separazione non consensuale, quando si verificano controversie, i tribunali sono spesso dell'opinione che la visita forzata sarebbe “un peso per il bambino”. Si preoccupano per il possibile effetto negativo che la visita potrebbe avere sull'ambiente di custodia se fosse concessa nonostante la forte opposizione del genitore affidatario.

Spesso i giudici riducono, quindi, la durata delle visite. Il tempo medio di una visita è di quattro ore al mese; in caso di problemi di relazione tra genitori e figli deve essere presente una terza persona e la durata della visita viene ulteriormente ridotta con una media di due ore una volta ogni tre mesi.

Nel caso in cui il genitore affidatario rifiuti ogni contatto del figlio con l'altro genitore il tribunale di famiglia può ordinare la cosiddetta “visita indiretta”, in

cui il genitore non affidatario scrive lettere al figlio o il genitore affidatario invia fotografie del bambino al coniuge separato (Tanase, 2010, p. 8). I dati riportano che riguardo alle visite il 44% delle decisioni dei tribunali non viene rispettato e che il 70,2% dei figli di divorziati non ha la possibilità di vedere il genitore non affidatario per almeno sei mesi dal divorzio. Questo dimostra come spesso in Giappone ci sia una significativa perdita di contatto di un gran numero di bambini col genitore non affidatario (ISS, 2018).

2.2 Coppie giapponesi e miste che vivono all'estero

A livello internazionale la sottrazione dei minori è regolamentata dalla Convenzione dell'Aja sugli effetti civili della sottrazione di minori del 1980.

Si tratta di una convenzione internazionale che stabilisce, in caso di sottrazione illecita di minori oltreconfine, la collaborazione fra stati per poter far tornare velocemente il minore nel Paese dove originariamente viveva e risolvere la controversia nei tribunali del medesimo Paese (Kotani, 2021, p. 110).

Anche se il Giappone ha sottoscritto la Convenzione nel 2014, la situazione non è molto cambiata. Sono, infatti, ancora numerosi i casi in cui questa non viene rispettata. Tutto ciò ha causato una serie di proteste a livello internazionale alle quali la Divisione per la Convenzione dell'Aja del Ministero degli Esteri giapponese ha risposto affermando che «la Convenzione dell'Aja apre alla possibilità di non far tornare i bambini nel Paese di residenza in caso di rischio grave» e anche che «non tutti i Paesi che hanno ratificato la Convenzione hanno reso pubblici i risultati riguardanti l'applicazione della Convenzione stessa e che il Giappone non ha sicuramente fatto meno degli altri con una percentuale del 30% di bambini rapiti riportati nel loro Paese d'origine» (Barbieri, Galvani, 2018).

Secondo la Convenzione, i genitori a cui vengono sottratti i figli possono fare domanda di assistenza all'istituzione designata nel proprio Paese (in Giappone il Ministero degli Esteri, pur trattandosi di casi regolati dal Ministero della Giustizia) per fare in modo che i figli tornino nella propria residenza. L'istituzione offre assistenza per le negoziazioni fra i coniugi ma, nel caso in cui non si giunga a una soluzione, è il tribunale a decidere. Nel caso del Giappone, anche se la regola è quella che il bambino deve tornare al Paese d'origine, se sussistono le seguenti condizioni: 1) se il bambino si è adattato al nuovo ambiente; 2) se il ritorno al Paese d'origine può avere conseguenze fisiche o psicologiche negative sul bambino; 3) se il bambino non vuole tornare, possono essere fatte eccezioni affinché il bambino resti in Giappone (Barbieri, Galvani, 2018).

Abbiamo incontrato Klaus, padre tedesco, davanti al tribunale di famiglia di Tokyo dove aveva firmato l'accordo riguardo il calendario degli incontri con la figlia, ignorato dalla ex moglie. Klaus e la sua famiglia vivevano in Germania quando la moglie è andata in Giappone con la figlia per far visita alla sua famiglia per qualche mese. La moglie successivamente è tornata in Germania da sola, per prendere le sue cose e ritornare in Giappone per sempre. Il caso rientrava nella

Convenzione dell'Aja, trattandosi di una sottrazione di minore a livello internazionale, ma Klaus ha rinunciato alla richiesta di rimpatrio della figlia dopo aver raggiunto un accordo sulle visite con la sua ex moglie. Questa, però, ora ignora l'accordo e Klaus si è pentito di non aver completato la procedura per il rientro della figlia e di essersi fidato del sistema giapponese.

3. Le azioni dei padri e le iniziative istituzionali

Negli anni sono nati diversi gruppi e associazioni di genitori separati che vogliono denunciare la situazione e provare a cambiare le cose. Il contributo dei genitori stranieri in questo ambito è stato fondamentale. Sono nate diverse associazioni come Japan Children's Rights,¹⁰ Kizuna Child Parent Reunion,¹¹ Sauvons nos Enfants (Francia)¹² e Japan Child Abduction (Germania).¹³

Queste associazioni, oltre a fornire supporto ai genitori vittime di sottrazione di minori, hanno giocato un ruolo chiave nel far conoscere il fenomeno. A livello mediatico, per esempio, le storie di coppie miste che si sono trovate ad affrontare questo problema hanno attirato l'interesse del grande pubblico in Giappone. Quello che inizialmente era considerato un problema di nicchia è poi diventato centrale per la società giapponese (Hamano, 2017, pp. 37-38).

La loro attività online attraverso blog e social network, inoltre, costituisce uno strumento per mettere in contatto i genitori che si trovano nella stessa tragica situazione e uno stimolo per loro per continuare a impegnarsi anche quando le loro vicende personali non hanno avuto un esito positivo (Carney, 2016, p. 8).

L'attivismo dei genitori stranieri ha ispirato anche quelli giapponesi, abituati ad accettare l'affido esclusivo e i rari contatti coi figli come una norma sociale (Carney, 2016, p. 8). «Gli stranieri hanno avuto un ruolo importante, sono stati loro a definire 'rapimento' la sottrazione dei figli», afferma Munakata Mitsuru,¹⁴ fondatore di K-Net.¹⁵ Quest'associazione, cui si rivolgono molti genitori giapponesi, si batte per l'introduzione dell'affido condiviso, organizza manifestazioni per far conoscere il problema e costituisce anche una piattaforma di incontro e scambio di informazioni tra i genitori. Tutto ciò rappresenta anche uno stimolo per l'avvio di azioni a livello istituzionale.

Nell'aprile del 2018 dodici padri provenienti da Italia, Francia, Stati Uniti, Canada, Regno Unito e Germania hanno scritto alle autorità dei paesi del G7 per

¹⁰ Japan Children's rights, <https://www.japanchildrenrights.org>.

¹¹ Kizuna child parent reunion, <https://www.kizuna-cpr.org/>.

¹² Sauvons nos Enfants, <https://www.facebook.com/sauvonsnosenfants.japon/>.

¹³ Japan Child Abduction: <https://www.japanchildabduction.org>.

¹⁴ Munakata Mitsuru incontrato a Tokyo nel settembre 2018.

¹⁵ K-net, <http://kyodosinken.com/>.

chiedere che il tema fosse discusso durante il vertice che si sarebbe svolto in Canada il giugno successivo. A marzo dello stesso anno l'ambasciata italiana a Tokyo ha promosso una *demarche* inviata al ministro della Giustizia giapponese coinvolgendo gli ambasciatori degli stati dell'Unione europea per sensibilizzare le autorità competenti e ottenere l'esecuzione delle sentenze nei casi di minori contesi.

Nel luglio del 2020 il Parlamento Europeo con 686 voti a favore, 1 contrario e 8 astenuti ha adottato una risoluzione con cui ha espresso preoccupazione per il benessere dei bambini sottratti da un genitore in Giappone. Il Parlamento ha anche lanciato un appello alle autorità giapponesi affinché facciano rispettare le leggi internazionali sulla protezione dei minori e applichino modifiche al loro ordinamento giuridico introducendo l'istituto dell'affido condiviso. Questa risoluzione è il risultato delle petizioni presentate l'anno precedente da diversi padri provenienti da Francia, Italia e Germania che sostengono che il Giappone stia violando la Convenzione dell'Aja e l'articolo 8 della Convenzione sui Diritti dell'Infanzia.

Nel luglio del 2021, inoltre, Vincent Fichot, uno dei padri che aveva presentato la petizione al Parlamento Europeo, ha iniziato uno sciopero della fame in occasione delle Olimpiadi di Tokyo 2020. Fichot ha affermato che avrebbe continuato lo sciopero fino a quando non avesse riabbracciato i suoi figli che non vede dal 2018. Lo sciopero è durato tre settimane durante le quali ha ricevuto la visita di politici giapponesi che si sono occupati del problema, di genitori nella sua stessa condizione e di ambasciatori di diversi Paesi europei, tutti incontri documentati sui canali social di questo padre.

Nonostante l'obiettivo non sia stato raggiunto, questa azione è servita comunque a far conoscere questo tragico problema a livello nazionale e soprattutto internazionale. Sono state infatti diverse le testate giornalistiche che hanno parlato dello sciopero di Fichot, della sua storia e del problema dei figli contesi in Giappone.

Conclusioni

La questione dei figli contesi in Giappone sta assumendo in questi ultimi anni una discreta rilevanza a livello internazionale. Recentemente è, infatti, aumentata la pressione internazionale sulle istituzioni giapponesi affinché affrontino il problema. Ne è un esempio la risoluzione del 2020 del Parlamento Europeo citata precedentemente.

La pressione esterna unita a un'esigenza di cambiamento interna potrebbe favorire una graduale risoluzione della controversia. Come ha affermato Klaus, uno dei padri intervistati, «se alla pressione esterna se ne aggiunge una interna, le cose potrebbero cambiare».

La stessa società giapponese sta effettivamente cambiando. Riguardo, ad esempio, alla divisione dei compiti a livello familiare e di genere, le giovani coppie giapponesi tendono a essere più entusiaste e inclini a dividersi le faccende domestiche, inclusa l'educazione dei bambini (Hamano, 2017, p. 39).

Questo atteggiamento fa sì che sempre più genitori giapponesi vogliano un aggiornamento del diritto di famiglia a partire dall'introduzione dell'affido condiviso.

Molti di coloro che sostengono la riforma legale sono genitori che soffrono della mancanza del diritto di visita dopo il divorzio (Hamano, 2017, p. 42). Sulla spinta delle campagne internazionali a favore dell'introduzione della Convenzione dell'Aja, si sta sviluppando un movimento nazionale autonomo per la riforma del diritto di famiglia.

Grazie a tutto questo, si iniziano a vedere alcuni risultati incoraggianti. Nel giugno del 2018 un gruppo di esperti giapponesi si è riunito per discutere di come far rispettare le sentenze dei tribunali e nel Paese si è aperto un dibattito sulla possibilità d'introdurre l'affido condiviso.

La "pressione esterna" ha giocato e gioca, quindi, un ruolo chiave; come afferma Tanase può diventare la copertura perfetta per promuovere riforme e uno strumento per sedare i sentimenti anti-riformisti in una società come quella giapponese che tende a essere conservatrice e restia al cambiamento (Tanase, 2010, p. 4).

Bibliografia

- Barbieri, Marta; Galvani, Federica (2018). "Questione "figli contesi" in Giappone: il momento della svolta?". *Orizzontinternazionali*, <https://www.orizzontinternazionali.org/2018/05/07/questione-figli-contesi-giappone-momento-svolta/>.
- Carney, Geraldine (2016). "Disrupt, Support and Document: The Role of Social Media in International Parental Child Abduction Cases involving Japan". In Broinowski, Adam (a cura di). *New Voices in Japanese Studies*, vol. 8, pp. 1-31.
- Codice Civile giapponese, https://www.ron.gr.jp/law/law/minpo_si.htm (20/04/2022).
- Concas, Alessandra (2019). *Il principio della bigenitorialità*, <https://www.diritto.it/il-principio-della-bigenitorialita/> (20/04/2022).
- European Parliament (2020). *Parliament sounds alarm over children in Japan taken from EU parents*, <https://www.europarl.europa.eu/news/en/press-room/20200706IPR82720/parliament-sounds-alarm-over-children-in-japan-taken-from-eu-parents> (20/04/2022).
- European Parliament, Committee on Petitions (2021). *Petitions No. 0594/2019, 0841/2019, 0842/2019, 0843/2019*, https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/PETI-CM-648546_EN.pdf (20/04/2022).

- e-Stat, Portal site for Japanese Government Statistics, <https://www.e-stat.go.jp/en> (20/04/2022).
- Galvani, Chiara; Galvani Federica (2020). “Lontani dai figli”. *Internazionale*, n. 1344, anno 27.
- Gomez J. (2020). *Counting the Children in Japan*, Kizuna Child-Parent Reunion, <https://www.kizuna-cpr.org/counting-the-children> (20/04/2022).
- Haley, John Owen (1991). *Authority without Power: Law and the Japanese Paradox*. New York: Oxford University Press.
- Hamano, Takeshi (2017). “The Aftermath of Japan’s Ratification of the Hague Convention on Child Abduction: An Investigation into the State Apparatus of the Modern Japanese Family”. In Seiko Yasumoto (a cura di). *IAFOR Journal of Asian Studies*, vol. 3, n. 1, pp. 35-49.
- ISS (2018). *Country Fact sheet for the CRC: children’s right in parental separations cases. Country: Japan*, https://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CRC/Shared%20Documents/JPN/INT_CRC_NGO_JPN_33492_E.pdf (20/04/2022).
- Japan child abduction, <https://www.japanchildabduction.org/> (20/04/2022).
- Jones, Colin, P.A. (2007). “In the Best Interests of the Court What American Lawyers Need to Know About Child Custody and Visitation in Japan”. In *Asia Pacific Law & Policy Journal*, vol. 8, n. 2, pp. 245-256.
- Id. (2011). “Upcoming legal reforms: a plus for children or plus ca change? Domestic revisions designed to ease fears over Hague Convention could actually encourage parental abduction”. *The Japan Times*, <https://www.japan-times.co.jp/community/2011/08/09/issues/upcoming-legal-reforms-a-plus-for-children-or-plus-ca-change/> (20/04/2022).
- Kizuna child parent reunion, <https://www.kizuna-cpr.org/> (20/04/2022).
- Kotani, Masao (2021). “Diritto di famiglia”. In Ashida, Jun; Colombo, Giorgio Fabio; Dragoni, Matteo; Kotani, Masao; Lemme, Giuliano; Matsuda, Takeshi; Ortolani, Andrea; Riminucci, Michela; Sakuramoto, Masaki; Takahashi, Toshiyasu; Tanimoto, Keiko (a cura di). *Introduzione al diritto giapponese*. Torino: Giappichelli editore, pp. 95-109.
- Panzetti, Marco; Galvani, Chiara; Galvani, Federica (2021). “Lontani dai figli: storie di padri separati in Giappone”, *Internazionale*, Video documentario, <https://www.internazionale.it/video/2021/03/03/figli-separati-giappone#> (20/04/2022).
- Mizuno, Noriko (2014). “A Comparative Perspective on Japanese Family Law”. In Emiko, Ochiai; Leo, Aoi Osoya (a cura di). *Transformation of the Intimate and the Public in Asian Modernity*, Leida: Brill, pp. 254-265.
- Redazione di Orizzontinternazionali (2017). “Figli contesi. Il caso del Giappone e la storia di Pierluigi”. *Orizzontinternazionali*, <https://www.orizzontinternazionali.org/2017/03/15/figli-contesi-il-caso-del-giappone-e-la-storia-di-pierluigi/> (20/04/2022).

Tanase Takao (2010). *Post-Divorce Laws Governing Parent and Child in Japan*, https://travel.state.gov/content/dam/childabduction/tanase_on_visitation_law_in_english.pdf (20/04/2022).

UNICEF, Convenzione sui diritti dell'infanzia, <https://www.unicef.it/convenzione-diritti-infanzia/> (20/04/2021).

Soggetti intervistati

- Padri vittima di sottrazione di minori: Tommaso (Italia), “Luca” (Italia), “Pierluigi” (Italia), “Klaus” (Germania), “Yusuke” (Giappone)
- John Gomez, presidente dell’associazione Kizuna Child Parent Reunion
- Mitsuru Munakata, presidente dell’associazione Knet
- Akira Ueno, avvocato che difende molti padri che non hanno accesso ai loro figli
- Ambasciata italiana a Tokyo
- Colin Jones, professore di diritto presso l’università Doshisha di Kyoto, esperto dell’aspetto legale del tema “Figli contesi” in Giappone
- Giorgio Fabio Colombo, avvocato specializzato in diritto giapponese e docente presso l’Università di Nagoya

“Città intelligenti” e rifiuti zero. Sfide ambiziose del Giappone del XXI secolo

Clara Di Fazio

Introduzione

Negli ultimi vent'anni le città hanno subito una continua evoluzione a livello globale soprattutto in virtù di una rapida urbanizzazione. Quest'ultima ha fatto emergere una serie di problematiche, come il sovraffollamento, l'aumento della domanda di energia, la scarsità di risorse, l'inquinamento ambientale, la congestione del traffico e la mancanza di adeguate infrastrutture: tra le sfide legate alla globalizzazione, allora, troviamo quella di guidare le città nell'adozione di nuove strategie e progetti di intervento urbano (Nicolas *et al.*, 2021). Il contenimento delle stesse, difatti, è correlato alla necessità di ripensare gli spazi urbani alla luce delle nuove conoscenze tecnologiche (Vanolo, 2014). Queste problematiche sono diventate prioritarie per il governo giapponese in particolare dopo il triplice disastro dell'11 marzo 2011: il terremoto nella regione del Tōhoku, che provocò un violento tsunami e causò l'incidente alla centrale nucleare di Fukushima. La tragedia ha rappresentato una svolta nella politica del governo in materia di *smart city*: ristrutturare le infrastrutture urbane, non solo per trovare fonti energetiche alternative al nucleare e favorire la crescita economica, ma anche per rendere le città più resilienti ai disastri naturali e in grado di rispondere alle diversificate esigenze di una popolazione che invecchia (Li *et al.*, 2016). Questo concetto, come promettente soluzione per le sfide globali, si è diffuso rapidamente in tutto il mondo, soprattutto in Asia. Il continente asiatico, caratterizzato negli ultimi decenni da una rapida urbanizzazione, presenta una notevole proliferazione di sperimentazioni di “città intelligenti” nei Paesi industrializzati come Giappone, Cina, Corea, Hong Kong e India. La tendenza è quella di realizzare progetti su larga scala con l'obiettivo non solo di rimodernare le città attraverso interventi mirati, ma anche di costruire città *ex novo* tecnologicamente avanzate. Un processo, questo, destinato a crescere in maniera esponenziale grazie alla passione per il digitale che caratterizza questi Paesi e alla diffusa partecipazione alle nuove strategie di pianificazione urbana da parte di attori pubblici e privati (OECD, 2020).

Il fenomeno delle *smart city* nell'arcipelago giapponese prende avvio dagli anni Novanta, dopo lo sviluppo e la diffusione delle tecnologie dell'informazione e comunicazione e il conseguente cambiamento del rapporto tra gli individui, l'abitare e la tecnologia. La graduale digitalizzazione del mondo porta a elaborare un modello di “città intelligente” pervasa dalla tecnologia. È la città dell'inclusione e

della coesione, dove tutti i cittadini sono partecipi. Un luogo di benessere e di crescita, nel quale sperimentare e mettere in pratica innovazioni, rende migliore la qualità della vita. La performance di una *smart city* non dipende, quindi, solo dalla dotazione di infrastrutture materiali ma anche dalla qualità della comunicazione e della condivisione di conoscenze e di infrastrutture sociali (Siniscalchi, 2017).

In questa sede ci si propone di analizzare il modo in cui la sostenibilità sia presente nello sviluppo di una *smart city* e nell'economia circolare: il primo a livello urbano e il secondo a livello rurale. Per costruire questa analisi sono stati utilizzati principalmente dati provenienti dai Comuni e dall'Organizzazione per la Cooperazione e Sviluppo Economico (OECD): dopo aver analizzato il concetto di *smart city* si passeranno a presentare i casi della città di Fujisawa *Smart Sustainable Town* e il villaggio di Kamikatsu. Parlare di sostenibilità, o interpretare la città sostenibile come un sistema metabolico, ha essenzialmente il merito di evidenziare gli aspetti connessi ai flussi di materia ed energia e ai cicli naturali delle risorse, e la *smart city* di Fujisawa, a cinquanta chilometri da Tokyo, ne è un esempio rilevante. Il grande colosso della Panasonic, per esempio, ha ottenuto l'autorizzazione per procedere alla costruzione di un'intera città realizzata all'insegna della sostenibilità e della difesa ambientale. Questa grande azienda, da sempre impegnata in progetti di riqualificazione del territorio, si è unita ad altre undici imprese partner per bonificare una vasta area di diciannove ettari, occupata da ex-fabbriche Panasonic, trasformandola in un modello di *smart city* con mille abitazioni a "emissioni zero". Tra gli obiettivi del presente lavoro, vi è quello di illustrare e analizzare anche il modo in cui Kamikatsu, un piccolo villaggio nel sudovest del Giappone, abbia intrapreso, sfiorando l'ideale "rifiuti zero", il suo rigoroso programma di sostenibilità ambientale attraverso l'abbattimento dei rifiuti già dal 2003.

Smart city e competitività urbana

Il fenomeno delle *smart city*, ormai consolidato sinonimo di benessere, sostenibilità urbana e migliore qualità di vita dei cittadini, seppur al centro di un intenso dibattito interdisciplinare che coinvolge tanto gli studi urbani quanto la pianificazione territoriale, soprattutto negli ultimi vent'anni, non sembra essere ancora del tutto acquisito e indagato (Rossi, 2020). Quando si parla di "città intelligente", alcuni aspetti solitamente vengono trascurati, in particolare la partecipazione e il consenso dei cittadini. Non a caso l'ampia letteratura sull'argomento, quando introduce il concetto di *smart city*, tende sempre a celebrare l'importanza delle *Information Communication Technology* (ICT) applicate a determinate funzioni dell'organizzazione della città – in termini soprattutto di *app mobile*, *Geographical Information System* (GIS), *Augmented Reality* (AR), dispositivi e strumenti il cui funzionamento dipende da una connessione internet – per risolvere gli aspetti ur-

bani più problematici (Rossi, 2020). Alcune iniziative, seppur concepite per abbracciare una logica di partecipazione dal basso (*bottom-up*), non sempre sono accolte dalle comunità locali con riscontri positivi rispetto alle forme di coinvolgimento e di adesione attiva. È evidente, dunque, che la *smart city*, oltre a sottendere un universo molto più ampio e articolato di quanto normalmente venga proposto, si fonda su una dimensione umana quasi sempre slegata dalle realtà progettuali: a rendere “intelligente” una città non è la dotazione tecnologica a disposizione, ma l’insieme delle relazioni sociali, politiche e culturali che ne determinano un uso consapevole (Rossi, 2020).

Il concetto di *smart city* in Giappone è ampiamente espresso nei lavori di DeWit (2018a; 2018b; 2017; 2016) e Kashiwagi Takao (2016) sulle nuove politiche legate all’energia *smart*, in cui si parla di città più resilienti e di un approccio integrato, e si enfatizza sul potenziamento della *micro grid* in opposizione alla *macro grid*, soprattutto in funzione del disastro di Fukushima. La strategia del Giappone risulta sostenuta da uno sforzo di massimizzare le sinergie da adeguamento e mitigazione *smart*. La figura 1 mostra che i nessi tra le strategie convenzionali per l’adattamento (come riforestazione, contromisure di allagamento e risposte alle emergenze) e la mitigazione (come efficienza energetica, apertura alle energie rinnovabili, cambiamenti nelle modalità di trasporto) possono sovrapporsi e rinforzarsi gli uni con gli altri. Questi risultati sinergici includono, senza limitarsi, le infrastrutture verdi (infrastrutture resilienti fondamentali). L’approccio efficace e sistemico alle *smart city* dovrebbe basarsi, quindi, sull’uso di tecnologie a basso impatto ambientale e sulla condivisione dell’obiettivo sociale del miglioramento della qualità della vita delle persone. La formazione sulle competenze sociali, l’organizzazione delle comunità, la partecipazione attiva e la diffusione dei processi culturali sono iniziative in grado di attivare nei cittadini comportamenti sostenibili (*smart behaviour*) proprio perché fortemente ancorate ai bisogni reali (la mobilità, l’economia, il lavoro, la sicurezza, la sanità, l’invecchiamento).

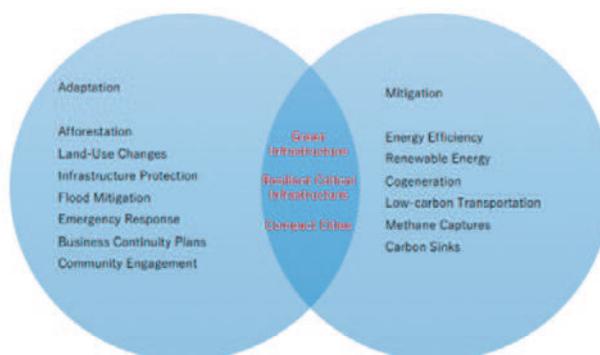


Fig. 1 – Adattamento e mitigazione. Fonte: DeWit (2018a).

In Giappone i concetti di *smart city* aprono dibattiti sulle infrastrutture, da quelle legate ai trasporti e alla protezione della città a quelle che forniscono energia. I sistemi energetici, nei modelli di *smart city*, sono concentrati non solo sul potenziale risparmio energetico ma anche sulla resistenza ai disastri (Gao, 2016). La *smart city* giapponese nasce inizialmente come reazione alle emergenze nazionali sulla scia delle tendenze *green* globali e come opportunità economica. Successivamente, il concetto, nella sua evoluzione, comprenderà anche l'ambito sociale indicando un sistema di cooperazione tra governo, imprese, mondo accademico e cittadini. DeWit (2018a) afferma che «l'autosufficienza energetica del Giappone è molto bassa in confronto all'energia primaria e che il suo invecchiamento e spopolamento indicano che le scelte di localizzazione devono essere plasmate, per preservare le comunità con una densità sufficiente ai crescenti costi di manutenzione delle infrastrutture, energia e altre risorse».

Stabilire cosa sia una *smart community* non è molto semplice, ma la definizione che meglio chiarisce il concetto è fornita dalla *Japan Smart Community Alliance*: una *smart community* è una «comunità in cui varie tecnologie di prossima generazione e sistemi sociali avanzati sono efficacemente integrati e utilizzati per un efficiente uso dell'energia, il miglioramento dei sistemi di trasporto locale e la trasformazione della vita quotidiana dei cittadini»¹. In Giappone, la *smart community* è definita come «controllo efficiente di flusso di elettricità che utilizza la tecnologia» (Gao, 2016, p. 112). Il modello di *smart community* può essere descritto in quattro punti principali: *network* di informazione, nuovo sistema energetico, di trasporto e di sviluppo urbano. È un nuovo sistema sociale con un *network* tra risorse energetiche, veicoli, case, edifici, industrie e infrastrutture (Gao, 2016). Le tecnologie coprono l'utilizzo effettivo di elettricità e sono fonte di energia rinnovabile, sistema di traffico e stile di vita. L'obiettivo di queste "comunità" resta, quindi, molto più che un miglioramento della qualità della vita, accettando le sfide legate all'ambiente globale dello sviluppo sostenibile. Il Ministero dell'Economia, del Commercio e dell'Industria ha pubblicato un lavoro che illustra come le *smart community* crescano in una tipica città giapponese (fig. 2). Circa il 70% del Giappone è montuoso con metà della popolazione e un quarto dei beni concentrati nel 10% di territorio costiero e alluvionale (DeWit, 2018a). Essendo il Giappone un Paese sismico, esso pone la sua "comunità" al centro delle iniziative per la diffusione dei sistemi di energia *smart* che porteranno a uno sviluppo ottimale dell'energia rinnovabile. Lo scopo principale della *smart community* è chiaramente quello del progresso di *smart micro grid* ed energia rinnovabile. In altre parole, una *smart community* può essere costituita da residenze, complessi pubblici, fabbriche, edifici commerciali o fusione tra questi. Ecco perché la *smart community* giapponese è un luogo spazialmente ben definito nel quale la resilienza ai disastri,

¹ Japan Smart Community Alliance, <http://www.smart-japan.org> (01/06/22).

l'efficienza energetica e lo sfruttamento dell'energia rinnovabile sono promossi da sistemi di energia *smart*.



Fig. 2 – Obiettivo della *smart community*. Fonte: DeWit (2018).

L'interazione umanità-ambiente avviene secondo parametri geografici di spazio e territorio mediati dal cyberspazio, adesso anche mobile e portatile (con smartphone e tablet) e, in parte, dall'ambiente politico-regolativo, incluse le influenze dei complessi economici globali (Paradiso, 2003, 2013; Kellerman *et al.*, 2007).

La tecnologia è, infatti, immersa in molti oggetti che ci circondano; le interazioni umane sono casualmente memorizzate di continuo sia nell'interazione dello spazio materiale con ogni tipo di sensori e mezzi di comunicazione e informazione sia nel cyberspazio. L'azione umana ne risulta potenziata nel tempo e nello spazio e la società della comunicazione globale e urbana appare, dunque, consistere di alcuni pilastri fondamentali quali: la tecnologia, il cyberspazio, la mobilità, la nuova conoscenza vernacolare popolare, le nuove dimensioni dell'agire collettivo, l'investimento in ricerca e scienza e produzione codificata di sapere, l'influenza "nascosta" del software e delle scelte aziendali sulle pratiche di conoscenza e fruizione, per esempio, dell'informazione urbana, nuovi segmenti produttivi e localizzazioni geoeconomiche, nuove esclusioni (Paradiso, 2013).

L'innovazione e il cambiamento tecnologico, basati sulla creatività e sulla conoscenza, rappresentano i fattori essenziali per favorire lo sviluppo delle città (Auci *et al.*, 2019). In questo quadro, i pianificatori urbani devono tenere in considerazione le dinamiche legate alla competitività sia globale che locale, necessarie per raggiungere un migliore livello di benessere. Come evidenziato da Papa *et al.* (2014), esiste infatti una relazione tra il concetto di *smart city* e quello di "città competitiva". Anche se sono presenti delle differenze, le similitudini sono prevalenti per cui una città, per diventare più *smart*, deve essere più attrattiva e competitiva, e viceversa. È evidente, quindi, come la competitività territoriale sia strettamente correlata con il concetto di *smartness* nelle sue varie evoluzioni con-

cettuali (Giffering *et al.*, 2007; Mundula *et al.*, 2017; Caragliu *et al.*, 2018), tanto che, come sottolineato da Papa *et al.* (2014), una città cerca costantemente di migliorare la sua *smartness* – per quanto, come già evidenziato, tale concetto non trovi una sua compiuta e comunemente accettata definizione – al fine di essere più attrattiva e più competitiva. L'efficienza e la vivibilità delle città possono essere incrementate dall'ICT e dall'avanzamento tecnologico che rappresentano fattori strategici per beneficiare del vantaggio competitivo (Rondinelli *et al.*, 1998).

Fujisawa *Sustainable Smart Town*

Fujisawa *Sustainable Smart Town* (SST) è la prima “città intelligente”, ecosostenibile al 100%, costruita nella prefettura di Kanagawa, a sud ovest di Tokyo, dove in passato risiedeva una ex fabbrica della Panasonic, partner principale del progetto (fig. 3).

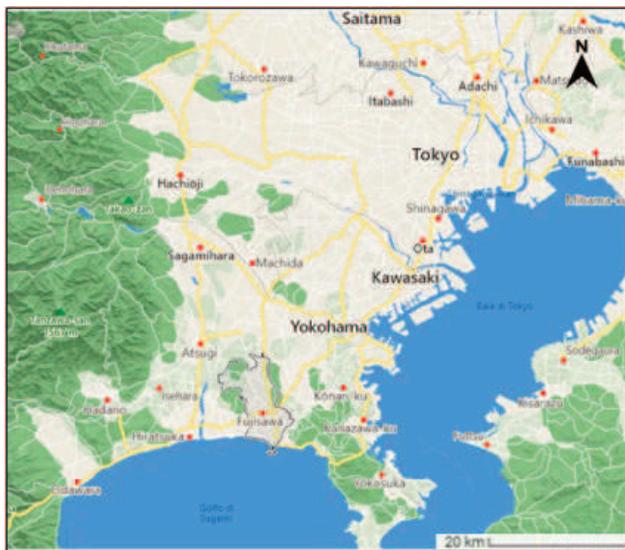


Fig. 3 – Localizzazione di Fujisawa *Sustainable Smart Town*.

Nata sul modello della “città giardino” teorizzato dal britannico Howard nel 1898, il progetto di Fujisawa iniziato nel 2010 venne ultimato nel 2014. Questa città è stata creata allo scopo di arrestare la crescita demografica di Tokyo e Yokohama e di mettere un freno alle criticità ambientali. La città occupa una superficie di diciannove ettari (pensata per 3000 abitanti, oggi ne ospita 4300) con mille villette unifamiliari, tutte a energia a impatto zero e dotate di pannelli fotovoltaici

collocati sui tetti². Secondo le stime, la città arriverà ad abbattere il 70% delle emissioni di anidride carbonica derivanti dagli edifici privati e pubblici. I materiali di costruzione adoperati evitano l'utilizzo del riscaldamento in inverno e la studiata disposizione delle case, favorevole al passaggio del vento, rende superflui gli impianti di condizionamento in estate. Fujisawa SST propone un modello sociale rinnovato dove è possibile lavorare e vivere nello stesso ambiente. L'unità di vicinato, gli eventi pubblici e lo scambio reale di relazioni tra gli abitanti è alla base della vita quotidiana di questa città.

La città, dalla forma di una foglia, confluisce in una piazza centrale (fig. 4), la quale si compone di cinque parti. Ognuna di esse rilascia ai cittadini e ai turisti informazioni inerenti i servizi della *smart city*, ovvero quelli improntati alla disponibilità energetica, alla mobilità, alla sicurezza, alla salute e alla socialità (Li *et al.*, 2016). Sempre in quest'area, si trova il centro di controllo, avente il compito di monitorare il funzionamento dei servizi, i consumi dell'energia e la distribuzione della stessa. La città sostenibile è sempre in continua evoluzione e, per questo motivo, è garantito ai residenti di avere stili di vita *eco-friendly* e confortevoli in salute e sicurezza. Il progetto della città (fig. 5) consiste in tre livelli (vita, spazi e infrastrutture intelligenti) e la sostenibilità è sostenuta da cinque servizi (condivisione, mobilità, energia, sicurezza e benessere) e nove concezioni di vita (mangia, sii sano, lavora, impara, divertiti, vivi, alleva, unisci e raccogli).



Fig. 4 – Fujisawa Sustainable Smart Town. Fonte: Sito Ufficiale Fujisawa Sustainable Smart Town.

² Fujisawa Sustainable Smart Town, <https://fujisawasst.com/JP/>, (01/10/2021).

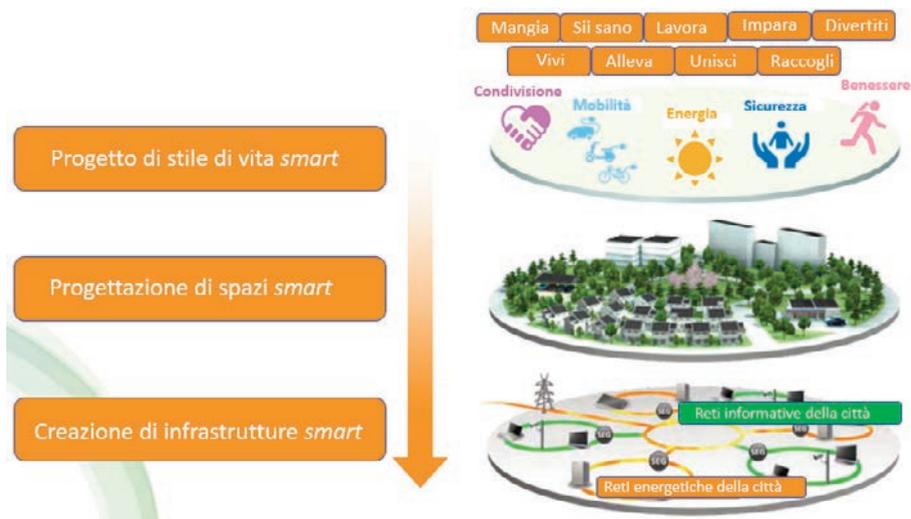


Fig. 5 – Progetto di Fujisawa *Sustainable Smart Town*. Fonte: Sito Ufficiale Fujisawa Sustainable Smart Town. Modificato dall'autore.

L'obiettivo all'interno del target ambientale resta quello di ridurre significativamente le emissioni di diossido di carbonio per l'intera città attraverso l'installazione di pannelli solari, stoccaggio di batterie, attrezzature salva-energia per abitazioni fredde e aree comuni, nonché minimizzare il consumo di acqua dell'intera città, installando sistemi salva-acqua e facendo un uso maggiore di acqua piovana. Fujisawa SST produce, conserva e gestisce energia in maniera autosufficiente e totalmente ecologica e l'utilizzo dell'energia solare copre più del 30% del fabbisogno dell'intera città. A oggi, il centro raggiunge l'abbattimento record delle emissioni di CO₂ del 70% e il 30% in meno di consumi d'acqua rispetto a una normale città. Questi dati sono destinati a migliorare ancora: l'obiettivo dichiarato è l'impatto zero.

A quattordici anni dal protocollo di Kyoto e a quattro dagli accordi di Parigi, il progetto giapponese si pone alla guida della ricerca per le città del futuro, in un mondo messo sempre più alle strette dall'inquinamento. All'interno del target di salute e sicurezza ritroviamo il "Programma di Coerenza Comunitaria" che rimanda al recupero di condizioni normali in caso di emergenze. Questo è un tentativo molto impegnativo per l'applicazione del "Programma di Continuità di Business" per assicurare alle imprese la continuità lavorativa nelle situazioni di emergenza. Lo scopo resta quello di stabilire delle regole nelle strutture di emergenza mantenendo acqua sufficiente (compresa quella potabile), cibo, panchine convertibili per cucinare. Un aspetto interessante della *smart city*, mai riscontrato in nessun'altra realtà simile, riguarda il settore dei trasporti. A Fujisawa, infatti, la mobilità è rigorosamente *ecofriendly*: in altre parole, elettrica. Le automobili, gli

scooter, gli autobus tradizionali sono banditi dalle strade. Gli abitanti e i turisti, dunque, dovranno utilizzare solo veicoli elettrici e il loro impiego è semplificato dalla presenza di stazioni di ricarica solari dislocate in molti punti della città.

A disposizione dei cittadini vi è una rete Wi-Fi grazie alla quale le persone possono comunicare direttamente con le autorità per indicare eventuali problematiche da risolvere, guasti o la mancata erogazione di un servizio. La sicurezza dei quartieri è assicurata da vigilanti operativi ventiquattro ore su ventiquattro e dalla presenza di telecamere e allarmi disposti in ogni angolo. Ciò permette alle persone di spostarsi a tutte le ore, anche quelle notturne, senza correre rischi. A Fujisawa SST saranno sperimentate per la prima volta nuove tecnologie e, in base ai risultati ottenuti, i nuovi dispositivi saranno messi in vendita sui mercati internazionali.

Il villaggio di Kamikatsu: uno sviluppo regionale basato sulle risorse e sulla rivitalizzazione economica.

La gestione ecosostenibile dei rifiuti o a “rifiuti zero” risulta essere un aspetto molto importante della sostenibilità ambientale. I residui di produzione e di consumo (i rifiuti) non solo non dovrebbero comportare effetti negativi per l’ambiente (o comunque dovrebbero limitare il più possibile la loro pressione sull’ambiente) ma, addirittura, come avviene in natura, dovrebbero configurarsi, alla fine del loro ciclo di vita come un vero e proprio fattore di miglioramento per l’ambiente (Rossi, 2020). L’economia circolare nel suo significato di “blue economy”³ affronta le problematiche della sostenibilità al di là della semplice conservazione dell’ambiente: il suo scopo non è semplicemente quello di mantenere le matrici ambientali nello stato in cui sono ma quello di spingersi verso una vera e propria “rigenerazione” dell’ecosistema. La tutela dell’ambiente diventa un driver dello sviluppo economico perché non solo favorisce produzioni che prima non esistevano, ma ispira anche trasformazioni delle istituzioni e della società (Rossi, 2020). Il villaggio di Kamikatsu, che si trova tra verdeggianti campi di riso e foreste montuose nell’isola occidentale giapponese di Shikoku, prefettura di Tokushima, conta 1472 abitanti⁴ con una densità di tredici abitanti per km² (fig. 6).

³ Una parte fondamentale dell’economia circolare è quella dell’eco-progettazione e ciò la differenzia dall’economia lineare o “red economy” che, al contrario, è basata su un modello che prevede la produzione di un bene senza pensare al suo utilizzo e al suo fine vita con conseguente elevato spreco di risorse e impatti ambientali negativi. L’economia circolare supera, in questo senso, anche il paradigma della “green economy” che, oltre a essere priva dell’approccio sistemico, è quella che richiede alle imprese di investire di più e ai consumatori di spendere di più per preservare l’ambiente (Rossi, 2020).

⁴ Zero Waste Town Kamikatsu, <http://www.kamikatsu.jp/> (01/10/2021).

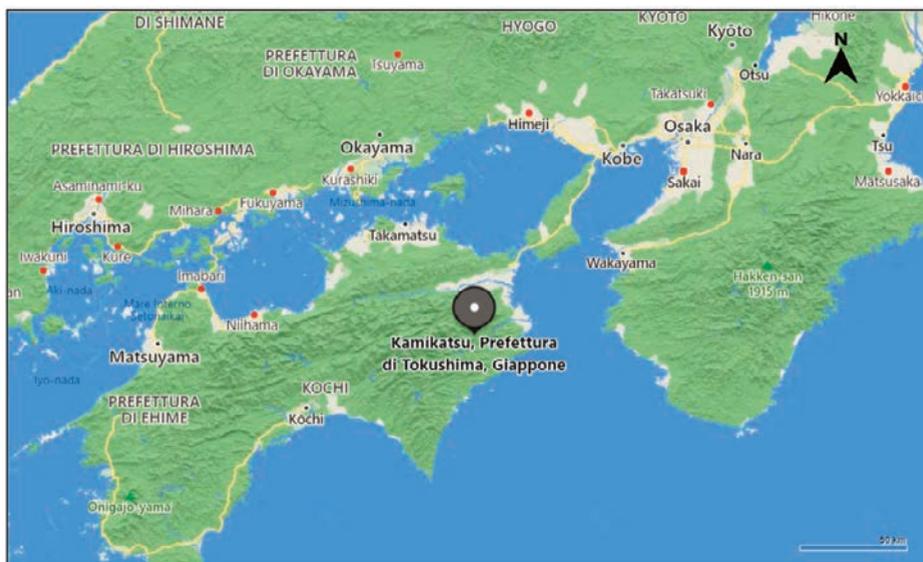


Fig. 6 – Localizzazione del villaggio di Kamikatsu.

Con la promulgazione della legge sul riciclaggio dei contenitori e degli imballaggi a livello nazionale nel 1997, la piccola cittadina ha iniziato la raccolta differenziata dei tipi di rifiuti coperti dalla legislazione. A partire dal 2003 il concetto di riciclo è stato portato a un livello di eccellenza. Il comune giapponese ha raggiunto grandi traguardi grazie al programma “rifiuti zero” e alla proficua partecipazione cittadina alla *green economy*. Per decenni il villaggio aveva eliminato i suoi rifiuti bruciandoli in un inceneritore all’aperto o sotterrandoli nel terreno. In seguito al fallimento del progetto del nuovo inceneritore, Kamikatsu ha deciso di diventare un villaggio a rifiuti zero. I rifiuti vengono separati in categorie e, ove possibile, riutilizzati, riciclati o ridotti in volume. La popolazione locale lentamente ha accettato questo tipo di riciclo in quanto non solo deve lavare e ordinare i propri rifiuti in casa, ma è anche obbligata a portarli nel centro di raccolta dei rifiuti.⁵

⁵ I rappresentanti del programma “Rifiuti Zero” dovettero convincere la popolazione locale a partecipare al “programma” spiegando nel dettaglio tutto quello che avrebbero dovuto fare nelle proprie abitazioni e nel centro di smaltimento, e diffondendo il messaggio che il risultato sarebbe arrivato solo con l’impegno e la volontà di tutta la comunità. Questi rappresentanti si recarono personalmente nei cinquantacinque luoghi interessati dal progetto per illustrarlo. La presentazione durò un mese intero. Fortunatamente, senza pareri contrari, si diede avvio a questo nuovo programma e dal gennaio 2001 l’inceneritore venne chiuso. Fonte: Zero Waste Town Kamikatsu, (zwtk.jp), 29/05/2021.

Attualmente la raccolta differenziata prevede la separazione da cinque a dieci categorie in casa propria, per poi completare la separazione finale nel centro di raccolta, la “stazione dei rifiuti di Hibigaya” l’unica della città e distante circa 2,15 km dal centro (fig. 7-8).⁶ Tale stazione è permanente, organizzata in *container* dove vengono preparati contenitori per ogni genere di spazzatura: si tratta del “metodo *bring-in*”. Dal punto di vista degli utenti e, quindi, dei cittadini, le caratteristiche che contraddistinguono questo metodo di raccolta possono essere riassunte in tre punti: la spazzatura può essere portata lì in qualsiasi momento, può essere smistata sul posto e non necessariamente a casa (Fujimoto, 2012). Il villaggio è ben noto a livello nazionale anche per varie attività commerciali e vanta una delle più grandi aziende in Giappone per il trasporto privato nelle aree spopolate, il quale contribuisce a migliorare le condizioni di vita dei residenti creando vantaggi per la comunità (Tanaka, 2018). Questo trasporto a pagamento a Kamikatsu è gestito dalla NPO *Zero Waste Academy* (ZWA) che sviluppa, con la collaborazione di molti residenti, una serie di attività, tra cui la raccolta e il riciclaggio dei rifiuti. Per queste ragioni, quello di Kamikatsu è considerato un comune “avanzato” in base al suo “Ordinamento 34” e alla “Dichiarazione Rifiuti Zero” (Fujimoto, 2012). La sua politica è relativamente recente e sono stati fatti grandi sforzi per portarla a compimento. Negli anni Novanta la situazione venne percepita come un problema da tutto il municipio e nel 1992 fu lanciata una sessione di studio volontaria dal titolo “Progetto smaltimento rifiuti”. Nel 1994 la città formulò il “Recycle Town Plan” e nel 1998 fu installato un nuovo inceneritore nel quartiere Hibigaya, eliminando la combustione all’aperto. A causa dell’inasprimento delle normative sulle diossine, tuttavia, di tanto in tanto si doveva interrompere l’utilizzo dell’inceneritore di nuova costruzione. Il villaggio di Kamikatsu, che non aveva il budget per ricostruire il forno, decise di affrontare il problema realizzando una significativa riduzione della quantità di rifiuti da processare. Infatti, si iniziò a raccogliere i rifiuti domestici tramite la cernita (inizialmente smistando 22 tipi di rifiuti, poi 35 e ora 34) riuscendo a migliorare notevolmente il tasso di recupero delle risorse. Dopo l’introduzione della raccolta differenziata, la quantità di rifiuti prodotti a Kamikatsu diminuì drasticamente e il tasso di riciclaggio salì al 77% (nel 2003). Negli ultimi anni, la quantità di lavorazione è aumentata e anche il tasso di riciclaggio è diminuito (era del 55% nel 2011)⁷.

⁶ La stazione dei rifiuti di Hibigaya è aperta dalle 7:30 alle 14:00 tutti i giorni eccetto la vigilia di Capodanno, il giorno di Capodanno e il 2 gennaio. A Kamikatsu non circolano i cosiddetti “camion della spazzatura” e i rifiuti sono sempre stati portati all’inceneritore. Anche in origine, infatti, non vi erano camion per la raccolta dei rifiuti urbani. L’unica cosa a essere cambiata è l’inceneritore che ora è un centro di raccolta di trentaquattro tipi di rifiuti diversi.

⁷ Quando i cittadini su base volontaria si impegnarono nella pulizia delle strade (iniziativa presente già dal 2007) potrebbero aver registrato i rifiuti raccolti facendone così aumentare la lavorazione e diminuendo la quantità di risorse riciclate.

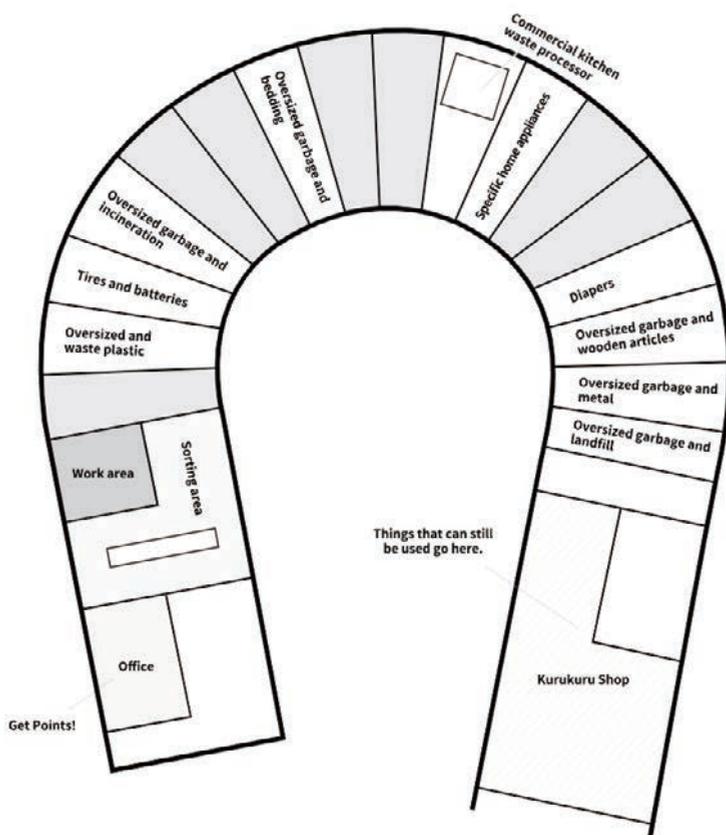


Fig. 7 – Struttura della Stazione dei rifiuti di Hibigaya. Fonte: Sito Ufficiale Zero Waste Center Kamikatsu (zwtk.jp) (ultimo accesso 10/10/2021).



Fig. 8 – Immagine del centro di raccolta di Hibigaya. Fonte: Sito Ufficiale Zero Waste Center Kamikatsu (zwtk.jp) (ultimo accesso 10/10/2021).

Il tipo di smistamento di Kamikatsu è classificato in “trentaquattro tipologie” secondo la tabella di smistamento preparata dalla città ma l’effettiva selezione, che avviene presso il centro di raccolta di Hibigaya, è di oltre quaranta tipi di rifiuti. Non si tratta solo di raccolta differenziata, ma anche di riutilizzo diretto. Esiste infatti il negozio chiamato *Kurukuru* che rivende vestiti, stoviglie e articoli vari che sono ancora utilizzabili⁸. Le persone possono anche prendere in prestito più di ottomila articoli per la tavola ogni anno, eliminando la necessità per i residenti di acquistare piatti e bicchieri monouso per eventi speciali. Esiste un centro artigianale di riciclo dove i residenti portano vecchi kimono di cui non hanno bisogno e le donne anziane si occupano della fabbricazione di nuovi prodotti. L’esperimento ha funzionato e, dopo vent’anni di impegno comune da parte della popolazione e degli enti pubblici, alla fine del 2018 solo il 19% della spazzatura della città doveva essere inviata a un inceneritore o in discarica.

Negli ultimi anni nelle zone rurali l’agricoltura e la silvicoltura, le principali attività economiche della zona, sono diminuite, e la carenza di ricambio generazionale è diventato un problema. In risposta a tali difficoltà, ci si augura che alcune regioni considerino come loro punti di forza l’ambiente e l’abbondanza della natura delle zone rurali (fig. 9) e che creino nuove industrie utilizzando le risorse locali e lavorando sulla rivitalizzazione regionale (Shigemura, 2010). I terrazzamenti di Kashihara e lo sviluppo di colture agricole, necessarie al sostentamento della popolazione, sono molto rilevanti nel processo di sviluppo locale e di salvaguardia del paesaggio (fig. 10).

L’Azienda Irodori ha commercializzato le foglie degli alberi che abbondano nell’area dei villaggi di montagna, offrendo così opportunità di lavoro per donne e anziani e portando alla rivitalizzazione dell’intera zona. Grazie a questa iniziativa si è cercato un modo per utilizzare le risorse locali aggiungendone un nuovo valore. Tutto ciò ha attirato l’attenzione dei media, i quali lo hanno ripreso come luogo

⁸ Presso la stazione di Hibigaya è presente un “negozio di riciclaggio” gratuito chiamato *Kurukuru*. I cittadini possono portare gli oggetti che non servono più ma che considerano ancora utilizzabili in un luogo designato e il responsabile del negozio li esporrà nel “Kurukuru Shop”, come in un vero e proprio negozio dell’usato. Chiunque ha la possibilità di prendere e portare a casa gratuitamente gli oggetti esposti nel *Kurukuru*. Anche se le risorse sono completamente separate, non è possibile raccogliere ciò che chi deposita i rifiuti ritiene “non necessario”. Questo è il limite del riciclaggio delle risorse e della riduzione dei rifiuti mediante la cernita. Si può affermare che il “Kurukuru Shop” sia un sistema che permette di raccogliere ciò che viene giudicato “non necessario” ma riutilizzabile. Tali sistemi di riutilizzo esistono in molti comuni; tuttavia, la caratteristica più importante del “Kurukuru Shop” di Kamikatsu è che è installato presso la stazione dei rifiuti di Hibigaya, ovvero il luogo di installazione è lo stesso del luogo di scarico. Per i cittadini, l’atto di gettare la spazzatura esponendola nel *Kurukuru* (=riciclare) e di prenderla dal *Kurukuru* (=utilizzare beni di seconda mano) equivale alla stessa cosa. Ciò significa che, come in molti comuni, non è richiesta alcuna azione speciale per impiegare il sistema di riutilizzo (Fujimoto, 2012).

da visitare e da cui trarre esempio, contribuendo a un ulteriore incremento dell'industria cittadina (Shigemura, 2010). Nel villaggio di Kamikatsu, l'intera area ruota intorno all'azienda Irodori. Oltre al commercio delle foglie, vi sono molte altre realtà in tutta l'area che stanno lavorando a misure di promozione che sfruttino le caratteristiche del territorio. Tali misure di promozione regionale possono essere considerate come una “sesta industria” che ha attirato l'attenzione negli ultimi anni. Quello della “sesta industria” è un concetto ben noto, presentato per la prima volta da Imamura Naraomi negli anni Novanta, che combina l'industria primaria, l'industria secondaria e l'industria terziaria. Vi è un concetto simile chiamato l'industria 1.5, ma nel caso di Kamikatsu non è l'industria 1.5 ad aver sviluppato quella primaria, bensì è un'industria primaria e terziaria allo stesso tempo che comprende, al suo interno, anche elementi come il benessere (Shigemura, 2010). In questo modo, a Kamikatsu, vengono promosse le attività regionali incentrate sull'industria primaria. Considerando la situazione attuale, in cui il tasso di autosufficienza alimentare è in calo e la consapevolezza della protezione dell'ambiente naturale è in aumento, si possono prevedere vari effetti a favore dello sviluppo regionale da parte dell'industria primaria (Shigemura, 2010).

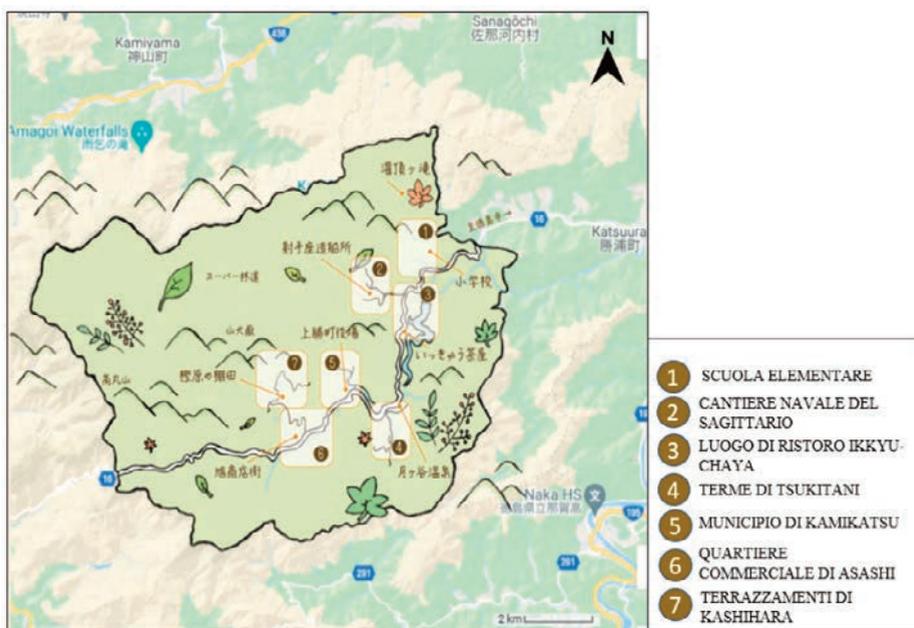


Fig. 9 – Il villaggio di Kamikatsu. Fonte: Sito Ufficiale Zero Waste Center Kamikatsu (zwtc.jp) (ultimo accesso 10/10/2021). Modificato dall'autore.



Fig. 10 – Terrazzamenti di Kashiwara. Fonte: Sito Ufficiale Zero Waste Center Kamikatsu (zwtk.jp) (ultimo accesso 10/10/2021).

Conclusioni

Il concetto di sostenibilità si ritrova in ambito sia urbano che rurale e, oggi, una “città intelligente” assume una dimensione sociale sempre più forte e gli obiettivi si ampliano per promuovere non solo efficienza, ma anche coesione e progresso sociale. I due momenti di crisi che stiamo vivendo, quali la pandemia Sars Covid-19 e il conflitto russo-ucraino, stanno velocizzando il passaggio verso questo nuovo modello di città *smart* in cui risulta necessario ristrutturare le infrastrutture urbane, non solo per trovare fonti energetiche alternative e favorire la crescita economica ma, anche per rendere le città più resilienti. Il Giappone è tra i dieci Paesi oggi più resilienti al mondo in cui la tecnologia è un mezzo per risolvere il problema di coesione sociale. Il Paese affronta la sfida di sostenibilità e rifiuti zero in cui non solo nuove forme di tecnologie adatte, ma anche adeguate forme di *governance* possono definire nuovi modelli di sviluppo territoriale.

Le città devono basarsi su una sostenibilità totale dove sia fondamentale anche la responsabilità individuale. L'utilizzo razionale delle risorse, combinato con la valorizzazione dei territori, creeranno modelli di autonomia energetica basati sull'autoproduzione e sull'economia circolare, consentendo alle comunità locali maggiore competitività e resilienza in caso di crisi. Le *smart city* in Giappone hanno evidenziato il problema energetico, e le “comunità intelligenti” sono, dunque, quelle comunità che riescono, anche in tempo di crisi, a comprendere le nuove sfide e a creare nuove economie. Una comunità *smart* è una comunità coesa. Dietro una *smart community* c'è quasi sempre una *smart city*, ma non è detto il contrario, perché spesso una *smart city* può mancare di una *smart community* che ne sostenga a livello sociale il cambiamento. È necessaria una maggiore consapevolezza sul significato della parola *smart* per slegarla da nuove logiche di controllo e sorveglianza, concentrando maggiormente l'attenzione sull'imprescindibile con-

nessione con le potenzialità cognitive della cittadinanza, a partire da una migliore alfabetizzazione digitale che non consista solo nel sapere utilizzare gli strumenti tecnologici ma anche nel potersi appropriare degli strumenti di conoscenza necessari a progredire nell'organizzazione e nel funzionamento della città in modo da evitare superficialismi pericolosi per la salute della società urbana e per i cittadini. La conoscenza del territorio e delle peculiarità che lo caratterizzano rappresenta un presupposto logico fondamentale per la definizione di strategie di sviluppo locale. Appare doveroso evidenziare come e quanto l'azione della collettività residente sia sostanziale per poter ottimizzare le politiche di intervento. Il processo di autorappresentazione permette di facilitare il coinvolgimento della comunità locale al fine di individuare obiettivi condivisi. Si tratta dell'affermazione della consapevolezza territoriale attraverso cui la popolazione interviene acquisendo – e allo stesso tempo apportando – conoscenze utili per l'attivazione di modelli di sviluppo sostenibile del territorio. L'analisi svolta prende spunto dalla relazione che esiste tra il concetto di sostenibilità, *smart city* ed economia circolare. Tuttavia, il concetto di *smartness* è strettamente collegato anche ad altri caratteri della performance urbana, quali innovazione, competitività, qualità della vita e inclusione sociale. Restituire un'idea di centralità alla voce dei cittadini, rispettandone desideri e speranze, appare difficile ma importante per infondere un senso di fiducia e ottimismo nell'essere “cittadini intelligenti”.

Bibliografia

- Auci, Sabrina; Mundula, Luigi (2019). “La misura delle smart cities e gli obiettivi della strategia EU 2020: una riflessione critica”. *Geotema*, 59, pp. 57-69.
- Caragliu, Andrea; Del Bo, Chiara (2018). “Smart Cities: Is It Just a Fad?”. *Scienze Regionali*, vol. 17, pp. 7-14.
- DeWit, Andrew (2016). “Hioki’s Smart Community and Japan’s Structural Reform”. *The Asia-Pacific Journal*, vol. 14, n. 15, 10, pp. 1-22.
- Id. (2017). “Energy Transition in Japan”. In Lehmann, Timothy C. (a cura di). *The Geopolitics of Global Energy: The New Cost of Plenty*. Boulder: Lynne Rienner, pp. 183-203.
- Id. (2018a). *Revisited Japan’s Smart Cities*. DOI:10.13140/RG.2.2.31383.06561.
- Id. (2018b). “Japanese Communities as Industrial Policy”. In Woodrow W. Clark (a cura di), *Sustainable Cities and Communities Design Handbook (Second Edition)*. Amsterdam: Elsevier, pp. 420-452.
- Fujimoto, Nobuhiro (2012). “Tokushima ken kamikatsumachi ni okeru haiki-mono seisaku no rekishi to '34 bunbetsu' no haikai”. *Ippan shadanhōjin - Haiki-mono shigen junkan gakkai*, vol. 23, n. 0, p. 57.
- Fujisawa Sustainable Smart Town*. https://fujisawasst.com/EN/wp_en/wp-content/themes/fujisawa_sst/pdf/FSST-ConceptBook.pdf (10/10/2021).

- Gao, Weijun; Fan, Liyang; Ushifus, Yoshiaki; Gu, Qunying; Ren, Jianxing (2016). "Possibility and Challenge of Smart Community in Japan". *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 216, pp. 109-118.
- Giffinger, Rudolf; Fertner, Christian; Kramar, Hans; Kalasek, Robert; Pichler-Milanović, Nataša; Meljers, Evert (2007). *Smart Cities: Ranking of European Medium-Sized Cities*. Vienna: Vienna University of Technology, Centre of Regional Science.
- Japan Smart Community Alliance, <http://www.smart-japan.org> (01/06/2022).
- Kamikatsu <http://www.kamikatsu.jp/> (01/10/2021).
- Kashiwagi, Takao (2016). *The Super Smart Infrastructure Revolution*. Tōkyō: Jihyo Books.
- Kellerman, Aharon; Paradiso, Maria (2007). "Geographical Location in the Information Age: From Destiny to Opportunity?". *GeoJournal*, Vol. 2, pp. 195-211.
- Li, Jingye; Tanaka, Takehiro (2016). "Practical Process for Introducing Smart Business Continuity Management of Smart City in Japan". *Procedia Engineering*, 146, pp. 288-295.
- Mundula, Luigi; Auci, Sabrina (2017). "Smartness, City Efficiency, and Entrepreneurship Milieu". In Carvalho, Luisa Cagica (a cura di). *Handbook of Research on Entrepreneurial Development and Innovation within Smart Cities*, Hershey-USA: Igi Global, pp. 173-198.
- Nicolas, Clément; Kim, Jinwoo; Chi, Seokho (2021). "Natural language processing-based characterization of top-down communication in smart cities for enhancing citizen alignment". *Sustainable Cities and Society*, 66, pp. 1-15.
- OECD (2020). *Smart Cities and Inclusive Growth*, OECD.
- Papa, Rocco; Gargiulo, Carmela; Stefano, Franco; Russo, Laura (2014). "Urban Smartness Vs Urban Competitiveness. A Comparison of Italian Cities Rankings". *TeMa Journal of Land Use Mobility and Environment*, INPUT 2014 Special Issue, pp. 771-782.
- Paradiso, Maria (2003). *Geografia e pianificazione territoriale nella società dell'informazione*. Milano: Franco Angeli.
- Id. (2013). "Per una geografia critica delle «smart cities». Tra innovazione, marginalità, equità, democrazia, sorveglianza". *Bollettino della Società Geografica Italiana*, serie XIII, VI, pp. 679-693.
- Rondinelli, Dennis A.; Johnson, James H. Jr; Kasarda, John D. (1998). "The Changing Forces of Urban Economic Development: Globalization and City Competitiveness in the 21st Century". *Cityscape*, 3, 3, pp. 71-105.
- Rossi, Matteo (2020). "Mobilità urbana e sostenibile tra innovazione e partecipazione". *Semestrare di Studi e Ricerche di Geografia*, XXXII, 2, pp. 147-150.
- Shigemura, Mitsuteru (2010). "Kamikatsumachi no jirei ni miru I jisangyō no kanōsei to kadai – Chiiki shigen no katsuyō ni yoru jizoku kanōna chiiki

- shinkō no arikata to wa –”. *2010-Nen eizō jōhō media gakkai nenji taikai*, pp. 3-11.
- Siniscalchi, Silvia (2017). “Smart City e governance del territorio. Le potenzialità degli opendata cartografici attraverso alcuni casi di studio”. *Bollettino della Associazione Italiana di Cartografia*, vol. 160, pp. 69-79.
- Tanaka, Kensaku (2018). “Sanson ni okeru borantia yūshō unsō no keizoku to chiiki shikō-gata raifusutairu – Tokushima ken kamikatsumachi no jirei –”. *Nihon chiri gakkai shunki gakujutsu taikai*, pp. 1-302.
- Vanolo, Alberto (2014). “Smartmentality: the smart city as disciplinary strategy”. *Urban Studies*, vol. 51, n. 5, pp. 883-898.
- Zero Waste Town Kamikatsu*. <https://zwtk.jp> (29/05/2022).

Parte terza

IMMAGINI LETTERARIE

Da *uta* a *waka*. Principi di negoziazione dello *uta* nello *Shinsen Man'yōshū*

Dario Minguzzi

Introduzione

La fine del IX e l'inizio del X secolo rappresentano un momento di importante fermento politico e culturale nel Giappone Heian. La corte del sovrano Uda (867-931, r. 887-897), in particolare, viene organizzata attraverso un nuovo modello di gerarchia sociale incentrato sulla possibilità di accedere ai locali personali del sovrano (*shōden*) nel Seiryōden (Sala della pura freschezza) all'interno del complesso del palazzo imperiale, dove Uda trasferisce la propria residenza dal Jijūden (Sala della clemente longevità) nell'891 (Kanpyō 3). L'entourage privato del sovrano, formato dai membri del *kurōdo-dokoro* (cancelleria personale) e da ufficiali di basso e medio rango affiliati al clan imperiale per via burocratica o familiare, acquista dunque in questo periodo un rilievo politico senza precedenti (Furuse, 1998, pp. 342-352).

Allo stesso modo in cui il regime rituale della corte imperiale è scandito da cerimonie istituzionali tenute nel corso dell'anno, anche la corte privata di Uda si dota di una serie di cerimonie che ne sanciscono la legittimità politica e rituale. La cerimonia del *kochōhai* (saluto minore alla corte), per esempio, rappresenta una versione elitaria del più imponente rito di saluto congratulatorio della corte tenuto nel primo giorno del nuovo anno (*chōga*). In questo contesto, anche eventi sociali associati alla composizione di poesia, i quali prevedono dunque la partecipazione di eruditi in lettere, contribuiscono alla definizione culturale e rituale della corte privata del sovrano. Nuovi banchetti di *shi* (poesia in sinitico), che ricalcano il modello dei banchetti poetici istituzionali, vengono organizzati nelle residenze personali di Uda.¹

Questi banchetti privati, che secondo il modello dei banchetti istituzionali di corte prevedono la partecipazione di individui convocati in virtù del proprio talento poetico, hanno principalmente lo scopo di affermare e legittimare l'organizzazione sociale dell'entourage di Uda: essi vedono infatti anche la

¹ I banchetti istituzionali di poesia in sinitico, tenuti regolarmente ogni anno dal principio del IX fino alla prima metà del X secolo, sono il *naien* (banchetto di palazzo), tenuto nel ventesimo, ventunesimo, o ventiduesimo giorno del primo mese lunare, e il *chōyō no en* (banchetto del doppio Yang), tenuto nel nono giorno del nono mese lunare. Per un'analisi approfondita dell'evoluzione e delle procedure rituali di questi due banchetti si veda Takigawa (2007, pp. 165-242).

partecipazione di individui politicamente vicini al sovrano ma non necessariamente versati nella composizione letteraria (Takigawa, 2007, pp. 80-82). In questo stesso periodo, anche la composizione di *uta* guadagna un nuovo rilievo sociale e politico. Oltre a essere richiesta con maggior frequenza ai margini dei banchetti di poesia in sinitico, essa comincia a occupare uno specifico spazio rituale rappresentato dalle cosiddette *uta-awase* (gare poetiche) che vengono tenute nelle residenze personali di Uda sia prima che dopo la sua abdicazione. Prevedendo la partecipazione di membri dell'entourage politico e familiare del sovrano e in particolare delle consorti imperiali, gli *uta-awase* vengono quindi a rappresentare una delle modalità cerimoniali con cui il clan imperiale intende affermare e armonizzare la propria struttura sociale interna (Heldt, 2008, pp. 95-101). Il rinnovato ruolo dello *uta* nell'ambito della attività culturali del clan imperiale tra la fine del IX e l'inizio del X secolo viene sancito con la creazione di un'antologia, lo *Shinsen Man'yōshū* 新撰萬葉集 (Nuova raccolta delle diecimila foglie) in due volumi, il cui processo di compilazione si sviluppa attorno alle poesie presentate per un *uta-awase* tenuto nei primi anni dell'era Kanpyō (889-898) dalla madre del sovrano Uda, la consorte imperiale Hanshi (833-900).

Questo contributo intende analizzare la prefazione al primo volume dello *Shinsen Man'yōshū* con l'intento di esplorare in che modo essa negozi la posizione dello *uta* nel panorama culturale di questo periodo. Si intende dunque porre in evidenza il modo in cui la prefazione della raccolta, in un momento in cui lo *uta* viene sistematizzato nello spazio sociale e rituale degli *uta-awase*, cerchi di legittimare lo status di questi eventi ponendoli in relazione con il modello dei banchetti istituzionali di poesia in sinitico, ovvero gli unici eventi associati alla composizione poetica inseriti nel ciclo di cerimonie ufficiali della corte Heian.

1. La Nuova raccolta delle diecimila foglie

Combinando una struttura peculiare con uno stratificato e complesso processo di compilazione, lo *Shinsen Man'yōshū* si presenta come un'opera di non facile interpretazione. Essa è stata studiata meticolosamente in Giappone (Kyūsojin, 1958; Takano, 1970) mentre, con poche eccezioni, è stata quasi completamente ignorata dalla critica occidentale (McCullough, 1985, pp. 261-75; Cranston, 2006, pp. 557-79; Heldt, 2008, pp. 96-97).²

Compilata da anonimo presumibilmente a partire dall'893 (Kanpyō 5) sulla base dei componimenti presentati in occasione del *Kanpyō oontoki kisai no miya no uta-awase* (Gara poetica della residenza della consorte imperiale dell'augusto periodo Kanpyō), *uta-awase* promosso intorno al principio dell'era Kanpyō dalla

² Esiste uno studio critico più recente del solo primo volume in *Shinsen Man'yōshū kenkyūkai* (2005 e 2006) e in Hanzawa e Tsuda (2015).

consorte imperiale Hanshi, madre del sovrano Uda, la raccoltasuddivide in due volumi poco meno di trecento *uta*, ciascuno dei quali è abbinato a una poesia in sinitico in quattro versi di sette caratteri (*zekku*, cin. *jueju*). Le poesie sono suddivise in sezioni, dove le quattro stagioni sono seguite dalle categorie di *koi* (amore) nel primo volume e *omoi* (desiderio) nel secondo. La doppia natura dello *Shinsen Man'yōshū* rende dunque produttivo lo studio comparato di *uta* e *shi* del primo periodo Heian.³ Una particolarità dello *Shinsen Man'yōshū* è la rappresentazione grafica degli *uta*, che sono trascritti in *man'yōgana*.⁴ Di seguito si presenta un esempio di abbinamento di *uta* e *shi* nella raccolta:

散砥見手可有物緒梅之花別様匂之袖丹駐禮留

Chiru to mite aru beki mono o ume no hana utate nioi no sode ni tomareru

Rassegnarmi dovrei alla caduta del fiore di susino ma, ahimè, mi turba il suo profumo che resta sulle mie maniche (Sagiyama 2000, p. 87).

春風触処物皆楽

Quando soffia il vento di primavera tutto quanto ne gioisce;

上苑梅花開也落

nel giardino imperiale i fiori di susino ora si aprono, ora cadono.

淑女偷攀堪作簪

Una dama di corte coglie in segreto un ramo per farne una forcina;

残香匂袖拈難却

anche spazzolando la veste, l'odore si trattiene nelle maniche profumate.⁵

Il processo di compilazione dello *Shinsen Man'yōshū* è lungo e articolato. La raccolta è trasmessa in due principali testimoni, il *Gensen-bon* (Compilazione originaria) e lo *Zōho-bon* (Versione accresciuta). Le due versioni differiscono in maniera sostanziale nel secondo volume della raccolta. La versione del secondo volume trasmessa dal *Gensen-bon* è, infatti, più frammentaria e non contiene poesie in sinitico abbinate agli *uta*. Nella tabella 1 è riportato il numero di *uta* in ogni sezione dello *Shinsen Man'yōshū* per entrambe le versioni.

³ Questo tipo di indagine costituisce la maggioranza dei contributi accademici sullo *Shinsen Man'yōshū*. Si veda per esempio Kojima (1976). In particolare, si porta in evidenza in questa sede Izumi (1981), dove la presenza delle poesie in sinitico nella raccolta è interpretata come una forma di contestualizzazione e sistematizzazione degli *uta*, nella misura in cui molti degli *shi* “narrativizzano” lo *uta* a cui sono abbinati attraverso l'inclusione di precisi elementi temporali e spaziali e di un agente umano. Le poesie in sinitico avrebbero dunque una funzione di supporto agli *uta*, allo stesso modo in cui i *byōbu uta* (poesie composte per i paraventi) non sono completamente indipendenti dal loro supporto materiale.

⁴ L'analisi delle caratteristiche della scrittura in *man'yōgana* dello *Shinsen man'yōshū* colloca la trascrizione degli *uta* della raccolta in un periodo non posteriore all'era Tenjō (938-947). Si veda Kumagai (1992, p. 158).

⁵ *Shinsen Man'yōshū* I.2, Kyūsojin (1958, p. 7). Le traduzioni sono dell'autore se non indicato altrimenti.

Tab. 1 – Differenze tra le versioni *Gensen-bon* e *Zōho-bon* dello *Shinsen Man'yōshū*.

	Primavera	Estate	Autunno	Inverno	Amore	Desiderio
Primo volume (Gensen- bon/Zōho-bon)	21	21	36	21	20	/
Secondo volume (Gensen-bon)	12	18	33	20	/	26
Secondo volume (Zōho-bon)	21	22	38	22	/	31

Lo *Zōho-bon*, inoltre, include venticinque poesie sul tema dello *ominaeshi* (fiore di bella donzella), con altrettanti *shi* abbinati, in chiusura al secondo volume. Kumagai (1992) ritiene che esso trasmetta una versione più vicina alla forma originaria dello *Shinsen Man'yōshū*, e che abbia subito accrescimenti proprio per via del fatto che avrebbe trasmesso una versione più fedele all'originale (pp. 163-166). Una versione dello *Shinsen Man'yōshū* vicina a quella originaria, dunque, sarebbe quella trasmessa dallo *Zōho-bon*, ma senza poesie in sinitico e senza poesie sullo *ominaeshi* nel secondo volume. Dalla versione originaria sarebbe nato, per corruzione, il *Gensen-bon* (che riporta venticinque *uta* in meno nel secondo volume) e, per accrescimento, lo *Zōho-bon* (con l'aggiunta delle poesie in sinitico e della sezione sullo *ominaeshi* nel secondo volume). L'accrescimento dello *Zōho-bon* sembra aver interessato tutto il X secolo. L'aggiunta delle poesie in sinitico abbinata agli *uta* del secondo volume, insieme alla prefazione, in particolare, sembra aver costituito l'ultima parte del processo di compilazione.⁶

La maggior parte degli *uta* dello *Shinsen Man'yōshū* si sovrappone, seppur con ordine di apparizione diverso, con quelli presentati allo *uta-awase* promosso dalla consorte imperiale Hanshi, madre del sovrano Uda, intorno all'inizio dell'era Kanpyō.⁷ Inoltre, le sezioni dell'autunno nel primo e nel secondo volume presentano alcuni *uta* trasmessi direttamente e indirettamente nello *uta-awase* tenuto presso la residenza del principe Koresada (?-903), fratello del sovrano Uda.⁸ Gli

⁶ Sembra che le poesie in sinitico del secondo volume siano state aggiunte in fase tarda (seconda metà del X secolo o inizio dell'XI) da parte di un individuo, o gruppo di individui, non pienamente versati nella composizione letteraria in sinitico. La maggior parte delle poesie del secondo volume, infatti, non rispetta la prosodia interna e il sistema di rime della poesia in versi regolati (*risshi*, cin. *lǐshì*) e alcune poesie presentano versi in cui compaiono caratteri *man'yōgana*, cosicché la scrittura si configura come giapponese logografico invece di sinitico. Sulle poesie in sinitico del secondo volume dello *Shinsen Man'yōshū* si veda Kyūsojin (1958, pp. 115-121).

⁷ Sul *Kanpyō oontoki kisai no miya no uta-awase* si vedano in particolare Matsubara (1971) e Uchida (1978). Sulla relazione tra questo e lo *Shinsen Man'yōshū* si veda Kyūsojin (1958, pp. 121-23).

⁸ Sul *Koresada shinnō-ke no uta-awase* (Gara poetica della residenza del principe Koresada) si veda in particolare Miki (2021).

uta della categoria dello *ominaeshi* si ritrovano in parte in alcuni *uta-awase* organizzati da Uda o dalle sue consorti dopo l'abdicazione (Kumagai, 1992, pp. 174-78). Il materiale incluso nello *Shinsen Man'yōshū*, dunque, è strettamente legato a eventi culturali associati al clan imperiale, e in particolare alla famiglia del sovrano Uda. Per questo è stato ipotizzato che la raccolta sia stata inizialmente compilata per celebrare il regime politico e familiare di Uda a partire dal momento storico in cui il sovrano andava rafforzando le istituzioni del proprio governo privato (Kumagai, 1992, p. 177).⁹

Kumagai (1992) propone dunque tre fasi di compilazione (pp. 174-78): la prima coinciderebbe con la data riportata nella prefazione al primo volume, l'893, quando vengono raccolte in forma di antologia gli *uta* presentati al *Kanpyō oontoki kisai no miya no uta-awase* con, presumibilmente, le poesie in sinitico abbinata agli *uta* nel primo volume. La seconda, successiva alla morte di Uda nel 931 (Jōhei 1), in cui viene aggiunta la prefazione al primo volume (retrodatata, secondo Kumagai, all'893) e le poesie dai sopramenzionati *uta-awase* associati alla famiglia imperiale del defunto sovrano. In queste due fasi, lo *Shinsen Man'yōshū* passerebbe dall'essere una raccolta *celebrativa* del clan imperiale a una raccolta *commemorativa* della famiglia di Uda. La terza fase vedrebbe infine il completamento della raccolta così come essa è trasmessa nello *Zōho-bon*, con l'aggiunta, durante il decimo secolo, delle poesie in sinitico per il secondo volume e una seconda prefazione datata al 913 (Engi 13).

2. Da *uta* a *waka*: la poesia “in risposta”

Con il suo lungo e stratificato processo di compilazione, lo *Shinsen Man'yōshū* si caratterizza come un prezioso sito alternativo per esplorare lo sviluppo dello *uta* nel panorama culturale del tardo IX e primo X secolo, soprattutto in relazione al ben più noto e imponente *Kokin wakashū* (Raccolta di poesie [in risposta] antiche e moderne), compilato verosimilmente a partire dal 905 (Engi 5), che include più di mille componimenti organizzati in venti volumi. Come evidenziato dal titolo stesso della raccolta, il *Kokin wakashū* si presenta come opera prodotta al culmine di un processo di codificazione culturale, ovvero quel passaggio che nel corso della seconda metà del IX secolo associa lo *uta* a una sua specifica configurazione sociale, quella del *waka*, che è possibile tradurre come “poesia in risposta.”¹⁰

⁹ Il governo di Uda, chiamato anche *Kanpyō no chi* (Il governo dell'era Kanpyō) è caratterizzato da una forte tendenza a personalizzare le relazioni burocratiche tra sovrano e ufficiali di corte attraverso nomine strategiche, oltre alla configurazione della residenza imperiale in Seiryōden come centro alternativo di potere parallelo alla corte ufficiale. Si vedano, per esempio, Tokoro (1967) e Heldt (2008, pp. 90-95).

¹⁰ Nel *Man'yōshū*, *waka* indica invariabilmente una poesia in risposta che si armonizza con un

La composizione di *uta* in forma di *waka*, dunque, implica che la poesia sia prodotta dal poeta in risposta a uno stimolo esterno, che nella pratica sociale del primo periodo Heian si configura come un comando emanato da un superiore nella scala sociale, il quale assegna al poeta un *dai* (tema o soggetto), sul quale comporre la poesia richiesta. Il seguente *kotobagaki* (nota esplicativa) dal *Kokin wakashū*, abbinato a una poesia composta dal poeta Fun'ya no Yasuhide (?-?) per la consorte imperiale Fujiwara no Takaiko (842-910), madre del sovrano Yōzei (868-949, r. 876-884) mostra la modalità compositiva tipica del *waka*:

Nel periodo in cui l'imperatrice del Secondo Rione era conosciuta come consorte imperiale, madre del principe ereditario, il terzo giorno della prima luna chiamò l'autore e, durante l'udienza, poiché, nonostante il sole splendesse, la neve gli fiocava sulla testa, gli ordinò di comporre una poesia su tale soggetto (Sagiyama 2000, p. 67).

Lo *uta* di Yasuhide, composto su ordine di Takaiko, la quale assegna un tema al poeta (la neve che fiocca sulla testa nonostante il sole splenda), si configura dunque come *waka*. Esso si sviluppa durante il IX secolo come forma di armonizzazione con il tema assegnato da un superiore sul modello della composizione di poesia in sinitico in occasione dei banchetti poetici istituzionali, a loro volta codificati a partire dal principio del IX secolo, in cui le poesie erano formalmente prodotte su comando del sovrano.¹¹ Heldt (2008) afferma che la pratica del *waka*

tema o una precedente poesia. Per una significativa occorrenza testuale che evidenzia come il carattere *wa* 和 sia probabilmente da intendere come verbo (rispondere o armonizzare) piuttosto che come forma aggettivale per “Yamato” ancora durante il IX secolo si veda Heldt (2008, pp. 67-68). Il memoriale per la cerimonia in onore della scomparsa del sovrano Ninmyō (808-850, r. 833-850) dell'851 (Jijū 1), infatti, recita nella parte finale: «[Alcuni membri della nobiltà] composero *shi* per esprimere i loro sentimenti, mentre altri armonizzarono con le parole del ministro componendo *uta* che esprimessero dolore per la morte del sovrano» (或賦詩述懷或和歌歎逝). Il carattere 和 in questo testo è chiaramente usato in funzione verbale parallelamente al carattere *fu* 賦 (impiegato comunemente per indicare la composizione di una poesia in sinitico; si veda Kuroita, 1966, p. 27). Il termine “waka” 和歌 continua a essere usato nel senso di “poesia in risposta” nel corso del X secolo: ne è un esempio l'occorrenza, insieme a *Yamato uta* 倭歌, nelle procedure cerimoniali relative allo *hana no en* (banchetto dei fiori) contenute in *Shingishiki* (Nuove Procedure Cerimoniali, metà X secolo). Inoltre, nelle cronache imperiali del IX secolo e in *Nihon kiriyaku* (Cronaca Abbreviata del Giappone, XI secolo), “waka” appare invariabilmente in relazione a specifici contesti sociali di produzione poetica: più precisamente, fino alla seconda metà del X secolo, “waka” sembra essere legato alla presenza e alla supervisione del sovrano, suggerendo che “waka” stia a indicare, in questo periodo, una specifica configurazione socio-politica di produzione di *uta*.

¹¹ I manuali di procedure rituali come il *Gishiki* (Procedure rituali) della metà del IX secolo evidenziano come il tema su cui comporre le poesie fosse presentato al sovrano dai *monjō bakase* (professori di letteratura) del Dipartimento di Studi Superiori, il *daigakuryō*. Una volta approvato dal sovrano, il tema era dunque distribuito tra i poeti convocati al banchetto. Si veda Takigawa (2007, pp. 202-204). Sui banchetti di poesia in sinitico come forma rituale di affermazione e armonizzazione politica e sociale si vedano Heldt (2008, pp. 51-59) e Webb (2005, pp. 77-92).

si sviluppa all'interno delle pratiche culturali del clan Fujiwara come forma alternativa e complementare alla poesia in sinitico (pp. 64-74). Allo stesso modo in cui quest'ultima costituisce una forma di capitale attraverso cui il sovrano afferma il proprio prestigio politico e rituale, il *waka* può rappresentare un analogo e alternativo strumento di affermazione politica e culturale per il clan Fujiwara nel momento storico in cui i suoi membri cominciano a occupare posizioni politiche di complementarità rispetto al trono.¹²

Alla fine del IX secolo, il *waka* sembra essere la modalità compositiva preferenziale per lo *uta*. Nella prefazione alla propria collezione, il poeta Ōe no Chisato (?-?) afferma che, di fronte alla richiesta imperiale di presentare *waka* antichi e moderni, non essendo versato in questa pratica letteraria sceglie di selezionare dei versi di poesie continentali su cui comporre nuovi *uta*:

臣儒門余擊側聽言詩未習艷詞不知所為今臣僅枝古句構成新歌

Questo suddito è il discendente di una famiglia di letterati confuciani. Attorno a lui ha soltanto sentito comporre poesia in sinitico (*shi*); egli non ha mai imparato le meravigliose parole, né sa come comporre con esse una poesia. Ora, questo suddito ha selezionato vecchi versi di poesie e ha messo insieme nuove canzoni [*uta*] composte su di essi (Hirano, 2007, pp. 41-42).

Questo passaggio può essere spiegato attraverso il richiamo alle modalità compositive del *waka* di cui si è discusso: Chisato, non essendo principalmente un produttore di *uta*, non ha dunque modo di presentare delle poesie composte in risposta a un tema assegnato. Per ovviare a ciò egli sceglie di auto-assegnarsi un tema nella forma di versi di poesie continentali per poter comporre su di essi degli *uta* nella forma di *waka*, ossia delle poesie “in risposta.” All'inizio del X secolo, il *Kokin wakashū* sancisce la popolarità del *waka* riconfigurando tutti gli *uta* inclusi nella raccolta come “poesie in risposta” a un soggetto poetico. Anche le poesie anonime o senza tema, marcate con la dicitura *yomibito shirazu* (compositore sconosciuto) o *dai shirazu* (tema sconosciuto), rispondono al paradigma di centralità di questi due elementi all'interno dell'antologia.¹³ Nonostante le poesie del *Kokin wakashū* esplicitamente legate alla composizione in risposta a un soggetto siano effettivamente poche, la pratica di estrapolare un soggetto tematizzando uno o più elementi all'interno delle poesie nella formula “[...] o yomeru” ([poesia] composta su [...]) sembra suggerire che i compilatori della raccolta abbiano cercato di abbinare un soggetto poetico anche a quelle poesie che originariamente non fossero state composte secondo tale pratica (Tamura, 1989).

¹² Fujiwara no Yoshifusa (804-872) viene nominato *sesshō* (reggente) del sovrano Seiwa (850-880, r. 858-876) nell'866 (Jōgan 8), probabilmente come risposta politica alla crisi prodotta dal cosiddetto *Ōtenmon no hen* (incidente del portale Ōten). Si veda Kamiya (2002).

¹³ Le diciture *yomibito shirazu* e *dai shirazu*, infatti, indicano che l'autore e il tema sono *esistiti* ma non più conosciuti.

La prefazione in giapponese del *Kokin wakashū*, chiamata comunemente *kanajo*, comincia citando le caratteristiche di quello che viene chiamato nel suo incipit *Yamato uta*. Ciò evidenzia che esistono vari modi per identificare e configurare lo *uta* nel primo periodo Heian. Se *Yamato uta* indica presumibilmente la posizione complementare e alternativa dello *uta* rispetto allo *shi*, la configurazione del primo in *waka* ne indica invece la continuità con le modalità compositive del secondo (Heldt, 2008, pp. 74-80). La scelta di tradurre *waka* come “poesia in risposta” è dunque utile per evidenziare il processo culturale che porta alla codificazione del *waka* come forma compositiva per eccellenza dello *uta* tra la seconda metà del IX e l’inizio del X secolo.

Lo *Shinsen Man'yōshū*, che secondo Kumagai (1992) viene compilato tra la fine del IX e seconda metà del X secolo, occupa una posizione ambigua nel processo di codificazione culturale del *waka*. Gli *uta* della raccolta, infatti, sono tutti anonimi e, pur essendo organizzati in categorie tematiche, non rispondono singolarmente a un tema assegnato. A differenza del *Kokin wakashū*, che enfatizza l'autorialità e la risposta a un tema da parte del poeta, lo *Shinsen Man'yōshū* sceglie dunque di mantenere le poesie anonime. Ciò probabilmente è dovuto al fatto che l'opera è inizialmente pensata come raccolta delle poesie presentate a un *uta-awase*, dove i poeti chiamati a comporre poesie non partecipano all'evento vero e proprio, e le cui poesie sono utilizzate dai membri dell'entourage del sovrano. Lo *uta-awase*, dunque, si presenta come un evento in cui lo *uta* non si può configurare come *waka*. La prefazione dello *Shinsen Man'yōshū*, infatti, non fa mai riferimento al *waka* come forma di “poesia in risposta”.¹⁴ Allo stesso tempo, tuttavia, essa cerca di legittimare la posizione dello *uta* e degli *uta-awase* nel panorama culturale del primo periodo Heian attraverso l'associazione retorica con i banchetti istituzionali di poesia in sinitico.

3. La prefazione dello *Shinsen Man'yōshū*

Lo *Shinsen Man'yōshū* presenta due prefazioni, una per ciascun volume. La prefazione al primo volume è datata all'893 (Kanpyō 5), mentre quella al secondo volume risale al 913 (Engi 13). Il contenuto della prefazione al primo volume rende evidente che, inizialmente, essa fosse pensata come prefazione dell'intera raccolta. Kumagai (1992) ne propone una datazione non antecedente all'era Jōhei (931-938), ovvero pone la composizione della prefazione dopo la morte del sovrano Uda nel 931 (pp. 147-49). Il termine “saggio sovrano dell'era Kanpyō” rivelerebbe infatti lo status di Uda di sovrano deceduto al momento della compilazione.¹⁵

¹⁴ Significativamente, nella prefazione dello *Shinsen Man'yōshū* occorre una volta il termine *Yamato uta* 倭歌 (poesia giapponese).

¹⁵ Occorre evidenziare, tuttavia, che esiste almeno un esempio dell'uso di indicare l'era corris-

L'occorrenza del termine “il precedente sovrano” nella prefazione, inoltre, rafforzerebbe questa interpretazione.¹⁶ Poiché essa si configura originariamente come prefazione all'intera raccolta, si propone qui una traduzione integrale della prefazione al primo volume:

夫萬葉集者古歌之流也。非未嘗稱警策之名焉。況復不屑鄭衛之音乎。聞說、古者飛文染翰之士、興詠吟嘯之客、青春之時、玄冬之節、隨見而興既作、觸聆而感自生。凡厥所草稿、不知幾千。漸尋筆墨之跡、文句錯亂、非詩非賦、字對雜揉、難入難悟。所謂仰彌高、鑽彌堅者乎。然而有意者進、無智者退而已。於是奉綸綍、綜緝之外、更在人口、盡以撰集、成數十卷。裝其要妙韞匱待價。唯媿非凡眼之所可及。當今、寬平聖主、萬機餘暇、舉宮、而方有事合歌。後進之詞人、近習之才子、各獻四時之歌、初成九重之宴。又有餘興同加戀思之二詠。倩見歌體、雖誠見古知今、而以今比古。新作花也、舊製實也。以花比實、今人情彩、剪錦多述可憐之句、古人心緒、織素少綴不整之艷。仍左右上下兩軸、惣二百有首、號曰新撰萬葉集。先王非啻賞倭歌之佳麗、兼亦綴一絕之詩、插數首之左。庶幾使家家好事常有梁塵之動、處處遊客鎮作行雲之過。于時寬平五載秋九月廿五日、偷盡前世之美而解後世之頤云爾。

La raccolta delle diecimila foglie rappresenta la corrente delle poesie del passato.¹⁷ Mai abbiamo mancato di lodarne lo splendore letterario; tanto più disdegniamo i suoni di Zheng e di Wei.¹⁸ In passato, quando gli ufficiali inumidivano i pennelli per comporre rapidi scritti e gli ospiti intonavano melodie seguendo l'ispirazione, al tempo della verde primavera o durante lo scuro inverno, l'ispirazione sorgeva spontaneamente seguendo lo sguardo e le emozioni nascevano istintivamente a ogni ascolto. Furono prodotte molte migliaia di composizioni. Visitando ora le tracce del pennello e dell'inchiostro, tuttavia, i versi appaiono in disordine, lontani dalla dizione di poesie [*shi*] e rapsodie [*fu*]; i caratteri sono combinati in modi diversi, è difficile penetrarne il significato e comprenderli. Non si dice forse “guardando in alto essi sembrano divenire più alti; provando a penetrarli essi sembrano diventare più duri?”¹⁹ Coloro che possiedono intelletto avanzano [nell'interpretazione]; coloro che non hanno ingegno non possono che desistere. A quel tempo,

pondente al regno di un sovrano in riferimento a un sovrano in vita. Si veda *Shinsen Man'yōshū chūshaku*, vol. 1, p. 14.

¹⁶ La quasi totalità dei testimoni, tuttavia, reca la dicitura “il maestro” (先生). Ciò potrebbe essere dovuto al fatto che già dalla seconda metà del decimo secolo lo *Shinsen Man'yōshū* viene attribuito al letterato confuciano Sugawara no Michizane.

¹⁷ L'incipit della prefazione cita l'inizio della prefazione alla “rapsodia delle due capitali” di Ban Gu (32-92): «La rapsodia è la corrente della poesia del passato» (賦者古詩之流也).

¹⁸ I “suoni di Zheng e di Wei” è un'espressione che compare in molti testi continentali; in Bai Juyi (772-846), in particolare, è usata per indicare nuove forme di musica e dunque, per estensione, è possibile che nella prefazione dello *Shinsen Man'yōshū* essa stia a indicare nuove forme di poesia (Shinma, 2002).

¹⁹ Citazione dai “Dialoghi” di Confucio; testo in Liu (1957, p. 182).

ottemperando al comando del sovrano, venne compilata una collezione che ammontava a decine di volumi, che includeva poesie tramandate oralmente oltre a quelle già raccolte e ordinate. La versione rifinita di questa collezione giace ora in una scatola e attende che ne sia giudicato il valore. Mi vergogno solo che su di essa non si possano posare i miei occhi mediocri. Più di recente, il saggio sovrano dell'era Kanpyō [889-897], in un momento di riposo dagli affari istituzionali, radunò la corte e indisse la pratica di abbinare poesie. Tra i poeti in posizione arretrata e gli attendenti personali di talento ciascuno presentò poesie sulle quattro stagioni, istituendo per la prima volta un banchetto dietro i nove cancelli.²⁰ Seguendo l'ispirazione rimanente vennero aggiunte poesie sulle due categorie dell'amore e del desiderio. Osservando con attenzione lo stile dello *uta*, sebbene sia vero che guardando al passato si può conoscere il presente, è pur vero che si può paragonare il presente al passato: le nuove composizioni sono come fiori, mentre quelle antiche sono come frutti. La sensibilità delle persone del presente crea versi ammirabili, come quando si taglia del broccato; l'animo delle persone del passato produce un'eleganza disordinata, come quando si tesse della seta grezza. Per questo ho diviso le poesie di sinistra e di destra in un primo e in un secondo rotolo per un totale di circa duecento testi, e l'ho intitolato "nuova raccolta delle diecimila foglie." Il precedente sovrano non si è limitato ad ammirare lo splendore delle poesie giapponesi, ma ha anche composto delle poesie in sinitico [*zekku*] che ha aggiunto alla sinistra di alcune delle poesie. Ciò che spero è che in ogni dimora coloro che amano la poesia facciano sollevare la polvere sulle travi, e che in ogni luogo coloro dotati di raffinatezza facciano fermare le nuvole che si muovono nel cielo.²¹ Nel quinto anno dell'era Kanpyō [893], nono mese d'autunno, venticinquesimo giorno, avrò fatto del mio meglio per preservare la bellezza della generazione precedente, ma probabilmente farò sciogliere in riso le generazioni future.

La prefazione è articolata in vari passaggi: prima di tutto, l'elogio dello stile poetico del periodo del *Man'yōshū* (Raccolta delle diecimila foglie) seguito dalla constatazione della difficoltà di interpretazione di queste poesie. Successivamente, la prefazione narra della compilazione di una raccolta poetica, che può forse essere identificata con una versione dello stesso *Man'yōshū*.²²

A questo punto la prefazione presenta il contesto contemporaneo, menzionando lo *uta-awase* promosso dal sovrano Uda e giustificando il valore delle poesie ivi prodotte. La prefazione si chiude con la presentazione della struttura dell'an-

²⁰ I "nove cancelli" indicano la residenza del sovrano.

²¹ Il primo passaggio deriva dalla "Rapsodia sul fischiettare" di Chenggong Sui (231-273), inclusa nella raccolta *Wen Xuan* (Selezione di *wen*), dove esso appare in riferimento al talento musicale del personaggio Yu Gong dello stato di Lu. Il secondo passaggio deriva probabilmente dall'enciclopedia del primo periodo Tang *Chuxueji* (Note per il primo studio), in corrispondenza della sezione "canzoni", sempre in riferimento agli effetti del talento canoro.

²² Gli studiosi non sono concordi su questo aspetto. Per una panoramica sugli studi sul processo di compilazione del *Man'yōshū* ricostruito attraverso la prefazione dello *Shinsen Man'yōshū* si veda Shinma (2002).

tologia e con una tipica nota di modestia da parte dell'anonimo autore. Se la prefazione allude, in effetti, allo *uta-awase* sponsorizzato dalla consorte imperiale Hanshi al principio dell'era Kanpyō, ossia al *Kanpyō oontoki kisai no miya no uta-awase* (le cui poesie costituiscono il nucleo dello *Shinsen Man'yōshū*), essa presenta dunque in maniera significativa tale evento come promosso direttamente dal sovrano, descrivendolo come un banchetto tenutosi nel palazzo residenziale. Nelle due sezioni seguenti si intende mostrare come la prefazione dello *Shinsen Man'yōshū* utilizzi degli espedienti retorici per associare lo *uta* e lo *uta-awase* ai banchetti imperiali di poesia in sinitico, ovvero l'istituzione culturale associata alla composizione poetica nel primo periodo Heian.

4. La retorica della composizione poetica

La legittimazione retorica della composizione di *uta* avviene, in primo luogo, attraverso la sua descrizione tramite il linguaggio associato ai banchetti di poesia in sinitico del primo periodo Heian. Ciò si evidenzia fin dall'incipit della prefazione:

古者飛文染翰之士、興詠吟嘯之客、青春之時、玄冬之節、隨見而興既作、觸聆而感自生。

In passato, quando gli ufficiali inumidivano i pennelli per comporre rapidi scritti e gli ospiti intonavano melodie seguendo l'ispirazione, al tempo della verde primavera o durante lo scuro inverno, l'ispirazione sorgeva spontaneamente seguendo lo sguardo e le emozioni nascevano istintivamente a ogni ascolto. (enfasi dell'autore)

Qui la produzione di *uta* del passato, ovvero al tempo della compilazione del *Man'yōshū*, è descritta attraverso il ricorso a un linguaggio mediato molto probabilmente dal commentario *Maoshi zhengyi* (Il significato corretto del Maoshi) al Classico della poesia (*shijing*), dove si legge: «provando emozione per le cose si mette in moto [l'animo]» (Kong, 1964, p. 38). Lo stesso tipo di retorica, tuttavia, appare anche in altri testi continentali trasmessi nel Giappone Heian, come il *Liji* (Libro dei riti) e il trattato letterario del VI secolo *Wenxin Dialong* (Il Tesoro delle Lettere: un Intaglio di Draghi).²³

Più che l'identificazione del possibile testo continentale di riferimento, tuttavia, è l'analisi delle declinazioni locali di questo tipo di retorica nei testi letterari Heian a essere significativa. Una fonte preziosa per osservare in che genere di testi fosse utilizzata la retorica del *Maoshi zhengyi* è lo *Honchō monzui* (Essenza letteraria

²³ Il commentario al Classico della poesia sembra tuttavia essere il testo di riferimento più plausibile, in quanto anche le prefazioni del *Kokin wakashū* mostrano un certo grado di associazione retorica con la cosiddetta "Grande Prefazione". Per un'analisi di quest'ultimo aspetto si veda Wixted (1983).

della nostra corte) di Fujiwara no Akihira (989-1066), compilato attorno alla metà dell'XI secolo. Probabilmente pensato come integrazione all'antologia poetica *Fusōshū* (Collezione di Fusang), lo *Honchō monzui* include varie categorie di testi composti in sinitico letterario dai letterati confuciani istruiti nel curriculum *kidendō* (Via degli annali e delle biografie) del *daigakuryō* (Dipartimento di Studi Superiori), spaziando da generi aulici come il *fu* (rapsodia o prosa rimata), a testi di carattere burocratico come *shō* (editti) e *hyō* (memoriali).²⁴ Di seguito sono riportate le occorrenze della retorica del *Maoshi zhengyi* nei testi inclusi nello *Honchō monzui*.²⁵

a. 感因事而發、興遇物而起。

L'emozione nasce a causa dei fenomeni; l'ispirazione sorge osservando le cose (*Honchō monzui* 5)

b. 詩人感物而思。

I poeti provano emozione per le cose e muovono il pensiero (*Honchō monzui* 214)

c. 觀物流詠。觸緒摛文。

Osservando le cose scorrono i canti; provando emozione componiamo gli scritti (*Honchō monzui* 287)

d. 觸境而催感。

Osservando ciò che ci circonda facciamo crescere l'emozione (*Honchō monzui* 310)

e. 觸眼而珍重者也。

Facendo correre lo sguardo apprezziamo [il paesaggio dinnanzi] (*Honchō monzui* 320)

f. 觸物以感。

Osservando le cose proviamo emozione (*Honchō monzui* 338)

g. 隨時而興。

Con lo scorrere delle stagioni nasce l'ispirazione (*Honchō monzui* 341)

Due sono gli aspetti rilevanti di queste occorrenze. Il primo è che, generalmente, il linguaggio dei testi nello *Honchō monzui* è più vicino a quello della prefazione dello *Shinsen Man'yōshū* di quanto non lo sia quello del *Maoshi Zhengyi*. Il linguaggio utilizzato nella prefazione dello *Shinsen Man'yōshū* mostra dunque più continuità con le declinazioni Heian di questo particolare tipo di retorica che non con la fonte continentale stessa. In secondo luogo, tutte le occorrenze nello *Honchō monzui* eccetto una appartengono a un genere e a un contesto di produzione specifici.

Mentre l'esempio (a) appartiene a una rapsodia composta dal letterato Sugawara no Michizane (845-903), le restanti occorrenze si trovano nel genere della prefazione ai banchetti poetici (*shijo*). Le prefazioni, testi in prosa parallela composti per descrivere in termini retoricamente elaborati il luogo, il tempo, i parte-

²⁴ Per una discussione sulla compilazione e la struttura dello *Honchō monzui* si veda Ōsone (1994: 3-176).

²⁵ La numerazione segue l'edizione critica di Ōsone *et al.* (1992).

cipanti, e il tema scelto per la composizione in occasione di un banchetto poetico, diventano nel corso del X secolo il genere socialmente più prestigioso per i letterati confuciani (Satō, 2016, pp. 108-9).²⁶ Tutte queste occorrenze appartengono a prefazioni composte per commemorare banchetti poetici promossi dal sovrano o dal sovrano in ritiro nel corso del primo periodo Heian (in un arco di tempo che va dall'830 al 950 circa). Eccetto l'esempio (d), tutte le occorrenze appartengono a prefazioni composte per banchetti di carattere istituzionale. Le occorrenze (b), (e), e (g), in particolare, provengono da prefazioni composte per il cosiddetto *naien* (Banchetto di Palazzo), uno dei principali banchetti istituzionali, che si teneva tra il ventesimo e il ventiduesimo giorno del primo mese lunare.

La retorica del *Maoshi zhengyi* è dunque principalmente impiegata nel primo periodo Heian per descrivere la composizione poetica in occasione di banchetti di poesia in sinitico. Esiste inoltre un rapporto quasi univoco tra questa retorica e i banchetti poetici istituzionali tenuti nel corso del primo periodo Heian. Tali banchetti rappresentavano l'istituzione culturale e rituale associata alla pratica poetica durante il primo periodo Heian e costituivano dunque il contesto in cui la poesia in sinitico veniva prodotta come forma di rituale di corte. Istituzionalizzati nel corso delle prime tre decadi del IX secolo, questi banchetti si tennero con regolarità ogni anno almeno fino alla metà del X secolo (Takigawa, 2007, pp. 31-144). Utilizzando lo stesso tipo di linguaggio associato ai banchetti istituzionali, la prefazione dello *Shinsen Man'yōshū* inserisce quindi la composizione di *uta* nell'ambito di un contesto istituzionalizzato di composizione poetica, creando uno spazio discorsivo che possa legittimare la pratica dello *uta* attraverso la sua associazione retorica a quella dello *shi*.

5. *Uta-awase* e banchetti poetici istituzionali

Quando arriva a descrivere la pratica poetica contemporanea, la prefazione dello *Shinsen Man'yōshū* rievoca lo *uta-awase* tenuto al principio dell'era Kanpyō (il già menzionato *Kanpyō oontoki kisai no miya no uta-awase*) come un banchetto promosso direttamente dal sovrano. La prefazione rafforza ulteriormente questa associazione attraverso una descrizione dell'organizzazione dello spazio sociale dei poeti attorno al sovrano che è chiaramente mutuata da quella dei banchetti istituzionali di poesia in sinitico. Il passaggio in questione recita:

當今、寬平聖主、萬機餘暇、舉宮、而方有事合歌。後進之詞人、近習之才子、各獻四時之歌、初成九重之宴。

²⁶ Le prefazioni sono, in effetti, il genere più rappresentato numericamente nello *Honchō monzui*.

Più di recente, il saggio sovrano dell'era Kanpyō [889-897], in un momento di riposo dagli affari istituzionali, radunò la corte e indisse la pratica di abbinare poesie. Tra i poeti in posizione arretrata e gli attendenti personali di talento ciascuno presentò poesie sulle quattro stagioni, istituendo per la prima volta un banchetto dietro i nove cancelli. (enfasi dell'autore)

La distinzione tra i “poeti in posizione arretrata” e gli “attendenti personali di talento,” i due gruppi sociali a cui è demandata la composizione poetica, ricalca in modo preciso la demarcazione sociale tra i *monnin* (letterati) che partecipavano ai banchetti poetici istituzionali.²⁷

A partire dall'inizio del IX secolo, infatti, e in particolare con il *Kōnin shiki* (Procedure dell'era Kōnin) dell'820 (Kōnin 11), viene stabilita una quota di *monnin* da convocare ai banchetti istituzionali, scelti tra i *monjōshō* (studenti di letteratura) e i letterati confuciani istruiti nel curriculum *kidendō* del Dipartimento di Studi Superiori (Takigawa, 2007, pp. 362-366). La loro partecipazione ai banchetti istituzionali dipende in primo luogo dall'abilità nel produrre una poesia su un tema assegnato e non dal rango di corte o dalla posizione burocratica. Sebbene coloro che partecipano al banchetto in virtù di questi ultimi (in genere gli aristocratici sopra il quinto rango) abbiano la possibilità di comporre una poesia, la loro partecipazione non è tuttavia subordinata all'abilità poetica come nel caso dei *monnin*.

Nelle fonti cerimoniali del X secolo, come ad esempio nel manuale *Hokuzanshō* (Note dalla montagna settentrionale), il termine *tenjō-bito* (coloro che accedono alla sala) viene spesso utilizzato per indicare quest'ultimo gruppo sociale, in quanto seduto in prossimità del sovrano. Al contrario, i *monnin* convocati appositamente per comporre poesia siedono nel cortile, lontano dal cuore del banchetto, e perciò sono definiti negli studi contemporanei *jige-bito no monnin* (*monnin* che siedono in basso). La distinzione sociale tra i *tenjō monnin* e i *jige monnin* si riflette dunque nella loro organizzazione spaziale, come si può osservare nella seguente voce dallo *Hokuzanshō*, che descrive le postazioni dei *monnin* convocati al *kyokusui no en* (banchetto del ruscello serpeggiante) tenuto nella primavera del 966 (Kōho 3): «I posti dei *monnin* sono sistemati a ridosso del canale (i *monnin* attendenti [*tenjō-bito*] sono seduti a ovest del canale; i restanti a est)» (Kudō, 1993, p. 81). Nel descrivere i poeti che partecipano allo *uta-awase* dell'era Kanpyō, la prefazione dello *Shinsen Man'yōshū* rappresenta questi ultimi in una configurazione spaziale mutuata dai banchetti poetici istituzionali: i “poeti in posizione arretrata” corrispondono così ai *jige monnin* (convocati in virtù del talento poetico), mentre gli

²⁷ *Monnin* significa letteralmente “letterato” e, nel suo significato più lato, sta inizialmente a indicare i letterati confuciani o coloro che sono particolarmente versati nella composizione letteraria. Nelle fonti dal IX secolo in poi, con il processo di istituzionalizzazione dei banchetti di poesia in sinico, il significato di *monnin* si restringe per andare a indicare nello specifico coloro (solitamente i letterati confuciani istruiti nel *kidendō*) che vengono convocati ai banchetti poetici per comporre poesie da presentare al sovrano. Si veda Kudō (1993, pp. 75-81).

“attendenti personali di talento” corrispondono ai *tenjō monnin* (convocati in virtù di rango e posizione burocratica).

La prefazione dello *Shinsen Man'yōshū*, inoltre, mostra una particolare continuità con le dinamiche sociali dei banchetti privati di poesia in sinitico che il sovrano Uda promuove, su modello dei banchetti istituzionali, per dotare di un apparato culturale e rituale l'entourage privato basato sulla propria residenza personale. Ad esempio, una prefazione composta dal letterato Sugawara no Michizane per un banchetto indetto da Uda nell'autunno dell'891 (Kanpyō 3) mostra un lessico simile a quello della prefazione dello *Shinsen Man'yōshū* per quanto concerne la divisione spaziale dei gruppi sociali. Nel passaggio finale della prefazione di Michizane si legge:

詩臣兩三人、近習七八輩、請各成篇以備言志爾。

Due, tre ufficiali di poesia [*shishin*]; sette, otto attendenti personali [*kinjū*]: ciascuno comporrà una poesia per rendere evidenti le proprie intenzioni (Kawaguchi, 1966, p. 380).

La prefazione è composta per il cosiddetto *chōyō kōchō* (banchetto del giorno successivo al doppio Yang), così chiamato perché tenuto il decimo giorno del nono mese, esattamente un giorno dopo il Banchetto del Doppio Yang.²⁸ Il “banchetto del giorno successivo” fa parte di una serie di banchetti promossi da Uda come parte dell'organizzazione rituale del proprio entourage privato, insieme ad altri tenuti in date significative del calendario lunare (come il terzo giorno del terzo mese o il settimo giorno del settimo mese). I *kinjū* (attendenti personali), menzionati sia nella prefazione di Michizane sia nella prefazione dello *Shinsen Man'yōshū*, sono, difatti, coloro a cui è concesso il diritto di accedere alla residenza personale del sovrano, una categoria sociale che acquista un peso politico sempre più rilevante durante il regno del sovrano Uda (Takigawa, 2007, pp. 170-171). Il fatto che la prefazione dello *Shinsen Man'yōshū* descriva lo spazio sociale dello *uta-awase* dell'era Kanpyō nei termini di quello dei banchetti privati del sovrano Uda mostra come il testo intenda rappresentare il primo come un'estensione dei secondi.

Gli *uta* collezionati nello *Shinsen Man'yōshū* sono dunque connotati socio-culturalmente attraverso uno specifico contesto di produzione, quello dello *uta-awase*. Quest'ultimo è a sua volta descritto in termini di un banchetto di poesia in sinitico promosso dal sovrano e, in particolare, attraverso il linguaggio associato ai banchetti privati tenuti da Uda. Questa associazione intende così proiettare sugli *uta-awase* un certo grado di legittimazione socioculturale, nella misura in cui essi vengono connotati nel testo con attributi retorici normalmente associati a eventi rituali istituzionali della corte del primo periodo Heian. In particolare, l'associazione dello *uta-awase* dell'era Kanpyō ai banchetti tenuti dal sovrano segnala l'ur-

²⁸ Per un'analisi della natura di questo banchetto si veda Hatooka (2005, pp. 91-110).

genza, da parte dell'anonimo autore della prefazione, di includere questo evento nella rosa di attività semi-istituzionalizzate che contribuiscono a regolare il regime rituale della corte di Uda.

Conclusioni: *Shinsen Man'yōshū* e *Kokin wakashū*

La posizione dello *uta* tra la fine del IX e l'inizio del X secolo è negoziata nella prefazione al primo volume dello *Shinsen Man'yōshū* tramite la descrizione dello stesso con un linguaggio associato alla produzione istituzionale di poesia in sinitico. La legittimazione della pratica dello *uta*, tuttavia, non va di pari passo con il riconoscimento sociale dei suoi autori. A dispetto delle strategie testuali di affermazione culturale dello *uta* operate nella prefazione, infatti, la configurazione sociale dell'attività poetica negli *uta-awase* impone delle limitazioni nel grado di legittimazione che la raccolta concede ai poeti a cui è demandata la produzione di poesia.

Negli *uta-awase* di questo periodo i poeti, di norma individui di basso-medio rango, non partecipano all'evento ma si occupano solamente della presentazione delle poesie che vengono poi fruite e utilizzate dai membri del clan imperiale e dell'aristocrazia. Gli *uta* inclusi nello *Shinsen Man'yōshū*, di conseguenza, risultano sempre anonimi all'interno della collezione. L'urgenza di abbinare ogni *uta* inserito nella collezione con un tema e con un autore specifico è propria invece dell'antologia poetica *Kokin wakashū*, che prende forma nello stesso periodo in cui lo *Shinsen Man'yōshū* subisce un primo processo di compilazione all'inizio del X secolo. Tale urgenza è determinata dalla posizione sociopolitica dei compilatori del *Kokin wakashū*, tutti poeti di basso e medio rango che cercano nella compilazione dell'antologia uno strumento di legittimazione del capitale culturale della propria classe professionale (in qualità di produttori di *waka* su tema assegnato da un superiore). La relazione tra *Shinsen Man'yōshū* e *Kokin wakashū*, dunque, si configura anche in rapporto al differenziale sociale tra i compilatori delle due antologie. Kumagai (1993) ipotizza infatti che lo *Shinsen Man'yōshū* sia stato compilato da un membro dell'entourage personale del sovrano Uda, che identifica in Fujiwara no Toshiyuki (?-?), poeta attivo tra la fine del IX e l'inizio del X secolo (pp. 170-174). Toshiyuki è membro della cancelleria privata del sovrano a partire dall'era Ninna e durante l'era Kanpyō, periodo che si sovrappone con il regno di Uda (Murase, 1994, pp. 25-43). Nonostante sia noto anche in virtù del suo talento poetico, la posizione di Toshiyuki nell'entourage del sovrano è dettata primariamente dalla sua affiliazione burocratica. L'identificazione di Toshiyuki o di un individuo del suo stesso rango sociale come compilatore dello *Shinsen Man'yōshū* crea una contrapposizione con l'idea di "poeta" (e quindi di categoria sociale specifica) proposta dai compilatori del *Kokin wakashū*. Il primo, infatti, è caratterizzato dal rango e dalla prossimità al sovrano mentre i secondi sono caratterizzati dall'expertise poetico ma anche dalla lontananza sociopolitica dal centro della corte Heian.

Lo *Shinsen Man'yōshū*, dunque, nella sua natura di antologia compilata per il sovrano da un membro del suo entourage, si pone in rapporto di complementarità con il *Kokin wakashū*, che si fa invece portavoce delle istanze sociopolitiche dei poeti di basso e medio rango normalmente esclusi da quegli eventi, come gli *uta-awase*, per i quali essi producono poesie. Insieme, *Shinsen Man'yōshū* e *Kokin wakashū* rappresentano la complessità sociale del campo letterario dello *uta* all'inizio del X secolo.

Se nel *Kokin wakashū* è definitivamente sancito il ruolo sociale e culturale del *waka*, ovvero della “poesia in risposta,” che può ergersi a modello complementare della poesia in sinatico, nello *Shinsen Man'yōshū* si cerca di configurare lo *uta* in un contesto specifico, quello dello *uta-awase*, inserendo la descrizione di questo tipo di evento all'interno di una rete testuale dal carattere istituzionale.

Nel momento storico in cui lo *uta* si sta riconfigurando in *waka*, dunque, lo *Shinsen Man'yōshū* si mostra come un prezioso sito di indagine per osservare modalità alternative di configurazione formale, sociale e politica dello *uta* nel primo periodo Heian.

Bibliografia

- Cranston, Edwin A. (2006). *Grasses of Remembrance*. Stanford California: Stanford University Press.
- Furuse, Natsuko (1998). *Nihon kodai ōken to gishiki*. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan.
- Hanzawa, Kan'ichi; Tsuda, Kiyoshi (2015). *Taishaku Shinsen man'yōshū*. Tōkyō: Bensei shuppan.
- Hatooka, Akira (2005). *Kyūtei shijin Sugawara no Michizane: Kanke bunsō. Kanke kōshū no sekai*. Tōkyō: Kasama shoin.
- Heldt, Gustav (2008). *The Pursuit of Harmony: Poetry and Power in Early Heian Japan*. Cornell: Cornell University East Asia Program.
- Hirano, Yukiko (2007). *Chisato shū zenshaku*. Tōkyō: Kazama shobō.
- Izumi, Noriko (1981). “Shinsen man'yōshū ni okeru kanshi to waka”. *Joshidai bungaku kokubun hen*, vol. 32, pp. 62-75.
- Kamiya, Masayoshi (2002). “Jōwa no hen to Ōten-mon no hen: Heian shoki no ōken keisei”. *Shigaku zasshi*, vol. 111, n. 11, pp. 40-57.
- Kawaguchi, Hisao (a cura di) (1966). “Kanke bunsō, Kanke kōshū”. *Nihon koten bungaku taikai*, vol. 72, Tōkyō: Iwanami shoten.
- Kojima, Noriyuki (1976). *Kokinshū izen: shi to uta no kōryū*. Tōkyō: Hanawa shobō.
- Kong, Yingda (a cura di) (1964). *Maoshi zhengyi*. Hong Kong: Zhonghua shuju.
- Kudō, Shigenori (1993). *Heianchō ritsuryō shakai no bungaku*. Tōkyō: Perikansha.
- Kumagai, Naoharu (1992). *Heianchō zenki bungakushi no kenkyū*. Tōkyō: Ōfūsha.

- Kuroita Katsumi (1966). “Nihon Montoku tennō jitsuroku”. *Kokushi taikei*, vol. 3, Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan.
- Kyūsojin, Hitaku (1958). “Shinsen man’yōshū to kenkyū”. *Mikan kokubun shiryō*, serie I, vol. 9, Toyohashi-shi: Kirisutokyō insatsu.
- Liu Baonan (a cura di) (1957). *Lunyu zhengyi*. Beijing: Zhonghua shuju.
- Matsubara, Shigeru (1971). “Kanpyō oontoki kisai no miya uta-awase kō”. *Kokubi*, vol. 215, pp. 2-13.
- McCullough, Helen C. (1985). *Brocade by Night: “Kokin wakashū” and the Court Style in Classical Japanese Poetry*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Miki, Asako (2021). “Koresada shinnō-ke uta-awase ni tsuite”. *Mozu kokubun*, vol. 30, pp. 73-87.
- Murase, Toshio (1994). *Heianchō kajin no kenkyū*. Tōkyō: Shintensha.
- Ōsone, Shōsuke (1994). *Ōchō kanbungaku ronkō*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Ōsone, Shōsuke et al. (1992). *Honchō monzui*, in *Shin nihon koten bungaku taikai*, vol. 27, Tōkyō: Iwanami shoten.
- Sagiyama, Ikuko (a cura di) (2000). *Kokin Wakashū: Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*. Milano: Edizioni Ariele.
- Satō, Michio (2016). *Kudaishi ronkō: Ōchō kanshi to wa nan zo ya*. Tōkyō: Bensei shuppan.
- Shinma, Kazuyoshi (2002). “Shinsen man’yōshū jo ni tsuite no oboegaki”. *Kōnan daigaku kiyō bungaku hen*, vol. 128, pp. 18-31.
- Shinsen man’yōshū kenkyūkai (a cura di) (2005). *Shinsen man’yōshū chūshaku, kan jō (1)*. Ōsaka: Izumi shoin.
- Id. (a cura di) (2006). *Shinsen man’yōshū chūshaku, kan jō (2)*. Ōsaka: Izumi shoin.
- Takano, Taira (1970). *Shinsen man’yōshū ni kan suru kisoteki kenkyū*. Tōkyō: Kazama shobō.
- Takigawa, Kōji (2007). *Tennō to bundan: Heian zenki no kōteki bungaku*. Ōsaka: Izumi shoin.
- Tamura, Ryūichi (1989). “Kadai no keisei”. *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū*, vol. 34, pp. 86-93.
- Tokoro, Isao (1967). “‘Kanpyō no chi’ no saikentō: Kanpyō zengo no kugyō jinji o chūshin toshite”. *Kōgakkān daigaku kiyō*; vol. 5, pp. 107-139.
- Uchida, Junko (1978). “Kanpyō oontoki kisai no miya uta-awase: honbun no mondai o chūshin ni”. *Kokugo kokubun*, vol. 47, n. 10, pp. 16-33.
- Webb, Jason (2005). *In Good Order: Poetry, Reception, and Authority in the Nara and Early Heian Courts*. PhD Dissertation: Princeton University.
- Wixted, Timothy J. (1983). “The Kokinshū Prefaces: Another Perspective”. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 43, n. 1, pp. 215-238.

L'immagine del *sakura* nello *Yoru no Nezame*

Samantha Audoly

Fra le diverse versioni incomplete dello *Yoru no Nezame*¹ (Risvegli notturni, 1060-1080), *monogatari* risalente al tardo periodo Heian (794-1185), ci resta quale testimone della parte finale dell'opera il celebre *Nezame monogatari emaki* (Rotolo illustrato della storia di Nezame, XII secolo). Questo rotolo dipinto su carta ascrivibile a Fujiwara no Takayoshi (1120?-60?), cui è attribuito il *Genji monogatari emaki* (Rotolo illustrato della storia di Genji, 1120-40), e annoverato fra i tesori nazionali giapponesi, è particolarmente apprezzato per la sua raffigurazione di un albero di ciliegio (*sakura*), soggetto abituale di mostre organizzate presso il museo *Yamato bunkakan* di Nara che ne detiene la proprietà. L'immagine del fiore di ciliegio aveva già acquisito un valore imprescindibile nella poesia *waka* e nei *monogatari* Heian, prevalentemente quale metafora della fragilità delle relazioni fra uomo e donna, fin dalla compilazione del *Kokin wakashū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 905).

A questo suo legame con i rapporti sentimentali ritengo venga dato particolare risalto nello *Yoru no Nezame*, in cui l'immagine del ciliegio accompagna l'evoluzione del rapporto sentimentale fra i protagonisti. Benché l'uso dell'immagine del ciliegio in quest'opera non sia stato finora studiato, esso è legato a tre scene cruciali quale oggetto di due poesie, tanto apprezzate dai compilatori Fujiwara no Teika (1162-1241) e Fujiwara no Tameie (1198-1275) da essere raccolte rispettivamente nel *Monogatari nihyakuban uta awase* (Gara poetica di duecento turni su componimenti tratti da *monogatari*, fine XII-inizio XIII secolo) e nel *Fūyōwakashū* (Raccolta di foglie portate dal vento, 1271), e soggetto della prima illustrazione presente nel celeberrimo rotolo.

Pur tuttavia, l'immagine del ciliegio non sembra connessa all'idea di fragilità dei rapporti umani quanto in altri testi coevi. Ritengo ciò sia indicativo della transizione verso il sistema familiare detto *ie* in atto dalla fine del periodo Heian e del conseguente rinnovamento dell'immagine di famiglia come comunità sociale solida e solidale (Negri, 2000-2001, pp. 476-477; Nagai, 1990, pp. 69-70).

Attraverso un'analisi comparativa delle scene in cui il ciliegio è presente, mi propongo di rendere evidente quanto la concezione di relazione sentimentale proposta nello *Yoru no Nezame* sia peculiare, in particolare se consideriamo che l'utilizzo del *sakura* come elemento poetico o decorativo nel testo ricorre in situazioni legate alla sfera sentimentale che ricalcano un modello narrativo caratteristico.

¹ Dove il sostantivo *Nezame* indica anche il nomignolo attribuito alla protagonista.

Per poter confrontare questo approccio particolare all'usuale connotazione culturale del *sakura* nel periodo Heian, vale la pena ripercorrerne brevemente la storia socio-letteraria.

Stando al *Kojikiden* (Commentario al *Kojiki*, 1764-1798) di Motoori Norinaga (1730-1801), già nella figura mitologica di Konohana no Sakuyahime sarebbe stata ravvisabile l'immagine del fiore di ciliegio (Saikū rekishi hakubutsukan, 2000, p. 48). Ciò sarebbe in linea con il fatto che il fiore di ciliegio era considerato dalla popolazione rurale di epoca Nara sede della divinità dell'agricoltura, concezione da cui avrebbe ricavato la sua valenza di fonte della vita e la sua connotazione di elemento propiziatorio in relazione al raccolto (Sagiyama, 1998, p. 349; Giordano, 2021, p. 111). È notevole, tuttavia, il fatto che, benché associato all'agricoltura, il *sakura* non venisse citato nei *fūdoki* (cronache provinciali), pur essendo già sfruttato come elemento poetico nel coevo *Nihon shoki* (Annali del Giappone, 720). Questo perché sarebbe stato già considerato una pianta a valenza squisitamente poetica più che pratica (Saikū rekishi hakubutsukan, 2000, p. 48), un tema culturalmente connotato quale oggetto "naturale secondario" (Shirane, 2012, p. 4) contrapposto a elementi naturali concreti.

È in questa veste che nel periodo Heian il *sakura* avrebbe scavalcato l'*ume*, il pruno (Shirane, 2012, p. 35), fino ad allora venerato dagli eruditi giapponesi per la sua associazione con la cultura cinese, diventando il fiore prediletto anche degli abitanti della corte (Sagiyama, 1998, p. 352; Shirane, 2016, p. 151). In breve tempo, non soltanto si sarebbe preso a celebrare proprio a corte, nel terzo mese, lo *hanashizume no matsuri* (rito per pacificare i fiori), il cui scopo ultimo era quello di scongiurare epidemie (Sagiyama, 1998, p. 350; Saikū rekishi hakubutsukan, 2000, p. 7), ma soprattutto a tenere annualmente, nel secondo mese, lo *hana no en*, banchetto poetico imperiale dedicato alla fioritura dei ciliegi.¹

Quest'ultimo aveva luogo nello *shishinden*, il padiglione del trono del palazzo imperiale, e proprio lì di fronte era stato piantato, nell'VIII secolo, un *sakura* in sostituzione del pruno che fino ad allora l'aveva adornato in coppia con un albero di mandarino (Giordano 2021, p. 114). L'avvenimento viene menzionato anche nel *Kojidan* (Storie di antichi eventi, XIII secolo), secondo cui sarebbe stato piantato una prima volta già dall'imperatore Kanmu (737-806) e, dopo l'incendio del 960, rimpiazzato per ordine dell'imperatore Murakami (926-967) con uno proveniente dalla residenza del principe Shigeakira (904-954), padre della consorte imperiale Kishi (929-985), la quale, essendo stata una sacerdotessa di Ise, era nota anche come Saikū no nyōgo o "consorte imperiale Saikū" (Saikū rekishi hakubutsukan, 2000, pp. 7, 49-50).² Menziono il racconto riportato nel *Kojidan* in quanto mi piace sottolineare come anche nell'antologia *Saikū nyōgoshū* (Raccolta della

¹ Descritto anche nell'omonimo ottavo capitolo del *Genji monogatari*.

² Residenza temporanea presso il santuario di Ise delle *saiō*, principesse imperiali scelte come sacerdotesse nel santuario di Ise; termine utilizzato per estensione per indicare le *saiō* stesse.

consorte imperiale Saikū, 985 ca.) ci siano diverse poesie sul *sakura* in piena fioritura che fa da raccordo fra il *saikū* e la casa paterna (Saikū rekishi hakubutsukan, 2000, pp. 5, 54). Esso acquisisce così un'accezione nostalgica particolare che si rende evidente, fra le altre, nelle poesie 251 e 252:

<i>Oru hito mo</i>	Solo i fiori
<i>Naki yamazato ni</i>	Del villaggio montano in cui
<i>Hana nomi zo</i>	Non c'è nessuno a coglierli
<i>Mukashi no haru wo</i>	Non hanno dimenticato
<i>Wasurezari keru</i>	La primavera di una volta
<i>Furusato ni</i>	Più ancora che per i fiori,
<i>Karesu sakura mu</i>	Così simili ai ciliegi che sono appassiti
<i>Hana yori mo</i>	Nel mio villaggio nato,
<i>Adanaru yo koso</i>	Mi si è spezzato il cuore
<i>Kanashikarikere</i>	Soprattutto per questo mondo effimero!

In ambito squisitamente poetico il *sakura* si lega al tema della contemplazione dei fiori che cadono nelle ultime poesie del *Man'yōshū* (Raccolta di diecimila foglie, inizio VIII secolo), in cui il sentimento di dolore suscitato dalla fragilità del ciliegio si sostituisce all'ammirazione per la sua vitalità tipica delle poesie più antiche (Sagiyama, 1998, p. 358; Giordano, 2021, pp. 112-113). Il *sakura*, che già nel *Kojiki* era associato sia all'idea di vitalità fugace, breve fioritura e inevitabile caduta, sia a quella di perfezione estetica femminile (Sagiyama, 1998, p. 352), nel *Kokin wakashū* sarebbe arrivato ad incarnare l'impermanenza e la volubilità dei sentimenti umani (Sagiyama, 1998, pp. 358-359), in linea con il concetto buddhista del *mujōkan* (Giordano, 2021, pp. 114-115), fragilità e vulnerabilità (Shirane, 2016, pp. 133-134). A riprova di ciò, il numero delle poesie legate alla caduta dei fiori di ciliegio, o soltanto all'idea della loro caduta, supera nettamente nel *Kokinshū* il numero di quelle legate alla loro fioritura (Sagiyama, 1998, pp. 358-359; Giordano, 2021, p. 115; Shirane, 2012, p. 47). Quindi, dalla compilazione del *Gosen wakashū* (Raccolta successiva di poesie giapponesi, 951) e dello *Shūi wakashū* (Collezione di spigolature di poesia giapponese, 1005), il termine *hana* avrebbe finito con il sovrapporsi totalmente a quello di *sakura*, considerato nel periodo Heian il fiore per eccellenza (Sagiyama, 1998, p. 360; Shirane, 2012, p. 53).

In questa tradizione letteraria si situano, pur in maniera non convenzionale per l'epoca, i tre episodi dello *Yoru no Nezame*, anche noto come *Yowa no Nezame* (Risvegli nel cuore della notte) o *Nezame monogatari* (Storia di risvegli notturni) dal nome attribuito alla protagonista nella seconda parte dell'opera, *Nezame no*

ue o ‘Signora dei risvegli’,³ oggetto della mia analisi. Trattasi di un *monogatari* risalente al tardo periodo Heian e come lo *Hamamatsu Chūnagon monogatari* (Storia del Consigliere di mezzo di Hamamatsu, XI secolo) attribuito da Fujiwara no Teika, nella sua copia manoscritta del *Sarashina nikki* (Le memorie della dama di Sarashina, 1060), proprio all’autrice del *Sarashina*, nota come figlia di Sugawara no Takasue (1008-?). Del testo restano copie superstiti da tre o cinque libri,⁴ ma tutte presentano le stesse lacune a metà e alla fine della storia, i cui contenuti sono stati ricostruiti sulla base di citazioni riportate nel *Mumyōzōshi* (Libro senza nome, inizio XIII secolo), in antologie poetiche come le succitate *Fuyōwakashū* e *Monogatari nihyakuban utaawase*, nonché sulla base dei frammenti di recente scoperta *Den Jien hitsu Nezame monogatari kire* (Frammento della storia dei risvegli notturni nella trascrizione attribuita a Jien, inizio XIII secolo), *Den Gokōgon’in hitsu Nezame kire* (Frammento dei risvegli notturni nella trascrizione attribuita all’imperatore in ritiro Go-Kōgon’in, XIV secolo), *Den Jakuren hitsu Nezame monogatari ekotoba gire* (Frammento del testo illustrato della storia dei risvegli notturni nella trascrizione attribuita a Jakuren, tardo XII secolo) e delle illustrazioni presenti nel *Nezame monogatari emaki* (Rotolo illustrato della storia dei risvegli notturni).

L’opera narra la storia d’amore fra il protagonista maschile, noto come Chūnagon (Secondo consigliere) sebbene arrivi a rivestire la carica di *udaijin* (Gran ministro della destra) nell’ultima parte superstita del *monogatari*, e della protagonista femminile nota inizialmente come Naka no kimi, sorella minore della sua prima consorte, Ōigimi. «Questa coppia che si sveglia continuamente per il turbamento, sebbene avesse un rapporto non superficiale, è un esempio di sofferenza immensa» (Suzuki, 1974, p. 39) fin dal loro primo incontro, che avviene subito prima delle nozze fra Chūnagon e Ōigimi. Ciononostante, Chūnagon e Naka no kimi avranno una progenie numerosa e di successo, segno inequivocabile della predestinazione del loro rapporto. Nello svolgersi della trama (riassunta in Tab. 1) sono numerosi gli avvenimenti che arrecano sofferenza ai due, fra cui spiccano la morte di Ōigimi, il tranello ordito allo scopo di sedurre Nezame da parte dell’imperatore regnante e l’accusa di aver posseduto sotto forma di spirito vivente la prima consorte di Chūnagon, la sorella dell’imperatore Ichi no miya, mossa contro la protagonista dall’imperatrice madre.

³ Il soprannome deriva dalle notti passate in bianco a piangere cui si fa riferimento fin dall’incipit dello *Yoru no Nezame* e D’Etchevery (2000, pp. 122, 146) suggerisce sia un riferimento retorico all’insonnia convenzionalmente associata ad attendenti e funzionari di basso rango a corte.

⁴ Si tratta del testo Sonkeikaku o Maeda, in tre libri, e dei testi in cinque libri Shimabara, Chikuhakusono, Jissen joshi daigakuzō Kurokawa Mamichi Shikigo, Kanō bunko, Seikado bunko e Kokkai toshokan. La versione considerata più simile all’originale a livello linguistico è il testo Shimabara, risalente a un periodo compreso fra il 1661 e il 1704 (Richard 1973, p. 51). In particolare, il testo a cui mi riferisco è l’edizione critica a opera di Suzuki (1973), che ha riordinato, su modello dei testi Maeda e Kokkaitoshokan, universalmente considerati i più affidabili per quanto riguarda la scansione cronologica della storia, proprio il testo Shimabara.

Le tre situazioni cui è legata l'immagine del *sakura*, tuttavia, ricalcano tutte il modello dinamico e narrativo per cui rappresentano allo stesso tempo l'apice della disperazione e il preludio a un rivolgimento in positivo per la coppia di amanti coinvolta. Si tratta della presunta malattia di Nezame, che cela in realtà la sua prima gravidanza; della riconciliazione fra Chūnagon e Nezame successivamente al tentativo di sedurla da parte dell'imperatore regnante; in ultimo, del cosiddetto *ren'ai jiken* (incidente amoroso) riguardante il loro figlio Masago, ricostruito come parte del finale dell'opera.

A questa porzione del testo si riferiscono i frammenti delle trascrizioni attribuite a Jien, Jakuren e Gokōgon'in, nonché le quattro illustrazioni superstiti e i relativi brani del *Nezame monogatari emaki*, attualmente parte della collezione del museo Yamato Bunkakan di Nara, appartenente al gruppo Kintetsu. Il rotolo, conservato per generazioni nelle collezioni private di pittori della scuola Tosa, è stato catalogato come tesoro nazionale il 22 novembre 1962 sotto il nome completo di *Shihon chakushoku Nezame monogatari emaki* (Rotolo illustrato con immagini dipinte su carta del Nezame monogatari) con ID 201-63, tipologia 00059-00 (Bunkachō). Per quanto concerne la sua datazione, il colophon, risalente al XVIII secolo, attribuirebbe le immagini a Tosa Mitsunobu (1434-1535), che si crede essere in realtà l'autore del solo assemblaggio (Richard, 1973, pp. 27-28; Komatsu, 1987, p. 135), tuttavia nelle illustrazioni si riscontra l'uso di tecniche tipiche del periodo Heian quali *kinginpaku* (l'utilizzo di polvere d'oro e d'argento a fini decorativi), *hikime kagibana* (i caratteristici occhi allungati e naso a uncino delle figure umane) e il *fukinuki yatai* (che consiste nel rappresentare l'interno di un edificio come se il tetto ne fosse stato divelto; Yamato Bunkakan, 2014, p. 4): le illustrazioni del testo sono quindi datate alla fine del periodo Heian (Bunkachō), presumibilmente al XII secolo, ed attribuibili a Fujiwara no Takayoshi, già autore del *Genji monogatari emaki* (Richard, 1973, p. 28). Ci sono però diverse teorie riguardo autore e datazione: fra le tante, Shirahata Yoshi sostiene possa essere stato prodotto dopo la morte di Takayoshi, fra 1163 e 1165, mentre Komatsu Shigemi lo daterebbe addirittura al 1180 (Peterson, 2016, pp. 87-88).

La natura frammentaria dei testi rimastici e la manipolazione subita dal rotolo illustrato rende particolarmente difficile ricostruire puntualmente la porzione di storia ivi narrata; tuttavia, essa sembra riguardare il succitato *ren'ai jiken*, ovvero le conseguenze della scoperta da parte dell'imperatore, ormai in ritiro e indicato nel testo come Reizei, della relazione fra Masago, un tempo suo favorito e figlio secondogenito di Nezame e Chūnagon, e San no miya, la terza principessa, figlia prediletta dello stesso sovrano (Richard, 1973, p. 29). O ancora, fra Masago ed entrambe San no miya e Ni no miya, la Seconda Principessa, la sorella maggiore (Peterson, 2016, p. 101).

La storia narrata dal rotolo è divisa nei quattro episodi, preceduti dalle illustrazioni, di seguito elencati:

1. Brano preceduto dall'immagine di un *sakura* in piena fioritura. Masago, bandito dall'imperatore in seguito alla scoperta della *liaison*, raggiunge la residenza dell'amata e trova invece una sua attendente, la dama Chūnagon no kimi, che lo mette a parte della convocazione della principessa presso l'eremo paterno a Ōchiyama (Richard, 1973, p. 30). Come si vedrà, stando al *Den Jien hitsu Nezame monogatari kire*, quest'immagine potrebbe riferirsi in realtà all'incontro fra Masago e la rediviva Nezame (Peterson, 2016, pp. 104-105; Yamato Bunkakan 2014, p. 6).
2. Scena di *kaimami* preceduta dalla figura di un albero ormai spoglio a cui è avvinto un glicine fiorito, segno dell'avvento dell'estate e simbolo del clan Fujiwara a cui si può ragionevolmente ricondurre il protagonista maschile. Masago osserva dal giardino la consorte di un personaggio indicato come *sadaijin* (Gran ministro della sinistra) (Richard, 1973, pp. 32-33). Stando al *Den Jakuren hitsu Nezame monogatari ekotoba gire* è possibile che il personaggio femminile osservato da Masago sia Ni no miya, la Seconda Principessa, sorella maggiore di San no miya, con cui il ragazzo avrebbe una relazione che rievocherebbe il triangolo amoroso fra Ōigimi, Nezame e Chūnagon (Peterson, 2016, pp. 101-103). Prendendo per buona questa ricostruzione, la seconda immagine sarebbe, in realtà, antecedente cronologicamente (di quasi un anno) alla prima.
3. Un personaggio indicato come Yama no zasu (Abate del monte), che si ritiene essere l'abate del complesso templare del monte Hiei e zio di Nezame, visita l'imperatore in ritiro Reizei allo scopo di consegnargli una lettera in cui la protagonista svela il segreto della sua finta morte e chiede il perdono imperiale per Masago (Richard, 1973, pp. 33-35). L'illustrazione che precede la porzione di testo, e che ritrae su una veranda all'aperto due figure femminili probabilmente intente a conversare con una terza figura di cui si intravede soltanto lo strascico della veste, non sembra avere alcun legame con questa fase della narrazione; anzi, Richard (1973, p. 37) suggerisce possa riferirsi all'incontro fra Masago e la dama Chūnagon.
4. Unico brano preceduto da un'immagine priva di elementi naturali, ambientato all'interno di una stanza in cui due uomini, di cui uno abbigliato come un monaco, si fronteggiano. Sebbene l'immagine possa riferirsi in egual modo alla conversazione fra l'abate e l'imperatore in ritiro, il brano riporta l'incontro fra Reizei e Masago, che si presume riceva il suo perdono (Richard, 1973, pp. 35-36).

La prima delle due poesie riguardanti il *sakura* viene declamata dal protagonista Chūnagon già nel primo *maki* dello *Yoru no Nezame*, dopo aver udito un usignolo cantare fra i rami dell'albero di ciliegio in piena fioritura nel giardino della residenza in cui vive Nezame e che lui frequenta in quanto consorte di Ōigimi. Il protagonista maschile è l'unico, oltre alla dama Tai no kimi, a conoscere la vera natura della cosiddetta malattia di Nezame, incontra un'unica volta sotto men-

tite spoglie e mai più vista da allora. Pur avendo scoperto, dopo un'incessante ricerca, la vera identità della «donna conosciuta quella notte», infatti, Chūnagon è sempre stato tenuto lontano dalla protagonista, che viene giudicata da Tai no kimi troppo fragile per poterlo rivedere. Il resto della famiglia ignora i loro trascorsi e le reali condizioni di Nezame, che temono sia vittima di uno spirito ostinato, tanto che il padre deciderà di ricorrere alla tonsura pur di essere in grado di salvarla pregando per lei. Il fratello preferito di Nezame, Saishō no Chūjō, tuttavia, proprio ascoltando questa poesia declamata dal protagonista, nascosto sotto un ciliegio fiorito pur di rimanere nelle vicinanze dell'amata, scopre i suoi veri sentimenti, al punto che finirà per aiutarli a tenere segreta tanto la gravidanza quanto la nascita della loro prima figlia, nota come Himegimi e affidata alle cure della madre di Chūnagon ancora in fasce.

La poesia (Suzuki, 1974, p. 133) è riportata pressoché invariata, salvo l'utilizzo nell'antologia del *kanji* 鶯 (*uguisu*, usignolo), nel *Fūyōwakashū*, in cui viene registrata nel secondo *maki* sulla primavera (Higuchi, 1987, p. 245).

Waga goto ya
Hana no atari ni
Uguisu no
Koe mo namida mo
Shinobiwabimuru

Ah, sono forse le mie
 La voce e le lacrime
 Dell'addolorato usignolo
 Per cui è diventato insopportabile
 Stare fra questi fiori?

Chūnagon si identifica quindi nell'usignolo che richiama lo strazio della separazione non soltanto per convenzione poetica originata da Kakinomoto no Hitomaro (662-710) ma anche per la sua assonanza con *uku*, dall'aggettivo *ushi*, 'doloroso' (Giordano, 2021, pp. 197-198). L'usignolo canta fra i fiori di ciliegio, qui intesi come simbolo della vicinissima ma irraggiungibile Nezame: sebbene l'uso del *sakura* quale rappresentazione della bellezza femminile, come si è ricordato, non sia affatto inedito, vorrei attirare l'attenzione sul contesto in cui questo *tanka* viene declamato.

Non solo, contrariamente alla maggior parte delle poesie composte sul *sakura* nel tardo periodo Heian, si parla di un ciliegio in piena fioritura e non si pone affatto l'accento sulla perdita dei suoi boccioli né sulla loro caducità, ma addirittura la scena prelude all'agognata riunione dei due amanti, in occasione della nascita della loro figlia primogenita, in un contesto culturale in cui la nascita di un figlio era considerata prova tangibile della predestinazione della relazione. In qualche modo, dunque, il ciliegio sembra recuperare la sua accezione vitalistica e propiziatoria, anticipando uno sviluppo prospero e desiderabile.

La stessa connotazione positiva si può riscontrare nella successiva poesia sul *sakura*, declamata stavolta dalla protagonista femminile, durante una conversazione con una delle figlie acquisite, nel quarto *maki* dell'opera (Suzuki, 1974, p. 371). Il

brano rimane pressoché invariato nel testo Maeda, ma presenta variazioni significative sia nel testo *Kokkai toshokan* (che riporta *magaetsutsu*, “continuare a farsi confondere”, anziché *magaittsutsu*, “continuare a confondere”) che nella versione trasposta nel *Monogatari nihyakuban utaawase*, che riporta *miruramu*, “probabilmente starò guardando”, “chissà perché starò guardando” o “pare che stia guardando” anziché *mitsuramu*, “ho finito col guardare”, ma anche “di sicuro vedrò” (Higuchi, 1987, p. 102), insinuando nel lettore un dubbio riguardo la sua reale intenzione di ricorrere allo *shukke*.

Anche qui la menzione del *sakura* prelude a un ulteriore approfondimento della relazione fra Chūnagon e Nezame (in particolare al riconoscimento pubblico del loro legame) nonostante la temporanea separazione. Pur trattandosi dello stesso tipo di dinamica narrativa, il contesto potrebbe sembrare completamente diverso: in un *tanka* dal sapore decisamente più vicino al *mujōkan*, una Nezame scampata al corteggiamento sgradito dell'imperatore regnante, ma costretta a ricorrere all'aiuto di Chūnagon (che per questioni di orgogliosa preservazione del proprio status sociale avrebbe preferito poter ignorare), lamenta apparentemente la sua sofferenza nell'essere ancora nel mondo. C'è persino chi, come Peterson (2016, pp. 68-71), vi legge l'espressione del rimpianto per il legame con la sorella Ōigimi, rovinato a causa della relazione con Chūnagon, e la preferenza accordata dalla protagonista al rapporto con i figli, naturali o adottivi che fossero, rispetto a quello con lui. Tuttavia, con questo *tanka* la protagonista istituisce di fatto un nesso con quello declamato da Chūnagon:

Asaborake
Ukimi kasumi ni
Magaittsutsu
Ikutabi haru no
Hana wo mitsuramu

All'alba,
 Nella nebbia che con questo mio corpo dolente
 Continua a confondersi,
 Perché mai tanto spesso avrò visto
 I fiori primaverili?

Non soltanto l'immagine del *sakura* in piena fioritura richiama, com'era stato nelle già menzionate poesie del *Saikū nyōgoshū*, il giardino della residenza paterna, dove era stata declamata la poesia precedente, ma lo stesso uso retorico dell'immagine del corpo che si confonde con la nebbia, elemento che ricordiamo essere legato convenzionalmente tanto all'immagine del *sakura* (Giordano, 2021, p. 117; Kaneko, 2016, pp. 144-147, 151) quanto a quello dell'*uguisu* (Giordano, 2021, p. 199) fin dalla compilazione del *Man'yōshū*, suggerisce una nuova identificazione di Nezame stessa con i fiori di ciliegio, com'era stato nel *tanka Waga goto ya*, oltre a istituire con esso un'ulteriore connessione retorica.

Per quanto riguarda la terza e ultima occorrenza del *sakura*, un albero di ciliegio fiorito sotto cui si tiene un concerto (che possiamo immaginare sia legato in qualche modo a una sorta di celebrazione della fioritura) è rappresentato nella prima immagine dell'*emakimono* (Fig. 1). È questa l'illustrazione più apprezzata del ro-

tolo, al punto da essere spesso protagonista assoluta di mostre legate al *sakura*, ed è seguita dalla descrizione dell'incontro fra Masago, in cerca dell'amata San no miya, e la dama Chūnagon. Tuttavia, l'identificazione della scena rappresentata in quest'illustrazione si rivela problematica.

Ci sono infatti due possibili interpretazioni: secondo Richard (1973, p. 36) l'abitazione rappresentata potrebbe essere l'eremo di Ōchiyama, residenza dell'imperatore in ritiro che vi avrebbe condotto con sé la figlia prediletta, mentre i personaggi rappresentati in Figura 2 sarebbero l'imperatore in ritiro Reizei'in, seminascosto, e San no miya.

L'altra possibile interpretazione, sostenuta dai curatori dello Yamato Bunkakan (2014, p. 6) e da Peterson (2016, pp. 104-105) sulla base del *Den Jien hitsu Nezame monogatari kire*, è di gran lunga più interessante: secondo questa prospettiva, la scena rappresenterebbe il momento in cui Masago, una volta scoperto che sua madre aveva soltanto finto la sua morte per ritirarsi presso Kitayama, chiede il suo aiuto per rientrare nelle grazie dell'imperatore in ritiro. I due personaggi sulla sinistra sarebbero, quindi, Nezame e Saikū no miya, nota in precedenza come Ni no miya, la zia della protagonista che nel quarto *maki* si racconta abbia fatto ricorso alla tonsura per poter sfuggire a corteggiatori indesiderati dopo essere stata sacerdotessa di Ise, mentre l'*eboshi* che sbuca nella stanza accanto (Fig. 2) sarebbe quello di Masago, in visita. Mi piace pensare che questa seconda interpretazione possa istituire un ulteriore legame con il *Saikū nyōgoshū*, compilato nel X secolo e sicuramente noto all'autrice dello *Yoru no Nezame*.

Quale che sia la scena rappresentata nell'illustrazione, pur non avendo legami diretti con il testo è innegabilmente riconducibile all'epoca della separazione di Masago da San no Miya e del conseguente incontro fra il ragazzo e la dama Chūnagon, attendente della principessa rimasta presso la vecchia residenza anche dopo il ritiro della ragazza presso il padre.

La dinamica di questo incontro, e il relativo scambio di *waka*, viene ricostruita quasi univocamente nel *Mumyōzōshi*, nel *Fūyōwakashū* e nel *Monogatari nihyaku-ban uta awase*, nonostante la presenza di diverse lacune nel passaggio da un testo all'altro (Tab. 2), la presenza di minime variazioni nei testi e l'inversione temporale delle due poesie nel passaggio dal *Mumyōzōshi* alle raccolte poetiche (Suzuki, 1965, p. 317).

In particolare, la poesia di Chūnagon reciterebbe *asaji ga sue ni oku tsuyu* (la rugiada posatasi sulle cime delle sterpaglie) anziché *asaji ga sue no shiratsuyu* (la rugiada splendente sulle cime delle sterpaglie) e quella di Masago *kaze ni wabite* (addolorate a causa della bufera) anziché *kaze ni tsurete* (trasportate dalla bufera). È tuttavia degno di nota che resti identica la dinamica dello scambio, con la poesia della dama Chūnagon stimolata dall'espressione di una profonda preoccupazione per il futuro della relazione da parte di Masago. Gli autori di entrambe le poesie, di cui riporto di seguito la versione del *Fūyōwakashū*, utilizzano la rugiada, le sterpaglie e la bufera come metafore per i personaggi coinvolti nel *jiken*, rispettiva-

mente lo stesso Masago, San no miya e l'imperatore in ritiro Reizei. Stando alla versione del *Fūyōwakashū*, la dama Chūnagon esprime la sua preoccupazione riguardo il futuro della relazione fra Masago e la terza principessa; lui risponde in questo scambio (Higuchi, 1989, p. 281):

Arashi fuku
Asaji ga sue no
Shirotsuyu no
Kiekaerite mo
Itsuka wasuren

Se anche scomparisse del tutto
 La rugiada splendente
 Sulle cime delle sterpaglie
 Su cui infuria la bufera,
 Chissà se la dimenticherebbero mai?

Fuki harau
Kaze ni tsurete
Asajiu ni
Tsuyu nokoraji to
Kimi ni tsutaeyo

Temo non resterà rugiada
 Sulla dimora in cui crescono le sterpaglie
 Trasportate dalla bufera
 Che infuria spazzandola via:
 Fatelo sapere a sua altezza.

Anche stavolta viene rappresentata un'involontaria separazione presumibilmente temporanea fra amanti, che si suppone possa preludere a una riunione, successivamente al perdono di Masago da parte dell'imperatore. Questa volta il ciliegio non viene nominato nemmeno come generico "fiore"; è tuttavia senz'altro significativo che l'illustrazione di un ciliegio in fiore sia stata scelta per essere rappresentativa di questo arco narrativo. Da un lato, secondo i curatori del Yamato bunkakan, considerando anche le tre immagini successive che rappresentano un glicine fiorire nello stesso giardino, l'incontro al chiuso di Yama no zasu con l'Imperatore e l'ennesimo scorcio della stessa residenza in cui un pino sembra essere l'unica traccia di vegetazione ancora viva, le illustrazioni presenti nell'*emaki* possono essere interpretate come l'espressione dell'intenzione dell'autore del ri-assemblaggio del rotolo di suggerire una consonanza fra le vicende sentimentali in cui Masago è coinvolto e la successione delle stagioni, al fine di accentuare l'idea della vanità delle relazioni umane. Tuttavia, in accordo con la conclusione di Peterson (2016, pp. 85-94) che le immagini presenti nel rotolo abbiano una connotazione simbolica legata alla psiche dei personaggi, considero il richiamo all'immagine del ciliegio emblematico soprattutto della ripetizione della stessa dinamica precedentemente osservata e caratterizzata dal richiamo al *sakura*, nonostante sia stavolta messa in atto da personaggi diversi: i due amanti sono temporaneamente separati per questioni indipendenti dalla propria volontà, ma si riuniranno per dar vita a un'unione ancor più prospera.

È inoltre presente un'ulteriore variante della risposta di Masago nel *Monogatari nihyakuban utaawase* (Suzuki, 1965, p. 316, Higuchi, 1987, p. 112), che recita:

Fuki harau
Kaze ni wabite
Asajiu no
Tsuyu nokoraji to
Kimi ni tsutaeyo

Temo non resterà la rugiada
 Della dimora in cui crescono le sterpaglie
 Addolorate a causa della bufera
 Che infuria spazzandola via:
 Fatelo sapere a sua altezza.

Reputo quindi evidente come l'immagine del ciliegio sia usata in maniera peculiare rispetto a quanto accade nel *waka* e nei *monogatari* coevi.

Già nella poesia declamata da Chūnagon, infatti, il *sakura* in piena fioritura rappresenta Nezame, che nel corso del *monogatari*, in particolare nella seconda parte, viene caratterizzata come un personaggio solido e costante negli affetti, al punto da rifiutare l'imperatore per Chūnagon. Questa sua accezione sarebbe in piena contrapposizione all'immagine del ciliegio 'instabile' tipica delle antologie successive al *Kokin wakashū*, in cui, pure, la sua presunta incostanza ha spesso solo una funzione retorica legata all'esaltazione della volubilità umana (Sagiyama, 1998, pp. 362-364).

Nella poesia declamata da Nezame, quindi, il *sakura*, di nuovo in piena fioritura, oltre ad alludere allo *shukke* cui tenterà in seguito di fare ricorso,⁵ rimanda alla poesia declamata da Chūnagon e al luogo del loro primo incontro 'consapevole', successivo al riconoscimento delle reciproche identità, indicando come Nezame associ mentalmente all'amato quest'immagine connotata sul piano culturale da un forte senso di nostalgia e desiderio. Il fatto stesso che anche Nezame si identifichi con il *sakura*, inoltre, non soltanto richiama idealmente il *tanka* declamato da Chūnagon ma la pone in qualche modo in relazione con il protagonista maschile, identificatosi nell'usignolo che si nascondeva fra i rami del ciliegio stesso, persino nel momento in cui sceglie di ritirarsi insieme alla figlia adottiva.

Va inoltre aggiunto che l'immagine del *sakura* nell'*emakimono*, pur non essendo direttamente connessa ad alcuna sequenza testuale, può essere collegata alla rivelazione dei sentimenti di Masago e San no miya, espressi dallo scambio di poesie fra la dama Chūnagon e Masago, e che descrivono un profondo affetto fra i due giovani, separati per cause di forza maggiore ma determinati a mantenere il loro rapporto; o all'intervento di Nezame in favore della loro riunione: in ogni caso, è lecito immaginare che il perdono di Masago da parte dell'imperatore in ritiro sarebbe equivalso alla riunione dei due amanti. Di nuovo, quindi, il ciliegio nascosto fra i monti rappresenterebbe Nezame, nella sua doppia veste

⁵ Ritengo degno di nota come per Nezame il ricorso alla tonsura rappresenti un mezzo per salvaguardare il proprio status sociale più che per sfuggire alla relazione con Chūnagon. La protagonista anzi lo descrive come l'unico modo in cui i due personaggi potrebbero vivere serenamente la loro unione senza doversi preoccupare di intromissioni di vario tipo (Suzuki 1973, pp. 489-490).

di monaca nascosta agli occhi del mondo e di salvatrice del figlio Masago (Peterson, 2016, pp. 122-123).

In conclusione, se generalmente nella letteratura Heian il *sakura* è oggetto di poesie declamate nel contesto di una relazione amorosa in cui sembra riferirsi alla separazione dei due amanti, o in altri casi, come nel *Kokin wakashū*, la caduta dei fiori di ciliegio rappresenta un pretesto per lamentare il volontario abbandono da parte dell'amante incostante, nello *Yoru no Nezame* si tratta specificamente di separazioni provvisorie, indipendenti dalla volontà dei personaggi coinvolti, le quali preludono a un intensificarsi del rapporto. Lo dimostrano le tre situazioni in cui è coinvolto il *sakura*, emblema della protagonista e del suo attaccamento agli affetti, coerentemente con l'affermazione del nuovo assetto sociale legato al sistema *ie*.

Prima parte	Lacuna centrale	Seconda parte	Lacuna finale
Incontro fra Chūnagon e Nezame	Nascita di Masago, figlio di Chūnagon e Nezame	Tentativo di seduzione da parte dell'imperatore	Falsa morte di Nezame
Matrimonio di Chūnagon e Ōigimi	Morte del Kanpaku	Riconciliazione fra Chūnagon e Nezame	Tonsura di Nezame
Malattia di Nezame	Matrimonio di Chūnagon e Ichi no miya	Falsa possessione di Ichi no miya	Matrimonio di Himegimi e Haru no miya
Nascita di Himegimi, figlia di Chūnagon e Nezame	Nascita di Kohimegimi, figlia di Chūnagon e Ōigimi	Terza gravidanza di Nezame	Relazione fra Masago e San no miya
Matrimonio di Nezame e del vecchio Kanpaku	Morte di Ōigimi	Tentativo di tonsura di Nezame, sventato	Ritorno di Nezame, perdono di Masago

Tab. 1 – *Eventi principali narrati nello Yoru no Nezame*

Mumyōzōshi	Fūyōwakashū	Monogatari nihyakuban uta awase
Relazione fra Masago e San no miya	—	—
Bando di Masago dalla corte	Furia dell'imperatore in ritiro Reizei	Furia dell'imperatore in ritiro Reizei
—	—	Trasferimento di San no Miya a Ōchiyama
—	Visita di Masago alla residenza	Visita di Masago alla residenza
—	Masago teme di essere dimenticato	Masago teme di essere dimenticato
Poesia di Masago, risposta di Chūnagon	Poesia di Chūnagon, risposta di Masago	Poesia di Chūnagon, risposta di Masago

Tab. 2 – *Ricostruzione del ren'ai jiken*

Bibliografia

- Giordano, Giuseppe (2021). *La natura in versi. La flora e la fauna nella poesia giapponese classica*. Roma: Aracne editrice.
- Higuchi, Yoshimaro (1987). *Ōchō monogatari shūkasen vol. 1, Monogatari nihyakuban utaawase, Fūyōwakashū vol. 1*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Higuchi, Yoshimaro (1989). *Ōchō monogatari shūkasen vol. 2, Fūyōwakashū vol. 2, Genji monogatari uta awase*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Kaneko, Noriko (2016). ““Sakura” uta no keifu: Kokinshū kara Goshūishū e”. *Tōkyō joshi daigaku kiyōronshū*, vol. 66, n. 2, pp. 133-161.
- Komatsu, Shigemi (1987). *Genji monogatari emaki Nezame monogatari emaki – Nihon no emaki*. Vol. 1. Tōkyō: Chūō kōronsha.
- Ooka, Makoto (1991). *The Colors of Poetry. Essays on Classic Japanese Verse*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- Nagai, Kazuko (1999). *Zoku Nezame monogatari no kenkyū*. Tōkyō: Kasamashoin.
- Negri, Carolina (2000-2001). “Marriage in the Heian period (794-1185): the importance of comparison with literary texts”. In *Annali istituto universitario orientale di Napoli*, vol. 60-61, pp. 467-493.
- Peterson, Johanna Lynn (2016). *Re-Envisioning the Workings of Text and Image: Yoru no Nezame and Late-Heian Literature and Art*, Bloomington: Indiana University.
- Richard, Kenneth Leo (1973). *Developments in late Heian fiction: The tale of Nezame*. Seattle: University of Washington.
- Sagiyama, Ikuko (2018). “Genji Monogatari e Kokinshū. Valenze degli hikiuta”. In Bisetto, Barbara; Maurizi, Andrea (a cura di). *La trasmissione del testo poetico in Cina e in Giappone*. Milano - Udine: Mimesis, pp. 195-216.
- Sagiyama, Ikuko (2003). “L’immagine dei fiori nella poesia waka”. In Istituto Giapponese di Cultura a Roma (a cura di). *Ritratti d’Oriente*. Roma: Istituto Giapponese di Cultura a Roma, pp. 5-17.
- Id., (1998). “Immagine del fiore di ciliegio nella poesia classica giapponese. (Dal Man’yōshū al Kokinshū)”. In Ruperti, Bonaventura (a cura di). *Atti del convegno del XXI Convegno di Studi Giapponesi*, Venezia: AISTUGIA, pp. 349-372.
- Saikū rekishi hakubutsukan (2000) (a cura di). *Hana: Yō no naka ni taete sakura no nakariseba*. Ise: Ise shuppan.
- Shirane, Haruo (2012). *Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature and the Arts*. New York: Columbia University Press.
- Suzuki, Hiromichi (1965). *Nezame monogatari no kisoteki kenkyū*. Tokyo: Hanawashobo.
- Suzuki, Kazuo (a cura di) (1974). *Yoru no nezame. Nihon Koten Bungaku Zenshū*, 19. Tokyo: Shōgakukan.
- Yamato Bunkakan (a cura di) (2014). *Meihin kanshō 3 Yamato bunkakan no monogatari e*. Nara: Yamato Bunkakan.

Sitografia

Bunkachō, Kunishitei bunkazaitō database, <https://kunishitei.bunka.go.jp/heritage/detail/201/63>

Immagini

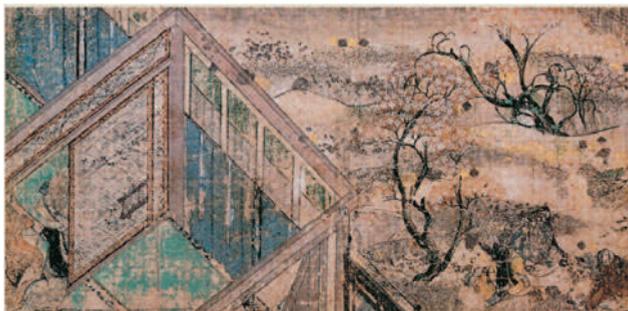


Fig. 1 – Prima delle quattro immagini presenti nel *Nezame monogatari emaki*, reperibile dal sito del database Kunishitei bunkazai.

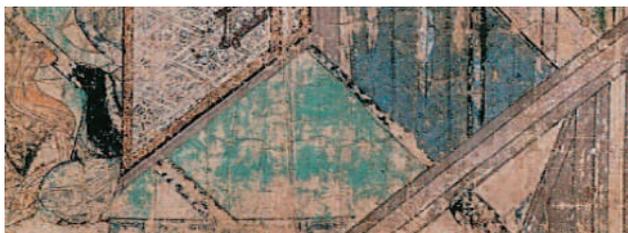


Fig. 2 – Dettaglio dell'immagine precedente.

La mappa come narrazione. Strategie di narrazione visiva e ibridazioni fra cartografia e letteratura di viaggio in *Tōkaidō bunken ezū* e *Tōkaidō meisō zue*

Sonia Favi

L'espressione *kikō bungaku*, comunemente tradotta come "letteratura di viaggio", ha, nella tradizione critica giapponese, un significato ambivalente.

Nella sua accezione più ristretta, indica uno specifico canone diaristico, diffusi in epoca Kamakura (1185-1333) e culminato, nel XVII secolo, nella produzione di Matsuo Bashō (1644-94). La critica giapponese, pur in maniera non univoca, identifica tale produzione come genere letterario autonomo, anche se stilisticamente connesso al più ampio filone del *nikki bungaku* (letteratura diaristica).¹ Le opere assimilabili a tale canone rientrano in una categoria di "belle lettere" che era prerogativa delle élite: diari di viaggio improntati a una ricerca artistica e religiosa che, a partire dal XII secolo, favorirono l'elevarsi della pratica del viaggio a cifra letteraria raffinata. Wittkamp (2008) ne ha riassunto le caratteristiche principali in questi termini: a livello formale, un'alternanza di brevi passaggi in prosa intervallati da poesia, e una predominanza di elementi intertestuali; a livello tematico, una predilezione per i topoi del *jishō* (riflessione emotiva) e del *tabi no kurushisa* (sofferenza del viaggio), di matrice buddhista. Tali stilemi lasciavano spazio limitato all'effettiva descrizione del paesaggio. In effetti, pur trattandosi di letteratura di viaggio, i testi riconducibili al genere per lo più escludevano i nomi di luogo – con l'unica ammissione degli *utamakura* (luoghi letterari) e, in generale, dei *meisō* (luoghi celebri) della tradizione. Anche nel caso di Bashō, che riprendeva i canoni medievali in forma innovativa e integrava anche nuovi luoghi poetici nella narrazione, le ricerche di nuove località aveva finalità estetiche – era riflesso, in altre parole, della volontà di dar vita a nuovi *utamakura* – più che essere espressione di un interesse topografico.

Wittkamp sottolinea d'altra parte come, a partire dalla fine del XVII secolo, il canone del *kikō bungaku* abbia iniziato a diversificarsi, assumendo forme più variegata rispetto al modello medievale. Wittkamp parla più specificamente della nascita di un secondo paradigma di *kikō bungaku*, a cui ascrive un ben definito gruppo di autori – in particolare, Kaibara Ekiken (1630-1714), Tachibana Nankei (1753-1805) e Sugae Masumi (1754-1829). Il paradigma si caratterizzava per la ricerca di nuovi paesaggi e per la descrizione della vita quotidiana della popola-

¹ Per il dibattito a riguardo, si veda Migliore (1994, pp. 5-6).

zione, anche comune, che li abitava. Era una forma di letteratura di viaggio che rispondeva a un bisogno pratico di conoscenza e a un interesse del lettore verso la vita sulla strada, le esperienze di viaggio e le diversità culturali; un interesse, in altre parole, verso un tipo di informazione più prettamente topografica.

In epoca Tokugawa, a questa curiosità topografica non venne a rispondere, d'altra parte, solo la diaristica, ma anche una più ampia produzione collegata alla pratica del viaggio: *kikō bungaku*, “letteratura di viaggio”, nel senso più ampio dell'espressione. In riferimento a tale produzione, caratterizzata da una disposizione “enciclopedica” alla descrizione geografica e all'accumulazione di informazioni, Itasaka (1993, p. 85) ha coniato l'espressione *chishiteki kikō* (letteratura di viaggio topografica).

Rientra in questa definizione un ampio spettro di opere che appartengono a generi anche molto diversi: non solo diaristica, ma anche narrativa (un esempio celebre è il “best-seller” *Tōkaidōchū Hizakurige* di Jippensha Ikku, 1765-1831), enciclopedie e guide di viaggio. Questa diversità interna – l'assenza di forti tratti d'unione stilistici e tematici, al di là del focus topografico – rende difficile concepire il *chishiteki kikō* come genere letterario: il viaggio rappresenta piuttosto un macrotema condiviso da diverse opere. D'altra parte, è innegabile l'influenza reciproca fra le differenti tipologie di testo che rientrano sotto il suo ombrello: per esempio, come analizzato da Wittkamp (2008), la diaristica comprendeva elenchi di nomi e descrizioni geografiche che richiama opere di natura enciclopedica; alcune guide di viaggio, come discute Goree (2017), includevano nei loro commentari passaggi più propriamente narrativi e sezioni poetiche; opere di narrativa come *Tōkaidōchū hizakurige* menzionavano prezzi, mezzi di trasporto ed esercizi commerciali in modo non dissimile dalle guide.

Tali reciproche influenze erano legate al fatto che le diverse espressioni del *chishiteki kikō* erano figlie di una medesima cultura editoriale, sviluppatasi in epoca Tokugawa grazie a un nuovo interesse popolare per il viaggio (Vaporis, 1994; Nenzi, 2008) e alla nascita di una rete di informazione a livello nazionale – quella che Berry definisce una «library of public information» (2006, p. 15). Le case editrici sfruttarono questa curiosità geografica, dando vita a un'offerta che non solo ispirava e supportava i viaggiatori “fisici”, ma creava opportunità per “viaggi virtuali”.

I testi del *chishiteki kikō* giocavano spesso, d'altra parte, anche sul fascino della cultura “classica” del viaggio, includendo, attraverso rimandi intertestuali, elementi che richiama il canone del *kikō bungaku* medievale, e rendendo accessibili i luoghi di tale canone anche alle nuove classi urbane e rurali alfabetizzate. In questo senso, si potrebbe dire che il *chishiteki kikō* “popolarizzava” il paesaggio letterario, offrendo gli strumenti per viaggiare virtualmente non solo nel Giappone di epoca Tokugawa, ma anche in un mondo artistico che in passato era riservato a pochi.

Il presente articolo si propone di analizzare le affinità con il *chishiteki kikō* di una tipologia di testo che non viene tradizionalmente ascritta alla letteratura di

viaggio: il testo cartografico. La società Tokugawa produsse una «dizzying diversity of maps, each one made with particular goals in mind» (Wigen *et al.*, 2016, p. 6). Alcune forme della cartografia commerciale, in particolare le cosiddette *ezu* (mappe illustrate), erano pensate non tanto (o non solo) come guide materiali allo spazio, quanto come strumento per raccontarlo e per guidarvi l'osservatore virtualmente. Si discuterà del legame fra tali tipologie cartografiche e uno dei generi cardine del *chishiteki kikō*: quello dei *meisho zue* (illustrazioni di luoghi celebri), una produzione interpretabile come forma complessa di "guida cartografica". Si adotteranno come caso di studio due rappresentazioni del Tōkaidō, l'arteria stradale che collegava la capitale shogunale di Edo a Kyoto: la mappa stradale intitolata *Tōkaidō bunken ezu* (Mappa sezionale del Tōkaidō, anche nota come *Tōkaidō bunken zu*) e la guida di viaggio *Tōkaidō meisho zue* (Illustrazioni di luoghi celebri del Tōkaidō).

Tōkaidō bunken ezu è uno dei più antichi esempi del genere cartografico noto come *dōchūzu* (mappa sulla strada). Pubblicato per la prima volta a Edo nel 1690, rappresentava il Tōkaidō e le sue cinquantatré stazioni di posta. Nella sua prima edizione, a stampa e in bianco e nero, era lunga circa 36 m, in cinque volumi nel formato *orihon* (a fisarmonica), e riproduceva l'arteria stradale in scala 1: 12.000 – anche se alcuni elementi del paesaggio erano ingranditi per ragioni di rilevanza iconografica. Nel XVIII secolo, vennero prodotte varie successive edizioni, anche in scala ridotta e con l'aggiunta di colori a mano.²

Il modello su cui si basava *Tōkaidō bunken ezu* era una mappa amministrativa compilata nel 1651 dal funzionario shogunale Hōjō Ujinaga (1609-1670), e riadattata dal cartografo Ochikochi Dōin (1628-?).³ Dōin e Ujinaga avevano già collaborato a progetti cartografici sotto l'egida del governo Tokugawa: dopo l'incendio Meireki del 1657, i due avevano condotto in collaborazione un'indagine territoriale a Edo e creato una mappa manoscritta della città, poi trasformata da Dōin, con l'autorizzazione del *bakufu*, in mappa commerciale.⁴ In questo senso, *Tōkaidō bunken ezu* si inseriva in un consolidato modello editoriale e collaborativo, che prevedeva la pubblicazione a scopi commerciali, in forma riadattata e ridotta,

² Per la prima edizione, si veda: <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1287041?tocOpened=1> (12/01/2022). Per un esempio di edizione a colori, si veda: <https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/PR-JAPANESE-00211/1> (12/01/2022). La storia editoriale della mappa è discussa in Traganou (2004, pp. 35-39).

³ Ochikochi Dōin potrebbe essere stato un alias per Fujii Hanchi (1628-?), un samurai di Toyama che lavorava al servizio di Hōjō Ujinaga. Si rimanda, a riguardo, a Matsumoto (1977).

⁴ La mappa venne pubblicata prima in cinque fogli, fra il 1670 e il 1673, col titolo *Kanbun go-mai zu* (Mappa in cinque fogli di epoca Kanbun), un'edizione nota anche col titolo alternativo *Shinpan Edo ō-ezu* (Grande mappa di Edo di nuova pubblicazione). In seguito, venne riadattata anche come singolo foglio col titolo *Bunken Edo ōezu* (Grande mappa sezionale di Edo): uno dei modelli più popolari e rivisitati di mappa cittadina di Edo a cavallo fra XVII e XVIII secolo (Yonemoto, 2003, p. 18).

di una mappa ufficiale. È interessante d'altra parte rimarcare che, nel caso specifico della mappa del Tōkaidō, Dōin lavorò in concerto anche con Hishikawa Moronobu (1618-1694), uno fra i più popolari artisti di *ukiyo-e* del XVII secolo. La sua mano si nota nella netta prevalenza di elementi pittorici sulla stilizzazione cartografica. Tale caratteristica, e le dimensioni imponenti, fanno pensare che la mappa fosse usata non come guida effettiva al viaggio, ma in sua preparazione, per riviverlo, o per raccontare una storia sulla vita in viaggio.

Non è semplice risalire al pubblico di questo tipo di oggetti editoriali e ricostruire la loro effettiva diffusione. Il coinvolgimento di un artista come Moronobu lascia supporre che, almeno per il XVII secolo, il pubblico appartenesse principalmente alla cerchia delle élite. D'altra parte, la realizzazione di edizioni in formato ridotto nel corso del XVIII secolo può far pensare a un progressivo allargamento del bacino dei suoi acquirenti, in un contesto in cui, come evidenziato da Moretti (2020), gli editori si interfacciavano con un panorama di lettori variegato, in cui non esisteva un unico modo di essere alfabetizzati e in cui prodotti simili potevano essere venduti a tipologie diverse di lettori a seguito di opportuni aggiustamenti editoriali. In particolare, nel 1752, Yorozuya Seibē produsse a Edo un'edizione tascabile che, piegata, misurava soli 15.8 x 9.2 cm (per un totale di 1,220 cm di lunghezza), e che può facilmente essere immaginata nelle tasche di ampie fasce di popolazione urbana (Unno, 1994, p. 424).⁵

Pur trattandosi di una mappa senza finalità pratica immediata, *Tōkaidō bunken ezu* includeva comunque indicazioni sulla logistica del viaggio lungo il Tōkaidō. Il nome di ogni stazione di posta era associato a un'indicazione del nome della stazione successiva e della distanza fino a quest'ultima, espressa in *ri* (un'unità di misura corrispondente a circa 4 km) e in *chō* (circa 109 m). Inoltre, la mappa offriva informazioni su tariffe, strutture a supporto dei viaggiatori e attività commerciali, come i *ton'ya*, gli intermediari che gestivano vendite e spedizioni e i magazzini lungo la strada. Questa tipologia di informazioni era di norma il focus principale di prodotti editoriali di scopo più pratico: mappe pensate per essere portate in viaggio, come i cosiddetti *risūki* (registri delle distanze), o i *dōchūki* (registri stradali), che includevano tipicamente informazioni come i giorni di dispaccio dei corrieri, i nomi di negozi e altre attività commerciali, i prezzi di cavalli da soma e trasportatori, e liste di *meisho* e *meibutsu* (prodotti tipici). In *Tōkaidō bunken ezu*, si può presumere che l'inclusione di informazioni di natura pratica fosse pensata per aumentare il senso di accuratezza della rappresentazione e soddisfare la curiosità topografica del lettore. In altre parole, per rendere più realistica l'esperienza del viaggio virtuale.

Le informazioni logistiche non erano del resto, nel caso di *Tōkaidō bunken ezu*, oggetto principale di rappresentazione, ma erano piuttosto parte di una struttura

⁵ <https://open.library.ubc.ca/collections/tokugawa/items/1.0213243?o=2> (12/01/2022).

narrativa più complessa. Una prima dimensione narrativa della mappa indirizzava l'attenzione dell'osservatore agli elementi dell'infrastruttura stradale: i segna-distanza di pietra chiamati *ichirizuka*, che erano disposti lungo tutte le principali arterie stradali, a un *ri* di distanza l'uno dall'altro; i pini piantati a bordo strada, una costante iconografica nella mappa; e i ponti e le altre strutture per attraversare i fiumi. Tutti questi elementi erano stati creati con lo stimolo e sotto la supervisione del governo shogunale. Sulla mappa, si facevano perno di una rappresentazione incentrata sull'ufficialità e sull'unità politica del paese sotto i Tokugawa.

Tale attenzione a simboli del potere non stupisce, considerando che, come illustrato, *Tōkaidō bunken ezū* si ispirava a una mappa ufficiale. D'altra parte, mentre le mappe ufficiali del Tōkaidō tipicamente riflettevano una concezione statica dello spazio, evitando per esempio di includere figure umane (Traganou, 2004, p. 42), *Tōkaidō bunken ezū* narrava invece anche una storia di cambiamento, movimento e ricreazione. Riportando elementi mutevoli dell'esperienza del viaggio, come prezzi e nomi di attività commerciali, rappresentava il Tōkaidō come un'entità che esisteva in un momento preciso nel tempo. Questo senso di effimero era inoltre alimentato dalla presenza sulla mappa di figure umane: viaggiatori e popolazione locale, che spostavano l'attenzione dell'osservatore dalla strada in sé alla vita sulla strada. Si trattava di una folla abbastanza variegata da riflettere i diversi scopi per cui si poteva viaggiare lungo il Tōkaidō e la varietà di persone che vi si poteva incontrare: samurai che si muovevano per dovere, ma anche persone comuni, che lavoravano o si rilassavano a bordo strada. La mappa era in questo senso anche narrazione di vicende umane, sovversiva rispetto a una narrazione ufficiale che scoraggiava la mobilità geografica e l'interazione fra classi. Tale narrazione era anche facilitata dal suo formato: aprendosi a fisarmonica, poteva essere letta sia in successione che focalizzandosi su singoli episodi della narrazione, in una modalità che somigliava a quella degli *emakimono*, richiamati anche nella combinazione di testo e immagini.

Una terza dimensione narrativa della mappa è quella legata ai *meisho* e agli *utamakura*. Il Tōkaidō rimane il soggetto principale di *Tōkaidō bunken ezū*, ma la mappa include anche altri elementi del paesaggio, come templi e santuari nelle aree adiacenti all'arteria stradale nonché paesaggi celebri che potevano essere visti dalla strada. Ci sono persino rari tratti in cui la mappa abbandona la strada, seguendo rotte alternative più popolari: per esempio quella che conduce alla stazione di Miya, dove molti viaggiatori, specie chi viaggiava verso Ise, sceglievano di imbarcarsi su un traghetto che conduceva direttamente a Kuwana attraverso la baia, evitando una serie di attraversamenti fluviali.⁶

Un aspetto interessante della mappa è che ad alcuni *meisho* sono associate specifiche condizioni atmosferiche, che la fanno sconfinare più apertamente in ter-

⁶ <https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/PR-JAPANESE-00211/11> (12/01/2022).

ritorio artistico e poetico. Per esempio, nel secondo volume, la stazione di posta di Hara è associata a una scena di pioggia.⁷ Hara era una stazione minore, ma questa scelta la fa spiccare rispetto alle altre, per ragioni probabilmente legate al suo status di *meisho*: la stazione rimandava infatti tipicamente al monte Fuji, il più celebre dei luoghi celebri del Tōkaidō, che in *Tōkaidō bunken ezū* appare più di una volta non come punto sulla mappa, ma come paesaggio visibile dalla strada (un'ulteriore concessione al pittorico). L'osservatore che avesse familiarità con il *waka* non avrebbe probabilmente trovato sorprendente l'associazione di un *meisho* con una specifica stagione o condizione atmosferica. Sia la pioggia a Hara che la neve sul Fuji nella sezione successiva avevano in questo senso, probabilmente, un doppio scopo: aumentare il realismo dell'esperienza del viaggio rappresentata sulla mappa e suggerire associazioni liriche e artistiche.

Nell'edizione tascabile del 1752, tali richiami vennero resi ancora più espliciti dall'aggiunta di un ricco apparato paratestuale. I *meisho* sulla mappa vennero accompagnati a descrizioni, spiegazioni e passaggi letterari quali poesie celebri e narrazioni storiche e leggendarie legate ai luoghi rappresentati. Se nelle edizioni precedenti la funzione principale del testo era stata quella di riportare toponomastica e informazioni di carattere pratico, a partire dall'edizione del 1752 il testo divenne dunque parte integrante delle strategie narrative della mappa. *Tōkaidō bunken ezū* descrive in questo senso, più che un territorio reale, un paesaggio culturale, in cui la contemporaneità dell'esperienza del viaggio lungo il Tōkaidō si intreccia con echi letterari e artistici dal lungo passato.

Simili scelte espressive si trovano anche in altri *ezū* prodotti a cavallo fra XVII e XVIII secolo: per esempio, nelle mappe cittadine di Hayashi Yoshinaga, la cui produzione cartografica, in particolare legata alla capitale imperiale Kyoto, è fra le più rappresentative del periodo che va dagli anni Ottanta del XVII secolo agli anni Sessanta del XIX secolo.⁸ Nel 1686, Hayashi inaugurò un nuovo modello di mappa di Kyoto di grandi dimensioni, intitolato *Shinsen zōho Kyō ōezu* (Nuova mappa espansa di Kyoto, di grande formato).⁹ La mappa prendeva le distanze dalle convenzioni cartografiche precedenti, le quali davano rilevanza soprattutto all'area interna alla capitale (*rakuchū*) dove si concentravano gli edifici pubblici. Hayashi valorizzava invece le aree esterne alla capitale (*rakugai*), ovvero le zone collinari suburbane, di maggiore interesse per i viaggiatori contemporanei per la presenza di templi, santuari e paesaggi celebri. A questa sezione della città veniva assegnata rilevanza iconografica attraverso l'uso dei colori e la scelta di non rispettare una scala (evidente per alcuni siti in particolare, per esempio il tempio Kiyō-

⁷ <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1287740?tocOpened=1> (folio 11 e 12; 12/01/2022).

⁸ Sulla centralità di Hayashi, si rimanda a Uesugi (2016), Kurita (1938) e Ōtsuka (1981).

⁹ Per la prima edizione, si veda: <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1286223> (12/02/2022). Per un esempio di edizione più tarda, si veda: <https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/PR-JAPANESE-00083/1> (12/02/2022).

mizu, sensibilmente ingrandito sulla mappa). Le medesime località erano accompagnate da sezioni di testo che non solo ne illustravano i nomi, ma che presentavano anche brevi resoconti sulle loro origini, costellati di citazioni letterarie. La mappa era così costruita come un complesso intreccio di immagini e testo. Sia la produzione cartografica di Hayashi sia *Tōkaidō bunken ezu* si proponevano, in questo senso, come guide a un patrimonio culturale, più che come rappresentazioni oggettive di una realtà topografica. Come *Tōkaidō bunken ezu*, anche *Shinsen zōho Kyō ōezu* venne pubblicata in una varietà di edizioni, le quali includevano costosi formati di grande dimensione pensati per essere esposti all'interno delle abitazioni e per essere contemplati come forma di viaggio virtuale, ma anche formati tascabili, accessibili a un pubblico più ampio.

L'accumulo di toponomastica e la descrizione geografica minuta, l'inclusione e popolarizzazione di *meisho* e *utamakura*, l'intertestualità e l'attenzione per la vita sulla strada e per la rappresentazione della popolazione comune sono tutti elementi che accomunano queste tipologie di mappa al genere della letteratura topografica, così come la definisce Itasaka. Queste medesime caratteristiche anticipavano anche i tratti fondamentali dei *meisho zue*, uno dei generi caratterizzanti la letteratura di viaggio del tardo periodo Tokugawa, diffusosi alla fine del XVIII secolo. *Tōkaidō bunken ezu* può essere messo a confronto in particolare con *Tōkaidō meisho zue*, una guida in sei volumi ai *meisho* lungo il Tōkaidō, pubblicata nel 1797, in contemporanea a Edo, Kyoto e Osaka, come collaborazione fra il sopra menzionato curatore, Akisato Ritō, il pittore Takehara Shunchōsai, e altri venticinque artisti provenienti dal Kamigata e da Edo.¹⁰

I *meisho zue* erano un genere di guida in più volumi e di largo formato (tipicamente, 27.2 cm x 18.8 cm) che, in una combinazione di *zu* (illustrazioni) e *mondan* (commentari), descriveva gruppi di luoghi celebri, di solito associati a città o altre realtà topografiche (come arterie stradali). Il genere venne lanciato nel 1780 dalla pubblicazione di *Miyako meisho zue* (Illustrazioni di luoghi celebri della capitale imperiale), curato dal poeta e redattore di Kyoto Akisato Ritō (attivo: 1780-1814). Fra la fine dell'epoca Tokugawa e l'epoca Meiji videro la luce circa cento titoli, pubblicati sia nelle maggiori città che in aree periferiche. I *meisho zue* erano facilmente reperibili presso *kashihon'ya* (librai ambulanti) locali e in città come Edo, Kyoto, Osaka e Nagoya e si può supporre che la loro cerchia di lettori fosse estesa e comprendesse un'ampia varietà di classi ed età, ed entrambi i generi.¹¹

Pur trattandosi di guide di viaggio, la mole dei *meisho zue* rende difficile pensare che si trattasse di opere concepite per essere usate *in situ*: come nel caso di

¹⁰ https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/bunko30/bunko30_e0205/index.html (12/02/2022).

¹¹ Per un'analisi della diffusione e dei lettori tipo dei *meisho zue*, si rimanda ad Hasegawa (2010) e Goree (2017).

mappe come *Tōkaidō bunken ezu*, erano probabilmente pensati per coinvolgere il lettore/osservatore in una forma di viaggio virtuale. Questo giustifica anche la centralità che assegnano alle immagini. Gli *zu* contribuiscono in modo significativo alla mole dei *meisho zue* (nel caso di *Tōkaidō meisho zue*, a circa un terzo dello spazio totale della guida) e di norma precedono i *mondan*, che vengono in questo senso implicitamente presentati come accompagnamento e integrazione. Proprio tale centralità delle illustrazioni indusse commentatori dell'epoca, come lo studioso Kyokutei Bakin (1767-1848), a descrivere gli *zu* come elemento distintivo del genere, nel variegato mercato editoriale Tokugawa (Goree, 2017, p. 410).

I *meisho zue* si richiamavano anche ad altri generi preesistenti, in particolare ai *meishoki* (cronache di luoghi celebri), uno dei sottogeneri dei *kanazōshi*. Si può citare per esempio *Tōkaidō meishoki* (Cronaca dei luoghi celebri del Tōkaidō, ca. 1659) di Asai Ryōi (1612-91),¹² il racconto del viaggio del monaco Raku Amida Butsu lungo il Tōkaidō, da Edo a Kyoto, insieme a un giovane compagno. L'opera, come il più tardo *Tōkaidōchū hizakurige*, è una narrazione, che utilizza la convenzione letteraria della coppia in viaggio, portata alla ribalta del successo commerciale da *Chikusai* (ca. 1621-1623), di Tomiyama Dōya (1585-1634).¹³ D'altra parte, Moretti (2010a e 2010b) evidenzia come non sia necessariamente opportuno nei *kanazōshi* distinguere fra narrativa e non-narrativa, a causa di quella sovrapposizione di generi che si è già menzionata e che nel caso della prosa del XVII secolo rende la classificazione particolarmente complessa. Così, anche se *Tōkaidō meishoki* include un elemento narrativo, in modo ancor più marcato che in *Tōkaidōchū hizakurige* la narrazione del viaggio fittizio è anche occasione per fornire al lettore informazioni topografiche: distanze fra i luoghi, elenchi di *meisho* e *meibutsu*, descrizioni della cultura locale. L'opera ha dunque tutte le caratteristiche di una guida, pensata, come i *meisho zue*, più che come oggetto da portare in viaggio, come strumento per un viaggio "virtuale".

D'altra parte, l'approccio al paesaggio è molto diverso nelle due opere. In *Tōkaidō meishoki*, il punto di vista rimane quello parziale di un viaggiatore: la descrizione è impostata come dialogo, in cui il protagonista informa il giovane compagno di viaggio sulle località incontrate. I *meisho zue*, invece, non solo abbandonavano l'elemento narrativo, ma si presentavano al lettore come opere onnicomprensive, basate sulla rielaborazione sistematica di testi preesistenti, unita a forme innovative di ricerca sul campo (Goree, 2010, p. 46). Akisato Ritō fece leva proprio su tale aspetto di novità per spingere gli editori alla pubblicazione di

¹² Si veda: https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/ru03/ru03_01789/index.html (03/04/2022). Ryōi fu autore anche di altre guide di viaggio, similmente organizzate (e similmente basate in modo diretto su suoi viaggi e osservazioni): *Edo meishoki* (Cronaca dei luoghi celebri di Edo, 1662) e *Kyō suzume* (Il passero di Kyoto, 1665).

¹³ Per una più ampia discussione dei riferimenti intertestuali in *Tōkaidō meishoki*, si rimanda a Traganou (2004, pp. 101-103) e Jones *et al.* (2020, p. 147).

una tipologia di testo che si temeva potesse essere ridondante rispetto a quanto già presente sul mercato (Goree, 2010, p. 39).

Il diverso approccio al paesaggio spiega anche il diverso ruolo delle illustrazioni nelle due tipologie di testo. In *Tōkaidō meishoki*, le illustrazioni si ispirano alle stampe *ukiyo-e*, e rappresentano per lo più i due protagonisti calati negli eventi descritti nel testo. Gli *zu* nei *meisho zue* presentano invece chiare affinità ed elementi di continuità con le *ezu*. Come evidenziato da Goree (2017, pp. 428-430), tale analogia si evidenzia sia nel modo in cui le illustrazioni vengono organizzate in successione, come una sorta di itinerario illustrato, sia nell'organizzazione grafica e iconografica delle immagini stesse. Si può aggiungere il fatto che, in modo simile alle *ezu*, le illustrazioni dei *meisho zue* tendono a incorporare forme di paratesto, in particolare poesie e altre citazioni letterarie, che riportano all'attualità il passato letterario dei "luoghi celebri" illustrati.¹⁴ I *mondan* stessi potrebbero essere considerati come un'espansione e un approfondimento di tale paratesto: i *meisho zue* rappresenterebbero, in questo senso, una sorta di evoluzione della *ezu*, in cui si assegnava maggiore rilevanza all'elemento testuale che, nell'economia iconografica delle mappe del tardo XVIII secolo, aveva cominciato a diventare prevaricante.

Come *Tōkaidō bunken ezu*, *Tōkaidō meisho zue* includeva *meisho* della tradizione, ma rendeva esplicito il gioco temporale fra il passato e il presente di queste località. Il monte Fuji era rappresentato così come si presentava al viaggiatore contemporaneo, senza concessioni alla sua iconografia classica "a tre cime",¹⁵ ma allo stesso tempo si rappresentavano in associazione alla montagna vicende storiche, come la celebre e imponente partita di caccia (*makigari*) organizzata da Minamoto Yoritomo (shogunato: 1192-1199) nel 1193.¹⁶ Un altro esempio interessante di sovrapposizione fra passato e presente nella rappresentazione dei *meisho* in *Tōkaidō meisho zue* è la sezione dedicata al ponte di Hamana, vicino all'attuale Shizuoka. Il ponte, costruito nell'861 e frequentemente cantato in poesia, era scomparso nel XV secolo a seguito di un terremoto, e in epoca Tokugawa il fiume Hamana era normalmente attraversato via barca. Nonostante questo, in *Tōkaidō meisho zue* il ponte viene rappresentato nello *zu* come se ancora esistesse.¹⁷

Con ciò non si intendono sminuire le differenze fra *ezu* e *meisho zue*. I *meisho zue* si focalizzano su *meisho* e *utamakura*, che erano solo uno dei numerosi oggetti

¹⁴ Si veda a riguardo Nishino (2010).

¹⁵ https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko30/bunko30_e0205/bunko30_e0205_0005/bunko30_e0205_0005_p0009.jpg (12/02/2022). Per una discussione dell'iconografia classica del Fuji, si rimanda a Earhart (2011).

¹⁶ https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko30/bunko30_e0205/bunko30_e0205_0005/bunko30_e0205_0005_p0017.jpg (12/02/2022).

¹⁷ https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko30/bunko30_e0205/bunko30_e0205_0003/bunko30_e0205_0003_p0060.jpg (12/02/2022).

di rappresentazione in *Tōkaidō bunken ezu*. Inoltre, se in *Tōkaidō bunken ezu* la strada rimane tratto d'unione dell'itinerario per immagini, in *Tōkaidō meisho zue* l'attenzione si sposta definitivamente dalla strada alle aree circostanti. Se in *Tōkaidō bunken ezu* il focus ricade anche su elementi dell'infrastruttura stradale e su scene di vita sulla strada, in *Tōkaidō meisho zue* l'attenzione verso questi elementi diminuisce, fin quasi a decadere. Non sono completamente assenti le figure umane, ma l'interesse dell'opera si rivolge, più che a una successione di singole scene, alla resa dell'ampiezza geografica dell'area descritta e all'inclusione di quanti più *meisho* possibile. Se, in altre parole, in *Tōkaidō bunken ezu* la prospettiva rimane comunque quella del viaggiatore ed è saldamente legata alla sua posizione sulla strada, in *Tōkaidō meisho zue* lo sguardo si espande al di là delle capacità di osservazione del singolo.

Tōkaidō meisho zue, inoltre, espande la varietà dei *meisho* rappresentati. *Meisho* di lunga storia vengono mostrati attraverso nuove associazioni, piuttosto che attraverso immagini codificate (come Mishima, dipinta per le sue prostitute),¹⁸ mentre in altre sezioni (come quella in cui si raffigurano i pescatori di Kuwana)¹⁹ si sceglie di dare rilevanza a contemporanei *meibutsu*, in una commistione che Nenzi (2004) identifica come tipica dell'industria turistica giapponese premoderna.

In questo senso, se *Tōkaidō bunken ezu* rappresentava e popolarizzava la cultura "storica" del Tōkaidō, *Tōkaidō meisho zue* la espandeva, dipingendo un nuovo tipo di paesaggio in cui erano incerti i confini fra commercializzazione e apprezzamento nostalgico del patrimonio culturale. Anche in questo senso, i *meisho zue* possono essere intesi come ulteriore elaborazione della cultura editoriale che aveva prodotto le mappe illustrate: un nuovo prodotto che si ispirava agli *ezu* ma rispondeva a un progressivo allargarsi del loro bacino di mercato – ai gusti e alla fame di informazioni topografiche di un pubblico sempre più variegato.

Le connessioni fra *meishoki* e *meisho zue* sono state già ampiamente rilevate e studiate, ma, per i motivi elencati, chi scrive ritiene che la continuità espressiva fra *ezu* e le guide di viaggio della tarda epoca Tokugawa, uno dei culmini evolutivi della *chishiteki kikō*, non possa, ugualmente, essere ignorata e si propone di esplorare ulteriormente tale continuità in future pubblicazioni.

Bibliografia

Berry, Mary E. (2006). *Japan in Print. Information and Nation in the Early Modern Period*. Berkeley: University of California Press.

¹⁸ https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko30/bunko30_e0205/bunko30_e0205_0005/bunko30_e0205_0005_p0036.jpg (12/02/2022).

¹⁹ https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko30/bunko30_e0205/bunko30_e0205_0002/bunko30_e0205_0002_p0067.jpg (12/01/2022).

- Earhart, Byron H. (2011). *Mount Fuji: Icon of Japan*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Goree, Robert (2010). *Fantasies of the Real: Meisho Zue in Early Modern Japan*. Tesi di dottorato, Yale University.
- Goree, Robert (2017). “Meisho zue and the Mapping of Prosperity in Late Tokugawa Japan”. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*, vol. 6, n. 2, pp. 404-439.
- Hasegawa, Shōgo (2010). “Miyako meisho zue’ ni miru 18 seiki Kyoto no meisho kūkan to sono hyōshō”. *Jinbun chiri*, vol. 62, n. 4, pp. 60-77.
- Itasaka, Yōko (1993). *Edo no tabi to bungaku*. Tōkyō: Perikansha.
- Jones, Sumie; Kern, Adam L.; Watanabe, Kenji (2020) (a cura di). *A Kamigata Anthology. Literature from Japan’s Metropolitan Centers, 1600-1750*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- Kurita Mototsugu (1938). “Japanese Old Printed Maps”. In Union Géographique Internationale (a cura di), *Comptes rendus du Congrès International de Géographie Amsterdam 1938. Tome deuxième. Travaux des sections A-F*. Leiden: Brill, pp. 362-380.
- Matsumoto, Seichō (1977). “Dōin to Tadataka: chizu no senkaku sha”. In Nishimaki, Kōzaburō (a cura di), *Kochizu sanpo Edo-Tōkaidō*. Tōkyō: Heibonsha, pp. 124-147.
- Migliore, Maria Chiara (1994). “Il Tōkan kikō (Diario di un viaggio verso oriente) e la diaristica di viaggio del periodo di Kamakura”. *Il Giappone*, 34, pp. 5-26.
- Moretti, Laura (2010a). “Kanazōshi Revisited: The Beginnings of Japanese Popular Literature in Print”. *Monumenta Nipponica*, vol. 65, n. 2, pp. 297-356.
- Id. (2010b). “On the Edge of Narrative: Towards a New View of Seventeenth-Century Popular Prose in Print”. *Japan Forum*, vol. 21, n. 3, pp. 325-345.
- Id. (2020). *Pleasure in Profit. Popular Prose in Seventeenth-Century Japan*. New York: Columbia University Press.
- Nenzi, Laura (2004). “Cultured Travelers and Consumer Tourists in Edo-Period Sagami”. *Monumenta Nipponica*, vol. 59, n. 3, pp. 285-319.
- Nenzi, Laura (2008). *Excursions in identity: travel and the intersection of place, gender, and status in Edo Japan*. Hawaii, University of Hawaii Press.
- Nishino, Yuki (2001). “Meishozue’ hon no sashie ni okeru waka/hokku no yūkōsei”. *Kokubungaku ronsō*, vol. 46, pp. 31-40.
- Ōtsuka, Takashi (1981). *Kyōtozu sōmokuroku*. Tōkyō: Seishōdō shoten.
- Traganou, Jilly (2004). *The Tokaido Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*. New York, London: Routledge Curzon.
- Uesugi, Kazuhiro (2016). “Evolving Cartography of an Ancient Capital”. In Wigen, Karen; Sugimoto, Fumiko; Karacas, Cary (2016) (a cura di). *Cartographic Japan. A History in Maps*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 66-70.

- Unno, Kazutaka (1994). "Cartography in Japan". In Harley, John B; Woodward, David (a cura di) (1994). *The History of Cartography. Volume Two, Book Two: Cartography in the Traditional East and Southeast Asian Societies*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 346-477.
- Vaporis, Constantine N. (1994). *Breaking Barriers: Travel and the State in Early Modern Japan*. Harvard: Harvard University Press.
- Wigen, Karen; Sugimoto, Fumiko; Karacas, Cary (a cura di) (2016). *Cartographic Japan. A History in Maps*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wittkamp, Robert (2008). "Between Topos and Topography: Japanese Early Modern Travel Literature". In Clark, Steve; Smethurst, Paul (a cura di). *Asian Crossings. Travel Writing on China, Japan and Southeast Asia*. Hong Kong: Hong Kong University Press, pp. 15-29.
- Yonemoto, Marcia (2003). *Mapping Early Modern Japan: Space, Place, and Culture in the Tokugawa Period, 1603-1868*. Berkeley: University of California Press.

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 794595.



Alterità, memoria e oblio in *Miira* di Nakajima Atsushi

Elio Bova

Gestazione. Teorie precedenti e recenti sviluppi

Miira, “La mummia” in italiano, è una delle quattro opere¹ che costituiscono il corpus di racconti *Kotan* (Storie del passato), pubblicato per la prima volta nella raccolta *Hikari to kaze to yume* (Luce, vento e sogni) nel luglio 1942.

Sul periodo di stesura finale di *Miira* vi sono perlopiù ipotesi. Tradizionalmente è ricondotta a un arco temporale molto approssimativo che va dal 1939 agli inizi del 1941. Pur non essendomi sinora mai occupato di questo racconto nello specifico, in uno studio recente (Bova, 2020) ho affrontato il problema della datazione di un numero di documenti autografi e opere di Nakajima tra cui rientra anche *Miira*. La disanima di questi documenti ha portato alla conclusione che la stesura finale dei racconti in cui è riscontrabile l’influenza di Erodoto (tra quelli pubblicati da Nakajima: *Kohyō* e lo stesso *Miira*), contrariamente a quanto ipotizzato precedentemente, non può risalire a prima del marzo 1941; tenendo poi conto del periodo lavorativo di Nakajima in Micronesia, dal giugno 1941 al marzo 1942, la datazione maggiormente attendibile sarebbe anzi posteriore al marzo 1942. L’identificazione di tale scarto temporale, contributo del precedente lavoro e parziale premessa da cui trae sviluppo il presente studio, fornisce una chiave di lettura molto diversa di *Miira* nonché del contesto effettivo in cui l’opera è maturata.

In questa sede non tornerò sui problemi affrontati nel summenzionato articolo ma non mancherò di fornire riferimenti all’esperienza micronesiana di Nakajima dove opportuno. A seguire passerò brevemente in rassegna lo stato delle ricerche precedenti cominciando dagli studi che hanno approcciato *Miira* come parte della raccolta *Kotan* per poi considerare le indagini che hanno affrontato l’opera singolarmente.

¹ *Mojika* (La maledizione delle parole), *Kohyō* (Il posseduto) e *Sangetsuki* (La luna sul monte), sono tradotti da Giorgio Amitrano (Nakajima, 1989).

Orientamento delle ricerche precedenti. Problematiche, focus e obiettivi del presente studio

Tra i titoli di *Kotan*, *Sangetsuki*, annoverato tra i racconti più popolari di Nakajima, fa generalmente storia a sé. Come osserva Sasaki Mitsuru, *Sangetsuki* viene discusso per lo più singolarmente e si ha la tendenza a dimenticare che quest'opera fa parte di una raccolta (Sasaki, 1973a, p. 117). È un'osservazione del 1973, ma le cose non sono cambiate molto da allora. A questo aggiungerei che in virtù di ciò, laddove si discute della raccolta *Kotan*, *Sangetsuki* tende ad assumere il valore di pietra di paragone, e questo influisce in modo significativo sullo spazio interpretativo dedicato agli altri racconti che, non sempre ma spesso, tende a confondersi con un apprezzamento estetico delle altre opere, alquanto modesto se non del tutto riduttivo quando si discute di *Miira* in particolare (Ara, 1985, pp. 169-170; Sagi, 1985a, pp. 247-248).

Sul genere di *Miira* ci si è talvolta serviti di espressioni che richiamano al realismo magico (Sasaki, 1973a, p. 119). Incertezza, dubbio, timore, mancanza di senso rispetto all'esistenza sono invece temi riconosciuti più o meno univocamente come centrali dell'opera (Hamakawa, 1976a, p. 91; Kimura, 2003, p. 47; Sagi, 1990b, p. 247). Pur condividendo queste vedute, a mio avviso un limite spesso emerge laddove questi temi, in virtù della loro genericità, sono altresì individuabili nella letteratura di Nakajima in generale e sono peraltro espressi in modo più esplicito in altri racconti. Tale orientamento comporta che nell'approdare a questi temi (in luogo di farne una premessa da cui muovere riflessioni sulla singola opera) si torni sempre in qualche modo a sviluppare un discorso su *Miira* che ci racconta più della sua coerenza tematica nella letteratura di Nakajima e meno di se stessa in quanto *unicum* con le sue peculiarità. Dunque, relativamente a questo punto, nel presente intervento pur esaminando la connessione con gli altri racconti vorrei altresì cercare di slegare in parte *Miira* da questa relazione con *Kotan* per esplorare un numero di aspetti che considero invece peculiari dell'opera.

Per quanto riguarda invece gli studi che si sono occupati di *Miira* maggiormente nello specifico, in un lavoro successivo del già menzionato Sasaki leggiamo che «la rappresentazione del recupero della memoria delle vite passate in *Miira* esprimerebbe il desiderio di afferrare le basi della propria esistenza, e il fatto che il racconto si concluda con la follia di Pariscas sta probabilmente a suggerire che tale esistenza affondi le proprie origini in un'eternità insondabile» (Sasaki, 1975b, p. 176). Con altrettanto acume e in sintonia con le riflessioni di quest'ultimo, Hamakawa Katsuhiko, sia pure in riferimento alla raccolta nel suo insieme, osserva che *Kotan* è «un mondo dominato dalla “follia” e dalla “morte” e possiede la struttura delle antiche storie», aggiungendo che «il motivo sottilmente espresso della “follia” e della “morte” si intreccia con quello delle parole e delle lettere» (Hamakawa, 1982b, p. 316).

Sulla natura della follia di Pariscas si sono soffermati anche Matsumura (1995)² e Mayumi, che ha rilevato come «la follia manifesta del re Cambise alluda alla follia latente di Pariscas» (Mayumi, 1984, p. 28). Più feconda, a questo proposito, benché forse troppo concisa, sembra essere l'interpretazione di Ochi che, soffermandosi sulla «distruzione di un io fisso e l'emergere di un io fluido», descrive *Miira* come «una storia di ansia esistenziale che si conclude nello scetticismo epistemologico e nella follia» (Ochi, 1988, p. 7). In studi più recenti, si pensi a Nutahara³ o a Nagai,⁴ si è cercato di approfondire ulteriormente questi temi benché non manchino riflessioni su aspetti differenti quali la reincarnazione (Ishii, 2020; Nagai, 2012) o il confronto tra testo e appunti sul testo (Arai, 2005).

Ciò detto, comune oggetto di interesse in questi studi rimane, essenzialmente, un passo isolato di *Miira*, ovvero il momento in cui Pariscas realizza di essere stato la mummia che ha davanti, in merito al quale l'indagine verte immancabilmente sulla natura dell'identità, intesa come tutt'uno con la mummia, del protagonista Pariscas.

Nel presente intervento vorrei in primo luogo dare spazio anche alle altre sezioni del racconto seguendone lo sviluppo in modo più capillare. In questa sede, in particolare ci si soffermerà su quegli aspetti assenti in Erodoto e unicamente riconducibili all'estro dell'autore: le origini del protagonista, il senso di non appartenenza alla comunità della truppa, di cui è peraltro condottiero; l'incredula constatazione di comprendere il linguaggio di una terra sconosciuta e l'incontro

² Matsumura prende in esame l'intera raccolta riflettendo sul significato di “voce” e “scrittura” (*moji*) nei quattro racconti. In *Miira*, il cambiamento del persiano Pariscas verrebbe espresso primariamente nel cambiamento della “voce”, e i vaneggiamenti di quest'ultimo in lingua egizia starebbero altresì a esprimerne la “scomparsa” (*shōshitsu*, termine di cui Matsumura non chiarisce la significazione, né chiarisce cosa di preciso in Pariscas venga a ‘scompare’; 1995, p. 79). A mio avviso “voce” e “scrittura” in *Kotan* non sono meramente concetti, ma richiamano due gruppi tematici centrali nell'esperienza letteraria dell'autore. Ciò detto, ho l'impressione che nel trattarli facendo riferimento ai soli studi su Nakajima, Matsumura ne sminuisca la portata. Nella sua indagine questi due termini vengono inoltre impiegati in modo quasi intercambiabile (l'uno in riferimento all'espressione scritta l'altro all'espressione orale), apparendo così strettamente apparentati, aspetto su cui non mi trovo del tutto in accordo. Pur ritenendo pregnante l'utilizzo di “voce” e “scrittura” come termini chiave per leggere i testi, trovo che non soffermarsi prima sulla loro significazione sottragga efficacia alle argomentazioni esposte.

³ Nutahara si sofferma sulla perdita della soggettività e sull'inspiegabile senso di frustrazione del protagonista (2001, pp. 161-163).

⁴ Pur avendo premesse abbastanza chiare, indicate nel sottotitolo (“la logica dell'assimilazione in rapporto alla logica della resistenza”, Nagai, 2012), lo studio di Nagai presenta uno sviluppo dove è talvolta difficile trovare un nucleo tematico specifico. Di approccio primariamente storico-politico, si avverte un'influenza, sia pure non dichiarata, di Kawamura (2009) in alcune osservazioni, nondimeno interessanti, sull'ambivalenza del rapporto invasore-invaso in relazione al colonialismo (p. 156), benché si tratti di considerazioni slegate da casi specifici o dall'esperienza micronesiana di Nakajima. Tali osservazioni sembrano implicare posizioni ambivalenti sul significato storico della “Sfera di Co-prosperità della Grande Asia Orientale”.

con la mummia. In secondo luogo, relativamente a quest'ultimo aspetto vorrei affrontare il problema da un punto di vista differente: non tanto su quella che, a torto o a ragione, viene definita l'*identità* di Pariscas, ma su ciò che potremmo pensare come la sua cifra negativa, ovvero sulla natura dell'*identificazione* con ciò che in un primo momento è percepito come altro da sé; dunque non tanto sul soggetto-Pariscas quanto sull'oggetto con cui questi sembra identificarsi e su tutto ciò che porta a tale sintesi identitaria. Di questo esaminerò gli aspetti problematici assumendo come prospettiva d'analisi la percezione dell'alterità all'interno del racconto.

Il filo della storia e l'anima delle parole. Erodoto, Montaigne, Benjamin

È noto che Nakajima nel concepimento di *Miira*, ma anche del racconto *Il posseduto*, si è largamente ispirato alle *Storie* di Erodoto.⁵ Il resoconto della spedizione in Egitto a opera del re persiano Cambise, della morte di Psammetico III, ultimo faraone della XXVI dinastia egizia, della ricerca del cadavere del padre Amasis in *Miira*, occupa una parte, relativamente breve, delle *Storie*. Sorprendentemente negli studi condotti sinora non è stato rilevato come lo spaccato di questo stesso episodio ci venga raccontato da altre due figure chiave della civiltà europea: Montaigne, sul finire del XVI secolo, e un illustre contemporaneo di Nakajima, Walter Benjamin.

Montaigne racconta parte delle traversie di Psammetico nel secondo capitolo degli *Essais* (De la tristesse). In effetti Nakajima possedeva una traduzione inglese degli *Essais*. Tuttavia, nella lista (Tanabe, 1978, pp. 276-287) dei libri posseduti da quest'ultimo (o almeno di ciò che ne rimane), il nome di Montaigne non è trascritto correttamente, e questo è forse uno dei motivi per cui sinora questo punto di collegamento con Montaigne non era stato rilevato.⁶ Stesso dicasi per Benjamin, il cui nome d'altra parte non compare nella summenzionata lista né tra gli scritti di Nakajima. Benjamin menziona la morte di Psammetico nel capitolo 7 de *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1936), dove a sua volta cita Montaigne. In verità in questo saggio Benjamin, a dispetto del titolo, non dedica molto spazio all'opera di Leskov bensì riflette soprattutto sulla narra-

⁵ Riguardo *Miira*, in particolare i paragrafi 10, 15, 16, 30, 64 del terzo libro, la cui distribuzione è immutata nelle numerose edizioni (si veda Herodotus, 1998).

⁶ Quello di Montaigne è un nome che non compare negli studi su Nakajima. Nei diari del 1937, in data 2 settembre leggiamo «Pascal; Epictetus et Montaigne 顔ル良シ» (NAZ vol. 3, 1976). Montaigne è inoltre menzionato in *Kamereon nikki*, ultimato nel dicembre 1936. La lettura degli *Essais* sembrerebbe precedere quella delle *Storie*, e questo mi porta a pensare che Nakajima possa essere venuto per la prima volta a conoscenza della suddetta vicenda in Montaigne prima che in Erodoto, e che l'aneddoto raccontato dal primo lo abbia incuriosito alla lettura dello storico di Alicarnasso.

zione in opposizione al romanzo moderno. Difficile determinare se Nakajima avesse letto Benjamin (se sì, verosimilmente in tedesco). Non sarebbe del tutto da escludersi, ma tenderei a scartare questa ipotesi. Di grande interesse è, tuttavia, che nello stesso periodo, pur forse non conoscendosi, dai capi opposti di un mondo sconquassato dalle guerre due autori tanto distanti abbiano sentito il bisogno di riflettere, in modi differenti, su qualcosa di apparentemente ovvio: sul significato della narrazione e sul valore, sullo statuto etico del narratore. Cosa che, a ben rifletterci, negli anni tra le due guerre non era poi da darsi tanto per scontata.⁷

In effetti *Kotan*, pensato da questa prospettiva, può essere considerato come una riflessione sul narrare. I quattro racconti della raccolta sembrano essere stati accorpati da Nakajima in virtù di un tema comune, quello dell’“anima delle parole” (言葉魂), espressione che compare tra le righe di una delle raccolte di appunti sparsi dell’autore, composta per lo più da una prima bozza di *Mojika*, poi chiamata per comodità “nōto dai san” (NAZ vol. 3, 1976, p. 360).

L’“anima delle parole”, dunque, che richiama alla tradibilità, alla trasmissibilità delle parole e per esteso alla narrazione, al raccontare storie. In *Miira* questo tema è meno immediato che negli altri racconti, e questa è probabilmente tra le ragioni che hanno portato l’opera ad apparire come l’anello debole della raccolta. Tuttavia, se molto si è detto sulla connessione tematica delle quattro storie, in verità si tende spesso a tralasciarne le differenze. A questo proposito vorrei richiamare l’attenzione sul fatto che ne *La mummia* (ma anche ne *Il posseduto*, sia pure in misura minore) è possibile rilevare dei motivi, assenti negli altri racconti di *Kotan*, legati alla “migrazione” o allo “spostamento” in forma di spedizione punitiva o campagna militare, al trauma dovuto all’incontro/scontro con culture diverse e, non ultimo, a un senso di “comunanza delle parole”. Si tratta di motivi che nella letteratura di Nakajima compaiono più marcatamente a partire dal suo viaggio in Micronesia e che ci aiutano a comprendere come l’autore de *La mummia* (e de *Il posseduto*) non sia, temporalmente e stilisticamente, lo stesso di *Sangetsuki* e *Mojika*, la cui stesura finale è, non a caso, precedente.

In relazione a questo punto comincerei dall’esaminare le prime righe di *Miira*, isolando parte di quegli elementi assenti in Erodoto e unicamente riconducibili alla penna dell’autore.

⁷ Soprattutto in riferimento alla letteratura di propaganda in quegli anni. A questo proposito, nel saggio *Tako no ki no shita de*, scritto dopo il suo ritorno in Giappone, sul ruolo dello scrittore in rapporto alla letteratura Nakajima si esprime “in modo lapidario”, per dirla con le parole di Amitrano (Nakajima, 1989, p. 24), sul fatto che “la guerra è guerra. La letteratura è letteratura.” Ho esaminato questo aspetto di recente (Bova, 2021), sebbene non in relazione a *Kotan*. Non vi ritornerò in questa sede.

La Storia in una storia

Al tempo dell'invasione dell'Egitto da parte del re persiano Cambise, figlio di Ciro il Grande e di Cassandane, tra i generali al suo seguito ce n'era uno chiamato Pariscas. *Si diceva che i suoi antenati provenissero dalla lontana Battriana*, ma per quanto antica fosse questa origine, egli conservava *l'atteggiamento cupo di un provinciale* che non riesce ad adattarsi agli usi della capitale. C'era in lui qualcosa di sognante, e questo, *nonostante l'alta carica che ricopriva, non mancava mai di suscitare la derisione degli altri. / Da quando l'esercito persiano, oltrepassata l'Arabia, era penetrato in territorio egizio, la stranezza dell'atteggiamento di Pariscas aveva cominciato ad attirare l'attenzione dei suoi colleghi e subordinati.* [...] Dal suo atteggiamento traspariva l'impazienza di chi cerca a tutti i costi di ricordare qualcosa ma non ci riesce in nessun modo. Quando dei *prigionieri egiziani* furono portati nell'accampamento, alcune *parole dette* da uno di quelli gli giunsero all'orecchio. Egli assunse per un po' un'espressione strana; poi, dopo aver ascoltato attentamente, disse a qualcuno che gli stava vicino che aveva avuto *la sensazione di capire il significato di quello che dicevano.* Disse che *non avrebbe saputo ripetere quelle parole lui stesso, ma che in qualche modo gli sembrava di capirle.* (Nakajima, 1989, pp. 121-122. Corsivo mio)

Per cominciare, in Erodoto, sotto Cambise non c'è alcun generale che abbia nome Pariscas,⁸ ma un primo dettaglio che merita maggiore attenzione concerne le origini di Pariscas, la sua provenienza dalla Battriana, situata nel "lontano est" ai confini dell'impero persiano. Nel racconto, la provenienza di Pariscas non sembra espletare una funzione particolarmente significativa se non quella volta a introdurre altri aspetti, assenti in Erodoto e a mio avviso reminiscenti dell'esperienza di Nakajima presso l'Ufficio dei Mari del Sud (il Nan'yō Chō), quali il senso di una 'periferia dell'impero', il carattere del generale persiano (dall'«atteggiamento cupo di un provinciale»), lo spostamento in una zona occupata militarmente, il comportamento insolito e il forte "spaesamento" (見慣れぬ周囲の風物) ivi percepito nonché il suo status nella truppa, beffeggiato dai subalterni «nonostante l'alta carica che ricopriva». Di seguito passo a esaminarli brevemente, a cominciare da quest'ultimo.

Circa la sua relazione con i colleghi presso il Nan'yō Chō, Nakajima, pur essendo l'ultimo venuto, per così dire, in virtù della propria formazione accademica percepiva uno stipendio più alto di altri. Ciò creò delle antipatie, in particolare tra i colleghi di rango più basso. Di questa situazione è possibile trovare riferimenti nei suoi scritti (diari, lettere, racconti) micronesiani, ma anche riscontro nelle te-

⁸ Il personaggio di Pariscas, generalmente considerato del tutto immaginario (Arai, 2005, p. 140), è invece a mio avviso ricalcato sulla figura di Prexaspes, generale al seguito di Cambise che prese parte all'invasione in Egitto. A confermarlo segnalo che questo nome compare in due raccolte d'appunti di Nakajima, il 'nōto dai roku' e il 'nōto dai hachi' (NAZ vol. 3, 1976), relativi alla storia egizia e mediorientale.

stimonianze di chi lo ha conosciuto in quel periodo. Nel racconto *Mariyan*, un narratore che ricorda molto da vicino lo stesso Nakajima allude a questa situazione nell'osservare che «a causa del mio carattere chiuso non ero riuscito a creare una relazione di alcun tipo tra i colleghi dell'ufficio di Palau», aggiungendo che «al di fuori di H non c'era nessuno che potessi considerare un amico». H è un adattamento letterario di Hijikata Hisakatsu (1900-1977). Dotato di spiccate inclinazioni artistiche (in scultura, pittura e scrittura), Hijikata visse in Micronesia dal 1929 al 1942 collaborando con un numero di dipartimenti di ricerca (facenti capo all'amministrazione coloniale) in virtù della propria conoscenza della lingua e cultura del posto. Hijikata strinse effettivamente amicizia con Nakajima a Palau sul finire del 1941 (rimpatriarono insieme nel marzo 1942), e parecchi anni dopo la morte dell'autore ricorderà in termini molto simili il senso di isolamento provato dall'amico, riportando l'atteggiamento ostile e irrisorio dei colleghi nei suoi confronti (Hijikata, 1978, p. 278).

Anche la missione di Pariscas, che riceve l'ordine di occupare l'Egitto e soggiogarne la popolazione, offre dei paralleli con la "missione" di Nakajima per conto del Nan'yō Chō. Tra le principali funzioni del Nan'yō Chō vi era infatti quella di innestare tra le popolazioni micronesiane un senso di appartenenza all'impero. L'insegnamento della lingua e della cultura giapponesi, con i suoi diversificati ingranaggi (redazione e distribuzione del materiale didattico, conduzione di censimenti sul livello di istruzione, etc.), costituiva lo strumento primario per favorire tale assimilazione. La "missione" di Nakajima, dunque, assunto come funzionario e revisore di testi scolastici, si può dire fosse quella di 'divulgatore' della lingua in un contesto volto a fare dei micronesiani i soggetti di un impero coloniale.

A questo proposito, l'elemento che Nakajima introduce circa le capacità di Pariscas di comprendere le *parole* dei prigionieri egizi è particolarmente evocativo di quanto osservato poc'anzi. Nel testo giapponese, curiosamente, pur ammettendo di non poter parlare la lingua del popolo assoggettato, Pariscas afferma di comprendere le *parole* dette dai prigionieri egizi che gli stanno d'appresso. Questo apparente paradosso a mio avviso riverbera, in modo simile al contrasto tra una fotografia e il suo negativo, il senso di stranezza percepito da Nakajima allorché nel luglio 1941 giunse in un luogo che gli era estraneo per lingua e cultura, dove nondimeno poteva comunicare con la popolazione. Anche Nakajima, similmente a Pariscas, non era in grado di parlare la lingua dei nativi, ma poteva capire ciò che i micronesiani dicevano in sua presenza per la semplice ragione che era richiesto loro di parlare in giapponese. È questa a ben riflettere un'ovvietà, se considerata in un ambito prettamente coloniale, cui tuttavia non manca una certa bizzarria quando osservata al di fuori di tale logica.

Questi aspetti, pur espletando funzioni apparentemente marginali nella narrazione, ricreano molto fedelmente il contesto dell'esperienza umana e lavorativa di Nakajima nella Micronesia coloniale, a suo tempo avamposto di recente assimilazione, area periferica dell'impero giapponese. A mio parere, in *Miira* Naka-

jima ha lasciato trapelare dubbi e sensazioni frammentarie, non ancora del tutto ‘digerite’, decodificate, per così dire, legate alla propria esperienza nella colonia micronesiana. E non ritengo che questi riferimenti siano qui da intendersi in senso satirico; è anzi probabile che non fossero neppure del tutto intenzionali. Ritengo piuttosto che *Miira* sia eventualmente divenuto *anche* il luogo di alcune considerazioni ancora in via di sviluppo, e che parte delle impressioni legate a questa esperienza si siano insinuate nel processo di stesura del racconto come qualcosa che, prendendo a prestito una frase da *Miira*, «心の中に、何か、或る解けさうで解けないものが引掛つてゐる»,⁹ in altre parole qualcosa di apparentemente ovvio, in un primo momento, su cui tuttavia non si riesce a non rimuginare; qualcosa che sembra or ora dipanarsi, chiarirsi ma che, pur andando riproponendosi in forma di *déjà vu*, continua a sfuggire alla comprensione.

Il senso di *déjà vu* di Pariscas, che percorre tutto lo sviluppo del racconto e che poi si spiegherà, relativamente, nell’incontro con la mummia, è allo stesso tempo anche un *déjà vu* metatestuale, per chi legge, rispetto all’esperienza micronesiana di Nakajima. Ciò detto, sebbene tali paralleli ci diano in parte contezza del contesto storico in cui l’opera è stata prodotta, leggere *Miira* univocamente in funzione dell’esperienza micronesiana del suo autore sarebbe alquanto riduttivo. Per questa ragione, a seguire vorrei slegarmi da questo contesto e prestare maggiore attenzione all’intreccio narrativo del racconto.

Déjà vu, angoscia e ripetizione

Il senso di *déjà vu* espresso in *Miira*, che a sua volta provoca una costante «inquietudine» (何か落著かぬ不安) in Pariscas per qualcosa cui egli non riesce a dare un nome, sembra manifestarsi ben al di là delle sensazioni di quest’ultimo. In più sezioni si scorgono infatti anche elementi, estranei al mondo interiore di Pariscas, che amplificano la percezione di un continuo ripetersi creando così un’atmosfera che coinvolge tutto il dipanarsi del racconto e che sembra essere frutto di una tecnica narrativa particolarmente elaborata.

Nel modo in cui lavorano le prime sensazioni di Pariscas, ma anche nella ricerca della tomba o durante l’incontro con la mummia, vi è una forma di circolo vizioso, che definirei un “circuitto dell’angoscia”, dove la ripetizione del medesimo processo dà vita a tale inquietudine, e di cui a seguire vorrei isolare ed esaminare alcune pulsioni che nel loro alternarsi gli danno ragione d’essere. Un primo elemento è quello della “mancanza” (e conseguentemente del desiderio) di qualcosa, di cui tuttavia non si ha reale consapevolezza, e che nondimeno mette in moto un’an-

⁹ Il significato è reso contestualmente nel periodo, ma una traduzione più vicina all’originale sarebbe: “qualcosa che è avvinghiato ai pensieri (come un chiodo fisso), che sembra or ora chiarirsi ma che rimane incomprensibile”.

gosciosa ricerca che non conosce la propria ragione d'essere né l'oggetto del proprio scopo. Oltre alle sensazioni interiori di Pariscas, cui questi cerca di trovare un'origine, la mancanza dello scopo si riflette anche nella cornice narrativa rispetto alla follia di Cambise (percepita come tale anche in Erodoto), la cui ricerca del cadavere di Amasis per martoriarlo pubblicamente non serve un fine o una strategia militare ma rivela un odio non del tutto giustificabile razionalmente. Questo comportamento erratico, delirante, si riflette nella forsennata quanto inconcludente ricerca della tomba di quest'ultimo, che non a caso è un'altra significativa aggiunta di Nakajima e la cui insensatezza in *Miira* viene significativamente posta in rilievo. All'esercito persiano viene infatti assegnato il compito di cercare una tomba di cui non si conoscono le fattezze, nascosta tra un'infinità di altre tombe. In questa ripetizione ossessiva e frustrante della stessa operazione di ricerca nel medesimo scenario sepolcrale è possibile rilevare un forte parallelo col senso di *déjà vu* e di inquietudine provati da Pariscas.

Una seconda costante all'interno di tale pattern è legata all'identificazione, in un primo momento di un oggetto con un altro e successivamente di un soggetto con un oggetto, che si rivela immancabilmente ingannevole e che si va riproponendo. Ne è un esempio il ripetersi dell'identificazione fallimentare della tomba con colui che si vorrebbe essere il suo occupante, o della mummia con se stessi (su cui mi soffermerò più avanti). Si può dire che questo pattern composto dei medesimi elementi primari si vada declinando in sezioni diverse del racconto, che in virtù di tale intreccio tematico rivela una strategia narrativa simile a un gioco di specchi (cui peraltro non manca un forte riferimento nelle conclusioni) che è assente nelle altre storie di *Kotan* e di cui sinora non si è tenuto conto. E con questo vorrei allacciarmi alla parte conclusiva, all'incontro con la mummia. Come premesso, negli studi precedenti l'attenzione è stata rivolta primariamente a questa sezione e in particolare alla 'sintesi identitaria' tra Pariscas e la mummia. Queste ricerche, tuttavia, tralasciano il breve momento che prelude a tale sintesi, ovvero quando la mummia è ancora *una* mummia, un oggetto separato dal soggetto. Ciò che ci interessa in questa sede è dunque esaminare il ripetersi di tale 'momentaneo dualismo' e il processo che di volta in volta porta alla sua negazione.

I ricordi (ri)trovati. Strategie di appropriazione tra finzione e Storia

Per cominciare, anche in questo passo troviamo una situazione analoga a quella già esaminata nella ricerca della tomba, ovvero in primo luogo la ricerca di un oggetto inconoscibile (*la* mummia di Amasis), e in secondo luogo la momentanea identificazione del soggetto-Pariscas con *una* mummia. Nell'infinito percorso a ritroso delle vite precedenti di Pariscas troviamo la riproduzione del medesimo scenario, l'incontro con la mummia. Tale incontro, nel suo stesso ripetersi purtuttavia senza mai approdare a un luogo ultimo della memoria, esprime come

anche qui l'oggetto della ricerca risulti iniconoscibile e in ultimo luogo inappropriabile. Se sul piano della narrazione lo scopo della ricerca della tomba è quello di trovare l'autentica tomba di Amasis, se ciò di cui è sulle tracce Pariscas è la vera mummia di Amasis, sul piano contestuale nell'incontro con la mummia tale oggetto inappropriabile sembra essere l'idea stessa dell'alterità, che di seguito vengo ad esaminare.

La mummia è, a ben riflettere, la sola autentica costante invariabile del percorso a ritroso nella memoria di Pariscas. Essa scompare del tutto per poi ritornare, riaffiorare nei ricordi nella medesima forma. Di volta in volta, nel suo apparire e sparire essa si manifesta come oggetto di alterità per poi essere *negata* (o rimossa) in quanto tale, e allo stesso tempo *affermata* in quanto identità nella misura in cui viene assimilata da un soggetto ormai composito. Se pensiamo alle vite passate come 'territori' perduti nella memoria di Pariscas, il suo percorso a ritroso in questo infinito processo di apparente arricchimento identitario, di acquisizione retroattiva, per così dire, di altre identità comporta primariamente il fagocitare questi territori *altri* della memoria in cui egli si imbatte di volta in volta. Tale rappresentazione offre dei forti paralleli con il mondo coloniale¹⁰ – che del resto la letteratura di Nakajima ha intimamente assimilato –,¹¹ nel cui paradigma l'alterità in quanto luogo fisico e culturalmente diverso è qualcosa che non può mai essere davvero esperito come tale; può essere intravista come luogo liminale, un quasi-fuori dei confini dell'impero sino a poco prima di essere inglobata, momento che segna fatalmente la perdita del proprio statuto. La stessa rappresentazione del ricordo, nel racconto, in questa ambivalente opposizione tra memoria e oblio (dove peraltro non è dato capire se quelli di Pariscas siano solo vaneggiamenti), sembra possedere la funzione fantasmatica di far apparire come dimenticato qualcosa che sino a poco prima non si conosceva e che probabilmente non è mai stato posseduto. In questo senso, tali luoghi *altri* della memoria sembrano essere rappresentati non tanto per essere ritrovati, ma primariamente per essere percepiti come perduti o dimenticati in una strategia contestuale volta a farne apparire l'arbitraria appropriazione come una giustificata ri-appropriazione. Ma cos'è che pone in moto tale processo?

¹⁰ Si pensi al Nanshin-ron, la dottrina dell'espansione a Sud, e in particolare alla corrente 'multietnica' degli anni Venti e Trenta, che proponeva di provare sul piano archeologico e antropologico un collegamento razziale tra i giapponesi e le popolazioni del Sud-Est asiatico promuovendo una retorica, in odore di "ritorno alle origini", orientata a giustificare le mire espansionistiche dell'impero (si veda Oguma, 1995, pp. 297-325).

¹¹ Un numero di temi legati alla colonia, non solo in racconti d'impronta autobiografica ma curiosamente anche in ambito del tutto finzionale, come nel caso di *Miira*, sono centrali nell'esperienza letteraria dell'autore, che d'altra parte ha prodotto e ambientato molte delle sue storie dentro quegli stessi territori di confine di un impero in espansione (Corea, Manciuria, Cina, Micronesia). È questo, tuttavia, un argomento che merita di essere affrontato singolarmente in altra sede.

L'identificazione con la mummia esprime a mio avviso il tentativo di colmare una mancanza, un desiderio inappagato di alterità di cui tuttavia Pariscas riesce ad "appropriarsi" solo nella misura in cui ne afferma la perdita; e il continuo 'ritorno' della mummia esprimerebbe il tentativo di lenire questa contraddizione per cui vi sarebbe una mancanza, ma non la consapevolezza di ciò che manca. D'altra parte, anche le altre sezioni del racconto esaminate poc'anzi ci permettono di capire come *Mira*, nella sua interezza, sia permeato da questo stesso senso di ricerca, angosciata quanto inconcludente, ignara del proprio oggetto.

La mummia e il feticcio

Dunque, la mummia come manifestazione e allo stesso tempo traccia della rimozione dell'idea di alterità. È proprio questo, non la sintesi identitaria con la mummia di per sé, ma il rapporto problematico con l'alterità cui l'incontro sottende; è questo il nodo, il chiodo fisso, una eco in sintonia con quello stesso senso di *déjà vu* comunicato all'inizio, dove l'inquietante non a caso converge con il familiare. L'identificazione con la mummia non è da intendersi, a mio avviso, come la conseguenza naturale di tale incontro ma è soprattutto conseguenza del *fallimento* di tale incontro, la cui soppressione si traduce in un continuo rinvio che tuttavia non giunge mai a compimento. In altre parole, non è per ricordarsi delle vite passate che Pariscas incontra la mummia, ma è per tornare a quel luogo di incontro fatalmente mancato che egli finisce col *ritornare*, ricordare le vite passate. Processo che, lungi dal condurlo a un luogo di destinazione, si rivela tutt'al più una digressione, un franare via da ciò che si sarebbe stato per conseguire (l'incontro), e che si ripropone *ad infinitum* in virtù stessa della propria continua rimozione.

In questo senso la fenomenologia della mummia ricorda molto da vicino quella del feticcio,¹² che è insieme il segno di qualcosa e della sua assenza e deve a questa contraddizione il proprio statuto fantomatico. La mummia, vista come traccia o residuo che rimanda continuamente al di là di se stessa verso qualcosa che non può mai realmente essere posseduto, si caratterizza come un oggetto inafferrabile posto lì a soddisfare un bisogno inesauribile. Nelle sue fattezze umane benché trasfigurate, essa sta a suggerire che l'oggetto della ricerca non coincide in alcun modo con la sua rappresentazione, ovvero con la mummia nella sua materialità; e il suo essere rinsecchita e logorata suggerisce il suo uso/consumo ossessivo nella perenne ricerca, inappagante e frustrante, di ciò che è altro da essa, di ciò cui essa può soltanto alludere. Nel racconto la mummia non è infatti un *unicum* irripetibile ma è, al contrario, qualcosa di surrogabile all'infinito, senza che nessuna delle

¹² Su questo argomento esiste un'abbondante letteratura, soprattutto in ambito filosofico e psicoanalitico, ma le considerazioni di Agamben (1977) mi sono state particolarmente utili nello sviluppo delle seguenti riflessioni.

sue successive incarnazioni possa mai esaurire completamente il nulla di cui è la cifra. In quanto presenza di un'assenza, il suo continuo riproporsi in visioni fantasmatiche la rende allo stesso tempo reale e irreale, affermata e negata, incorporata come soggetto e per questo perduta.

Per concludere, è proprio la comprensione di questo paradosso che permette di restituire la pazzia di Pariscas al contesto che ho qui cercato di ricostruire. La follia di Pariscas, non solo quella cui assistono gli altri persiani nel finale, ma ben prima, quando non è ancora del tutto discernibile nel mondo interiore di Pariscas, ci viene introdotta da uno smarrimento dei «nomi delle cose», di cui egli ormai percepisce vagamente solo forme o colori nel loro apparire e scomparire tra memoria e oblio. È nel raggiungimento di questa dimensione prelinguistica – dove giungono a coesistere un soggetto e un oggetto, un'identità e un'alterità nella misura in cui cessano di esistere anche un "io" e un "tu" della lingua – che diventa possibile distinguere il paradosso di ritrovare e allo stesso tempo smarrire se stessi e il proprio oggetto in ciò che è altro da sé.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (1977). *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino: Einaudi.
- Ara, Masahito (1985). "Nakajima Atsushi ron". In Sagi, Tadao (a cura di). *Nakajima Atsushi "Sōsho gendai sakka no sekai 5"*, Tōkyō: Bunsendō, pp. 153-181.
- Arai, Michio (2005). "Nakajima Atsushi *Miira* no kōzō". *Nishō daigakuin kiyō*, 19, pp. 133-152.
- Bova, Elio (2020). "Nakajima Atsushi *Kotan* mono no *kenkyū*. *Kohyō, Miira* no kōsōki saikō kara Nan'yōkō to no renzokusei no shiteki he". *Nihon kingendai bungei kenkyū*, 3, pp. 17-34.
- Id., (2021). "Problemi di rappresentatività di un'opera tra mille. Riflessioni sull'orientamento degli studi su *Kanshō* di Atsushi Nakajima dal dopoguerra ad oggi". *Ritsumeikan Studies in Language and Culture*, 33-2, pp. 1-30.
- Benjamin, Walter (1936). *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, Orient und Occident.
- Hamakawa, Kazuhiko (1976a). *Nakajima Atsushi no sakuhin kenkyū*, Tōkyō: Meiji shoin.
- Id., (1982b). "Sangetsuki". In Hamakawa, Kazuhiko (a cura di). *Kanshō nihon bungaku. Kajii Motojirō, Nakajima Atsushi*, 17, Tōkyō: Kadokawa shoten, pp. 301-325.
- Herodotus; Waterfield, Robin (a cura di) (1998). *The histories*. Oxford: Oxford World's Classics.
- Hijikata, Hisakatsu (1978). "Parao de no Ton to watashi". In Nakamura Mitsuo, (a cura di). *Nakajima Atsushi kenkyū*, Tōkyō: Chikuma shobō.

- Ishii, Kaname, (2003). “Nakajima Atsushi *Miira* ni okeru tensei no katari. Ishiki no kanata, kyōki no temae de”. *Waseda daigaku daigakuin kyōikugaku kenkyūka kiyō*, vol. 27, n. 2, pp. 1-14.
- Kawamura, Minato (2009). *Rōshitsu seiden, Nakajima Atsushi no bungaku to shōgai*. Tōkyō: Kawade shobō Shinsha.
- Kimura, Mizuo, (2003). *Ronkō Nakajima Atsushi*, Ōsaka: Izumi shoin.
- Matsumura, Ryō, (1995). “Nakajima Atsushi *Kotan*. “Koe” to “moji” wo me-gutte”. *Gakushūin daigaku kokugo kokubungakukaishi*, vol. 38, pp. 76-85.
- Mayumi, Yuki (1984). “Nakajima Atsushi *Miira* ni tsuite. Kyōki no hitsuzen”. *Nihon joshi daigaku mejiro kindai bungaku*, vol. 5, pp. 24-31.
- Montaigne, Michael; Screech M. A. (trad.) (1993). *Essais*. London: Penguin Classics.
- Nagai, Hiroshi, (2012). “Nakajima Atsushi *Miira* ron: dōka no ronri to teikō no ronri”. *Yokkaichi daigaku ronshū*, 24-2, pp. 158-149.
- Nakajima, Atsushi; Amitrano, Giorgio (1989) (a cura di). *Cronaca della luna sul monte e altri racconti*, Venezia: Marsilio.
- NAZ (*Nakajima Atsushi Zenshū*) (1976). vol. 3, Tōkyō: Chikuma shobō.
- Nutahara Satoshi, (2001). “Musōka no katasutorofi. Nakajima Atsushi *Miira* ron”. *Nishō gakusha daigaku jinbun ronsō*, vol. 67, pp. 158-176.
- Ochi, Ryōji, (1988). “Nakajima Atsushi *Miira* oboegaki”. *Ehime kokubun to kyūiku*, 20, pp. 2-10.
- Oguma, Eiji (1995). *Tanichi minzoku shinwa no kigen: “nihonjin” no jigazō no keifu*. Tōkyō: Shinyōsha.
- Sagi, Tadao (1985a). “Nakajima Atsushi ni okeru jikan to kūkan. Kaisetsu ni kaete”. Sagi, Tadao (a cura di), *Nakajima Atsushi “sōsho gendai sakka no sekai 5”*, Tōkyō: Bunsendō, pp. 241-248.
- Id., (1990b). *Nakajima Atsushi ron. Rōshitsu no hōhō*. Tōkyō: Yūseidō.
- Sasaki, Mitsuru (1973a). *Nakajima Atsushi no bungaku. “Kindai no bungaku 10”*, Tōkyō: Ōfūsha.
- Id., (1975b). “Nakajima Atsushi *Miira* no tokushitsu ni tsuite”. *Chiba daigaku kyōiku gakubu kenkyū kiyō*, 24-1.
- Tanabe Yukinobu, (1978). “Nakajima Atsushi zōsho mokuroku”. In *Nihon bungaku kenkyū shiryō kankōkai* (a cura di). *Kajii Motojirō, Nakajima Atsushi “nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho”*. Tōkyō: Yūseidō, pp. 276-288.

La rappresentazione del disturbo depressivo nella narrativa di Kobayashi Eriko

Luna Frezza

Il disturbo depressivo nella società giapponese

La cultura e la società giapponese hanno da sempre un rapporto controverso con i disturbi mentali. Il soggetto depresso è spesso visto come un malato da curare farmacologicamente con la maggiore efficacia e rapidità possibile per far fronte ai bisogni della società, la quale necessita di membri produttivi; pertanto, si tende a non considerare come prioritaria l'indagine degli elementi biologici, relazionali e contestuali che convergono provocando la comparsa del problema. D'altra parte, nell'ambito della scrittura, i disturbi legati alla sfera psico-emotiva sono stati spesso associati anche al talento artistico o scientifico come una caratteristica in più, una sorta di "sindrome dell'artista tormentato" che, proprio grazie al dolore, riesce a trasmettere qualcosa di maggiormente profondo e di grande spessore emotivo nelle opere che produce.

C'è quindi un dualismo nell'interpretazione del disturbo mentale anche nelle opere letterarie di produzione contemporanea, tra le quali non si può non notare che la tematica sia prevalentemente trattata da donne, fenomeno riconducibile al fatto che esse, essendo tradizionalmente meno legate a un ruolo socialmente attivo a livello lavorativo ed essendo più ancorate alla dimensione familiare e casalinga avrebbero meno ripercussioni nel criticare la società e potrebbero quindi permettersi di trattare argomenti altrimenti spinosi. Nel variegato panorama letterario contemporaneo legato a questo tema, spicca la produzione narrativa e saggistica di Kobayashi Eriko (n. 1977), che racconta con oggettività, pur basandosi su esperienze autobiografiche, le difficoltà incontrate da soggetti depressi nella società odierna.

Nel percorso normativo legato alla malattia mentale, dall'inizio del Novecento a oggi emerge chiaramente l'evoluzione della concezione stessa di questo disturbo. Nel 1900 viene promulgata la prima legge sulla custodia dei malati mentali; la norma viene poi modificata a favore dei pazienti nel 1919 con la legge sui manicomi, la quale impediva l'utilizzo di alcune pratiche mediche che verrebbero oggi considerate torture, quali ad esempio l'elettroshock, la terapia del sonno e l'isolamento. Nel 1950 la Legge sull'igiene mentale va a sostituire le precedenti, creando un clima progressivamente migliore per i pazienti che, nonostante vengano ancora ostracizzati dalla società, ricevono un trattamento sanitario più dignitoso e meno

stigmatizzante rispetto al periodo precedente alla riforma. Nel 1987, 1993 e 1995 vengono elaborate diverse revisioni sui diritti dei pazienti con l'obiettivo di arrivare alla normalizzazione del loro reinserimento in società. Tra il 2002 e il 2004 il governo si occupa di revisioni sulle leggi e sul supporto finanziario alle cliniche psichiatriche, che vengono per la prima volta incluse nel bilancio sanitario statale (Matsumura, 2004, p. 899-930). Nel 2005, secondo il *DSM* (Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali), si opta per il cambio di alcune definizioni stigmatizzanti. Per esempio, la schizofrenia passa da *seishinbunretsubyō* (malattia della divisione dello spirito) a *tōgoshichoshō* (sintomi dell'atassia integrata), una condizione per cui è compromesso il controllo dei muscoli durante i movimenti volontari come camminare o afferrare oggetti. Dal 2006 il supporto destinato ai disabili fisici, intellettuali e mentali viene erogato, generalmente, in strutture integrate, e la distinzione tra ospedali psichiatrici e comuni viene pertanto parzialmente eliminata.

I cambiamenti sul piano legale illustrano la progressiva accettazione della malattia mentale e la volontà di raggiungere come scopo finale la sua normalizzazione e concezione come parte della vita quotidiana. Per quanto le riforme sopracitate abbiano legittimato sul piano formale l'esistenza dei disturbi psico-emotivi cercando di evitare la loro demonizzazione a livello comune (Nishimura, 1987), le radici dello stigma sociale sono ancora oggi ben radicate e visibili nella popolazione nipponica (Saitō, 2014).

L'espressione del disturbo depressivo

L'evoluzione terminologica legata alle malattie mentali è anch'essa controversa e riflette perfettamente i cambiamenti della visione di queste ultime. Il termine moderno *utsubyō* (depressione) compare per la prima volta nella letteratura del XVIII secolo, mentre prima di allora si utilizzavano vocaboli quali *utsushō* (sintomi depressivi) e *kiutsubyō* (malattia del *ki* stagnante). Il kanji 鬱 (*utsu*) è stato associato a stati d'animo particolarmente cupi e a un blocco del *ki* (energia vitale), che secondo la medicina tradizionale poteva causare nell'essere umano uno stato di stagnazione patologica. Nel primo dizionario medico giapponese, pubblicato nel 1686, *utsushō* appare come "malattia delle sette emozioni", denominazione che poi continuerà a comparire nella maggior parte dei testi letterari e non del periodo Edo (1603-1867).

La letteratura che tratta di *ki-utsu* (depressione del *ki*) inizia a essere più diffusa dal XVII secolo in poi. Il tema diventa molto popolare nelle opere letterarie e teatrali del periodo Edo e Meiji, ed è presente anche negli *ukiyo-zōshi* (libri del mondo fluttuante), talvolta addirittura in forma comica. Nella seconda metà del XVIII secolo ha inizio un processo di demonizzazione del concetto di *utsu*, a cui segue una trasformazione radicale del concetto di *ki*: quest'ultimo subisce una raziona-

lizzazione che fungerà da base per la moderna interpretazione negativa e quasi totalmente oscurata del concetto di *utsu*, ovvero di depressione stessa intesa come stagnazione dell'energia vitale. Nel 1792 viene pubblicato il primo testo occidentale sulla medicina interna, nella traduzione di Odagawa Genzui (1755-97) ed è presente la cosiddetta *zoekihaiokushō* (malattia della bile nera o atrabile, un termine usato per indicare i coaguli di sangue nero e in generale le alterazioni torbide del muco, ritenute indizi di disfunzioni biliari o della presenza di umor melanconico), descritta in modo analogo alla stagnazione del *ki*.

Nel XIX secolo ci troviamo davanti a una totale metamorfosi concettuale: entrano a far parte della cultura giapponese tramite trattati medici termini e concetti quali *shinkei* (nervi) e *nō* (cervello, inteso come luogo in cui si trova l'anima) e si avanza verso un'idea sempre più concreta che relega il *ki* alla superstizione. La psichiatria, come branca della medicina, viene istituzionalizzata all'università imperiale di Tokyo nel 1886 e viene introdotto, dalla neuropsichiatria tedesca, il vocabolo "depressione", tradotto a livello generico come *utsubyō*. Questo disturbo che, insieme alla schizofrenia era visto dalle masse come una delle due maggiori psicosi, è descritto come una degradazione interiore ereditaria che causa debolezza, malattia mentale e stigma sociale (Kitanaka, 2011, p. 37).

Nelle opere letterarie del primo Novecento, la causa dei disturbi mentali viene identificata nella veloce modernizzazione del paese che porta a una perdita dei valori e a un confronto con l'occidente. Tale confronto risulta sfavorevole soprattutto per gli uomini, che non sembrano all'altezza degli standard occidentali e vengono quindi travolti da un senso di inferiorità che li porta spesso alla crisi depressiva. Questa veloce modernizzazione, insieme alle riforme legali sulla gestione dei manicomio, suggeriscono l'evoluzione all'interno della società dell'idea di malattia mentale; un riflesso di tale evoluzione si evidenzia anche nel campo letterario: nei romanzi, per esempio, il suddetto squilibrio si può riscontrare in opere del primo Novecento di autori noti come Hirotsu Kazuo (1891-1968), Natsume Sōseki (1867-1916), Satō Haruo (1892-1964), e nelle poesie di Hagiwara Sakutarō (1886-1942) nelle cui opere il tema più ricorrente è proprio lo sconvolgimento che la società nipponica subisce a causa dell'occidentalizzazione (Frühstück, 2005, pp. 71-88).

La narrativa che descrive i disturbi psichici può essere annessa al maggiore e più conosciuto filone del *tōbyōki* (racconti di malattie) che, pur descrivendo principalmente malattie quali tumori o tubercolosi, può essere esteso e comprendere anche il più ampio spettro delle "malattie invisibili" e dei racconti, autobiografici e non, che le descrivono (*World Psychiatry Official Journal of the World Psychiatric Association*, 2015). Analizzando la narrativa contemporanea si può dedurre che, sin dagli anni Novanta, alcuni testi e autori abbiano mostrato una particolare attenzione per quanto riguarda le tematiche psico-sociali. In *Noruewei no mori* (1987) conosciuto internazionalmente come *Norwegian Wood* (tradotto in italiano da G. Amitrano) di Murakami Haruki (n. 1949), viene introdotto e descritto il perso-

naggio di Naoko alle prese con un radicato dolore causato dalla realtà circostante e da traumi pregressi che la conducono al disturbo depressivo e, infine, al suicidio (Nakanishi, 2005). Dall'inizio del secondo millennio si nota un crescente interesse per la narrazione dei disturbi depressivi all'interno di opere letterarie: tra le principali autrici che hanno trattato tale tematica, attualmente le più conosciute e apprezzate sono Wataya Risa (1984), Yū Miri (1968), Kanehara Hitomi (1983).

Negli autori contemporanei, la tematica sembra avere una connotazione diversa rispetto al passato: invece di fare riferimento a rappresentazioni folcloriche e/o religiose ne viene fatta una descrizione che si attiene alla terminologia medico-scientifica. Si potrebbe ipotizzare che ciò affondi le sue radici nella riforma del sistema delle cure delle malattie mentali promulgata nel 2002. La norma, rispetto ai decenni precedenti, si avvicina ai disturbi mentali in modo meno stigmatizzante, adottando metodologie di cura che accolgono la struttura psichica e l'unicità del paziente (Treat, 2018).

L'approccio di Kobayashi Eriko

Il caso di Kobayashi Eriko risulta particolarmente interessante poiché l'autrice, che si colloca in un filone che attinge in parte alla letteratura e in parte agli studi sociologici, offre, diversamente dalla maggior parte degli scrittori che trattano le medesime tematiche, una genuina e realistica descrizione di cosa significhi veramente essere affetti da problemi psichici nel 2020 in Giappone. Pur basandosi sulla propria esperienza personale, Kobayashi tratta il tema in modo "depersonalizzato", creando una scissione tra il personaggio letterario e l'autore che le permette di illustrare con occhio critico sia i propri comportamenti sia quelli degli altri soggetti con cui verrà a contatto.

Nata nel 1977 nella prefettura di Ibaraki, Kobayashi Eriko conduce sin dall'infanzia un'esistenza percepita come fallimentare poiché proviene da una famiglia disfunzionale, con il padre alcolista e la madre, sottomessa e opprimente nei suoi confronti, che si aggrappa alla figlia come a volerla far restare eternamente bambina. Una volta trasferitasi a Tokyo, Kobayashi è sopraffatta dalla povertà e dall'ansia, come viene spiegato nel prologo di *Kono jigoku wo ikiru no da* (2017)¹ con un aneddoto che mostra la difficoltà nel compiere azioni che in condizioni normali non creerebbero alcun disagio. Tenta il suicidio quattro volte, ognuna delle quali viene salvata dal soccorso di qualcuno. Dal suo ricovero in una clinica specializzata nel 1998, inizia a scrivere manga e romanzi autobiografici che possano essere di supporto a chi si trova nella sua stessa condizione.

¹ Il presente contributo è stato completato prima della traduzione italiana dello stesso romanzo, *Vivere questo inferno*, Atmosphere Libri, traduzione italiana di E. Blundo, Roma, 2022. Di conseguenza, le traduzioni e i riferimenti in questo elaborato sono a cura di chi scrive.

Kobayashi fa leva sul sentimento di empatia e immedesimazione che la sua esperienza suscita in lettori che si rispecchiano nei personaggi letterari che costruisce e caratterizza. La scrittura di Kobayashi è mutevole, passa dall'autoironia alla più profonda autoflagellazione, tratti tipici di chi soffre di disturbi depressivi (Biondi, 2014, p. 187). Il suo linguaggio è altalenante a seconda delle situazioni descritte e dello stato d'animo: è tanto crudo quanto accondiscendente e comprensivo e riflette le sensazioni di chi è tormentato dai cosiddetti "disturbi invisibili". La scelta delle parole adottate rimane sempre ancorata a un linguaggio meno stigmatizzante possibile; ad esempio, le pazienti della casa di cura non sono mai definite con espressioni quali "pazze" o "persone inutili" o "fuori di testa". Kobayashi invece impiega sempre e solo termini riconducibili al manuale diagnostico delle malattie mentali come *sōutsubyō* (depressione maniacale), *tōgoshichoshō* (schizofrenia), *utsubyō* (depressione), *sōkyokusei shōgai* (bipolarismo), *shintekigai shōgo sutoresu shōgai* (disturbo da stress post traumatico). Il modo di delineare i personaggi non esce mai dagli schemi imposti dalla medicina oppure vengono comunque adottate delle descrizioni dei disturbi che ne delineino il principio o alcuni aspetti che riconducano alla patologia stessa.

All'inizio del romanzo *Kono jigoku o ikiru no da*, dopo il prologo, vengono esplicitate una serie di sensazioni e problematiche, come ad esempio il *fuansei no kutsū o tomonau* (disturbo d'ansia generalizzato) (Someya *et al.* 2014, p. 235). A novembre 2020, in una breve conversazione tra chi scrive e l'autrice avvenuta tramite la piattaforma Instagram, Kobayashi non si è definita una vera e propria autrice di opere letterarie "come Natsume Soseki" ma una scrittrice di testi autobiografici. In varie interviste rilasciate tra il 2018 e il 2020 (NHK, 2018) ha ribadito più volte il suo intento di diventare un supporto per chi soffre. A suo dire non sarebbe intenzionata a scrivere opere di pura fantasia o alta letteratura: la sua volontà è quella di fornire ai lettori un compagno per non sentirsi soli (Kobayashi, 2018). Tra i sei romanzi di cui Kobayashi è autrice, si è scelto di analizzare in questa sede *Kono jigoku o ikiru no da* e *Watashi wa nani mo warukunai* (Non ho niente che non vada, 2019), particolarmente significativi per riflettere sui cambiamenti terminologici rispetto ai disturbi mentali.

Il primo libro autobiografico, *Kono jigoku o ikiru no da*, ci offre una panoramica di come l'autrice, dalla più profonda disperazione, riesca a tornare a vivere una vita degna di tale nome. È un romanzo pregno di dolore, di ingiustizie sofferte, di percezioni errate e di introspezione psicologica. Nei primi capitoli vengono sottolineate le situazioni e le motivazioni che sembrano spingere il personaggio principale, di nome Eriko, a porre fine alla sua vita, dapprima assumendo una grande quantità di pillole, e in seguito adottando i più svariati comportamenti autodistruttivi, i quali, inizialmente, sembrano soprattutto dovuti alla povertà e al fallimento con cui il personaggio è alle prese nel momento descritto come presente. Tuttavia, man mano che il romanzo prosegue, si arrivano prima a percepire vagamente (con richiami e flashback) e poi a comprendere appieno le

motivazioni più profonde celate dietro ai tentativi di suicidio annessi da superficiali scuse. Un'infanzia difficile, una famiglia disfunzionale e meccanismi di difesa protratti nel tempo si snodano lungo la trama del romanzo per portare il lettore a concepire progressivamente le vere ragioni dietro le scelte della protagonista, le quali riconducono gradualmente ai traumi radicati nella sua mente. I punti salienti e le peculiarità del romanzo sono poi rappresentati dalla descrizione delle difficoltà di trovare un lavoro una volta uscita dalla clinica e di reintegrarsi in una società che accetta solo la perfezione: l'immagine di un soggetto moralmente, socialmente e psicologicamente integro. «Volevo lavorare e vivere normalmente. Ho imparato quanto sia difficile ottenere l'“ordinario” Non avevo bisogno di gioielli o vestiti costosi. Tuttavia, anelavo a vivere quei giorni con semplicità» (Kobayashi, 2017, p. 3).

Questo assunto esprime appieno il disagio che una persona che non si sente “normale” può provare nell'essere a contatto con un contesto ordinario. Più che alla sfera della medicina clinica, questa frase si lega all'ambito sociologico, in particolare ad alcune teorie del Novecento. Il disagio che si prova nell'essere “fuori luogo” in una società comune viene spiegato in maniera esaustiva dal sociologo Émile Durkheim (1858-1917) secondo cui sarebbe proprio la perdita del contatto con il normale tessuto sociale a creare nella persona il sentimento di inadeguatezza che porta spesso alle crisi depressive. Il distacco con la realtà conduce la persona a sentirsi esclusa. Durkheim mostra come ci possano essere dei fattori sociali che esercitano un'influenza determinante al riguardo, soprattutto ciò che egli chiama “anomia” o rottura degli equilibri della società. Pur ammettendo che vi possa essere una predisposizione psicologica di certi individui alla depressione, con conseguente suicidio, ciò che li determina veramente va ricercato nel tessuto sociale (Durkheim, 2014).

La frase di Kobayashi rispecchia appieno questo non sentirsi parte di un tutto: anche nel resto del romanzo sono molteplici i rimandi al concetto della perdita del contatto con la realtà come causa scatenante delle crisi sia momentanee sia a lungo termine. In seguito, come prima avvisaglia del sopraggiungere della crisi depressiva, la protagonista afferma: «Iniziai a provare l'insoddisfazione» (2017, p. 23). La frase esprime il processo di inizio del disturbo in cui dapprima si prova un'insoddisfazione fastidiosa che con l'aggravarsi della patologia diventa progressivamente indispensabile, un porto sicuro. Il personaggio letterario costruito da Kobayashi conosce il dolore e perciò, pur essendo per lei nocivo, costituisce per lei l'unica dimensione sicura e non estranea a cui far ritorno. Questa iniziale insoddisfazione, dalla quale non si riesce a distaccare, costituisce una delle prime avvisaglie del disturbo depressivo. Anche la successiva e progressiva inibizione emozionale espressa nell'affermazione «Avevo dimenticato persino come si piange» (Kobayashi, 2017, p. 34) indica in modo accurato seppur, ad una prima lettura, velato, la sensazione di vuoto e di inesistenza, quasi di totale estraniamento derivante dalla depressione maggiore (Biondi, 2014, p. 187), uno stato di *kinchōbyō*

(catatonìa; Someya, *et al.* 2014, p. 437). Come verrà esplicitato più avanti, si tratta di qualcosa che impedisce anche di piangere perché il corpo è talmente in balia della malattia da non percepire più alcuna emozione. Siamo al punto del romanzo in cui la protagonista affronta i suoi demoni, viene ricoverata e il suo disturbo è effettivamente riconosciuto. Questo senso di estraniamento dalle emozioni viene descritto nel *DSM* come parte del disturbo depressivo, lo stato di catarsi che esso provoca, l'incapacità di gioire e di provare tristezza che porta la persona malata a esistere e non a vivere. Ci troviamo di fronte all'effettivo punto cruciale del romanzo: la denuncia sociale che viene esplicitata con l'accettazione e l'ottenimento del sussidio di disabilità.

È proprio l'inserimento del personaggio nella lista degli aventi diritto al sussidio di invalidità a trasformarla in disabile, come si può ben vedere nella frase «Fu in quel momento che io diventai effettivamente disabile mentale» (Kobayashi, 2017, p. 13). Negli uffici comunali, la protagonista, uscita dalla clinica, deve fare domanda per il sussidio; non si era mai sentita tale ma, nel momento della firma diventa a tutti gli effetti un membro “diverso” della società. La scena viene ribadita anche in altri capitoli del romanzo per sottolineare l'importanza del momento illustrato. Dopo essersi sentita anormale durante buona parte del racconto e aver provato rabbia e rancore verso tutto ciò che l'aveva trascinato nella spirale di infelicità da cui non sembrava riuscire a distaccarsi, Eriko prova un senso di sollievo nel “lasciar andare”. Scrive infatti:

Però, anche se avevo incessantemente nutrito rancore verso mia madre per via dell'infelicità che continuavo ad accumulare dentro, non era lei il seme dei frutti che stavo raccogliendo nella mia anima e nella mia esistenza. Per lungo tempo avevo provato un sentimento gelido e tetto nei confronti di mia madre, tuttavia, quando il rancore e i brutti ricordi che custodivo nella mia anima avevano iniziato a scomparire, tutto sembrava come sciogliersi (Kobayashi, 2017, p. 124).

Questa riflessione aiuta la protagonista a staccarsi dalla sua vita da malata e dal costante rammarico derivante dal “non lasciar andare”: inizia a rendersi conto del fatto che il suo restare ancorata ad un passato che le nuoce non può far altro che continuare a rovinare anche ciò che di bello potrebbe nascere nella sua vita. Nell'epilogo del romanzo, la comprensione del fatto che sia importante distaccarsi da un passato doloroso e non immedesimarsi con esso è centrale: dal momento in cui Eriko prende coscienza di non equivalere al proprio passato e di non essere sua madre, inizia, seppur lentamente, a guarire, a perdonarsi e a ripercorrere il sentiero che la porterà verso una «vita normale» (Kobayashi, 2017, p. 125-127).

Il romanzo poi, racconta delle difficoltà incontrate per trovare un'azienda disposta ad assumere qualcuno con il suo passato e tutta la sofferenza, le ingiustizie e i torti subiti per la sola colpa di “vivere un inferno”. Le frasi sono corte e incisive, come a voler lasciare una sorta di segno nel lettore. Le emozioni che l'autrice cerca di trasmettere coadiuvano l'immedesimazione e la comprensione reale dello stato

d'animo del personaggio. Il finale mostra come il protagonista narrativo descritto da Kobayashi riesca a ribaltare la propria situazione: la prima storia termina infatti con «Alla fine di tutto, io sono riuscita a dire “yes” alla mia vita!» (Kobayashi, 2017, p. 170). La protagonista con questa frase lascia trasparire un'accettazione profonda della propria condizione e la fine di un percorso che, pur avendola lacerata dentro, non l'ha sconfitta. Dal momento che non trova un senso alla propria esistenza, oltrepassa momenti di angoscia, di depressione, di atassia, e alla fine dice di sì alla propria vita accettandola com'è. Sottolinea questa consapevolezza e relativa accettazione utilizzando la parola inglese “Yes”, come a voler porre l'enfasi sul capovolgimento della situazione rispetto a tutti i “no” che aveva detto alla vita con i tentativi di suicidio.

Il testo *Nani mo warukunai* è scritto in maniera differente dal precedente; tratta le medesime tematiche in una modalità diversa, più lenta e meno assertiva, soffermandosi maggiormente sui singoli momenti e sulla storia familiare della protagonista. Kobayashi si focalizza molto di più sul tempo trascorso in clinica e sulle riflessioni personali. Le frasi sono lunghe, articolate e descrittive, e anche il contesto viene ben definito. Sono molti i pensieri ricorrenti legati all'infanzia del personaggio e i flashback che riportano ad un passato violento. I punti salienti di quest'opera si possono riscontrare soprattutto nella parte in cui Eriko vive nella struttura sanitaria: ciò che vuole comunicare è racchiuso in alcune frasi che contengono stratificazioni di significati. Ad esempio, con «Eravamo come pesci in un acquario, impossibilitati a uscire» (Kobayashi, 2019, p. 19) Eriko evoca con forza lo stato di prigionia, pur utilizzando una similitudine che a livello generico potrebbe essere descritta come positiva. La società però è abituata a vedere l'acquario *da fuori e non da dentro*: l'immagine che Kobayashi restituisce ribalta la realtà comune, facendo avvertire il modo in cui un malato mentale percepisce la propria condizione e la degenza. Per questo capovolgimento, viene sottolineata anche la sensazione di colpa che il malato prova. Appena ricoverata la protagonista afferma: «Siamo qui a causa delle nostre debolezze» (Kobayashi, 2019, p. 24). Un'espressione di autocondanna, che con forza riflette sulla vittima la colpa per la propria condizione, frutto della percezione che la società ha delle patologie psichiche. «Uno dei cinque criteri per la diagnosi del disturbo depressivo maggiore comprende i sentimenti di autosvalutazione o di colpa eccessivi e inappropriati che possono essere deliranti» (Someya *et al.* 2014, p. 439). Nonostante ciò, è importante sottolineare il contrasto che questa frase ha con il titolo (e con il finale) del romanzo, una volta che la protagonista sarà arrivata a comprendere la vera origine del problema. Il ribaltamento della realtà viene illustrato anche con paragoni tra il mondo *dentro e fuori* dalla clinica, come nell'affermazione «Nel mondo esterno non si apre la confezione del latte per uno sconosciuto, ma se viene chiesto qui, lo fanno» (Kobayashi, 2019, p. 26). In modo simile all'immagine dell'acquario, viene mostrata la forte opposizione tra il mondo reale e quello fittizio rappresentato dalla degenza, durante la quale i pazienti non sono trattati come adulti capaci

di intendere e di volere e con una propria dignità, ma alla stregua di bambini bisognosi di cure.

Le manifestazioni del disturbo depressivo maggiore di cui è affetta Eriko possono essere riscontrate anche nella frase: «non ha importanza quando muoio» (Kobayashi, 2019). I pensieri ricorrenti di morte e la totale mancanza di interesse nei confronti dell'attaccamento alla vita è anch'esso definito dal *DSM* come uno dei sette principali segnali del disturbo depressivo maggiore (Biondi, 2014, p. 186). Uscendo dalla clinica per una visita temporanea a sua madre, Kobayashi si trova a scrivere: «Alzai il viso e guardai lo scenario che scorreva dal finestrino dell'auto-bus... Pensai che tutti i tentativi di suicidio fossero bugie» (Kobayashi, 2019, p. 58).

Ritorniamo qui alla questione del contesto sociale illustrato da Durkheim. È il contesto sociale a rompere quello che prima stava in equilibrio: se non ci fosse uno squilibrio e una rottura del tessuto sociale, l'inclinazione umana al suicidio sarebbe estremamente ridotta se non nulla. È poi più avanti che si snoda il punto focale del romanzo: il fatto che la colpa non sia da imputare alla vittima. Una volta tornata a casa, nel libro *Bethel's house* (La casa di Bethel),² Kobayashi trova la risposta che cercava da tempo: «Non è la persona a essere il problema, è il problema ad essere il problema. Non sono io il problema, ma forse il problema è stata la dose elevata di medicine» (Kobayashi, 2019, p. 70). Questa citazione trovata casualmente rappresenta per lei il punto di svolta, la comprensione stessa, la possibilità di concepire l'idea che la colpa della malattia mentale non sia del malato, esattamente come la colpa di un infarto non è di chi soffre di cuore.

Da questo punto in poi Kobayashi inizia a difendere l'idea che il problema stia nel profondo, che risieda in un evento passato, in un trauma o in una situazione sfavorevole, ma che non sia in nessun caso da imputare al malato, il quale non è carnefice ma vittima. Si arriva quindi a parlare di dolore puro e semplice, della sofferenza connessa alla morte, parola che, secondo Kobayashi, racchiuderebbe molteplici significati. Scrive infatti: «Voglio morire significa tante cose [...] tutti i significati sono racchiusi in una parola. Penso che "voglio morire" sia un'affermazione magica che può esprimere ogni tipo di dolore» (Kobayashi, 2019, pp. 75-76). Nella frase "voglio morire" ci sono molti significati (ad esempio il percepire ansia, il non dormire, lo star male, il non riuscire a mangiare e altro) e tutti racchiusi in un concetto. È una parola che racchiude tutto il dolore possibile. La voglia di sparire, di non essere parte di un "tutto" logorante. In questa sezione si parla di dolore e non di malattia, consapevolezza alla quale Eriko arriva a sue spese: secondo la protagonista del romanzo non è la patologia in sé il problema, ma ciò che la provoca e che essa provoca, il circolo vizioso in cui si cade una volta con-

² Si tratta di un libro scritto a più mani dai membri di un laboratorio realmente esistente e situato a Urakawa-cho, in Hokkaidō, il quale ospita circa centocinquanta persone, principalmente malati di mente di età compresa tra sedici e settanta anni.

tratta la malattia. Una volta compreso questo, si è in grado anche di uscire dallo stato di catarsi e di fronteggiare le problematiche che hanno favorito lo sviluppo delle patologie psico-emotive per fare in modo che esse siano, se non totalmente eliminate, perlomeno tenute a bada per permettere al soggetto di condurre un'esistenza normale.

L'utilizzo della terminologia nei testi dell'autrice, che evita stigma e cerca di restare il più possibile ancorato alle definizioni che possiamo trovare nel *Manuale diagnostico delle malattie mentali* e in altri testi di medicina, l'indulgenza mostrata verso il soggetto letterario affetto da disturbi mentali, la descrizione quasi spudorata della condizione di malattia psico-emotiva, mostrano il cambiamento avvenuto nella letteratura e nella società giapponese sulla spinta delle riforme legali dal Novecento in poi. Siamo ben lontani dalle descrizioni adottate agli inizi, durante il periodo di modernizzazione, che inducevano il popolo nipponico a percepire i disturbi mentali come debolezze derivanti da una società travolta dal progresso.

Sebbene non si possa affermare che lo stigma sia stato totalmente eliminato nella società, va sottolineato che il concetto di depressione si è evoluto in modo esponenziale e che questa progressione viene alimentata da autori come Kobayashi che esprimono liberamente le proprie riflessioni ed emozioni per poter normalizzare i disturbi psico-emotivi e renderli un argomento comune, come qualunque altro problema di salute. Nella sua sintesi letteraria la colpa non viene più data al paziente ma all'ambiente che lo circonda, pertanto, "malato" non è chi soffre, ma il contesto in cui il soggetto vive, avvicinandosi alla definizione che viene data da psicologi e psichiatri, per i quali chi soffre di malattie mentali somiglia a un vaso incrinato: un vaso che, se battuto da agenti esterni, finisce per andare in frantumi.

Bibliografia

- Biondi, Massimo (2014). *DSM-5. Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali*. Milano: Cortina Raffaello.
- Durkheim, Émile (2014). Rosantonietta Scramaglia (a cura di). *Il suicidio. Studio di sociologia*. Milano: Bur.
- Frühstück, Sabine (2005). "Male Anxieties: Nerve Force, Nation, and the Someya Power of Sexual Knowledge". *Journal of the Royal Asiatic Society Third Series*, vol. 15, n. 1, pp. 71-88.
- Kitanaka, Junko (2011). *Depression in Japan: Psychiatric Cures for a Society in Distress*. Princeton University Press.
- Kobayashi, Eriko (2017). *Kono jigoku o ikiru no da*. Tōkyō: Eastpress.
- Id. (2019). *Watashi wa nani mo warukunai*. Tōkyō: Shōbunsha.

- Matsumura, Janice (2004). "Mental Health as Public Peace: Kaneko Junji and the Promotion of Psychiatry in Modern Japan". *Modern Asian Studies*, vol. 38, n. 4, pp. 899-930.
- Nishimura, Kho (1987). "Shamanism and Medical Cures". *Current Anthropology*, vol. 28, n. 4, pp. S59-S64.
- Psychiatry and Clinical Neurosciences*. Carlton, Vic.: Blackwell Science, 1995-(1440-1819).
- Saito, Tamaki (2011). *How to Cure "Social Depression Disease": How to Review Human Relationships*. Tōkyō: Shinchōsha.
- Someya, Toshiyuki; Kanba, Shigenobu; Ozaki, Yukio; Mimura, Shō; Murai Toshiya (2014). "DSM-5 Byōmei yōgo honyaku gaidorain". *Seishin shinkeigaku zasshi*, vol. 116, n. 6, pp. 429-457.
- Treat, John Whittier (2018). *The Rise and Fall of Modern Japanese Literature*. Chicago: University of Chicago Press.

Sitografia

- Nakanishi, Wendy Jones "The Dying Game: Suicide in Modern Japanese Literature". *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*. 31 ottobre 2005, <http://japanesestudies.org.uk/discussionpapers/2005/Nakanishi.html> (28/05/2021).
- NHK, "Kobayashi Eriko, utsu byō kara saisei shita watashi". 31 maggio 2018, <https://www.nhk.or.jp/heart-net/article/54/> (30/10/2021).

Parte quarta

MITO, RELIGIONE, ARTE

L'origine austronesiana di alcuni motivi nella mitologia cerealicola giapponese. Un'analisi multidisciplinare

Paolo Barbaro

In queste pagine propongo un'analisi, sintetica e contestuale, di alcuni *topoi* mitologici giapponesi relativi all'origine dell'agricoltura in Giappone, con l'intenzione di avvalorare l'ipotesi di un apporto austronesiano per una parte di essi. In filigrana, questo è anche un elogio agli studi umanistici che, con largo anticipo rispetto ad altre discipline, hanno descritto una storia che, in altri campi, si è delineata solo in tempi più recenti o è ancora in corso di scrittura.

In effetti, la lettura dei racconti sull'origine dell'agricoltura nelle antiche mitografie giapponesi, effettuata in termini di “studi moderni di mitologia” (Macé *et al.*, 2020) e di “studi scientifici di mitologia” (Hirafuji, 2020), ha da tempo portato a distinguere diversi apporti che caratterizzano il corpus mitologico, in cui è ben individuabile una componente austronesiana. Ciò rispecchia in maniera abbastanza precisa il quadro che, da qualche decennio, archeologi, archeobotanici e antropologi stanno descrivendo sullo stesso argomento. I modi e i tempi dei contatti tra fonti austronesiane e gli antenati degli attuali giapponesi rimangono tuttavia ancora da comprendere.

Il mio interesse particolare verso la componente austronesiana non è finalizzato a ridimensionare l'importanza del cosiddetto apporto continentale. Il ruolo fondamentale che hanno ricoperto, per la diffusione di tecnologie e idee in Giappone, le società presenti in tempi preistorici nelle attuali Cina, Corea e Manciuria, è innegabile. Ma se da un lato questi argomenti sono stati a lungo, e continuano a essere, oggetto di abbondanti studi e ricerche, al punto di rischiare di divenire egemonici, l'esistenza di una componente meridionale rimane in molti ambiti inesplorata, e a volte anche ignorata o negata.

Il contributo è organizzato in cinque parti. Nella prima si propone un brevissimo riassunto dello stato delle conoscenze sull'argomento “origine dell'agricoltura” negli studi mitologici, a cui segue una nota sull'importanza simbolica del riso. Successivamente, l'analisi dei racconti relativi al dio Sukuna bikona è portata come esempio di un ciclo narrativo di possibile origine continentale. La quarta sezione cerca di riassumere le attuali conoscenze sull'origine dell'agricoltura in ambito linguistico, archeobotanico, archeologico e antropologico. Infine, si discute l'evidenza dell'origine meridionale e austronesiana dei miti relativi a Ōgetsu hime, divinità conosciuta anche con altri nomi.

1. L'origine dell'agricoltura e gli studi mitologici

L'interpretazione dei miti sull'origine dell'agricoltura presenti nei primi testi giapponesi arrivati fino ai nostri giorni, come il *Kojiki* (Un racconto di antichi eventi, 712), il *Nihon shoki* (Annali del Giappone, 720) e i *fudoki* (Relazioni sulle provincie, 713-723), ha una lunga storia che affonda le sue radici nell'ermeneutica iniziata già durante il periodo Heian (794-1185) grazie alle letture pubbliche del *Nihon shoki*, durante le quali esso veniva commentato e spiegato.¹ L'ermeneutica del mito viene notevolmente arricchita durante i periodi Kamakura (1185-1336) e Muromachi (1336-1573) da studiosi come Kitabatake Chikafusa (1293-1354) e da esegesi di varia provenienza, spesso definite medievali e sovente originatesi negli ambienti dell'*Urabe Shintō* e dello *Yoshida Shintō*. Essa trova nuova forza e importanti risultati grazie alla scuola *Kokugaku* (studi nazionali) durante il periodo Edo, di cui l'esponente più conosciuto – lungi dall'essere l'unico rilevante – è Motoori Norinaga (1730-1801). Egli, oltre ad aver riscoperto e rivalutato il *Kojiki*, rimane ancora oggi uno studioso estremamente influente in linguistica ed ermeneutica dei miti.

Questa imponente tradizione è fondamentale per l'ermeneutica contemporanea, sia perché ha tramandato valide interpretazioni e numerosi strumenti intellettuali, sia perché essa è a volte all'origine di considerazioni inaccurate che persistono in Occidente come in Giappone. Basti pensare alla controversia durata diversi secoli tra i due santuari principali di Ise, l'interno e l'esterno, che coinvolge anche la divinità del cibo Toyouke hime e che Motoori cercherà invano di concludere con un testo che è al tempo stesso un riassunto delle esegesi esistenti, uno studio filologico e religioso, e un manifesto ideologico (Teeuwen, 1995).

In ogni modo, occorre attendere gli inizi del ventesimo secolo per trovare studi comparativi di valore. È solo in questo momento, infatti, che il crescente accesso a numerose fonti provenienti da varie parti del mondo, e l'avanzare delle conoscenze in molte discipline, come per esempio in linguistica o antropologia, hanno permesso di condurre studi meglio informati e metodologicamente più accurati. Qui, per motivi di economia del testo, inizierò il riassunto dello stato dell'arte delle conoscenze – a sua volta solo un'ombra della sintesi che si potrebbe proporre – a partire dall'imponente quanto influente studio di Matsumura Takeo (1955-58). Esso ripropone e approfondisce studi già condotti da altri, durante i decenni precedenti, restituendo, grazie a un approccio multidisciplinare e per la prima volta in una prospettiva completa, un'anatomia del corpus mitologico giapponese alla cui formazione contribuiscono non solo elementi provenienti da orizzonti geografici e temporali diversi, ma anche interessi di varia natura. Per esempio,

¹ Nello *Shaku Nihongi* (Commentario annotato del Nihongi, 1274-1301) è riportata una lista di queste declamazioni con esegesi (Kuroita 1965, pp. 14-15).

Matsumura individua un blocco principale di narrazioni, oggi spesso chiamati “mitologia Yamato”. Egli mostra anche l’interesse politico e normalizzatore che egli denomina “mitologia Tennō”. E osserva anche tradizioni che non appartengono a nessuno di questi due poli e che gli sono evidentemente estranee, come nel caso del mito di Ōgestu hime (1955-58, vol. 3, pp. 124-5).

Negli anni Sessanta del secolo scorso viene pubblicato quello che, secondo le mie conoscenze, è il primo studio monografico sui miti che trattano le origini dell’agricoltura cerealicola in Giappone (Mabuchi 1964). Sebbene alcuni aspetti del lavoro di Mabuchi – tipicamente strutturale, come accadeva spesso nello studio della mitologia di quegli anni – risultino oggi datati o inaccettabili, il lavoro di raccolta e classificazione delle narrazioni rimane per certi versi ineguagliato. Riassumendo una selezione ampia e rappresentativa di testi antichi e di racconti popolari di varie parti del Giappone, dal Tōhoku alle Ryūkyū, Mabuchi propose una macro-classificazione tripartita delle narrazioni sull’origine dei grani:

1. I grani provengono dal cielo o da un paese d’oltremare;
2. I grani provengono dal mondo dei morti sotterraneo;
3. I grani provengono dal cadavere di una divinità femminile.

Se confrontata con materiale non presente in Mabuchi, come per esempio quello nella monografia di Ōbayashi sulla mitologia del riso (2014), questa struttura tripartita rimane valida. Mabuchi suggerì anche una classificazione in tre sottotipi, un’analisi tipologica e uno studio comparativo che, mettendo in relazione i miti giapponesi con quelli di varie regioni asiatiche, propone per essi le seguenti origini: austronesiana (sia Formosiana, sia Maleo-Polinesiana), coreana, cinese, e una più generale continentale.

La presenza di vari strati nella mitologia giapponese, provenienti da orizzonti temporali e geografici diversi, è innegabile. L’esistenza di elementi sia autoctoni sia cinesi fu osservata da Kitabatake, e forse anche prima di lui. Fu inoltre un nodo centrale dei lavori di molti esponenti del *kokugaku*. Ulteriori livelli sono risultati evidenti già ai primi studiosi occidentali che, spesso formati ai classici greci e latini, hanno individuato alcuni motivi simili nelle mitografie giapponesi e continentali (indo-europee, iraniche, indiane ecc.) e non-cinesi, come per esempio il tema della discesa agli inferi di Izanagi per recuperare Izanami, che ha un rapporto profondo sia con i miti del gruppo Orfeo-Euridice, sia con quelli del tipo Persefone-Ade-Demetra (Yoshida, 1974, p. 8-107). Già Edward Burnett Tylor (1832-1917), dopo aver letto le traduzioni del *Kojiki* di Baba Tatsui (1850-1888), presentò nel 1876 alla *Royal Anthropological Society* una sua ricostruzione di quello che definì lo strato più arcaico della mitologia giapponese. Basil Hall Chamberlain, invece, propose un’analisi fondata su tre componenti diverse, durante la sua prima lettura del *Kojiki* in traduzione inglese, avvenuta in tre lunghe sessioni presso l’*Asiatic Society of Japan* nel 1882. Il testo venne poi pubblicato oltre tren-

t'anni dopo (Chamberlain, 1919) e l'ipotesi dei "tre focolari" riscosse successo a lungo.

Oggi la poligenesi è un assioma degli studi sulla mitologia giapponese, grazie a lavori troppo numerosi per essere tutti qui citati, e tra i quali vale la pena ricordare, per aver trattato l'argomento in maniera approfondita, oltre al già menzionato Matsumura Takeo, almeno Matsumoto Nobuhiro (1956) che fu tra i primi a proporre un comparativismo "meridionale", e Oka Masao (1979). Per la loro ampia prospettiva teoretica che include il Giappone occorre citare almeno Lévi-Strauss (1967, pp. 326-337), Yoshida Atsuhiko (1974, 1976), Ōbayashi Taryō (1973) e Michael Witzel (2005). Del resto, la coesistenza di vari strati e apporti, è una caratteristica visibile nella totalità delle mitologie del mondo (Witzel, 2012). Nel caso di quella giapponese, tuttavia, rimangono grandi divergenze su numerosi punti, a volte legate anche a questioni linguistiche. Per esempio, non vi è sempre accordo sulla datazione dei vari apporti, sui modi e i luoghi di origine e diffusione delle narrazioni, dei motivi e dei mitemi. Ciononostante, la presenza di elementi austronesiani, a volte chiamati meridionali, nel corpus mitologico giapponese, gode di una sorta di unanimità tra gli studiosi che hanno affrontato l'argomento. Per la distinzione dei diversi apporti, l'analisi dei miti sull'origine dell'agricoltura permette di cercare riscontri anche in altre discipline, come la linguistica, l'archeologia e la botanica, un approccio non sempre possibile per altri *topoi*.

2. La "risificazione" dei miti

Sia in tempi storici che preistorici, il riso è stato coltivato e consumato insieme ad altri cereali (Hayashi, 2012, pp. 35-38), spesso in quantità minori di altri grani (Von Verschuer *et al.*, 2016) ma con un'importanza maggiore in ambiti rituali e simbolici (Von Verschuer, 2003). Nondimeno, la maggior importanza simbolica, a volte sacra, che il riso detiene rispetto agli altri cereali, visibilissima nella cultura giapponese contemporanea e dalle radici antiche, ha per secoli influenzato sia l'ermeneutica dei miti, sia gli studi in altri ambiti. È necessario, tuttavia, distinguere il riso dagli altri cereali sia in termini storici, sia in termini di interpretazione del mito, per evitare distorsioni analitiche. Del resto, Charlotte Von Verschuer (2004) ha ampiamente mostrato che, intorno al tredicesimo secolo, l'ermeneutica del mito ha subito un processo che potremmo definire di "risificazione", che consiste nella sovrainterpretazione di numerosi racconti nei testi antichi parafrasati, secoli dopo la loro redazione, come relativi a un ambiente di risicoltura laddove il panorama descritto è vario e in relazione a diverse tipologie di cereali, campi e spighe. Lo studio filologico mostra l'infondatezza di una tale lettura, e la necessità di ritornare alle fonti e di un'analisi accurata, ottenendo un'interpretazione più vicina al significato originale e non teleologica.

Ancora oggi, tuttavia, le principali edizioni del *Nihon shoki* e del *Kojiki* in giapponese, glossano “spighe di riso” e “risaie” numerosi passaggi che riferiscono, genericamente, di spighe e di campi, distorcendone l’interpretazione. Un esempio in questo senso è uno degli appellativi del Giappone, frequente nelle mitografie antiche: *Toyo ashihara no mizuho no kuni*, reso spesso come «paese fertile dove crescono rigogliosi il riso e le rose a bordo dell’acqua» (Iwao *et al.* 1963, p. 76), laddove una traduzione filologicamente accurata dovrebbe descrivere semplicemente un paese dalle *spighe* rigogliose.

A mio avviso, l’origine di questa ricorrente distorsione esegetica è doppia. Essa risiede sicuramente nella ricca ermeneutica delle scuole *Yoshida Shintō* e *Urabe Shintō*. Ma questa, a sua volta, è una conseguenza dell’importanza simbolica che il riso riveste nella cultura giapponese, la quale ha una probabile origine austro-nesiana (Barbaro, 2021, pp. 195-198). Una lettura filologicamente corretta – e non monotematicamente risicola – dei numerosi riferimenti all’origine dell’agricoltura nelle antiche mitografie, permette di distinguere diverse tipologie mitologiche, non solo in base agli elementi narrativi (trama, teonimi, mitemi ecc.), ma anche per il fatto di essere eziologie di colture, o gruppi di colture, distinte. I due miti discussi nelle prossime pagine, ovvero quello di Sukuna bikona e quello di Ōgetsu hime, possono essere considerate come due poli, con caratteristiche narrative e botaniche distinte, legati a orizzonti agricoli, cronologici e mitologici differenti, all’interno di una letteratura che propone numerose spiegazioni sull’origine dell’agricoltura e dei cereali, tra le quali si possono individuare anche altri poli. Infatti, la ricchezza e la varietà che caratterizza anche solo le mitografie dell’VIII secolo, senza nemmeno prendere in considerazione l’abbondanza di fonti successive, è sufficiente a confermare la coesistenza di tradizioni diverse per origine, cronologia e per il rapporto che intrattengono con differenti specie di piante commestibili, tecniche di coltivazione e trasformazione del cibo. Si pensi ad esempio a teonimi come Uka no mitama, traducibile come ‘onorevole anima della sussistenza’ oppure a Ōtoshi, Waka toshi, Kuku toshi e una dozzina di altri *kami* accomunati dal termine *toshi* che, in giapponese antico significava sia il raccolto, sia anno. Come anche altre divinità quali Toyouke o Ukemochi, sono tutti legati al cibo e all’agricoltura, ma con attributi diversi, inseriti in momenti narrativi e cicli differenti e dalle genealogie variabili e a volte rivelatrici.

3. *Sukuna bikona*

Anche studiosi di grande spessore hanno a volte operato una sineddoche tra cereali e riso, con risultati non sempre soddisfacenti e comunque metodologicamente discutibili. Ciò è avvenuto abbastanza spesso nell’analisi delle narrazioni su Sukuna (h/)bikona, a volte erroneamente interpretate come miti sull’origine della risicoltura. Tuttavia, la lettura delle fonti mostra che il mito è una chiara eziologia del-

l'agricoltura di un altro cereale: il panico (*Setaria italica*), detto *awa* in giapponese. Abbondantemente citato nelle prime mitografie, e alla base di diversi toponimi arcaici, questo grano è stato spesso più diffuso del riso nella quotidianità delle persone comuni fino al periodo Edo, e anche oltre. Tra i cereali trovati finora durante gli scavi archeologici, è quello attestato per primo, nella dieta degli abitanti dell'arcipelago giapponese.

Le vicende di Sukuna bikona descrivono l'origine dell'agricoltura del panico attraverso il *topos* dell'azione civilizzatrice di un dio, il quale è al tempo stesso la personificazione del cereale e l'agricoltore che lo coltiva e diffonde. I racconti legati a questa divinità si trovano diffusamente in tutta la mitografia antica. Oltre che nel *Kojiki* e nel *Nihon shoki*, dov'è chiamato rispettivamente Sukuna bikona no kami (< *Sukuna pi₁ko₁na no₂ kami₂) e Sukuna bikona no mikoto (< *Sukuna pi₁ko₁na no₂ mi₁ko₂to₂), le sue gesta sono raccontate nei *fudoki*, quali ad esempio l'*Izumo fudoki* (Relazione su Izumo, 733) o lo *Harima fudoki* (Relazione su Harima, 714). In quest'ultimo il nome è riportato anche come Sukuna hikone (< *Sukuna pi₁ko₁ne). Esso è ampiamente presente anche in testi medievali e premoderni, nonché nei racconti popolari (Fukushima, 1994). Il suo appellativo, traducibile come 'uomo piccolo e famoso', non è un nome proprio ma sembra derivare, come spesso accade nella mitologia giapponese, da un attributo della divinità. Considerando che le varianti più antiche non discordano molto tra loro, senza alcuna intenzione di voler ricostruire un *Ur-myth*, proporrò qui un riassunto composto dai racconti tramandati dalle fonti antiche.

Il *Kojiki* spiega che questa divinità è figlio di Kamimusubi, mentre nel *Nihon shoki* essa è tra la progenie di Takamimusubi. In entrambi i casi, discende direttamente da un *kotoamatsukami*, una divinità primigenia e "distintamente celeste". Numerose caratteristiche mostrano che era la personificazione di un chicco di panico. Si racconta che fosse così piccolo che un giorno cadde dal palmo della mano del genitore, sgusciandogli tra le dita. Raggiunse il paese di Izumo dopo aver navigato sul guscio di un frutto della pianta *kagami*, vestito di piume d'uccello. Fu accolto da Ōkuni nushi (Gran Signore del Paese), ma alle sue domande oppose un silenzio ostinato, lo morse, e il Gran Signore del Paese capì chi fosse grazie a un aiuto esterno, che cambia a seconda delle fonti: un messaggero celeste, per esempio, o uno spaventapasseri e un rospo. Insieme, Ōkuni nushi e Sukuna bikona, divenuti inseparabili e come fratelli, attraverso diverse imprese legate dal tema del dio o dell'eroe civilizzatore, «costruirono il paese», anche diffondendo scienze come la medicina e il processo di produzione del sakè o tenendo lontani gli uccelli e gli insetti. Una variante del *Nihon shoki* dice che, salendo su un gambo di panico dopo averlo piegato, fu proiettato, al raddrizzarsi elastico di quest'ultimo, verso Tokoyo no kuni, il paese dell'eternità. Un frammento del *fudoki* di Hōki (Takeda, 1937, p. 310) aggiunge che era lo stesso Sukuna bikona a coltivare la pianta, e fu proiettato, poco prima della raccolta, verso Tokoyo no kuni, dove la maggior parte delle fonti lo colloca dopo aver lasciato il Giappone. Esistono

anche altre versioni sulla sua fine, che rimandano comunque al motivo della separazione che avviene dopo l'azione civilizzatrice.

Il mito, che può essere classificato come appartenente al primo dei tre gruppi proposti da Mabuchi, è evidentemente un'eziologia dell'agricoltura del panico. Le narrazioni sono solidamente radicate nel corpus generalmente identificato come mitologia di Yamato, e questo è un primo elemento che fa propendere per una datazione relativamente alta rispetto al momento della sua redazione in forma scritta. Essa ha inoltre somiglianze con motivi simili e molto diffusi in Asia orientale, i quali fanno ipotizzare un'origine continentale dei racconti e della coltura, ipotesi rafforzata dalle conoscenze sull'introduzione del panico in Giappone che verranno descritte nella prossima sezione.

4. Le attuali conoscenze sull'origine dell'agricoltura in Giappone

Gli studi recenti in archeologia, archeobotanica e linguistica, forniscono strumenti utili all'interpretazione dei miti in termini storici. Questo tipo di operazione, ovviamente, deve avvenire entro i limiti ripetutamente discussi per quanto riguarda il valore storico del mito o la sua storicizzazione, sia per le antiche mitografie giapponesi, sia in ambito teorico. È dunque fondamentale ribadire che non ho intenzione di effettuare un'esegesi evemeristica dei miti, ma di storicizzarli attraverso il metodo comparativo e grazie alla contestualizzazione multidisciplinare.

L'archeologia e l'archeobotanica sono le discipline che più hanno indagato le origini dell'agricoltura in Giappone, ma non vi è ancora accordo nella comunità scientifica su numerose caratteristiche storiche e geografiche. Si discute ancora, per esempio, sull'esatta datazione del periodo Yayoi, la cui definizione originaria è anche quella di momento durante il quale l'agricoltura arrivò in Giappone. Com'è noto, negli ultimi decenni sia nuovi scavi, sia l'avanzamento delle tecniche, hanno permesso di retrodatare l'introduzione dell'agricoltura nell'arcipelago. Si discute anche su come interpretare alcuni reperti: per esempio, se le tracce di cereali carbonizzate trovate in alcuni contenitori di ceramica appartengano a specie coltivate o a specie raccolte in natura. Le ricostruzioni sono dunque a volte in competizione e la questione rimane altamente dibattuta e controversa. In generale, tuttavia, gli studi permettono di affermare con certezza che cinque caratteristiche, di interesse per questo studio, contraddistinguono l'introduzione dell'agricoltura in Giappone:

- a. L'agricoltura non è una scoperta autoctona ma è stata introdotta dall'esterno. È altamente verosimile che, come accade quasi sempre in questi casi, insieme alle nuove tecnologie siano arrivate anche un insieme di narrazioni, tra le quali delle eziologie e altre narrazioni mitologiche.
- b. L'introduzione dell'agricoltura in Giappone è caratterizzata da una poligenesi che ha un orizzonte temporale di diversi secoli, nonché dalla coabitazione nel-

l'arcipelago di società diverse (Crawford, 2011). Queste ricostruzioni si rispecchiano nelle diverse e discordanti narrazioni sull'origine dell'agricoltura trascritte a partire dall'ottavo secolo. La ricerca di una spiegazione monogenetica di popoli e tecniche agricole, ormai abbandonata dalla maggior parte degli studiosi e da tutti i più autorevoli, è tuttavia ancora da alcuni inseguita e prescindendo dalle certezze scientifiche, per fini soprattutto politici e identitari.

- c. La coltivazione del panico è precedente a quella del riso in risaie inondate e la sua origine è continentale e settentrionale. Rimane un disaccordo se l'arrivo in Giappone avvenne attraverso la penisola coreana, dove il panico e il miglio (*Panicum miliaceum*) sono attestati già dalla fine del secondo millennio a.C. (Lee, 2011), oppure se essi siano arrivati in Giappone dalla Cina (Nasu *et al.*, 2016). In entrambi i casi, è possibile osservare una convergenza tra le ricostruzioni archeologiche e archeobotaniche da una parte, e dall'altra l'ipotesi che vede nel mito di Sukuna bikona uno strato arcaico, ben integrato nella mitologia Yamato, e di origine continentale. Per quanto riguarda il continente, il modello dualista, (riso a sud, panico al nord), trova l'unanimità tra gli studiosi (He *et al.*, 2017).
- d. La coltivazione a risaia inondata è arrivata in Giappone successivamente e separatamente rispetto ai grani sopraccitati.
- e. Alcuni cultivar di riso, utilizzati nelle risaie inondate, hanno una provenienza meridionale e una relazione genetica con il riso coltivato da numerose popolazioni austronesiane (Kumar, 2009, pp. 89-102).

Le ultime due caratteristiche, unite ai risultati degli studi linguistici, aiutano a corroborare l'ipotesi di un'origine austronesiana del mito di Ōgetsu hime che appare comunque evidente dallo studio comparato delle narrazioni. Il suo arrivo in Giappone potrebbe avere una datazione relativamente più recente rispetto a quello di Sukuna bikona.

La linguistica s'interroga da tempo sulla componente austronesiana nel giapponese antico. Precursore in questo senso è stato Maruyama Shichirō il quale, dopo aver sostenuto un'origine austronesiana del giapponese, ha optato per una più convincente ipotesi su un adstrato austronesiano (1982). La teoria dell'apporto austronesiano è stata sostenuta tra gli altri da Kawamoto (1980), da Benedict (1990), da Sagart (2011) e da Alexander Vovin (2021), che l'aveva precedentemente rifiutata (1990). Allo stato attuale delle conoscenze, è più che lecito affermare che il giapponese non è una lingua austronesiana ma che in esso è visibile un adstrato austronesiano frutto di contatti avvenuti in epoche differenti e da lingue austronesiane diverse. Particolarmente interessanti sono inoltre gli studi di Ann Kumar (2009) che ha sostenuto l'esistenza di una componente austronesiana nell'ambito specifico della risicoltura. I dati linguistici forniti dalle sue indagini sono numerosi e ben circostanziati, e mostrano che degli scambi tecnologici e linguistici avvennero, e che hanno lasciato tracce evidenti. Tuttavia, occorrono ulte-

riori studi per stabilire se la tesi della Kumar su rapporti diretti tra l'arcipelago giapponese e indonesiano sia fondata, o se i contatti furono indiretti.

In termini di antropologia fisica, numerosi studi hanno mostrato la presenza, tra le popolazioni del Giappone contemporaneo, di marcatori genetici (Horai *et al.*, 1990) e dentali (Turner, 1987) austronesiani. In sé, ciò non permette di affermare né un contatto linguistico né tantomeno uno scambio di tecnologie e racconti: costituisce solo un indizio. D'altro canto, anche l'etnoastronomia suggerisce che degli scambi culturali avvennero tra popolazioni giapponiche e austronesiane, soprattutto in ambito calendariale e agricolo (Barbaro, 2021).

5. L'origine meridionale del mito di Ōgetsu hime

La tesi di un'origine meridionale e austronesiana di un altro mito tramandato fin dall'antichità, quello di Ōgetsu hime dai numerosi nomi, è stata sostenuta già negli anni Sessanta del secolo scorso da studiosi di grande valore come Yoshida Atsuhiko (1966) o Ōbayashi Taryō (2014). Ripeto qui i passaggi principali che hanno portato questi luminari a tali conclusioni, ampliandoli e integrandoli quando possibile.

Esistono, nel corpus mitologico giapponese, delle narrazioni che mostrano similitudini profonde con miti austronesiani e, in particolare, con racconti ampiamente diffusi tra le culture delle Isole della Sonda. Alcune di queste narrazioni non sono visibili in altre parti del mondo all'infuori del binomio Indonesia-Giappone. Un esempio in tal senso è la storia dei "fratelli litigiosi" Yamasachi e Umisachi, che mostra profondi e innegabili paralleli con un insieme di tradizioni delle società austronesiane del sud-est asiatico. Un altro esempio è quello di Ōgetsu hime.

Gli studiosi concordano che il mito di questa divinità non appartiene al corpus Yamato. I motivi sono numerosi – filologici, linguistici, narrativi, mitologici. A titolo d'esempio, mi limiterò a ricordare il contesto nel quale questa storia appare nel *Kojiki*, dove si racconta come: «Susanowo [...] chiese cibo alla sacra principessa Ohoke la quale tirò fuori dal naso, dalla bocca, e persino dal culo, una quantità di saporiti ingredienti che confezionò in vario modo e gli servì. Ma il maestoso e svelto Susanowo aveva visto come aveva fatto, pensò che gli offrisse porcherie e la uccise. Dal cadavere della sacra principessa crebbero [...] negli occhi chicchi di riso, nelle orecchie miglio, nel naso fagioli piccoli, nel sesso orzo, nel culo fagioli grossi. Kamumusuhi, maestoso avo sovrano, ordinò che si andasse a raccogliere quei prodotti e li si coltivasse» (Villani, 2006, p. 49). Questa eziologia dell'agricoltura è posta, nella sequenza narrativa del *Kojiki*, subito dopo i misfatti di Susanowo che provocarono la sua cacciata dal cielo, inclusi quelli diretti contro le risaie celesti. A parte questa contraddizione, a segnalare un'origine diversa dei racconti vi è anche il fatto che essa si inserisce tra una serie di eventi che sono altri-

menti coerenti narrativamente. L'interpolazione, oltre a costituire una rottura in una trama altrimenti congruente, ha lasciato anche segni testuali: il paragrafo che la precede termina con le parole "lo espulsero" riferite a Susanowo, e il paragrafo che la segue inizia con "dopo che fu così espulso".

Nel *Nihon shoki* l'uccisione della divinità è attribuita a Tsukuyomi, il dio della luna. Il rapporto tra i cicli lunari e agricoli, il fatto che probabilmente Susanowo abbia preso il posto di Tsukiyomi anche in altri episodi, nonché la spiegazione che, in seguito a questi eventi, il sole rifiuti di incontrare la luna e per questo uno è visibile di giorno e l'altro di notte, fanno supporre che in origine il mito giapponese prevedesse il dio della luna come l'assassino della principessa. Accettando questa validissima ipotesi, si trova un ulteriore livello relazionale con i miti simili delle Isole della Sonda. In entrambi i casi, comunque, il motivo mitologico principale è chiaramente lo stesso. Conosciuto sotto molti nomi, è stato descritto in occidente per la prima volta da Adolf Jensen (Jensen *et al.*, 1939) e, in suo onore, è ancora conosciuto come il tema di Hainuwele. Il contesto interpretativo non è oggi più quello proposto da Jensen, e le sue teorie sulle cosiddette divinità di tipo Dema erano già state radicalmente messe in discussione da Campbell (1959-1968, vol. 2). In termini comparativi, tuttavia, basterà ricordare che numerosissimi sono i miti austronesiani sull'origine dell'agricoltura, delle piante coltivate e del riso, particolarmente concentrati nell'arcipelago indonesiano, che raccontano di una divinità femminile, spesso una principessa, che poteva produrre cibo, da viva, dai propri orifizi e in maniera tale da causare ripugnanza al beneficiario del cibo. La sua morte è spesso violenta e sovente causata dal beneficiario stesso del cibo in seguito a raccapriccio. Dal cadavere della dea, e specificamente dagli stessi orifizi – solitamente cinque o sei, ovvero occhi, orecchi, bocca, ombelico, vagina e ano – che precedentemente producevano cibo già preparato o ingredienti, hanno origine le piante coltivate e la conseguente agricoltura.

Conclusioni

Gli studi mitologici da tempo concordano sull'esistenza, nel corpus mitologico giapponese messo per iscritto agli inizi dell'ottavo secolo, di diverse componenti, o strati, appartenenti a orizzonti geografici e cronologici diversi. In questo scenario, la mitologia comparata è l'unica disciplina nella quale è accettata come evidente, nella storia del Giappone, una componente di origine austronesiana. L'analisi contestuale di due miti, quello relativo a Sukuna bikona, e quello di Ōgetsu-hime, permette di avvalorare questa ipotesi da più punti di vista. Il primo, protagonista di diversi cicli narrativi di tipo civilizzatore, è stato associato sia all'origine settentrionale dell'agricoltura del panico, sia a un contesto narrativo che è tipicamente continentale, e che per molti versi può essere definito anche *shintō*, in quanto descrive un'origine della civiltà e del cibo dovuti all'opera benevola e

colonizzatrice degli dei del cielo. La seconda, invece, è protagonista di un ciclo narrativo tipicamente austronesiano, dove l'origine del cibo è raccontata attraverso l'uccisione di una giovane donna che produceva cibo in modo impuro (sputando, vomitando, defecando ecc.), e il cui cadavere dona all'umanità, dai propri orifizi, le piante da coltivare. L'avanzare delle conoscenze in vari ambiti – soprattutto in linguistica e in archeobotanica – sia in merito alle origini dell'agricoltura in Giappone, sia riguardo il rapporto tra le popolazioni giapponiche e austronesiane, avvalorano queste ricostruzioni.

Bibliografia

- Barbaro, Paolo (2021). *L'astérisme karasuki boshi : fonction, symbolisme et origine de l'araire orionique au Japon*. Paris, mémoire post-doctoral, EPHE.
- Benedict, Paul (1990). *Japanese/Austro-Tai*. Ann Arbor: Karoma.
- Campbell, Joseph (1959-1968). *The masks of God (4 vol.)*. New York: Viking Press.
- Crawford, Gary W. (2011). “Advances in Understanding Early Agriculture in Japan”. *Current Anthropology*. 52/24, p. 331-345.
- Fukushima, Aio (1994). “Sukuna bikona kami wo megutte”. *Kokubungaku kenkyū*, vol.114, pp. 25-36.
- Hayashi, Hiroaki (a cura di) (2012). *Ōgetsu hime to wakoku sōsei: Nihon no koku-motsu kigenshin no gensō*. Yoshinogawa: Tada insatsu.
- He, Keyang; Lu, Houyuan; Zhang, Jianping; Wang, Can; Huan, Xiujia (2017). “Prehistoric evolution of the dualistic structure mixed rice and millet farming in China”. *The Holocene*, vol. 27, n. 12, pp. 1885-1898.
- Hirafuji, Kikuko. “L'aube des études mythologiques japonaises. Que cache l'expression 'mythologie scientifique'?”. In Macé, François; Rocher, Alain (a cura di) (2020). *Mythologies japonaises*. Paris: École française d'Extrême-Orient, pp. 39-48.
- Horai S., Murayama K., Hayasaka K., Matsubayashi S., Hattori Y., Fucharoen G., Harihara S., Park K.S., Omoto K., Pan I.H. (1990). “mtDNA polymorphism in East Asian Populations, with special reference to the peopling of Japan”. *American Journal of Human Genetics*, vol. 59, pp. 579-590.
- Iwao, Seiichi; Sakamoto, Tarō; Hōgetsu, Keigo; Yoshikawa, Itsuji; Kobayashi, Tadasashi; Bonmarchand, Georges; Kanazawa, Shizue (1963). *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 1, A. Paris: Maison franco-japonaise.
- Jensen, Adolf; Niggemeyer, H. (1939). *Volkserzählungen von der Molukken - Insel Ceram*. Frankfurt am Main: V. Klostermann.
- Kawamoto, Takao (1980). *Nihongo no genryū*. Tōkyō: Kōdansha.
- Kumar, Ann (2009). *Globalizing the Prehistory of Japan Language, genes and civilization*. Abingdon: Routledge, Taylor & Francis Group.

- Kuroita Katsumi (1965) (a cura di). *Shaku Nihongi*. In *Nihon shoki shiki*, 8. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan, pp. 14-15.
- Lee, Gyoungh-Ah. 2011. "The Transition from Foraging to Farming in Prehistoric Korea". *Current Anthropology*, vol. 52, n. 4, pp. 307-329.
- Lévi-Strauss, Claude (1967). *Mythologiques, II : Du miel aux cendres*. Paris: Plon.
- Mabuchi, Toichi (1964). "Tales Concerning the Origin of Grains in the Insular Areas of Eastern and South-Eastern Asia". In *Asian Folklore Studies*, vol. 23, n. 1, pp. 1-92.
- Macé, François; Rocher, Alain (2020). "Emergence et métamorphoses des études mythologiques". In Macé, François; Rocher, Alain (2020) (a cura di). *Mythologies japonaises*. Paris: École française d'Extrême-Orient, pp. 9-23.
- Matsumoto, Nobuhiro (1956). *Nihon no shinwa*. Tōkyō: Shibundō.
- Matsumura, Takeo (1955-58). *Nihon no shinwa no kenkyū* (4 vol.). Tōkyō: Baifūkan.
- Nasu, Hiroo, Momohara, Arata (2016). "The beginnings of rice and millet agriculture in prehistoric Japan". In *Quaternary International*, vol. 397, pp. 504-512.
- Ōbayashi, Tairyō (1973). *Nihon shinwa no kigen*. Tōkyō: Kadokawa shoten.
- Ōbayashi, Tairyō (2014). *Inasaku no shinwa*. Tōkyō: Ondemandō.
- Oka Masao (1979). *Ijin sono ta: Nihon minzoku = bunka no genryū to Nihon kokka no keisei*. Tōkyō: Gensōsha.
- Sagart, Laurent (2011). "How many independent rice vocabularies in Asia?". *Rice and Language Across Asia: Crops, Movement, and Social Change*, Sept2011, Ithaca, US, pp. 1-32, DOI: 10.1007/s12284-011-9077-8.
- Takeda, (1937). *Fudoki*. Tōkyō: Iwanami bunko.
- Teeuwen, Mark (1995). *Motoori Norinaga's The Two Shrines of Ise: An Essay of Split Bamboo*. Wiesbaden: Harrasowitz.
- Turner, Christy G. (1987). "Late Pleistocene and Holocene population history of east-Asia based on dental variation". *American Journal of Physical Anthropology*, vol. 73, pp. 305-321.
- Villani, Paolo (a cura di) (2006). *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*. Venezia: Marsilio.
- Von Verschuer, Charlotte (2003). *Le riz dans la culture de Heian, mythe et réalité*. Paris: Collège de France, Institut des Hautes Etudes Japonaises.
- Von Verschuer, Charlotte (2004). "Les épis 'de riz' céleste: deux lectures d'un même texte". In Kiburz, Josef A.; Macé, François; von Verschuer, Charlotte (a cura di). Paris: Éditions Philippe Picquier, pp. 17-42.
- Von Verschuer, Charlotte; Cobcroft, Wendy (2016). *Rice, Agriculture, and the Food Supply in Premodern Japan*. London & New York: Routledge.
- Vovin, Alexander (1990). "Is Japanese Related to Austronesian?". *Oceanic Linguistics*, 33/2, pp. 369-390.

- Vovin, Alexander (2021). "Austronesian in the Northern Waters?". *International Journal of Eurasian Linguistics*, n. 3, p. 264-29.
- Witzel, Michael (2005). "Vala and Iwato. The Myth of the Hidden Sun in India, Japan, and beyond". *Electronic Journal of Vedic Studies (EJVS)*, vol. 12, n. 1, pp. 1-69.
- Witzel, Michael (2012). *The Origins of the World's Mythologies*. Oxford: Oxford University Press.
- Yoshida, Atsuhiko (1966). "Les excréments de la déesse et l'origine de l'agriculture". *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 4, pp. 717-728.
- Yoshida, Atsuhiko (1974). *Girisha shinwa to Nihon shinwa. Hikakushinwagaku no kokoromi*. Tōkyō: Misuzu shobō.
- Yoshida, Atsuhiko (1976). *Nihon shinwa no genryū*. Tōkyō: Kōdansha.

Considerazioni sulla statua di Kudara Kannon. Verso la soluzione di un mistero

Maria Carlotta Avanzi

Introduzione

La statua di Kudara Kannon è uno dei capolavori rappresentativi della scultura lignea giapponese del VII secolo ed è custodita attualmente presso la Sala dei Tesori del tempio Hōryūji a Nara (Fig. 1). La sua fama ha raggiunto anche l'Europa, tanto che nel 1997 è stata esposta al Museo d'Arte Orientale Guimet di Parigi.

I risultati delle ricerche di quest'ultimo ventennio collocano tale opera nella seconda metà del VII secolo, che coincide a grandi linee con il periodo Hakuho. Tuttavia, pur trattandosi di un'opera di notevole importanza, la sua identificazione con la figura di Kannon bosatsu, l'originale collocazione, l'esatta epoca di produzione e l'autore rimangono tuttora un mistero.

Scopo di questo lavoro è appunto di risalire alla sua originale collocazione, fare luce sulla sua identità e natura di *bosatsu*, circoscrivere ulteriormente il periodo della sua creazione, dimostrando che la sua produzione potrebbe risalire agli anni Sessanta del VII secolo, e chiarire il suo significato e la sua posizione nell'ambito della scultura giapponese del periodo Hakuho, operando anche raffronti con opere provenienti dal continente.

Le statue risalenti al VII secolo e di cui si conosce la datazione certa costituiscono una minoranza esigua, fattore che rende difficile stabilire l'esatta evoluzione dello stile scultoreo giapponese di questo periodo. Dunque, cercare di definire delle date certe in merito alla produzione scultorea dell'epoca è importante per ricostruire in modo più lineare l'evoluzione di quest'ultima. Date tali premesse, questo contributo è finalizzato a chiarire i dubbi ancora irrisolti riguardo un'opera fondamentale del periodo Hakuho, costituendo una tappa di un percorso volto a comprendere meglio l'evoluzione delle caratteristiche stilistiche della scultura giapponese del VII secolo.

Kudara Kannon: caratteristiche

Con i suoi 209 cm di altezza, la statua di Kudara Kannon costituisce *un unicum* nella scultura giapponese del VII secolo; non vi sono infatti altri esempi nel periodo Hakuho di una statua in legno dalla figura così slanciata e in cui il capo risulti essere scolpito in proporzione di un ottavo rispetto al corpo. Realizzata in legno di canfora, tale statua presenta un viso allungato, occhi a mandorla

(*kyōningyō*) e il cosiddetto “sorriso arcaico”, tutti tratti caratteristici dello stile Tori (rappresentativo del periodo Asuka), pur differenziandosene per una minore distanza tra gli occhi, una fronte molto spaziosa e palpebre sporgenti, elementi che non si notano nello stile Tori e in generale nel periodo Asuka. Il capo presenta un *motodori* di dimensioni ridotte ed è adornato da una tiara che, secondo una parte della dottrina (Kajima, 1999), non apparterebbe agli ornamenti originali, a differenza della collana e dei bracciali. Il braccio destro si piega con il palmo rivolto verso l’alto, mentre il sinistro scende parallelo al corpo e, tra le dita, trattiene delicatamente un’ampolla in legno di cipresso che tuttavia costituisce un’aggiunta successiva. Da entrambe le braccia ricade il velo ornamentale, il quale scende sino a toccare il piedistallo incurvandosi in avanti: caratteristica, quest’ultima, che la accomuna alle sculture degli *shitennō* presenti nel *kondō* dello Hōryūji. Il piedistallo si compone di tre parti: una corolla di loto rovesciata poggiante su due basamenti pentagonali nella cui parte posteriore è installato il supporto per la mandorla. Sul piedistallo sono inoltre incise due aperture in cui vanno a inserirsi altrettanti blocchi di legno sporgenti, presenti sotto i piedi della statua, così da garantire la stabilità dell’opera. Trattasi di una tecnica raramente adottata all’epoca.

Il supporto per la mandorla è in legno di noce moscata giapponese ed è stato intagliato a imitazione di una canna di bambù di cui arriva a riprodurne i singoli nodi.

La mandorla assume la forma di una gemma, nella cui parte centrale è scolpito un fiore di loto con un doppio strato ciascuno di otto petali: lo strato superiore in porpora e quello inferiore in verde tendente al biancastro. La lacca che copriva l’intera mandorla è notevolmente danneggiata, ma si distinguono ancora cinque cerchi concentrici di colori diversi e ritenuti originali.

1. Sull’originale collocazione

La statua di Kudara Kannon è attualmente collocata nella Grande Sala dei Tesori dello Hōryūji (*Dai Hōzōden*) dal 1998.

La fonte scritta più antica relativa alla sua ubicazione è costituita dal *Washū Hōryūji Dōsha Reigen Narabi Butsubosatsuzō Sūryōtō* (1698), dalla quale si evince che la statua fosse già presente nel *kondō* dello Hōryūji almeno a partire dal 1698, quindi dal periodo Edo. Prima di allora non esistono altre attestazioni.

Le ipotesi formulate dagli studiosi sono numerose: alcuni sostengono che potrebbe essere stata trasferita allo Hōryūji, a partire dal periodo Heian, da un altro tempio caduto in rovina (Koizumi, 1998) oppure dal vicino Chūgūji (Takada, 1987); altri suppongono che si trovasse già nello Hōryūji stesso, in particolare nel *kondō* (Naitō, 1937) o in un altro edificio (Kuranishi, 2006). Tuttavia non forniscono prove decisive a supporto dell’una o dell’altra tesi.

A questo proposito è doveroso sottolineare due fattori dai quali emergerebbe la possibilità che la statua sia appartenuta sin dall'inizio allo Hōryūji, ma che all'epoca fosse stata collocata in un edificio diverso dal *kondō*. Il primo è legato alla somiglianza con gli *shitennō* presenti nel *kondō* dello Hōryūji. Sono evidenti, infatti, le forti similarità nella realizzazione del pannello sottile delle vesti e del *tenne* che ricade sporgendo in avanti. Il secondo riguarda le pessime condizioni di conservazione dell'opera rispetto alle altre statue del *kondō*. Se fosse sempre stata collocata nel *kondō* con le altre opere, la distinzione non sarebbe così netta. Il pesante danneggiamento dello strato di lacca che ricopriva la statua, le estremità inferiori del *tenne* mancanti e successivamente restaurate e le altre numerose parti frutto di aggiunte e restauri successivi sarebbero la prova dei danni subiti nel famoso incendio scoppiato nel 670 che devastò lo Hōryūji. Se nel 670 si fosse trovata nel *kondō*, assieme alle altre statue, è lecito pensare che sarebbe stata messa in salvo immediatamente e avrebbe subito pochi danni, come nel caso degli *shitennō* e della triade: le statue del *kondō* di un tempio, essendo questo l'edificio più importante, erano infatti tra le prime a essere portate in salvo in caso di calamità e pericolo. Lo stato di danneggiamento della statua di Kudara Kannon porterebbe a pensare invece che fosse stata collocata in un edificio differente dal *kondō* e dunque portata al sicuro in ritardo rispetto alle altre sculture.

Esiste un altro problema relativo alla sua originale collocazione. Alcuni studiosi (Kagamiyama, 2015) suppongono che la statua si sarebbe trovata nel *kondō* dello Hōryūji sin dall'inizio. Questi hanno evidenziato anche che Kudara Kannon, assieme allo Shaka del *kondō* dello Hōryūji, venne presa a modello dallo scultore della coppia costituita dal Kokūzō bosatsu e dal *nyorai* assiso del vicino Hōrinji, realizzati entrambi attorno agli anni Ottanta del VII secolo (Kajima, 2016); infatti, secondo gli stessi (Kagamiyama, 2015), per essere stata presa a modello con lo Shaka della triade Tori, si sarebbe dovuta trovare nello stesso luogo di quest'ultimo, ovvero nel *kondō*. Tuttavia, ciò non proverebbe che vi fosse stata collocata sin dall'inizio.

Secondo la mia ipotesi, invece, dopo il devastante incendio del 670, durante la ricostruzione dello Hōryūji, per mancanza di padiglioni la statua sarebbe stata collocata in un edificio temporaneo assieme alla triade Shaka e ad altre opere. Sarebbe stato allora che l'autore delle statue dello Hōrinji (realizzate proprio dopo l'incendio dello Hōryūji e quando questo era in fase di ricostruzione) avrebbe visto affiancate la statua di Kudara Kannon e la triade Shaka: si spiegherebbe così il motivo per cui l'autore delle statue dello Hōrinji si sarebbe ispirato a due opere che non costituivano un set unico.

In conclusione, è lecito pensare che la statua di Kudara Kannon si trovasse già presso lo Hōryūji nella seconda metà del VII secolo, ma non nel *kondō*, bensì in un edificio separato. Inoltre, dopo l'incendio che distrusse il tempio nel 670, si può ipotizzare un suo temporaneo trasferimento assieme ad altre statue, compresa la triade Shaka, in un padiglione provvisorio e fu proprio in questo periodo che

venne presa a modello, assieme al famoso Shaka di Tori busshi, dallo scultore delle statue del vicino Hōrinji.

2. Sull'identità della statua di Kudara Kannon

Il documento ufficiale del tempio Hōryūji che per la prima volta identifica l'opera in questione con l'appellativo di Kudara Kannon è lo *Hōryūji Taikyō* (vol. 40, 1917); lo stesso, però, segnala che il piedistallo dell'opera riporta la scritta: *Kokūzō bosatsu*.

Anno	Riferimento bibliografico	Nome attribuito	Origine attribuita
1698	<i>Washū Hōryūjidōsha Reigen Narabi Butsubosatsuzō Sūryōtō</i>	Kokūzō bosatsu	Importata da Kudara e scolpita in India
1719	<i>Hōryūji Bukkakureibuppōtō Mokuroku</i>	Kokūzō bosatsu	Nazione estera
1746	<i>Kokin Ichiyōshū</i> (Ryōshin Takada)	Kokūzō bosatsu	Nazione straniera
1887	<i>Hōryūji Hōmotsu Kokibutsu Komonjo Mokuroku</i> (survey)	Kannon	Stile coreano (Kudara)
1892	<i>Yūtō Buppin Shūroku</i> (Torii Buhei)	Kannon	Stile coreano (Kudara)
1897	Survey promossa dallo stato	Kannon	Presunto scultore di Kudara
1917	<i>Hōryūji Taikyō</i>	<u>Kudara Kannon</u>	
1919	<i>Koji Junrei</i>	Kudara Kannon	
1926	<i>Kudara Kannon</i>	Kudara Kannon	

Nella tabella vengono riportate le varie denominazioni che la statua oggetto di studio ha assunto nel corso dei secoli e, come si può notare, nelle tre fonti più antiche figura soltanto l'appellativo di Kokūzō bosatsu e non di Kudara Kannon.

Nel 1911, in uno degli edifici dello Hōryūji adibito a deposito, venne scoperta una tiara (Fig. 2) ritenuta appartenente alla statua in questione,¹ e data la presenza di un Amida sulla parte centrale, elemento che caratterizza solo le tiare di Kannon, la statua è stata identificata come un Kannon bosatsu. Tale tiara, fissata al capo tramite chiodi, è caratterizzata da una fantasia fitomorfa costituita da palmette e mezze palmette divise in tre decori, due laterali e uno centrale, secondo lo stile *sanmentōshoku* che distingue le tiare della seconda metà del VII secolo. Alla base di questi decori scorre una fascia inferiore contraddistinta da riquadri in cui sono realizzati, a traforo, fiori a sei petali. In tre punti sono presenti gemme blu che, tuttavia, sono un'aggiunta dovuta ai restauri avvenuti all'inizio del XX secolo. Dai decori laterali della tiara scendono due fasce eseguite sempre a traforo, con disegni fitomorfi, rombi e fiori a sei petali.

¹ I sostenitori di tale tesi hanno osservato che i fori presenti sulla fronte di Kudara Kannon corrispondono ai fori eseguiti sulla tiara per fissarla al capo della statua.

2.1 La tiara e il problema della sua originalità

Come sottolineato in precedenza, parte della dottrina sostiene che la tiara faccia parte del set originale di decori appartenenti a Kudara Kannon. Tuttavia vi è la ragionevole possibilità che essa non sia un elemento originale per due motivi: il primo è legato alla fantasia presente su di essa; come ha sottolineato (Kajima, 1999), i decori visibili sulla tiara non coincidono con quelli sui bracciali della statua stessa (che sono ritenuti originali da tutta la dottrina e che descriverò nella prossima sezione). Nei bracciali, infatti, non è presente la divisione in riquadri che circonda i fiori a sei petali sulla fascia inferiore della tiara. Se dunque facessero parte di uno stesso set, sarebbe più logico riscontrare un design univoco sui bracciali e sulla tiara. Il secondo motivo è legato al rapporto tra Kudara Kannon e i *kanjōban*, un set di banner rituali del VII secolo appartenenti allo Hōryūji (*kennōhōmotsu* n. 58) e custodito presso il Tokyo National Museum (Fig. 3). Questi ornamenti sono composti da cinque parti: *tengai* (baldacchino), *jazetsu* (ornamenti a lingua di serpente), *suishoku* (decori a pendente), *daiban* (grandi lastre) e *josumi shōban* (quattro piccole lastre angolari).

A questo proposito Kajima (1999) osservò che i motivi presenti sui bordi delle lastre più grandi dei *kanjōban* (*daiban*, Fig. 4) coincidevano, non solo per design ma anche per unità di misura, con i motivi presenti sui bracciali di Kudara Kannon e che quindi erano probabilmente stati creati nello stesso periodo, nell'ambito dello stesso atelier e usando uno stesso modello preparatorio (Fig. 5). Su questo punto vi è unanime accordo della critica.

In tempi recentissimi, altri studiosi (Mita, 2020) hanno usato lo stesso metodo di Kajima (il confronto tra i motivi sugli oggetti che adornano Kudara Kannon e i motivi sui *kanjōban*) per cercare di dimostrare l'originalità della tiara. In particolare, Mita Kakuyuki (2020) ha confrontato i motivi fitomorfi presenti sui decori a lingua di serpente (*jazetsu*) dei *kanjōban*, con quelli presenti sulle fasce che ricadono dalla tiara di Kudara Kannon (Figg. 6, 7). Secondo il ragionamento di Mita, dimostrando che anche la tiara, così come i bracciali originali, presenta motivi identici a quelli su alcune parti dei *kanjōban* (in tal caso i *jazetsu*), si creerebbe un legame indiretto tra bracciali e corona tramite i *kanjōban* e si arriverebbe alla conclusione che bracciali, tiara e *kanjōban* sono stati eseguiti nello stesso periodo, secondo uno stesso piano e che anche la tiara, quindi, sarebbe stata progettata assieme ai bracciali.

Tuttavia, a un esame più attento, mentre i motivi sui bracciali coincidono perfettamente con quelli presenti sui bordi delle *daiban* dei *kanjōban*, sia per design sia per unità di misura che per spessore della lastra, lo stesso non si può dire per i motivi che si trovano sulle fasce laterali della tiara di Kudara Kannon, i quali differiscono dai motivi sui *jazetsu* per unità di misura, spessore e per la fantasia riprodotta. Provando a ricalcare entrambi i motivi dei *jazetsu* e delle fasce laterali della tiara, come già aveva fatto Mita, si può notare solo una parziale somiglianza, da cui non è possibile stabilire uno stretto legame tra i *jazetsu* dei *kanjōban* e la

tiara di Kudara Kannon, così come invece si può fare tra i bracciali e le lastre dei *kanjōban*. La tesi di Mita è tuttavia molto interessante, in quanto proverebbe l'esistenza di un legame, seppur indiretto, della tiara con i bracciali e i *kanjōban*; essa potrebbe essere stata realizzata infatti in un momento successivo, prendendo a modello questi ultimi. Dunque, nessuno studioso è ancora riuscito a fornire una spiegazione sufficientemente convincente per provare che tiara e bracciali costituiscono un set unico.

2.2 Il culto dei *bosatsu* durante il VII secolo

Se la tiara, con un Amida inciso sulla parte frontale, non costituisce un set unico con i bracciali e non appartiene sin dall'origine alla statua, è lecito nutrire dei dubbi sull'identificazione di tale opera come una raffigurazione del *bosatsu* Kannon. Quindi, per fare chiarezza sul tipo di *bosatsu* che la statua in questione potrebbe rappresentare, si rende necessaria una breve riflessione sulla fede nei *bosatsu* durante il VII secolo.

Soprattutto nella prima metà di questo periodo non vi era una netta distinzione tra un *bosatsu* e l'altro e in generale la funzione principale per cui venivano create statue era quella di venerare gli antenati. In particolare, quattro erano i tipi di *bosatsu* riconosciuti e a cui venivano dedicate rappresentazioni scultoree: Kannon, Seishi, *bosatsu* assisi in posa pensante e *bosatsu* la cui identità rimane tuttora un mistero, non presentando attributi sufficienti per rientrare nelle altre tre categorie.

Per quanto riguarda Kannon e la trasmissione della fede in questa figura, vi sono due principali teorie: la prima fissa la data di trasmissione alle soglie della Riforma Taika (645); la seconda, dopo tale riforma. Tuttavia è solo nel 686, in un ordine imperiale di Jitō Tennō (regno: 686-697), che appare evidente la connessione tra la produzione di statue di Kannon e i sutra, in particolare il *Kannon kyō*, dedicato a Kannon *bosatsu*. Nel 645, all'epoca della riforma Taika, la fede in Kannon non era dunque ancora arrivata a uno stadio maturo (Hayami, 2000).

Per quanto concerne Seishi *bosatsu*, durante il VII secolo non era venerato come *bosatsu* a sé stante ma sempre in coppia con Kannon, come parte delle triadi aventi al centro Amida. Non venivano pertanto create statue singole di Seishi ma sempre come parte di triadi: dettaglio che escluderebbe la possibilità che Kudara Kannon possa essere stata creata originariamente come la rappresentazione di un Seishi *bosatsu*.

Per quanto riguarda i *bosatsu* in *hankaza*, ritenuti generalmente rappresentazioni di Miroku, nel VII secolo si era già affermato il culto nei loro confronti, come testimonia il bronzo appartenente ai tesori dello Hōryūji n. 155 e databile attorno alla metà del VII secolo. Tuttavia, essendo rappresentati in *hankaza*, non è possibile che la statua stante di Kannon sia stata in origine una raffigurazione di un Miroku.

Per quanto concerne l'ultima categoria, quella dei *bosatsu* senza alcuna identità precisa, è lecito pensare che comprenda anche delle rappresentazioni di Kokūzō bosatsu. Anche se la fede in questi ultimi non era ancora del tutto affermata nel VII secolo e si sarebbe sviluppata appieno solo a partire dal periodo Heian, l'ipotesi non è da escludersi per due motivi. Innanzitutto, il Kokūzō bosatsu è una divinità presente già nel cosiddetto *komikkyō*, forma di buddismo esoterico antico, arrivato nella seconda metà del VII secolo, periodo in cui la statua di Kudara Kannon fu scolpita (ben prima dunque del *mikkyō*, introdotto in Giappone a metà del VIII secolo con Saichō e poi con Kūkai nel IX secolo). Durante gli stadi iniziali del *komikkyō*, i rituali non erano ancora sistematizzati come lo furono poi con Kūkai, tuttavia ve ne erano già alcuni che usavano *darani*. Una di queste formule apparteneva al rituale chiamato *Kokūzō gumonji-hō*, in onore del *bosatsu* Kokūzō e condotto proprio dai praticanti durante le fasi iniziali di ingresso del buddismo esoterico antico in Giappone. In aggiunta a ciò, il sutra più antico del buddismo esoterico che si conosca in Giappone risale al 685 (*Kongōjō-daranikyō*) e prova che il *komikkyō*, che venerava anche Kokūzō bosatsu, era già diffuso nel VII secolo. In secondo luogo, i giapponesi non avevano compreso del tutto il buddismo, soprattutto il *mikkyō* antico, ed è possibile quindi che facessero confusione anche a livello iconografico quando si trattava di dare una rappresentazione tridimensionale dei *bosatsu*. Tale confusione è esemplificata da quanto riportato nella parte finale del *Kongōjō-daranikyō*, in cui si legge che nella zona dell'attuale Hachio-shi, prefettura di Osaka, dei fedeli buddisti avevano copiato tale sutra per i genitori e per tutti gli esseri umani sperando di poter rinascere nella terra pura e ottenere il risveglio. Quindi hanno copiato il sutra per entrare e per far entrare gli antenati nella terra pura di Amida, cercando di ottenere vantaggi per la vita futura: cosa che non era lo scopo originario previsto per la recitazione e copiatura dei sutra del *mikkyō*, i quali erano volti a far ottenere benefici immediati già in questo mondo. Data questa confusione a livello concettuale, non si può negare quindi il fatto che anche a livello iconografico ci potesse essere una tendenza a mescolare le caratteristiche dei *bosatsu* e che quindi una rappresentazione di Kokūzō bosatsu fosse già presente nella seconda metà del VII secolo.

Se a queste considerazioni sulla fede nei *bosatsu* aggiungiamo quelle svolte sulla non originalità della tiara e il fatto che nelle tre fonti più antiche su Kudara Kannon e legate allo Hōryūji si faccia riferimento a un Kokūzō bosatsu e non a un Kannon, emerge la possibilità che la statua di Kudara Kannon possa in realtà raffigurare un *bosatsu* diverso e, in particolare, un Kokūzō bosatsu.

3. Sull'epoca di produzione di Kudara Kannon

In base alle ricerche svolte, ritengo Kudara Kannon un'opera databile attorno gli anni Sessanta del VII secolo. Per dimostrarlo ho proceduto prima attraverso l'ana-

lisi dei motivi sui bracciali della statua e successivamente tramite l'indagine del *motodori*.

3.1 Analisi dei motivi sui bracciali

Operando un confronto tra i motivi fitomorfi presenti sui bracciali di Kudara Kannon e quelli riscontrabili sui *kanjōban*, sull'orlo della veste dei due *bosatsu* facenti parte della Triade Shaka nel *kondō* dello Hōryūji (623 d.C., Fig. 8) e sulla mandorla appartenente al tempio Kanshinji di Osaka (658 d.C., Fig. 9), ho cercato di stabilire una linea di successione temporale che vede negli anni Sessanta del VII secolo il limite minimo per la produzione dei bracciali di Kudara Kannon. Di seguito descriverò brevemente le opere succitate per poi passare al confronto.

I bracciali di Kudara Kannon sono in tutto quattro e si dividono in due *hisen* sulle braccia e due *wansen* sui polsi. Realizzati in bronzo traforato, presentano un motivo centrale a forma di gemma da cui due lunghi steli dotati di cinque mezzepalmette si dipartono speculari in entrambe le direzioni.

Come precedentemente osservato, i motivi presenti sul bordo dei *daiban* dei *kanjōban* sono identici a quelli presenti sui bracciali, quindi non mi soffermerò sulla loro descrizione. Tuttavia, è necessario sottolineare l'osservazione di Kajima sulla presenza di venature incise all'interno dei motivi fitomorfi sulle lastre *kanjōban*: tale motivo decorativo si sviluppa in Giappone a partire dalla seconda metà del VII secolo, portando così lo studioso a collocare la produzione dei *kanjōban* attorno alla seconda metà del 600.

Per quanto riguarda i due *bosatsu* che affiancano Shaka nel *kondō* dello Hōryūji, datati 623 d.C., sull'orlo del sottabito, o *naie*, che attraversa perpendicolarmente il petto di entrambi i *bosatsu*, si nota una fantasia fitoforme costituita da mezzepalmette a tre e cinque foglie. Una delle foglie si allunga più delle altre ma tutte le mezzepalmette sono rivolte nella stessa direzione e non si riallacciano allo stelo o ai boccioli; gli steli di ciascuna mezza palmetta sono divisi in due e le venature delle foglie non sono incise.

L'ultimo elemento di confronto è costituito dalla mandorla del tempio Kanshinji (Osaka), datata 658 d.C.² e conservata presso la Nezu Bijutsukan a Tokyo. Sulla mandorla sono state realizzate simmetricamente mezzepalmette a cinque foglie, fatta eccezione per la decorazione sull'estremità superiore della mandorla in cui si osserva una palmetta a nove foglie. Sulle foglie sono state incise le venature.

² Sulla parte posteriore di tale mandorla è presente un'incisione da cui emerge che faceva parte di una triade Amida fatta scolpire dalla moglie per il marito defunto nell'anno *uchi no euma*. Come ha notato lo storico Iwai Kyōichi (Iwai, 2015) i motivi fitomorfi a traforo presenti sulla mandorla si notano su un'altra mandorla appartenente ai Tesori dello Hōryūji (n. 195-2) e databile attorno agli anni Cinquanta del VII secolo. Di conseguenza l'anno *uchi no euma* sarebbe interpretabile come 658 d.C.

Confrontando la mandorla del Kanshinji con i due *bosatsu* della triade Shaka, si osserva che dalla differenza e maggior fluidità nella curvatura delle palmette che costituiscono il motivo fitomorfo, e dalle venature sulle foglie, presenti solo nella mandorla del Kanshinji, risulta chiara la posteriorità stilistica di questa rispetto ai due *bosatsu* (osservazione confermata anche dall'epoca di produzione incisa su entrambe le opere).

Inoltre, venature identiche a quelle sulla mandorla del Kanshinji sono presenti anche sui motivi fitomorfi delle grandi lastre dei *kanjōban* (*daiban*), le cui palmette si allungano formando una fantasia più complessa e che costituisce chiaramente uno sviluppo successivo a quella della mandorla del Kanshinji, quindi posteriore agli anni Cinquanta ma precedente al 693, anno entro il quale si ritiene che i *kanjōban* fossero stati donati allo Hōryūji.³ A loro volta, come detto in precedenza, i bracciali di Kudara Kannon presentano una fantasia identica a quella visibile sul bordo delle lastre dei *kanjōban*, e da ciò si può dedurre che fossero stati prodotti nello stesso periodo: ne consegue che il limite minimo di produzione della statua di Kudara Kannon, a cui i bracciali appartengono, sarebbe costituito dagli anni Sessanta del VII secolo e il limite massimo dagli anni Novanta dello stesso secolo.

3.2 Analisi del motodori

Per restringere maggiormente il periodo di produzione di Kudara Kannon è stata molto utile l'analisi dello sviluppo del *motodori* dei *bosatsu*, in particolare dagli anni Cinquanta sino all'inizio dell'VIII secolo, e ho osservato come il tipo di *motodori* presentato dalla statua oggetto di studio mostri ancora tracce di quelli appartenenti a statue risalenti agli anni Cinquanta e sia ben diverso da quelli maggiormente diffusi all'inizio dell'VIII secolo.

In particolare ho analizzato i *motodori* di una ventina di statue rappresentative della seconda metà del VII secolo, incluse alcune con datazione certa, in modo tale da avere punti di riferimento più precisi (Fig. 10). Da questa analisi emerge che:

1. Durante gli anni Cinquanta del VII secolo sui *motodori* non venivano ancora incise le singole linee dei capelli raccolti in una crocchia, a volte leggermente divisa in due nella parte centrale.
2. Il doppio *motodori* o *sōkei* (due chignon separati alla base) compare circa a partire dalla seconda metà del VII secolo (e.g., nel *bosatsu hankashii* del tempio Chūgūji di Nara).
3. Le singole linee dei capelli cominciano a essere incise a partire dalla fine degli anni Sessanta, e il primo caso datato è costituito dal *bosatsu hankashii*, Tesoro

³ Nel 693 viene segnalata dal *Nihonshoki* una cerimonia di grande importanza, avvenuta nel *kondō* dello Hōryūji. Quindi si presume che per quella data la ricostruzione almeno del *kondō* fosse già avvenuta, così come la creazione dei *kanjōban* che la dottrina ritiene siano stati donati allo Hōryūji proprio in quell'occasione.

dello Hōryūji n. 156 (666 d.C.). Inoltre, con l'avvicinarsi all'VIII secolo, le linee dei capelli tendono a diventare sottili e numerose (anche se permangono esempi di *motodori* completamente lisci).

4. Il *motodori* tende a diventare più alto verso la fine del VII secolo, come si può osservare nella statua di Shō Kannon del Tōindō presso il tempio Yakushiji di Nara e risalente alla fine del VII secolo.

Sulla base di queste quattro osservazioni, il *motodori* di Kudara Kannon, che è basso, non presenta linee dei capelli incise e mostra solo una leggera linea di separazione nella parte centrale posteriore, e questo si dimostra elemento sempre più raro dopo gli anni Sessanta del VII secolo; al contrario, si avvicina molto ai *motodori* delle statue degli anni Cinquanta del VII secolo: in particolare al *bosatsu* stante Tesoro dello Hōryūji n. 165, datato 651 d.C., al *bosatsu* stante del Kōfukuin di poco più della metà del VII secolo e al gruppo di statue composto da Maya *bunin* e dai rispettivi *tennin*, Tesoro dello Hōryūji n. 191, databili attorno agli anni Cinquanta del VII secolo. Dunque, dal punto di vista dell'acconciatura, Kudara Kannon è collocabile in un periodo che si avvicina agli anni Cinquanta.

Unendo questa conclusione alla precedente considerazione circa la fantasia dei bracciali, secondo cui essa costituirebbe, assieme ai *kanjōban*, uno sviluppo successivo a quello presente sulla mandorla del Kanshinji datata 658 d.C., è ragionevole fissare la sua produzione attorno agli anni Sessanta del VII secolo, prima quindi dell'incendio dello Hōryūji avvenuto nel 670.

4. Sullo stile di Kudara Kannon e sulla sua collocazione nell'ambito della scultura giapponese del VII secolo

Per ultimo affronterò il tema della collocazione dell'opera all'interno della scultura giapponese del VII secolo, osservata in rapporto con le opere prodotte tra Cina e Corea.

Da un primo confronto con le statue del periodo Asuka, Kudara Kannon appare come una produzione derivante dallo sviluppo dello stile Tori. Tuttavia, vi sono almeno tre elementi di tale statua che non rientrano nell'ambito di questo stile o in un suo sviluppo successivo, ma fanno riferimento a influenze derivanti dal continente: la statura elevata, l'acconciatura caratterizzata da trecce che ricadono sulle spalle e la veste interna che ricade dalla spalla destra e non dalla sinistra, come di norma, e quindi definita *sajin*.

Inizialmente, la critica aveva classificato questa statua come opera 'in stile coreano' e, secondo alcuni studiosi, basandosi sulle supposizioni scritte nelle fonti letterarie, proveniva da Kudara o addirittura dall'India. Successivamente, in base allo studio svolto sul tipo di legno (canfora), è stata chiarita la sua provenienza giapponese e la critica contemporanea è concorde nel sostenere che tutti gli ele-

menti non spiegabili come evoluzione dello stile Tori siano stati importati dalla Cina dei Sui, facendo riferimento a un possibile influsso da Paekche solo per quanto riguarda il dettaglio delle trecce che ricadono sulle spalle e insistendo comunque sulla preponderanza dell'influsso cinese.

Trovo questa una valida spiegazione, ma occorrono alcune precisazioni esemplificative al fine di conferire maggiore importanza al ruolo svolto da tutti e tre i regni coreani nel filtrare lo stile dei Sui e delle dinastie precedenti, in particolare Qi settentrionali e Wei occidentali, ancora piuttosto sottovalutato per quanto riguarda questa statua.

A proposito del primo elemento, la figura slanciata, va sottolineato come vi siano numerosi esempi non solo Sui ma anche di origine coreana,⁴ soprattutto di Silla: tra questi figurano i *nyorai* risalenti circa alla metà del VII secolo, prodotti nel regno di Silla e conservati presso il Museo Nazionale di Seoul, il *nyorai* Tesoro dello Hōryūji n. 151 (fine V - inizio VII secolo) conservato presso il Museo Nazionale di Tokyo, o ancora il *bosatsu* stante conservato presso il Museo Kangson a Seoul (periodo dei tre regni coreani).

Inoltre, il dettaglio dei capelli divisi in due ciocche che ricadono formando delle onde è visibile in opere non solo Sui o di Kudara, ma anche di Silla, di metà VII secolo, come il Kannon bosatsu in bronzo ospitato presso il Museo Nazionale di Seoul.

Per quanto riguarda la caratteristica della veste interna, *naie*, che ricade dalla spalla sinistra e non dalla destra come di norma accadeva, e chiamata, in tal caso, *sajin*, in Giappone vi sono solo rarissimi casi tra cui Kudara Kannon, un *nyorai* assiso di produzione giapponese, Tesoro dello Hōryūji n. 147, entrambi del periodo Hakuho, e un Kannon bosatsu del periodo Asuka, ritrovato presso le rovine del tempio Yokoi a Nara e conservato presso il Museo Civico di Osaka.

Vorrei inoltre osservare che, attualmente, non sono ancora stati trovati esempi di statue indossanti il *sajin* tra i Sui; ne ho identificate invece presso le dinastie cinesi precedenti, dei Qi settentrionali (550-577) e dei Wei occidentali (534-556) e anche in Corea: un *nyorai* assiso del VI secolo, opera di un autore di Kudara, presso il Seoul National Museum e una Triade di *bosatsu* datata seconda metà del VI secolo di Koguryeo o Silla, Tesoro Nazionale n. 134, presso lo Ho-Am Art Museum (Corea).

Ne consegue che, oltre a tenere in considerazione l'influsso della dinastia Sui, sarebbe opportuno rivalutare l'influenza avuta su Kudara Kannon da tutti e tre i regni coreani, non solo dunque dal regno di Paekche, ma anche da Koguryeo e soprattutto Silla, che hanno trasmesso il proprio stile, ma anche quello Sui e delle dinastie precedenti, quali Qi settentrionali e Wei occidentali.

⁴ Le immagini delle sculture coreane citate si possono trovare in Matsubara Saburō (1985).

Conclusioni

In conclusione, rispondendo ai quattro interrogativi legati all'esistenza di Kudara Kannon a cui mi sono proposta di dare una spiegazione, tale statua troverebbe la sua originale collocazione in un edificio dello Hōryūji diverso dal *kondō* e la sua identità potrebbe coincidere con quella di un Kokūzō bosatsu creato attorno agli anni Sessanta del VII secolo. Inoltre, circa il suo significato e la sua collocazione nell'ambito della scultura giapponese del periodo Asuka-Hakuhō, tale opera è da considerarsi come una scultura per la quale all'influsso Sui va ad aggiungersi la forte influenza della Corea dei tre regni, che si innesta su di un'opera costituente l'ultima frangia dello stile Tori, ormai in via di abbandono.

Bibliografia

- Hayami, Tasuku (2000). *Kannon shinkō jiten*. Tōkyō: Ebisu kōshō shuppan.
- Iwai, Kyōichi (2015). “Kanshinji Kannon no kōhai-kaisetsu”. In Nara Kokuritsu Hakubutsukan (a cura di). *Hakuhō-Hanahiraku bukkyō bijutsu*. Nara: Nara kokuritsu hakubutsukan, pp. 226-230.
- Kagamiyama, Satoko (2015). “Hōrinji Yakushi nyoraizō • den Kokūzō bosatsuzō wo megutte”. In Bijutsushigakkai (a cura di). *Bijutsushi*, n. 178. Kyōto: Shinridō, pp. 332-349.
- Kajima, Masaru (1999). “Kudara Kannon sōshokukanagu ni tsuite – hisen • wansen ni kansuru shinchiken wo chūshin ni –”. In Bukkyō geijutsu gakkai (a cura di). *Bukkyō geijutsu*, n. 243. Tōkyō: Mainichi Shinbunsha, pp. 13-34.
- Id. (2016). “Hōrinji den kokūzō bosatsu ryūzō no hisen ni tsuite”. In Konogi Teruyuki sensei koki kinen ronbunshū kankōkai (a cura di). *Rekishi to bunka*. Tōkyō: Seishi shuppan, pp. 19-35.
- Koizumi, Yoshihide (1998). “Kudara Kannonzō”. In Ōhashi Katsuaki (a cura di). *Hōryūji bijutsu ronshō no shiten*. Tōkyō: Gurafusha, pp. 121-150.
- Kuranishi, Yūko (2006). *Kokuhō • Kudara Kannon wa darenanoka?*. Tōkyō: Shōgakukan.
- Matsubara, Saburō (1985). *Kankoku kondōbutsu kenkyū*. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan.
- Mita, Kakuyuki (2020). “Kudara Kannonzō tanjō no nazo”. In Tokyo Kokuritsu Hakubutsukan. (a cura di). *Hōryūji kondō hekiga to Kudara Kannon, tokubetsuten*. Tōkyō: Tokyo Kokuritsu Hakubutsukan, pp. 191-197.
- Musée du Louvre (a cura di) (1997). *Kudara Kannon – Une sculpture du Japon ancien*. Paris: Imprimerie Musset.
- Naitō, Tōichirō (1937). “Kudara Kannon no kenkyū”. In Ikaruga kokyōsha (a cura di). *Yumedono*, n. 17. Hōryūjimura: Ikaruga kokyōsha, pp. 25-58.
- Nara Rokudaiji Taikan Kankōkai (a cura di) (2001). *Nara rokudaiji taikan – Hōryūji*, vol. 4. Tōkyō: Iwanami shoten.

Takada, Ryōshin (1987). “Kudara Kannonzō no denrai to meishō kigen no kōsatsu”. In Tamura Enchō sensei koki kinenkai (a cura di). *Higashi Ajia to Nihon - kōko Bijutsuben*. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan, pp. 327-341.

Immagini

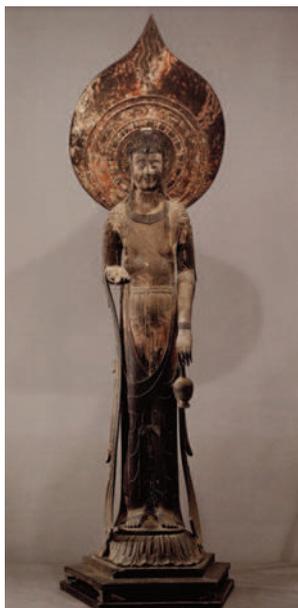


Fig. 1 – Kudara Kannon.



Fig. 2 – Kudara Kannon, particolare della tiara.



Fig. 3 – *Kanjōban*, (*kennōhōmotsu* n. 58).



Fig. 4 – Bordo delle grandi lastre dei *kanjōban* (*daiban*).



Fig. 5 – Bordo delle lastre dei *kanjōban* (sopra). Motivo sui bracciali di Kudara Kannon (sotto).



Fig. 6 – Particolare dei *kanjōban*, bordo dei *jazetsu* (sopra). Motivo sulle fasce laterali della tiara di Kudara Kannon (sotto).



Fig. 7 – Kudara Kannon, particolare della tiara.

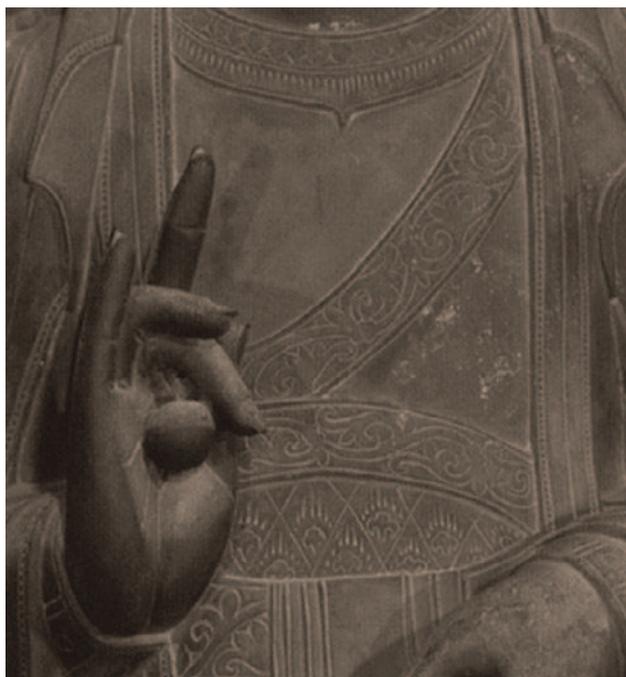


Fig. 8 – Triade Shaka, particolare del *naie* (*bosatsu* laterale destro).



Fig. 9 – Mandorla del tempio Kanshinji (Osaka), particolare.

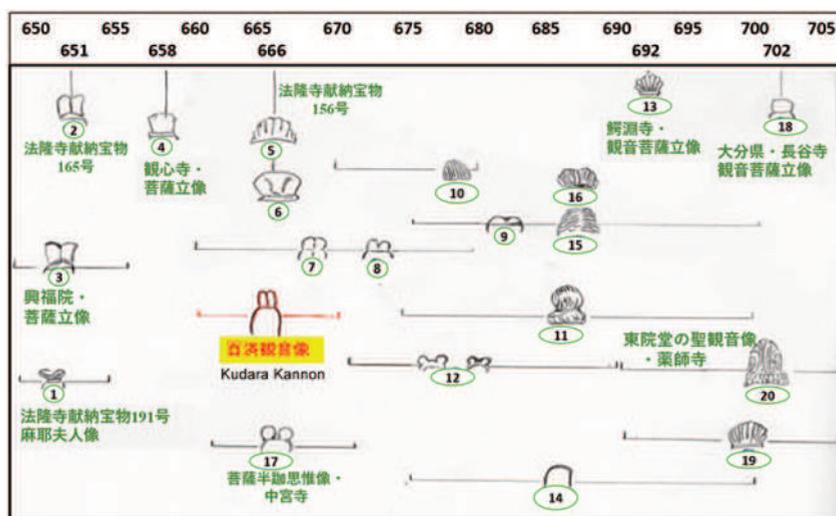


Fig. 10 – Schema rappresentante la tendenza stilistica dei *motodori* nella seconda metà del VII secolo: ① Maya Bunin (Tesoro dello Hōryūji n. 191), ② Bosatsu (Tesoro dello Hōryūji n. 165), ③ Bosatsu (Kōfukuin), ④ Bosatsu (Kanshinji, Ōsaka), ⑤ Bosatsu *hankashii* (Tesoro dello Hōryūji n.156) ⑥ Bosatsu *hankashii* (Yachūji, Ōsaka), ⑦ Bostastu *hankashii* (Tesoro dello Hōryūji n.159), ⑧ Bostastu *hankashii* (Tesoro dello Hōryūji n.160), ⑨ Bostastu *hankashii* (Tesoro dello Hōryūji n.163), ⑩ Seishi bosatsu (facente parte della triade Amida, Tesoro dello Hōryūji n.144), ⑪ Bosatsu *hankashii* noto come NakiMiroku (Kōryūji, Kyoto), ⑫ *Tennin* (baldachino del *kondō* del tempio Hōryūji, Nara), ⑬ Kannon bosatsu (Gakuenji, Shimane), ⑭ Kannon bosatsu (Kakurinji, prefettura di Hyōgō), ⑮ Rokkannon (Hōryūji, Nara), ⑯ Bosatsu (Kinryūji, Nara), ⑰ Bosatsu *hankashii* (Yachūji, Ōsaka), ⑱ Kannon bosatsu (Hasedera, Ōita), ⑲ Yumechigai Kannon (Hōryūji, Nara), ⑳ Shōkannon (Tōindō, Yakushiji, Nara).

Fig. 1, Fig. 2, Fig. 7, Fig. 8: Nara Rokudaiji Taikan Kankōkai (2001, hoteihan) (a cura di). *Nara Rokudaiji Taikan – Hōryūji*, Vol. 4. Tokyo: Iwanami shoten.

Fig. 3, Fig. 4: Museo Nazionale di Tokyo, ColBase, disponibile su <https://colbase.nich.go.jp/>.
1 Kudara Kannon.

Nōnyūhin. Studio sulla nascita e lo sviluppo della pratica religiosa nel Giappone antico

Benedetta Pacini

Introduzione

Per lungo tempo lo studio storico-artistico della statuaria buddista in Giappone si è concentrato principalmente sull'evoluzione stilistica e iconografica della tradizione scultorea, tralasciandone altri aspetti importanti. Negli ultimi decenni però il focus della ricerca si è spostato sul ruolo attivo che le statue ricoprono all'interno della sfera rituale e di come la loro "attivazione" o "animazione" sia parte integrante del processo di creazione dell'opera stessa.¹

Un caso di grande rilievo risale al 2008, quando la statua di Dainichi Nyorai del tempio Shinnyo-en, opera emblematica dello scultore Unkei risalente al XII secolo, posta ad un esame a raggi X, ha rivelato al suo interno la presenza di diversi oggetti rituali, nello specifico un *gorintō*, un reliquiario di vetro e uno *shingachirin* (Tsutomu, 2010, pp. 90-92). Tali oggetti sono chiamati *butsuzō tainai nōnyūhin* (o più semplicemente *nōnyūhin*) e sono strumenti di consacrazione, spesso reliquie, nascosti in depositi interni alla statua (tipicamente l'addome o la schiena). I *nōnyūhin* non sono una rarità e dal 2008 in poi sempre più ricercatori si sono dedicati allo studio di questo fenomeno e alla sua interpretazione.²

I primi *nōnyūhin* compaiono in Giappone intorno all'VIII secolo ma è soprattutto a partire dal X secolo che l'inserimento di oggetti consacrati nelle statue diventa una pratica usuale. Nel corso dei secoli si può osservare un graduale sviluppo delle tecniche di inserimento dei *nōnyūhin*, che va di pari passo con l'aumentare dei significati che questi oggetti possono acquisire. Si può affermare che l'apice di questa usanza venga raggiunto fra il XII ed il XIII secolo con opere significative quali il sopracitato Dainichi Nyorai di Unkei o il ritratto del monaco Eizon (statua situata nel tempio Saidai-ji, anno 1280).

Come tale sviluppo sia avvenuto è però ancora poco chiaro. Sebbene la bibliografia e gli studi in merito ai *nōnyūhin* siano abbondanti sono spesso settoriali,

¹ In merito al tema delle "statue viventi" l'analisi più esaustiva ed approfondita è notoriamente quella di Robert ed Elizabeth Sharf, 2001.

² Uno degli studi più vecchi e più esaustivi in materia risale in realtà al 1973 per mano di Kurata. Più recentemente la rivista *MUSEUM* ha pubblicato un numero speciale interamente dedicato ai *nōnyūhin* nella statuaria di Unkei (Asami *et al.*, 2022).

concentrati su singoli casi e utilizzati principalmente per analisi stilistiche o come fonte di informazione sulla commissione delle opere.

Cosa sappiamo quindi sulla nascita dei *nōnyūhin*? Sappiamo che la pratica è comparsa per la prima volta in India e nel Gandhara nel II secolo D.C. e che già dal III secolo i primi esempi di “statue-reliquario” sono riscontrabili in Cina; da quel momento in poi i *nōnyūhin* si sono lentamente diffusi verso est, arrivando in Giappone attraverso la Corea (Robson, 2014).

Nonostante moltissimi studi si siano occupati dei *nōnyūhin* in quanto potenti strumenti di consacrazione delle statue, l'autrice ritiene che la loro comparsa in Giappone e i primi secoli della loro storia necessitino ancora ulteriori approfondimenti.

In questo saggio si vuole ripercorrere i primi esempi di *nōnyūhin* riscontrati in Giappone e proporre un'analisi sul loro significato, soffermandosi in primo luogo sul legame tra il culto delle reliquie e l'emergere della pratica dei *nōnyūhin*. In secondo luogo, ci si occuperà di legittimazione religiosa delle statue e di come l'affermarsi dei *nōnyūhin* sia una conseguenza della riorganizzazione dello spazio sacro all'interno del recinto del tempio nell'VIII secolo.

Origini della Pratica e venerazione delle reliquie

È un'incontrovertibile verità che la pratica di inserire oggetti sacri o consacrati all'interno delle statue condivide la stessa base ideologica del culto delle reliquie buddiste. Il culto delle reliquie d'altronde è un pilastro centrale della religiosità buddista, tanto da poter affermare che esso sia antico quanto il buddismo stesso. Non a caso, lo scopo dello *stūpa*, luogo di culto primario dell'India buddista, era quello di conservare i resti terreni del Buddha storico. Per questo motivo, vorrei spendere alcune parole per chiarire meglio il panorama ideologico dal quale i *nōnyūhin* provengono.

Sebbene per “reliquie” si intendano primariamente *sariraka-cetiyam* (le ceneri o i resti corporei) del Buddha e gli oggetti usati dal Buddha nella sua vita terrena, detti *uddesika-cetiyam* (oggetti di “contatto”), in verità il termine “reliquie” è stato applicato a una più ampia varietà di oggetti; per esempio nel buddismo cinese Ch'an (affermatosi in Cina dal settimo secolo, e predecessore del buddismo Zen in Giappone) era pratica comune venerare le reliquie appartenenti a maestri e monaci eminenti (Sharf, 1991).

La definizione a cui corrisponde la parola reliquia, *sarira* o *busshari*, è ancora molto dibattuta. John Strong individua tre categorie principali di *sarira*: ossa o resti corporei (veri e propri *sarira*), *dharma sarira* (testi scritti) e perle gioiello. Perché le perle? Perché queste rappresentano il prodotto della trasformazione dei resti del Buddha da sostanza somatica (e quindi corporea) a sostanza non-somatica, inorganica. Le perle-gioiello possono essere di vario colore (a seconda della parte del

corpo dal quale esse sono state prodotte) e della grandezza di un seme di mostarda. In Asia Orientale tali perle-reliquia sono frequentemente utilizzate come *nōnyūhin* e vengono associate al *cintāmani*, in giapponese *nyoihōju*, ovvero il gioiello in grado di esaudire i desideri (Strong, 2014, pp. 8-12).

Per quanto riguarda le proprietà intrinseche delle reliquie, ci sono due aspetti principali che è importante nominare. Il primo è dato dalla caratteristica delle reliquie di essere generalmente di piccole dimensioni; questo li rende oggetti di culto “trasportabili”. Il secondo aspetto importante è quello di essere “moltiplicabili” o replicabili. In sintesi, il fatto che le reliquie siano sia trasportabili che moltiplicabili, le rende il perfetto strumento di propagazione del credo.

Emblematica è la leggenda del re Asóka (270-240 a.C.) e di come dopo aver diviso le originarie otto reliquie del Buddha storico in 84,000 pezzi dedicò a ognuna di loro uno *stūpa* estendendo la sua influenza come sovrano su tutto il continente indiano. Ma volendo fare un esempio più vicino al nostro campo di interesse è impossibile non nominare il noto passaggio del *Nihon shoki* (Annali del Giappone, la cui prima stesura risale al 720):

第二十敏達天皇十三年条

十四年春二月戊子朔壬寅、蘇我大臣馬子宿禰、起塔於大野丘北、大會設齋。即以達等前所獲舍利、藏塔柱頭 (Kashihara Shishi, 1962, p. 102).

Capitolo venti, tredicesimo anno del regno dell'imperatore Bidatsu.

Dal primo al terzo giorno del secondo mese di primavera del quattordicesimo anno (585), Soga no Umako fece erigere sulla collina a nord di Ōno una pagoda e ordinò una grande celebrazione. Poi ripose le reliquie ricevute in dono da Shiba Datto sulla cima del pilastro della pagoda (Kashihara, 1962, p. 102).

Questo passaggio narra dell'arrivo delle prime reliquie buddiste in Giappone da parte di una delegazione di Baekje, che furono donate a Soga no Umako (551-626). Quest'ultimo eresse una pagoda per venerare le reliquie, organizzando a questo scopo una grande celebrazione pubblica (Ruppert, 2000, p. 59).

Un'altra caratteristica importante delle reliquie è legata al loro potere di legittimazione religiosa e politica. Luoghi come la Corea, il Giappone e la Cina soffrivano la lontananza geografica dal luogo di origine del culto buddista, ma soprattutto la lontananza da quei luoghi sacri dove le reliquie (autentiche) venivano conservate. Queste erano strettamente necessarie per riconoscere tali luoghi come terre sacre e quindi centri di culto. Da qui nasce la necessità non solo di ottenere delle reliquie “autentiche” ma anche di generarne di nuove.

Un esempio di creazione ex novo di reliquie che riguarda il Giappone è legata al principe Shōtoku (574 - 622). L'episodio in questione narra di come all'età di due anni, Shōtoku giunse le mani in preghiera e fece apparire tra i palmi una reliquia, nello specifico il bulbo oculare sinistro del Buddha, rivelando già in tenera età la sua natura divina (Hida, 2008, pp. 21-41).

Un quesito che ha particolarmente catturato l'interesse dell'autrice è: se la presenza di reliquie può legittimare religiosamente un luogo di culto e politicamente l'operato di un sovrano, può anche legittimare una statua ad immagine sacra? Secondo le pubblicazioni di molti studiosi che si sono occupati dell'argomento, tra i quali Bernard Faure (2000), la risposta è sì, in quanto le reliquie consacrano la statua, non solo "sacralizzandola" ma anche infondendo in essa la vita. Ma consacrare non ha lo stesso significato di legittimare. La legittimazione religiosa dell'immagine deve precedere la consacrazione: l'interno della statua deve prima essere designato come spazio sacro per la conservazione delle reliquie, con le quali poi la statua può essere animata. Prendendo come centro del nostro studio il Giappone, vediamo che la statua non sempre è stata il fulcro della venerazione e della ritualità; ovvero non è sempre stata il centro dello spazio sacro del tempio. Nei primi secoli dall'introduzione del buddismo in Giappone alla comparsa dei *nōnyūhin*, l'organizzazione dello spazio sacro del tempio ha subito dei grossi cambiamenti e questo saggio intende suggerire come tale trasformazione sia strettamente correlata all'emergere della pratica dei *nōnyūhin* stessa.

Busshari e chichingu

Come anticipato nell'introduzione, i primi casi di *nōnyūhin* in Giappone compaiono intorno all'VIII secolo, precisamente nell'era Tenpyō (729-749), un periodo in cui si possono osservare dei notevoli cambiamenti nell'organizzazione dello spazio sacro del tempio. Per questo motivo, prima di passare al primo esempio di *nōnyūhin* che intendo analizzare (la triade Yakushi dello Yakushi-ji), vorrei spendere qualche parola di contesto in più sulla venerazione delle reliquie nel Giappone antico e sul sotterramento dei *chichingu* a essa legati.³

Sfortunatamente, pochissimo materiale scultoreo appartenente al VII e VIII secolo è giunto fino ad oggi, ciononostante si possono trarre delle conclusioni interessanti dagli scavi archeologici effettuati in due dei grandi templi dell'era Asuka (538-710), l'Asukadera e lo Hōryūji.

Come ben sappiamo l'Asukadera, o Gangō-ji, fu costruito da Soga no Umako per celebrare le reliquie ricevute in dono dal continente. Reliquie che, stando al *Nihon shoki*, vennero inserite nella parte più alta del pilastro centrale della pagoda. L'Asukadera, costruito nel 588 nell'antica capitale di Fujiwara-kyō (oggi città di

³ Per *chichingu* 地鎮具 si intendono una serie di oggetti, solitamente in metallo come monete, spade, campane, ornamenti d'oro, d'argento, etc. che venivano sotterrati nel perimetro interno dei templi. Il *chin* 鎮 di *chichingu* sta per *shizumeru* 鎮める, ovvero "calmare", "pacificare". Lo scopo era quello di soddisfare gli spiriti della natura in vista della costruzione di un nuovo edificio. La pratica è ampiamente attestata dal periodo Asuka (538-710) al periodo Nara (710-784), ma soprattutto nell'era Tenpyō (729-749). Vedere *Tenpyō no Chihō*, 1961.

Kashihara), fu spostato a Nara nel 710. Il sito dove sorgeva la struttura originaria, andata persa in un incendio nel 1196, venne sottoposto a scavi archeologici negli anni Cinquanta e tali scavi riportarono alla luce una scatola, sepolta in una cavità della pietra di fondamento della pagoda centrale. Sulla scatola furono trovati i pezzi di un'armatura e una spada corta, e all'interno vi erano centinaia di collane con perle di vetro, orecchini, campanelle per cavalli e decorazioni a foglia d'oro. Il tutto serviva ad accompagnare un reliquiario, anch'esso d'oro. Gli archeologi capirono anche che la scatola doveva essere stata aperta ai tempi dell'incendio, ma richiusa e riposta nella sua cavità immediatamente (Nara National Research Institute for Cultural Properties, 1958). Questi oggetti possono essere interpretati in vario modo ma è quasi sicuramente certo che non si tratti delle reliquie ricevute dal clan Soga di cui narra il *Nihon shoki*. La maggior parte di questi oggetti, infatti, è chiamata *chichingu* e si tratta letteralmente di "tesori", oggetti preziosi, soprattutto in metallo, che richiamano le decorazioni funerarie delle tombe in era Kofun (250-538) e che si trovano spesso come oggetti di accompagnamento delle reliquie (Mori, 1976, pp. 61-73). Un largo uso dei *chichingu* è riscontrato in tutto il periodo Nara (710-784) ed è certo che una tradizione simile fosse presente anche nella penisola coreana (Kang, 1993).

Sebbene si sia pensato per molto tempo che i *chichingu* avessero un generico ruolo di "pacificatori di spiriti", Kidder suggerisce un'altra interessante interpretazione nel suo *Busshari and Fukuzō* (1992). In questo articolo, dove analizza il ritrovamento di tre *fukuzō* all'interno del perimetro del tempio Hōryū-ji, mette in risalto il possibile ruolo protettivo dei *chichingu* nei confronti delle reliquie e di come essi venissero seppelliti sotto la pagoda o in altri punti strategici del pre-cinto a protezione della pagoda e del suo prezioso contenuto.

Attraverso la voce di un monaco del XII secolo, Kenshin (1131-1192) riportata in *Kokonmokuokushō* ci viene riferito quanto segue:

三伏蔵皆石蓋覆之一者金堂丑寅角。

[...]

一者經蔵中心在石此其蓋也、一者廊末申角塔前在石此其蓋也或御拜石也

I tre contenitori hanno tutti un coperchio in pietra. Il primo si trova nell'angolo a nord-est della sala d'oro.

[...]

Un altro si trova nel cuore del repositorio dei sūtra e ha un coperchio di pietra. L'ultimo si trova nell'angolo a sud-ovest del corridoio che si affaccia sulla pagoda, anch'esso possiede un coperchio di pietra (Tokyo National Museum Collection, 2018).

Il contenuto effettivo di questi oggetti non è mai stato accertato. Scavi archeologici ne hanno localizzato la posizione, ma i *fukuzō* non sono mai stati aperti. È plausibile che Kenshin stesso non ne abbia mai visto il reale contenuto di persona,

poiché le coordinate che riporta nel *Kokonmokurokushō* non corrispondono a quelle reali. Difatti, la presenza dei *fukuzō* è stata confermata sì al centro della sala d'oro e sotto il repositorio dei *sūtra*, ma il terzo contenitore è posizionato di fronte alla sala del bagno e non davanti alla pagoda. Questo errore può essere dovuto al fatto che gli edifici originari dello Hōryū-ji andarono persi in un incendio e che il tempio attuale fu ricostruito dopo il 670 e spostato più a est di duecento metri rispetto alla sua posizione originaria; causando oltretutto una pesante alterazione della planimetria. Lo Hōryū-ji originario, così come l'Asukadera, era costruito lungo un asse nord-sud, circondato da un precinto rettangolare e con al centro preciso la pagoda, la cui importanza sovrastava anche quella della sala della lettura e della sala d'oro.

È ragionevole supporre che questi *fukuzō* contenessero dei *chichingu*, ma soprattutto che tali *chichingu* fossero posizionati in modo da circondare la pagoda, delimitando così uno spazio sacro al cui centro si trovavano le reliquie e la pagoda. Se osserviamo le planimetrie dei templi costruiti nel periodo fra il VI ed il VII secolo, si deduce come tutti gli altri edifici fossero quindi subordinati alla pagoda.

Yakushi-ji

Per spiegare la comparsa dei *nōnyūhin* in Giappone, occorre partire dal tempio Yakushi-ji di Nara, che non a caso è anche il tempio in cui si inizia a veder cambiare il posizionamento degli edifici. Difatti, se il modello prevalente di planimetria sacra nel VI e VII secolo era quello dell'Asukadera o dello Hōryū-ji, dalla fine del VII secolo i templi seguiranno l'esempio dello Yakushi-ji: il primo tempio giapponese a possedere due pagode, poste in un asse orizzontale ovest-est.

Sebbene il dibattito sull'inizio della costruzione dello Yakushi-ji sia ancora acceso, gli studiosi concordano che il tempio aprì le sue porte nel 680, mentre si crede che la triade di bronzo della sala d'oro sia stata installata solo nell'VIII secolo. La struttura originaria è andata persa in un incendio nel 1528 e solo la pagoda est rimane a testimonianza del tempio originario. Gli edifici presenti oggi sono stati ricostruiti a partire dalla fine degli anni Settanta. Questo però non significa che lo Yakushi-ji abbia smesso di stupire il mondo dell'accademia giapponese: nel 2012 il ritrovamento di un reliquiario posto sulla cima della pagoda est riaccende l'interesse verso lo Yakushi-ji.

Il senso della doppia pagoda ci è spiegato da Mori Ikuo: a partire dalla seconda metà del VII secolo, per opera principalmente dell'imperatore Temmū (?-686) si diffonde la dottrina del *chingokokka*, ovvero l'ideologia che identifica il buddismo come una forza protettrice della nazione, modellata su quella già esistente in Cina fra il V ed il VI secolo. Uno degli elementi su cui si basava questa protezione era la distribuzione sul territorio dell'intera nazione di *hōshari* (reliquie "testuali"), come *sūtra* e testi sacri, in particolare il *sūtra* del Loto e il *sūtra* della Luce Dorata.

Da qui nasce l'esigenza di erigere due pagode, una per contenere le reliquie autentiche *shinshinshari*, generalmente custodite nella pagoda est, e una per contenere le *hōshari* conservate nella pagoda ovest (Mori, 2006, pp. 3-7).

In questo saggio si propone la teoria secondo la quale la triade Yakushi dello Yakushi-ji rappresenti il primissimo esempio di statua giapponese contenente dei *nōnyūhin*; laddove solitamente questo titolo viene riservato alla triade del tempio Tōshōdai-ji.

La statua è composta dallo *shichibutsu-yakushi-nyorai* centrale, in posizione seduta, e i due attendenti Nikkō e Gakkō che lo fiancheggiano sui lati.⁴ La statua è alta 2,54 metri ed è realizzata in bronzo. Quello che la rende un esempio fuori dal comune è la posizione dei suoi oggetti di consacrazione: i *nōnyūhin* di questa statua sono collocati sul fondo del piedistallo e non nel ventre della statua stessa; perciò la loro interpretazione come "reliquie" è spesso messa in discussione e la loro esistenza ignorata dagli studi precedenti sui *nōnyūhin*.

Gli oggetti ritrovati nel piedistallo sono soprattutto frammenti di terracotta o metallo. Fra essi sono anche presenti uno specchio a sei lobi con decorazioni floreali, tre monete, il frammento di un basso-rilievo e moltissime perline di vetro (Nara National Research Institute for Cultural Properties, 1987). Quasi nulla, oltre alle perline di vetro, farebbe pensare alle reliquie intese come resti corporei del Buddha. Difatti, come conferma il ritrovamento del 2012, le reliquie *shinshinshari* dello Yakushi-ji si trovavano nel pilastro della pagoda est. Perciò qual era il ruolo di questi oggetti? Secondo l'autrice i *nōnyūhin* rinvenuti nel piedistallo del Buddha Yakushi sono assimilabili a quei "tesori" di metallo, i *chichingu*, di cui si è parlato brevemente in merito all'Asukadera e allo Hōryū-ji. La teoria qui proposta vede questi oggetti sepolti alla base del Buddha Yakushi come l'anello mancante fra i *chichingu* e i *nōnyūhin*. Lo stadio intermedio in cui la pagoda comincia a perdere la sua centralità a discapito della sala d'oro, ma soprattutto dell'immagine del Buddha, la quale, attraverso i *chichingu*, reclama la legittimazione necessaria per essere posta al centro del recinto e inclusa nello spazio sacro più interno, quello dove solo le reliquie possono essere custodite.

Tōshōdai-ji

Se però poche ricerche accreditano il titolo di *nōnyūhin* agli oggetti conservati nella statua dello Yakushi-ji, gli studiosi sono abbastanza concordi nel ritenere il Buddha Rushana della sala d'oro del Tōshōdai-ji come il primo vero esempio materiale di statua "consacrata" tramite l'inserimento di reliquie all'interno dell'arci-

⁴ Questa forma iconografica di Yakushi "dei sette Buddha" si diffonde proprio verso la seconda metà dell'VIII secolo ed è caratterizzata dal Buddha della medicina circondato sei altri Yakushi, seduti, incastonati nell'aurea.

pelago giapponese (Oku, 2019, pp. 101-112). Il Tōshōdai-ji, tempio fondato dal monaco cinese Jian Zhen (in giapponese Ganjin, 688-763), fu costruito per stadi, a partire dal 759 fino al 815 e il suo completamento andò ben oltre la data di morte del suo fondatore.

La storia tortuosa di questo tempio lo ha portato ad assumere una planimetria assai interessante: esso presenta una sola pagoda di cinque piani costruita nel 810, posta al di fuori del recinto del tempio ma andata perduta a causa di un incendio nel 1802. È però sbagliato supporre che il motivo per cui la pagoda sia stata posizionata in un luogo così periferico fosse una mancata attribuzione di centralità al culto delle reliquie. In realtà Ganjin è il monaco famoso per aver portato con sé in Giappone ben tremila reliquie dalla Cina, custodite in vari punti del tempio tra cui la torre della campana, il *korō* (Sanada, 2013).

Tornando al Buddha Rushana della sala d'oro, gli studiosi stimano che la sua data di costruzione risalgia al 766, ma il dibattito in merito è ancora aperto. Il Buddha Rushana è una statua di lacca modellata su di un'anima di legno (tecnica detta *mokushinkanshitsu*), alta tre metri e, data la difficoltà di intagliare la lacca una volta asciugata, si suppone che i *nōnyūhin* siano stati inseriti al momento della sua costruzione (Sanada, 2013).

Dopo un lavoro di restauro portato a termine nel 2009, i restauratori hanno ritrovato una scatola di legno nascosta nella manica sinistra del Buddha, laddove la mano è rimovibile. La scatola conteneva degli oggetti di fattura recente, risalenti al periodo Taishō (1912-1926), insieme a due chiodi e al frammento di un basso rilievo che risalgono invece all'epoca Nara. Ma si tratta di oggetti troppo semplici e casuali perché possano dire qualcosa di rilevante sulla pratica dei *nōnyūhin* al tempo della costruzione del Tōshōdai-ji. Invece, l'attenzione degli studiosi è stata catturata da ciò che è contenuto nelle mani e nell'occhio sinistro della statua del Buddha Rushana. Un esame a raggi X ha riscontrato la presenza di due perle incastrate al centro di entrambe le mani del Buddha, così come sul fondo della pupilla dell'occhio. Perle di cui non si conosce il materiale, ma di cui è possibile azzardare l'interpretazione, in quanto è plausibile che si tratti di un riferimento alle reliquie corporee del Buddha, le perle-gioiello (Tōshōdai-ji, 2010).

Lo studioso che più si è occupato di questo ritrovamento è Oku Takeo, il quale ha analizzato brevemente i *nōnyūhin* del Buddha Rushana e di altre tre statue presenti nella sala d'oro che presentano anch'esse interessanti e precoci esempi di *nōnyūhin*: il Buddha Yakushi in legno e lacca del IX secolo e due Bodhisattva della medesima fattura, datati fine VIII secolo, ma gravemente danneggiati. Il primo presenta tre monete di fattura giapponese, dette *wadōkaichi* (708 circa), inserite sotto lo strato di lacca nel palmo della mano sinistra. Mentre nelle statue dei due Bodhisattva sono state riscontrate delle perle-gioiello, nel petto e nella mano destra, simili a quelle presenti nel Buddha Rushana (Oku, 2019, pp. 101-112).

In generale, sebbene le statue del Tōshōdai-ji siano oggetto di innumerevoli studi storico-artistici, poco è stato scritto in merito ai loro *nōnyūhin* e al significato

che questi primi esempi apportano al fenomeno nel suo insieme. Soprattutto per quanto riguarda le monete del Buddha Yakushi molto può essere ancora detto e studiato.⁵

Oku, il quale sottolinea l'inequivocabile richiamo alle reliquie che le perle incastonate nelle mani e nell'occhio del Buddha Rushana rappresentano, aggiunge anche un'ulteriore considerazione. La mano destra è quella che il Buddha utilizza per toccare la testa dei suoi discepoli (in un rito detto *machō*) nel momento in cui essi ricevono gli insegnamenti, il *dhārma* (passaggio illustrato nel Sūtra del Loto). Oku avanza quindi l'ipotesi che questi primissimi *nōnyūhin* avessero già sul finire dell'VIII secolo una parte attiva nei rituali religiosi e soprattutto nella visualizzazione della divinità, la quale doveva apparire al cospetto dei discepoli e "toccare" le loro teste attraverso il mezzo materiale della statua (Oku, 2019, pp. 101-112).

Conclusione: dai *chichingu* ai *nōnyūhin*

Al momento dell'introduzione del Buddismo in Giappone, come si può osservare dai pochissimi templi sopravvissuti dal periodo Asuka, l'importanza attribuita alle reliquie e alla pagoda che le conteneva è indubbia. Le reliquie erano il fulcro della religiosità e il centro del culto. Di conseguenza, lo spazio sacro dei templi era organizzato intorno ad esse. La statua è relegata ad un ruolo "periferico" forse, in quanto solitamente conservata nella sala d'oro posta ai limiti del recinto. Come nel caso dello Hōryū-ji, oggetti, di protezione (i *chichingu*) vengono interrati nel perimetro interno del tempio, delimitando un'ulteriore area sacra a protezione delle reliquie.

Agli inizi dell'VIII secolo questa disposizione cambia, con il tempio Yakushi-ji. Lo spazio sacro muta il suo ordine e il ruolo della statua in merito alle reliquie si modifica con esso. Le reliquie vengono divise in due pagode, le pagode non sono più il centro geografico dello spazio sacro e anche la pratica dei *chichingu* evolve. La sala d'oro e la statua si muovono verso una posizione più centrale, ed essa non solo si trova al centro del recinto, ma è legittimata e sacralizzata dalla presenza dei *chichingu*. Come nel caso della statua dello Yakuushi-ji, i *chichingu* si trovano a protezione della statua stessa, e l'autrice sostiene che siano una forma arcaica di *nōnyūhin*. Sul finire dell'VIII secolo la separazione geografica fra reliquie e *chichingu* viene a mancare.

A partire dal Buddha Rushana del Tōshōdai-ji la statua acquisisce un ruolo attivo, è viva e incarna la funzione che era propria della pagoda. Da questo momento in poi i *nōnyūhin* diventano un elemento essenziale per la trasformazione della

⁵ Questioni di spazio impediscono un'analisi adeguata dei *nōnyūhin* in merito a questa statua e al culto di Yakushi nel periodo Nara in generale, dunque questo saggio non andrà oltre nella speculazione sull'argomento.

statua da involucro vuoto a entità divina, funzionale ai riti che si svolgono intorno ad essa. Questo ruolo della statua sarà poi enfatizzato nei secoli a venire dalle scuole del Buddismo esoterico.

A partire dal X secolo la quantità e la varietà dei *nōnyūhin* cresce in modo esponenziale, grazie soprattutto alla presenza sempre più ingombrante delle dottrine esoteriche delle scuole Shingon e Tendai.

Fra il primo esempio di statua consacrata da *nōnyūhin*, il Buddha Rushana del Tōshōdai-ji e la statua del Dainichi Nyorai di Unkei, citata in apertura, passano ben quattro secoli. In questo lasso di tempo possiamo riscontrare un'enorme evoluzione della pratica: incontriamo statue di legno al cui interno sono riposti testi sacri, reliquiari, conchiglie, monete, oggetti personali dei committenti delle opere, incantesimi scritti su tavole di legno, ma soprattutto *kechien* (oggetti di collegamento fra la divinità ed il donatore della statua) e *shingachirin* (il disco lunare, posato su di un fiore di loto).⁶ Lo studio dei *nōnyūhin* in questo arco temporale è estremamente utile per capire come lo stile e le tecniche costruttive delle statue buddiste si pieghino alle dottrine religiose portate avanti dalle varie scuole buddiste giapponesi. Soprattutto, lo studio dei *nōnyūhin* mette in luce l'evolversi del pensiero buddista in merito alla statua come oggetto di culto e al ruolo che essa deve assumere all'interno delle pratiche rituali.

Bibliografia

- Faure, Bernard (2000). *Visions of Power: Imagining Medieval Japanese Buddhism*. Princeton: Princeton University Press.
- Hida, Romi (2008). "The Cult of Śāriira and Sovereignty". *Bulletin of Death and Life Studies*, vol. 5 (The Interrelationship of Relics and Images in Christian and Buddhist Culture, "Death and Life" and Visual Culture I), pp. 21-41.
- Kang, WooBang (1993). "Kankoku kodai no sharikuyōgu, chichingu, chindangu (kinnen no kankokukodai jinseki no hakkutsu, 2, tokushū)". *Bukkyō Geijutsu*, vol. 209, pp. 68-75.
- Kashihara shi henshū iin kai (1962). *Kashihara Shishi, Shiryōhen*, vol. 1. Kashihara: Kashihara shi.
- Kidder, J. Edward (1992). "Busshari and Fukuzō: Buddhist Relics and Hidden Repositories of Hōryū-ji". *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 19, n. 2-3, pp. 217-244.

⁶ Per uno studio più approfondito dei *gachirin* usati come oggetti per la consecrazione delle statue vi rimando ad un recente articolo (Sasaki, 2021).

- Mori, Ikuo (1976). “Narajidai no chichingumainō”. *Academic Bulletin of Nara National Research Institute for Cultural Properties*, vol. 28, Research Journal vol. 3, pp. 61-73.
- Mori, Ikuo (2006). “Kodai jiin ni okeru garanhaichi to bukkyōkan”. *Academic Journal of Archaeology*, vol. 545, pp. 3-7.
- Nara National Research Institute for Cultural Properties (1958). *Asukadera hak-kutsu chōsa hōkoku*. Kyōto: Shinyōsha.
- Nara National Research Institute for Cultural Properties (1987). *Academic Bulletin of Nara National Research Institute for Cultural Properties*, vol. 45 (Yakushi-ji hakkutsuchōsa). Nara: Nara National Research Institute for Cultural Properties.
- Oku, Takeo (2019). *Bukkyō chōzō no seisaku to juyō: heianjidai wo chūshinni*. Tōkyō: Chūōkōron bijyutsu shuppan.
- Robson, James (2014). “The Buddhist Image Inside-Out: On the Placing of Objects Inside Statues in East Asia”. In Tansen, Sen (a cura di). *Buddhism Across Asia: Networks of Material, Intellectual and Cultural Exchange*, vol. 1, Singapore: ISEAS–Yusof Ishak Institute, pp. 291-308.
- Ruppert, Brian D. (2000). *Jewel in the Ashes: Buddha Relics and Power in Early Medieval Japan*, vol. 188, Cambridge: Harvard University Asia Center.
- Sanada, Takamitsu (2013). “Tōshōdai-ji kondō sanzonzō no seisaku to sono haikēi”. *Mikkyōkenkyū*, vol. 45, pp. 169-184.
- Sharf, Robert H (1992). “The Idolization of Enlightenment: On the Mummification of Ch’an Masters in Medieval China”. *History of Religions*, vol. 32, n. 1, pp. 1-31.
- Strong, John S. (2014). *Relics of the Buddha*. Princeton: Princeton University Press.
- Tokyo National Museum Collection (2018). *Kokonmokurokushō*, vol. 4. Tōkyō: Tokyo National Museum.
- Tōshōdai-ji (2010). *Tōshōdai-ji kondō kokuhō kanshitsu rusanabutsu zazō, kokuhō mokushin kanshitsu senju kannon ryūzō, kokuhō kanshitsu yakushinyorairyūzō shūri hōkokush*. Nara: Tōshōdai-ji.
- Yamamoto, Tsutomu (2010). “Unkei to zōnai nōnyūhin, kabasaki-ji denrai dai-nichi nyoraizō niku wo chūshin ni (Unkei, jikū wo koeru katachi)”. *Unkei no shōgai to jiseki, bessatsu taiyō*, vol. 176, pp. 90-92.

“Ritorno alla natura” nel discorso sullo sciamanesimo giapponese metropolitano

Silvia Rivadossi

Introduzione: sciamani metropolitani

Negli ultimi decenni, in Giappone, così come anche in altre parti del mondo (Wallis, 2003), si assiste all’emergere di figure sciamaniche “nuove” che rivolgono le loro pratiche e attività soprattutto agli individui che vivono in contesti urbani. Questi vengono definiti in genere dagli studiosi “neo-sciamani” per differenziarli dai cosiddetti ‘sciamani tradizionali’. Tuttavia, dal momento che il prefisso “neo” viene utilizzato dagli studiosi per lo più in senso spregiativo e suggerisce una distanza totale dalla pratica “tradizionale”¹ – distanza che non si riscontra nella realtà, come sarà chiaro in seguito – e dal momento che i casi di studio di cui mi occupo sono legati al contesto di Tokyo, mi riferisco a questi attori con il termine di “sciamani metropolitani”.

Al fine di delineare la cornice entro cui si situa l’analisi del concetto di natura e del suo ruolo, riprendo di seguito in modo sintetico le principali caratteristiche di questo discorso sugli sciamani nel contesto metropolitano giapponese, che ho analizzato più in dettaglio altrove (Rivadossi, 2020).

Innanzitutto, nella definizione del loro ruolo, gli attori sciamanici metropolitani utilizzano il termine *shāman*, trascrizione del termine inglese *shaman*, preferendolo ad altri termini autoctoni, come, per esempio, *miko*. Con questo uso vanno a presentarsi come “alternativi” rispetto alle figure tradizionali (il riferimento è soprattutto alle *itako* e alle *yuta*) e, allo stesso tempo, creano un legame con pratiche di altri contesti culturali e con gli studi sul tema, dove, negli scritti in giapponese, il termine in questione viene utilizzato per parlare in generale degli attori sciamanici. Come anticipato, non vi è tuttavia un vero distacco dalla pratica tradizionale: anche gli sciamani metropolitani operano per mettere in collegamento il loro cliente/paziente umano con attori non-umani al fine di risolvere determinati problemi. Ciò che cambia è l’entità di tali attori non-umani: dove le *itako* operano con buddha, bodhisattva e spiriti dei defunti, quindi entità ben definite, gli sciamani metropolitani creano uno *tsunagari* (collegamento)’, con attori molto più vaghi, definiti come ‘energia’, ‘vibrazione’, ‘luce’, e, più frequentemente, ‘natura’. Come nella pratica considerata tradizionale, tale *tsunagari* serve a due

¹ Per un approfondimento sul tema di sciamanesimo e neo-sciamanesimo si rimanda a Wallis (2003).

fini principali: l'ottenimento della guarigione, intesa come ri-armonizzazione delle componenti dell'individuo e ri-creazione di una situazione di benessere, e l'acquisizione di conoscenze di varia natura da parte delle entità con cui lo sciamano va a mediare. In linea con quanto avviene all'interno dei movimenti della nuova spiritualità, cui si accennerà brevemente nell'ultima sezione di questo saggio, c'è una visione positiva della pratica degli sciamani metropolitani: gli aspetti più cupi e negativi che possono derivare dalla comunicazione e mediazione con entità non-umane non risultano infatti presenti.

All'interno di questo discorso sugli sciamani metropolitani giapponesi il concetto di natura gioca un ruolo primario: ciò che gli sciamani metropolitani offrono ai loro clienti/pazienti è la ricostruzione di un rapporto armonioso con la natura, presente in un passato ormai lontano e indebolitosi come conseguenza dei processi di modernizzazione e urbanizzazione. Secondo il loro punto di vista, questa sarebbe la causa dei vari malesseri che sono chiamati a risolvere e guarire.

Attraverso la presentazione delle attività di tre sciamani metropolitani,² l'obiettivo di questo saggio è quello di delineare le caratteristiche del concetto di 'natura' che emerge dal loro discorso.

L'analisi mostrerà come la visione idealizzata di un approccio ecologico ritenuto caratterizzare le vie e pratiche religiose asiatiche – soprattutto giapponesi –, pensate quindi come portatrici di modelli e strumenti utili a risolvere i problemi ambientali (Bruun *et al.*, 1996, p. 2), sia parte costitutiva anche del discorso sulla natura proposto dagli sciamani metropolitani. Una visione orientalista e auto-orientalista che, tuttavia, come si vedrà, rimane vincolata a un piano teorico e non si declina necessariamente in comportamenti volti a tutelare l'ambiente.

Natura nel discorso sugli/degli sciamani metropolitani

Shaman Sugee si presenta come *toshi no shāman* (sciamano urbano), ruolo che ricopre dalla fine degli anni Novanta soprattutto a Tokyo, dove l'ho incontrato per la prima volta nel 2013. Una serie di viaggi nelle isole dell'arcipelago delle Ryūkyū, nel Sud-est asiatico, in America Centrale e in Africa occidentale gli ha permesso di entrare in contatto con guaritori locali e "sciamani"³ e di apprezzarne la capacità di utilizzare svariate piante per guarire. Una volta rientrato in Giappone ha realizzato che molti problemi sperimentati da quanti vivono nel contesto metropolitano troverebbero soluzione nelle pratiche di figure in grado di mettere in collegamento uomini e natura. Da questa consapevolezza e dalle conoscenze ac-

² Per riferirmi a loro uso i nominativi che loro stessi utilizzano per presentarsi e promuoversi: uno pseudonimo nel primo caso, cognome e nome nel secondo e solo nome nel terzo.

³ Alcuni degli operatori rituali che Sugee definisce con il termine "sciamano" non vengono in genere inseriti in questa categoria dagli studiosi.

quisite nel corso dei viaggi nasce il suo ruolo di ‘sciamano urbano’. Come *toshi no shāman*, Sugee si pone l’obiettivo di ricostruire una relazione armoniosa fra uomo e natura per far sì che i suoi clienti/pazienti sperimentino *iyashi* (guarigione olistica), *wa* (armonia), e *yorokobi* (gioia). Per ottenere questo risultato si serve di due strumenti principali: la musica e le piante.

Sugee è innanzitutto un musicista e, attraverso il suono dello *djenbé*, tamburo originario dell’Africa Occidentale che ha imparato a suonare in Mali, ritiene di riuscire a veicolare a chi lo ascolta messaggi da parte di entità spirituali. Queste non sono definite in modo preciso: Sugee afferma che si tratta di spiriti della natura, da lui descritti come vibrazione o energia, che in tempi arcaici chiunque in Giappone era in grado di percepire. Il suo compito diventa quindi quello di aiutare i suoi clienti/pazienti a risvegliare la consapevolezza dell’esistenza di tali spiriti e a riscoprire il legame con essi. L’utilizzo della musica avviene sia nel corso di sessioni private di guarigione che nel corso di performance musicali all’interno di diversi locali. In quest’ultimo caso Sugee si presenta come musicista e non come ‘sciamano’: solo chi lo segue sui social network (dove è molto attivo) conosce questo aspetto. Secondo lui non è tuttavia rilevante che tutto il pubblico ne sia consapevole: la sua musica è infatti in grado di generare una sensazione di armonia e benessere in chiunque la ascolti.

Il secondo strumento che utilizza per raggiungere i suoi obiettivi è rappresentato dalla natura: Sugee coltiva piante succulente che, oltre a vendere, utilizza durante sessioni individuali per veicolare la guarigione, intesa come guarigione psicologica, mai fisica. I colori, le forme, le consistenze delle sue piante sarebbero in grado di tranquillizzare e risolvere crisi.

Emblematico è che per Sugee il concetto di *shizen* (natura), sia equivalente al concetto di *shokubutsu* (piante): si tratta di una definizione particolarmente ristretta. Considerando inoltre che le piante che utilizza per realizzare guarigione, armonia e gioia crescono nella sua serra, potremmo definire la natura di cui parla come ‘artificiale’.

Un ultimo dettaglio per comprendere il suo ruolo: Sugee organizza conferenze e tiene lezioni su ciò che definisce *kyōsei no shāmanizumu* (sciamanesimo di coesistenza), insegnando come riuscire a realizzare un legame simbiotico con la natura.

Un ruolo simile è quello che ricopre Hara Kyoko che, dopo uno scambio di messaggi, ho incontrato a Tokyo nel 2019. La sua pratica si fonda sul collegamento fra danza e sciamanesimo, una pratica che nasce dalla sua formazione come danzatrice (soprattutto di *butō*) e dai suoi studi sul periodo Jōmon, sul *kodai shintō* – presunto shintō antico – e sulle pratiche sciamaniche dei nativi americani. Dalla fine degli anni Novanta ha lavorato come danzaterapeuta presso ospedali, cliniche e diverse associazioni arrivando a coinvolgere in totale, secondo le sue stime, più di ventimila persone. Nel 2011, a seguito del Triplice disastro del Tōhoku, ha iniziato a offrire danze ‘sciamaniche’ di preghiera all’interno di contesti naturali, so-

prattutto, ma non solo, presso piccoli santuari shintō. Si tratta di danze improvvisate e spontanee: in determinati luoghi, mi spiega, avverte il bisogno di muoversi diventando un tutt'uno con la natura. Durante queste esperienze offre le sue preghiere e i suoi ringraziamenti allo spirito che ritiene esser presente nella natura, un *kami* originario venerato nel *kodai shintō*.⁴ Il Triplice disastro e le sue conseguenze l'hanno portata anche a riflettere sull'importanza del legame con la natura. Per risvegliare in quante più persone possibile la consapevolezza di esser parte della natura ha iniziato quindi a organizzare workshop (in genere uno al mese) per insegnare ai partecipanti come entrare in connessione con essa e con gli spiriti che ne fanno parte. Hara ritiene che, una volta ricreato il collegamento fra uomini e natura, sfaldatosi come conseguenza dell'urbanizzazione, sia possibile acquisire conoscenze ed energia dall'ambiente. In questa stessa direzione vanno anche dei seminari che tiene una volta all'anno in collaborazione con un'altra terapeuta con l'obiettivo di aiutare i partecipanti a scoprire gli elementi sciamanici presenti in loro e a utilizzarli per riconnettersi con la natura e riceverne conoscenze utili alla vita quotidiana.

Un ultimo caso di studio interessante è quello di Kaori, che si definisce *shāman-āto-serapisuto* (sciamana arteterapeuta) e che opera a Tokyo, dove ha il suo centro spirituale, chiamato 'giardino', che ho visitato nel 2019. Formata come *miko* in un santuario legato allo Izumo Taisha, diventa *shāman* a seguito di un'improvvisa malattia apparentemente incurabile che svanisce nel momento in cui riconosce e accetta il ruolo al quale la chiamano gli spiriti. Le entità con cui è in grado di entrare in contatto sono principalmente figure spiritiche della natura che ritiene essere spiriti indefiniti del *kodai shintō*. Questi le danno conoscenze e indicazioni su come prendersi cura dei clienti/pazienti che si rivolgono a lei. Secondo Kaori, la caratteristica di uno sciamano è proprio quella di riuscire a sentire le voci della natura, una capacità che tutte le persone dovrebbero acquisire per riscoprire quel legame con la sfera naturale smarritosi come conseguenza della vita nella metropoli. La sua pratica è molto varia: offre sessioni di consulenza spirituale, che comprende anche la comunicazione con gli spiriti dei defunti, lettura di tarocchi 'sciamanici', 'sessioni sciamaniche' durante le quali guida i praticanti alla realizzazione di un contatto con entità spirituali. Oltre a questo, esegue rituali di purificazione e pacificazione degli spiriti, organizza workshop dedicati all'apprendimento di pratiche ascetiche (fra cui il *takigyō*, pratica di meditazione sotto una cascata di acqua gelata) e corsi di *mikomai*, la danza delle sacerdotesse.

I tre casi presentati brevemente hanno vari punti di contatto: si tratta di attori sciamanici nella fascia d'età fra i cinquanta e i sessant'anni attivi sia nel contesto metropolitano, per il quale hanno costruito la loro pratica, che online, soprattutto attraverso i social network. Le loro attività coinvolgono in totale alcune centinaia

⁴ Di questo, è bene ricordarlo, non esistono fonti scritte.

di persone ogni anno, in particolare donne fra i quaranta e i cinquant'anni, dettaglio comune anche a varie altre pratiche spirituali, non solo in Giappone (Cavaliere, 2019; Gaitanidis, 2012; Komatsu, 2017; Sointu *et al.*, 2008). È interessante notare che tutti e tre si sono formati su testi accademici che trattano dello sciamanesimo in generale e del caso giapponese in particolare, nonché su testi di autori facenti parte del contesto della nuova spiritualità, cui accennerò in seguito. Condividono quindi una conoscenza che funge da base per le loro pratiche.

Come anticipato, secondo tali attori sciamanici i problemi che affliggono quanti si rivolgono a loro sarebbero conseguenza della vita frenetica di città. I giapponesi che vivono in contesti metropolitani sono quindi descritti come in dis-armonia con la sfera naturale, anche se potenzialmente, in quanto giapponesi, sono ritenuti in grado di risolvere tale situazione. Si genera così la necessità di ritornare alla natura per riuscire a star meglio con se stessi e a (ri)ottenere consapevolezza di quella relazione armoniosa con natura e spiriti che in passato caratterizzava, dicono, tutti gli abitanti dell'arcipelago. Il ritorno alla natura, in questo discorso, comprende infatti anche una riscoperta delle entità spirituali che si ritiene ne siano parte dai periodi più arcaici. È a partire da questo bisogno che agisce la figura sciamanica, che porta e offre al suo cliente/paziente la natura. Lo *tsunagari* avviene infatti nella città e appare utilitaristico: la natura diviene lo strumento per raggiungere determinati obiettivi ed è il bacino cui attingere quanto serve per generare benessere.

All'interno del discorso descritto, l'elemento naturale è quindi fortemente idealizzato e plasmato in base a quelle che l'attore sciamanico presenta come le necessità degli individui. Si tratta di una natura artificiale, "innaturale", come evidente soprattutto nel primo caso presentato, dove il legame con essa si costruisce attraverso piante coltivate in serra. A questo proposito è interessante l'analisi di Ashkenazi che mostra come nel contesto giapponese non ci siano confini netti fra il concetto di 'naturale' e quello di 'artificiale': «The natural which is significant culturally is an artificial construct which conveys the *flavour* of nature, its essence rather than its presence» (Ashkenazi, 1997, p. 216, enfasi nell'originale). Quello che gli sciamani metropolitani offrono ai loro clienti/pazienti non è la "presenza" della natura, ma la sua "essenza", quegli elementi e concetti che si ritiene facciano parte da sempre della natura e che, una volta riscoperti, possono dare stabilità all'uomo. È in questo senso che si può capire l'assenza di un discorso ambientalista: la natura diventa un concetto utile per percepirsi, riscoprirsi, descriversi. Lo *tsunagari* che lo sciamano metropolitano intende ricostruire funziona solo nella direzione che va dalla natura all'uomo e non si genera così il bisogno di intraprendere azioni volte alla salvaguardia della prima.

Ritorno alla natura: genealogia di un discorso

La ricostruzione della genealogia di questa particolare visione della natura nel discorso e nelle pratiche degli sciamani metropolitani non può che partire dall'osservazione dell'assenza di tale concetto nel discorso tradizionale sullo sciamanesimo giapponese: la necessità di ricostruire il legame con la natura non emerge né dalle pratiche delle *itako*, né da quelle delle *yuta*, per citare le due principali figure di attori sciamanici attivi rispettivamente nelle periferie settentrionali e meridionali dell'arcipelago.⁵

Da dove nasce quindi questo concetto? Come è diventato elemento centrale del discorso contemporaneo sugli sciamani? Per rispondere a queste domande è necessario seguire lo sviluppo di diversi ambiti di ricerca.

Innanzitutto, rimanendo nell'ambito dei discorsi sugli sciamani, si nota come il tema del ritorno alla natura sia centrale anche all'interno di ciò che Kocku von Stuckrad (2002), evitando il termine 'neosciamanesimo', definisce "sciamanesimo occidentale moderno",⁶ un fenomeno sorto a partire dagli anni Sessanta-Settanta negli Stati Uniti e diffusosi poi anche in Europa nel contesto dei movimenti di controcultura e sotto l'influenza di alcune figure importanti, come quelle degli sciamani-antropologi Carlos Castaneda e Michael Harner, a loro volta influenzati dagli studi di Mircea Eliade (Znameski, 2007, pp. 165-272).

In questo discorso la natura è percepita come animata e si enfatizza il fatto che tutti gli esseri viventi siano in un rapporto di inter-connesione. L'influsso dei movimenti New Age e degli scritti di Eliade e di vari sciamani-antropologi è riscontrabile anche in Giappone dove, a partire dagli anni Ottanta, si sviluppa il cosiddetto *seishin sekai* (mondo spirituale), una definizione che racchiude svariate pratiche e teorie volte principalmente alla trasformazione personale (Prohl, 2007). È in questo 'mondo spirituale' che negli anni Ottanta e Novanta sono presenti intellettuali – definiti 'intellettuali spirituali' – che parlano del rapporto unico e speciale che esisterebbe da sempre fra i giapponesi e la natura, come si vedrà a breve. Al fine di concettualizzare l'esperienza della New Age statunitense e del *seishin sekai* giapponese, Shimazono Susumu (1999) ha proposto di utilizzare la definizione 'movimenti e cultura della nuova spiritualità'. All'interno di questo grande insieme, per meglio descrivere e comprendere l'esperienza degli sciamani

⁵ È da notare che nelle isole del sud sono attive altre operatrici rituali, note per esempio con il nome di *noro*, che assumono il ruolo di sacerdotesse e che eseguono soprattutto rituali di venerazione degli spiriti presenti nella natura. Si veda, ad esempio, Sered 1999.

⁶ Nel suo saggio von Stuckrad rintraccia le origini del concetto di natura nello 'sciamanesimo occidentale moderno' nelle esperienze filosofiche europee dell'Ottocento. Mostra, inoltre, come nello 'sciamanesimo occidentale moderno' vi sia una tendenza a contrastare la visione di un presunto disincanto del reale e come si produca una natura 're-incantata'. Con riferimento al tema del re-incantamento della natura nel Giappone contemporaneo si veda, per esempio, l'analisi di Roth (2019).

metropolitani presentati, è utile riconoscere la categoria che Joan Townsend (2004) definisce ‘spiritualità sciamanica moderna’, all’interno della quale confluisce anche lo ‘sciamanesimo occidentale moderno’ di von Stuckrad. Si tratta di un movimento dai confini molto fluidi all’interno del quale, come mostrato anche dai tre casi di studio, «Individuals can create personal belief systems based on information gained from spirits during journeys and from workshops, literature, and other sources» (pp. 52-53). L’influenza della letteratura afferente allo ‘sciamanesimo occidentale moderno’ è evidente nella costruzione del ruolo e delle pratiche dei tre attori presentati: nel corso delle interviste hanno dichiarato di essersi formati anche sui testi di Eliade e di Castaneda e, con riferimento agli ‘intellettuali spirituali’, nominando i testi di Okamoto Tarō, Umehara Takeshi e Kamata Tōji.

Il particolare concetto di natura riscontrato nel discorso degli sciamani metropolitani non si genera, tuttavia, solo in relazione agli sviluppi appena descritti. Un nodo centrale è rappresentato da due dinamiche principali in atto a partire dagli anni Settanta. Da un lato, questo decennio vede la nascita di movimenti ambientalisti in tutto il mondo: la presa di coscienza delle problematiche ambientali rende il concetto di ‘protezione della natura’ e la visione di un necessario ritorno a essa come temi popolari.

La seconda rilevante dinamica che caratterizza gli anni Settanta è specificamente relativa al contesto giapponese, dove in questo periodo si sviluppano maggiormente discorsi auto-orientalisti che enfatizzano l’unicità e omogeneità del popolo giapponese e che richiamano le teorie *nihonjinron* (discorsi sui giapponesi). Oguma Eiji spiega l’aumento di queste teorie negli anni Settanta analizzandole come conseguenza della crescita di importanza del Giappone sulla scena internazionale: i giapponesi acquisiscono maggior consapevolezza di come sono percepiti e descritti all’estero e creano *nihonjinron* (Oguma, 2002, p. 319). Fra gli elementi maggiormente enfatizzati in questi discorsi vi è quello del rapporto armonioso “da sempre” esistente fra i giapponesi e la natura. Sono molti i pensatori giapponesi che, dalla modernità ai giorni nostri, hanno sostenuto questa visione, fra i temi costitutivi anche dell’ideologia imperialista. Per citarne alcuni, basti pensare a Watsuji Tetsurō, Suzuki Daisetsu,⁷ Imanishi Kinji, Umehara Takeshi (si veda Rots, 2017, pp. 54-61; Prohl, 2007, p. 368). Diversi studi hanno mostrato come l’idea che fra la natura e i giapponesi in quanto tali e in quanto costituiti da influenze buddhiste e shintō ci sia un rapporto armonioso sia in realtà uno stereotipo: è indubbio che in varie forme artistiche emerga un amore per la natura che è però considerata nella sua forma idealizzata e utilizzata come fonte di metafore (Kalland, 1996, pp. 250-253). Fabio Rambelli ipotizza che questa visione stereotipata secondo cui i giapponesi sarebbero in perfetta armonia con la natura nasca alla

⁷ È interessante notare come lo zen, inteso sulla base delle teorizzazioni di Suzuki, abbia influenzato il movimento di Deep Ecology e sia ritenuto una sorta di ‘Dharma verde’, attento all’ecologia fin dalle sue origini (Kalland, 1996, p. 243).

fine del periodo Meiji quando, nel processo di costruzione identitaria che sostiene il nuovo stato, il pensiero nativista si unisce all'orientalismo euro-statunitense (Rambelli, 2001, p. 73). Nel ritorno alla natura offerto dagli sciamani metropolitani si può riconoscere l'influenza del *nihonjinron* e dei discorsi auto-orientalisti: come presentato brevemente, per questi attori sciamanici ritornare alla natura vuol anche dire ritornare alle proprie origini dimenticate e riscoprire il proprio essere giapponesi, giungendo così alla guarigione.

C'è un ultimo filo da rintracciare per comprendere la genealogia del concetto di natura nel discorso degli sciamani metropolitani: si tratta di quello che Paul Pedersen (1996) definisce “paradigma ambientalista religioso”, ovvero la ripresa di determinate idee, pratiche e credenze religiose tradizionali da utilizzare per contrastare e risolvere i problemi ecologici contemporanei. Il paradigma ambientalista religioso si basa su due affermazioni principali:

The first is that traditional religious ideas and values play a decisive – or even determining – role in human environmental behaviour. The second is that traditional religious ideas and values express an authentic ecological awareness and a strong conservationist commitment which are similar to those of modern environmentalist concerns. (Pedersen, 1996, p. 264)

Sono soprattutto le religioni asiatiche e le tradizioni indigene ad aver fornito elementi a questo paradigma. Questa visione è stata ripresa e riproposta da diversi attori nel corso degli anni. Esempio emblematico è quanto avvenuto al G8 Religious Leaders Summit del 2008, tenutosi in Giappone, i cui rappresentanti, come riporta Ugo Dessì (2016), hanno presentato ai leader del G8 un documento in cui riconoscono le tradizioni religiose dell'Asia orientale come portatrici di strumenti pratici per la difesa dell'ambiente (p. 69). Alla base di questa visione è possibile riconoscere l'impatto di un breve saggio pubblicato nel 1967 dallo storico statunitense Lynn White: *The Historical Roots of Our Ecological Crisis* (1967). White sostiene che fra le cause della crisi ambientale sia da riconoscere l'influenza della tradizione giudaico-cristiana, nella quale Dio avrebbe giustificato la dominazione dell'uomo sulla natura, ponendolo all'apice. Al contrario, scrive White, le religioni asiatiche vedrebbero uomo e natura come interdipendenti e sarebbero quindi più orientate verso la sostenibilità ambientale. Sappiamo, tuttavia, che questa sua teoria non trova riscontro nella realtà storica, caratterizzata da molteplici esempi di distruzione ambientale – e, in generale, di poca cura per l'ambiente – anche nei contesti asiatici.

Sulla base di queste visioni, in Giappone diversi attori religiosi hanno selezionato e utilizzato concetti buddhisti e shintō come fondanti del discorso che Dessì definisce “ambientalismo religioso giapponese” (pp. 67-97). Esempi sono il concetto buddhista di interdipendenza di tutte le cose, il concetto di armonia, o, ancora la riverenza e gratitudine verso la natura che proviene dallo shintō (pp. 89-90). Dessì mostra come dagli anni Novanta molte religioni giapponesi, sia ‘tra-

dizionali' che 'nuove', si siano mostrate interessate all'ecologia. È stato poi il Triplice disastro del marzo 2011 a incoraggiare ulteriormente diverse organizzazioni religiose a riflettere sul tema dell'ambientalismo e a prendere posizione – in modo più o meno esplicito e diretto – soprattutto sul tema del nucleare. Tuttavia, i praticanti e i fedeli non sono spesso consapevoli di ciò che le istituzioni di cui fanno parte mettono in atto, riducendo quindi la portata potenziale delle attività in favore dell'ambiente al punto che in alcuni casi l'ambientalismo risulta presente solo a livello retorico e non si sviluppa concretamente. Osservando diversi esempi, Dessì parla di un 'inverdimento della religione' in atto in Giappone, una strategia utile al riposizionamento globale delle religioni giapponesi che intendono acquisire legittimazione e creare «an updated image of themselves» (Dessì, 2016, p. 90). In questo senso è emblematico soprattutto il ruolo dello shintō e del “paradigma ambientalista shintō” (Rots, 2017, pp. 65-84). Con questo termine Aike Rots si riferisce all'idea che lo shintō sia una tradizione millenaria di culto della natura che, per questa sua storia, può offrire a tutto il mondo modelli e strategie da adottare per la protezione dell'ambiente. Si pensa quindi lo shintō come costituito da una conoscenza ecologica antica da condividere per costruire una vita armoniosa con la natura. L'inesattezza storica di questa definizione è dimostrata dai casi di deforestazione e sfruttamento delle risorse che si riscontrano in Giappone ben prima dell'inizio del processo di urbanizzazione.⁸

Un esempio interessante di come questo discorso sull'ambientalismo shintō è stato portato avanti è rappresentato dalla conferenza internazionale e interreligiosa *Traditions for the Future: Culture, Faith and Values for a Sustainable Planet*, incentrata, come suggerisce il titolo, sul tema della sostenibilità ambientale e organizzata a Ise nel 2014 dal Jinja Honchō (Associazione dei santuari shintō) in collaborazione con l'Alliance of Religion and Conservation, un'organizzazione non profit con base in Gran Bretagna. È soprattutto durante questo evento che lo shintō è stato presentato al mondo come esempio di pratica religiosa da cui trarre le antiche conoscenze ecologiche che la costituirebbero per riuscire a vivere in modo sostenibile.

Il concetto di natura sta assumendo sempre più importanza per il Jinja Honchō e l'elemento che più di tutti è al centro del discorso istituzionale, dove diventa simbolo di continuità fra il presente e un passato immaginato, è rappresentato dalle *chinju no mori* (foreste sacre dei santuari). Il Jinja Honchō sostiene che la sopravvivenza delle *chinju no mori* sia dovuta alla persistenza di valori che costituirebbero i giapponesi fin dal periodo preistorico. In realtà Rots decostruisce questa visione, mostrando come anche le foreste sacre siano state oggetto di deforestazione durante i secoli e non siano ancestrali come viene fatto credere,

⁸ Per una breve ripresa degli studi che mostrano questo aspetto, si veda Rots (2017, pp. 61-62).

bensì costruzioni moderne, rese possibili dall'incontro con le tecniche forestali europee (si veda, ad esempio il caso della foresta dello Shimogamo Jinja di Kyoto: Rots, 2017, pp. 120-129). È da sottolineare come l'Associazione dei santuari, più che sostenere la necessità di proteggere la natura, utilizzi il concetto di *chinju no mori* e di natura in generale per portare avanti un preciso discorso ideologico e il desiderio di far rinascere una società giapponese caratterizzata da «social cohesion, 'harmony with nature', and traditional values such as respect for ancestors and national pride» (Rots, 2015, p. 217. Si veda anche Breen *et al.*, 2020, pp. 209-210).

Il discorso sul paradigma ambientalista shintō rintracciato da Rots comprende anche l'idea che la conoscenza ecologica tipica dei giapponesi dei tempi antichi sia andata dimenticata come conseguenza dei processi di modernizzazione e urbanizzazione e sia necessariamente da riscoprire. Questa spiegazione, come si è visto, caratterizza anche il punto di vista degli sciamani metropolitani presentati. È quindi possibile ipotizzare che questi ultimi siano stati influenzati dai discorsi sulla natura elaborati in relazione alla pratica e alle credenze shintō, rendendoli parte integrante del loro discorso e della loro pratica, riprendendo anche il sottile rimando alle questioni identitarie. In generale, si può notare come il discorso sugli/degli sciamani metropolitani si leghi a quello più ampio sull'ambientalismo religioso, costruito, come si è visto, sulla base dell'idea che le religioni "orientali" siano più di altre sensibili e vicine alla natura.

Conclusioni

Il tema del ritorno alla natura, centrale nella rappresentazione e nella pratica degli sciamani metropolitani, assume le caratteristiche idealizzate che sono state evidenziate sopra in seguito all'influenza di diversi altri discorsi. I movimenti New Age e della nuova spiritualità si intrecciano con le nuove forme di sciamanesimo, con i movimenti ambientalisti attivi dagli anni Settanta e, in Giappone, con la formazione di discorsi auto-orientalisti. Questo è sostenuto da (e a sua volta sostiene) le visioni del paradigma ambientalista religioso.

In conclusione, è possibile parlare di un 'paradigma ambientalista' anche nell'ambito del discorso sugli/degli sciamani metropolitani: questi sarebbero infatti in possesso della conoscenza necessaria per riportare l'individuo a una situazione di armonia con la natura, attraverso la quale riuscire a risolvere i vari problemi che lo affliggono. Quello che manca è però l'attenzione alla natura stessa, che non viene toccata dalla pratica degli sciamani: non intraprendono alcuna azione per la salvaguardia dell'ambiente naturale. All'interno di questo particolare discorso, la natura è quindi percepita e utilizzata unicamente come bacino di risorse a disposizione degli sciamani metropolitani per generare nei loro clienti/pazienti

umani una sensazione di benessere e per ricostruire quell'armonia che, secondo la loro narrazione, caratterizzava il Giappone dei tempi antichi.

Bibliografia

- Ashkenazi, Michael (1997). "The Can-nonization of Nature in Japanese Culture. Machinery of the Natural in Food Modernization". In Asquith, Pamela J.; Kalland, Arne (a cura di). *Japanese Images of Nature. Cultural Perspective*. Richmond, England: Curzon Press, pp. 206-220.
- Asquith, Pamela J.; Kalland, Arne (a cura di) (1997). *Japanese Images of Nature. Cultural Perspective*. Richmond, England: Curzon Press.
- Breen, John; Teeuwen, Mark (2010). *A New History of Shinto*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Bruun, Ole; Kalland Arne (1995). "Images of Nature: An Introduction to the Study of Man-Environment Relations in Asia". In Bruun, Ole; Arne Kalland (a cura di). *Asian Perceptions of Nature: A Critical Approach*. London, New York: Routledge, pp. 1-24.
- Cavaliere, Paola (2019). "Women between Religion and Spirituality: Observing Religious Experience in Everyday Japanese Life". *Religions*, vol. 10, n. 6, pp. 1-21.
- Dessi, Ugo (2016). *The Global Repositioning of Japanese Religions: An Integrated Approach*. London, New York: Routledge.
- Gaitanidis, Ioannis (2012). "Gender and Spiritual Therapy in Japan". *International Journal for the Study of New Religions*, vol. 3, n. 2, pp. 269-288.
- Kalland, Arne (1995). "Culture in Japanese Nature". In Bruun, Ole; Arne Kalland (a cura di). *Asian Perceptions of Nature: A Critical Approach*. London, New York: Routledge, pp. 243-257.
- Komatsu, Kayoko (2017). "Spirituality and Women in Japan". *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 44, pp. 123-138.
- Oguma, Eiji (2002). *A Genealogy of 'Japanese' Self-images*. Melbourne: Trans Pacific Press.
- Pedersen, Paul (1996). "Nature, Religion and Cultural Identity: The Religious Environmentalist Paradigm". In Bruun, Ole; Arne Kalland (a cura di). *Asian Perceptions of Nature: A Critical Approach*. London, New York: Routledge, pp. 258-276.
- Prohl, Inken (2007). "The Spiritual World: Aspects of New Age in Japan". In Kemp, Daren; Lewis, James R. (a cura di). *Handbook of New Age*. Leiden: Brill, pp. 359-374.
- Rambelli, Fabio (2001). *Vegetal Buddhas. Ideological Effects of Japanese Buddhist Doctrines on the Salvation of Inanimate Beings*. Kyōtō: Scuola Italiana di Studi sull'Asia Orientale.

- Rivadossi, Silvia (2020). *Sciamani urbani. Rintracciando un nuovo discorso nel Giappone contemporaneo*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Roth, Carina (2019). "Essays in Vagueness: Aspects of Diffused Religiosity in Japan". In Rambelli, Fabio (a cura di). *Spirits and Animism in Contemporary Japan: The Invisible Empire*. London: Bloomsbury, pp. 95-108.
- Rots, Aike (2015). "Sacred Forests, Sacred Nation. The Shinto Environmentalist Paradigm and the Rediscovery of *Chinju no Mori*". *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 42, n. 2, pp. 205-233.
- Id. (2017). *Shinto, Nature and Ideology in Contemporary Japan: Making Sacred Forests*. London: Bloomsbury Academic.
- Sered, Susan (1999). *Women of the Sacred Groves: Divine Priestesses of Okinawa*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Shimazono, Susumu (1999). "'New Age Movements' or 'New Spirituality Movements and Cultures'?" *Social Compass*, vol. 46, n. 2, pp. 121-134.
- Sointu, Eeva; Woodhead, Linda (2008). "Spirituality, Gender, and Expressive Selfhood". *Journal for the Scientific Study of Religion*, vol. 47, n. 2, pp. 259-276.
- Townsend, Joan B. (2004). "Core Shamanism and Neo-Shamanism". In Walter, Mariko Namba; Neumann Fridman, Eva Jane (a cura di). *Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture*. Santa Barbara: ABC-CLIO, pp. 49-57.
- von Stuckrad, Kocku (2002). "Reenchanting Nature: Modern Western Shamanism and Nineteenth-Century Thought". *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 70, n. 4, pp. 771-799.
- Wallis, Robert (2003). *Shamans/Neo-shamans: Ecstasy, Alternative Archaeologies and Contemporary Pagans*. London: Routledge.
- White, Lynn (1967). "The Historical Roots of Our Ecologic Crisis". *Science*, vol. 155, 3767, pp. 1203-1207.
- Znameski, Andrei A. (2007). *The Beauty of the Primitive. Shamanism and the Western Imagination*. New York: Oxford University Press.

Parte quinta

STORIA E RELAZIONI

La transizione Yayoi-Kofun. Tradizione e ideologia rivisitate alla luce delle nuove indagini archeologiche

Daniele Petrella

Come già trattato altrove (Petrella, 2007), il periodo di transizione Yayoi-Kofun, ormai da decenni, genera un forte dibattito in ambito accademico perché, per gli studiosi giapponesi più tradizionalisti,¹ va a coincidere con le origini della linea genealogica della famiglia imperiale. Le motivazioni che avanzano a supporto di questa tesi sono essenzialmente quattro.

La prima, è relativa alla riflessione che alcuni dei primissimi *zenpōkōenfun* (*kofun* a “a toppa di serratura”) sono molto estesi, fino a superare di gran lunga i primi tumuli che vennero costruiti durante l’ultima fase dello Yayoi V (fine II secolo). Un esempio emblematico è quello che viene considerato il più antico tumulo funerario del Periodo Kofun, ovvero lo Hashihaka Kofun, che alcuni studiosi suppongono essere la tomba della regina Himiko (Seike, 2015),² il quale misura circa 280 m di lunghezza. Questo *kofun*, almeno basandoci sugli studi finora effettuati dagli archeologi giapponesi, sembra porre una netta differenza con i suoi più prossimi predecessori di epoca Yayoi. Se infatti lo paragoniamo al Tatetsuki Kofun, nella Prefettura di Okayama, considerato il più grande tumulo risalente allo Yayoi V, lo supera di almeno quattro volte, misurando quest’ultimo circa 70 m.

La seconda motivazione è relativa alla lettura del *Kojiki* e del *Nihon shōki* che farebbero risalire la fondazione e l’espansione del governo degli antenati imperiali proprio al periodo in cui emerse il nuovo orizzonte culturale. Ovvero, il periodo durante il quale dalle regioni centrali del Mare Interno di Seto, come l’area di Kibi, dove ebbero origine, iniziarono a espandersi lungo il Giappone occidentale e lungo la parte occidentale del Giappone orientale (Fig. 1).

Come terza motivazione, invece, si adduce al fatto che erano esistite differenze dimensionali basate sul rango già tra i primi *zenpōkōenfun*. Al primo posto vi erano quelli del Bacino di Nara, seguiti da quelli del Mare Interno di Seto e, al terzo posto, quelli del Kyūshū settentrionale. I livelli ancora inferiori erano distribuiti

¹ Per “studiosi tradizionalisti” si intendono, in questo testo, gli archeologi e gli studiosi giapponesi ancora legati alle vecchie teorie “nippocentriche” che hanno influenzato per anni e ancora in alcuni casi influenzano le ricerche sulle origini della cultura giapponese.

² Useremo convenzionalmente i termini “regina/re” per indicare quelli che, in realtà, assomigliavano più che altro a dei sovrani o leader di agglomerati umani inquadabili a metà strada tra un *chiefdom* e un *kingdom*. Sarebbe estremamente prematuro per l’epoca in analisi utilizzare i termini “imperatrice/imperatore”, per i quali bisognerà attendere il VII secolo.

in altre aree del paese. Ciò è sufficiente, per gli studiosi giapponesi, a dedurre che già esistesse un ordine basato su una gerarchia centralizzata di qualche sorta, al cui vertice vi fosse l'élite del Bacino di Nara dove, tra l'altro, il *Kojiki* e il *Nihon shōki* situano le corti dei primi imperatori.

Infine, la quarta motivazione si basa sull'analisi dei corredi funerari dei primi *zenpōkōenfun* che vedevano, insieme a qualche oggetto di produzione autoctona, un gran numero di oggetti di importazione cinese e coreana (Matsugi, 2007, pp. 167-173). Secondo l'archeologia tradizionale, questi corredi sarebbero stati assemblati dall'élite del Bacino di Nara e delle aree circostanti e distribuite all'élite di altre regioni come "doni" di prestigio atti a riconoscere il livello sociale di centri secondari, il cui grado era direttamente proporzionale alla qualità e alla quantità di questi oggetti. Tale teoria va a supportare la precedente.

Sia ben chiaro che non si tratta di teorie improbabili, ma esse sono manchevoli di più sostanziali prove scientifiche a supporto e, pertanto, gli attuali studi stanno provando a identificare tali prove che potrebbero confutare queste teorie o confermarle su un piano maggiormente scientifico.

Così come sono poste, queste motivazioni risultano deboli, come il pensare che nei soli cinquant'anni che identificano lo Yayoi V, si sia potuto strutturare uno stato unitario ponendo sotto il controllo di un solo regnante tutta una serie di potentati regionali (Barnes, 2014).

Cercheremo ora di analizzare quanto la ricerca scientifica ha potuto ricostruire grazie alla riesamina delle evidenze archeologiche e l'apporto delle scienze applicate. Durante il Medio (ca 200 a.C. – ca 50 d.C.) e Tardo Yayoi (ca 50 d.C. – ca 200 d.C.) ci troviamo dinanzi a insediamenti dinamici a loro volta raggruppati in unità regionali. Tali insediamenti si intersecano grazie a sodalizi di parentela e scambi sia all'interno che tra le suddette unità. Un segmento sociale (clan, famiglia, etc.) artefice o protagonista di un particolare sodalizio poteva essere dominante in un determinato villaggio, ma non necessariamente negli altri che componevano l'unità regionale. Ne viene di conseguenza che si sviluppò una forte competizione per l'accesso e il controllo di quello che viene chiamato il *flusso di beni, persone e informazioni*.

Scavi archeologici recenti hanno confermato che all'interno delle unità regionali vi erano insediamenti evidentemente più potenti ai quali veniva riconosciuta una sorta di leadership o supremazia. Ciò è evidenziato dal fatto che nei siti funerari dedicati ai leader di specifici insediamenti sono stati ritrovati oggetti, sotto forma di offerte al defunto, provenienti da aree più distanti. In alcuni casi, addirittura, provenienti da unità regionali limitrofe. Pertanto, è plausibile pensare che gruppi di aree diverse, che presentavano specificità culturali e materiali identificative, si recassero a onorare un defunto di cui riconoscevano la supremazia, condividendo un particolare rito (Mizoguchi, 2013, pp. 189-190; Matsugi, 1998, pp. 178-186).

Tale diffusione e condivisione di particolari abitudini rituali in aree molto estese divenne così un volano per l'intensificarsi del flusso di beni, persone e informazioni e, di conseguenza, fu chiaro che il loro controllo avrebbe significato il dominio di tale flusso da parte delle élite più forti, il cui status gradualmente cambiò da quello acquisito per meriti (conseguito) a quello ereditario (ascritto) che avrebbe consolidato la loro posizione (Imamura, 1996).

Col tempo, tale omologazione dei riti, dovuta al riconoscimento del potere di un centro sugli altri portò, durante l'ultima parte dello Yayoi V, alla formazione di quattro "orizzonti rituali" (Fig. 2). Questi si identificavano geograficamente come segue: nel Kyūshū, si diffuse la pratica del seppellimento delle *dōhoko* (punte di lancia in bronzo); mentre, nel Kinki e nel Tōkai, quello delle *dōtaku* (campane in bronzo); l'area di Izumo e quella di Kibi, invece, svilupparono caratteristiche maggiormente legate all'edificazione di tumuli funerari (pratica che nacque proprio in quelle aree) e ai riti a essi connessi. La prima fu caratterizzata proprio dalla costruzione di tumuli funerari per l'inumazione di leader e dei membri delle loro famiglie; mentre a Kibi, ebbe inizio la pratica dell'utilizzo degli *haniwa*, nella loro forma più semplice, ovvero quella di cilindri di terracotta.

Un primo elemento in disaccordo con le teorie degli studiosi tradizionalisti è proprio la mancanza di quella omogeneità culturale e materiale che si sarebbe dovuta ottenere in una condizione "Nara-centrica". Infatti, sono molteplici le caratteristiche regionali presenti nel pacchetto apparentemente omogeneo costituito dagli *zenpōkōenfun*, dalle strutture sepolcrali e dai corredi funerari (che vengono solitamente abbreviati in IKP, *Initial Kofun Package*) che gli studiosi tradizionalisti consideravano come "distribuito" dall'élite del Bacino di Nara e le sue regioni circostanti.

A partire dall'analisi della distribuzione intra-regionale dei primi *zenpōkōenfun* (datati alla prima metà del Primo Kofun) non è possibile stabilire che vi fosse stata una fluida integrazione e gerarchizzazione regionale. Il disguido sta nel fatto che essi erano spesso costruiti così vicini gli uni agli altri da essere identificati come i luoghi di riposo di capi che "governavano" una regione più estesa delle presunte singole unità regionali del periodo Yayoi provenienti dallo stesso ceppo familiare; al contrario, i tumuli più grandi del Kinki non formavano una singola sequenza genealogica e, più probabilmente, ospitavano corpi di capi che competevano per il dominio su tale regione. Pertanto, sembra chiaro che la condizione di capo della regione non era solo oggetto di competizione, ma in realtà passava di mano tra gruppi concorrenti non imparentati tra loro. Ovviamente, ciò è vero per tutte le regioni del Giappone dell'epoca.

Un esempio può essere quello relativo a due *kofun* della provincia di Bizen (oggi corrispondente alla porzione sud-orientale della Prefettura di Okayama), lo Urama Chausuyama Kofun, uno *zenpōkōenfun* di circa 138 m e lo Bizen Kurumazuka, uno *zenpōkōhōfun* (con la parte principale quadrata) di circa 48 metri di lunghezza, entrambi risalenti al Primo Kofun, e che furono edificati quasi contemporaneamente (Fig. 3). Sebbene più piccolo, il secondo include nel suo corredo degli specchi di

bronzo della tipologia *Sankakuen-shinjū-kyō*,³ un elemento costitutivo dello IKP, probabilmente donati dall'élite dell'area meridionale del Kinki (Fig. 4). Questi tumuli distano appena 8 km l'uno dall'altro e solo un paio di unità regionali avrebbero potuto esistere tra queste località durante il periodo Yayoi; pertanto, furono costruiti da due comunità vicine e probabilmente in competizione.

Si dovrebbe anche notare che l'immagine di una chiara gerarchia piramidale, come quella voluta dagli studiosi tradizionalisti, si dovrebbe basare sull'assunto che un sistema di discendenza lineare fosse già stabilito al momento dell'adozione dello IKP (Kobayashi, 1961, pp. 135-159); pertanto, secondo questa teoria, ciò che doveva essere realmente gerarchizzato era la relazione tra i lignaggi d'élite delle singole "amministrazioni" regionali e il conseguente estendersi dell'area di potere all'ascesa gerarchica del leader.

Anche l'idea del genere non trova riscontri scientifici. Il *Kojiki* e il *Nihon shōki* riferiscono che agli albori della genealogia imperiale era solidamente stabilita una discendenza unilineare di stampo patriarcale. Al contempo, però, le Cronache cinesi della Dinastia Wei, il *Weizhi*, che registrano gli eventi occorsi durante l'inizio del Primo Kofun, sembrano contraddire quanto esposto. In esse si fa riferimento a due capi anonimi maschi che fallirono come leader e pertanto, successivamente, furono sostituiti dalle regine Himiko e Iyo, o Ichiyo (Soumaré, 2009, pp. 5-25), la qual cosa suggerisce che, invece, il sistema di discendenza fosse almeno *bilineare*/*bilaterale*.

A ogni modo, il supporto scientifico a sostegno della mancanza di legami biologici tra i defunti di alto rango ospitati dai primi *kofun* ci viene fornito dagli studi ricostruttivi osteo-archeologici e del DNA realizzati del professor Takana Yoshiyuki relativo ai rapporti di parentela biologica a quei tempi; difatti, l'esistenza di relazioni biologiche parentali più strette di quelle tra fratelli e sorelle è stata confermata nella maggior parte dei resti scheletrici provenienti unicamente da sepolture multiple datate tra lo Yayoi V e il Primo Kofun (Tanaka, 1995). Il Professor Mizoguchi (2013) ritiene che una possibile instabilità del sistema di discendenza bilineare potrebbe essere stata tra le cause della succitata competizione (Mizoguchi, 2013, p. 216).

Comunque, la gerarchizzazione piramidale di un intero orizzonte culturale voluta dagli studiosi tradizionalisti è in netto contrasto con i dati scientifici che sembrano evidenziare la presenza di un'accesa competizione inter-comunitaria. Come successo in altre parti del mondo, la comprensione delle dinamiche che portarono agli "spostamenti" di potere si può chiarire grazie allo studio della formazione e delle trasformazioni del *network* inter-comunitario e inter-regionale, partendo da quelli che, in questo periodo, sembrano essere i "nodi" su cui si sviluppa tale rete, ovvero, gli insediamenti portuali.

³ Si tratta di uno specchio con cornice triangolare, decorato con immagini di immortali e animali fantastici (Yamamoto, 2001, p. 190).

Oltre a cercare di comprendere i tempi in cui si è realizzato lo spostamento di potere dal Kyūshū settentrionale all'area del Kinki, bisogna anche rispondere scientificamente al quesito relativo alle motivazioni che portarono a tale spostamento e anche in questo caso l'archeologia e una riesamina dei dati provenienti dagli scavi del passato, ci viene in soccorso.

Come abbiamo visto, il periodo vede l'emergere di grandi insediamenti nel Giappone Occidentale, nel versante occidentale del Giappone Orientale e nel Kyūshū, i quali venivano riconosciuti centri di una qualche sorta di unità culturale regionale (Fig. 5). Ciò lo si deduce dal ritrovamento di siti che hanno portato alla luce numerosi reperti provenienti da regioni remote o come copie degli originali di tali regioni.

In molti di questi siti, si trovano numerosissimi vasi di origine non locale (spesso includendo anche quelli prodotti sul continente). Questo tipo di assemblaggio viene comunemente chiamato Shōnai, dall'omonimo sito in cui è stato studiato la prima volta, ed era originario di certe aree del Kyūshū, del Kinki, del San'in, dell'antica Kibi, della regione del Sanyō, come anche della Provincia di Ōmi (attuale Prefettura di Shiga) e della Piana di Nobi. L'assemblaggio Shōnai sarà così emblematico da dare il nome al periodo di cinquant'anni che va dalla fine dello Yayoi V all'inizio del Periodo Kofun.

Oltre a elementi votati al rituale, la maggior parte del vasellame non locale era composto da giare da cucina. Ciò suggerisce che gruppi di individui che avevano il loro peculiare modo di cucinare attraverso l'utilizzo di queste giare si spostarono per stabilirsi, almeno momentaneamente, in questi siti (AAVV, 1982). È interessante notare che molti vasi "ibridi", ovvero che mostrano segni di una combinazione di tecniche di produzione e/o attributi grafici locali con quelli di aree più remote, iniziarono a fare la loro comparsa in questi insediamenti. Ciò suggerisce che popolazioni locali e di immigrati vivevano insieme formando una comunità in cui le rispettive abitudini si influenzavano a vicenda e talvolta si modificavano, per dar forma ad abitudini ibride uniche relative alle attività quotidiane.

Ciò che è realmente interessante, ai fini della nostra analisi, è che in alcuni siti del Kyūshū settentrionale e della costa occidentale dello Honshū, fu portato alla luce non solo vasellame e materiali "ibridi" o provenienti da regioni più lontane, ma anche dalla costa meridionale della Corea e oltre.

Questi siti erano caratterizzati da alcuni elementi interessanti per quanto contraddittori. Il primo elemento da analizzare è quello relativo al loro "potere" durante la fine dello Yayoi V e il Periodo Shōnai. La presenza di un grande numero di reperti ritrovati nelle aree di seppellimento dei leader e provenienti da regioni più lontane, come abbiamo visto, induce a sostenere che fossero centri il cui potere e la cui leadership venivano in qualche modo riconosciuti da genti che, in occasione di morte del leader, si recavano a omaggiare il defunto con "doni" provenienti dalle loro regioni. L'assenza di reperti che potessero provare l'azione inversa rappresenta una conferma che solo suddette aree godevano di tale riconoscimento.

Un esempio significativo è la necropoli di Nishidani a Izumo nella Prefettura di Shimane (Ikefuchi, 1997).

Altro elemento significativo è l'ingente presenza di reperti provenienti dal continente, in particolar modo dalla Corea, come ceramica, utensili, bronzi, etc. Sebbene alcuni esemplari "stranieri" relativi al Periodo Shōnai siano stati ritrovati anche nelle aree più interne del Giappone, sembra che in quel periodo abbondassero nei siti costieri e del Kyūshū, riprova del fatto che la loro posizione geografica favorisse in maniera significativa i loro scambi e i rapporti con popolazioni straniere, soprattutto della Corea del sud e della Cina.

In alcuni siti, come quello di Nishijin-machi, furono rinvenute alcune abitazioni le quali, oltre al vasellame da cucina in stile coreano, presentavano sistemi di riscaldamento la cui tecnica era pressoché identica a quella coreana (AAVV, 2009, p. 99). Gli scavi hanno anche rivelato tracce e scarti di lavorazione di perle in vetro (compreso uno stampo per la produzione di perle a forma di virgola), che furono realizzate usando una tecnologia importata dalla penisola coreana (AAVV, 2009, pp. 103-106).

Ciò dimostra che abitanti della parte meridionale della penisola coreana, non solo portarono i loro beni di uso quotidiano, ma vissero e lavorarono lì stabilendo, in alcuni casi, delle vere e proprie "colonie". Cosa interessante è che essi sembrano aver mantenuto la propria identità in modo flessibile; dopo una prima fase insediativa in cui importarono i loro prodotti ed equipaggiarono le loro case con le stufe a cui erano abituati nella penisola, sembrano non aver opposto resistenza a una graduale ibridazione di usanze e produzioni materiali.

Sembra ormai certo che il prestigio di queste aree fosse principalmente legato al fatto che rappresentavano il "tramite" con il continente e da essi, le regioni più interne del Giappone, compresa l'area di Kinki, acquisissero gli oggetti continentali che tanta importanza avevano nei rapporti di scambio con le aree limitrofe. Gli altri manufatti, oltre a quelli menzionati, comprendono frammenti di specchio di bronzo, monete di bronzo cinesi, numerose perline di vetro, perle in pietra a forma di virgola (rifinite e non) e vari oggetti in ferro come spade, punte di freccia, coltelli, falci, oggetti in legno, etc. Ciò che è interessante è che erano inclusi non solo oggetti che erano prodotti e usati nell'insediamento ma anche resti di oggetti che venivano trasportati dentro e fuori di esso.

Una probabile prova di questi scambi è, ad esempio, la presenza di spade in ferro. Queste difficilmente vengono ritrovate all'interno di un insediamento ma principalmente in contesti funerari, quindi è probabile che quelle ritrovati nei siti come Nishijin-machi si trovassero lì come risultato di scambi (Murakami, 2000, p. 138).

Un terzo elemento caratteristico di questi siti va a sostegno del precedente. Tra i reperti portati alla luce, di notevole importanza è l'ingente presenza di vari utensili per la pesca, come pesi per le reti in ceramica o in pietra e vasi per la pesca dei polipi, come pure particolari ami utilizzati per la pesca di pesci e mammiferi marini che non vivono sotto costa. Tutti questi componenti sono relativi ad assem-

blaggi di strumenti per la pesca d'alto mare in larga scala (AAVV, 2009, pp. 107-116; Shimojō, 1984). Questo suggerisce che gli abitanti di questi insediamenti fossero impegnati in tale attività e che, pertanto, possedessero le conoscenze navali e la tecnologia, sviluppate grazie alle loro attività di sussistenza, per navigazioni più complesse che avrebbero permesso contatti diretti con le comunità delle regioni costiere meridionali della penisola coreana attraversando lo stretto di Tsushima e, di conseguenza, che il loro controllo del flusso di beni e probabilmente di persone e informazioni si estendesse oltre i confini territoriali.

Questa speciale abilità e i contatti che mantennero con gli abitanti della penisola avrebbero investito loro di una posizione unica: sarebbero diventati i mediatori tra le comunità agricole dell'entroterra dell'arcipelago e la penisola, e i loro villaggi avrebbero acquisito un ruolo centrale nel funzionamento del sistema sociale regionale e oltre (Kusumi, 2007).

Ma sarà la quarta caratteristica che permetterà di capire alcune importanti dinamiche.

Gli scavi effettuati nei siti costieri come Nishijin-machi, Imajuku, Hakata, Tatarakomeda hanno permesso di comprendere la struttura di suddetti insediamenti. A dispetto del prestigio e dell'importanza acquisita, è evidente che per quanto grandi e assolutamente predisposti all'ibridazione culturale, questi insediamenti mantennero strutture di villaggio più "arcaiche" rispetto ai coevi insediamenti dell'interno risalenti al Periodo Shōnai. Pur essendo inseriti nel contesto di unità regionali, sembrano essere ancora presenti, al loro interno, unità di tipo familiare, vale a dire specificità artigianali e professionali che si svolgevano in seno al nucleo familiare. In archeologia, questa è una caratteristica tipica degli insediamenti che ancora non hanno assunto una solida struttura gerarchizzata (Renfrew, Bahn, 1995, pp. 179-180; Johnson, Earle, 2000).

Le evidenze archeologiche ci raccontano della coesistenza, nei suddetti insediamenti, di molteplici comunità provenienti da aree diverse del paese e ciò suggerisce che esse non furono organizzate in un ordine gerarchico unificato, ma "mescolate" tra loro come pari.

Per lungo tempo, questa caratteristica è passata inosservata, ma poi alcune indagini geologiche e pedologiche hanno dato quella che sembra essere una risposta chiave relativa alla loro natura e alle motivazioni che portarono al loro progressivo oscuramento a favore delle aree interne come quella di Kibi e soprattutto del Kinki.

Ebbene, a causa della natura geologica delle aree costiere, tali insediamenti insistevano su terreni che non permettevano la risicoltura. In alcuni casi, il terreno risultava troppo sabbioso, in altri, come nel caso di Nishijin-machi, la laguna alle spalle della duna su cui si trovava l'insediamento avrebbe potuto essere paludosa al tempo dell'occupazione dell'area e, anche se fosse stato possibile realizzare delle risaie ai suoi margini, la loro produttività sarebbe stata scarsa (Polanyi, 1966).

La mancanza di risaie e quindi della produzione di riso, portò a due fenomeni cruciali. Il primo, che molti di questi insediamenti, e in modo particolare quelli

localizzati su banchi di sabbia (come l'insediamento di Nishijin-machi), avrebbero richiesto un apporto esterno di riso e altri alimenti, semplicemente perché questi siti non avevano terra sufficiente, nelle loro vicinanze, per la coltivazione. Gli abitanti avrebbero, pertanto, dovuto contare su supplementi di cibo provenienti da altrove, almeno parzialmente, creando una condizione di dipendenza dalle aree più interne dove, invece, la risicoltura era ormai ampiamente sviluppata (AAVV, 2003, pp. 26-33).

Il secondo, invece, è di ordine sociale. Sappiamo bene che l'introduzione della risicoltura è uno di quegli elementi sociali che ha favorito, in tutte le aree del pianeta dove ha avuto luogo, lo sviluppo di una società fortemente gerarchizzata. Questo perché il lavoro richiesto dalla gestione delle risaie, come per esempio il controllo e la modifica dei corsi d'acqua, impone l'utilizzo di un'ingente forza lavoro (Wittfogel, 1957). Un numero elevato di persone che lavorano per uno scopo comunitario che necessitava di essere guidato da figure carismatiche e potenti che vedranno la loro evoluzione nella figura dei leader/sovrani.

Una conseguenza della nascita di tali società gerarchizzate è l'introduzione dei seppellimenti d'élite, ovvero la costruzione di mausolei funerari a simbolo del potere di un leader e della sua famiglia (Renfrew, Bahn, 1995, pp. 187-189; Johnson, Earle, 2000). Questo è possibile proprio grazie al sistema *forza lavoro/leader* nato dal lavoro nelle risaie. La stessa forza lavoro che verrà impiegata per la costruzione dei tumuli funerari.

Questa sembra essere una spiegazione più solida al motivo per cui i primi *kofun* si svilupparono tra la provincia di Kibi e quella del Kinki.

Pertanto, ricostruendo fin qui, possiamo dipingere un quadro abbastanza chiaro delle dinamiche che occorsero durante la fine dello Yayoi V, passando per il Periodo Shōnai, fino al Primo Kofun.

In un primo momento, all'incirca dalla metà dello Yayoi V, abbiamo insediamenti portuali il cui potere e prestigio raggiunse alti livelli grazie ai contatti che essi avevano con il continente. Sia accogliendo immigrati dalla penisola coreana, sia giungendo essi stessi nei porti dei vicini d'oltre mare. Tali contatti, non solo li resero il tramite per la diffusione, nel resto del Giappone orientale, dei tanto richiesti "beni di prestigio" provenienti dalla Cina e dalla Corea, ma li posero a controllo anche del flusso di persone, con gli spostamenti da e verso la Corea, e di informazioni, in quanto questi siti costieri divennero ricettori di tecniche e tecnologie ancora sconosciute nell'arcipelago, e focolari di sviluppo culturale grazie alla naturale fusione della cultura autoctona con quella importata dall'estero.

L'esclusività che avevano nei rapporti con la Corea li investì di una riconosciuta importanza che si manifestò con atti di "devozione" da parte delle aree più lontane che si recavano a omaggiare i capi defunti di suddette regioni. Tutto ciò è ulteriormente comprovato dalla massiccia presenza, tra i reperti rinvenuti, di beni d'oltre mare, di ceramica e altri oggetti provenienti da aree remote del Giappone e dalla conseguente produzione di ibridi.

Tali villaggi, però, risultavano più deboli dal punto di vista dell'organizzazione sociale. La loro posizione geografica non favorì lo sviluppo di una propria produzione di riso che portò alla conseguente mancanza di strutturazione di una solida società gerarchizzata capace di confrontarsi con le aree più interne del Giappone orientale (come Kibi e Kinki) che nel frattempo accrescevano la loro struttura interna. A indebolire ulteriormente le aree costiere fu, quindi, anche la conseguente dipendenza che esse avevano per l'approvvigionamento di riso dalle regioni più interne (Fig. 6).

Col tempo questa situazione portò a un'inversione di rotta. Dinanzi alla consapevolezza di possedere una struttura sociale forte e solida, i potentati regionali di Kibi e di Kinki ritennero sempre meno necessario avere per tramite con la Corea e la Cina i meno strutturati e più deboli villaggi costieri che da essi dipendevano per l'approvvigionamento di riso. Le tracce di migranti/visitatori dalla penisola si affievolirono e la quantità e qualità dei beni materiali importati dal continente declinò, aumentando, invece, verso est (Tsugiyama, 2007).

Una volta "conquistata" la rotta del Mare Interno di Seto e consapevoli che i villaggi costieri non avrebbero potuto apporsi, soprattutto militarmente, a una loro presa di posizione, i potentati regionali interni decisero, durante il periodo che oggi identifichiamo come Primo Kofun, che era giunto il momento di oltrepassare lo Stretto di Shimonoseki o di Kanmon, surclassando i villaggi costieri e strappandone il monopolio del flusso dei beni d'oltremare (Fig. 7).

Una volta ottenuto ciò e quindi stabiliti e ufficializzati i rapporti diretti con il continente, il potere era ormai nelle mani dei potentati di Kibi e del Kinki. In realtà, questa nuova situazione aprì la porta alla nascita di diversi nodi di scambio e controllo dei flussi di beni, persone e informazioni che determinarono la crescita di potere di diverse località ma che, come vedremo, non supereranno quello delle aree di Kibi e del Kinki.

L'analisi sul tipo di relazioni che vennero a instaurarsi tra i nodi del *network sociale e commerciale* risulta molto complessa, pertanto la si rimanda a successive occasioni. In questa sede cercheremo di riassumerla come segue (Mizoguchi, 2009).

Una volta "eliminato" il vantaggio acquisito dagli insediamenti portuali, in special modo quelli del Kyūshū, si instaurarono una serie di rapporti, spesso competitivi, tra i vari potentati regionali che controllavano i nodi della rete di scambi che si venne a creare tra il Giappone orientale e quello occidentale, soprattutto tra le aree di Kibi e del Kinki (Fig. 8).

Gli studiosi hanno a lungo dibattuto i fattori che portarono alla formazione dell'alleanza gerarchica centrata sul cosiddetto *Kinki Core Region* (KCR) fino alla stratificazione sociale sotto il controllo totale di quest'ultimo (Matsugi, 1998; Mizoguchi, 2000).

Sebbene non ci sia alcuna evidenza di una conquista militare da parte dei potentati del Kinki (Matsugi, 2007, p. 128; Terasawa, 2000, pp. 233-236), alcuni

studiosi ipotizzano che la competizione per l'accesso alle fonti d'oltre mare, come gli specchi cinesi e le materie prime coreane per la produzione del ferro, provocò, come abbiamo visto, l'aumento delle tensioni tra il KCR e le regioni del Kyūshū settentrionale (Fukunaga, 1998, pp. 240-241). Inoltre, non ci sono evidenze che indichino che il KCR abbia monopolizzato lo sfruttamento, o l'accesso, a risorse critiche – sia simboliche (specchi)⁴ che funzionali (materia prima per la produzione del ferro) – durante lo Yayoi V (Murakami, 2000). Infatti, la regione del Kyūshū settentrionale era meglio posizionata per l'accesso agli oggetti di prestigio cinesi e coreani (Fig. 9A) come anche per le fonti di approvvigionamento della materia prima per la produzione del ferro, che si ritiene provenisse dalla parte meridionale della penisola coreana (Murakami, 1998). Il Kyūshū settentrionale era chiaramente il centro di distribuzione degli specchi di bronzo cinesi e dei manufatti in ferro durante il Periodo Yayoi (Terasawa, 2000, pp. 204-220). Oltretutto, c'erano solo piccole e sparse pianure alluvionali adatte alla coltivazione del riso nell'orizzonte coperto dallo IKP (Fig. 9B). Le uniche tesi valide avanzate finora, per quanto riguarda le osservazioni precedenti, sono le seguenti: primo, il KCR godeva di un'alta capacità di portata perché le sue pianure alluvionali erano adatte per la coltivazione del riso, che ha contribuito a estendere la sua influenza politico-culturale attraverso le regioni adiacenti e oltre (Kondō, 1983, pp. 128-136); secondo, il Bacino di Nara, in questa regione, occupava la posizione nodale tra il Giappone occidentale e quello orientale, che naturalmente portò alla formazione di un'alleanza gerarchica centrata su Nara (Kondō, 1983, pp. 128-136; Matsugi, 1998, p. 185).

Il potere del bacino di Nara, pertanto, si sviluppò proprio grazie alla sua posizione che lo fece fungere da “porta” nei rapporti tra il Giappone orientale e quello occidentale, controllando i flussi di beni, informazioni e persone in maniera così incisiva da assumerne, col tempo, il completo monopolio.

Questi fatti suggeriscono che il principio del Periodo Kofun segnò l'emergere di alleanze di sistemi di governo centralizzati e gerarchizzati che Gina Barnes (2007) identifica come “politiche tra pari stratificate” (pp. 173-177) e che si riflettevano nell'orizzonte IKP, il centro del quale si estendeva lungo il corridoio del Mare Interno di Seto, ma che col tempo vedranno l'assoluta presa di potere da parte del Bacino di Nara dovuta, come abbiamo visto, alla sua posizione strategica di controllo (Kondō, 1983, pp. 175-210). Sarà proprio questa alleanza centralizzata sotto il potere di Nara che successivamente diventerà la fondazione dell'antico stato giapponese, pienamente fornito di una sua propria burocrazia, sistemi di tassazione e di reclutamento e istituzioni amministrative.

⁴ Difatti, sembra che il KCR avrebbe esclusivamente distribuito gli specchi *Gamontai shinjūkyō* nel KCR stesso e nella parte orientale del Mare Interno di Seto nella seconda metà del Periodo Shōnai (Fukunaga *et al.*, 2003, pp. 226-246), ma altre tipologie di specchi continuarono a essere importate nel Kyūshū settentrionale almeno durante la prima metà periodo (Okamura, 1999).

Bibliografia

- AAVV (1982). *Fukuoka shi maizō-bunkazai chōsa hōkokushō, vol. 79: Nishijinmachi iseki*. Fukuoka: Fukuoka MBE.
- AAVV (2003). *Fukuoka-ken bunkazai chōsa hōkokushō, vol. 178: Nishijinmachi iseki vol. 2*. Fukuoka: Fukuoka PBE.
- AAVV (2009). *Fukuoka-ken bunkazai chōsa hōkokushō, vol. 221: Nishijinmachi iseki vol. 9*. Fukuoka: Fukuoka PBE.
- Barnes, L. Gina (2007). *State Formation in Japan: Emergence of a 4th-Century Ruling Elite*. London: Routledge.
- Id. (2014). “A Hypothesis for Early Kofun Rulership”. *Japan Review*, vol. 27, pp. 3-29.
- Fukunaga, Shin’ya (1998). “Dōtaku kara dōkyō he”. In Tsude, H. (a cura di), *Kōdai kokka ha koshite umareta*, Tōkyō: Kadokawa shōten, pp. 217-275.
- Fukunaga, Shin’ya; Okamura, Hidenori; Kishimoto, Naofumi; Kurumazaki, Masahiko; Koyamada, Koichi; Morishita, Shōji (a cura di) (2003). *Shinpojiumu Sankakuen Shinjūkyō*. Tōkyō: Gakuseisha.
- Ikefuchi, Shun’ichi (1997). “Ōgata ho-fun ha nani wo imi suru ka”. In *Kōdai Izumo Bunkaten*. Matsue: Shimane PBE e Asahi Shinbun Co., pp. 90-93.
- Imamura, Keiji (1996). *Prehistoric Japan: new perspectives on insular East Asia*. London: UCL Press.
- Johnson, Allen; Earle, Timothy (2000). *The evolution of Human Society: from Foraging Group to Agrarian state*. Stanford: Stanford University Press.
- Kobayashi, Yukio (1961). *Kōfun jidai no kenryū*. Tōkyō: Aoki shōten.
- Kondō, Yoshirō (1983). *Zenpōkōenfun no jidai*. Tōkyō: Iwanami shōten.
- Kusumi, Takeo (2007). “Hakata-wan bōeki no seiritsu to kaitai”. *Kōkōgaku Kenkyū*, vol. 53, n. 4, pp. 20-36.
- Matsugi, Takehiko (1998). “Tatakai kara sensō he”. In Tsude, H. (a cura di), *Kōdai kokka ha koshite umareta*. Tōkyō: Kadokawa Shōten, pp. 163-216.
- Id. (2007). *Nihon retto no sensō to shokikokka keisei*. Tōkyō: Tokyo University Press.
- Mizoguchi, Kōji (2013). *The Archaeology of Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Id., (2000). “Bochi to maiso-koi no henshen: Kofun Jidai no kaishi no shakai-teki haikai no rikai no tameni”. In Hojō, Y.; Mizoguchi, K.; Murakami, Y. (a cura di). *Kofun Jidai-zo wo minaosu*. Tōkyō: Aoki shōten, pp. 201-273.
- Id. (2009). “Nodes and Edges: A Network Approach to Hierarchisation and state Formation in Japan”. *Journal of Anthropology and Archaeology*, vol. 28, pp. 14-26.
- Murakami, Yasuyuki (2000). “Tekki seisan ryutsu to shakai hankaku”. In Hōjo, Y.; Mizoguchi, K.; Murakami, Y. (a cura di). *Kofun jidai zo wo minaosu*. Tōkyō: Aoki shōten, pp. 137-200.
- Id. (1998). *Wajin to testu no kōkōgaku*. Tōkyō: Aoki shōten.

- Okamura, Hidenori (1999). *Sankakubuchi shinjūkyō no jidai*. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan.
- Petrella, Daniele (2007). “L’influenza dell’ideologia imperiale sull’archeologia del periodo Kofun”. *Orientalia Parthenopea*, vol. V, pp. 75-87.
- Polanyi, Karl (1966). *Dahomey and the Slave Trade: An Analysis of the Archaic Economy*. Seattle: University of Washington Press.
- Renfrew, Colin; Bahn, Paul (1995). *Archeologia. Teorie, metodi, pratica*. Bologna: Zanichelli.
- Seike, Akira (2015). *Himiko to joseishuchō*. Tōkyō: Gakuseisha.
- Shimōjō, Nobuyuki (1994). “Yayoi, Kofun jidai no Kyūshū-gata sekisui nit suite”. *Kyūshū bunka-shi kenkyūsho kiyō*, vol. 29, pp. 71-103.
- Soumaré, Massimo (2009). *Japan in Five Ancient Chinese Chronicles – Wo, the Land of Yamatai, and Queen Himiko*. Fukuoka: Kurodahan Press.
- Tanaka, Yoshiyuki (1995). *Kofun jidai shinzoku kozō no kenkyū*. Tōkyō: Kashiwa shōbō.
- Terasawa, Kaoru (2000). *Nihon no rekishi, Vol. 2: Ōken tanjō*. Tōkyō: Kōdansha.
- Tsugiyama, Jun (2007). “Kofun jidai shōki no Setouchi ruto wo meguru doki to kōryū”. *Kōkogaku Kenkyū*, vol. 54, n. 3, pp. 20-33.
- Wittfogel, Karl (1957). *Oriental Despotism: A Comparative Study of Total power*. New Haven: Yale University Press.
- Yamamoto, Tadano (2001). *Nihon kōkogaku yōgo jiten*. Tōkyō: Tōkyō bijutsu.

Immagini

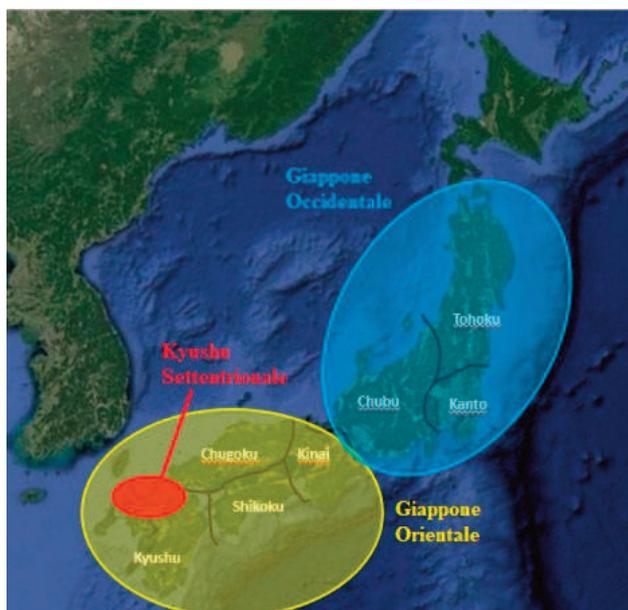


Fig. 1

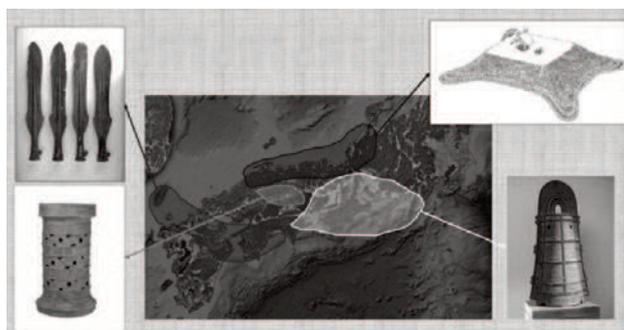


Fig. 2

Nome: Urama Chausuyama Kofun
 Tipologia: Zenpō kōhenfun
 Lunghezza: 138 m



Nome: Bizen Kurumazuka Kofun
 Tipologia: Zenpō kōhōfun
 Lunghezza: 48 m

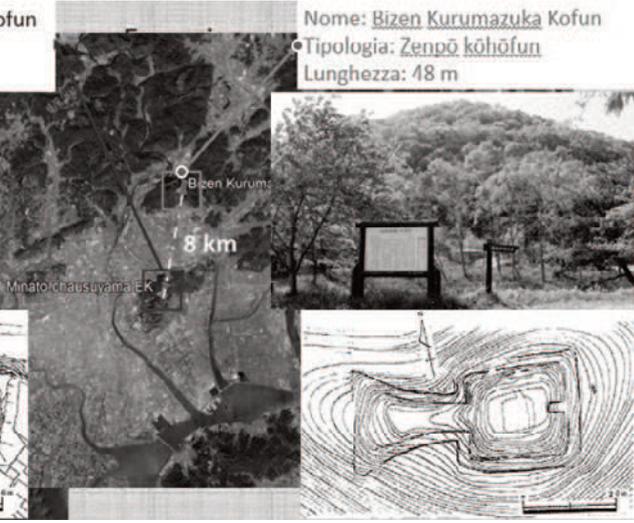


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

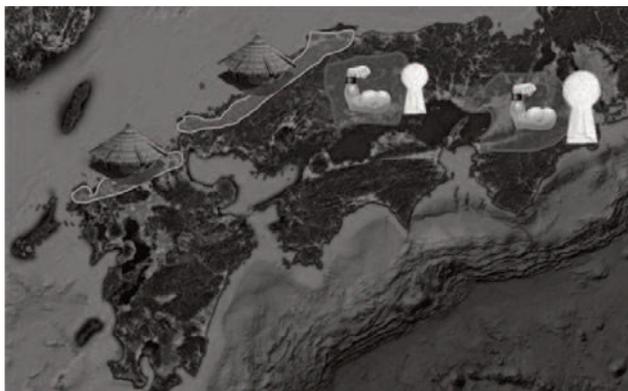


Fig. 6



Fig. 7

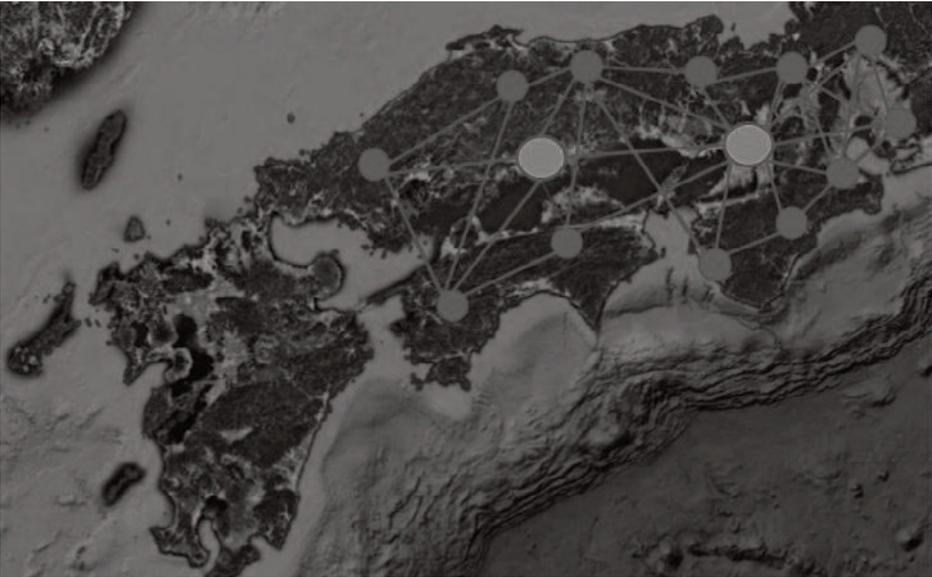


Fig. 8

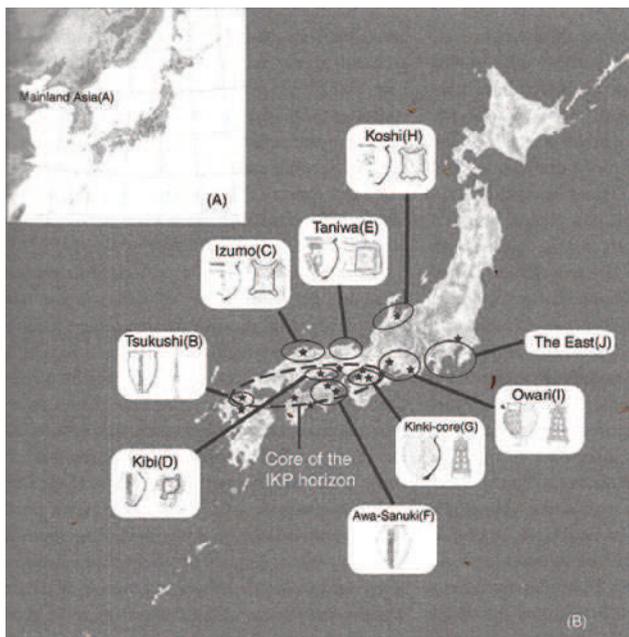


Fig. 9

L'ambasceria Keichō nelle fonti a stampa dal Seicento al primo Novecento

Annibale Zambarbieri

Il presente saggio intende focalizzarsi su alcune ripercussioni di un'ambasceria che, partendo dal Giappone nel 1613, raggiunse prima il Messico, poi la Spagna l'anno successivo, e infine Roma, rientrando in patria nel 1620. Denominata *Keichō*, secondo la designazione nipponica del periodo (dal 1596 al 1615) in cui fu pensata e avviata, succedeva ad altre legazioni: quella *Tenchō*,¹ del periodo immediatamente precedente, promossa a scopi principalmente religiosi dal gesuita Alessandro Valignano (1582-1590); poi quella di natura principalmente diplomatica e politica condotta dal francescano Alfonso Muñoz (1610-1615). Luis Sotelo (1574-1624), confratello di questi, insieme al samurai Hasekura Tsunenaga (1571-1622), fu protagonista – o deuteragonista – di una delegazione del 1613, promossa da Date Masamune (1567-1636), *daimyō* di Sendai. Sui riflessi in opere a stampa, uscite dal XVII secolo agli inizi del XX, è centrato questo lavoro. Se ne escludono dunque le testimonianze archivistiche già edite in apposite raccolte e in diversi saggi. Il lettore non troverà, quindi, una ripresentazione di taglio critico riguardante la preparazione, lo svolgimento, il significato e la portata di quel singolare episodio, oggetto ormai di pregevoli monografie e studi settoriali.² Potrà dunque accostare reazioni verificatesi nell'arco di tre secoli, spaziando da toni e contenuti polemici a una più matura comprensione degli eventi, e ciò attraverso la lettura di fonti prima non note o trascurate, a riprova dell'imprescindibilità di ricorrere, in ogni ricerca storiografica, all'analisi delle fonti.

¹ Per l'ambasceria *Tenshō* la fonte primaria è il *De Missione* (1590). A proposito dell'attribuzione di questo testo a Valignano, si veda Moran (2001, pp. 7-21). Una resa coeva agli avvenimenti si trova in Gualtieri (1586). Tra le numerosissime analisi, son da vedere: Sorge (1988), Brown (1999, pp. 872-906); Massarella (2005, pp. 329-350); Elisonas (2007).

² Per le numerose disamine critiche in proposito basti citare alcuni titoli di una bibliografia nutrita: il recente Ciapparoni La Rocca (2020), ma anche Sorge (1991), Lee (2012), Zambarbieri (2014, pp.115-137, 2018, pp. 689-749. In lingua giapponese Gonoï (1999), Ōizumi (1999), Keichō Shisetsu (2004). Non si può non rilevare la complementarietà di queste e di altre analisi, stante la diversa scelta delle fonti, dei metodi euristici, delle opzioni interpretative. A modo di esempio, basti qui citare il saggio di Martinez Shaw (2016) che opportunamente segnala il collegamento tra l'ambasceria in oggetto e quella di Muñoz, ma che riserva scarsa attenzione alla visita e alla permanenza a Roma di Hasekura e Sotelo, aspetto non secondario per i legami tra Spagna e Santa Sede e per le implicazioni del contatto tra culture lontane. Tra le molte altre pubblicazioni, da vedere anche Schutte (1967).

Primi riflessi

Precoce eco dell'ambasceria proveniente da Sendai si ebbe nell'*Historia del Regno di Voxu*, libro composto mentre la spedizione era ancora in itinere, dunque quasi un *instant book*, e pubblicato nel 1615 e presto diffuso grazie a traduzioni. Verrà ripreso in successive rievocazioni, anche le più recenti. L'aveva scritto Scipione Amati (1585-1634), un ecclesiastico cooptato nella legazione, quando questa giunse a Madrid, perché fungesse da *trait d'union* per i programmati incontri con il sovrano spagnolo, il Papa e altri personaggi. Il libro servì per aggiornare l'opinione pubblica sulla provenienza e gli scopi dell'iniziativa, nonché per propagandarla (1615, 1617). Amati, «interprete et historico dell'ambasciata», come indicava il frontespizio dell'opera, si era avvalso delle notizie fornitegli da Sotelo e anche di contributi a stampa, promossi con ogni evidenza dallo stesso religioso.³ Da notare come un testo sempre a stampa in lingua francese segnalasse di lì a poco l'avvenuta ambasceria e insieme la presunta conversione al cattolicesimo di Date Masamune, *daimyō* di Voxu (o Mutsu), appunto l'odierna regione di Sendai (*Conversion du Roy Ydata Maçamvne*, 1618). Questi, come detto, aveva promosso e finanziato la spedizione, ufficializzandola e garantendola tramite Hasekura, come proprio rappresentante, e un gruppo di giapponesi.

Da lì a poco, spunti polemici sull'iniziativa furono innescati da un discusso memoriale dello stesso Sotelo. Secondo l'opinione corrente, il francescano lo aveva composto al rientro in Giappone, dove venne imprigionato e martirizzato, perché fosse recapitato al pontefice. Il testo fu divulgato dal domenicano Diego Collado, provocando, però, l'immediata confutazione di Juan Cevicos. Quest'ultimo sosteneva che l'iniziativa di Masamune si era fondata su ambigui presupposti e comunque risultava pregiudizievole per gli equilibri politici e religiosi, tanto in Europa quanto in Giappone.⁴ Non mancò una singolare illustrazione di quanto accaduto. Comparve in un interessante volume pubblicato a Ulm, nel 1627, dal laico Joseph Furttenbach. Trasferitosi giovanissimo in Italia per apprendervi la mercatura, vi dimorò dal 1600 al 1620. Dotato di vivace intelligenza e di notevoli cognizioni in campo architettonico, ispezionò, ammirò e descrisse costruzioni e opere d'arte. Quello che ne derivò fu un resoconto, una sorta di *bedeker* avant-lettre, un suggestivo caleidoscopio di sguardi sulle nostre città.⁵ Nel grande museo

³ Alcuni contributi recano nel titolo il nome dello stesso Sotelo: *Relación verdadera Del Recibimiento* (1616); *Relación verdadera* (probabilmente 1616). Altri contributi a stampa sono citati da Laures (1957, pp. 213, 215, p. 216).

⁴ L'edizione della lettera in 10 ff., datata 20 gennaio 1624 iniziava con le parole «Beatissime Pater, post Praemissam sanctorum (ad quos etiam hinc prostratus iaceo), umile, ac devotam osculationem [...] frater Ludovicus Sotelo [...]» fu pubblicata a Madrid nel 1628 e in successive edizioni tra cui a Frankfurt nel 1634 (Laures, p. 233): *Discurso Del Doctor Don Ivan Cevicos [...] que en lengua Latina se imprimió, y divulgó en Madrid, por principio deste año de 1628* (21 ff.).

urbano che fu la Roma di inizio Seicento, l'autore riferì della sua visita al *Palaziotto* eretto dagli architetti Flaminio Ponzio e Giovanni Vasanzio (Jean von Santen), su commissione di Scipione Caffarelli Borghese, cardinal nepote di Paolo V (nato Camillo Borghese, 1550-1621, pontefice dal 1525 al 1621). In una grande sala della signorile dimora, lo colpì la tela raffigurante «un ambasciatore del re del Giappone», aggiungendo che il personaggio ritratto era giunto a Roma per trovare – «befindend» era il verbo usato – la Fede cristiana. Soggiungeva che l'emissario nipponico si era premurato di omaggiare il papa con artefatti preziosi, accuratamente descritti. Da notare che, se questi sono irrintracciabili, il quadro del donatore identificabile con Hasekura è attualmente conservato nella Galleria Borghese.⁶ Se l'opera di Furtttenbach apriva uno spiraglio su una tappa importante dell'ambasceria, parecchie narrazioni continuarono a coltivarne la memoria. Queste prime pubblicazioni rappresentano gli iniziali anelli di una catena composta di parecchie opere dedicate all'argomento. Si possono dividere in due serie: la prima rispecchiante visuali francescane, soprattutto ma non solo, in dipendenza dall'*Historia* di Amati; la seconda focalizzata sulle memorie, le carte e le valutazioni di provenienza gesuitica. Per ambedue bastino alcuni esempi.

All'ambasceria dedicò una considerevole attenzione il francescano Marianus Orscelar nei sei volumi del suo *Gloriosus Franciscus redivivus* (1625). Designazione meno altisonante sarebbe stata inadeguata a introdurre la «conversio Iaponiae, sive Potentissimi inter iapones regni voxuani». Dopo aver descritto quell'esteso «regno», qualificato sorprendentemente, e senza dubbio propagandisticamente, quale «olim sedes imperatorum», spiegava come Sotelo avesse ricevuto da Masamune il compito di recarsi dallo *shōgun* per attingere notizie sulla venuta degli olandesi nel paese del Sol Levante. A sua volta, il signore del luogo – evidentemente il *daimyō* di Sendai – gli avrebbe affidato l'incarico di intavolare trattative con il re di Spagna e con il Papa, affiancandogli «Faxekuram Rocuiemonem, ex antiquissima prosapia Meaci oriundum», si postillava con fantasiosa indicazione dinastico-geografica. Il viaggio della «legatio fide dignissima» era culminato, secondo il testo, nell'udienza pontificia, dopo la quale, si soggiungeva in maniera sbrigativa, gli ambasciatori «ad suum regnum perrexerunt». Non stupisce l'assenza di cenni sul martirio di Sotelo, avvenuto in seguito: l'autore evidentemente non conosceva ancora quel tragico epilogo (Orscelar, 1625, libro IV, pp. 531-548, pp. 555-560). Nelle prospettive della famiglia francescana, gli eventi assunsero un timbro di esemplarità anche per l'apostolato in altre terre. Gabriel Sagard, nella sua *Histoire du Canada*, edita un decennio dopo, segnalò «la mémoire encore toute

⁵ *Newes Itinerarium Italiae, in Welchem der Reisenden nicht allein gründlichen Bericht durch die herrlichste nambaffieste Örter Italiae sein Reiss wol zubestellen, sonder es wirdt [...]*, Jonan Saurin, Ulm 1627; il volume è arricchito da 30 tavole fuori testo. Riedizione anastatica 1971. Breve nota biografica su Furtttenbach di Koepf (1878).

⁶ Si veda Sarti (2020) e l'ampia bibliografia annessa.

récente des grands fruicts que les Recollects avaient operé dans l'Amerique orientale et au Royaume du Toxu que d'autres disent Voxu, qu'il avoient depuis naguère converti à la Foy, leur fit jeter l'œil sur eux et s'adresser au R.P. Chapoin Provincial des Recollects de la Province de S. Denis pour obtenir de luy quelques Religieux pour si necessaire et glorieuse Mission» (Sagard, 1636, p. 11; Godbout, 1955, pp. 89-97).

L'imponente silloge degli *Annales minorum*, che il celebre francescano Lucas Wadding (1588-1657) pubblicò tra il 1624 e il 1625, comprendeva le fonti relative all'ordine serafico per l'arco di tempo dal 1208 al 1504 e quindi non vi erano incluse quelle relative al secolo XVII (Pandzić, 1957, pp. 275-286; Buffon, 2006, pp. 404-406; Broggio, 2010, pp. 151-168). Tuttavia lo stesso autore, nel repertorio *Scriptores Ordinis Minorum* uscito in prima edizione nel 1650, includeva una sintetica nota riguardante l'attività di Sotelo, il quale «post innumerabiles labores, extrema vitae pericula [...] tandem Voxii Regem Idatem Masamunem ad fidem reduxit, a quo simul cum Philippo Faxecura Regis consanguineo missus est legatus in Urbem, obedientiae, et fidelitatis sacramentum Paulo V praestiturus». Il testo prosegue nel raccontare le vicende dell'ambasceria a Roma e nel riportare la notizia della citata lettera di Sotelo dal carcere, precisando che alcune parti della missiva erano state espunte in quanto suscettibili di mettere in cattiva luce «religiosam quamdam familiam», allusione neppur troppo velata alla Compagnia di Gesù (Wadding, 1650, p. 245; O' Carrol, 1959; Broggio, 2010).

Per contrasto, sul fronte dell'Ordine ignaziano si erano affacciate precocemente riserve sull'ambasceria, manifestate in missive dirette al padre generale. Uno dei portavoce delle critiche fu il missionario Pedro Morejón (1562 ca -1634?) che, vissuto per ventiquattro anni in Giappone dove rivestì ruoli di responsabilità, era poi stato costretto a trasferirsi a Macao per sfuggire alle misure repressive adottate nel paese. Singolare figura di evangelizzatore e viaggiatore tra Europa, Nuova Spagna, Oriente Estremo, testimone e protagonista di incontri religiosi e culturali, aveva pubblicato nel 1621 una cronaca corredata di riflessioni sul Giappone e sulla Cina. Fra le molte notizie, presentava anche un ritratto di Masamune, precisando: «no falló quien quiso decir, que este señor era ya catecumeno, y aun algo más, pero es evidente que nunca tal fué hasta agora, ni parece le pasó jamás por el pensamiento [...]. Y aun favoreció algun tanto con la esperançia que aura tanto, y comercio en sus tierras con la Nueva España, Filipinas, que para este fin se mostrava benevolo con buenas palabras sin llegar a efecto, y este fué el intento, no otro de venir a Nueva Espana, con mercadura un navio suyo, y enbiar un criado suyo a España, como es notorio». Ma tutto finì in un insuccesso, perché non vi fu «respuesta de su Majestad». ⁷ L'estrema sintesi, da cui era espunta qualsiasi al-

⁷ Morejón (1621, f. 106r). Su questo personaggio (1562 - 1639) basti consultare Nawata (2012, pp. 117-135). Schütte (1975, p. 1243).

lusione a Sotelo, comunicava l'esito negativo dell'intrapresa, obliterando il *punctum saliens* del ricevimento pontificio accordato all'ambasceria.

Un altro e più celebre gesuita, Daniello Bartoli (1608-1685), nella sua monumentale *Dell'istoria della Compagnia di Giesù*, esponeva gli avvenimenti e le caratteristiche della missione in Asia e particolarmente in Giappone o *Imperio di Xongun Sama*. Fondandosi sulle copiose relazioni che i confratelli erano soliti inviare a Roma da molte parti del mondo, egli, stando nel suo studio a Roma, poteva affacciarsi su grandi spazi e su avventure stupefacenti, sebbene spesso tragiche. Lo scopo edificante non impoveriva la carica di novità delle informazioni, comunicate attraverso uno stile turgido di immagini e di accorte scelte lessicali, entro l'orchestrazione di una brillante scrittura. Riguardo al paese del Sol Levante, ormai unito sotto i Tokugawa, si soffermava a parlare anche del regno di Oxu, retto dal principe Masamune, «nominato in Europa, per l'ambasceria che di colà vi spedì l'ottobre del 1613, per legare con la vecchia e con la nuova Spagna uno scambievole traffico, da grandemente arricchire se si effettuava». La prosa era attraversata dalla polemica verso quell'iniziativa, attuata con la decisa partecipazione di Sotelo. Al dire dello scrittore, scarsa fiducia avrebbe meritato quel principe «di religione idolatra, di setta epicureo» sicuramente non catecumeno. Spiegava come il regno su cui esercitava il suo dominio non era «tutto in signoria d'un sol principe», come aveva sostenuto «chi per suo privato interesse voleva far comparire Gran Re Date Masamune» (Bartoli, 1660, pp. 66-67; Asor-Rosa, 1964, pp. 563-571; Angelini, 1981).

Queste e simili ripercussioni secentesche dell'ambasceria restavano all'interno del recinto cattolico. Al di fuori è da segnalare la reticenza constatabile in un campo, si direbbe più direttamente concorrenziale al cattolicesimo post-tridentino ma anche entro quello dei divergenti interessi commerciali in Asia. Il celebre Montanus Arnoldus (1625-1633), in un passaggio della sua opera sulle *Ambassades mémorables de la Compagnie des Indes orientales [...] vers les empereurs du Japon*, ricostruisce quantunque per sommi capi la spedizione promossa da Valignano, qualificandola come «la seule Ambassade [...] qui soit venue de la part des Grands de ce pays là en Europe. Depuis ce temp là les Provinces Unies, ayant envoyé plusieurs flottes vers le Japon prouvèrent des avantages très considérables». Nessun cenno, dunque, al viaggio di Hasekura-Sotelo, nemmeno per criticarne gli scopi e lo svolgimento (Montanus, 1680, pp. 17-23; Hasselink, 2002, pp. 99-123; Curvelo, 2003, pp. 147-157).

Valutazioni settecentesche

All'inizio del XVIII secolo, quindi a distanza di quasi un secolo dall'ambasceria, se ne trovano tracce in un libro scritto non da religiosi, ma da Engelbert Kämpfer, viaggiatore, medico, naturalista. Tra le descrizioni di molti paesi, popolazioni, co-

stumanze, erano dedicati dettagliati ragguagli al Giappone, per riportarne la flora, la fauna, i paesaggi, i costumi degli abitanti e la loro mentalità, il tutto impreziosito da un abbondante corredo di illustrazioni. Non mancavano cenni all'ambasceria del *daimyō* di Sendai, «second Embassy from Japan to Rome». E si postillava: «it was sent by Date Masamune, Prince of Oxu, that is Osju, the most Northern Province of Empire of Japan, and F. Ludovucis Sotelo, a Franciscan, was at the head of it. They went into Europe by the way of West-Indies, and were admitted to an audience of the Pope the 3rd of November 1615» (Käempfer, 1727, p. XXXVII; Bodart-Bailey, 1999, pp. 1-21).

Un riesame complessivo dell'impresa sarà condotto, sempre all'abbrivio del Settecento, dal gesuita Pierre François Xavier de Charlevoix (1682-1761). Ricalcando le riprovazioni avanzate da Bartoli, fissava l'obiettivo su Masamune, per sminuirne il ruolo politico, specificando cioè la reale portata del suo dominio circoscritto solo ad una parte del Nord-Est del Giappone e per ironizzare sul rapporto da lui intrattenuto con il francescano («l'homme du monde le plus capable de l'éblouir par de belles espérances, et de le tromper en effet»). Avrebbe dunque fatto intravedere di essere vicino a convertirsi al cristianesimo, con l'unico scopo di instaurare proficue relazioni economiche con la corona di Spagna. Attraverso maneggi presso lo *shōgun*, era riuscito ad organizzare l'ambasceria di cui «un Gentilhomme nommé Faxicura Rokuieumon eut tout l'honneur», ma Sotelo «en devait être l'âme et avoir tout les secrets». L'autore segue le tappe della spedizione, soffermandosi su non pochi dettagli e riportando documenti, fino al rimpatrio di Hasekura, cui fu ingiunto di abiurare il cristianesimo. Aggiungeva un'articolata confutazione del citato memoriale di Sotelo, sulla scorta del testo di Cevicos. Né risparmiava uno sbrigativo «fin-de-non-recevoir» nei confronti dell'opera di Amati *Historia del Regno del Voxu*, rilevando «le peu de fond qu'on peut faire de ce qui est dit dans cete ouvrage, des dispositions de Mazamune aux chrétiens» (Charlevoix, 1736, pp. 166-169; pp. 284-294; pp. 505-543, p. 696).

Un ventennio dopo l'uscita dell'opera di Charlevoix, fra Domingo Martinez «chronista general» della provincia minorita di San Gregorio nelle Filippine, nonché commissario del S. Ufficio, dava alle stampe un *Compendio Historico de la Apostolica Provincia di San Gregorio*, il cui terzo libro trattava «lo perteneciente a el Japón». In parecchie pagine indugiava sull'ingresso di Sotelo in Giappone e sulle successive intese tra il francescano e Date Masamune, passando poi alla spedizione, effettuata insieme a «Faxicura Kotuyemon» verso la Spagna, dove a suo dire gli inviati erano stati accolti con grande favore presso la corte di Madrid. L'udienza da Paolo V veniva descritta con palese soddisfazione, tanto più che il pontefice aveva manifestato il proposito di creare il francescano vescovo, anzi «cardinal y Legado a latere». Ma al disegno si erano opposti i cardinali Zapata e Belarmino «con el fundamento de no estar todavia bien assentada en los reinos del Yapon la Cristiandad». Quindi fu giocoforza rassegnarsi alla «suspención de tan ardua impresa», e incominciare sollecitamente l'avventuroso ritorno in Giappone

dove Sotelo subirà il martirio (Martinez, 1756, pp. 151-153; pp. 172-178; pp. 207-211). Varcata la metà del secolo sarebbe uscita in versione italiana il memoriale dello stesso francescano. La pubblicò Giuseppe Bettinelli, editore fra l'altro di Metastasio, Goldoni e Chiari.⁸ Si trattava di uno dei *tometti* nella serie *Delle cose del Portogallo rapporto a' P.P. Gesuiti*, dedicata alle polemiche contro la Compagnia di Gesù, che avevano un importante epicentro nel paese lusitano da cui l'anno precedente il primo ministro Sebastião José de Carvalho marchese di Pombal aveva espulso i membri dell'Ordine ignaziano. Nel contesto di quelle diatribe, che culminarono com'è noto nella soppressione dello stesso Ordine durante il 1773, l'ormai lontana controversia sull'iniziativa di Sotelo avrebbe dovuto ulteriormente porre in cattiva luce l'organizzazione religiosa contro cui si erano appuntate le ostilità delle corti europee (Venturi, 1976, pp. 3-29).⁹

L'Ottocento

Le rievocazioni dell'ambasceria, costruite per parecchi anni su incroci polemici, conosceranno, all'inoltrarsi del secolo XIX, inflessioni in parte nuove grazie a una mutata coscienza critica e alla più agevole accessibilità a fonti documentarie. Come si legge nell'incipit di alcuni romanzi, il ritrovamento, in questo caso non fittizio, di manoscritti, magari "dilavati", diede avvio alla ripresentazione in chiave nuova di ciò che era stato tramandato. Nel 1859 a Sevilla il giornalista e scrittore José Velásquez y Sanchez, da poco nominato responsabile dell'archivio municipale, nell'ispezionare un armadio chiuso da molto tempo s'imbatté in «un canudo de lata enmohecida» contenente un «papel dorado». L'inaspettato rinvenimento destò stupore perché la scrittura su quella carta era in caratteri giapponesi. Si trattava infatti del messaggio diretto da Date Masamune alla città tramite l'ambasceria giuntavi nel 1614. Ma non era tutto: il luccichio di una spada, un po' appannato per la patina di polvere, aggiungeva sorpresa a sorpresa. E lì accanto si sarebbe dovuta trovare, secondo i documenti, anche una katana, a completare il corredo di regali elargiti da quel signore nipponico, ma il prezioso oggetto era stato evidentemente sottratto.¹⁰ La scoperta fece scalpore e rinverdi un appassito ricordo.

⁸ *Lettera di fra Lodovico Sotelo Francese Legato del Re Ossiense del Giappone alla Sede Apostolica e missionario parimenti Apostolico in quel Regno e glorioso Martire di Gesù Christo diretta a N. S. Urbano VIII sopra lo stato della Chiesa del Giappone*, in Venezia, appresso Giuseppe Bettinelli, 1760, 37 pagine. L'ultima pagina contiene la *licenza* per la stampa, concessa dai Riformatori dello Studio di Padova, con la nota che assicurava come nel testo non si trovasse «cosa alcuna contro la Santa Fede Cattolica: e parimente [...] niente contro Principi, e buoni costumi».

⁹ Da ricordare per rendere il clima del momento anche la chiusura, ottenuta con metodi violenti, dell'esperienza gesuitica delle *Reduccionen nel Guaraní* che era stato oggetto di un'ampia ricostruzione da parte del ricordato P. Charlevoix (1934).

¹⁰ Pare che non si ritrovasse più un ventennio dopo, il 13 novembre 1634 la venuta di Sotelo

L'emergere di questa evidenza materiale costituì il preludio al rinvenimento di nuove fonti nonché di ricostruzioni dell'ambasciata meno conflittuali e soprattutto non innervate da polemiche. A favorire una retrospettiva più matura giovò l'opera di Léon Pagés (1814-1886) *Histoire de la religion chrétienne au Japon* (1869-1870), robusta serie documentaria riguardante la presenza dei missionari nei paesi del Sol Levante. Rappresentava il prosieguo della bibliografia relativa agli studi sul Giappone già pubblicata dallo stesso autore (1859). I due lavori costituirono «un progrès incontestable par la richesse d'information» sul secolo *nanban*, come venne riconosciuto un quarantennio più tardi (Maître, 1903, p. 414). Anche recentemente quest'opera è stata giudicata da un esperto come Turnbull «magisterial work» (1998, p. 20) e storici nipponici non esitano a riconoscerne l'utilità (Maruyama, 1968, pp. 78-139). L'accelerazione alla ripresa degli studi sul tema fu determinata, come appena accennato, dall'impatto con altre testimonianze allora venute alla luce. La più interessante tra queste emerse durante il viaggio in parecchi paesi occidentali della missione Iwakura (*Iwakura shisetsudan*) così chiamata dal nome di chi ne fu a capo, Iwakura Tomomi (1823-1886). Questa spedizione inaugurò un importante confronto del Giappone con sistemi politico-sociali a vasto raggio, costituendo un volano per la svolta dal *sakoku* al *kaikoku* (Nish, 1998; Tanaka, 1983, pp. 64-98).

Fu a Venezia che, nel maggio 1873, membri della delegazione, nella visita a musei e ad altre istituzioni culturali, osservarono lettere riguardanti le missioni *Tenchō* e *Keichō*. Kume Kunitake (1839-1913), il solerte e intelligente diarista dell'ambasciata (Mayo 1973, pp. 3-67) riferì, nel suo minuzioso resoconto, che il 29 del mese, visitando l'archivio della città, alcuni membri della delegazione si imbararono in reperti relativi alle due ambasciate. In particolare, guardarono con compiaciuto stupore due firme olografe di Hasekura, che sollecitamente Kume ricopiò e poi riprodusse a stampa nell'edizione dei suoi diari (Kunitake 2002, vol II, pp. 352-355).

Se i riferimenti in proposito da parte dell'autore sono brevi, in maniera molto più ampia la relativa documentazione verrà edita e studiata da Guglielmo Berchet (1833-1913), che assistette i giapponesi nella consultazione dell'archivio. Egli pubblicò infatti una monografia sulle ambasciate *Tenchō* e *Keichō*, rifuggendo da istanze apologetiche o controversistiche. Era di mestiere, come si suol dire, per quel lavoro, quale curatore delle *Relazioni degli ambasciatori veneti*, delle *Fonti italiane per la storia delle scoperte del Nuovo mondo*, nonché dei *Diarii di Marin Sanudo*. Continuò a manifestare il suo partecipe interesse culturale verso il Giappone in vari ambiti, occupandosi anche del commercio con l'Italia da lui seguito con impegno, mentre svolgeva il compito di segretario dell'Istituto Veneto di Scienze

e di Hasekura. Su questo ritrovamento di veda Fernández Gómez (1992, pp.16, p. 142, p. 159) i dove si rimanda al testo di Velásquez y Sanchez (1862, pp. 57, pp. 62-72).

Lettere ed Arti, a contatto con il noto statista Luigi Luzzatti. A corroborare la scelta per questa attività dovette contribuire verosimilmente l'incontro con l'ambasceria Ivakura (Berchet, 1877; Motoaki, 1997-1998, pp. 247-281).

Nel resoconto del breve soggiorno veneziano, Kume inserì una rapida retrospettiva sulla presenza cristiana in terra nipponica durante l'ultimo periodo del XVI secolo e all'inizio del successivo. Sua una pennellata a presentare il personaggio Hasekura, descritto come fedele seguace della religione occidentale. Equivocò su altri particolari, come ad esempio nell'accento alla partenza di Hasekura su una nave olandese diretta da Venezia verso la sua patria, così pure nell'interpretare la dicitura di un'iscrizione, vista in Santa Maria della Salute, riferendola all'ambasceria Keichō mentre riguardava con ogni evidenza la precedente spedizione gesuitica. Si tratta infatti di una lapide commemorante la visita che il 5 luglio 1585 i quattro giovani della spedizione organizzata da Valignano, fecero alla chiesa della Scuola della Carità, quando furono aggregati alla relativa confraternita, ricevendo la rituale "cappa". La lapide, prima sita in quel tempio, venne poi traslata nella celebre basilica di Santa Maria della Salute ed è tuttora conservata nel palazzo del seminario patriarcale (Moschini, 1842).

I delegati del gruppo Iwakura dovettero ricevere una positiva impressione nel constatare *de visu* segni lasciati da lontani abitanti del loro paese. Per la verità in questa scoperta erano stati preceduti con due mesi di anticipo dal bonzo Shimaji Mokurai (1838-1911), in un suo viaggio ricognitivo di tradizioni religiose, che fra l'altro l'aveva condotto a Gerusalemme (*Sendai shishi*, 2010, p. 476). Dal canto loro le persone del gruppo potevano intravedere, nell'antica ambasceria, una remota avvisaglia del più recente dischiudersi del paese verso l'Occidente. Forse anche perciò le constatazioni fatte a Venezia ottennero una ragguardevole notorietà. Nel 1876 un'esposizione a Sendai esibì alcuni reperti europei che Hasekura era riuscito a conservare e a portare con sé in patria. L'imperatore Meiji volle ispezionarli, ordinandone poi il trasferimento alla capitale (*Sendai shishi*, 2010, p. 478).¹¹ Il funzionario governativo Hirai Kishō, in un volume sollecitamente edito, desumendo informazioni, come dichiarava, da fonti nipponiche e straniere, tra cui, a quanto sembra, soprattutto dal citato volume di Léon Pagés, tracciò per sommi capi la storia dell'ambasceria. Interessante quanto scrisse sulla condotta di Date Masamune, il *daimyō* che l'aveva promossa. Assecondando il progetto, condiviso anche dallo *shōgun*, di intrattenere rapporti commerciali con la Spagna, il signore di Sendai decise di coinvolgere nell'impresa il francescano Sotelo, assegnandogli un ruolo imprecisato, ma non secondario, nella spedizione per la Nuova Spagna e per l'Europa. Gli aveva prospettato di favorire l'apostolato dei francescani nei propri territori; promettendogli anzi di farsi cristiano. Uno stratagemma, que-

¹¹ Della visita avvenuta il 25 giugno 1876 (anno nono di Meiji) e dell'esposizione diede notizia il foglio «Tōkyō Nichi Nichi», 3 luglio 1876.

sto, secondo Hirai, solo per agevolazioni logistiche e diplomatiche da ottenere durante auspicate trattative di stampo economico. In realtà egli avrebbe sempre mantenuto il proposito di estirpare la religione dei barbari del sud dalle sue terre: «Masamune sore o okumi nanban o seishi sono ken o tatanto kossu» («Masamune, conseguentemente, desiderava controllare i babari del sud ed eliminare il problema». Hirai, 1876, p. 9). La schietta ammissione non impediva al funzionario governativo di valorizzare i lasciti del viaggio di Hasekura: da rilevare come una cospicua parte del volume fosse dedicata all'elenco degli oggetti provenienti dall'Europa, e consegnati grazie alla diligenza del giapponese.

Ulteriore sintomo del risveglio di analogo interesse, pure presso gli occidentali residenti in Giappone, fu nell'ottobre 1877, la tornata dell'*Asiatic Society of Japan*. Vi si presentò il *paper* di J. H. Gubbins, *Introduction of Christianity in China and Japan*, nel quale erano ricostruiti brevemente, anche attraverso il ricorso ad apposita documentazione, i fatti di due secoli prima. Nel dibattito che seguì, riportato nel *Transactions of the Asiatic Society of Japan, vol. 1, part 1* (1877-8), Ernest Satow, segretario della rappresentanza inglese e socio fondatore dell'*Asiatic Society of Japan*, richiamò l'episodio dell'ambasceria Hasekura sottolineando che i gesuiti nella circostanza si erano comportati «with a great tacts» (pp. 43-4; p. 62).

Pioneristico appare il saggio di Colyer Merwether (1858-1920), che prendeva in considerazione la figura di Masamune, per meglio lumeggiare l'invio di suoi rappresentanti da Sendai a Roma (Meriwether, 1893). E in Italia, oltre alla citata monografia di Guglielmo Berchet, ne era uscita un'altra, anch'essa privilegiante l'edizione di fonti, redatta da Francesco Buoncompagni Ludovisi (Buoncompagni Ludovisi, 1904). In un tentativo di storia generale del paese del Sol levante, James Murdoch (1856-1921) nel 1903 riservò qualche spazio alla medesima ambasceria.¹² L'esigenza dell'impiego del metodo storico-critico in questo e in altri sondaggi era sottolineata, lo stesso anno, da un'interessante nota, a firma E. Maire sulla storiografia generale del Giappone e in specie sul secolo *nanban* (*Bulletin del l'École française de l'extrême Orient*, 1903, pp. 491-505). Non si discostava da questo metodo M. Steichen che approfondiva la questione dei *daimyō* e in particolare di quelli convertiti al cristianesimo, ma, per contrasto, trattava anche di un *daimyō* dalla condotta ondivaga, a suo dire, cioè Date Masamune (1903, p. 273, pp. 314-315).

¹² Murdoch - Yamagata (1903). Su questo volume si veda la nota di Laures (1957, p. 380). Riferimenti a Sotelo e all'ambasciata alle p. 482, pp. 498-499, pp. 515-607.

All'alba del Novecento

Di lì a pochi anni, Nagaoka Harukazu (1877-1849), funzionario giapponese *attaché* all'ambasciata nipponica di Parigi, dispiegava in un volume la storia delle relazioni del proprio paese con l'Europa durante i secoli XVI e XVIII, e quindi anche quella promossa dal signore di Sendai (Nagaoka, 1905). Un ragguardevole esperto in linguistica, Ōtsuki Fumihiko, vincolato al clan dei Date, poté accedere a testimonianze dirette riguardanti Masamune. Se ne servì per una messa a punto, assai pertinente perché riportava la versione dell'*altera pars*, funzionale quindi a integrare e correggere precedenti studi. Quantunque breve, tale saggio, mediante una contenuta disamina della cultura di Date, permetteva di inoltrarsi sul terreno della convivenza fra *weltanschauungen* non facilmente componibili (Ōtsuki, 1908). Nel 1906 Zelia Nutall (1857-1933), antropologa statunitense, ritornò sulla legazione Sotelo-Hasekura trattandone alla luce dei rapporti internazionali instauratisi tra la fine del XVI secolo e l'inizio di quello successivo. Attraverso rilevazioni archivistiche e testi a privata circolazione in Messico, non solo precisò molti particolari cronachistici, ma soprattutto invitò a riconsiderare «the more and the less limited mingling of races [...] with double occur in the 17th century» (Tozzer, 1933).

Come spesso accade nelle riprese storiografiche, il passo decisivo per approfondimento sull'ambasceria Keichō venne rappresentato dalla sistematica edizione di fonti. Infatti, una copiosa silloge di documenti sulla storia del paese, promossa dall'istituto *Shiryō Hensanjō* dell'università Tōdai, si cominciò a pubblicare nei primi anni del Novecento. Mise a disposizione degli studiosi un'imponente serie di volumi conosciuta come *Dai Nippon shiryō*. Nel quadro di questo progetto, dallo scorcio finale del secolo XIX ai primi anni di quello successivo, Tsuboi Kumezō (1858-1930) e Murakami Najirō (1686-1966) soggiornarono in Europa, passando di archivio in archivio, di biblioteca in biblioteca, per riprodurre una vasta gamma di fonti riguardanti la storia politica del paese e all'occorrenza anche quella dei religiosi occidentali giunti in Giappone (Iwao, 1957). Nel volume XII della parte XII^a uscito nell'anno nipponico 2569, cioè nel 1909, sono trascritte molte testimonianze sull'ambasceria Keichō. La nota introduttiva avverte che «the Embassy had very little to do with other events which occurred in Japan during that time, and most of the material are from European archives and libraries».¹³

Il grandangolo delle affinate metodologie e la disponibilità di materiale archivistico garantivano una profondità di campo e una messa in primo piano di soggetti e di temi, tali da innervare un tessuto sapientemente intrecciato, privo di rugosità polemiche. È su questa scia che si muoveranno ricerche e disamine di taglio diverso ma comunque improntate a metodologia storico-critica. Una rassegna

¹³ *Dai Nippon Shiryō* (1909), volume XII della parte XII^a.

in proposito esula da queste brevi note, come pure non si affrontano qui una rappresentazione delle vicende e una disamina concernente la portata e il significato dell'ambasceria Keichō, da condurre oramai sul filo dell'oggettività, ancorché problematica, propria delle rivisitazioni storiografiche.

Bibliografia

- Amati, Scipione (1615). *Historia Del Regno Di Voxu Del Giappone, Dell'Antichità, Nobiltà, E Valore Del Suo Re Idate Masamune, Delli Favori, C'ha Fatti alla Christianità, e desiderio che tiene d'esser Christiano, e dell'aumento di nostra santa Fede, in quelle parti. E dell'Ambasciata che ha inviata alla S.tà di N.S. Papa Paolo V [...]* Roma: Giacomo Mascardi.
- Id. (1617). *Relation und gründtlicher Bericht von deß Königreichs Voxu im Japonischen Keyserthumb Gottseliger Bekehrung und dessentwegen außgefertiger Ambasciada an Päbst [...]*. Ingolstatt: Ederischen Truckerey bey Elisabeth Angermayrin Wittib.
- Bartoli, Daniello (1660). *Dell'istoria della compagnia di Giesú. Il Giappone. Seconda parte dell'Asia*, Roma: Stamperia di Ignazio de Lazzari.
- Berchet, Guglielmo (1877). *Le antiche ambascerie giapponesi in Italia*. Venezia: Visentini.
- Bodart-Bailey, Beatrice M. (1999). *Kaempfer's Japan. Tokugawa Culture observed, by Engelbert Kaempfer*. Honolulu: University of Hawai Press.
- Boncompagni, Ludovisi Francesco (1904). *Le prime due ambascerie giapponesi a Roma (1585-1615) con nuovi documenti*. Roma: Forzani.
- Broggio, Paolo (2010). "Un teologo irlandese nella Roma del Seicento: il francescano Luke Wadding". *Roma moderna e contemporanea*, vol. 18, pp. 151-168.
- Buffon, Giuseppe (2006). *Tra spazio e territorio. La missione francescana in epoca moderna*. Assisi: Porziuncola.
- Cevicos, Ivan (1628). *Discurso del Doctor Don Ivan Cevicos, Comissario del S. Oficio. Sobre vna carta para Sv Santidad que en lengua Latina se imprimio, y divulgò en Madrid, por principio deste año de 1620. Fecha en Omura, ciudad del Japon a 20 de Enero de 624. De la qual han hecho avtor al P. Fr. Lvis Sotelo*. Madrid, 5 de marzo 1968.
- Charlevoix Pierre-Francois Xavier de (1736-1). *Histoire et description générale du Japon [...]*. Paris: T. I, Gandouin.
- Charlevoix, Pierre-Francois Xavier de (1934-2). *Historia de las reducciones del Paraguai o sea Los Jesuitas en el Rio de la Plata aumentada y corregida por el P.Domingo Uriel S.J. y traducida al castellano por el Pabolo Hernández de la misma compaña* 2 tomos en un volumen. Mexico: Mensajero del corazón de Jesús.
- Ciapparoni La Rocca, Teresa (a cura di) (2020). *Il Grande Viaggio. La missione giapponese 1613 in Europa*. Roma: Società Geografica Italiana-I.S.M.E.O.

- Conversion du Roy Ydata Maçamvne et de l'Edict qu'il a fait publier ... commandant à tous ses vassaux de recevoir la foy chrestienne; et de l'Ambassade que pour c'est effect il a envoyé vers nostre S. Père le pape et le Roy d'Espagne.* Toulouse: 1618.
- Curvelo, Alexandra (2003). "Nagasaki/Deshima after the Portuguese in Dutch accounts of 17th Century". *Bulletin Portuguesel/Japanese Studies*, vol. 6, pp. 147-157.
- Dai Nippon Shiryō* (1909). Part. XII, Vol. XII Tōkyō: Imperial University.
- Elisonas, Jurgis (2007). "Journey to the West". *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 34, pp. 27-66.
- Fernández, Gómez Marco (1992). *La Embajada Yaponesa de 1614 a la ciudad de Sevilla*. Sevilla: Comisaria de la ciudad.
- Furttentbach, Joseph (1627). *Newes Itinerarium Italiae in Welchem der Reisenden nicht allein gründlichen Bericht durch die herrlichste nambaffteste Örter Italiae sein Reiss wol zubestellen, sonder es wirdt [...]*. Ulm: Jonan Saur.
- Gualtieri, Guido (1586). *Relationi della venuta de gli ambasciatori giaponesi a Roma, fino alla partita di Lisbona [...] con le accoglienze fatte loro da tutti i Principi Christiani, per doue sono passati*. Roma: Zanetti.
- Godbout, Archange (1955). "L'historien Sagard". *Les Recollets et Montréal*. Montréal, pp. 89-97.
- Gonoi, Takashi (1999). *Hasekura Tsunenaga*. Tōkyō: Chūōkōron shinsha.
- Hasselink, Reinier H. (2002). "Memorable Embassies: the secret histories of Arnoldus Montanus. Gedenkwaardige Gesantschappen". *Quaerendo*, vol. 32, pp. 99-123.
- Kämfer, Engelbertus (1727). "Historia Imperii Japonici germanice scripta ab Egilberto Kaempferio, anglice vertit Johannes Gasparus Scheuchzer". *Scheuchzer*, vol. I, Londini.
- Keichō Ken'ō shisetsu* (2004). *Sendai Shishi hensan iinkai*, vol 8, Sendai: Sendai shi
- Koepf, Hans (1961). *Furtenbach, Joseph von in Neue Deutsche Biographie*, vol. 5, pp. 736-737.
- Kunitake, Kume (2002). "The Ivakura Embassy. 1871-1873, Vol. II. Continental Europe". In Graham, Healey; Chushichi, Tsueuki (a cura di). *Japan documents*. Tōkyō, pp. 352-355.
- Iwao, Seiichi (1957). "Japan and the West". *Research in Japan History of Eastern and Western Cultural Contact*. Unesco: Japanese National Commission, pp. 80-83.
- Laures, Johannes (1957). *Kirishitan bunko*. Tōkyō: Sophia University.
- Lee, Christina (a cura di) (2012). *Western Vision of the Far East in a Transpacific Age, 1522-1657*. Farnham - Burlington: Ashgate.
- Martinez, Domingo (1756). *Compendio Historico de la Apostolica Provincia di San Gregorio dei Philipinas de Religiosos Menores Descalzos de N. P. San Francisco*. Madrid: Viuda Manuel Fernandez.

- Martinez Shaw, Carlos (2016). “España y Japon en el Siglo XVII: las dos embajadas de la era Keichō (1596-1615)”. *Tempus*, pp. 72-90.
- Massarella, Derek (2005). “Envoyx and Illusions. The Japanese Embassy to Europe 1582-1590”. *Journal of The Royal Asiatic Society of Japan*, vol. 15 pp. 329-350.
- Meriwether, Colyer (1893). “A Sketch of the Life of Masamune and an Account of his Embassy to Rome”. *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, pp. 1-105.
- Montanus, Arnoldus (1680). *Ambassades Memorables de la Compagnie des Indes Orientales des Provinces Unies vers les Empereurs du Japon. Contenant plusieurs choses remarquables et de plusla description des villes, bourgs, chateaux, fortresses, temples et autresbatiments: des animaux,des plantes, montagnes, rivieres, fontaines, des meurs, coutumes, religions et habillements desjaponois. Le tout enrichi des figures dessinees sur les lieux*, De Meurs.
- Moran, Joseph Francis (2001). “The Real Author of the De missione Legatorum Iaponensium ad Romanam Curiam ... dialogus. A reconsideration”. *Bulletin of Portuguese/Japanese studies*, Vol. 2, pp. 7-21.
- Morejón, Pedro de (1621). *Historia y Relación de lo sucedido en los Reinos de Iapon y China, en la cual se continua la gran persecución [...]*. Lisboa: Rodriguez.
- Motoaki, Ishi (1997-1998). “Guglielmo Berchet e il Giappone”. *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti*, Tomo CLVI, pp. 247-281.
- Murdoch, James; Yamagata, Isoh (1903). *A History of Japan During the Century of Early Foreign Intercourse. 1442-1651*. Kobe: Office of the Chronicle.
- Nawata, Ward Haruko (2012). “Women in the Eyes of a Jesuit. Between the East Indies, new Spain and Early Modern Europe”. In Lee, Christina (a cura di) (2012). *Western Vision of the Far East in a Transpacific Age, 1522-1657*. Farnham - Burlington: Ashgate, pp. 117-135.
- Nutall, Zelia (1906). *The Earliest Historical Relations Between Mexico and Japan*. Berkeley: University of California, Berkeley.
- Ōizumi, Kōizumi (1999). *Hasekura Tsunenaga: Keichō Ken'ō shsetsu no higeki*. Tōkyō: Chūōkōron shinsha.
- Ōtsuki, Fumihiko (1908). *Date Masamune Nanban Tsūshin Jiryaku. A brief account of the communication of Date Masamune with Southern Barbarian*. Tōkyō: Shueisha.
- Pandzić, Basilio (1957). “Gli “Annales Minorum” di Luca Wadding”. *Studi Francescani*, vol. 54, pp. 275-286.
- Sarti, Maria Giovanna (2020). “L'ambasciata giapponese a Roma del 1615: la costruzione di un'immagine”. In Ciapparoni La Rocca Teresa (a cura di) (2020). *Il Grande Viaggio. La missione giapponese 1613 in Europa*. Roma: Società Geografica Italiana-I.S.M.E.O.

- Sagard, Theodate Gabriel (1636). *Histoire du Canada et voyages que les Frères Reccollets ont faicts pour la conversion des Infidelles en la Nouvelle France*. Paris: Claude Sonnius.
- Schutte, Joseph Franz (1967). “Die Wirksamkeit der Päpste für Japan im ersten Jahrhundert der japanischen Kirchengeschichte (1549-1650)”. *Archivum Historiae Pontificiae*, vol. 5, pp. 222-245.
- Schütte, Joseph Franz (1975). *Monumenta Historica Societatis Iesu. Missiones orientales. Monumenta historica Japoniae. I. Textus Catalogorum Iaponiae 1553 – 1654*. Roma: Institutum historicum S. J.
- Sendai shishi. Keichō kenō shisetsu* (2010). Sendai.
- Sorge, Giuseppe (1988). *Il cristianesimo in Giappone e il De Missione*. Bologna: Clueb.
- Sorge, Giuseppe (1991). *Il cristianesimo in Giappone e la seconda ambasceria nipponica in Europa*. Bologna: Clueb.
- Sotelo, Luìs (1616-1). *Relación verdadera Del Recibimiento Que La Santidad Del Papa Paulo Quinto [...] Escrita por el Padre Fray Luys Sotelo*. Siviglia.
- Id. (1616-2). *Relación verdadera Que Embio el Padre Fray Luys Sotelo [...] A Su Hermano Don Diego [...] en que se da quenta del Bautismo que se hizo a el Embajador Iapon*.
- Id. (1760-3). *Lettera di fra Lodovico Sotelo Francescano Legato del Re Ossiense del Giappone alla Sede Apostolica e misionario parimenti Appostolico in quel Regno e glorioso Martire di Gesù Christo diretta a N. S. Urbano VIII sopra lo stato della Chiesa del Giappone*. Venezia: Bettinelli.
- Tanaka, Hakira (1983). “Iwakura shisetsudan to sono rekishiteki”. *Shisō*, pp. 64-98.
- Id. (1984). “Iwakura shisetsudan to Itaria”. *Bakumatsu Meijiki ni okeru nichu kōryū*. Tōkyō, pp. 11-19.
- Tozzer, Alfred (1933). “Zelia Nutall”. *American Anthropologist*, vol. 35, pp. 475-482.
- Turnbull, Stephen (1998). *The Kakure Kirishitan of Japan*. Tōkyō: Japan Library.
- Valignano, Alessandro (1589). “De missione Legatorum Iaponensium ad Romanam Curiam, Rebusque in Europa, hac Tota Itinere Animadversis Dialogus[...]”. *Macaensi portu Sinici regni in domo Societatis Iesu*.
- Velásquez y Sanchez José (1862). *Transcripción de la Embajada japonesa de 1616*. Sevilla: Historia Sevillana.
- Venturi, Franco (1976). *Settecento riformatore. La chiesa e la repubblica dentro i loro limiti. 1758-1774*, Torino: Einaudi, pp. 3-29.
- Wadding, Lucas (1906 [1650]). *Scriptores Ordinis Minorum, quibus accessit Syllabus illorum qui ex eodem Ordine pro fide Christi fortiter occubuerunt*. Roma: Nardecchia novissima editio.

- Zambarbieri, Annibale (2014). “Primi echi europei dell’ambasceria Hasekura-Sotelo”. In Mastrangelo, Matilde; Milasi, Luca; Romagnoli, Stefano (a cura di). *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*. Roma: Aracne.
- Id., (2019). L’ambasceria giapponese di Hasekura a Roma. Ritagli di cronaca fra politica e religione. In Gottsmann, Andreas; Piatti, Pierantonio; Rehberg, Andreas (a cura di), *Incorrupta monumenta Ecclesiam defendunt*. Città del Vaticano: Archivio Segreto Vaticano.

La raccolta orientale di don Giuseppe Grazioli al Castello del Buonconsiglio di Trento. Alcuni cenni sulla collezione giapponese alla luce del recente lavoro di riordino e identificazione delle opere

Pietro Amadini

Don Giuseppe Grazioli (Lavis 1808 – Villa Agnedo 1891) fu uomo illustre. Sacerdote, patriota, filantropo, si spese per salvare il Trentino, la sua terra, dall'epidemia di pebrina che ne aveva compromesso la produzione sericola. Gli storici ne hanno indagato la figura poliedrica di presbitero, irredentista, promotore di cultura, agronomo e viaggiatore, e il suo nome compare in numerosi scritti sui semai¹ e sugli importanti rapporti che essi seppero stabilire fra l'Italia e il Giappone.² Egli fu tra i primissimi italiani a raggiungere Yokohama dopo la forzata apertura dei porti giapponesi in seguito al trattato di Kanagawa.³ Vi si recò per la prima volta nel 1864 e vi tornò ogni anno fino al 1868. A ogni spedizione, oltre al prezioso carico di uova del baco da seta, l'avventuroso prete si procurò opere pittoriche, fotografie, oggetti di costume e d'artigianato giapponese, e ad ogni scalo asiatico raccolse ninnoli, animali esotici e altri souvenir. La gran parte di questi acquisti nasceva come dono per il Museo Civico, da poco fondato nella città di Trento.

La formazione della collezione Grazioli, oggi conservata al Castello del Buonconsiglio, è descritta con accuratezza dalla dott.sa Laura dal Prà, direttrice dell'Ente Museo, in un importante studio nel quale sono riportate le liste delle donazioni annuali al Museo Civico e del legato testamentario (Dal Prà, 2013). Dalla lettura delle liste annuali (Dal Prà, 2013, pp. 273-274, 277-278, 280-283) emerge che Grazioli, durante la prima esperienza di viaggio, quella del 1864, poté procurarsi solo un numero esiguo di oggetti giapponesi,⁴ e che le donazioni relative agli anni

¹ Così erano chiamati all'epoca i commercianti di uova dei bachi da seta.

² Per una lettura generale della vita e delle opere di Grazioli si veda Pontello Negherbon (1991), mentre per la sua figura di semai resta fondamentale la lettura di Zanier (2006).

³ Il trattato fu siglato nel 1854, ma l'apertura effettiva di alcuni porti avvenne solo nel 1858 e sembra che i pochi italiani che fecero scalo a Yokohama nei primi cinque anni da quella data si possano contare sulle dita di una mano (Zanier, 2006, p. 48).

⁴ È facile immaginare che Grazioli riservasse le finanze del viaggio alla sua missione e che non fosse preparato a trasportare altre merci. Dalla lista del 1864 riportiamo di seguito le voci relative al Giappone: «3 fotografie [...] 2 candelabri di bronzo [...] 1 spada con fodero – 1 Calamajo rappresentante un toro con sonatore seduto in groppa. – 1 Coltello con lamina – 1 Manico di coltello – 4 Statuette orientali [...] 7 Monete giapponesi».

1867 e 1868 nel complesso non comprendono più di una decina di pezzi.⁵ Il prelado trentino realizzò dunque la gran parte dei suoi acquisti fra il 1865 e il 1866.⁶

A completamento di questo primo studio documentale, la direzione ha più recentemente deciso di intraprendere una campagna catalogografica dedicata alla collezione orientale, che portasse tra l'altro all'identificazione degli oggetti di Grazioli. Essi, privi di una vera segnatura, si trovavano nei depositi degli anni Venti del Novecento assieme a quelli orientali del Lascito Taddeo Tonelli 1858, con i quali avevano per anni condiviso gli spazi espositivi del Museo Civico. La catalogazione dei circa seicento reperti asiatici è terminata nel 2018 e ha ricondotto alla raccolta Grazioli più di trecento opere giapponesi.

Nell'attesa della pubblicazione di un catalogo che presenti la raccolta nel suo complesso, vorrei di seguito condividere alcuni primi risultati sortiti dagli studi da me condotti, soffermandomi su determinate opere che trovano corrispondenze in altre collezioni italiane ed europee formatesi a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento.

Le opere si datano per la maggioranza allo stesso periodo di raccolta. Se alcuni reperti, come bronzi e lacche, non possono che essere stilisticamente datati con forbici temporali tali da lasciare supporre anche una produzione anteriore all'Ottocento, quando ci si confronta con i dati più pragmatici offerti, ad esempio, dai marchi di fabbrica delle porcellane⁷ o dalle iscrizioni sui dipinti, ci si ritrova ancora una volta di fronte a produzioni non anteriori agli anni Trenta dell'Ottocento. La data più remota si legge su un dipinto e riporta l'anno 1840.

Alcune manifatture che si trovano oggi nella collezione trentina erano già sparite nei primi anni dell'era Meiji (1868-1912). È il caso ad esempio delle lacche create a Nagasaki del tipo *aogai zaiku*, che facevano uso di intarsi metallici e madreperla dipinta per impreziosire mobili con forme occidentali. Di questa tipologia, conosciuta in Europa soprattutto per gli esemplari di mobili portati a Leida dal medico Philipp Franz von Siebold (1796-1866), Grazioli acquistò un tavolino tripode (fig. 1). Altri esempi si hanno nella collezione di Pier Alessandro Garda a Ivrea, dove si trovano due magnifici paraventi, e nella collezione del semaio Pompeo Mazzocchi a Coccaglio. Dopo una rapida fioritura a metà degli anni Cinquanta, quando la produzione fu portata anche a Kyoto, Osaka, Edo e Toyama (Koyama, 1994, p. 92), sembra che nel giro di pochi anni queste coloratissime

⁵ Del 1867, Zanier (2006, p. 253) segnala l'acquisto di nove casse di oggetti, che evidentemente furono riservate ad altri committenti.

⁶ Delle dieci casse riportate in Italia quell'anno, di cui si fa menzione in una lettera inviata alle *Messageries Imperiales* (Dal Prà, 2013, p. 272), sembra che tre siano rimaste a Milano per la vendita (Zanier, 2006, pp. 252-253) mentre è plausibile che le restanti sette contenessero le opere destinate al museo e alla lotteria di beneficenza organizzata a Trento l'anno successivo.

⁷ Abbiamo rilevato marchi di produzione di Hirado e Mikawachi, e produzioni di Arita relativamente comuni, come quelle di Saishintei Keiko e Zōshuntei Sanpo (att. 1842-70 ca.).

lacche non siano più riuscite a soddisfare il gusto europeo, orientato ormai verso le classiche lacche dorate dismesse dalle casate samuraiche e dall'aristocrazia. Con l'avvento dell'era Meiji, calò drasticamente anche la produzione di immagini imbottite *oshie hina*, a favore delle più realistiche bambole tridimensionali. Realizzate con carta dipinta e scampoli di tessuto riempiti di cotone, queste figurine erano incollate su ampi fogli di carta che potevano essere ripiegati per trasformarsi in confezione. Talvolta la carta era dipinta e riproduceva in modo abbozzato lo sfondo di un paesaggio. Assimilabili per stile alle figure dell'*ukiyo-e*, anche le *oshie hina* rappresentavano i "tipi" dell'epoca, come samurai, mercanti, intrattenitrici, etc. (fig. 2). Grazioli ne donò al museo undici esemplari.

Altre produzioni tradizionali d'arte applicata rimasero invece sul mercato più a lungo. La famosa fotografia di Felice Beato raffigurante un negozio di curiosità di Yokohama (fig. 3) offre un ottimo colpo d'occhio sulla tipologia di oggetti reperibili attorno a quegli anni: pesanti ed elaborati bronzi pensati per il gusto straniero, elementi d'altare, ceramiche e porcellane d'ogni tipo, calligrafie, rotoli dipinti, specchi, lacche e strumenti musicali. Ma assieme agli oggetti d'arte nelle collezioni confluivano anche più semplici ed economiche testimonianze del costume locale, come le pipe e le borsette da tabacco, gli impermeabili di paglia, i cappelli di bambù intrecciati, così come i secchi, gli stessi *geta* che vediamo fuori dal negozio e, immancabile, l'abaco nelle mani del negoziante. Apparteneva a una produzione in serie anche la statuina *celadon*, raffigurante Jurōjin seduto (fig. 4), acquistata da Grazioli, di cui una gemella spicca al centro della fotografia di Beato, fra le giovani produzioni di porcellane d'esportazione bianco e blu di Owari sulla sinistra e le più ricercate ceramiche di Satsuma sulla destra. Si tratta di una figurina prodotta in una certa quantità attorno agli anni Trenta dell'Ottocento nelle fornaci di Sanda da Nakamura Kamesuke (1765-1837), conosciuto per la sua lunga e vivace attività di ceramista e particolarmente popolare in quegli anni per avere pubblicato il *Tōki shinan*, un manuale sulla produzione ceramica (Kinkodō, 1830).

Gli oggetti che si osservano nel negozio di curiosità non esauriscono naturalmente le tipologie presenti nella collezione del prete trentino. Grazioli, come gli altri, aveva riportato anche dipinti, libri, xilografie,⁸ cartine geografiche, albumine, intagli in avorio, armi, accessori di costume, strumenti per la falegnameria e per la cucina, modellini di architetture, bambole e giocattoli. La recente catalogazione ci ha permesso di osservare che, da un punto di vista puramente numerico, la collezione Grazioli si può dire costituita per una metà da arte applicata e oggetti del quotidiano, e per l'altra metà da dipinti e stampe la cui entità non si evinceva dalla mera lettura delle liste, dove erano riuniti per "gruppi" o "involti".

⁸ Le stampe libere o rilegate in album, gli *ehon*, così come le illustrazioni dei tre libri sull'allavamento dei bachi da seta, sono tutte di artisti della scuola Utagawa. Nella raccolta del Buonconsiglio sono presenti anche due volumi degli *Hokusai Manga*, della cui provenienza non abbiamo però certezza.

La lista della donazione relativa agli acquisti del 1865 cita: «7 tendine di stoffa superbamente dipinte, tre delle quali in seta rappresentanti la coltura dei bachi; [...] una raccolta di saggi di carta ed una di modelli di disegno per la scuola». Del 1866 si legge: «tre tendine a fondo nero con paesaggi ed altre vedute. Un dipinto a colori rappresentante una vezzosa suonatrice – Un altro dipinto di minore dimensione: una giovane con in mano un cagnolino. [...] 23 pezzi di carta disegnata a fiori colorati». Sembra dunque che il compilatore e probabilmente lo stesso Grazioli distinguessero fra dipinti a colori su seta, più importanti ed elaborati, e dipinti su carta, di natura più modesta, che potevano perciò essere raccolti fra loro e ripiegati per essere impacchettati e spediti.

Le “tendine” a cui fanno riferimento le liste non sono altro che dipinti a colori su tela, privi di montatura. Degli acquisti del 1865 si riconoscono: un trittico, probabilmente di scuola Utagawa, che raffigura nello stile parodistico dell'*ukiyo*e dame intente a produrre seta; un dipinto più piccolo con scena di genere, firmato Hirochika,⁹ due dipinti raffiguranti animali fra grandi fiori, e infine un dipinto a fiori e uccelli a firma Nanpō Joshi (fig. 5). Dalle ricerche su quest'ultima firma è emersa una storia curiosa. Questa pittrice sarebbe forse ancora sconosciuta se non fossero stati trovati due suoi dipinti sul retro di un paravento realizzato da James Abbot McNeill Whistler (1834-1903), conservato alla Hunterian Art Gallery dell'Università di Glasgow (GLAHA: 46379).¹⁰ Fu Nakayama Isao a ricostruire per primo l'identità di questa artista, incrociando i dati di alcuni elenchi di maestri di epoca Meiji con quelli di dizionari di nomi pubblicati negli anni Venti del Novecento (Nakayama, 1982). Si tratterebbe di Ōsawa Nanpō (1845- ?), legata a una corrente realista della scuola Nanga, i cui primi esponenti avevano studiato con il maestro Tani Bunchō (1763-1841). Le iscrizioni esaminate da Nakayama indicano le date del 1866 e 1867, mentre l'opera della collezione trentina data al 1865, anno dell'acquisto. Il paravento di Whistler, come il più famoso quadro *Nocturne: Blue and Gold - Old Battersea Bridge* (ca. 1872-5), esposto alla Tate Gallery di Londra, a cui è legato per tema e stile (Julia Meech-Pekarik, p. 95), è una testimonianza ulteriore del fascino che l'arte del Sol Levante aveva esercitato su questo pittore e, come rimarca Nakayama, può considerarsi a tutti gli effetti un'opera-manifesto del Giapponismo.

La “raccolta di saggi di carta e di modelli di disegno per la scuola” giunta con il carico del 1865 doveva contenere una cinquantina di dipinti, suddivisibili fra monocromi a inchiostro, paesaggi naturali a inchiostro e colore leggero, immagini religiose, bozzetti, e un numero minore di opere policrome più elaborate a motivo di fiori e uccelli. Il sigillo Sazan ricorre fra i monocromi a motivo di bambù o di

⁹ Probabilmente Andō Hirochika I (attivo dall'era Bunsei).

¹⁰ Consultabile online ai seguenti link. Recto: <http://collections.gla.ac.uk/#/details/ecatalogue/41285> Verso <http://collections.gla.ac.uk/#/details/ecatalogue/41286>.

crisantemi, mentre fra i dipinti policromi si rileva la presenza del sigillo Tessai, che si riscontra anche su altre opere *kachō* nella collezione Garda di Ivrea.¹¹

Fra gli acquisti del 1866, spiccano su tutti due dipinti su seta montati in cornice, raffiguranti bellezze locali. Un vecchio cartellino espositivo, associato al quadro più grande, riporta la scritta: «Madamigella Yanini favorita di Yeddo, contrada Siwah» (fig. 6). L'autore delle due opere è Goseda Hōryū (1827-1892), uno dei pittori più popolari negli ambienti europei a Yokohama. Il semaio Pompeo Mazzocchi gli commissionò un proprio ritratto nel 1875 (Zanier, 2003, p. 6). L'iscrizione sul dipinto del Castello del Buonconsiglio indica la data del 1866. I sigilli e la firma riportano ancora il nome Morita Hōryū, uno dei tanti utilizzati prima di scegliere quello definitivo di Goseda. Si tratta infatti di opere appartenenti al primo periodo di attività di questo artista, quando ancora lavorava a Edo.¹²

Sono anonime invece le tre “tendine a fondo nero” che raffigurano altrettante vedute del tempio buddista Kinryūzan Sensōji ad Asakusa, da differenti prospettive (fig. 7). Sul disegno, le architetture sono rese in rosso e in bianco, mentre il blu e il verde sono stesi a grandi macchie per colorare la vegetazione. Una folla, realizzata a linee e puntini con i medesimi colori pieni, riempie le vie. La semplicità della pittura e la modesta montatura ricordano quasi dei moderni souvenir.

Concludono la lista del 1866 i “23 pezzi di carta disegnata a fiori colorati”, ovvero pagine di ventaglio libere con firma e sigilli di Seisei Kiitsu, ma probabilmente di bottega.

Un ultimo apporto alla collezione delle opere pittoriche giunse con il legato del 1891. Qui si legge di «n. 5 rotoli con disegni giapponesi [...] un involto contenente disegni e figure giapponesi [...] un idolo giapponese in figura [...] un involto di carta di figure giapponesi».

I cinque rotoli sono gli unici dipinti che si trovano montati secondo la tecnica tradizionale e sono tutte opere a inchiostro e colore su seta, delle quali quattro sono *kakejiku* ascrivibili agli anni Quaranta dell'Ottocento e uno è un lungo *emaki*, anonimo, che illustra tutte le fasi della produzione della seta. È possibile immaginare invece che distinguendo fra “figure giapponesi” e “disegni”, il compilatore delle liste volesse riferirsi ai gruppi di dipinti di piccolo formato con scene di genere e di costume conservati in buste assieme alle serie di miniature cantonesi su carta di palma, di simili dimensioni. Si tratta di piccole pitture realizzate per lo più in seta su carta, con colori brillanti e uso del nero lucido. Alcune sono su seta applicata su cartoncino, e una sola è ad acquerelli su cartoncino. La maggior parte di esse è avvolta da carta micacea ripiegata sul fronte a formare una sorta di

¹¹ Non pubblicate, ma esposte nel 2017 in occasione della mostra *Verso Oriente; Kisetsu, il senso delle stagioni*.

¹² L'iscrizione riporta: «Dipinto eseguito da Morita Hōryū, residente a Mitakoyama nella capitale politico-militare Edo del grande Giappone».

cornice. Opere simili furono acquistate dal diplomatico svizzero Aimé Humbert (1819-1900) durante il suo soggiorno in Giappone fra il 1863 e il 1864, il quale le usò per illustrare i racconti comparsi su *Le Tour du monde* (Humbert, 1866-69), e dal militare inglese J. M. W. Silver mentre era di stanza a Yokohama fra il 1864 e il 1865 (Silver, 1867). Non si sa quando Grazioli abbia comprato queste piccole opere anonime, ma è possibile immaginare che anch'esse datino agli stessi anni. Oggi se ne contano trentasette: nove riguardanti 'punizioni', sette 'incendi', quattro 'riti funebri', due 'festival tradizionali' e, in formato leggermente più grande, tre con scene di genere e sette che illustrano coppie di samurai, preti e monaci.¹³

Infine, della medesima fattura ma di dimensioni maggiori, vi è un dipinto che raffigura, come un'ampia cartolina, un Nipponbashi affollato di personaggi caratteristici (fig. 8). Osservando le immagini pubblicate da Silver e da Humbert, e quelle pubblicate in formato digitale nel sito dell'Università Dōshisha di Kyoto,¹⁴ si evince che esistevano più serie tematiche. Alla Dōshisha si trova ad esempio una serie sul ciclo di produzione della seta, che per qualche ragione il prete semaio non si procurò. Quasi nessuna delle serie del Grazioli appare completa. E d'altra parte probabilmente non lo sono neanche le serie delle collezioni estere appena citate, visto che fra i piccoli dipinti conservati al Buonconsiglio si osservano esemplari che non trovano alcuna corrispondenza altrove. Quando invece tali corrispondenze esistono, si possono rilevare talora differenze più o meno marcate. Del grande dipinto con il Nipponbashi esistono infatti almeno tre versioni: quella del museo trentino mostra sulla sinistra una capanna di cannicci, quella di Humbert (1867 n. XVI)¹⁵ riporta in primo piano un grande carro carico di merci, e un'ultima versione, di una collezione privata,¹⁶ mostra due *jinrikisha* in più e i negozi chiusi.

Anche la vendita delle piccole figure dipinte durò solo il tempo di qualche stagione, come probabilmente avvenne per le "tendine nere" e per tante altre produ-

¹³ Tematiche (Kreiner, 2005, p. 460) e formato ricordano le piccole pitture di genere che si trovano ora al Museo Nazionale di Etnologia di Leida, che Von Siebold avrebbe commissionato a Kawahara Keiga (1786-1860) per mostrare vita e costumi dei giapponesi (Nagoyashi Hakubutsukan et al., 2016, pp. 142-143), Consultabile online: www.nmhc.jp/keiga01/kawaharaside/top2/top2.html (28/10/2021). Diciassette pitture simili, attribuite a Keiga, si trovano anche al British Museum nella collezione appartenuta a Lady Henrietta Jane Seymour (1809-1890), visibili sul sito: www.britishmuseum.org/collection/object/A_1993-1020-0-1-29 (28/10/2021).

¹⁴ Consultabile online al link: <https://dgcl.doshisha.ac.jp/digital/collections/search/simple/?lang=0&mode=0&kywd=silver> (28/10/2021).

¹⁵ La medesima incisione fu usata tra l'altro per illustrare il volume *Il Giappone al giorno d'oggi* [...] (Savio, 1876, pp. 28-29).

¹⁶ Consultabile online al link: www.liveauctioneers.com/en-gb/item/44797728_18th-to-19th-c-japanese-painting-on-silk (28/10/2021).

zioni anonime destinate agli stranieri di passaggio. A oggi, le pubblicazioni di queste opere sono poche, e questo perché scarseggiano le fonti che permettono di inquadrarle correttamente, ma anche perché, probabilmente, il loro carattere di testimonianza etnografica le ha finora collocate, nella ricerca, in secondo piano rispetto alla produzione artistica.

In conclusione, sebbene sia chiaro l'intento del prelado trentino di fornire al giovane Museo Civico testimonianze di vita e di costume di un paese lontano, quando si guarda al complesso dei reperti, la varietà è tale che è difficile affermare che vi siano state, alla base della raccolta, ragioni di gusto personale che abbiano portato alla scelta di questo o di quell'altro oggetto. Di fatto, fu la disponibilità sul mercato a orientare gli acquisti. I diari dei primi viaggiatori ci raccontano di una *curio-street* affollata e di venditori che portavano le proprie mercanzie sulle navi all'ancora (Giglioli, 1875, p. 378, p. 421). Solo di lì a pochi anni opere buddiste, armi e secolari tesori artistici delle famiglie samuraiche si sarebbero riversati in quantità sui mercati, il Giappone avrebbe aperto nuovi porti, mediatori giapponesi sarebbero corsi a bussare alle residenze degli ultimi giunti in città (Sichel, 1883, p. 23) e nuovi collezionisti avrebbero comprato per lotti in quantità e velocità tali da riuscire ad avere contezza dei propri acquisti soltanto al proprio ritorno in patria (Duret, 1874, p. 21, p. 122).¹⁷ Ma tutto questo avvenne dopo il 1868, quando il nostro intrepido viaggiatore si era ormai lasciato alle spalle il caotico mondo di Yokohama.

Avvalorata dai documenti storici che hanno permesso di ricomporla, quella che ci ha lasciato Don Giuseppe Grazioli è dunque una raccolta priva di elementi Meiji, giunta a noi fortunatamente integra e ben conservata, che pur non vantando grandi numeri, ha il pregio di riuscire a fotografare efficacemente l'offerta artistica del mercato giapponese negli anni di transizione che portarono alla caduta del *bakufu*.

¹⁷ I documenti raccontano inoltre di casse di oggetti che arrivavano in Italia pronte ad essere smistate fra antiquari, botteghe d'arte e attività commerciali aperte solo per l'occasione. Una pubblicità apparsa ne *Il Secolo di Milano* (1870, p. 4) riportava: «Cartoni – Seme Bachi e curiosità giapponesi –/ Importazione diretta – vendita nello studio Antongini – Via Filodrammatici 4 a Milano. /Giapponesi e Chinesi / In galleria Vittorio Emanuele scala 7, sopra il caffè Biffi. Trovasi una bellissima raccolta di oggetti del Giappone e della China. [...] L'esposizione è aperta per pochi giorni». L'Archivio Storico della Camera di Commercio di Milano riporta alcune attività legate a nomi di *semai* (Registro Ditte, p. 402, p. 673): un negozio d'arte a nome di Carlo Antongini nel 1870, e poi Antongini e Canzi nel 1873; un'attività in Via Montenapoleone, 11 di «Commissioni in genere e rappresentanze, importazioni dal Giappone» aperta da Arienti P. e C. nel 1874. Ancora, nel 1881 è registrata un'attività a nome Sacconi e Beretta. Sul rapporto che si instaurò fra i *semai* e i commercianti d'arte è illuminante lo studio di Papini (2018). Sugli sviluppi circa il contributo dei *semai* al commercio d'arte orientale e al fiorire del giapponismo in Italia si veda anche il prezioso contributo di Turina (2021).

Bibliografia

- Archivio Storico della Camera di Commercio di Milano. *Registro ditte*.
- Dal Prà, Laura (2013). “Verso il Sol levante. Storie di viaggi ed esotismo nella collezione Grazioli al Castello del Buonconsiglio”. In L. Dal Prà e M. Botteri (a cura di). *Muse trentine. Materiali per la storia di collezioni e di musei*, “Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni”, n. 22, pp. 261-291.
- Duret, Theodore (1874). *Voyage en Asie*. Paris: Michel Lévi Frères Éditeurs.
- Giglioli, Enrico Hillyer (1875). *Viaggio intorno al globo della r. pirocorvetta italiana Magenta negli anni 1865-66-67-68*. Milano: V. Maisner & Co.
- Humbert, Aimé (1866-69). “Le Japon. Par Aimé Humbert, Ministre plénipotentiaire de la Confédération Suisse, 1863-1864 - Texte et dessins inédits”. *Le Tour du Monde*, n. XIV-XIV/XVIII-XX. Paris: Hachette.
- Il Secolo di Milano*, n. 1351, 29 gennaio 1870.
- Kinkodō, Kamesuke (1830). *Tōki shinan*. Kōto, Edo, Nagoya e Ōsaka: Kōguya Tokubei, Metogiya Kanbei, Suwaraya Mohei, Eirakuya Tōshirō, Kagaya Zenzō
- Koyama, Mayumi (1994). *Lacche orientali della collezione Garda*. Milano: Olivetti.
- Kreiner, Josef (a cura di) (2005). *Japanese Collections in European Museums, Reports From the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter 2003*. Bonn: Bier'sche Verlagsanstalt.
- Meech-Pekarik, Julia (1982). “Early Collectors of Japanese Prints and the Metropolitan Museum of Art”. In *Metropolitan Museum Journal*, vol. 17, pp. 93-118.
- Nagoyashi hakubutsukan (a cura di) (2016). *Yomigaere! Shiiboruto no Nihon hakubutsukan*. Kyōto: Seigensha.
- Nakayama, Isao (1982). “Hoisuraa no byōbu”. *Tōkaijoshidaigaku kiyō*, vol. 2, pp. 1-9.
- Papini, Massimiliano (2018). “Emporio Janetti Padre e Figli and the Japanese Art Market in Florence in the Second Half of the Nineteenth Century”. In *Journal for Art Market Studies*, vol. 3.
- Pontello Negherbon, Elisabetta (1991). *Grazioli, un prete per il riscatto del Trentino. La Vita (1801-1891), gli scritti, le opere, i viaggi*. Trento: Panorama.
- Savio, Pietro (1876). *Il Giappone al giorno d'oggi nella sua vita pubblica e privata, politica e commerciale. Viaggio all'interno dell'isola e nei centri sericoli eseguito nell'anno 1874*. Milano: Treves.
- Sichel, Philippe (1883). *Notes d'un bibeloteur au Japon par Philippe Sichel avec une préface de M. Edmond de Goncourt*. Paris: E. Dentu, Libraire Éditeur.
- Silver, Jacob Mortimer Wier (1867). *Sketches of Japanese Manners and Customs”, Illustrated by Native Drawings, Reproduced in Fac-simile by Means of Chromolithography*. London: Day and Sons.

Turina, Stefano (2021). “Una giapponese a Milano nel 1874. Alcune riflessioni intorno a un dipinto di Eleuterio Pagliano (1826-1903)”. In Dalla Chiesa, Simone; Pallone, Cristian; Sica, Virginia (a cura di). *Sguardi sul Giappone da Oriente e Occidente*, Venezia: Cafoscarina, pp. 111-133.

Zanier, Claudio (2003). *Il diario di Pompeo Mazzocchi, 1829-1915*. Brescia: La Compagnia della Stampa - Masetti Rodella Editori.

Zanier, Claudio (2006). *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*. Padova: Cleup.

Immagini



Fig. 1 – *Tavolino tripode*. Ca. 1866. Legno laccato con inserti metallici e di madreperla smaltata, cm 74 x Ø54.



Fig. 2 – *Figurina imbottita oshie hina*. Ca. 1866, Seta, cotone, carta colorata, cm 33 x 48.



Fig. 3A – Felice Beato (1832-1909). *Curio-shop*. Ca. 1865. Albumina colorata a mano, cm 23,5 x 27. Getty Center. Public domain, via Wikimedia Commons.



Fig. 3B – Dettaglio.



Fig. 4 – Bottega di Nakamura Kamesuke (1765-1837). *Jurōjin*. Ca. 1830. Grés a invetriatura celadon, cm 20 x 16,5 x 12.



Fig. 5 – Ōsawa Nanpō (1845-post 1867). *Fiori e uccelli*. 1865. Inchiostro e colore su seta, cm 158,5 x 75.



Fig. 6 – Goseda Hōryū (1827-1892). *Madamigella Yanini favorita di Yeddo - contrada Siwah*. 1866. Inchiostro e colore su seta.



Fig. 7 – Anonimo. *Tre vedute del Kinryūzan Sensōji*. ca. 1866. Inchiostro e colore su seta, cm 85 x 68 (rotolo), cm 43 x 59 (dipinto).



Fig. 8 – Anonimo. *Nihonbashi*. Ca. 1863-66. Colore su seta e carta; carta micacea, cm 60,5 x 91.

Dai volumi illustrati giapponesi alla storia del negozio di Tognacca e Giglio-Tos di Torino nel contesto artistico lombardo-piemontese tra fine Ottocento e inizio Novecento

Eleonora Lanza

Nella biblioteca civica di Varese e nella Biblioteca civica centrale di Torino¹ si conservano due fondi di volumi giapponesi stampati tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento perlopiù realizzati con la tecnica silografica in policromia.

Essi contengono modelli decorativi per tessuti e arti applicate di estrema raffinatezza stilistica, a opera di artisti dell'area di Kyoto e Tokyo legati alla tradizione della scuola Rinpa, della scuola Maruyama-Shijō, o al filone della pittura *nihonga*. Tali libri presentano diverse caratteristiche in comune e possono essere messi in relazione tramite alcuni dettagli, quali timbri o sigilli impressi su frontespizi e copertine.

Il fondo di libri conservato presso la Biblioteca civica di Varese è una donazione del Marchese Ponti² e presenta una trentina di volumi in ottime condizioni conservative, tra cui si riscontra un'opera in particolare intitolata *Shunkyo gafu* (Raccolta di disegni della primavera, 1900 e 1901; Fig. 1).³ Quest'opera è costituita da una coppia di album rilegati a cavo piatto, pubblicati da Yamada Naosaburō, fondatore della casa editrice Unsōdō di Kyoto, che mostrano riproduzioni in fotolitografia di alcune opere d'arte di vari artisti giapponesi dell'epoca realizzate dal fotografo Ogawa Kazumasa (1860-1929).⁴ Il primo volume è interessante ai fini di questo studio perché riporta, sulla copertina stampata in silografia policroma, un sigillo rosso, ovale, con i caratteri scritti in *katakana* di トニヤツカジリヨトス, foneticamente trascrivibile come *tonyakka jiryotosu* (Fig. 2). Lo stesso sigillo è presente anche su un altro volume dello stesso fondo, in questo caso realizzato dal disegnatore e tessitore Kondō Tokutarō (1856-1920) e intitolato *Jakuchū gafu* (Disegni di Jakuchū, 1890).⁵ Si tratta di un album rilegato a cavo

¹ Il fondo è presente nella Sezione Manoscritti della Biblioteca civica centrale di Torino.

² Il Marchese è Ettore Ponti, nato a Gallarate nel 1855 e morto a Varese nel 1919. Dirigente d'azienda e politico italiano ricoprì anche la carica di Sindaco di Milano dal 1905 al 1909. Per ulteriori informazioni sul personaggio e sul fondo di libri della Biblioteca di Varese si consiglia Menegazzo e Lanza (2021).

³ Ogawa, Kazumasa, *Shunkyo gafu*, vol. 1 e 3, fotolitografia, Kyōtō, Unsōdō, 1900 e 1901 (Meiji 33 e Meiji 34), Biblioteca civica di Varese, codice di collocazione CZII37 e CZII38.

⁴ Il volume primo si compone di dieci riproduzioni di opere d'arte di vari artisti, il volume terzo si costituisce invece di dodici riproduzioni di opere di altri artisti (Menegazzo; Lanza, 2021).

⁵ Kondō, Tokutarō, *Jakuchū gafu*, Kyōtō, Fujii Magobei, 1890 (Meiji 23), Biblioteca civica di

piatto pubblicato dall'editore Fujii Magobei che riporta venticinque illustrazioni di motivi decorativi stampati in silografia policroma costituiti da tondi con varie specie di fiori che ricalcano gli originali dipinti da Itō Jakuchū (1716-1800).⁶ Anche in questo caso, il sigillo è impresso sulla copertina al di sotto del titolo e il *katakana* trascrive sempre il nome straniero *tonyakka jiryotosu* secondo la fonetica giapponese.⁷ Ma le particolarità legate a questo sigillo non si esauriscono nei due volumi del fondo lombardo, perché presso la Biblioteca civica centrale di Torino sono conservati altri volumi giapponesi di epoca Meiji, realizzati in silografia e vicini per tipologia, artisti ed editori a quelli del fondo della Biblioteca di Varese, che riportano in questo caso timbri rossi impressi sui frontespizi.

Quattro fascicoli conservati presso la Biblioteca civica centrale di Torino intitolati *Shin-Bijutsukai. The New Monthly Magazine of Various Designs by the Famous Artists of To-day*⁸ (Nuovo mare di arte. Il nuovo mensile di vari disegni dei famosi artisti di oggi) curati dall'artista Furuya Kōrin (1875-1910) e pubblicati dalla casa editrice Unsōdō nell'anno 1902, risultano interessanti per la presenza di alcuni timbri. Tutti i quattro fascicoli, dai numeri 47, 8, 45 e 4, sono stati realizzati con la tecnica della silografia policroma e sono in ottimo stato di conservazione, seppur ormai rilegati insieme da una copertina di recente fabbricazione, probabilmente a seguito di un restauro che li ha "trasformati" per seguire una visione occidentale di posizionamento verticale sugli scaffali delle biblioteche e che ha comportato la rimozione della rilegatura a cavo piatto a favore di una rilegatura in stile occiden-

Varese, coll. CZII35. L'opera si compone originariamente di quattro volumi, ma nel fondo si conserva solo il volume secondo (眞). Le matrici sono appartenute a diversi editori. Infatti, si conoscono diverse edizioni, tra cui quelle pubblicate da Fujii Magobei e da Yamada Naosaburō. Il libro è elencato anche nel catalogo dell'editore: *An Illustrated Catalog of Books, Periodicals & Albums for Art & Artistic Designs*, Kyōtō: Unsōdō, 1915, come numero 205. L'opera, nella versione stampata da Unsōdō, è consultabile nella sua interezza al link online della Freer Gallery of Art: <https://pulverer.si.edu/node/646/title> (31/03/2022).

⁶ Per riferimenti sull'artista vedere: Lippit, (2012) e Sato (2020).

⁷ L'esistenza di questo sigillo in *katakana*, a oggi, mi è nota solo su questi volumi e su un volume conservato alla Freer Gallery of Art di Washington, DC. Il volume su cui si può individuare il sigillo è il numero 3 di: Ichikawa Kansai, *Kansai gafu*, 5 vol, Nagaoka, Meguro Jūrō, 1893 (Meiji 26), inv. FSC-GR-780.101.1-10. Non si conosce il motivo esatto della produzione di questo tipo di sigillo, forse un vezzo dei due negozianti per farsi riconoscere, ma oserei ipotizzare anche che lo utilizzassero per rendere più agevole la comunicazione con gli esportatori giapponesi. Si rimanda a futuri studi più approfonditi in questo senso.

⁸ Furuya Kōrin, "Shin-Bijutsukai. The New Monthly Magazine of Various Designs by the Famous Artists of To-day", n. 47, 8, 45 e 4, Kyōtō, Unsōdō, 1902 (Meiji 35), Biblioteca civica centrale di Torino, coll. non presente. Il periodico *Shin-Bijutsukai* seguì alla prima pubblicazione del periodico *Bijutsukai* (Un mare di arte). Il periodico è elencato anche nel catalogo dell'editore Unsōdō, *An Illustrated Catalog of Books, Periodicals & Albums for Art & Artistic Designs*, cit., come numero 564, e con il sottotitolo "The New Monthly Magazine of Various Designs by the Famous Artists of To-day" direttamente in lingua inglese (Menegazzo; Lanza, 2021, pp. 72-75).

tale. I fascicoli si compongono ciascuno di venti pagine e riportano al centro della copertina il titolo in lingua giapponese stampato in inchiostro nero e il numero corrispondente. La quarta di copertina, invece, presenta il titolo in lingua inglese su carta. *Shin-Bijutsukai* era una rivista mensile di motivi decorativi per tessuti, stampata durante tutto l'anno 1901 fino all'interruzione nell'anno successivo, nata sulla scia del successo che riscosse la prima pubblicazione del periodico intitolato *Bijutsukai*, pubblicato durante l'anno precedente sempre dall'editore Unsōdō (Johnson, 2014; 2015). Di questo si conserva il numero 22 nel fondo della donazione Ponti della Biblioteca di Varese, il quale presenta ancora la rilegatura originale (Menegazzo; Lanza, 2021, pp. 72-73).

L'interesse suscitato dalle opere conservate a Torino risiede nel frontespizio dei quattro fascicoli, poiché su ognuno di essi si possono notare i timbri rossi dalla forma ovale che recano scritto, questa volta in italiano: “Tognacca & Giglio Tos; Via Pietro Micca, 10, Torino” (Fig. 3),⁹ svelando così il vero nome di appartenenza del sigillo in *katakana*. Il timbro è impresso anche su altri volumi della stessa biblioteca, dove ha una forma più tonda, e riporta le stesse informazioni appena citate; per esempio, su tre volumi intitolati *Keinen kachō gafu* (Disegni di fiori e uccelli di Keinen, 1891-1892)¹⁰ realizzati dall'artista Imao Keinen (1845-1924; Hillier, 1987, p. 800; Merritt; Yamada, 1992, p. 41) e pubblicati dall'editore Tanaka Jihei di Kyoto. L'opera è un esempio di *kachōgafu*, un libro di disegni sul tema di fiori e uccelli, nel formato dell'album verticale. Tuttavia, è incompleta di un volume: il secondo che mostra le piante e i fiori dell'estate. Sono invece presenti – e in buono stato di conservazione nonostante la rilegatura sciolta – il volume primo (*Haru*) dedicato a fiori e uccelli della primavera, il terzo (*Aki*) dedicato all'autunno e il quarto (*Fuyu*) dedicato all'inverno.

Facendo un confronto tra il sigillo giapponese impresso sui libri conservati a Varese e il timbro italiano riportato sui libri conservati a Torino si nota che l'assonanza è *tonyakka* per “Tognacca” e *jiryotosu* per “Giglio-Tos”: dunque, alcuni dei libri della donazione Ponti della Biblioteca di Varese e quelli citati conservati alla Biblioteca di Torino che sono stati stampati tra gli anni Novanta dell'Otto-

⁹ Va segnalato che il nome della ditta Tognacca e Giglio-Tos fa riferimento ai cognomi dei due proprietari e che compare nelle fonti storiche occidentali con varie diciture, tra cui “Tognacca e Giglio Tos”, oppure come “Tognacca e Giglio-Tos”. Non essendo mai stata registrata alla Camera di Commercio di Torino, non si conosce la dicitura originale del nome. Data la pluralità di forme riscontrate, in questo contributo ho scelto di riportare il nome in riferimento alla specifica citazione, invece nel titolo e laddove non ci sia un preciso riferimento a una fonte ho scelto di uniformare come ‘Giglio-Tos’ con il trattino mantenendo il cognome della persona come specificato nel necrologio (si veda la nota 14).

¹⁰ Imao, Keinen, *Keinen Kachō Gafu*, Kyōtō, Tanaka Jihei, 1891-1892 (Meiji 24 e 25), Biblioteca civica centrale di Torino, coll. non presente. Per ulteriori informazioni si faccia riferimento a: Hillier, 1987, p. 969, in cui è riportata erroneamente come data della prima edizione il 1885.

cento e i primi anni del Novecento, provengono dal negozio di Tognacca & Giglio-Tos di Torino.

La Tognacca & Giglio-Tos era un'attività commerciale o più probabilmente un vero e proprio negozio di vendita di vari prodotti, ubicata a Torino, prima al numero 5 di via Garibaldi e in seguito al numero 10 di via Pietro Micca. Il negozio importava direttamente dal Giappone e, come ci segnalano le fonti, è stato attivo a Torino a partire dalla fine dell'Ottocento. Importava non solo libri illustrati come quelli citati in questa sede, ma anche manufatti tradizionali e prodotti artigianali come kimono, ventagli, scatole da scrittura laccate, cartoline, tappeti, ma anche ombrelli, tè e altri prodotti probabilmente di piccolo e medio formato, come si evince anche leggendo le due fatture (Fig. 4 e Fig. 5) che ci sono giunte, una del 1902 e una del 1910 intestate a "Tognacca & Giglio Tos, Via Pietro Micca, 10, Torino Kyoto – Tokyo".

Grazie ai necrologi sui quotidiani della città di Torino dell'epoca, si sa che i due negozianti erano Riccardo Giglio-Tos, morto nel 1916 (*La Stampa*, 1916, p. 3)¹¹ – fratello minore di Efisio Giglio-Tos (1870-1941) fotografo e accademico, e di Ermanno Giglio-Tos (1865-1926) scienziato, illustre zoologo e professore universitario – e Carlo Tognacca, morto nel 1933 (*La Stampa*, 1933, p. 9).¹²

Tra le fonti storiche italiane vagliate per questo studio, ho riscontrato una prima citazione del nome dell'attività all'interno della *Guida di Torino* del 1897, dove i soci sono citati prima come importatori di merci e oggetti d'arte a uso domestico sotto la voce di "Porcellana, maiolica e terraglia", poi come venditori di "Ventagli, ombrelli e bastoni" e come negozianti di "Mobili in bambù" (*Guida di Torino*, 1897, pp. 182, 183, 192, 205). Nelle fonti degli anni successivi, i riferimenti al negozio si intensificano sotto la voce "Chincaglieri" (*Guida di Torino*, 1898, p. 244; *Guida di Torino*, 1899, p. 280) e dal 1899 il negozio viene citato con la nuova sede in Via Pietro Micca 10 (*Guida di Torino*, 1899, p. 280). Nell'inserto *Aggiunte e modificazioni all'Annuario del Touring pel 1899* della *Rivista mensile del Touring*, la ditta è nominata in riferimento a un altro prodotto di vendita: «Tognacca e Giglio Tos, merci del Giappone e China, Via Pietro Micca, 10, sc. 10 % escluso il The»,¹³ da qui si deduce che il negozio importava anche prodotti tipici, tra cui il tè (come era tipico delle attività d'importazione di que-

¹¹ Consultabile online al link http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_las tampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1183_01_1916_0284_0003_24316650/anews,true/ (11/10/2021).

¹² Consultabile online al link http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_las tampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,9/articleid,1144_01_1933_0258_0009_24343872/anews,true/ (11/10/2021).

¹³ Si veda l'inserto *Aggiunte e modificazioni all'Annuario del Touring pel 1899*, Touring club ciclistico italiano, Milano, agosto, anno 5, n. 2, p. 17, in *Rivista mensile del Touring club ciclistico italiano*, Milano: Tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C, 1899, settembre.

st'epoca). Ma il negozio compare anche, come “Tognacca e Gillio Tos, via Garibaldi 5”, in una seconda fonte dello stesso anno, nell'*Annuario d'Italia, Guida Generale del regno* del 1899, nella sezione “Circondario di Torino”, sotto la categoria “Chincaglierie di lusso (negozi.)” (*Annuario d'Italia*, 1899, p. 421), senza dettagli specifici sui prodotti d'importazione. È interessante notare il fatto che fino a questo momento storico il negozio non ha una caratterizzazione artistica, ma viene inserito in categorie commerciali di vari prodotti di uso quotidiano e domestico come mobili, ventagli, ombrelli, e non compaiono riferimenti e fonti che li classificano nelle sezioni di “Antiquariato” o di “Oggetti d'arte”, sezioni che invece ricorrono in questi stessi volumi e guide storiche di città a segnalare la forte impronta artistica degli acquisti e delle scelte di vendita al pubblico torinese.

Alcune informazioni innovative riguardo al negozio emergono invece dal volume *Prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna. Torino, 1902: catalogo generale ufficiale* (pp. 99-103).¹⁴ Nel 1902, si svolse a Torino nel Parco del Valentino la prima Esposizione Internazionale d'arte decorativa moderna che presentò la breve ma intensa esperienza liberty italiana (Bossaglia, 1994). Nel catalogo generale ufficiale dell'esposizione, nella parte intitolata “Sezione Giapponese”, si legge: «Sig. GIGLIO TOS, delegato del Comitato artistico di Torino per il Giappone. Rappresentanti: TOGNACCA E GIGLIO TOS, via Pietro Micca, 10, Torino». Da questa fonte si evince che il signor Giglio-Tos era stato nominato delegato del Comitato artistico per la Sezione espositiva dedicata al Giappone e di conseguenza in qualità di delegato, suo era il compito di curare la selezione delle opere e invitare gli artisti giapponesi. Da questo incarico si deduce anche che Tognacca e Giglio-Tos fossero considerati quanto meno dei commercianti in grado di comprendere i movimenti del mercato e la qualità degli oggetti d'arte giapponese, e che avessero ottenuto l'incarico di andare in Giappone per una visione diretta dei materiali, per reclutare gli artisti, ma anche per gestire l'organizzazione dei trasporti e dei controlli doganali.

L'Esposizione Internazionale d'arte decorativa moderna ebbe Vittorio Pica impegnato sia nella redazione del volume *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902* (1903),¹⁵ sia attivo come critico nei confronti della produzione artistica della sezione giapponese all'interno della stampa. Nel volume, Pica riporta alcune riflessioni rispetto al ruolo dei mercanti nelle esposizioni d'arte, che non possono essere esclusi totalmente dalle manifestazioni specialmente da quelle di carattere decorativo che prevedevano un'inevitabile presenza dell'elemento industriale e quindi commerciale, ma che devono - a parer suo - essere subordinati agli artisti. Nonostante la critica negativa nei confronti del padiglione, dovuta soprattutto

¹⁴ Consultabile online al link <https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/277/#98> (11/10/2021).

¹⁵ Consultabile online al link <https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/281/index.html#290> (11/10/2021). Per ulteriori informazioni si può consultare Ishii (1998) e Lacagnina (2019).

alla mancanza delle stampe dell'*ukiyoe*, egli smorza il forte carattere della recensione con un riferimento proprio a Tognacca e Giglio-Tos come «persone di gusto», e dimostra un interessamento particolare per le porcellane e le terraglie esposte. Dal testo emerge anche la conferma della deduzione di un loro viaggio «nell'arcipelago nipponico» fatto che riporta anche nel suo articolo su *La Stampa*:

Del resto, i due negozianti ai quali è stata affidata la sezione giapponese, da persone di gusto, che hanno finito con l'amare la mercanzia che vendono, fortunatamente hanno, nel recente viaggio nell'arcipelago nipponico, avuto più d'una volta l'occhio sagace o la mano abile nella scelta, specialmente delle porcellane e delle terraglie, fabbricate dalle officine di Tomataro Ito, di Niagawa Kosan e di Sobei Kinkozan, che lavorano sopra tutto per l'esportazione in Inghilterra e negli Stati Uniti d'America. Ecco, per esempio, due vasi di porcellana, l'uno con mazzetti di fiorellini bianchi e l'altro con alcuni pesci dorati che spiccano graziosamente sul fondo di un bel rosso, i quali rappresentano un vero *tour-de-force* tecnico (Pica, 1902, pp. 1-2).¹⁶

La lista degli artisti invitati è stilata nel catalogo generale ufficiale (*Catalogo generale ufficiale*, 1903, p. 103) insieme a una descrizione sommaria delle opere destinate all'esposizione, ma a oggi non sono noti con certezza tutti i titoli esatti delle opere esposte. Alcune informazioni interessanti a riguardo, e in relazione al negozio, compaiono nel volume *L'Exposition internationale des arts décoratifs modernes a Turin 1902* (1902, pp. 333-340) che mostra le fotografie di sei paraventi, cinque ceramiche e soprattutto tre sculture di animali in bronzo (una gallina con gallo e un nibbio su tronco d'albero) che corrispondono alla descrizione redatta da Pica nel suo volume (1902, p. 294). La nozione più significativa riguarda la citazione della maison Tognacca e Giglio-Tos:

Voici par exemple les groupes de bronze, à certains égards admirables, les animaux si vivants de Takao à Osaka, et quelques-uns des superbes paravents exposés par la maison Tognacca e Giglio-Tos de Turin, à qui reviendrait pour un rien la responsabilité de cette section, composée uniquement ou peu s'en faut de ce qu'elle avait en magasin. Pour le reste c'est à grand peine que l'on peut se défendre de soupçonner l'art d'exportation, ouvert tout exprès selon le goût européen par ces habiles négociants de Japonais, de tout envahir (*L'Exposition internationale*, 1902, pp. 333).

Da questo passaggio si evince come i due soci abbiano contribuito a formare parte della sezione giapponese dell'esposizione portando in mostra alcuni paraventi di epoca Meiji (*L'Exposition internationale*, 1902, p. 333, 337) che erano conservati

¹⁶ Consultabile online al link http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_las-tampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,2/articleid,1216_01_1902_0153_0002_18081125/ane ws,true/ (31/03/2022). Lo stesso testo è riportato anche nel volume di Pica (1902) in cui il nome di Niagawa Kosan appare come Miyagava Kosan (p. 290).

nel loro magazzino già prima dell'apertura dell'evento e probabilmente prima del loro viaggio in Giappone citato da Pica.

L'attività ricorre ancora nelle fonti degli anni successivi come importatrice di vari prodotti, per esempio nel *Bollettino di notizie commerciali* del 25 luglio 1907 (p. 2), dove compare una citazione che identifica i due proprietari come importatori di stuzzicadenti, senza ulteriori accenni a un'eventuale importazione di oggetti d'arte.

È curioso notare che una fonte d'archivio redatta in portoghese riporta come loro cliente la regina Maria Pia di Savoia¹⁷, nata a Torino nel 1847 e morta a Stupinigi nel 1911, figlia del Re d'Italia Vittorio Emanuele II e di Maria Adelaide d'Asburgo-Lorena. La regina si era sposata a Lisbona, il 6 ottobre 1862, con il re Luigi (Re di Portogallo) e fu la Regina Consorte del Portogallo conosciuta nel tempo sia come regina vicina al popolo, sia come una donna amante delle arti e degli oggetti di lusso. Durante il suo regno, arricchì il Palazzo Nazionale di Ajuda a Lisbona di opere d'arte e mobilio acquistato durante i vari viaggi nelle capitali europee e anche a Torino, dove tornava per selezionare porcellane, mobili, gioielleria, e molti di questi beni sono oggi conservati nel Museo del Palazzo Nazionale di Ajuda (Gaivão de Tavares, 2020). Secondo l'inventario¹⁸ stilato nel 1910 per mappare tutti gli oggetti del Palazzo (strutturato secondo l'ordine delle sale), risultano nelle collezioni – come acquisizioni – alcuni oggetti in lacca giapponese acquistati dalla regina Maria Pia a Torino, presso la Tognacca e Giglio-Tos in anni non specificati. Inoltre, il Museo di Palazzo conserva una lista scritta a matita in portoghese dalla stessa regina, intitolata “Compras Turin Japonais”¹⁹ che indica tutti gli oggetti giapponesi comprati a Torino, senza specificare i costi e gli anni. Leggendo la lista si notano, in particolare, numerosi vassoi in lacca di diverse misure con varie decorazioni, tra cui anche un vassoio in lacca rossa nel formato rettangolare da cui risaltano alcune gru in oro²⁰ e un secondo vassoio in lacca nera,

¹⁷ Maria Pia di Savoia rimase in carica come Regina consorte di Portogallo e dell'Algarve dal 6 ottobre 1862 al 19 ottobre 1889, anno in cui morì il marito. Riferimenti sulla sua biografia si possono trovare anche al link online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-pia-di-savoia-regina-del-portogallo/> (11/10/2021).

¹⁸ Si faccia riferimento a: *Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda*, Museo del Palazzo Nazionale di Ajuda, 1910, sezione “Sala Chinesa” e “Sala Grande”. Consultabile nella forma digitalizzata al link online <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4683294> (11/10/2021).

¹⁹ Si faccia riferimento a: Maria Pia di Savoia, “Compras Turin Japonais”, Museo del Palazzo Nazionale di Ajuda, lista a matita, senza data, cat. APNA 4.3.2 Cx2.cap.16.

Vorrei ringraziare in questa sede la dott.ssa Maria José Gaivão de Tavares, curatrice della Collezione di mobili del Museo del Palazzo Nazionale di Ajuda, per le importanti informazioni che mi ha gentilmente fornito sulla lista a matita redatta dalla regina e sulle etichette. Inoltre, vorrei ringraziare Alessandra Martina per le varie traduzioni dal portoghese.

²⁰ Vassoio in lacca rossa, Giappone, secolo XIX, Tognacca & Giglio Tos, Palazzo Nazionale di Ajuda. Al link online: <https://artsandculture.google.com/asset/japanese-red-laquered-tray-tog->

anch'esso dello stesso formato, che mostra invece un paesaggio marino con pini e gru.²¹ Sul fondo di questi vassoi, è ancora presente un'etichetta (simile a un francobollo) rettangolare con la scritta "Tognacca & Giglio Tos, Via Pietro Micca, 10-Torino" sopra al disegno a colori della bandiera italiana incrociata a quella giapponese.²² Si suppone quindi che la regina fosse cliente diretta del negozio torinese o che si facesse spedire i manufatti occasionalmente.

L'attività rimase aperta almeno fino agli anni Trenta del secolo scorso, quando appare ancora in due fonti storiche, il *The Japan Times Year Book* del 1933, nella sezione "Business directory list of import and manufacturers, traders, importers, and exporters", in particolare nella parte riservata ai nomi stranieri (p. 57) in cui si legge "Tognacca & Giglio Tos." a fianco della scritta "27 Bukkoji Takakura. Tel.: Shimo 1344. Cable Add.: TOSHIO.", dove questo è probabilmente l'indirizzo del luogo designato a controparte su suolo giapponese del negozio torinese; e nell'*Annuario Generale d'Italia* del 1935 (vol. 1, p. 15), in cui si legge il nome del negozio sotto la denominazione di "Articoli giapponesi (Negoz.)", un riferimento preciso alla ditta che, come visto in precedenza, importava articoli di ogni genere.²³

Da queste ultime fonti si deduce che il negozio torinese ebbe un lungo periodo di attività, che fosse in contatto con clienti di elevato rango sociale, e che dovesse essere tra gli esercizi commerciali più noti per gli oggetti di importazione dal Giappone anche per quanto riguarda le opere d'arte, pur essendo inserito raramente nelle categorie di antiquariato nei cataloghi e nelle guide storiche della città di Torino. Con il Novecento, i venditori, ma anche i collezionisti, non avevano più come punto di riferimento i semai, e non avevano occasioni per affidarsi a personaggi dell'ambito della sericoltura e dell'import di seme-bachi come era successo invece ad alcune attività antiquarie nel nord e nel centro Italia negli anni precedenti (Papini, 2018) per l'importazione di oggetti di pregio. Questo fece sì che i commercianti di tè, ombrelli, chincaglierie, stuzzicadenti, tessuti e prodotti d'artigianato si specializzassero all'interno del mercato stesso nel corso degli anni sulla base delle richieste di determinati prodotti a fianco di esperti del settore di parte giapponese o direttamente residenti in Giappone.

nacca-giglio-tos/NAGLcbqg3GyXsA (11/10/2021).

²¹ Vassoio in lacca nera, Giappone, secolo XIX, Tognacca & Giglio Tos, Palazzo Nazionale di Ajuda. Al link online: https://artsandculture.google.com/asset/japanese-black-lacquered-tray/tQH_KGWbWdXESw (11/10/2021).

²² L'etichetta ha come riferimento il numero di inventario dei rispettivi vassoi: Museo di Palazzo Ajuda, PNA 42853, e PNA 48854.

²³ L'attività viene citata nell'*Annuario Generale d'Italia* del 1935 sebbene a questa data entrambi i titolari erano morti. Non è noto chi abbia portato avanti l'attività dopo la morte di Carlo Tognacca avvenuta nel 1933, poiché non esistono fonti alla Camera di Commercio di Torino o in archivio che menzionino dei possibili successori, ma provvederò a indagare ulteriormente questo aspetto in futuro.

Bibliografia

- * (1897, 1898, 1899). *Guida di Torino*, Torino: G. B. Paravia e Comp.
 - * (1907). *Bollettino di notizie commerciali 1907*, anno XXXII, n. 29, Roma: Tipografia nazionale di G. Bertero e C.
 - * (1899). *Annuario d'Italia: guida Generale del regno*, Anno XIV. Roma: Bontempelli.
 - * (1899). *Rivista mensile del Touring club ciclistico italiano, 1843-1913*. Milano: Tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C.
 - * (1902). *Prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna. Torino, 1902: catalogo generale ufficiale*. Torino.
 - * (1910). *Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda*, Museo di Palácio Nacional da Ajuda.
 - * (1933). *The Japan Times Year Book*, Third Edition.
 - * (1935). *Annuario Generale d'Italia, unica guida generale, unica guida generale amministrativa professionale, commerciale e industriale del regno e delle colonie, autorizzata e compilata col concorso degli organi dello stato*, 56esima edizione, Genova: Stabilimento tipografico G. B. Marsano S. A. E.
- Bossaglia, Rossana (1994). *Torino 1902: le arti decorative internazionali del nuovo secolo*. Milano: Fabbri.
- Gaivão de Tavares, Maria José (2020). “De Palácio Real a Palácio Museu: histórias custodiais do Palácio Nacional da Ajuda”. *Boletim ICOM Portugal, Histórias Custodiais*. Serie III, dicembre, N. 15, pp. 81- 84.
- Hillier, Jack (1987). *The Art of the Japanese Book*, London: Sotheby's.
- Ichikawa, Kansai (1893). *Kansai gafu*, Vol. 5, Nagaoka: Meguro Jūrō, Freer Gallery of Art di Washington, DC., inv. FSC-GR-780.101.1-10.
- Imao, Keinen (1891-1892). *Keinen kachō gafu*, silografia policroma, Kyōtō: Tanaka Jihei, Biblioteca civica centrale di Torino, coll. non presente.
- Ishii, Motoaki (1998). “Vittorio Pica e la critica sull'arte giapponese in Italia”. *Rivista del Dipartimento di Studi Asiatici e del Dipartimento di Studi e Ricerche su Africa e Paesi Arabi*, vol. 58, n. 3-4, pp. 495-518.
- Johnson, Scott (2014). “New Colours, a New Profession & a New Idea: zuan enrich Kyoto design”. *Andon*. N. 97, pp. 117-128.
- Johnson, Scott (2015). “Zuan Pattern Books: The Glory Years”. *Andon*, n. 100, pp. 5-75.
- Koch, Alexander; Fuchs, Georg (a cura di) (1902). *L'Exposition internationale des arts décoratifs modernes a Turin 1902*. Darmstadt: Alexander Koch, Librairie des arts décoratifs.
- Kondō, Tokutarō (1890). *Jakuchū gafu*, vol. 2, silografia policroma, Kyōtō: Fujii Magobei, Biblioteca Civica di Varese, coll. CZII35.

- Kōrin, Furuya (1902). *Shin-Bijutsukai. The New Monthly Magazine of Various Designs by the Famous Artists of Today*, n. 47, 8, 45, 4, silografia policroma, Kyōtō: Unsōdō, Biblioteca civica centrale di Torino, coll. non presente.
- Id. (1903). *Bijutsukai*, n. 51, silografia policroma, Unsōdō: Kyōtō, Biblioteca Civica di Varese, coll. CZII22.
- La Stampa*, Torino, giovedì 12 ottobre 1916.
- La Stampa*, Torino, martedì 31 ottobre 1933.
- Lacagnina, Davide (2019). “Vittorio Pica japoniste: critica militante e collezionismo fra letteratura e arte”. *Annali di Ca’ Foscari. Serie orientale*. Vol. 55, pp. 539-554.
- Lippit, Yukio (2012). *Colorful Realm: Japanese Bird-and-Flower Paintings by Ito Jakuchu*. Washington DC: National Gallery of Art (in association with University of Chicago Press).
- Maria Pia di Savoia, “Compras Turin Japonais”, Museo del Palazzo Nazionale di Ajuda, lista a matita, senza data, cat. APNA 4.3.2 Cx2.cap. 16.
- Meiji ai manifesti d’arte contemporanea*. Busto Arsizio: Nomos Edizioni.
- Megazzo, Rossella; Lanza, Eleonora (2021) (a cura di). *Giappone. Disegno e design. Dai libri illustrati Meiji ai manifesti d’arte contemporanea. Catalogo della mostra* (Varese, 26 giugno 2021-11 settembre 2022). Busto Arsizio: Nomos Edizioni.
- Merritt, Helen; Yamada, Nanako (1995) (a cura di). *Guide to Modern Japanese Woodblock Prints: 1900-1975*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Ogawa, Kazumasa (1900-1901). *Shunkyo gafu*, vol. 1 e 3, fotolitografia e silografia policroma, Kyōtō: Unsōdō Biblioteca civica di Varese, coll. CZII37 e CZII38.
- Ozaki, Masaaki; Matsubara, Ryuichi (2013) (a cura di). *Arte in Giappone 1868-1945*. Milano: Electa.
- Papini, Massimiliano (2018). “Emporio Janetti Padre e Figli and the Japanese Art Market in Florence in the Second Half of the Nineteenth Century”. *Journal for Art Market Studies*. N. 2/3, pp. 1-15.
- Pica, Vittorio (1902). “L’esposizione d’arte decorativa. IV. Giapponeserie d’esportazione”. *La Stampa, Gazzetta Piemontese*, Torino, 19 giugno.
- Id. (1903). *L’arte decorativa all’Esposizione di Torino del 1902*. Bergamo: Istituto italiano d’arti grafiche.
- Sato, Yasuhiro (2020). *The World of di Itō Jakuchū: Classical Japanese Painter of All Things Great and Small in Nature*. Tokyo: Japan Publishing Industry Foundation for Culture.
- Touring club ciclistico italiano (a cura di) (1899). “Aggiunte e modificazioni all’Annuario del Touring pel 1899. Touring club ciclistico italiano, Anno 5, n. 2”. In *Rivista mensile del Touring club ciclistico italiano*. Milano: Tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C.
- Yamada, Nosaburō (a cura di) (1915). *An Illustrated Catalog of Books, Periodicals & Albums for Art & Artistic Designs*. Kyōtō: Unsōdō.

Immagini



Fig. 1 – Ogawa Kazumasa, *Shunkyo gafu* (Raccolta di disegni della primavera), vol. 1 e 3, fotolitografia, Kyōtō, Unsōdō, 1900 e 1901 (Meiji 33 e Meiji 34), Biblioteca civica di Varese, coll. CZII38.



Fig. 2 – Ogawa Kazumasa, *Shunkyo gafu* (Raccolta di disegni della primavera), vol. 1 e 3, fotolitografia, Kyōtō, Unsōdō, 1900 e 1901 (Meiji 33 e Meiji 34), Biblioteca civica di Varese, coll. CZII38, (dettaglio del sigillo).

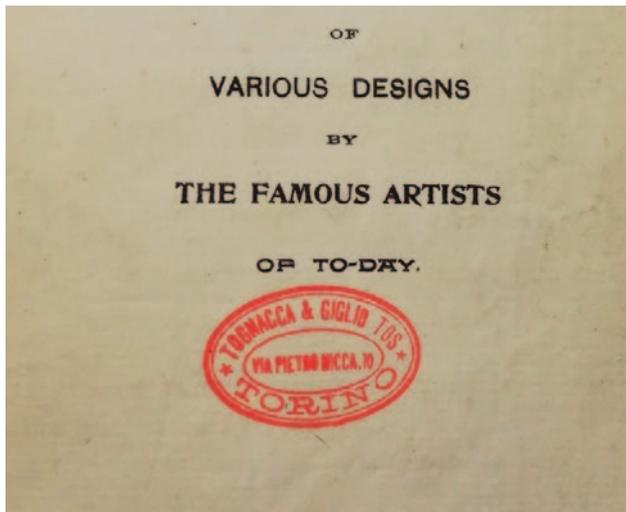


Fig. 3 – Furuya Kōrin, “Shin – Bijutsukai. The New Monthly Magazine of Various Designs of To-day” (“Nuovo mare di arte. Il nuovo mensile di vari disegni dei famosi artisti di oggi”), fascicoli n. 4, n. 8, n. 45, n. 47, silografia policroma, Kyōtō, Unsōdō, 1902 (Meiji 35), Biblioteca civica di Torino, coll. non presente, (dettaglio del timbro).



Fig. 4 – Fattura Commerciale Tognacca & Giglio Tos, Via Pietro Micca, 10, Torino Kyoto – Tokyo, 5 luglio 1910, (quietanza 6 luglio 1910), collezione privata.



TOGNACCA *****
******* & GIGLIO TOS**

TORINO
 Via Pietro Micca, N. 10
 Diagonale Nuova

31 Dicembre 1902

Signora Contessa Corbetta
 Città

29/	1 portacombelli bronze	L. 90.-
19/	1 cachepot	" 35.-
17/12	6 cartoline illustrate a 0.25	1.50
24/	1 tappeto 180x180	" 60.-
1/12		L. 186.50
30/12	2 cart. illustrate a 0.15	" 0.30
		L. 186.80

Per quietanza
 Corino 13 Gen 1903


 Cognacca Giglio Tos


 385

Fig. 5 – Fattura Commerciale Tognacca & Giglio Tos, Torino, Via Pietro Micca, n. 10 Diagonale Nuova, 31 dicembre 1902, (quietanza 13 gennaio 1903), Archivio Storico della Città di Torino, serie “Nuove acquisizioni”, FAT 385, ID. 2598.

Gli astronomi dell'America Latina e i primi trattati paritetici con il Giappone Meiji

Mario G. Losano

1. Il Brasile e il Giappone nell'Ottocento

I primi contatti tra l'America Latina e il Giappone Meiji sono dovuti agli astronomi: l'evento astronomico più rilevante del secolo XIX fu infatti il “passaggio di Venere sul Sole” del 1874, che mobilitò gli astronomi di tutto il mondo. Per studiarlo andò in Giappone – inserito nella spedizione francese – l'astronomo brasiliano Francisco Antonio de Almeida, che pubblicò nel 1879 quella che ritengo la prima testimonianza di un brasiliano sul Giappone, *Da França ao Japão*.

Alla spedizione francese si era associato anche l'astronomo messicano Francisco Díaz Covarrubias (1833-1889). Dall'incontro fra Díaz Covarrubias e il ministro degli esteri giapponese presero inizio i contatti che portarono al trattato del 1888 fra Messico e Giappone: il primo trattato paritetico sottoscritto dal Giappone con uno Stato incluso nell'orbita occidentale. Nel 1895 anche il Brasile sottoscrisse un trattato paritetico con il Giappone. Questi due modelli contribuirono alla revisione dei trattati iniqui imposti dagli Stati occidentali al Giappone Meiji.

La mia *Memoria* (Losano, 2021) pubblicata dall'Accademia delle Scienze di Torino, costituisce la prima analisi complessiva delle cinque opere brasiliane sul Giappone coeve all'opera di Almeida: le pagine seguenti sono dedicate a un portoghese e a cinque brasiliani che viaggiarono nel Giappone ottocentesco e ai loro libri su quell'esperienza. Si può affermare che questi lavori plasmarono l'immaginario collettivo brasiliano sul Giappone.

L'opera del portoghese Pedro Gastão Mesnier è un buon esempio del diverso atteggiamento degli autori europei e di quelli brasiliani rispetto al Giappone del 1800 (Mesnier, 1874). Gli europei provenivano da culture coloniali che condizionavano, anche solo indirettamente, la loro visione del Giappone come terra di conquista materiale o culturale. I brasiliani venivano invece da una ex colonia divenuta indipendente e vedevano nel nuovo Giappone un possibile modello di sviluppo per superare il retaggio di arretratezza anche economica lasciato dal colonialismo. Questo diverso atteggiamento si riflette nei trattati sottoscritti con il Giappone: il Portogallo si allinea con gli altri Stati dell'Europa e sottoscrive nel 1860 un trattato “iniquo” per il Giappone; il Brasile – e, poco prima, il Messico – sottoscrivono invece i primi trattati “paritetici” del nuovo Giappone.

L'opera di Mesnier del 1874 rispecchia l'intera epopea ultramarina portoghese: l'autore è un diplomatico portoghese inviato in Giappone, il libro è stampato a

Macao e l'esemplare nella Biblioteca Nacional di Rio de Janeiro porta la dedica manoscritta dell'autore all'imperatore Pedro II del Brasile. Un'altra dedica manoscritta (questa volta «A Sua Magestade Victor Manuel Rei d'Italia – Com o maior acatamento – oferecido pelo autor – Pedro Gastão Mesnier – 21 de fevereiro de 1875») – è invece contenuta nel volume conservato presso la Biblioteca Reale di Torino. Probabilmente il diplomatico portoghese usava il suo libro come strumento di autopromozione presso varie corti.

Dal testo del portoghese Mesnier, preso come pietra di paragone, è interessante passare agli altri cinque volumi brasiliani. Gli autori brasiliani sono culturalmente aperti al Giappone e ammirano l'autonomia che questo Stato ha saputo conquistarsi nell'arengo internazionale. Al tempo stesso però, sull'onda delle teorie eugenetiche importate dall'Europa, spesso si oppongono nettamente all'immigrazione giapponese in Brasile, come nel caso di due autori che incontreremo tra poco, Manoel Oliveira Lima e Luiz Guimarães: per entrambi, i giapponesi sono ammi-revoli finché restano a casa loro.

Francisco Antonio de Almeida, come si è detto, fu un astronomo brasiliano inviato in Giappone per osservare il passaggio di Venere sul Sole. Nel 1879 descrisse il viaggio che, dal Brasile (privo di porti sull'Oceano Pacifico), lo portò a raggiungere l'Impero del Sol Levante attraverso la Francia e la Cina, quasi circumnavigando il globo.

Il diplomatico brasiliano Manuel Jacintho Ferreira da Cunha giunse in Giappone nel 1898, vi soggiornò circa un anno e pubblicò nel 1902 le sue memorie nipponiche (Ferreira da Cunha, 1902) a Napoli, sua nuova sede consolare.

Manoel de Oliveira Lima, giornalista, scrittore e diplomatico brasiliano, pubblicò nel 1903 il resoconto dei ventun mesi trascorsi in Giappone (Oliveira Lima, 1903). Data l'importanza di questo scrittore nella letteratura brasiliana, il suo libro è senza dubbio fra i più rilevanti, anzi forse il più importante, sul nuovo Giappone.

Luiz Guimarães Filho, poeta e diplomatico brasiliano, nel 1912 pubblicò sulla sua esperienza nipponica il testo forse più accattivante (Guimarães, 1912): nella mia *Memoria* ho tradotto per intero il capitolo sulla figura dell'ammiraglio Tōgō, l'eroe di Tsushima nella guerra russo-giapponese del 1904-05 (Losano, 2021, pp. 95-101).

Aluísio Azevedo, affermato romanziere e poliedrico rappresentante del naturalismo brasiliano, lasciò la letteratura per dedicarsi alla carriera diplomatica. Risiedette in Giappone dal 1897 al 1899, descrivendo quel soggiorno in un testo pubblicato postumo solo nel 1985 (Azevedo, 1984; Azevedo, 2010).

I rapporti iniziali tra il Brasile e il Giappone (documentati nelle opere sopra elencate) conobbero un grande sviluppo alla fine del XIX e nel corso del XX secolo, tanto che gli immigrati giapponesi in Brasile costituiscono oggi la più numerosa colonia di giapponesi fuori dalla madrepatria. Infine, nei primi decenni del secolo XX, la storia degli emigrati giapponesi in Brasile si intrecciò con quella

degli emigrati tedeschi e italiani: con lo scoppio della Seconda guerra mondiale i coloni giapponesi, tedeschi e italiani (sudditi dell'Asse) divennero nemici interni del Brasile (alleato degli Stati Uniti) e subirono le stesse repressioni e restrizioni.

2. I trattati degli Stati sudamericani con il Giappone dell'Ottocento

L'apertura del Giappone ai commerci con l'Occidente si può far iniziare con le spedizioni del 1853 e 1854 delle minacciose *kuro fune* (navi nere) del Commodoro statunitense Matthew Perry nella baia dell'odierna Tokyo. Il trattato fra Stati Uniti e Giappone venne stipulato nel 1854, primo di una lunga serie di trattati che si può così riassumere:

- 1854 – Stati Uniti d'America
- 1854 – Inghilterra
- 1855 – Russia
- 1856 – Olanda
- 1858 – Francia
- 1860 – Portogallo
- 1861 – Prussia
- 1864 – Svizzera
- 1866 – Belgio
- 1866 – Italia
- 1867 – Danimarca
- 1868 – Spagna
- 1868 – Svezia e Norvegia
- 1869 – Confederazione Tedesca del Nord
- 1869 – Austria-Ungheria
- 1873 – Cina e Isole Sandwich (Mesnier, 1874, p. 340).

Questi primi accordi internazionali sancivano la posizione di supremazia degli Stati occidentali anche attraverso la clausola che imponeva i tribunali consolari alla controparte autoctona. In base a essa, le controversie tra una parte autoctona e una occidentale dovevano essere risolte da un tribunale istituito presso l'autorità diplomatica della parte occidentale, seguendo le regole della corrispondente legislazione occidentale (Chang, 1984).

La pratica della giurisdizione consolare, propria dell'espansione coloniale europea, implicava una forte limitazione della sovranità dello Stato obbligato ad accettare i trattati che la prevedevano: trattati che – proprio per la disparità fra le parti contraenti – sono stati definiti “trattati iniqui” o “inequali”. Questo “imperialismo giuridico” era stato imposto non solo al Giappone, ma anche alla Cina e all'Impero Ottomano (Kayaoglu, 2010; Cassel, 2011; Roberts, 2014) e, in generale, a ogni Stato sottoposto al controllo occidentale.

Come fondamento per questa imposizione le potenze occidentali adducevano l'inadeguatezza della legislazione giapponese nella tutela delle parti occidentali. Nel corso della seconda metà dell'Ottocento – in parallelo con l'occidentalizzazione di tutti i principali settori della vita sociale, economica e militare – il Giappone completò la trasformazione del proprio sistema giuridico secondo il modello occidentale. Veniva così a mancare il presupposto che giustificava la giurisdizione consolare a favore degli occidentali. Con la fine dell'Ottocento il Giappone riuscì a liberarsi dei trattati iniqui (Jones, 1931) e in questo processo furono i trattati con il Messico e con il Brasile a segnare l'inversione di tendenza rispetto alla preponderanza degli interessi occidentali nelle vicende interne del Giappone.

Il primo trattato firmato dal Giappone con uno Stato sudamericano è il *Tratado de Paz, Amistad, Comercio y Navegación* del 19 giugno 1873 con il Perù. Il fatto che si presenti come un "Tratado de Paz" – formulazione che non ricorre negli altri trattati con gli Stati sudamericani – è dovuto al contrasto tra il Giappone e il Perù provocato dall'incidente della nave peruviana *María Luz*. Danneggiata da una tempesta nel viaggio tra Macao e Callao nel luglio 1872, dovette rifugiarsi a Yokohama e lì si scoprì che trasportava *coolies* cinesi in condizioni disumane e in stato di semi-schiavitù. Poiché alcuni *coolies* si gettarono in acqua e chiesero rifugio ad altre navi ancorate in rada, la complessa vicenda coinvolse anche alcune potenze occidentali presenti a Yokohama e venne risolta da un tribunale giapponese a favore dei cinesi, sollevando però le proteste del Perù e di vari Stati occidentali, tanto che si dovette ricorrere all'arbitrato dello zar Alessandro II (1818-1881, r. 1855-1881), che confermò la decisione giapponese (Lavalle, 1875). L'incidente del *María Luz* segnò un importante punto a favore dei giapponesi nell'affermare la propria sovranità giudiziaria e, quindi, nella lotta per abolire i trattati iniqui: per questo uno studio inglese presenta quell'incidente come uno dei quindici "turning points" della storia giapponese (Saveliev, 2016). I trattati nippo-peruviani, a partire dal 1873, segnano un progressivo ritorno alla normalità nelle relazioni tra i due Stati.¹

Con l'arrivo a Callao della nave *Sakura Maru* il 3 aprile 1899 ebbe inizio l'immigrazione giapponese in Perù, che conta oggi una colonia giapponese seconda soltanto a quella del Brasile.²

¹ I trattati – spesso indicati con date diverse – sono due: uno del 19 giugno 1873 e uno del 25 giugno 1873, in *Collección de los tratados del Perú*, Lima 1890-1911, vol. X, rispettivamente a p. 109 e seguenti e a p. 128 e seguenti: *Tratado preliminar de paz, amistad, comercio y navegación entre Perú y Japón*, del 21 agosto 1873; *Protocolo fijando el plazo para la presentación de exposiciones ante el arbitro para el asunto de la barca peruana "María Luz"*, del 10 aprile 1874. Consultabile anche al link: <https://www.dipublico.org/tratados-y-documentos-internacionales-2/peru-tratados-y-doc-int/bilaterales/1820-1949/>.

² Amelia Morimoto, *Inmigración y comunidad de origen japonesa en el Perú: balance de los estudios y publicaciones*, consultabile anche al link: https://ceaa.colmex.mx/aladaa/memoria_xiii_congreso_internacional/images/morimoto.pdf. Amelia Morimoto è autrice di

Il 30 novembre 1888 il Giappone aveva firmato con il Messico un *Tratado de Amistad, Comercio y Navegación* (Almada, 2018, pp. 241-243). Per il Messico, esso fu il primo trattato con uno Stato asiatico mentre, per il Giappone, esso aprì la via alla prima emigrazione giapponese verso lo Stato di Chiapas. Per il Giappone questo accordo riveste una speciale importanza, perché fu il primo trattato paritetico sottoscritto con uno Stato incluso nell'orbita occidentale.

Il Brasile sottoscrisse nel 1895 un *Tratado de Amizade, Comércio, Navegação* con il Giappone.³ A quella data il Giappone aveva portato a compimento la sua occidentalizzazione e, anzi, da Stato che aveva corso il rischio di essere colonizzato si stava trasformando in potenza aggressiva, come dimostrò la Prima guerra sino-giapponese del 1894-1895 e, soprattutto, la vittoria nella Guerra russo-giapponese del 1904-1905 (per non parlare della “Greater East-Asia Co-Prosperty Sphere” che, durante la Seconda guerra mondiale, portò il Giappone a estendersi sul continente asiatico sino alle porte dell'India allora britannica; Losano, 2011, pp. 75-113).

Dal canto loro, gli Stati sudamericani non avevano velleità colonizzatrici, ma miravano soprattutto all'espansione commerciale delle loro economie prevalentemente agricole e quindi, per molti aspetti, meno dinamiche dell'economia giapponese. Queste condizioni economiche determinarono un forte flusso migratorio dal Giappone verso l'America del Sud, destinato a mettervi radici profonde: oggi la maggior agglomerazione di giapponesi fuori dal Giappone è in Brasile (Master-son; Funada-Classen, 2004, p. 225).⁴

Richiamandosi al modello messicano, anche il trattato sottoscritto tra Brasile e Giappone sancì nel 1895 la parità fra le due parti contraenti. Infine, un analogo *Tratado de Amistad, Comercio y Navegación* venne sottoscritto dall'Argentina il 3 febbraio 1898. Il trattato messicano costituì per il Giappone un punto di forza nelle trattative con gli altri Stati, che invece avrebbero preferito mantenere il modello del “trattato iniquo”. Lo stesso Brasile – quando nel 1894 iniziò le trattative con il Giappone mediante incontri dei plenipotenziari dei due Stati a Parigi – indicava come modello il trattato del 1869 tra il Giappone e l'Impero Austro-Ungarico, di per sé iniquo. Il Giappone mirava invece a un trattato analogo a quello stipulato con il Messico e su questa divergenza, in un primo tempo, le trattative si arenarono.

numerosi scritti sull'immigrazione orientale, e in particolare giapponese, in America Latina.

³ Tradotto per intero in italiano nell'*Appendice I*, in Losano, 2021, pp. 173-176.

⁴ I giapponesi stabilmente residenti all'estero sono chiamati *nikkei* o *nikkei-jin*, indipendentemente dal paese in cui sono emigrati.

3. Il trattato paritetico tra Brasile e Giappone

Lo spirito del trattato nippo-brasiliano del 1895 è sintetizzato in tre articoli iniziali, qui di seguito riportati per esteso:

Art. 3. Fra i Territori e i Possedimenti delle due Alte Parti Contraenti esisterà la reciproca libertà di commercio e navigazione. I rispettivi cittadini e sudditi avranno il diritto di transitare liberamente e in piena sicurezza con le proprie navi e mercanzie in tutti i porti, fiumi e luoghi ove sia stato concesso un pari trattamento ai cittadini o sudditi della Nazione più favorita, e lì potranno occupare case e magazzini, e dedicarsi al commercio all'ingrosso o al minuto di tutti i prodotti e mercanzie del commercio lecito. Per ciò che concerne l'acquisizione, il godimento e la cessione d'ogni genere di proprietà, i cittadini o sudditi di una delle due Alte Parti Contraenti saranno equiparati nei Territori e nei Possedimenti dell'altra parte ai cittadini e sudditi della Nazione più favorita.

Art. 4. Le due Alte Parti Contraenti convengono che ogni privilegio, favore o immunità in tema di commercio, di navigazione, di transito e di residenza che una delle due Alte Parti Contraenti conceda attualmente o concederà in futuro ai cittadini o sudditi di un altro Stato, si estenderanno ai cittadini o sudditi dell'altra Parte Contraente, gratuitamente (se la concessione rivolta allo Stato in questione fu gratuita) e alle stesse condizioni o a condizioni equivalenti, se si trattava di una reciproca concessione per collocare, da tutti i punti di vista, il commercio e la navigazione di ciascun paese al livello della Nazione più favorita.

Art. 5. Su tutti gli articoli prodotti o fabbricati negli Stati Uniti del Brasile e destinati a essere importati in Giappone e, reciprocamente, su tutti i beni prodotti o fabbricati in Giappone e destinati a essere importati negli Stati Uniti del Brasile, non graveranno diritti diversi o più elevati di quelli che sono o verranno imposti sui medesimi beni prodotti o fabbricati in qualsivoglia paese straniero e importati al medesimo fine.⁵

I primi viaggiatori brasiliani in Giappone erano consapevoli della peculiare pariteticità insita nel trattato sottoscritto dal Brasile, e non mancavano di sottolinearla. Il già ricordato resoconto di Manuel Jacintho Ferreira da Cunha richiama ancora oggi l'attenzione del lettore per il suo atteggiamento aperto, cioè per il suo sforzo di comprendere quanto a prima vista gli era sembrato strano e impenetrabile. Nella visita protocollare al Governatore di Kobe, Cunha mette in rilievo quella peculiarità del trattato nippo-brasiliano, allora inconsueta nei rapporti tra l'Occidente e gli Stati extraeuropei:

I miei colleghi, consoli delle altre nazioni, godevano dell'extraterritorialità delle concessioni ed erano retti da leggi speciali che rendevano loro e i loro compatrioti indipendenti dalle autorità, dalla giustizia e dalle leggi giapponesi. Io invece ero

⁵ Sulla pariteticità si veda anche l'art. 10, citato nel prossimo paragrafo.

in Giappone in virtù di un trattato di amicizia e commercio tra Brasile e Giappone sulla base della più completa eguaglianza, perché i giapponesi nella mia patria erano sotto la protezione e la garanzia delle autorità e delle leggi brasiliane, e noi brasiliani godevamo delle medesime condizioni nel territorio del Giappone (Cunha, 1902, p. 43 e seguenti).

Questo rapporto vieppiù volenterosamente paritetico tra il console riograndense e il mondo giapponese si manifesta con chiarezza proprio quando nel 1898 l'errabonda vita diplomatica obbliga Cunha a lasciare il Giappone per l'Italia perché

il Congresso ha soppresso il finanziamento per la Legazione e i Consolati del Giappone. Proprio ora che cominciava a dissiparsi la nube eterea che mi impediva di vedere e di capire il modo d'essere, di vivere e di pensare di questo popolo originale e strano. Proprio ora che cominciavo a far provvista di conoscenze e di esempi pratici per convincere i miei compatrioti che questo inquietante popolo nipponico deve servirci d'esempio e di lezione per risolvere in poco tempo i nostri due grandi problemi del presente e del futuro: quello agricolo e quello industriale (Cunha, 1902, p. 114).

Quest'ultima asserzione è profetica. Il secolo XIX era ormai giunto alla fine e il Giappone stava per liberarsi dei trattati iniqui e per assurgere al rango di grande potenza nell'area del Pacifico, posizione consacrata dalla sua vittoria sull'impero russo nella guerra del 1904-5. La sua capacità di trasformarsi in circa cinquant'anni da possibile preda coloniale a Stato potenzialmente colonizzatore richiamava l'attenzione dei due Stati iberici che, primi fra le potenze europee, erano giunti nel Cinque-Seicento in Giappone: di fronte allo sfaldamento dei propri imperi coloniali e all'esiguità della propria capacità industriale, la Spagna pensava di sollevarsi con la "japonización" (Losano, 2016, p. 142) e il Portogallo con la "japonização" (Losano, 2016, pp. 129-133). Analogamente, il modello giapponese diveniva un esempio per i paesi extraeuropei che, nel nuovo secolo, si avviano a passare da "paesi sottosviluppati" a "paesi in via di sviluppo" e, poi, a Stati indipendenti sempre più in competizione con le potenze occidentali.

4. L'intensificarsi dei rapporti nippo-brasiliani e l'emigrazione giapponese in Brasile

Giappone e Brasile avevano interessi complementari, che costituiscono le fonti materiali del trattato del 1895. L'ammmodernamento dell'epoca Meiji aveva provocato in Giappone una trasformazione della vita agraria tradizionale, un incremento demografico e anche problemi sociali. Così scrive Celso Lafer, dell'Università di São Paulo e già Ministro degli esteri brasiliano:

Ciò portò il governo giapponese a legalizzare l'emigrazione. Dapprima nelle Hawaii, nel 1884, allora protettorato nord-americano, poi, nella decade del 1890, verso la costa orientale degli USA. Nell'America Latina, la precedenza cronologica spetta al Perù, ma in seguito fu il Brasile a costituire il punto centrale dell'immigrazione giapponese nel mondo, avendo come punto d'inizio il trattato del 1895 (Lafer, 2018, p. 1179).

Anche il Cile, Stato affacciato sull'Atlantico, sottoscrisse un analogo trattato due anni dopo il Brasile (*Tratado de Amistad, Comercio y Navegación celebrado entre Chile y el Japón, firmado el 25 de septiembre de 1897*) che però venne ratificato nel 1906 (Guarachi, 2006; Jara Fernandez, 1994).

In realtà, il Brasile andava discutendo da tempo il problema dell'immigrazione non solo europea, ma anche asiatica. Nel 1880 aveva stipulato un trattato con la Cina e in quell'occasione vennero avviate anche le trattative con il Giappone.

Gli accordi preliminari si andavano intanto infittendo: la prima visita ufficiale giapponese ebbe luogo nel 1884, quando un deputato giapponese visitò il Brasile per scegliere il luogo più adatto al futuro insediamento giapponese e, dopo aver visitato gli Stati di Pernambuco, di Minas Gerais e di São Paulo, ritenne che quest'ultima area fosse la più adatta per le caratteristiche del clima e del suolo. Questa indicazione indirizzò l'emigrazione giapponese soprattutto verso il Brasile meridionale.

Nel già citato trattato brasiliano la pariteticità delle parti contraenti è esemplarmente sancita anche dall'articolo 10:

I sudditi e le navi dell'Impero del Giappone che si rechino in Brasile o nelle sue acque territoriali si assoggetteranno per tutto il tempo della loro permanenza alle leggi e alla giurisdizione del Brasile, così come si assoggetteranno alle leggi e alla giurisdizione del Giappone tutti i cittadini o le navi brasiliane che si trovino in Giappone o nelle sue acque territoriali.

Il Brasile era spinto ad accettare le condizioni del Giappone anche a causa della pressione dei *fazendeiros*, (coltivatori di caffè) la cui produzione si fondava sulla mano d'opera degli schiavi giunti in Brasile fin dai tempi coloniali. Nel 1845, tuttavia, la Gran Bretagna aveva approvato lo *Slave Trade Suppression Act*, noto anche come "Bill Aberdeen", che prevedeva il sequestro delle navi negriere intercettate dalla marina britannica. Diveniva così sempre più difficile approvvigionarsi di lavoratori schiavi mentre, in parallelo, andavano affermandosi le posizioni abolizioniste, culminate in Brasile con la "Lei aurea" che nel 1888 abolì la schiavitù. Era quindi indispensabile poter contare su nuove fonti di mano d'opera a buon mercato.

Nondimeno il decreto n. 528 del 28 giugno 1890 vietava l'immigrazione dall'Asia e dall'Africa con una formulazione radicale:

Art. 1. Nei porti della Repubblica è interamente libera l'entrata degli individui validi e atti al lavoro, purché non soggetti ad azione penale nel proprio paese ed eccettuati gli indigeni dell'Asia o dell'Africa, che potranno essere ammessi soltanto con l'autorizzazione del Congresso Nacional alle condizioni che verranno concordate.⁶

Questo divieto – fondato soprattutto su considerazioni eugenetiche – urtava gli interessi nazionali e perciò già nel 1892 un'apposita legge autorizzò l'immigrazione dalla Cina e dal Giappone, anche se con quest'ultimo Stato il trattato non era ancora concluso, ma solo annunciato. Nel dibattito parlamentare emerse la diffidenza verso i cinesi, fondata su precedenti e limitati tentativi di immigrazione in Brasile non andati a buon fine e sull'accusa di un'eccessiva propensione al gioco e all'oppio (Figueiredo Fulgêncio, 2014, pp. 203-215). Le esigenze economiche dei *fazendeiros*, da un lato, e l'avversione per i cinesi, dall'altro, spiegano perché – nonostante gli argomenti razziali presenti in tutto il dibattito – alla fine sia prevalsa la scelta dell'immigrazione giapponese.

La nuova legge del 1892

permette la libera entrata nel territorio della Repubblica di immigranti di nazionalità cinese e giapponese; autorizza il Governo a promuovere l'applicazione del trattato del 5 settembre 1890 con la Cina; a stipulare un trattato di commercio, pace e amicizia con il Giappone, con ulteriori provvedimenti sull'immigrazione proveniente da quelle aree.

L'articolo 1 precisa la finalità di quell'immigrazione:

È permesso il libero ingresso nel territorio della Repubblica agli immigranti di nazionalità cinese e giapponese, purché – non essendo indigenti, mendicanti, pirati, né sottoposti ad azione penale nel proprio paese – siano validi e atti al lavoro in qualsiasi industria.⁷

Nell'applicazione di questa legge

si preferì l'immigrazione giapponese a quella cinese. Questa preferenza venne formulata dal Barão de Ladário, incaricato nel 1893 da Floriano Peixoto [Presidente della Repubblica] di una missione speciale in Estremo Oriente. Ladário considerò l'immigrazione giapponese più adatta alla coltivazione del caffè, poiché in Giappone sarebbe stato possibile “ottenere lavoratori migliori e più economici”. La preferenza per l'immigrazione giapponese fu confermata in un messaggio del

⁶ Decreto n° 528, de 28 de Junho de 1890, consultabile al link: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-528-28-junho-1890-506935-publicacaooriginal-1-pe.html> (14/04/2022).

⁷ Lei n° 97, de 5 de outubro de 1892, consultabile al link: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-97-5-outubro-1892-541345-publicacaooriginal-44841-pl.html> (14/04/2022).

Presidente Prudente de Morais rivolto al Congresso nazionale il 3 maggio 1895. Sempre nel Congresso, in occasione del dibattito del 1895 sulla missione dell'allora senatore Barão de Ladário, questi appoggiò l'immigrazione dal Giappone, sostenendo che essa avrebbe "ravvivato le forze agricole e industriali del nostro Paese" e che era necessario sostenerla a causa della mancanza di mano d'opera nel Paese (Lafer, 2018, p. 1180).

I *fazendeiros* erano favorevoli alla venuta dei *coolies* cinesi per ragioni non solo economiche, ma anche razziali, perché vedevano nella mano d'opera cinese una continuazione della schiavitù con altri mezzi. Il politico repubblicano Quintino Bocaiúva (che fu anche il primo ministro degli esteri della Repubblica) fu un fautore dell'abolizione della schiavitù e, al tempo stesso, dell'immigrazione dei cinesi, da lui ritenuti «superiores ao europeu» (Bocaiúva, 1868, p. 23). Gli abolizionisti volevano invece evitare la sostituzione d'una schiavitù con un'altra e miravano quindi all'europeizzazione del Brasile attraverso l'immigrazione di lavoratori europei. Questa corrente fu prevalente e influenzò la legislazione brasiliana di fine Ottocento, che favorì l'immigrazione europea: è questa l'origine del decreto 528 del 1890 sul divieto d'immigrazione dall'Asia e dall'Africa e, poi, della legge 97 del 1892 che aboliva quel divieto.

A queste decisioni non fu estraneo quanto andava avvenendo negli Stati Uniti: l'emanazione del *Chinese Exclusion Act* del 1882 e il ripetersi dei linciaggi contro i *coolies* cinesi, dal massacro di Los Angeles nel 1871 alla Rock Springs Riot del 1885 e al massacro di Hells Canyon del 1887. Questa discriminazione di un'intera etnia restò in vigore fino a quando la Cina divenne alleata degli Stati Uniti nella Seconda guerra mondiale: infatti il *Chinese Exclusion Repeal Act* o "Magnuson Act" venne approvato nel 1943.

Con il trattato del 1895 tra il Brasile e il Giappone vennero istituiti i consolati brasiliani in Giappone e i consolati giapponesi in Brasile che, tra l'altro, avrebbero regolato il flusso migratorio fra i due Stati: quel trattato fu dunque lo strumento essenziale per dare inizio alla corrente migratoria fra Brasile e Giappone. In Brasile prendeva così forma la maggior comunità giapponese fuori dal Giappone: Celso Lafer, celebrando il 120° anniversario di quell'immigrazione, ne riconosceva l'"importanza" e la "specificità" «nella configurazione del Brasile moderno e del suo popolo» (Lafer, 2018, p. 1177).

Bibliografia

- Almada, Carlos (2018). *México y Japón: a 130 años de relaciones diplomáticas*. Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Almeida, Francisco Antonio de (1879). *Da França ao Japão. Narração de viagem e descrição histórica, usos e costumes dos habitantes da China, do Japão e de outros*

- paizes da Asia. Edicção illustrada.* Rio de Janeiro: Typ. do Apostolo e Imperial Lithographia de A[lexandre] Speltz.
- Azevedo, Aluísio (1984). *O Japão. Apresentação e comentário por Luiz Dantas.* São Paulo: Roswitha Kempf.
- Id. (2010). *O Japão. Notas de Fábio Lima a partir dos comentários de Luiz Dantas.* Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.
- Bocaiúva, Quintino (1868). *A crise da lavoura.* Rio de Janeiro: IEB.
- Cassel, Pär Kristoffer (2011). *Grounds of judgment. Extraterritoriality and Imperial Power in Nineteenth-century China and Japan.* Oxford: Oxford University Press.
- Chang, Richard Taiwon (1984). *The Justice of the Western Consular Courts in Nineteenth-century Japan.* Westport (CT): Greenwood Press.
- Edström, Bert (a cura di) (2016). *Turning points in Japanese history.* London & New York: Routledge.
- Ferreira da Cunha, Manuel Jacintho (1902). *Memórias de um cônsul no Japão.* Napoli: Tipo-Lithographia Artistica Industrial.
- Figueiredo Fulgêncio, Rafael (2014). “O paradigma racista da política de imigração brasileira e os debates sobre a “Questão Chinesa” nos primeiros anos da República”. *Revista de Informação Legislativa*, n. 202, pp. 203-222.
- Guarachi, Eduardo Rodríguez (2006). *Chile, país puente.* Santiago de Chile: RIL – Fundación Chilena del Pacífico.
- Guimarães Filho, Luís (1912). *Samuráis e mandarins.* Rio de Janeiro – Paris: Alves – Aillaud.
- Jara Fernandez, Hugo Mauricio (1994). *El establecimiento de relaciones diplomáticas y consulares de Chile con el Imperio del Japón, 1897-1911.* Santiago de Chile: Tesis, Departamento de Ciencias Históricas.
- Jones, Francis C. (1931). *Extraterritoriality in Japan and the Diplomatic Relations Resulting in its Abolition 1853 – 1899.* New Haven: Yale University Press.
- Kayaoglu, Turan (2010). *Legal Imperialism. Sovereignty and Extraterritoriality in Japan, the Ottoman Empire, and China.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Lafer, Celso (2018). “Reflexões sobre o tratado de 1895 com o Japão”. *Relações internacionais, política externa e diplomacia brasileira. Pensamento e ação*, vol. 2. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão.
- Lavalle, J[osé] A[ntonio de] (1875). *Exposición presentada al Emperador de Rusia Arbitro en el caso de la “María Luz”, por el plenipotenciario del Perú. Publicación oficial.* Lima: Impr. del Estado.
- Losano, Mario G. (2011). “I grandi spazi dall’Europa delle dittature al Giappone del militarismo”. *La geopolitica del Novecento.* Milano: Bruno Mondadori, pp. 75-113.
- Id. (2016). *Il portoghese Wenceslau de Moraes e il Giappone ottocentesco. Con 25 sue corrispondenze nelle epoche Meiji e Taisho (1902-1913).* Torino: Lexis.

- Id. (2016). “Lo spagnolo Enrique Dupuy e il Giappone ottocentesco”. In: Dupuy, Enrique (2016). *La transformación del Japón en la era Meiji, 1867-1894*. Torino: Lexis, pp. 129-133.
- Id. (2021). *Brasiliiani nel Giappone ottocentesco. I primi trattati paritetici dell'era Meiji*. Torino: Accademia delle Scienze.
- Masterson, Daniel M.; Funada-Classen, Sayaka (a cura di) (2004). *The Japanese in Latin America*. Urbana (IL): University of Illinois Press.
- Mesnier, Pedro Gastão (1874). *O Japão. Estudos e impressões de viagem*. Macau: Typographia Mercantil.
- Oliveira Lima, Manoel de (1903). *No Japão. Impressões da terra e da gente*. Rio de Janeiro – São Paulo – Recife: Laemmert; seconda edizione: 1905; terza edizione, con un'introduzione di Paulo Yokota, Topbooks, Rio de Janeiro: 1997.
- Roberts, Christopher (2014). *The British Courts and Extra-territoriality in Japan, 1859-1899*. Leiden: Global Oriental.
- Saveliev, “Rescuing the Prisoners of the “María Luz”: the Meiji Government and the ‘Coolie trade’, 1868-75”, in Edström Bert (a cura di) (2016). *Turning Points in Japanese History*. London: Routledge, pp. 71-83.

Abstracts

Cataloguing Far Eastern art at Castello del Buonconsiglio di Trento: some words on Don Grazioli's Japanese collection

Pietro Amadini

From 1864 to 1868, Don Giuseppe Grazioli (1809-1891) collected works of art, crafts, and ethnological artifacts from Yokohama, where he traveled annually to buy silkworm eggs. A recent study of his donations to the city of Trento has brought to light a collection of over three hundred Japanese items, almost half of which are prints and paintings. Seals, marks, and signatures show that most objects are contemporary to their purchase dates or just a few decades older. This paper outlines some of the results of the study. It presents a limited selection of works, emphasizing their link to similar artifacts in other travel collections originating in Yokohama during the *bakumatsu* period.

カステッロ・デル・ブオンコンシーリョ博物館極東美術目録、
ドン・グラツィオリ日本コレクションにある文言について

ピエトロ・アマディーニ

ドン・ジュセッペ・グラツィオーリ（1809年-1891年）は、1864年から1868年にかけて毎年、絹を生産するカイコガの卵を買い付けに横浜に来航した。その際、美術品、工芸品、民芸品を収集し、300以上の品目がトレント市に寄付された。本研究ではその内容を明らかにする。半数は版画と絵画であった。印影、花押、署名はほとんどが購入された年代と同世代のものであるか、数十年程度古いものであることを示していた。本論文では、研究結果を示すとともに、幕末時代の横浜にて収集されたその他の蒐集物との共通点を探る。

The meaning of *sakura* in the *Yoru no Nezame*

Samantha Audoly

Since the compilation of the *Kokinwakashū* (905), *sakura* had come to refer to short life, inconstant lovers, or ending love relationships in literature. Nevertheless, the *Yoru no Nezame* (Wakefulness at Night, 1060-1080) offers a different use of this literary device.

The presence of a cherry tree here preludes to the fulfillment of a love reunion, as evident in two poems, quoted in the later anthologies *Monogatari nihyakuban uta awase* (thirteenth century) and *Fūyōwakashū* (1271), and in a picture within the *Nezame monogatari emaki* (twelfth century), a painted narrative handscroll based on the *Yoru no Nezame*'s lost final part and listed among the National Treasures of Japan.

In this essay, I intend to address the meaning attributed to *sakura* in the *Yoru no Nezame* through the comparison of the narratives related to the above mentioned poems and picture.

『夜の寝覚』論 – 桜を中心に

サマンサ・オードリー

中世王朝物語の『夜の寝覚』（1060-1080）には、藤原定家（1162-1241）の『物語二百番歌合』（鎌倉時代中期）で引用され、藤原為家（1198-1275）の『風葉和歌集』（1271）で引用されている桜に関する歌が二首ある。また、『夜の寝覚』の物語の終盤を描いたとされる「寝覚物語絵巻」（平安時代後期）の一番目の絵画は桜の絵である。この絵は特に有名で、2020年に大和文華館が開催した「新春を迎えて—梅と桜の美術—」という美術展覧会ではメインの展示品であった。『古今和歌集』（905）においても、また平安文学での桜の象徴的な役割も、伝統的に「無常観」という概念や悲恋の描写と関連しているのに対し、『夜の寝覚』の桜に関する歌、また「寝覚物語絵巻」の桜の絵画に表現された桜観は発展する恋愛関係の象徴と判断することができる。そこで本稿では『夜の寝覚』の唯一の恋愛関係と関連する桜の概念について考察した。

On the Statue of Kudara Kannon: Toward the Solution of a Conundrum

Maria Carlotta Avanzi

One of the most outstanding masterpieces of Japanese Buddhist sculpture to have been created in the 7th century is Kudara Kannon (Hōryūji, Nara Prefecture). By undertaking an iconographic analysis of its salient attributes, I have attempted to clarify some unresolved aspects of this sculpture, propounding plausible solutions. Against that backdrop, I posit that it may have been possible for Kudara Kannon to have been initially located in the Hōryūji temple, in a pavilion different from the Golden Hall. Concerning its identity, I hypothesize that it may had been carved as a Kokūzō Bosatsu close to the '60s of the 7th century. Lastly, even though Kudara Kannon is regarded as a sculpture whose style mirrors Sui icons,

I postulate that it is essential to underscore the prominent role played by the previous Chinese dynasties (Northern Qi and Western Wei) along with all three Korean kingdoms, especially Silla.

百済観音像に関する諸問題の解決に向けて

マリア・カルロッタ・アヴァンズィ

白鳳時代（650年～710年）を代表する木彫の一つに伝百済観音像がある。本像は白鳳時代の彫刻史上、重要な作例であるにもかかわらず、その尊名や発願者、伝来、当初の安置場所、制作年代、作者は未だ不明である。

本稿の主要な目的は、制作年代について、従来指摘されてきた制作時期を絞ることにある。近年、加島勝氏によって、本像の制作年代が660年代から680年代の間との説が提示された。本論文では加島氏が提示した制作時期をさらに絞り、本像の制作年代が660年代と考えられることを指摘したい。その過程で、制作年代の問題点と関わる伝来及び尊名、安置場所、作風といった問題についても触れる。

Austronesian origin of some motifs in Japanese cereal mythology: a multidisciplinary analysis

Paolo Barbaro

This multi-disciplinary study focused on the myths whose protagonists are Ōgetsu hime and Sukunahikona, as recorded in numerous variants since the first mythographies, like the *Kojiki* and the *Nihonshoki*. A comparative and contextual analysis of these mythological and folkloric narratives on the origin of agriculture, food, and cereals shows that different layers make up the Japanese mythological corpus. These layers are likely related to the polygenesis of agriculture in the archipelago. The study's results strongly support the hypothesis that Austronesian mythology is one of the layers making up ancient Japanese mythology. The methodologies employed are linguistics, philology, and comparative mythology. Studies in genetics, archaeology, and archaeobotany, disciplines the author does not need to master, are also mentioned. This paper also praises Japanese scholars like Yoshida Atsuhiko and the humanities and comparative mythology fields that, well in advance of other disciplines, have contributed to writing a history that has only emerged in more recent times or is still being written in other fields.

日本の穀物神話におけるモチーフのオーストロネシア語起源：学際的分析

パオロ・バルバロ

この研究は、古代日本神話に見られる農業、食品と穀物の起源について説明する物語の分析である。特に、オオゲツヒメとスクナヒコナの神を主人公とする神話に焦点を当てた学際的な研究である。これらや同様の物語の比較分析と文脈分析は、日本の神話コーパスを構成するさまざまな層があることを示している。その層は、群島における農業の多原発生に関連している可能性が高い。研究結果は、日本の古代神話を構成する層のひとつがオーストロネシア神話であるという仮説を支持する。採用されている方法論は、言語学、文献学、比較神話学である。

Alterity, memory and oblivion in Nakajima Atsushi's *Miira*

Elio Bova

Miira (The mummy) is one of the four stories included in *Kotan* (Old tales). It was first published in the collection of novels *Hikari to kaze to yume* (Light, wind, and dreams) in July 1942. So far, the ordinary object of interest in previous studies has been a single passage from *Miira*: the moment when the protagonist Pariscas realizes that he was, in a previous life, the mummy he is presently looking at. In this paper, I integrate my analysis with all the other sections of the story, including those aspects absent in Herodotus' *Histories* (the novel's primary source). Moreover, I primarily reflect upon the perception of "alterity" by examining several critical aspects, such as the nature of "identity" and "identification," the phenomenology of the mummy, and the function of "remembrance" performed within the novel.

中島敦「木乃伊」論——他性、記憶と忘却

エリオ・ボバ

「木乃伊」は『古譚』を構成する四つの物語の一篇で、初出は、一九四二年七月に出版された短編集『光と風と夢』である。本論では、パリスカスと木乃伊という混合主題の同一性を視野に入れ、作品における〈他性〉を捉えることを主たる課題とする。前半では、物語の展開を踏まえ、作品の典拠であるヘロドトス『歴史』から捉え直された箇所を分析する。後半では、木乃伊との邂逅に着目する。ここで木乃伊との邂逅の結果として見做されてきたパリスカスのアイデンティティにまっすぐ向かうのではなく、主体・パリスカスの

アイデンティティの否定像とでも言うべき〈他なるもの〉でしかなかった客体・木乃伊そのものとの同定について問う。引き続き、パリスカスの記憶と忘却の曖昧な闘ぎ合いに表象される〈追憶〉に注目し、記憶という〈領域〉の無限遡行的〈獲得〉の様を時代文脈に合わせて捉える。最後に木乃伊とフェティッシュの照応性を深めながら、物語における〈他性〉の表れ方を考察する。

TIFF and its relationship with Tokyo

Eugenio De Angelis

In recent years, the bond between film festivals and their host cities has become so intense that these events are increasingly being used as tools for city branding. The cultural capital generated by film festivals can attract external investments, boost the city's prestige and help shape its self-representation as a high-profile cultural space and renowned touristic destination. The Tokyo International Film Festival is somehow a borderline case, as it takes place in a city that is already one of the most attractions-filled capitals in the world. Nevertheless, the ongoing globalization process in a city like Tokyo is expressed through the festival's planning and organization dynamics. Over the years, such dynamics have increased the emphasis on the international appeal and the glamorous side of the event at the expense of a consistent definition of its cultural and spatial identity.

東京国際映画祭とその開催都市との関係

エウジェニオ・デ・アンジェリス

近年、映画祭と開催都市との結びつきは非常に強くなり、前者が都市ブランディングのツールとして活用されるケースが増えた。映画祭の生み出す文化資本は、魅力的な文化空間および有名な観光地としての開催都市の自己表現の維持を可能にする。したがって、都市の名声を高めると同時に、外部からの投資や資本を引き付けることもできる。東京国際映画祭は、世界で最もアトラクションに満ちた首都の一つである東京で開催されているため、ボーダーライン的ケースと考えられる。だが、東京においては映画祭のプログラミングと組織を動かすダイナミクスが、進行中のグローバリゼーションプロセスを通して顕在化すると言える。このダイナミクスは都市の名声を高めるためにイベントの国際的および魅力的な要素にのみ焦点が当てられており、その際長い間文化的および空間的アイデンティティが考慮されていなかった。

Eco-sustainability and zero trash. Ambitious Challenges from 21st Century Japan

Clara Di Fazio

This city has shown itself to be a privileged point of interest in developing eco-sustainable strategies. In the “intelligent city,” sustainability is first pursued through implementing more efficient processes thanks to responsive and proactive citizens participating in data generation and environmental monitoring. Citizens become active sensory hubs or, more simply put, “citizen sensors.” Discussing the eco-sustainable city of Fujisawa, which is 50 km from Tokyo, is a relevant example. This city deserves highlights regarding its aspects of the flow of energy and materials and its natural cycle of resources. The colossal giant Panasonic obtained authorization to proceed with the construction of an entire city based on the label of eco-sustainability and environmental protection. This major company has always been involved in upgrading projects for the country and joined another eleven company partners to clean up a vast area of 19 acres previously occupied by Panasonic factories. Eventually, they transformed it into the model of a smart city equipped with 1,000 zero-emission homes.

In this context, my principal objective is to illustrate and analyze how Kamikatsu, a small village in the Southwest of Japan, is flourishing with the idea of “zero trash.” The village is located in green rice fields, and mountainous forests on the western island of Shikoku and has as few as 2,000 inhabitants. In 2003, it took on this rigorous program for carrying out a crackdown on trash and thereby supporting eco-sustainability. At this location, we propose an analysis of eco-sustainability in two contexts: one at the urban level and the other at the rural level.

持続可能性とゼロ・ウェイスト。21世紀の日本の野心的挑戦

クララ・ディ・ファツィオ

持続可能な戦略の取組みにおいては、都市がまずその対象となります。「スマートシティ」では、効率的プロセスの実施と、データ生成や環境モニタリングに積極的に参加する住民によって持続可能性が追求されます。住民が能動的センサーの役割を果たすのです。持続可能都市について語る際、物質やエネルギーの流れ、資源循環の側面が強調されます。東京から50kmの藤沢市のスマートシティはその顕著な例です。地域の再開発プロジェクトに常に関わってきた巨大企業グループのパナソニックが、持続可能性と環境保護を旗印にした町の建設認可を得て、パートナー企業11社と協力し、同社旧工場跡地の19haの広大エリアを、ゼロエミッション住宅千戸を備えたスマートシティに再生したのです。

一方で、四国の緑豊かな人口約2000人の小さな村、上勝町がどのようにして「ゼロ・ウェイスト」の理想に近づき、2003年にはすでに廃棄物削減と持続可能性のための独自の厳格なプログラムを実施できたのかを説明することで、都市部と農村部という2つの異なる環境における持続可能性の分析を目的とします。

La ricezione di manga e anime *yuri* da parte del pubblico italiano

Marta Fanasca

This paper aims to analyze how the Italian audience perceives and interprets manga and anime *yuri*, focusing on the age range of 15-25. Specifically, I first want to investigate if Italian fans know the cultural heritage of the *shōjo bunka*, which permeates *yuri* productions. Secondly, the aim is to discover if the Italian fandom, which differs from the Japanese one, belongs to the Italian LGBTQ+ community and thus is interested in *yuri* productions for its supposed link with female homosexuality. Given that *yuri* manga is not intended as an LGBTQ+ product in their original context, I argue that Italian fans are often misled in the consumption of *yuri* products that, in the end, do not match their expectations regarding queer visibility. To conclude, drawing upon Thomas Baudinette's concept of "creative misreading," I propose instead the idea of "conscious misreading," namely a way to approach a text produced in a different social and cultural context sensitive to these differences.

イタリアにおける百合漫画とアニメの受容

マルタ・ファナスカ

本稿では、イタリアにおける漫画・アニメの百合作品の受容・解釈を、15歳～25歳の年齢層を対象に分析する。まず、イタリアではファンが百合作品に浸透する「少女文化」の文化的遺産を認識しているかどうかを調べ、次に、日本とは異なり、ファン層がLGBTQ+コミュニティと一致するが故に、女性の同性愛との関連を想定し百合作品に関心を持つのかを確認する。元来、百合漫画はLGBTQ+をテーマとする作品として意図されていないことから、筆者はイタリアではしばしば百合作品が誤った方向性で消費され、結果的にクィアの可視性という点でファンの期待と合致していないことを主張する。最後に、T. Baudinetteの「creative misreading」に依拠し、異なる社会的・文化的文脈において書かれたテキストに対し、相違点に配慮しアプローチする「conscious misreading」の概念を提唱する。

Maps as narratives: strategies of visual narration and genre hybridity between cartography and literature in *Tōkaidō bunken ezu* and *Tōkaidō meisho zue*

Sonia Favi

Itasaka (1993, 85) uses the expression “topographic literature” (*chishiteki kikō*) about a paradigm of travel literature born in the Tokugawa period (1603-1868), which innovated the medieval canon of travel diaries. This paradigm includes a variety of genres, dealing with travel and the landscape through the accumulation of geographical information and the creative use of intertextuality.

In this article, I analyze, in this light, the pictorial map *Tōkaidō bunken ezu*, published in 1690, and the travel guidebook *Tōkaidō meisho zue*, published in 1797. I compare the two and investigate in what terms the *ezu* genre, with its peculiar narrative strategies, impacted the production of travel guidebooks in the late Tokugawa period. I illustrate points of contact between the two genres, in the context of a more general discussion of genre hybridity in Tokugawa-period travel literature.

地図とナレーション: 「東海道分間絵図」と「東海道名所図会」におけるビジュアル・ナレーションとジャンル・ハイブリディティ

ソニア・ファヴィ

歌枕を描いて、旅の苦しさを語った中世の紀行と違って、旅の盛んだった江戸時代(1603-1868)には景色を描いた絵図とガイドブックのような資料が生まれた。それを板坂(1993、85)は「地誌的紀行」と言う。「地誌的紀行」は異なる読者層のために書かれた様々なジャンルを含む。そのサブジャンルは通常ハイブリッドで、共通の特徴がある。その大部分は日本の諸国、町、道路、名所などだけではなく、日本の文学的・芸術的な過去の出来事を紹介し、文学的・芸術的なバーチャル旅行を実現したといわれる。間テキスト性を使って、古典文学のテーマを一般の読者のために書き直していた。

この論文では、それに基づいて、1690年に出版された「東海道分間絵図」と1797年に出版された「東海道名所図会」を比較して、「絵図」という商業地図が江戸後期に出版された旅行ガイドブックにどのような影響を与えたかという研究問題に答えることを試みる。

The representation of depressive disorder in Kobayashi Eriko's literature

Luna Frezza

This essay analyses the evolution of literary representations of psycho-emotional disorders in contemporary Japanese literature, paying particular attention to scientific terminology. From the concept of disease of the nerves (*shinkeibyō*), adopted by San'yūtei Enchō (1839-1900) in 1900, the description of depressive disorders had changed, abandoning folkloric representations and adopting scientific parameters. Through the analysis of specific texts, such as *Kono jigoku wo ikiru no da* and *Watashi wa nani mo warukunai* by Kobayashi Eriko (1977), I am going to highlight how those issues are represented in the novels, considering that the author has suffered herself from a depressive disorder. At the same time, I will underline how her usage of objective and scientific language has the strategic intention of avoiding possible connotations of stigmatization.

小林エリコの作品における鬱病の描写

ルーナ・フレッツァ

本稿は現代文学作品における鬱病の描写を扱う。科学的用語の使用に注意を払いながら、現代の日本文学における精神感情障害の文芸表現の変化を分析する。1900年以来、精神感情障害の表し方には大きな変化があり、現在、民間で使用される表現を放棄し、科学的パラメータを受け入れていく傾向が増大している。分析する作品は、鬱病に関して語った小林エリコ（1977）の「この地獄を生きるのだ」（2017）や「わたしはなにも悪くない」（2019）という作品である。これらの小説では、著者が、先入観を引き起こす可能性のある表現を回避するという（戦略的）意図を持って、客観的かつ科学的な言葉で鬱病性障害を表現している。

The *bun'yabushi* and the puppet theatre on Sado Island, in Ishikawa prefecture and in southern Kyūshū

Rosa Isabella Furnari

Bun'yabushi is a type of declamation that accompanies a primitive puppet theater, compared to *bunraku*, called *bun'ya ningyō*. Until the early 1900s, Japanese scholars had only heard of *bun'yabushi* through old chronicles of the 18th century, as it was believed to have been missing for 150 years. On June 17, 1911, a concert was held at the Tokyo Music Academy by a group of musicians from Sado. Aca-

demics who watched the performance were surprised, claiming they had never heard anything like it. The *Bun'yabushi*, however, was still present in places far from each other, like the island of Sado and the prefectures of Ishikawa, Kagoshima, and Miyazaki.

佐渡島、石川県、南九州における文弥節と人形浄瑠璃

ロサ・イザベッラ・フルナリ

文弥節は、文楽よりも原始的な人形芝居である文弥人形と呼ばれるものに付随する一種の朗読です。日本の学者の間では1900年代初頭まで、文弥節については18世紀の古い年代記に見られるだけであるため、150年前に失われてしまったと信じられていました。1911年6月17日、佐渡出身の音楽家グループによるコンサートが東京音楽学院で開催され、公演を観た学者たちはこんなものは聞いたことがないと驚きました。文弥節は佐渡島、石川県、鹿児島県、宮崎県など、遠く離れた場所に未だ存在しているのです。

Unfathered – Children's abduction in Japan

Chiara Galvani, Federica Galvani

Japan is often described as the “black hole” of child abduction. The estimates speak of 150,000 parents separated from their children every year due to a unilateral decision of their partner. Japan is often criticized because the parent's victim of child abduction does not have proper legal means to assert their rights of custody or visit. Therefore, a victory in court may have no concrete effect. Moreover, Japanese Law does not consider the practice of joint custody after a divorce and gives importance to the “principle of continuity” (from the moment the child is kidnapped, if there are no problems with the new environment, the priority is to leave the situation as it is).

Unfathered intends to describe some aspects of this complex and thorny phenomenon, starting from the stories of the parents who are victims of this system and analyzing how the activism of foreign parents is having an impact.

アンファザード – 日本における子供たちの誘拐事件

キアラ・ガルヴァーニ、フェデリカ・ガルヴァーニ

日本はよく、実子拉致についてブラックホールだと国際的に指摘されている。毎年、15万人の親が、彼らのパートナーの一方的な決断により、子供たちとの生活を手放すことになっていると推定される。日本では親権や子への訪問権利について主張しても、法的に特に

それらの効力が保証されていないため、日本はよく批判される。つまり、裁判で勝利をしたとしても、基本的にはそれらの権利について直接的に効力を発することはないのだ。

さらに、日本の法律では、離婚後の共同親権については考慮されていなく、継続性の原理が尊重される。「子供の連れ去りが起きた時点で、新しい環境が特に問題なければ、その状況をそのままにすることが優先されている。」

「Unfathered」では複雑かつ痛々しい現状のいくつかの側面を、このようなシステムの中で犠牲となった親の話から説明している。そして、外国籍の親の活動がどのようにこの問題に影響を与えているかを分析している。

From Japanese illustrated volumes to the history of the Tognacca and Giglio-Tos shop in Turin in the Lombardy-Piedmontese artistic context between the late nineteenth and early twentieth centuries

Eleonora Lanza

Two collections of Japanese volumes, one at the Varese Civic Library and the other at the Central Civic Library of Turin, dating from the late nineteenth to the early twentieth centuries, have several features in common that make them relatable. In particular, a *katakana* seal and some stamps impressed on title pages and covers, which, once compared, revealed that the arrival path of the volumes in Italy was linked to the activity of a Turin shop called Tognacca and Giglio-Tos. The shop was run by two merchants who imported trinkets, textiles, furniture, fans, and all kinds of handicrafts from Japan, including paper, lacquer, and ceramic. They had also been chosen as the organizers of the Japanese section of the First International Exhibition of Modern Decorative Art in 1902 in Turin.

十九世紀後半から二十世紀初頭にかけての、ロンバルディーア州とピエモンテ州の芸術的文脈における、トリノのトニヤツカ・ジリョトス社の歴史と日本の挿絵本

エレオノラ・ランザ

ヴァレーゼ市の市立図書館とトリノ市の中央市立図書館に、十九世紀末から二十世紀初頭にかけて出版された、日本の挿絵本集が保管されている。これらには様々な共通点が見られ、中でも片仮名で記された印章や、表題紙や表紙などに押された印判が興味深い。その比較から、これ等の本は全て、かつてトリノにあったトニヤツカ・ジリョトスという商店の活動に関連するものである事が分かる。こ

れは装身具や布地、家具や扇子、さらに紙や漆から陶磁器までのあらゆる種類の工芸品を日本から輸入する商店で、二人の経営者は、一九〇二年にトリノで開かれた第一回国際現代装飾展の日本部門の主催者にもなった人物である。

The astronomers of Latin America and the first parithetic treaties with Meiji Japan

Mario G. Losano

The transit of Venus across the Sun in 1874 was the most relevant astronomical event in the XIX century, and it mobilized astronomers worldwide. To study it traveled to Japan Brazilian astronomer Francisco Antonio de Almeida, who published 1879 the first Brazilian account about Japan: *Da França ao Japão*. Also, the Mexican astronomer Francisco Díaz Covarrubias (1833-1889) joined the French expedition to Japan. His meeting with the Japanese foreign minister marked the beginning of the negotiations that brought to the treaty of 1888 between Mexico and Japan: the first treaty based on equality between Japan and a State of the western world. Also, Brazil signed 1895 a similar treaty with Japan. These two treaties helped Meiji Japan to enforce a revision of the unequal treaties imposed by the western powers.

This report presents the first global analysis of five Brazilian works contemporary to Almeida's book: these works are today difficult to find, but they shaped the collective Brazilian imagination of Japan. It is also noteworthy that the Brazilian authors look at Japan from a different perspective than the European travelers of their time. The subsequent relations between Brazil and Japan, documented in the works under examination, enjoyed significant development. The Japanese immigrants in Brazil, constitute today the biggest agglomeration of Japanese people outside their motherland.

ラテンアメリカの天文学者と明治日本との最初の平等協定

マリオ・G・ロサーノ

1874年の金星の太陽面通過は19世紀で最も重要な天文現象であり、世界中の天文学者を動員した。観測のために日本を訪れたブラジルの天文学者フランシスコ・アントニオ・デ・アルメイダはブラジルで初となる日本に関する記録「*Da França ao Japão* (フランスから日本へ)」を出版した。また、メキシコの天文学者フランシスコ・ディアス・コバルビアス(1833-1889)もフランスの日本遠征に参加した。彼は日本の外務大臣と会見し、それが後の1888年のメキシコ-日本間の条約締結へと繋がる交渉の始まりとなった。この条約は日本

と西洋の国との最初の平等条約となった。ブラジルも1895年に同様の条約を締結した。これらの条約締結がきっかけとなり、日本明治政府は西側列強に強いられた不平等条約の改正に踏み切ることとなる。

本稿では、アルメイダの記録と同時代のブラジルの文献5冊を初めて総体的に分析するものである。今日これらの文献は入手困難だが、これらによってブラジルにおける日本に対する集団的なイメージが形作られたと言える。また、ブラジル人の著者達が当時の欧州の旅行者とは違った観点から日本を見ていることも注目に値する。今回調査した資料に記録されている通り、その後ブラジルと日本両国の関係は重要な発展を遂げた。ブラジルの日系移民は、今日、日本国外で最大の日系コミュニティを形成している。

From *uta* to *waka*: the negotiation of *uta* in *Shinsen Man'yōshū*

Dario Minguzzi

Combining a peculiar structure with a multilayered process of compilation, the *Shinsen Man'yōshū* (Newly Compiled Collection of Ten Thousand Leaves) configures as an anthology whose interpretation and contextualization remain arguably tricky. This work was presumably compiled from 893 and based on the poems first presented at the poetry match sponsored by Emperor Uda's mother (*Kanpyō no ōtoki kisai no miya uta-awase*). It brings together two volumes of more than two hundred *uta*, each matching a Sinitic verse (*zekku*). The dual nature of the anthology thus has made the thematic and aesthetic relationship between *uta* and *shi* a productive field of study. Less attention, however, has been paid to the role of the collection in shaping the position of *uta* within the socio-political environment of early Heian Japan. This paper explores the strategies of legitimation of *uta* at play in the preface to the first volume of *Shinsen Man'yōshū*, highlighting the rhetorical elements that contribute to validating the genre by invoking a connection with the dominant practice of Sinitic poetry.

歌から和歌へ：『新撰萬葉集』における歌の位置付けをめぐって

ダリオ・ミングッツィ

『新撰萬葉集』は特有の構造と多層の編纂過程により、平安初期の社会的・歴史的な文脈における解釈が複雑な作品である。宇多天皇の母に催された寛平御時后宮歌合で詠まれた歌をもとに寛平5年(893年)から編纂が始まったと考えられる『新撰萬葉集』は、二百首以上の歌を集め、各首に絶句の詩を合わせる。二元の性質を持ち、歌と詩の交流を研究するのに有効な資料である。一方、平安初期の社

会的・政治的環境に歌をどう位置づけるかについては研究が進んでいない。本論文は『新撰萬葉集』の上巻の序における、有力な詩の世界との関連によって当時の歌の位置付けを特定するような修辭的な方法を検討するものである。

Women Filmmaking in Japan

Maria Roberta Novielli

The two aspects that have recently modified the productive structure of Japanese cinema consist of the numerical overtaking of independents concerning filmmakers linked to the majors and the sudden rise of various female directors in a traditionally male world. Despite a commonplace that relegates women's productions to a predominantly romantic approach, starting with the pioneers of the 20th century, there is an evident tendency to explore themes with socially solid - and often political - content, often using experimental film grammar. It is a phenomenon that recalls what already happened in the Japanese comics (manga) of the '70s of the last century, rich in female authors able to profoundly and indelibly revolutionize their styles, and that today records gradual openings even in the field of animation.

日本の女性映画監督

マリア・ロベルタ・ノヴィエツリ

近年、日本映画の生産構造に変化をもたらした2つの側面は、メジャーの映画制作者に対するインディペンデントの数的な追い上げと、伝統的に男性の世界での様々な女性監督の急激な台頭である。20世紀の先駆者たちから始まった、女性の作品を主にロマンチックなアプローチに追いやる常識にもかかわらず、社会的な、そしてしばしば政治的な内容を持つテーマを探求する明らかな傾向があり、しばしば実験的な映画文法を使用しています。この現象は、1970年代の日本のコミック（漫画）ですでに起こったことを思い起こさせます。これらのコミックは、主に女性作家によるもので、そのスタイルに深く、そして永久に革命を起こすことができましたし、今日ではアニメーションの分野でも徐々にこの傾向が現れています。

Nōnyūhin: the birth and development of the religious practice in ancient Japan

Benedetta Pacini

This paper focuses on the earliest examples of *zōnai nōnyūhin* in Japan. *Nōnyūhin* are consecrated objects placed in the womb of Buddhist statues, and this practice first appeared in Nara period (710-794). The consecration of statues was already a widespread ritual in ancient Japan and early medieval time. These objects include various items, from Buddhist reliquaries and sūtras to copper coins. Although we have numerous publications on the topic, a chronological and comprehensive study of the phenomenon is formally missing. Hence, in this paper, I examine the first examples of Japanese *nōnyūhin* and try to understand the relationship between those objects, the cult of relics in ancient Japan, and the evolution of temples' precincts in the 7th and 8th centuries. The aim is to propose a new perspective on the birth and development of the *nōnyūhin* practice.

古代日本における仏像胎内納入品の発生と変遷

ベネデッタ・パチーニ

本論文では、日本における初期の納入品作例に着目し、飛鳥時代から奈良時代にかけての建築学及び考古学研究の成果を反映させつつ検討する。納入品とは仏像胎内に納められた奉獻物であり、その習慣が日本において最初に登場するのは、奈良時代初期である。納入品の総体には、幅広い種類が含まれ、仏舎利容器や経典はもちろん、タカラガイ、銅錢、櫛にいたるまで、多様なものが見受けられる。平安時代以降における仏舎利信仰とそれに関連する仏像胎内納入品は、学界で既に論じ尽くされた感はあるものの、納入品の初期段階に関しては不明な点がなお残る。本論文では、初期の仏舎利埋納と仏像胎内納入品の間にあるミッシングリンクを見つけるために、8世紀に登場する納入品例を扱いながら、寺院の伽藍配置と仏舎利埋納の習慣との関わりを検討する。仏像胎内納入品の始まりと発展について新しい見方を提示したい。

The Yayoi-Kofun transition: Tradition and ideology revisited in the light of new archaeological investigations

Daniele Petrella

The Yayoi-Kofun transition has been and still is hotly debated in academia. For the more traditional Japanese scholars, it coincides with the origins of the imperial

genealogical line. Unfortunately, this theory has always been based on an interpretation often conditioned by Shintō beliefs and ideology but not supported by the necessary scientific evidence.

In recent years, the contribution of science to archaeology made it possible to reconstruct the events relating to that period on a much more solid basis. Recently literature understood when and how the shift of power from the Kyūshū to the Kinki area took place, the actual relations with the continent, and what role the latter played in the social development of Japan. These results will make it possible to rewrite Japan's past.

弥生-古墳時代の変遷：新しい考古学的調査に照らして再考された伝統とイデオロギー

ダニエーレ・ペトレッラ

弥生時代から古墳時代への移行は、学界で熱く議論されてきました。これは、より伝統的な日本の研究者にとって、それは帝国の系図の起源と一致するためです。しかし残念ながら、この理論は常に神道の信念やイデオロギーによって条件付けられる解釈に基づいている場合が多く、必要な科学的証拠によって裏付けられていません。しかし、近年、考古学への科学の貢献のおかげで、その時代に関連する出来事は、はるかに堅実に再構築されています。今日、ついに、九州から近畿地方への権力の移行がいつどのようにして起こったかが解明された上、大陸との本当の関係、大陸が日本の社会的発展においてどのような役割を果たしたかも明らかになりました。これらは、日本の過去を書き換えることを可能にする研究結果です。

“Back to nature” in the discourse on Japanese metropolitan shamanism

Silvia Rivadossi

This article explores the concept of nature in the discourse on contemporary Japanese shamanism through the presentation of the practices of three metropolitan shamans. The aim is not only to outline the characteristics of the concept of “nature” that emerges from their discourse but also to highlight its connections with other relevant discourses, such as those on New Age movements, neo shamanism, and religious environmentalism.

In conclusion, it is possible to speak of an ‘environmental paradigm’ in the discourse of the metropolitan shamans: they possess the knowledge necessary to bring the individual back to a situation of harmony with nature, through which they can solve the various problems that afflict them. However, this “environmen-

talism” remains bound to a theoretical level and does not necessarily lead to active engagement in protecting nature.

日本の都市のシャーマニズムをめぐる言説における「自然への回帰」

シルヴィア・リヴァドッシ

本稿は、3人の都内のシャーマンの実態を紹介することで、現代日本のシャーマニズムの言説における自然の概念を探るものである。その目的は、彼らの言説から出てくる「自然」の概念の特徴を概説するだけでなく、ニューエイジ運動、ネオシャーマニズム、宗教的環境保護主義など、他の言説との関係を明らかにすることである。

結論として、メトロポリタン・シャーマンの言説において、「環境パラダイム」を語る事が可能である。彼らは、個人を自然と調和した状況に戻すために必要な知識を持っており、それによって個人を悩ませる様々な問題を解決することができるとされている。しかし、この「環境主義」は理論的なレベルにとどまり、必ずしも自然保護のための積極的な活動にはつながっていないと言えるだろう。

Imoseyama onna teikin (1771) by Chikamatsu Hanji. Myths, magics, natural environment and human dramas

Bonaventura Ruperti

The present paper focuses on *Imoseyama onna teikin*, one among the numerous works by Chikamatsu Hanji (1725-83) represented today in puppet theatre and kabuki. This drama traces the story of the power struggle between Fujiwara no Kamatari and Soga no Iruka, treated by many earlier dramas. At the same time, this *jōruri* intertwines multiple narratives related to the region of Yamato: the legend of the bell of the thirteen strokes, the willow of Uneme's robe, the distaff with strings, and the divinity of the Miwa sanctuary.

Thus, the protagonists are fighting and searching for the usurped and then hidden symbols of imperial power (the sword, the mirror, the jewel) to defeat Iruka's superhuman powers. Sacrifices of animals (the killing of a sacred deer of Kasuga) and human beings (a boy, the two young lovers Koganosuke and Hinadori, the maiden Omiwa) are also necessary. This paper focuses on the relationship between these "magical" events and the natural context of the places in Yamato.

近松半二（他）作『妹背山婦女庭訓』（1771年初演）
— 神話、呪法、自然環境、人間のドラマ —

ボナヴェントウーラ・ルペルティ

現在の人形浄瑠璃や歌舞伎でも上演される数多くの近松半二（1725-83）の作品の中で、本稿は『妹背山婦女庭訓』に焦点を当てている。

このドラマは、多くの先行作で扱われた謀反人蘇我入鹿と、天智天皇を守る藤原鎌足との権力闘争の物語を展開している。なお、大和に伝わる数々の伝説（石子詰の十三鐘の説話、采女の入水と絹懸柳、妹山背山、苧環と三輪山伝承など）も織り込んだ王代物である。このように、主人公たちが戦い、三種の神器（八咫鏡、八尺瓊勾玉、草薙剣）を探索する一方、入鹿の超人的な力を滅ぼすために、動物の犠牲（爪黒の牝鹿）と人間（忠義のため、父芝六に刺殺される杉松、二人の若い恋人久我之助と雛鳥の悲恋、酒屋の娘お三輪）の犠牲も主題となる。この論文は、これらの物語と、奈良や大和地方の自然環境と文化的背景との密接な関連に注目する。

I can't love you: it's in my contract – an analysis of the decisions in Japan concerning a contract clause forbidding love relationships

Franco Serena

As a general rule, a contract is freely concluded by the parties. However, article 90 of the Civil Code of Japan establishes that a contract is void if it goes against public order and morals. An example is a contract against the fundamental rights established in the Constitution.

Recently, we have seen provisions that forbid love relationships as part of the contracts concluded by Japanese idols and their agencies. However, feelings such as love are considered part of the right to “pursue happiness,” which we find in article 13 of the Constitution of Japan. Consequently, such a clause seems to be void, according to article 90 above. All this considered, what is, in fact, the opinion of the tribunals in Japan about this matter? In this paper, I analyzed the decisions on the validity of the clause forbidding relationships in the case of female idols.

あなたを契約上では愛せない

— 恋愛禁止条項の有効性に関する日本の判例の分析 —

フランコ・セレナ

契約は本来、当事者が自由に締結できるものである。しかし、民法は契約の成立には一定の制限をかけている。なかでも民法90条は公序良俗に反する契約は無効であると規定しており、そのような契約の一例としては憲法上の人権に反するものが挙げられる。

これに関し、近年、アイドルと芸能事務所が締結する契約においては、異性との恋愛を禁止する条項が見られる。同条項ではアイドルは異性との交際が報道された場合、損害賠償を芸能事務所に支払わなければならない。しかし、恋愛感情は憲法13条上の「幸福追求」の権利の現れとして考えられ、アイドルの恋愛を禁止する条項は民法90条に基づき公序良俗に反して無効であると解される。では、日本の裁判所はどのようにこの条項の有効性を見ているのだろうか。それに関し、本稿においては、筆者は女性アイドルの契約における恋愛禁止項条の有効性に関する判例を分析した。

Keichō Embassy in printed sources from the seventeenth to the early twentieth century

Annibale Zambarbieri

The already extensive series of studies on *Keichō ambasceria* can be usefully enriched with new historiographic contributions. One strand concerns the reflections that the event had in Europe between the 16th and 20th centuries. The work of Scipione Amati, almost an instant book composed with the expedition still in progress, is worthy of note. Nevertheless, the contribution concerns, above all, the subsequent re-evocations of the Jesuit and Franciscan part, that is, of the main Orders involved in the missionary activity in Japan. Different interpretations and evaluations of the nature and implications of the initiative emerge. Investigations from a scientific profile began to develop thanks to the approach of contemporary sources to the events, especially from the beginning of the Meiji era in conjunction with the Iwakura mission and with the publication of the impressive collection *Dai Nippon Shiryō*: reliable bases for the resumption of the subject from a critical point of view.

17世紀から20世紀初頭までの活字資料における慶長遣欧使節

アンニバレ・ザンバルビエリ

慶長遣欧使節に関するすでに広範囲にわたる一連の研究は、新たな視野からの史的貢献によって更に充実させることが可能であろう。その一つとして17世紀から20世紀にかけて、ヨーロッパでこの史的現象がどのような影響を及ぼしたのかを探る。

まず第一に、ほぼ同時期に出版されたシピオーネ・アマティの著作に含まれる情報は注目に値する。更に日本における宣教活動の中で使節団の渡欧に関与したフランシスコ会、イエズス会の両修道会による遣欧使節の再評価に関する文献が豊富に見出される。

それらは遣欧使節のもつ特性、そして意義に関して、見解を異にするさまざまな解釈と評価を浮かび上がらせる。

学術的調査は、史実に沿った情報源の収集により大きな発展を遂げた。分けても明治初期の岩倉使節団の報告と、広範囲な史料を網羅した大日本史料は、批判的視点を確立する上で最も信頼のける基礎文献と言えよう。

Profili degli autori

Pietro AMADINI si interessa di museologia e collezionismo d'arte cinese e giapponese. All'Università Ca' Foscari di Venezia ha conseguito laurea e dottorato, e ha insegnato arte giapponese come professore a contratto per i corsi di laurea e magistrale. È stato consulente del Comune di Milano per le raccolte civiche e membro del comitato scientifico per la creazione del Museo Delle Culture. Attualmente insegna alla Jilin International Studies University di Changchun, Cina.

Samantha AUDOLY è dottore di ricerca in Civiltà dell'Asia e dell'Africa e cultrice della materia in filologia giapponese presso il dipartimento Istituto Italiano di Studi Orientali della "Sapienza" Università di Roma, in cui ha svolto una ricerca incentrata sullo studio di alcuni fenomeni tipici dei *monogatari*, osservati nell'ambito del *Genji monogatari* e dello *Yoru no Nezame*. Attualmente docente a contratto presso l'Università degli studi di Bergamo, l'Università per Stranieri di Perugia e "Sapienza" Università di Roma. Si interessa di letteratura giapponese classica e della sua influenza sulla cultura moderna.

Maria Carlotta AVANZI è professoressa assistente presso la Akita Kenritsu University e dottoranda presso la Kyoto University. Ha studiato presso l'Università degli Studi di Torino, dove dopo una laurea Magistrale in Giurisprudenza ne ha conseguita una triennale in Lingue e culture dell'Asia e dell'Africa e una specialistica in Traduzione. Ha quindi proseguito gli studi presso la Kyoto University, iscrivendosi prima al Master Program in Storia dell'Arte e in seguito alla Scuola di Dottorato in Storia dell'Arte Giapponese, grazie a una borsa di studio del governo giapponese. La sua ricerca verte sugli influssi dell'arte cinese e coreana sulla scultura giapponese del VII secolo.

Paolo BARBARO è un docente-ricercatore presso l'Università Jean Moulin di Lione. I suoi interessi di ricerca principali sono l'etnoastronomia, la linguistica comparata, la mitologia comparata e la proto-storia del Giappone. Appassionato sostenitore della formazione continua, negli ultimi anni ha cercato di rimanere fedele ai principi del metodo scientifico inoltrandosi in ricerche multi-disciplinari

e comparative applicate a temi inerenti la mitologia, le conoscenze astronomiche, e la linguistica del Giappone dei periodi *kofun* e Asuka.

Elio BOVA insegna e conduce ricerca di post-dottorato (JSPS) presso l'università Ritsumeikan (Kyoto), dove ha conseguito il dottorato in letteratura giapponese (2016-19, MEXT) dopo aver trascorso un anno di ricerca come Visiting Joint Researcher (2015-16, MEXT). Durante gli anni di studio (BA, MA) presso l'Università di Napoli L'Orientale ha trascorso periodi di ricerca addizionale tra il Giappone (Ritsumeikan University, 2009-10, HNF) e l'Olanda (Leiden University, 2012-13). Le sue pubblicazioni vertono primariamente su letteratura moderna giapponese e colonialismo in Asia.

Eugenio DE ANGELIS è ricercatore presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, dove insegna lingua e cinema giapponese. È autore della monografia *Terayamago. Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni Sessanta e Settanta* e co-curatore del volume *J-Movie. Il cinema giapponese dal 2005 al 2015*. I suoi principali campi d'indagine sono il cinema della New Wave giapponese in relazione al contesto politico-culturale coevo e i *film festival studies*.

Clara DI FAZIO è dottore di ricerca in Geografia dello Sviluppo e ha discusso una tesi dal titolo "Il ruolo degli investimenti diretti esteri giapponesi nell'economia globale e lo sviluppo locale" presso l'Università degli Studi Napoli "L'Orientale". Attualmente è docente a contratto di Geografia presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" e cultrice della materia in Geopolitica del Mare e Geografia del Turismo e Valorizzazione del Patrimonio presso lo stesso Ateneo. Ha dedicato, in particolare, le sue ricerche alla geografia politica ed economica del Giappone.

Marta FANASCA ha conseguito un dottorato in *Japanese Studies* presso The University of Manchester analizzando il fenomeno *dansō* (crossdresser Female-to-Male) nel Giappone contemporaneo. I suoi interessi di ricerca spaziano tra gli studi di genere, la pop-culture, le sottoculture e l'arte nel Giappone contemporaneo. Attualmente è ricercatrice affiliata presso l'Università KU Luven, in Belgio e docente a contratto di Cultura giapponese presso il LILEC dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Sonia FAVI ha conseguito il dottorato presso l'Università Ca' Foscari Venezia ed è Ricercatrice a t. d. (L. 240/10 lett. B) presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino. I suoi interessi di ricerca includono gli studi di cultura del viaggio, la storia delle relazioni fra Giappone ed Europa, la cartografia e la bibliografia storica. Si sta occupando dell'impatto della letteratura di viaggio sulle trasformazioni sociali nel Giappone Tokugawa e Meiji.

Luna FREZZA ha conseguito una Laurea magistrale con il massimo dei voti presso la “Sapienza” Università di Roma. Durante gli studi è stata vincitrice di due borse di scambio spese a Tokyo della durata di un anno ciascuna (Sophia University Triennale e Keio University Magistrale) e del progetto “Mirai”, organizzato dal ministero degli affari esteri. Attualmente è dottoranda borsista presso Sapienza e si occupa principalmente di letteratura femminile contemporanea legata al disturbo depressivo.

Rosa Isabella FURNARI, laureata all’Università Ca’ Foscari di Venezia in Lingue Orientali, ha conseguito un Master in Scienze Sociali all’università Metropolitana di Tokyo (*Toritsu Daigaku*), è dottoranda in letteratura giapponese all’università di Trier. Ha pubblicato, come co-autrice, *Otaku, i giovani perduti del Sol Levante*, con Castelvechi, *Jyosee* con Armando Editore, *Impariamo i Kanji come i Giapponesi*, vol. 1, 2, 3 con Munari Edizioni.

Chiara GALVANI e Federica GALVANI hanno conseguito una laurea magistrale in Lingue e istituzioni economiche e giuridiche dell’Asia e dell’Africa Mediterranea (Giappone) presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia e una laurea magistrale in Scienze internazionali e diplomatiche presso l’Università di Bologna. Dal 2012 svolgono la loro attività di ricerca indipendente all’interno di Orizzontiinternazionali, portale di informazione e di approfondimento di politica estera e relazioni internazionali con un focus su Asia e Africa.

Eleonora LANZA, dottoranda del Corso di Scienze del patrimonio letterario artistico e ambientale all’Università degli Studi di Milano, conduce la sua ricerca sulla produzione artistica giapponese di epoca Meiji e il collezionismo in Italia. Laureata in Storia e critica dell’arte nella stessa università con una tesi specialistica in storia dell’arte giapponese, ha recentemente collaborato alla realizzazione di mostre e a pubblicazioni nell’ambito delle arti giapponesi.

Mario LOSANO, professore emerito di filosofia del diritto e informatica giuridica, è socio dell’Accademia delle scienze, Torino (Italia) e dell’Accademia Pernambucana de Letras (Recife, Brazil); Alexander von Humboldt-Forschungspreis, 1995. Opere recenti sul Giappone: *Alle origini della filosofia del diritto in Giappone. Il corso di Alessandro Paternostro a Tokyo nel 1889* (2016); *Il portoghese Wenceslau de Moraes e il Giappone ottocentesco* (2016); *Lo spagnolo Enrique Dupuy e il Giappone ottocentesco* (2016); *Le tre costituzioni pacifiste. Il rifiuto della guerra nelle costituzioni di Giappone, Italia e Germania* (2020); *Brasiliiani nel Giappone ottocentesco* (2021). Sito: www.mariolosano.it

Dario MINGUZZI ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in letteratura giapponese presso la “Sapienza” Università di Roma. Attualmente è docente a con-

tratto presso l'Università di Torino. Si interessa principalmente della cultura poetica del Giappone antico, con particolare riguardo alla poesia in sinitico.

Maria Roberta NOVIELLI è specializzata in storia del cinema presso la Nihon University (Tokyo). Insegna Storia del cinema e dell'animazione all'Università Ca' Foscari di Venezia. È autrice di vari saggi e monografie principalmente legati al cinema giapponese e ha collaborato con diversi festival cinematografici, organizzando retrospettive sui registi nipponici. È anche curatrice di AsiaMedia, il sito web italiano dedicato al cinema asiatico, direttrice artistica del Ca' Foscari Short Film Festival e direttrice del Master in Fine Arts in Filmmaking dell'Università Ca' Foscari.

Benedetta PACINI ha completato la laurea triennale presso la Sapienza Università di Roma, in Lingue e Civiltà Orientali. Ha poi proseguito i suoi studi all'Università di Leida, dove ha conseguito un master in Storia, Arte e Cultura dell'Asia. Con lo scopo di approfondire le sue conoscenze nel campo della storia dell'arte giapponese, ha poi intrapreso un corso di dottorato in Estetica e Scienze Artistiche all'Università Keio di Tokyo. L'autrice sta terminando la tesi di dottorato presso l'École Pratique des Hautes Études di Parigi e i suoi studi si concentrano sulla scultura buddista classica e medievale giapponese.

Daniele PETRELLA si addottora presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" in Archeologia (Rapporti tra Oriente e Occidente). Presidente dello International Research Institute for Archaeology and Ethnology (IRIAE), è stato ideatore della prima spedizione archeologica italiana in Giappone (ritrovamento della flotta di Kubilai Khan). A oggi, dirige quattro spedizioni nell'arcipelago: lo scavo del relitto di Hatsushima (Periodo Edo); il progetto "Edo Castle Mission" per la ricostruzione 3D delle varie fasi della città di Edo/Tokyo; il progetto "Jōmon Sea" votato alla comprensione delle origini delle popolazioni Jōmon; è WP Leader del progetto BeArchaeo per lo scavo dei *kofun*.

Silvia RIVADOSSI è ricercatrice presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, dove insegna Storia della Filosofia e delle Religioni del Giappone e Storia del Pensiero del Giappone Moderno e Contemporaneo. Si occupa soprattutto di sciamanesimo contemporaneo e dei movimenti della nuova spiritualità.

Bonaventura RUPERTI professore ordinario, ha insegnato Lingua giapponese e Storia del teatro del Giappone presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha soggiornato per ricerca presso l'Università Waseda, il National Institute for Japanese Literature di Tokyo, l'International Research Center for Japanese Studies di Kyoto, il Noh Theatre Research Institute dell'Università Hōsei, l'Art Research Center

dell'Università Ritsumeikan. Si è occupato di teatro dalla tradizione alla contemporaneità e di letteratura premoderna e moderna.

Franco SERENA è professore associato presso la facoltà di scienze giuridiche dell'Università Nihon e docente a contratto presso l'università di Nagoya e Keio. Il suo campo di ricerca è il diritto internazionale privato e il diritto del commercio internazionale con particolare attenzione all'istituto della responsabilità extracontrattuale.

Annibale ZAMBARBIERI insegna Storia del Cristianesimo e delle Chiese presso l'Università degli Studi di Pavia. È membro di numerose fondazioni e associazioni culturali, fra cui la Classe di Studi sull'Estremo Oriente dell'Accademia Ambrosiana (Milano) e l'Accademia Olimpica (Vicenza). Conduce ricerche sia su aspetti del cattolicesimo e della sensibilità religiosa in ambito europeo durante l'età moderna e contemporanea, sia sui contatti fra cultura cristiana e società giapponese. Ha condotto numerosi studi su Ernesto Buonaiuti e il modernismo italiano. Tra le sue più recenti pubblicazioni di argomento giapponese si segnala il saggio uscito nella miscellanea di studi offerta al Prefetto dell'Archivio Apostolico Vaticano Sergio Pagano dal titolo *L'Ambasciata giapponese di Hasekura a Roma. Ritagli di cronaca tra politica e religione*, in Gottsmann, P. Piatti, A. E. Rehberg (eds.), *Incorrupta monumenta ecclesiam defendunt*, Città del Vaticano 2018, pp.689-704.

Finito di stampare
da Editografica - Rastignano (Bo)
Settembre 2023

Negli ultimi decenni, gli studi sul Giappone in Italia si sono sviluppati al punto da produrre risultati eclatanti, come dimostrano i numeri dei romanzi e dei manga tradotti ogni anno dal giapponese, delle sedi universitarie dove è possibile apprendere la lingua, la cultura e la letteratura del Giappone e degli eventi e iniziative promossi dalle tante associazioni presenti sul nostro territorio. *Nuovi Sguardi sul Giappone. Miti, incantesimi, ambiente e drammi* vuole offrire spunti di riflessione che spaziano dalle arti performative e visive alla letteratura, dalla storia alle religioni, dal mito alla società contemporanea. I contributi qui raccolti sono raggruppati per aree tematiche e di ricerca, nell'ottica della valorizzazione della ricchezza e della pluralità, oltre le convenzionali barriere e gerarchie tra discipline. Si è preferito un approccio atipico che procedesse per suggestioni e assonanze. Il volume è dedicato a Bonaventura Ruperti, la cui prematura scomparsa lascia un profondo vuoto all'interno dell'Aistugia (Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi).