



ASSOCIAZIONE ITALIANA PER GLI STUDI GIAPPONESI
AISTUGIA



伊
日
研
究
学
会

Giappone, storie plurali

a cura di

Matteo Casari e Paola Scrolavézza



ASSOCIAZIONE ITALIANA PER GLI STUDI GIAPPONESI

AISTUGIA



Giappone, storie plurali

a cura di

Matteo Casari e Paola Scrolavezza



La pubblicazione di questo volume è stata possibile grazie al contributo di
The Japan Foundation e di AISTUGIA

Copertina

L'enigma del coniglio

© Andreina Parpajola

I versi riportati sul piedistallo che sorregge la statua sono di Minamoto no Toshiyori
(1055-1129). Di seguito se ne riporta la traduzione di Andrea Maurizi:

Non avevo certo pregato
perché la persona che non ricambia il mio amore
fosse con me violenta
come le raffiche di vento
del monte Hatsuse
(*Senzaiwakashū*, XII: 707)

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

Sito web dell'Associazione:
<http://www.aistugia.it>

© 2013 Casa editrice Emil di Odoya srl
ISBN: 978-88-6680-067-5
I libri di Emil
Via Benedetto Marcello 7 - 40141 Bologna -
www.ilibridiemil.it

Indice

PREMESSA	9
RINGRAZIAMENTI	10
CRONACHE, STORIE, CIVILTÀ	
GIORGIO FABIO COLOMBO	
Il danno da <i>karōshi</i> : nuove frontiere della responsabilità civile in Giappone	13
MARCO DE BAGGIS	
L'introduzione del cristianesimo ortodosso in Giappone e la figura di San Nikolaj	23
RONALD P. DORE	
Bisogna ancora prendere il Giappone sul serio?	37
SONIA FAVI	
Opere relative al Giappone nel Fondo a stampa antico della Biblioteca Nazionale Marciana	49
YACINE MANCASTROPPA	
Militari statunitensi e violenze sessuali: il caso di Okinawa (1945-2010)	63
FABIANA MARINARO	
Recenti sviluppi del diritto del lavoro giapponese nell'era della flessibilità: la 'zona grigia' dei lavoratori 'atipici'	75
SATŌ DŌSHIN	
L' <i>isolamento</i> della società giapponese: l'assimilazione delle culture straniere attraverso gli oggetti, non attraverso le persone	89
MARCO TINELLO	
Sul rinvio della missione ryukyuna a Edo del 1858	103

IMMAGINARI NARRATIVI: IL PERIODO CLASSICO

EDOARDO GERLINI

“Come schiuma d'acqua”.

Il concetto di *mujō* nella poesia Heian tra *kanshi* e *waka* 119

GIUSEPPE GIORDANO

Il ruolo di alcune figure retoriche nei principi di associazione e progressione dello *Shinkokinwakashū*

133

CLAUDIA IAZZETTA

Separazione e ricongiungimento.

Storie di genitori e figli negli *oyako monogurui* 149

MARIO TALAMO

Sull'evoluzione dell'elemento pubblicitario nella narrativa di Jippensha Ikku

161

IMMAGINARI NARRATIVI: IL PERIODO MODERNO E CONTEMPORANEO

HAYASHI NAOMI

Il giovane Kobayashi Hideo:

l'influenza francese e l'ambiente letterario 179

CATERINA MAZZA

Inoue Hisashi e il *parodi būmu*

193

ROSSELLA MENEGAZZO

Fotografie e immaginario fotografico nelle silografie dell'*ukiyoe* Bakumatsu e Meiji

207

TOSHIO MIYAKE

Nazionalismi pop nel Giappone contemporaneo:

dal revisionismo storico all'antropomorfismo *moe* delle nazioni 219

DANIELA MORO

Narrare il “mondo delle maschere”. *Kamen sekai* di Enchi Fumiko

239

DANIELE RESTA

Metamorfosi del grottesco:

riletture contemporanee della leggenda di Shutendōji 253

STEFANO ROMAGNOLI

Identità nazionali e logiche di potere

nella narrativa di Kuroshima Denji 267

MARCO SIMEONE

Il *jidai shōsetsu* fra tradizione e innovazione:

kennan jonan e *naruto hichō* 283

GIAPPONESE E ITALIANO LINGUE A CONFRONTO

FABIANA ANDREANI

Verbi deittici di moto in italiano e giapponese:
due diverse rappresentazioni del movimento e della soggettività a confronto 299

PAOLO CALVETTI

L'uso dei *corpora* bilanciati nella compilazione di dizionari bilingui 319

GIUSEPPE PAPPALARDO

Analisi contrastiva dell'inventario fonetico giapponese/italiano.
Per una trascrizione fonetica del giapponese standard 335

PATRIZIA ZOTTI

Costruire un *corpus* parallelo giapponese-italiano.
Metodologie di compilazione e applicazioni 351

PROFILO AUTORI 365

Inoue Hisashi e il *parodi būmu*

There is an expression in Japanese about such a person. It is: *Yonin o motte kaegatai*, which translates into English as, “There will not be another like him”. Roger Pulvers, “Hisashi Inoue: A great friend, writer and people’s champion is gone”, The Japan Times, 18 Aprile 2010

Inoue Hisashi (井上ひさし, 1934 – 2010) è stato un poliedrico protagonista della vita culturale giapponese a partire dalla pubblicazione dei suoi primi lavori teatrali alla fine degli anni Sessanta.

Il suo uso sapiente delle infinite possibilità ludiche della lingua giapponese - declinato nei generi più svariati ed eterogenei (dagli innumerevoli *tanpen shōsetsu* agli script per radio e televisione, passando attraverso gli scritti teatrali che costituiscono il nucleo centrale della sua produzione) - ha sovvertito l’invalsa marginalizzazione del comico nella letteratura giapponese contemporanea. Definito dalla critica giapponese *shin-gesakusha* – per ispirazione e atteggiamento nei confronti della cultura nipponica contemporanea – Inoue ha contribuito significativamente a quello che è stato definito il “parodii būmu” (パロディ・ブーム) nella letteratura e nelle arti iniziato negli anni Settanta.

Il termine *parodi* パロディ (così come *pastiche* パステーション, più avanti) è stato in verità largamente utilizzato a partire da quel momento per designare un numero assai vasto di opere che si discostano decisamente da quella che Linda Hutcheon ha definito “ripetizione con differenza critica” (*repetition with critical distance*¹). Una parte considerevole di testi classificati univocamente come “parodia”, può essere in verità ascritta al registro di un comico basato sui giochi di parole (*dajare* 駄洒落, *share* 洒落) e a volte addirittura dell’umorismo farsesco, più vicino al genere dello *slapstick* (*dotabata* ドタバタ). La produzione letteraria di Inoue si distingue però per il valore altamente metaletterario che la caratterizza, così come per l’uso strategico e politico della lingua giapponese e dei suoi dialetti: in questa presentazione intendiamo mostrare, attraverso l’analisi di diversi testi, la specificità della letteratura parodica di Inoue, indiscusso capofila del genere, ma unico nel suo genere.

¹ Linda Hutcheon, *A theory of parody, A teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methueun, London 1985, p. 32.

Inoue l'umanista

“One person can do a little. Two can do a little more.

Three people together can do even more for others.”

Inoue Hisashi made this simple statement on Japanese television on October 7, 2004, from Bologna, Italy, a city with a radical political tradition that had fascinated him for thirty years.

To my mind, it symbolizes his motivation for his writing and his faith in the goodness of human nature. Inoue, Japan's most brilliant and popular modern playwright, was above all, a humanist.²

Roger Pulvers – amico e traduttore di Inoue – menziona nell'incipit del suo ricordo dello scrittore scomparso nell'aprile del 2010, la sua passione per la città di Bologna e fa delle sue parole sull'importanza della cooperazione attiva, il simbolo dell'attività di Inoue come “umanista”.

In effetti, Inoue, nei rarissimi viaggi compiuti all'estero, ha visitato Bologna in più occasioni; in particolare, nel 2004, ha realizzato un documentario per la NHK dedicato alla “città dei mattoni rossi”³ andato in onda in Giappone nel mese di marzo di quell'anno e più volte replicato.

La passione di Inoue per il “modello Bologna” – luogo di sperimentazione delle “cooperazione” tanto in campo economico quanto in quello culturale – risulta perfettamente coerente con la sua poliedrica vicenda umana e artistica.

Per Inoue Hisashi, difatti, può sembrare riduttiva persino l'espressione iperbolica *hachimenroppi*⁴: scrittore, drammaturgo, autore radiofonico e televisivo, regista, attivista politico ed intellettuale *engagé*, maestro indiscusso della letteratura giapponese comica e parodica del dopoguerra, ha dedicato la propria lunga carriera alla costruzione di un nuovo “umanesimo” profondamente radicato nel passato del proprio Paese ma continuamente proiettato alla sua necessità di futuro.

Un articolo del *Time* lo ha definito “one of the most successful writers in the world today”⁵ con i 12 milioni di copie vendute dei suoi 56 volumi. L'articolo risale però al 1983: da allora, fino alla sua scomparsa nel 2010 all'età di 75 anni, Inoue Hisashi ha continuato ad accumulare pagine, riconoscimenti e titoli.

Prolifico autore di best seller e di testi teatrali (scritti principalmente per la compagnia *Komatsu-za* da lui fondata all'inizio degli anni Ottanta), Inoue è stato

² Roger Pulvers, “A Dialogue with the Japanese People – The Life and Work of Inoue Hisashi”, *Japanese Book News*, 65, 2010, p.2.

³ Il documentario *Inoue Hisashi no Borōnya nikki* (“Il diario di Bologna di Inoue Hisashi”, 「井上ひさしのボローニャ日記」) è prodotto dalla NHK, che lo presenta in questo modo al pubblico: “In viaggio alla scoperta della costruzione (e ricostruzione nel dopoguerra) della città, con l'amore per lo spirito di “autonomia” e “rivoluzione” che vive nella città dei mattoni rossi” (赤レンガの街に息づく「自治・反骨」の精神に恋し、街づくりの秘密を求め旅に出た). Le riflessioni sulla città sono state raccolte da Inoue in un volume omonimo pubblicato da Bungei shunjū nel 2010.

⁴ 八面六臂 (Lett. “otto volti, sei braccia”, in riferimento all'iconografia buddhista). Detto di attività frenetica o di persona estremamente versatile.

⁵ “Magician of Language: Hisashi Inoue”, “Books”, *Time*, 1 agosto 1983.

inoltre presidente del Nihon Pen Club (2003-2007) e direttore del Nihon Gekisakka Kyōkai (Japan Playwrights Association, dalla sua creazione nel 1993); è stato poi membro eletto dell'Accademia giapponese delle arti (Nippon Geijutsuin) dopo aver ricevuto l'onorificenza di *Bunka kōrōsha* ("Persona dall'alto merito culturale") nel 2004 ed essere stato insignito del premio dell'Accademia nel 2009 per "il durevole contributo a vari settori dell'arte a partire dal teatro".⁶

Questa figura così centrale nella storia culturale giapponese del dopoguerra non ha mai reciso però il profondo legame con la periferia del Paese, con un atteggiamento umano e artistico che lo accomuna all'esperienza del coetaneo Ōe Kenzaburō. All'origine della decisione di diventare scrittore, Inoue pone infatti il ricordo dell'infanzia trascorsa nella piccola città di Komatsu (oggi Kawanishi), nel Tōhoku, dove il padre farmacista coltivava per primo il sogno di scrivere per professione.⁷ Alla fine degli anni '30, Inoue Shūkichi vince un premio letterario e viene assunto come sceneggiatore presso l'importante casa di produzione cinematografica Shōchiku, ma si ammala gravemente e muore prima di riuscire a trasferirsi a Tokyo: Hisashi ha all'epoca cinque anni, e la morte del padre – da cui ha ereditato una grande passione per i libri e il teatro, nonché l'attenzione politica alle necessità degli "ultimi" della società – influenzerà in maniera radicale gli anni a venire. Verrà inviato dalla madre a Sendai, nella scuola cattolica per orfani dei Fratelli Lasalliani Higarioka tenshien ("La Salle Home").

Molti anni dopo, è grazie alla raccomandazione di un padre della comunità lasalliana che l'ottimo studente Inoue riesce a essere ammesso – nonostante le difficoltà economiche – alla Jōchi daigaku (Sophia University) di Tokyo, dove si laureerà in lingua francese.

È proprio un monaco – qualche anno più tardi – al centro del racconto romanizzato degli anni universitari: padre Mockinpott – protagonista del fortunato *Mokkinpotto shi no atoshimatsu*⁸ – scopre che uno dei suoi studenti, Komatsu, lavora in un teatro di varietà che ha nel repertorio spettacoli di striptease; lo studente lo rassicurerà del valore altamente culturale e formativo della sua occupazione presso il "Teatro francese", tentando di convincerlo che quello che appare come un teatro di burlesque è in verità una sorta di succursale nipponica della Comédie Française. Il divertente episodio raccontato ha un fondamento nella vita reale del suo autore:

⁶ 「戯曲を中心とする広い領域における長年の業績」、『芸術院賞に井上ひさしさんから9氏』, *The Asahi Shinbun Digital*, 20 marzo 2009, (<http://www.asahi.com/showbiz/stage/koten/TKY200903200186.html> [gennaio 2012]).

⁷ Cfr. l'intervista di Tanaka Nobuko, "Inoue Hisashi: Crusader with a Pen", *The Japan Times*, 1 ottobre 2006 (ripubblicato su *Japan Focus* e disponibile all'indirizzo: <http://japanfocus.org/-tanaka-nobuko/2241> [gennaio 2012]).

⁸ 『モッキンポット師の後始末』 ("Le soluzioni di Padre Mockinpott", Kōdansha, 1972; serializzato nel 1971 su *Shōsetsu gendai**); il testo diventa subito un best seller in Giappone, tanto da essere adattato in un *dorama* di successo l'anno dopo per la Fuji-TV con il titolo *Boku no shiawase*. Nel 1985, Inoue pubblica anche un *sequel* con il titolo *Mokkinpotto shi futatabi* ("Ancora Padre Mockinpott", Kōdansha). *Mokkinpotto* è stato tradotto in inglese da Roger Pulvers nel 1976 con il titolo "The Fortunes of Father Mockinpott" (serializzato sul *Mainichi Daily News*, ma mai raccolto in volume).

durante gli anni di studio Inoue lavora infatti al *Furansu-za* di Asakusa come direttore di scena e occasionalmente come sceneggiatore.

Il vero debutto teatrale avverrà però solo nel 1969, con la pièce *Nihonjin no heso* (『日本人のへそ』, “L’ombelico dei giapponesi”, per il Theatre Echo テアトル・エコー), incentrata su una riflessione insieme comica e profonda sulla lingua giapponese, tema che diverrà centrale in tutta la sua produzione. Inoue è in quegli anni un autore televisivo e radiofonico di successo. Subito dopo la laurea si dedica infatti alla scrittura per la TV, divenendo autore insieme a Yamamoto Morihisa del fortunatissimo programma di marionette per bambini *Hyokkori hyōtanjima*⁹ (trasmesso quotidianamente dalle NHK dal 1964 al 1969 per un totale di 1224 episodi, riceve numerosi riconoscimenti critici, tra cui già nel Sessantanove il premio come miglior programma dall’Associazione giapponese degli scrittori televisivi).

Per il teatro radiofonico del primo canale della NHK Inoue scrive in quegli stessi anni vari testi, tra cui *Kirikiri dokuritsusu* (『吉里吉里独立す』, “Kirikiri diventa indipendente”, 1964) sulle vicende di una piccola comunità del Tōhoku che decide di dichiararsi autonoma rispetto al potere centrale di Tokyo. È l’anno delle Olimpiadi e il Giappone non è pronto per la satira dissacrante e antinazionalista di Inoue; la trasmissione sarà sospesa. Il progetto *Kirikiri* però è destinato al successo: serializzato in forma scritta col titolo *Kirikirijin* (『吉里吉里人』, “Gente di Kirikiri”) tra il 1973 e il 1974 sul mensile *Shūmatsu kara* (Chikuma Shobō) e poi ripreso dal 1978 al 1980 su *Shōsetsu shinchō*, viene infine riunito in volume e pubblicato da Shinchōsha nel 1981: il libro diviene un best seller, anche nell’edizione tascabile dell’anno successivo in cui le ottocento pagine che raccontano le avventure del piccolo villaggio secessionista vengono distribuite su tre volumi.

Kirikirijin è un enorme successo di pubblico e di critica: per quest’opera Inoue riceve nel 1981 il prestigioso premio Yomiuri e anche il Nihon SF Taishō; l’anno dopo il libro ottiene un ulteriore riconoscimento come opera di science fiction con il conferimento del Seiunshō.

Kirikirijin è senz’altro l’opera che consacra la carriera di Inoue come autore di fiction, ma non è certo la prima ad attirare l’attenzione della critica: dopo aver conquistato un enorme pubblico nel 1970 con *Bun to Fun* (『ブンとフン』, “Bun & Fun”, Asahi Sonorama), con il racconto *Tegusari shinjū* (『手鎖心中』, “Doppio suicidio con manette”, Bungei shunjū, 1972) – parodia del celebre motivo del doppio suicidio d’amore ricorrente nella letteratura Edo – nel 1973 Inoue era già stato insignito del premio Naoki. L’ambientazione e l’uso ludico della lingua,

⁹ 『ひょっこりひょうたん島』. Il titolo è stato tradotto come “Unexpected Contradiction Island” ma anche “Bottle-gourd Island”. In effetti, l’avverbio “hyokkori” – fortuitamente, inaspettatamente – è accostato a “hyōtan” (nome dell’isolotto dei mari del sud in cui si svolgono le avventure dei piccoli protagonisti della serie guidati dal professor Sandee, e del vulcano omonimo che eruttando dà inizio alle avventure del gruppetto facendo navigare l’isola per i sette mari). *Hyōtan*, a seconda dei caratteri impiegati, può valere “ghiaccio e carbone” 氷炭, e quindi per traslato “contraddittorio, opposto”, oppure “zucca lagenaria” 瓢箪 (dalla caratteristica forma a fiasco, che dà la sagoma all’isola di Hyōtan). L’espressione “hyōtan kara koma da” (lett. “un cavallo esce da una zucca”) ha però il valore di “evento del tutto inatteso”; l’uso dello *hiragana* nel titolo impedisce dunque di esplicitare il significato, ma aumenta la polisemia.

le tematiche e il frequente ricorso alla parodia gli guadagnano l'etichetta di *shin-gesakusha*.¹⁰

Nel 1984 Inoue fonda, come accennato in precedenza, una propria compagnia teatrale, dandole il nome che più ricorre nella sua esperienza artistica e personale: *Komatsu-za* こまつ座.¹¹

Da quel momento i numerosi testi teatrali da lui prodotti saranno messi in scena principalmente dalla compagnia Komatsu, ma scriverà anche per il *Shinkokuritsugekijō* 新国立劇場.¹²

Nonostante la vastissima produzione editoriale di Inoue, la sua opera di fiction resta a tutt'oggi quasi sconosciuta al di fuori del Giappone.¹³ Alcune opere teatrali sono state invece tradotte e rappresentate in più Paesi: in particolare, una pièce del 1994 ambientata a Hiroshima nell'immediato dopoguerra, *Chichi to kuraseba* (『父と暮らせば』)¹⁴ è stata oggetto di traduzioni, reading e rappresentazioni in Francia, Russia, Cina, Inghilterra, America, Germania e recentemente anche Italia, proprio a Bologna.¹⁵

¹⁰ 新戯作者, “nuovo *gesakusha*”. Inoue stesso non ha mai nascosto la profonda ammirazione per la letteratura Edo e il lavoro dei *gesakusha* in particolare, da cui ha più volte tratto ispirazione (fra le opere che vi fanno esplicito riferimento: la raccolta di racconti *Gesakusha meimeiden* (『戯作者銘々伝』 “Vite di scrittori del *gesaku*”, 1979); il testo per il teatro *Omote-ura Gennai kaeru gassen* (『表裏源内蛙合戦』 “La battaglia delle rane dei due Gennai”, 1971); *Edo murasaki emaki Genji* (『江戸紫絵巻源氏』 “Il rotolo illustrato viola Genji di Edo”, 1972); *Shin Tōkaidō gojūsan tsugi* (『新東海道五十三次』 “Le cinquantatre nuove fermate del Tōkaidō”, 1976). Variegata anche la produzione saggistica di Inoue sull'argomento (in particolare si vedano i saggi contenuti in *Parodei shigan* 『パロディ志願』, 1979).

¹¹ www.komatsuza.co.jp [gennaio 2012].

¹² Tra le opere realizzate per il Nuovo Teatro Nazionale, si ricorda la “Trilogia del Processo di Tokyo” (『東京裁判三部作』 2001 – 2006), che ha come tema la responsabilità individuale dei comuni cittadini durante il secondo conflitto mondiale.

¹³ Oltre alla già citata traduzione inglese di *Mokkinpotto shi no atoshimatsu*, mai raccolta in volume, Roger Pulvers ha pubblicato nel 1978 su *Japan Quarterly* (Vol. 25, n°1: pp. 73-107; n°2: pp. 181-211) una traduzione parziale di *Bun to Fun*, con il titolo “Boon and Phoon”. In traduzione francese sono stati pubblicati: *Je vous écris (Jūninin no tegami* 『十二人の手紙』, 1978, a cura di Karine Chesneau, Ed. Philippe Picquier, Parigi 1997); *Maquillages (Keshō* 『化粧』, 1982, tradotto da Patrick De Vos, L'Harmattan, Parigi 1986); *Les 7 roses de Tokyo* (『東京セブンローズ』 1999, tradotto da Jacques Laloz, Ed. Philippe Picquier, Parigi 2011), opera selezionata nell'ambito del JLPP – Japanese Literature Publishing Project – del Bunkachō per la pubblicazione anche in inglese, tedesco e russo. Di prossima pubblicazione in lingua inglese la traduzione di *Shinshaku Tono monogatari* (『新釈遠野物語』, 1976), *New Tales of Tono*, a cura di Christopher A. Robins per Hawai'i UP.

¹⁴ Le traduzioni di *Chichi to kuraseba* (Shinchōsha 2011), opera scritta in dialetto di Hiroshima, sono numerose e alcune sono state pubblicate dalla casa editrice della compagnia Komatsu; la versione inglese è stata curata da Roger Pulvers e pubblicata nel 2004 con il titolo *The face of Jizo*, quella tedesca da Isolde Asai (*Die Tage mit Vater*, 2006) e quella italiana da Franco Gervasio e Ai Aoyama (*Mio padre*, 2006). Il dramma è stato adattato per il cinema dal regista Kuroki Kazuo nel 2004 (premio *Mainichi eiga konkūru* lo stesso anno).

¹⁵ La rappresentazione di *Mio padre* - coprodotta da Komatsuza, Comune di Bologna e Fraternal Compagnia – è avvenuta l'8 novembre del 2011 presso “Teatri di vita” alla presenza della figlia di Inoue, Maya, che ha ereditato la direzione della compagnia teatrale fondata nel 1984. Inoue Maya si è recata nella città di Bologna a un anno dalla scomparsa del padre per girare un documentario sul viaggio del

I temi dell'eredità della guerra nella società giapponese contemporanea e dell'impegno civile per la salvaguardia della pace e dell'antimilitarismo sono centrali nella produzione artistica di Inoue, ma anche fondativi per l'impegno politico e sociale profuso negli anni. Nel 2004 è uno dei nove soci fondatori – tra cui figurano intellettuali come Ōe Kenzaburō e Katō Shūichi – del *Kyūjō no kai* (九条の会, “Associazione dell'articolo 9”), gruppo promotore di numerose iniziative per la sensibilizzazione verso la necessità di salvaguardare intatti i valori pacifisti della carta costituzionale giapponese; negli anni successivi, in qualità di Presidente del Nihon Pen Club, ha più volte fatto sentire la propria voce per contrastare ad esempio la minaccia alla libertà d'espressione portata dalla proposta di una nuova legge sulla cospirazione (2006).

Scrittore incredibilmente prolifico, ma lettore ancora più straordinario, Inoue ha donato nel 1987 parte della sua sterminata collezione di libri per la fondazione di una biblioteca nella piccola cittadina di Kawanishi, la Komatsu della sua infanzia: la *Chihitsudō bunko* 遅筆堂文庫 (“La biblioteca dello scrittore lento”) – a cui Inoue ha dato il proprio soprannome - contiene oltre duecentomila volumi, e dal 1994 è ospitata all'interno di un ampio centro culturale, il Kawanishimachi Friendly Plaza che contiene anche un teatro.

Warai to kotoba

Sarebbe dunque impossibile – e solo parzialmente utile ai fini di questa presentazione – dare conto qui dell'insieme dell'opera di Inoue che conta centinaia di scritti (più di sessanta scritti per il teatro, una quarantina di *shōsetsu* e circa cinquanta fra saggi e opere miscellanee).

La definizione che ne ha dato *Bungakukai* nel numero speciale a lui dedicato all'inizio del 2011 – definizione che riprende la concezione di *bungaku* di Inoue stesso – sembra poter essere particolarmente efficace:

Inoue Hisashi paragonava la letteratura ad un uccello: “la testa è la poesia, il busto il teatro, le due ali la narrativa (quella “popolare”, e quella “pura”), la coda che fa da timone è la critica”, diceva.

Lo stesso Inoue incarnava questo uccello.¹⁶

La letteratura è dunque, nella visione di Inoue un'unica creatura, un unico organismo in cui tutto si tiene. E la sua intera opera è senz'altro non solo varia nelle forme espressive, ma soprattutto altamente intertestuale e profondamente dialogica. Un insieme eterogeneo e multiforme, sorretto dallo spirito “umanista” che ricorda-

commediografo nella città emiliana compiuto otto anni prima, prodotto dalla NHK e trasmesso il 31 gennaio 2012. (Cfr.: “Hisashi Inoue. Il testamento del drammaturgo innamorato di Bologna”, *La Repubblica* sezione Bologna, p. 15, 8/11/2011).

¹⁶ 「井上ひさしは「文学」を一羽の鳥にたとえていた。頭が詩、胴体が芝居、両翼が小説（エンタテインメントと純文学と）、しっぽは舵をとる批評である、と。井上ひさしこそまさにそれらすべてを体した一羽の鳥だった。」

Kokubungaku Kaishaku to kanshō, “Tokushū: Inoue Hisashi to sekai”, vol.2, 2011, p. 5.

va Pulvers, e tutto giocato – è il caso di dirlo, considerando il grado di *divertissement* intellettuale che dà forma a molti dei suoi scritti – su due perni fondamentali: *kotoba* (la “parola”) e, più d’ogni altra cosa, *warai* (il “riso”). “Costruire il riso attraverso le parole – afferma in un’intervista rilasciata alla NHK nel 2007¹⁷ – è la più umana delle attività” (「言葉で笑いをつくっていくのが一番人間らしい仕事と思う」): la sua definizione ricorda senz’altro da vicino quella di François Rabelais nella dedica del *Gargantua* (“Mieux est de ris que de larmes escripre/ Pour ce que rire est le propre de l’homme”). Tutta la produzione di Inoue Hisashi ha come pernio la parola e la sperimentazione delle sue infinite potenzialità creative: le possibilità ludiche offerte dalla lingua giapponese (e dai dialetti, in particolare quello della sua regione d’origine) sono al centro della concezione letteraria di Inoue, come afferma in un’intervista del 1979:

Le opere di narrativa sono fatte di parole. Ovvero, le parole sono l’unico mezzo attraverso il quale lo scrittore può condividere il mondo di finzione che vuole costruire con il lettore. In questo senso, i giochi di parole sono una delle armi principali dello scrittore. E se “giochi di parole” può avere una reazione negativa, allora chiamiamole “sperimentazioni linguistiche”.¹⁸

In un saggio dedicato alla parodia qualche anno prima (*Parodi shigan*, 「ハロデイ志願」, 1972) aveva addirittura affermato che “i giochi di parole sono il destino della lingua giapponese”.¹⁹

Proprio gli elementi che costituiscono gli assi portanti della sua complessa opera, sono anche quelli che ne impediscono la diffusione oltre i confini nazionali: il comico, l’uso di giochi di parole e dialetti regionali, sono fra gli elementi che maggiormente resistono alla traduzione. Pochissime delle molteplici opere di Inoue sono tradotte: le poche che esistono, sono spesso manchevoli di alcune parti²⁰ o sono poco rappresentative soprattutto dell’amplissima produzione parodica dello scrittore. Inoue è infatti senza dubbio, come vedremo, uno dei maggiori protagonisti del cosiddetto *parody boom* iniziato in Giappone negli anni Settanta.

Inoue e la parodia

The word “parody” (*parodii*) was not commonly used in Japan even before the war, and certainly not during it. Not until the 1970s did it become part of everyday Japanese, being used widely in weeklies and in pictorial magazines and comics. This probably means that, because the movement to criticize authority

¹⁷ L’intervista è visionabile all’indirizzo: http://www.dailymotion.com/video/xcx56s__people [gennaio 2012].

¹⁸ *Kokubungaku Kaishaku to kanshō*, vol. 24, 15, 1979.

¹⁹ 「語呂合わせは日本語の宿命なのである」。Dal saggio incluso nella raccolta *Parodi shigan*, Chūōkōronsha, Tokyo 1979, p. 108.

²⁰ Si veda la nota 13 per una breve sinossi dei testi disponibili in traduzione.

lost the vigour it used to have in the period 1945-1970 and was stifled in the 1970s and 1980s, interest was shown in a mode of expression which tried to hint at something different under the cover of universally accepted sayings. This was also a revival of the popular culture which had existed in the middle Edo Period, when the foreign loan word *parodii* did not exist.²¹

Come rilevato da Tsurumi Shunsuke e Aoyama Tomoko,²² a partire dagli anni Settanta del secolo scorso il termine *parodi* (パロディ o anche *parodii* パロディ一, le due trascrizioni vengono usate indifferentemente) diviene ubiquo e trasversale in tutti i campi della cultura e della società giapponesi.

Il *parodi būmu* (“boom della parodia”, パロディ・ブーム) (ri)porta in auge il comico, il gusto per un uso ludico e irriverente della lingua, la caricatura e finanche la satira e il *dotabata*, lo *slapstick*; ma l’abuso che viene fatto del termine disorienta riguardo alla sua effettiva portata anche gli stessi parodisti (o coloro che la critica o i mezzi di comunicazione suppongono e definiscono tali).

Wada Makoto 和田 誠 (1936-), illustratore e regista, produce in quegli anni numerosissime immagini “parodiche” in particolare per *Hanashi no tokushū* (「話の特集」)²³. Wada, nella postfazione della raccolta *Rondon Pari* (『倫敦巴里=London Paris』, 1977) si oppone alla moda di definire *parodii* qualsiasi cosa ne imiti un’altra. Per Wada il termine può essere applicato solo a quelle opere che abbiano la “forza di prendere di mira l’autorità ed esautorarla, abbassandola” (「本当に権威を引きずり下ろすくらいの力があるもの」)²⁴: “se lo si confronta con questa definizione, quello che faccio io” – conclude - “è piuttosto a livello di *mojiri*” (「モジリ」程度).²⁵

Quale sia il “livello *mojiri*” per Wada non è però chiaro.

L’artista chiama in causa una certa confusione terminologica che effettivamente è costante non solo nel lessico dell’epoca, ma anche nella maggior parte della letteratura critica successiva. *Parodi* e *mojiri* vengono comunemente usati come sinonimi, per quanto il secondo termine richiami ad una tecnica retorica precisa sviluppatasi in particolare nello *zappai* 雑俳 di periodo Edo e diffusasi in buona parte della letteratura dell’epoca.

Al di là delle disquisizioni terminologiche, quello che risulta particolarmente interessante, dal nostro punto di vista, è la duplice riflessione che scaturisce dal saggio

²¹ Tsurumi Shunsuke, *A Cultural History of Postwar Japan* [Iwanami shoten, 1984], Routledge, New York 2011, p. 114.

²² Aoyama Tomoko, “Parodi no aru nihongo kyōiku”, *Sekai no nihongo kyōiku*, 7, 1999, pp. 3-4.

²³ Rivista pubblicata tra il 1965 e il 1995, pionieristica nel campo delle *mini-komi-shi* ミニコミ誌 in voga negli anni ’60 e ’70, periodici indipendenti che si opponevano allo strapotere del “mass-communication”. *Hanashi no tokushū* è uno dei luoghi in cui si sperimentano maggiormente in quegli anni la parodia e le sue varie declinazioni, e numerosi sono gli autori e gli illustratori che contribuiscono a più livelli. Anche Inoue Hisashi serializza su questa rivista varie opere, in particolare negli anni Settanta.

²⁴ Wada Makoto, *Rondon Pari = London Paris* (『倫敦巴里= London Paris』), *Hanashi no tokushū*, Tokyo 1977, p. 158.

²⁵ *Ibidem*.

di Wada: in prima istanza, il discorso sulla parodia nel Giappone contemporaneo raramente prescinde dall'idea di un "ritorno ad Edo", nella forme e nell'ispirazione (e dal continuo riferimento al *mojiri* deriva una quasi comune accettazione di una parodia che abbia necessariamente carattere comico e volgarizzante, anche quando si gioca a livelli di piena coscienza metatestuale); in secondo luogo, molti degli autori che hanno prodotto "parodia" in Giappone fra gli anni Settanta e i Novanta, si sono fatti carico di una riflessione metatestuale che costituisce una parte rilevante della letteratura critica in lingua giapponese concernente le pratiche intertestuali. Spesso, i due aspetti si sovrappongono, e gli autori contemporanei hanno realizzato il proprio discorso sulla parodia scegliendo di rielaborare la tradizione premoderna unendola a una coscienza letteraria "globale", per creare una letteratura nuova.

L'atto della lettura acquisisce per questi scrittori, e per Inoue in particolare, una dimensione metaforica significativa: "il nostro atto della lettura ha alla base la volontà di connetterci col passato; l'atto dello scrivere ha in sé la speranza di essere connessi col futuro"²⁶ dice Inoue nel suo "Libro fatto in casa sull'arte dello scrivere". Grande sperimentatore nella prosa come nel teatro, Inoue è però allo stesso tempo fortemente legato alla tradizione letteraria giapponese, al punto da meritare come abbiamo già ricordato l'appellativo di *shin-gesakusha*. Nel medesimo saggio, scritto all'inizio degli anni Ottanta, esprime la propria perplessità per la letteratura giapponese che sembra si stia inevitabilmente trasformando in un prodotto di massa ("prodotto in massa, pubblicizzato in massa, in massa acquistato e in massa buttato via"), mostrando un certo pessimistico conservatorismo e una esplicita disapprovazione per le modalità in cui si esprime il *parodi būmu*:

perché la parodia esista, è necessario che ci sia una fonte = tradizione. Le fonti della parodia recente, però, sono per lo più slogan e pubblicità. Invece di risalire indietro nel tempo, semplicemente si copiano e si parodiano fonti contemporanee. È così che rimaniamo tagliati fuori dal nostro passato. Ed è così che non c'è più speranza di futuro.²⁷

La parodia auspicata da Inoue si colloca nella paradossale posizione di garante della tradizione letteraria essendo essa stessa però esclusa dal *junbungaku*, o "letteratura pura". Inoue sa bene, in quanto erede dell'arguta comicità del *gesaku*, che nel processo di ripetizione-con-differenza che è proprio della parodia, la tradizione è messa in discussione e il canone volgarizzato, "abbassato" come indicato da Wada con il suo "hikizuri orosu" (引きずり下ろす)²⁸.

²⁶ Inoue Hisashi, *Jikasei bunshō tokuhon* ("Libro fatto in casa sull'arte dello scrivere"), Shinchōsha, Tokyo 1984, p. 12.

²⁷ *Ivi*, p. 13.

²⁸ Wada a fornisce un interessante esempio di questo "abbassamento": tra il 1970 e il 1975, infatti, l'artista pubblica su *Hanashi no tokushū* una serie di illustrazioni dedicate a *Yukiguni*, l'opera considerata universalmente il capolavoro di Kawabata Yasunari. Due anni dopo l'attribuzione del premio Nobel a Kawabata, Wada propone il suo *Yukiguni: mata wa Noberu shō wo moraimashō* ("Il paese delle nevi: prendiamoci un altro premio Nobel!", 「またはノーベル賞をもらいましょう」), realizzando

La peculiarità del contributo di Inoue all'attenzione per la parodia in quegli anni, è indubbiamente legata alla produzione critica sull'argomento.

Particolarmente interessante è la definizione data nel saggio del 1979 *Parodi shian* (「パロディ思案」, “Riflessioni sulla parodia”),²⁹ che sfrutta efficacemente una similitudine e un ossimoro: essa è paragonata ad uno specchio che deforma (*yugamu*, 歪む), ma in maniera precisa, accurata (*seikaku ni* 正確に).³⁰ Lo specchio confonde la destra con la sinistra ma riflette esattamente la forma delle cose: la parodia è l'esatto riflesso della “forma, così come del cuore delle cose” (*mono no katachi ya kokoro* 「ものの形やこころ」),³¹ ma allo stesso tempo è lo strumento che ne esagera, ingigantisce, distorce, gonfia le peculiarità, positive o negative che siano; il riso nasce dalla presa di coscienza di uno scarto tra l'immagine reale e quella riflessa.

Nel già citato saggio *Parodi shigan* mette invece in relazione humour e parodia, esplicandone il rapporto di complementarità: se la parodia abbassa le cose grandi per minimizzarle e criticarle, lo humour innalza le cose piccole in modo da portarle al livello di quelle grandi.

Inoue, inoltre, riprende i principi del *gesaku* e li fa propri: in particolare, il perseguimento dello “shukō wo korasu” (「趣向を凝らす」, “ingegnarsi per lo *shukō*”) e del *gyaku* (「逆」, “inversione”, ma anche “sovversione”).

Il primo procedimento fa riferimento alla dialettica creativa *shukō* 趣向/*sekai* 世界 fondamentale nel *gesaku*: l'interazione tra un dato “*sekai*” (un tema, soggetto, ipotesto) e un inatteso “*shukō*” (la trasposizione di un “*sekai*” in nuovo contesto) deriva dai metodi di composizione del teatro *kabuki*. Nel *kabuki*, *sekai* è la storia che l'autore presuppone conosciuta dal suo pubblico; *shukō* sono tutte le innovazioni che egli introduce nella trama per creare una nuova opera.³²

Il secondo procedimento è complementare al primo: “the process of continuous upset or inversion on a multiplicity of levels”, come sintetizza Cohn, è essenziale per comprendere la portata della parodia di Inoue, poiché esso – integrandosi con la dialettica ripetizione/sostituzione che è propria del procedimento *shukō/sekai* – è riprodotto dall'autore ad ogni livello della creazione intertestuale.

On the most basic level of comedy are the smallest irreducible units, the joke and its dramatized version, the gag. These comic atoms appear in a vast variety

in totale trentadue caricature di scrittori contemporanei e altrettanti pastiche dell'incipit di *Yukiguni* prendendo in prestito lo stile degli autori ritratti (che vanno da Hoshi Shin'ichi a Ōe Kenzaburō, passando per Murakami Ryū e lo stesso Inoue Hisashi): autori, in quegli anni, assai lontani dall'immagine internazionale di “letteratura giapponese” che le traduzioni inglesi di Kawabata – e non solo - hanno fortemente contribuito a creare.

²⁹ Saggio contenuto in *Parodi shigan*, Chūōkōronsha, Tokyo 1979, pp. 39-45.

³⁰ *Ivi*, p. 39.

³¹ *Ivi*, p. 40 (sottolineato nel testo originale).

³² Nel saggio “Shukō wo ou”, contenuto in *Parodi shigan* (cit.), Inoue cita la definizione di *shukō/sekai* data da Namiki Gohei I (1747 – 1808), attore ed autore di *kabuki*, nel suo *Kezairōku*. Per una visione d'insieme dell'argomento, si veda: Laura Moretti, “Quando la creazione si fa allusiva: la retorica testuale dello *shukō* nelle forme narrative del periodo Tokugawa”, *Asiatica Venetiana*, Dipartimento di Studi Orientali dell'Università Ca'Foscari di Venezia, vol. 5, 2000, pp. 59-84.

of elements and compounds. [...] The *gyaku* principle that informs so many of the atomic units can be expanded to function at the highest levels of narratives, their overall themes and structures, as well as at every level in between. [...]³³

Un esempio di come questi due principi funzionino nelle opere di Inoue è sicuramente *Edo murasaki emaki Genji* (『江戸紫絵巻源氏』 1972 – 1978, serializzato su *Hanashi no tokushū*): non si tratta semplicemente di una versione farsesca e volgarizzata del *Genji monogatari*, ma è anche una parodia di *Koshoku ichidai otoko* di Saikaku e ovviamente del *Nise murasaki inaka Genji* di Ryūtei Tanehiko (1815-1842) da cui riprende il titolo: se Tanehiko aveva trasposto Genji nel periodo Muromachi, Inoue lo fa nel periodo Edo, riprendendone il meccanismo *shukōsekai*. Ma lo specchio deformante della parodia non agisce sul celebre ipotesto Heian: esso serve per prendersi gioco dell'ipocrisia e del servilismo verso le autorità politiche e letterarie del suo tempo.

Oggetto della parodia di Inoue non sono solo testi del periodo Edo, ma anche di autori canonici della modernità.

Un esempio sono sicuramente i vari riferimenti alle opere di Kawabata – e in particolare al celeberrimo incipit di *Yukiguni* – in vari suoi testi. Quello di Kawabata è in verità un caso assai particolare: dopo aver ricevuto il più alto dei riconoscimenti internazionali (il premio Nobel per la letteratura nel 1968) e aver proiettato la letteratura giapponese sulla scena mondiale, le sue opere diventano oggetto di parodie di ogni tipo in patria.

È particolarmente significativo che l'incipit di *Yukiguni* venga preso di mira in una breve, ma significativa pagina dell'opera più importante di Inoue, *Kirikirijin*.

In questo lungo e complesso testo che Robins definisce “a topsy-turvy parody of the construction of the Meiji nation-state”³⁴ Inoue racconta la vita di una comunità secessionista che vive nel nord di Honshū e che ha dichiarato al Giappone la propria indipendenza.

Kirikirijin ha, come accennato in precedenza, fin dalla sua pubblicazione all'inizio degli anni Ottanta, un enorme successo di critica e di pubblico. La sua fama va però ben oltre le riviste di letteratura e gli scaffali delle librerie: inserendosi nelle dinamiche di relazione dialettica tra l'entusiasmo per il *kokusaika* (“internazionalizzazione”) e la nostalgia per il *furusato* (o “villaggio natò”) onnipresenti in quegli anni, la popolarità raggiunta da *Kirikirijin* arriva a influenzare la società giapponese dando un nuovo impulso al fenomeno dei mini-*dokuritsukoku* (ミニ独立国).³⁵

³³ Cohn Joel R., *Studies in the comic Spirit in modern Japanese Fiction*, Harvard UP, Cambridge Mass. 1998, p. 161.

³⁴ Christopher Robins, “Revisiting Year One of Japanese National Language: Inoue Hisashi’s Literary Challenge”, *Japanese Language and Literature*, Vol. 40, 1, 2006, p. 47.

³⁵ Queste “mini-nazioni indipendenti” furono fondate in tutto il Giappone verso la fine degli anni Settanta “for a variety of overlapping objectives, including attracting tourists both as a revenue-building strategy and to counter the adverse effects of the outmigration of young adults. The protection of the environment is another motive, and the mini-nation movement also critiques through parody domi-

La lingua di *Kirikiri*, il *kirikirigo* (吉里吉里語), variante del dialetto della regione del Tōhoku, ha un ruolo determinante tanto nello stile quanto nella più vasta strategia parodica attuata da Inoue nelle oltre ottocento pagine che costituiscono il testo: la lingua regionale, comunemente nota con il termine derisorio di *zūzūben* (ズーズー弁)³⁶ è elevata al rango di lingua nazionale, secondo quel principio di inversione che è proprio del procedimento parodico dell'autore.

Kirikiri è il Paese dell'“inverso”: i ruoli di potere non sono in mano a saggi anziani ma a giovani e folli, le prostitute richiedono servizi sessuali ai clienti e i nomi propri di persona precedono il cognome. Yūichi Komatsu, il più eminente studioso di lingua nazionale, autore del *Kirikiriron* scritto in difesa dell'unicità della cultura di Kirikiri, è anche il traduttore di un'interessante serie di volumi pubblicati dal “Kirikiri Pen Club”. Il titolo della serie è “Opere complete dell'Asia e dell'Africa”, e il posto che occupano nelle librerie di Kirikiri è quello dello scaffale denominato *yōsho* (洋書, “Letteratura occidentale”). Lo scrittore Furuhashi, il protagonista arrivato da Tokyo per caso a Kirikiri, sfoglia il primo volume e capisce subito che si tratta delle traduzioni in *kirikirigo* delle opere canoniche della letteratura giapponese moderna (la selezione comprende autori come Sōseki, Dazai, Kobayashi Hideo). Ovviamente, non può mancare un *Yugiguni* di Kawabata Yashinari.

L'incipit è indubbiamente significativo:

国境の長げえトンネルば抜けっと雪国だったっちゃ。
(Kokkyō no nangee tonneru ba noketto yugiguni dattatcha)

Come si può notare, Inoue crea una sovrapposizione di lingue, dando attraverso piccoli caratteri (*rubi*) sovrapposti la lettura del passaggio in *kirikirigo*, che dà alla scrittura un tono immediatamente colloquiale.

The original detached tone of cold aestheticism is replaced by the earthy, convivial voice of the local raconteur sharing a story with neighbors around the sunken hearth: “When we popped out of that long tunnel, there it was: the Snow Country”.³⁷

nant Japanese cultural practices, conspicuous consumption and capitalist excesses. [...] Peripheral to the dominant discourse of cultural nostalgia, these mini-nations parody that discourse [...] by posturing as “other” to normative Japanese surroundings. The importance of parody as a political strategy cannot be dismissed as frivolous or ineffectual.” Jennifer Robertson, “Empire of Nostalgia: Rethinking ‘Internationalization’ in Japan Today”, *Theory Culture Society*, vol. 14, 1997, p. 108.

³⁶ *Zūzūben* (o “dialetto *zūu zūu*”) descrive con una onomatopea la percezione generale, fuori dal Tōhoku, che i dialetti di questa regione del nordest dell'isola di Honshū, siano costituiti da un'indistinta massa di suoni riducibili allo *zūu*. “*Zūzūben* is a false signifier that erases the vast internal differences between regional dialects within the Tōhoku region until they are reduced to a state of absolute incomprehensibility, in other words, the antithesis of national language”. Christopher Robins, “Revisiting Year One of Japanese National Language”, cit., p. 38.

³⁷ *Ivi*, p. 48.

Yukaina koto wa, aku made yukai ni.

Quello presentato non è che un esempio dei molteplici passaggi significativi della complessa opera di Inoue. Una complessità che egli stesso ha riassunto efficacemente in quello che molti hanno ritenuto essere il suo testamento spirituale, ricordato nel necrologio dello *Asahi shinbun*³⁸:

Le cose difficili, in maniera facile
 むずかしいことをやさしく
 Quelle facili, in profondità
 やさしいことをふかく
 Quelle profonde, in maniera divertente
 ふかいことをおもしろく
 Le cose divertenti, con serietà
 おもしろいことをまじめに
 Quelle serie, con divertimento
 まじめなことをゆかいに
 E poi, le cose gioiose
 そしてゆかいなことは
 Ostinatamente con gioia.
 あくまでゆかいに

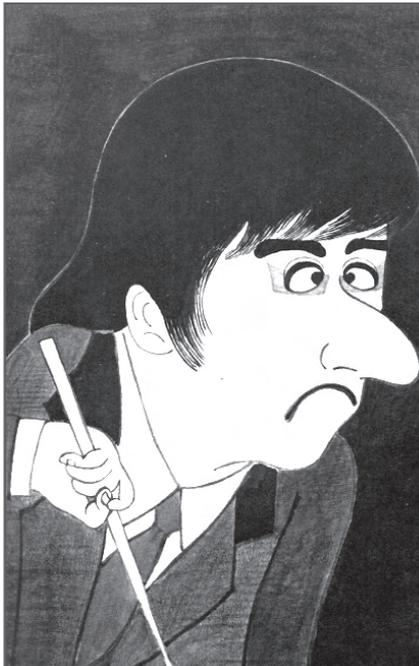


Fig.1 Wada Makoto, “Sharaku Ringo Star”, 1966



トンネルを抜けると雪国であった
 リンネルで穿くのは白犬であった
 リンネルというのは氷のことであった
 シヤネルが着たのはモンローであった
 ベンガルの植民兵はクーバーであった
 アンクルの男はナポレオノロであった
 ジヤングルで吼えるのはターザンであった
 ロレールの相棒はハーディであった
 ヘッケルの相棒はジャマケルであった
 ヘルチルの妹はミチルであった
 エンゼルのマークは毒水であった
 ハンドルを切りそこねると地獄であった
 タウネルとこねと往むところであった
 チヤネルを盗すはボルノ番組であった
 ダンヒルを買ったのは香港であった
 ハルバル来たのは函館であった
 サーベルを抜くと突撃であった
 アンズルより生むが善しであった
 カシルところはあの部分であった
 エヌメルするのはあの部分であった
 ビストル撃たせりて早撃ちであった
 ヒッパルと痛いノと解ふのであった
 ファンバル客だよ後客さんであった

Fig. 2 Wada Makoto, “Yukiguni show – Inoue Hisashi”, Hanashi no tokushū, 1970.

³⁸ “Inoue Hisashi san seikyo” (“La scomparsa di Inoue Hisashi”), “Tensei jinko”(rubrica “Vox populi, vox dei”), *Asahi Shinbun*, 13 aprile 2010. <http://www.asahi.com/shimbun/nie/kiji/kiji/pdf/100419.pdf> [gennaio 2012].

Inoue Hisashi and the *parodi būmu*

Inoue Hisashi, who passed away on April 2010, has been a prominent figure in the world of Japanese post-war culture. In this paper, which was delivered one year later in his beloved Bologna, I try to give a general presentation of Inoue's work and to focus on his relevant contribution to the so-called "parody boom" started in Japan in the Seventies.

井上ひさしとパロディ・ブームとの関係をめぐって

カテリーナ・マツツア

2010年4月に亡くなられた井上ひさし氏は戦後日本文化の大立者であった。井上氏の敬愛したボローニャ市で発表した本論文においては、井上の作品を紹介して、特に70代のパロディ・ブームに関する著作に注力したい。