

ROKOTSU NARU BYŌSHA DI TAYAMA KATAI:
LA «DESCRIZIONE CRUDA» NELLA NARRATIVA NATURALISTA

LUISA BIENATI

ABSTRACT. This paper aims to consider the development of Japanese naturalism through the presentation and translation of the famous Tayama Katai's essay *Rokotsu naru byōsha* [straight-forward description, 1904]. Katai's critical stance is against the previous «golden plated» literature of Ozaki Kōyō, Kōda Rohan, Tsoubouchi Shōyō and Mori Ōgai and he announces a new trend in Japanese literary world. He advocates the need of a plain, realistic, unadorned description following the model of XIX century Western literature. He draws his examples from French, German, Russian and Italian literature and it's a demonstration of the overcoming of Zola's deterministic naturalism and of the influence on Japanese naturalism of the multi-faceted European literary trends. *Rokotsu naru byōsha* was written a few years before Katai's epoch-making masterpiece *Futon* [The Quilt, 1907] and offers its theoretical basis to understand the first overtly autobiographical novel with its «naked», «true to nature», undisguised confession.

La pubblicazione del romanzo *Futon* [Il futon] nel 1907 segnò una svolta nell'affermarsi del naturalismo in Giappone: la critica individuò subito la novità del metodo narrativo di Tayama Katai (1872-1928), come testimoniano le recensioni ospitate sulle riviste *Waseda bungaku* e *Myōjō*, il mese successivo la pubblicazione. Scrittori affermati come Masamune Hakuchō (1879-1962), Shimamura Hōgetsu (1871-1918) o Chikamatsu Shūkō (1876-1944), lodarono la capacità d'introspezione psicologica, il coraggio di una confessione aperta e l'audacia con cui lo scrittore aveva realizzato una descrizione autentica di sé.¹ Katai era riuscito a tradurre nella narrativa le sue convinzioni naturaliste e quest'aspetto rappresentava per i critici dell'epoca l'originalità dell'opera. Oguri Fūyō (1875-1926) descrisse *Futon* come il primo lavoro rappresentativo del cosiddetto *shizenha shōsetsu* (romanzo della corrente naturalista), sostenendo che fino ad allora non era ben chiaro cosa si intendesse per «naturalismo»: «Leggendo *Futon*, ciò che più ammiro come scrittore non è tanto che i fatti siano veri oppure no, ma piuttosto l'attitudine dell'autore che è

¹ Il numero di ottobre di *Waseda bungaku* riporta nove recensioni sotto il titolo generale di *Futon gappyō* [Commenti a *Futon*], a firma di Oguri Fūyō, Masamune Hakuchō, Tokuda (Chikamatsu) Shūkō, Katagami Tengen, Mizuno Yōshū, Matsubara Shibun, Nakamura Seiko, Sōma Gyōfu e Shimamura Hōgetsu, tutti scrittori, poeti o critici ben affermati. Cfr. *Waseda bungaku*, 10, 1907, pp. 38-54. Sulla rivista *Myōjō* si trova invece la recensione: *Tayama Katai shi no Futon* [*Futon* del maestro Tayama Katai], 10, 1907, pp. 100-04.

riuscito a confessare pubblicamente la sua condizione psicologica e la sua vita sentimentale senza artificiosità e senza abbellimenti». ² Il giudizio unanime acclamò *Futon* «l'opera migliore apparsa fino ad ora tra quelle del cosiddetto naturalismo». ³ La famosa definizione di Shimamura Hōgetsu - «questo testo è la cronaca audace e pura di un uomo fatto di carne, di un essere umano nella sua nudità» ⁴ - sembra proprio certificare che lo scrittore era riuscito a concretizzare le posizioni teoriche esposte nel saggio di pochi anni prima, *Rokotsu naru byōsha* [La descrizione cruda, 1904]. ⁵

Il termine *rokotsu* 露骨, qui tradotto con «crudo», richiama nei sinogrammi la nudità di un corpo umano: il primo significato nei dizionari «*hone wo sarasu*» letteralmente indica la nudità delle ossa («esporre le ossa») e in senso più figurato, ciò che è «nudo», «esplicito», «non nascosto», «palese», «disadorno». La contrapposizione tra «*rokotsu*» e «*mekki*» - tra una descrizione disadorna e una «dorata» o ricoperta di abbellimenti - è al centro della riflessione teorica dell'autore e corrisponde all'opposizione tra «verità» e «finzione» all'interno di un'opera narrativa.

Rokotsu naru byōsha rappresentò una tappa decisiva per la teoria del romanzo giapponese moderno e, per comprendere le affermazioni di Katai, occorre contestualizzarle nella sua carriera e nella sua relazione con gli scrittori della precedente generazione: «It is no coincidence that *Rokotsu naru byōsha* adamantly announced Katai's liberation from stylistic enslavement within a year of Kōyō's death in October 1903». ⁶

L'anno dopo la morte di Ozaki Kōyō (1868-1903) - scrittore che Katai aveva riconosciuto nei primi anni della sua carriera come il proprio maestro - il saggio fa emergere in modo molto deciso una netta presa di posizione, un allontanarsi da uno stile letterario ritenuto antiquato e da superare. Leggendo le memorie di Tayama Katai - *Tōkyō sanjūnen* [Trent'anni a Tōkyō, 1917] - troviamo in più occasioni riferimenti a Kōyō che testimoniano del rapporto ambivalente, se non conflittuale, che univa i due scrittori. ⁷ Egli si era infatti rivolto al più anziano e affermato letterato - una figura di riferimento all'epoca nel *bundan* ⁸ - per avere in lui un mentore. Nelle memorie, Katai narra del loro primo incontro, un fecondo

² *Futon gappyō*, p. 38.

³ *Tayama Katai shi no Futon*, p. 100.

⁴ *Futon gappyō*, p. 54.

⁵ Qui presentato per la prima volta in traduzione integrale. Il saggio è comparso sulla rivista *Taiyō* nel febbraio del 1904.

⁶ LEVY, 2006, pp. 106-07.

⁷ KATAI, 2014, pp. 37-46.

⁸ Lett. «mondo letterario», indica il circolo ristretto dei letterati dell'epoca che erano considerati espressione di una letteratura «alta».

scambio d'idee sia sulla letteratura che all'epoca Kōyō imitava - il ricercato e desueto stile di Saikaku (1642-1693) - sia sulla letteratura straniera, di cui il giovane aspirante discepolo era già esperto conoscitore.⁹ Ozaki Kōyō apparteneva al *Ken'yūsha* (Associazione degli amici del calamaio) un gruppo di scrittori che, in reazione al processo di occidentalizzazione e di modernizzazione del paese, rifiutarono le nuove sperimentazioni narrative e linguistiche, rivolgendosi allo stile del passato di epoca Edo (1603-1868). L'atteggiamento di Kōyō verso Katai, all'inizio positivo, ben presto cambiò: egli criticò aspramente il suo primo esperimento letterario¹⁰ che giudicò essere solo una misera imitazione di Saikaku. Il rifiuto di Kōyō, se da un lato per Katai fu causa di amarezza e di senso di fallimento, dall'altro fu l'occasione per avvicinare altri gruppi letterari e inserirsi nelle correnti più innovative dell'epoca. In *Tōkyō sanjūnen* egli descrive un mondo letterario all'epoca dominato dai *Ken'yūsha*, ma anche caratterizzato dall'esistenza di molte fazioni contrapposte:¹¹ «La letteratura che aveva al centro Kōyō, a poco a poco sentì la pressione della nuova epoca e nuovi movimenti sorsero da tutte le parti. Questo avvenne intorno al 1895/96 e da quel momento in poi, fino alla morte, Kōyō ingaggiò una guerra senza quartiere contro questi nuovi movimenti». ¹² Nel brano in cui Katai narra della morte di Kōyō, emerge il senso di smarrimento suo e della sua generazione per la perdita di un grande maestro, ma allo stesso tempo egli dichiara senza mezzi termini che questo evento «portò una ventata di libertà ai nuovi movimenti. La scena letteraria cambiò come se ci fosse stato un patto non scritto». ¹³ Anche *Rokotsu naru byōsha*, nella sua ferma presa di posizione contro la generazione più anziana, è dunque espressione di questa reazione.

Nel saggio, l'autore contrappone le sue convinzioni a quelle dei cosiddetti «sostenitori della tecnica»: egli critica l'eccessiva ricerca stilistica di Kōyō perché, a suo giudizio, non aveva nei contenuti la profondità e la ricchezza di Saikaku. Pertanto, i suoi racconti risultavano solo zeppi di parole obsolete: «Visti dall'esterno i suoi lavori erano come uno splendido broccato, ma dall'interno sembravano fiori finti e appassiti». ¹⁴

L'artificiosità, l'eccessiva ricercatezza della descrizione è ciò che impedisce alla letteratura contemporanea di evolversi, secondo la sua prospettiva critica. Il primo obiettivo è allora quello di chiarire cosa occorre evitare per dare una

⁹ KATAI, 2014, p. 44.

¹⁰ *Uribatake* [Campo di meloni], 1891.

¹¹ KATAI, 2014, p. 81.

¹² KATAI, 2014, p. 153.

¹³ KATAI, 2014, pp. 156-58.

¹⁴ KATAI, 2014, p. 177.

nuova direzione alla letteratura. Il concetto di *rokotsu* diventa comprensibile solo in rapporto a ciò che lo scrittore rifiuta e che avverte agli antipodi del suo modello di riferimento, cioè la letteratura europea. Katai ha una buona conoscenza dell'inglese, che gli consente di leggere in originale molti testi della narrativa europea; inoltre apprezza le traduzioni in giapponese di romanzi occidentali, in particolare quelle di Futabatei Shimei e di Mori Ōgai: «Attraverso esse abbiamo imparato che c'erano nuovi sentieri da seguire, diversi da quelli di Kōson, Rohan e Kōyō». ¹⁵

Percorsi inediti si aprono dunque attraverso la conoscenza e l'imitazione degli autori della letteratura europea. Nel saggio troviamo diversi nomi di scrittori famosi: non è una mera ed erudita elencazione, ma un riflesso delle letture di Katai e delle diverse influenze che il naturalismo occidentale aveva esercitato. ¹⁶ Innanzitutto quella di Émile Zola che caratterizzò il primo periodo, cosiddetto dello *zoraizumu* [zolaismo]. Katai fu uno dei primi scrittori ad appassionarsi alle opere del naturalista francese che cominciò a leggere nel 1891. I racconti che scrisse negli anni successivi, come *Danryū* [Correnti calde, 1896] o *Ukiaki* [Miserevole autunno, 1899], rivelano chiaramente l'influsso di Zola. Più tardi, nel 1901 avvenne il suo «incontro» con Maupassant, di cui acquistò, come sappiamo da *Tōkyō sanjūnen*, l'opera completa nel 1903: «Ero stato profondamente colpito, tempo prima, da “Therese Raquin” di Zola, ma il mio stupore per le storie di Maupassant non aveva paragone. Mi sentii come se avessi ricevuto un colpo in testa. Il mio modo di pensare fu capovolto in modo radicale». ¹⁷ Katai fu talmente attratto dal realismo delle descrizioni che iniziò a sostenere la necessità per la letteratura giapponese di evitare il ricorso all'immaginazione; egli teorizzò una descrizione piana e oggettiva, come scrisse in una famosa prefazione al suo racconto *No no hana* [I fiori di campo, 1901]. Egli sosteneva che nel *bundan* di epoca Meiji la natura era stata sacrificata alla soggettività ristretta dell'autore e auspicava che l'interferenza degli autori si estinguesse fino a dipingere la realtà così com'è, senza riserve e senza coloritura personale. ¹⁸

All'interno della elaborazione teorica di Katai e delle sue sperimentazioni letterarie, il saggio si colloca all'origine di quella che è stata definita la seconda fase dello *shizenshugi* (*kōki shizenshugi*). ¹⁹

La concezione della prima fase, o *zenki shizenshugi*, era rappresentata

¹⁵ KATAI, 2014, p. 81.

¹⁶ Cfr. HENSHALL, 2012, pp. 53-67.

¹⁷ KATAI, 2014, p. 162.

¹⁸ KATAI, 1972a, p.145.

¹⁹ Negli anni successivi Katai continuerà a riflettere sul rapporto tra descrizione oggettiva e soggettività in numerosi saggi. Tra i più famosi *Shōsetsu sahō* [Il metodo del romanzo, 1909]

in particolare da Kosugi Tengai (1865-1952) e da Nagai Kafū (1879-1959), che propugnavano l'applicazione del metodo scientifico alla letteratura, teorizzando che l'arte era imitazione della natura, senza nessun intervento personale dello scrittore. Katai nella sua concezione della «descrizione cruda» non intendeva negare che fosse in gioco anche la soggettività dell'autore: così egli coniò un'espressione che letteralmente significa la «soggettività della “grande natura”» (*daishizen no shukan*), cioè la soggettività naturale, «inevitabile», opposta alla soggettività piccola (*shōshukan*), che non riesce a trascendere il soggettivismo.

Nel condannare l'intrusione della soggettività piccola e ristretta, sosteneva che lo scrittore deve riprodurre la natura attraverso la propria individualità e «under the influence of German pro-individual anti-conventional naturalism, he encouraged the emergence of individual in Japan».²⁰ Un recente studio ha in effetti messo l'accento sull'eccessiva importanza che i critici hanno dato all'influsso del naturalismo francese su Katai, interpretando così l'evoluzione delle sue concezioni come una distorsione di quelle originali. Fondamentale per l'elaborazione della sua teoria fu invece l'influsso del naturalismo tedesco: il modello di riferimento non fu per Katai solo l'opera di Zola o di Maupassant ma anche quella di Hauptmann, Sudermann e Nietzsche. Considerando le varie espressioni del naturalismo europeo, in particolare quelle tedesche, è possibile rivedere l'evoluzione del naturalismo giapponese e mettere in luce maggiori punti di contatto con il naturalismo europeo.²¹ In *Jūemon no saigo* [La fine di Jūemon, 1902] Katai si ispira a *Der Katzensteg* [Il ponte del gatto, 1890] di Sudermann, che aveva letto in versione inglese nel 1900; così *Einsame Menschen* [Anime solitarie, 1891] era stato il modello per *Onna kyōshi* [L'insegnante donna, 1903] e poi per *Futon*. I riferimenti al protagonista Johannes Vockerat sono espliciti nel racconto e nelle sue memorie arrivò a confessare: «Sentii che la solitudine di Vockerat era la mia stessa solitudine [...] Decisi di scrivere della mia Anna Mahr».²² La «descrizione cruda» con *Futon* veniva applicata non alla realtà esterna ma alla propria vita intima fino a diventare una «descrizione audace»: in questo senso realizzava le teorie esposte in *Rokotsu naru byōsha* e la propria interiorità privata di ogni abbellimento o doratura o artificiosità diventò l'unica natura conoscibile e dunque rappresentabile.

e *Byōsharon* [Sulla rappresentazione, 1911]. In questi saggi, Katai definisce la descrizione naturalista anche con un'altra famosa espressione *heimen byōsha* o «descrizione piana».

²⁰ HENSHALL, 2012, p. 98.

²¹ HENSHALL, 2010, pp. 331-56. Cfr. anche HENSHALL, 2012.

²² KATAI, 2014, pp. 194-95.

Gli autori che Katai cita in *Rokotsu naru byōsha* sono la conferma che le sue concezioni naturaliste cercavano ispirazione ben oltre l'esperienza degli scrittori francesi e arrivavano a includere il simbolismo, come sostiene Yoshida Seiichi, il più noto studioso dello *shizenshugi*.²³ Anche la citazione di Gabriele D'Annunzio (1863-1938) non è peregrina: lo scrittore italiano era stato introdotto da Ueda Bin (1874-1916) nel 1900 con le prime traduzioni in giapponese, ma già anni prima circolavano le traduzioni inglesi del *Trionfo della morte* e di *Il piacere*. In quegli anni D'Annunzio era lo scrittore italiano che riscuoteva più successo in Europa e, in Giappone, arrivò attraverso la mediazione delle lingue occidentali. Katai intervenne già nel 1901 sulle riviste letterarie a commento del *Trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce*, *L'innocente*; nel 1906 in un articolo su *Waseda bungaku* del 1906 affrontò il rapporto tra naturalismo e simbolismo mettendo in rilievo «l'influenza di Dostoevsky sull'*Innocente* e quella di Zola, Tolstoj, Maupassant, Nietzsche sul *Trionfo della morte*».²⁴

Con i suoi numerosi riferimenti agli scrittori d'avanguardia delle correnti europee, superiori ai modelli della letteratura Meiji contemporanea, Tayama Katai in *Rokotsu naru byōsha* identificò se stesso con la letteratura europea naturalista, dandole lo statuto di «verità universale», e a se stesso la statura di una persona saggia abbastanza da riconoscere quella verità.²⁵

²³ YOSHIDA, 1955, p. 309.

²⁴ DI RUSSO, 2005, pp. 179-80.

²⁵ Cfr. LEVY, 2006, p. 116.

ROKOTSU NARU BYŌSHA
(LA DESCRIZIONE CRUDA)

TAYAMA KATAI
(Trad. a cura di Luisa Bienati)

Nel mondo letterario di oggi ci sono scrittori che sostengono la cosiddetta «tecnica» nel romanzo. La tecnica, la tecnica... Io sono tra quelli che lamentano quanto il mondo letterario Meiji abbia sacrificato dando eccessivo peso alla cosiddetta «tecnica». Penso che la letteratura giapponese non possa svilupparsi in modo perfetto, se non si fa in modo di eliminare tale «tecnica».

I sostenitori della «tecnica», a guardare l'attuale panorama - adesso che i grandi Kōyō, Rohan, Shōyō, Ōgai non ci sono più - prendono in giro i loro più giovani seguaci, per quello stile incomprensibile, per la composizione disordinata, e alla fine pare loro impossibile valutare tali opere dal punto di vista artistico. Forse è davvero così. Se facessimo paragoni con i tempi del maestro Kōyō, ci sorprenderemmo per lo stile grossolano e il periodare rozzo. Ma io avrei una domanda da porre: all'epoca in cui la «tecnica» era fiorente, quando cioè risultava repressa la libertà [della scrittura], era possibile trovare degli ideali?

Nel periodo della cosiddetta «tecnica», sarà stato forse possibile avere delle opere con belle frasi, con ricchezza di espressioni, con magnificenza d'idee, bellezza della struttura, originalità della drammatizzazione. Ma era forse possibile avere delle opere senza artificiosità, che offrivano il fascino della natura così com'è, come lo scorrere dell'acqua o come le nuvole che passano?

Tutti conoscono la bassezza della finzione. Tutti gridano concordemente che la letteratura in cui scrittura e idee non si accordano, è priva di valore. Tuttavia, gli attuali teorici della «tecnica» scrivono frasi che non si conformano al pensiero, mettono sulla carta menzogne, cose che non hanno nel cuore e dichiarano che sono grandi opere e le chiamano «bella scrittura». È risaputo, senza doverlo ribadire, che la scrittura ha il solo scopo di convogliare dei significati: così, se uno riesce a scrivere le cose che pensa, che le frasi siano brutte o belle, se riesce a comunicarle, questo è abbastanza. Se solo si potesse credere che è possibile scrivere le cose che uno ha pensato, siano frasi maldestre, o ben riuscite, allora lo scopo della scrittura sarebbe stato raggiunto in modo

eccellente. Mettere in fila vocaboli difficili, mettere insieme caratteri vivaci... ecco, non vale la pena farsi tante ansie ed essere angosciati di raccogliere tante belle parole.

Nondimeno, io non dico di escludere tutte le tecniche letterarie. Tutti dobbiamo preoccuparci di armonizzare le frasi con il pensiero. Questo lo so. Ma nel *bundan* di oggi, le teorie sulla «tecnica» non affermano certo questo. L'attuale teoria stilistica lamenta e critica il fatto che [le nuove tendenze] siano precipitate verso una descrizione cruda, esprimendo cose che non si dovrebbero dire, scrivendo cose che non dovrebbero arrivare al pennello, scontrandosi con lo scarso coraggio dei cosiddetti conoscitori dell'arte.

I conoscitori dell'arte... Secondo quello che loro dicono, le frasi dovrebbero essere sempre bellissime. Il pensiero dovrebbe seguire al massimo ciò che dicono i sostenitori della corrente dell'estetismo. Descrivere la natura così com'è, sarebbe un grosso sbaglio; per di più dicono che non si possa scrivere senza un ideale di perfezione e senza la «doratura». Questo è stato importante fin dai tempi antichi; ovviamente il classicismo e il romanticismo hanno seguito la stessa linea, e fino alla metà del XIX secolo si è ritenuto che se non fosse stata «dorata», non sarebbe stata letteratura.

Ma cosa è avvenuto alla letteratura dell'Occidente con il rinnovamento del XIX secolo? La letteratura placcata d'oro è stata fatta a pezzi, urlando che tutto doveva essere nudo, tutto doveva essere vero, tutto naturale e quest'ondata intellettuale ha spazzato via con la furia di un tifone le foglie secche, calpestando con forza il romanticismo. Se non sangue, allora sudore. Non è forse stato questo il grido dei nuovi rivoluzionari?

Se c'è chi pensa che non sia vero, legga Ibsen, Tolstoj, Zola, Dostoevsky: quanto sangue e sudore è stato sorprendentemente infuso nei loro scritti. *Delitto e castigo* di Dostoevsky, ad esempio, è un'opera che avrebbe deluso i sostenitori della «tecnica»: è la descrizione coraggiosa e cruda che nulla nasconde, tale che non si potrebbe trovare neanche nei sogni dei sostenitori della «tecnica», che ricercano invece la bellezza della frase e aspirano alla doratura del pensiero.

Anche Ibsen è così; le sue numerose commedie non sono scritte come se dovesse abbellire persino lo sporco delle unghie. Cito innanzitutto come esempio il dramma *John Gabriel Borkman* (1986): ci sono dei passaggi in cui ha fatto ricorso alla tecnica, o in cui ha costruito una struttura? Non vi si trova alcuna rielaborazione, alcun pensiero, se non la realtà della natura che riverbera dolorosamente nel nostro spirito. No, nei suoi capitoli, con il sangue e il sudore dei personaggi si tocca con mano il sangue e il sudore degli esseri umani, e resta impresso lo sgocciolare del sudore e lo sgorgare del sangue. E *Vildanden*? Non ci restano forse impressi lo sviluppo dei sentimenti dei

personaggi, la ricorrenza dei crimini commessi per tare ereditarie, la visione dell'aprirsi di nuovi incalzanti ideali?

E poi, leggete Gabriele D'Annunzio, il valoroso condottiero italiano. Ci saranno persone che gioiscono perché, guardando solo la tecnica delle sue frasi, pensano sia davvero un letterato; ma dal mio punto di vista faccio delle osservazioni del tutto differenti. Leggendo i libri di D'Annunzio quello che mi colpisce di più non è solo il virtuosismo della scrittura; al contrario, le sue descrizioni mi colpiscono perché sono davvero audaci, davvero crude, e in nessun punto suscitano disapprovazione. In altri termini, egli è uno che si è immerso nella corrente riformatrice del XIX secolo. Inoltre, in opere come *L'innocente*, la schiettezza è schiettezza, l'audacia è audacia, ed è innegabile che quasi in tutto faccia rabbrivire il lettore.

Anzi, non è solo questo. Coloro che s'immergono nelle correnti di pensiero riformatrici del XIX secolo, non solo ne restano influenzati, ma opponendosi - come ad esempio in Germania - alla letteratura dorata della vecchia generazione di Wildenbruch²⁶ e Heise,²⁷ i numerosi scrittori che innalzano il nuovo vessillo - come Hauptmann,²⁸ Sudermann,²⁹ Harte,³⁰ Holz,³¹ - rappresentano un panorama davvero notevole.

A guardare indietro il nostro *bundan*, il periodo di Ozaki Kōyō, di Kōda Rohan, di Tsubouchi Shōyō, di Mori Ōgai, è stato perlomeno l'epoca di una letteratura matura. A riprova di questo, c'erano stati molti dibattiti sull'estetica, ma anche i «romanzi idealisti» e i «romanzi ideologici» erano stati tante volte oggetto di discussione, analizzando minutamente ogni parola o frase. No, i romanzieri sono riconosciuti nel mondo per il fascino dei loro scritti, e ammirati per l'eccellenza della costruzione della trama. Come risultato, chi ha tali capacità, alla fin fine, che tipo di opera ha creato? Romanzi in cui le frasi sono pesantemente ricoperte di una spessa cipria bianca; o romanzi idealisti che sono zeppi di descrizioni vili e pusillanimi; oppure romanzi dorati che cercano in tutti i modi di far divertire, ritraendo di proposito fatti e personaggi in modo esagerato.

²⁶ Ernst von Wildenbruch, 1845-1909.

²⁷ Paul Johann Ludwig von Heyse, 1830-1914.

²⁸ Gerhart Hauptmann, 1862-1946.

²⁹ Hermann Sudermann, 1857-1928.

³⁰ Bret Francis Harte, 1836-1902. In questa elencazione di scrittori tedeschi Harte, autore californiano, trova qui posto probabilmente perché Katai conosceva la versione giapponese (*Kozui*) tradotta dal tedesco (*Sturmflut*) di Highwater Mark, comparsa sulla rivista *Shigaramizoshi* tra il 1889-90. L'opera è citata in *Tōkyō sanjūnen*; cfr. Katai XXX, p. 107.

³¹ Arno Holz, 1863-1929.

Con ciò, non dico che il *bundan* di oggi abbia prodotto opere eccellenti. No, al contrario, sono certo più perfette di quelle della generazione precedente. Tuttavia, penso che il *bundan* di oggi abbia grandi possibilità con la cosiddetta «descrizione cruda» che si conforma alla corrente riformatrice dell'Occidente.

Se mi si chiedesse di indicare degli scrittori, risponderei: Tengai, Fuyō, Shun'yō (Kyōka penso che abbia brillato a parte nel *bundan* Meiji e che sia stato molto indipendente dalla corrente di pensiero dell'epoca), Shūsei, Ryurō, Bizan, Chūgai. Direttamente o indirettamente le opere di questi e altri scrittori sono ben rappresentative di questa nuova tendenza.

Perciò, per come la penso io, la descrizione cruda, la descrizione audace - ovvero ciò che per gli esteti è rozzo e incoerente - al contrario rappresenta un progresso nel nostro *bundan*, ed è la vita stessa del *bundan*: i critici che ne parlano male non sono allora forse in ritardo con i tempi?

Forse si domandano perché la «descrizione cruda» non possa stare insieme con la «tecnica». Anzi forse pensano che la descrizione cruda abbinata alla tecnica potrebbe diventare ancora più eccellente. Ma io credo che tanto più si osa la descrizione cruda tanto più la composizione e la tecnica andranno allontanandosi. E questo perché se voglio proprio scrivere una cosa banale, anche le frasi devono essere banali; se il pensiero è crudo anche la scrittura sarà cruda. E questo è naturale.

Il *bundan* di epoca Meiji è stato per lungo tempo dominato dal cosiddetto «componimento», e dalla cosiddetta «tecnica» e io sono uno di quelli che si è rammaricato che questi ideali estetici abbiano ottenuto un certo successo. Mi rammarico che tanti letterati si siano così affannati nel «componimento», si siano tormentati per lo stile, cadendo in effetti in formalismi propri di ciascuno di loro; e così si dice «alla maniera» di Kōson, «alla maniera» di Kōyō, di Rohan, di Ōgai. Hanno limitato la loro penna: se avevano pensieri nuovi erano nell'impossibilità di metterli per iscritto. Vedendo anche i molti che sono diventati inutilmente schiavi della «bella scrittura», e avendone anche fatto esperienza, me ne sono rammaricato... Perciò gioisco nel vedere una nuova strada che si libera dalle costrizioni del «componimento» e ritengo apprezzabile e anche confortante riuscire a esprimere un pensiero in piena libertà.

Di conseguenza, non posso restare in silenzio sentendo che ora si sta ridestando di nuovo la teoria della «tecnica». Ma è inutile dire che questa è solo una teoria di virtuosismo tecnico; essa ha chiaramente una relazione con le idee di oggi. Quindi val la pena di ascoltare in dettaglio le opinioni di tutti loro e farne uno studio attento.

Di questi tempi, pare che il «nuovo romanticismo» sia stato molto apprezzato da parte del professor Anesaki³² e, a poco a poco, nel nostro mondo letterario sono stati introdotti i drammi musicali di Wagner. Anche questa tendenza ha una profonda relazione con la «descrizione cruda» di cui ho parlato fino ad ora ed è una cosa buona che ci siano dei punti di confluenza tra il nuovo romanticismo del Giappone e il naturalismo.

Ma, se abusassi troppo della schiettezza, i sostenitori della tecnica mi darebbero del rozzo e dell'incoerente; perciò, per il momento, mi fermo qui.

³² Anesaki Masaharu, noto anche con lo pseudonimo di Anesaki Chōfū (1873-1949), famoso intellettuale, studioso di religioni e di letteratura, trascorse lunghi periodi in Europa e in America. Fu affascinato dall'opera di Wagner, *Tannhäuser* (*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, *Tannhäuser e la gara dei cantori della Wartburg*) cui assistette a Lipsia nel 1901.

BIBLIOGRAPHIA SELECTA

- DI RUSSO Marisa, *Influenze e suggestioni letterarie dall'incontro tra Oriente e Occidente. D'Annunzio in Giappone*, in *Studi in onore di Luigi Polese Remaggi (Series Minor, 69)*, a cura di Giorgio AMITRANO - Lucia CATERINA - Giuseppe DE MARCO, Napoli, L'Orientale-DSA, 2005, pp. 175-98.
- FRALEIGHT Matthew, «Terms of Understanding: The Shōsetsu According to Tayama Katai», *Monumenta Nipponica*, 58:1, 2003, pp. 43-78.
- Futon gappyō*, edit. OGURI Fūyō - MASAMUNE Hakuchō - CHIKAMATSU Shūkō - KATAGAMI Tengen - MIZUNO Yōshū - MATSUBARA Shibun - NAKAMURA Seiko - SŌMA Gyōfu - SHIMAMURA Hōgetsu, *Waseda bungaku*, 10, 1907, pp. 38-54.
- LEVY Indra, *Sirens of the Western Shore: The Westernesque Femme Fatale, Translation and Vernacular Style in Modern Japanese Literature*, New York, Columbia UP, 2006.
- HENSHALL Ken, «The Puzzling Perception of Japanese Naturalism», *Japan Forum*, 22: 3-4, 2010, pp. 331-56.
- *In Search of Nature: The Japanese Writer Tayama Katai (1872-1930)*, Leiden-Boston, Global Oriental, 2012.
- KATAI Tayama, *No no hana* [I fiori di campo] (*Kindai bungaku hyōron taikei*, 2), edit. INAGAKI Tatsurō - SATŌ Masaru, Tōkyō, Kadokawa shoten, 1972a, p. 145.
- *Rokotsu naru byōsha* [La descrizione cruda] (*Kindai bungaku hyōron taikei*, 2), edit. INAGAKI Tatsurō - Satō Masaru, Tōkyō, Kadokawa shoten, 1972b.
- *Tōkyō sanjūnen*, Tōkyō, Kyorinsha bunko, ed. Kindle, 2014.
- *Il futon*, a cura di Luisa BIENATI, trad. di Ilaria INGEGNERI, Venezia, Marsilio ed., 2015.
- KUGE Shu, «Between Sight and Rhythm: Aspects of Modernity in Tayama Katai's "Flat description"», *Review of Japanese Culture and Society*, 14, 2002, pp. 25-38.
- Tayama Katai shi no Futon* [*Futon del maestro Tayama Katai*] *Myōjō*, 10, 1907, pp. 100-04 (rec.).
- YOSHIDA Seiichi, *Shizenshugi no kenkyū*, Tōkyō, Tōkyōdo, 1955-58, 2 voll.