

elementi

Luisa Bienati, Bonaventura Ruperti,

Asa-Bettina Wuthenow, Pierantonio Zanotti

# **Letterario, troppo letterario**

Antologia della critica giapponese moderna

Marsilio

## Indice

9	Presentazione
11	L'essenza del romanzo a cura di Bonaventura Ruperti
15	Tsubouchi Shōyō <i>Essenza del romanzo</i> (estratti) <i>Shōsetsu shinzui</i>
28	Teoria generale del romanzo a cura di Asa-Bettina Wuthenow
31	Futabatei Shimei <i>Teoria generale del romanzo</i> <i>Shōsetsu sōron</i>
38	Il dibattito sugli ideali sommersi a cura di Bonaventura Ruperti
41	Mori Ōgai <i>Gli ideali sommersi di «Waseda bungaku»</i> <i>«Waseda bungaku» no bōsuriso</i>
50	Il romanticismo a cura di Bonaventura Ruperti
54	Kitamura Tokoku <i>Cosa significa interagire con la vita umana?</i> <i>Imsei ni aiwatari to wa nan no ii zo</i>
66	Izumi Kyōka <i>Afflarsi all'altro</i> <i>Mukōmakase</i>
70	Saggi sul naturalismo a cura di Luisa Bienati
76	Kosugi Tengai <i>Prefazione a Canzone popolare</i> <i>Hayari uta jo</i>

*in copertina*  
Elaborazione di una stampa di Takehisa Yumeji (1884-1934).

© 2016 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione (pod): 2016

ISBN 978-88-317-2592-7

www.marsilioeditori.it

Realizzazione editoriale: Studio Polo nr6, Venezia

- 77 Nagai Kafū  
*Il fiore dell'inferno* (postfazione)  
*Jigoku no hana*
- 78 Hoshizukiyo (pseudonimo per Shimamura Hōgetsu)  
*Commenti a Futon* (estratti)  
*Futon gappyō*
- 80 Tayama Katai  
*La descrizione cruda*  
*Rokotsunaru byōsha*
- 85 Il sole verde  
a cura di Pierantonio Zanotti
- 87 Takamura Kōtarō  
*Il sole verde*  
*Midorino no taryō*
- 94 La civilizzazione del Giappone moderno  
a cura di Asa-Bettina Wuthenow
- 98 Natsume Sōseki  
*La civilizzazione del Giappone moderno* (estratti)  
*Gendai Nihon no kaika*
- 112 La “nuova” arte  
a cura di Luisa Bienati
- 115 Tanizaki Jun'ichirō  
*Il presente e il futuro del cinema*  
*Kasudo shashin no genzai to shōrai*
- 123 Fuochi d'artificio  
a cura di Luisa Bienati
- 125 Nagai Kafū  
*Fuochi d'artificio*  
*Hanabi*
- 134 Manifesto futurista giapponese  
a cura di Pierantonio Zanotti
- 137 Hirano Renkichi  
*Movimento-manifesto futurista giapponese*  
*Nihon miraiha sengen undō*
- 140 Intellettuali e classi subalterne  
a cura di Pierantonio Zanotti
- 143 Arishima Takeo  
*Un manifesto*  
*Sengen bitotsu*
- 149 Il valore contenutistico dell'opera letteraria  
a cura di Pierantonio Zanotti
- 151 Kikuchi Kan  
*Il valore contenutistico dell'opera letteraria*  
*Bungei sakubin no naivyōteki kachi*
- 158 La collocazione dell'arte della prosa  
a cura di Asa-Bettina Wuthenow
- 161 Hirotsu Kazuo  
*La collocazione dell'arte della prosa*  
*Sanbun geijutsu no ichi*
- 168 L'arte contadina  
a cura di Pierantonio Zanotti
- 171 Miyazawa Kenji  
*Lineamenti generali dell'arte contadina*  
*Nōnin geijutsu gaion kōyō*
- 178 La controversia sulla trama nel romanzo  
a cura di Luisa Bienati
- 181 Tanizaki Jun'ichirō  
*Chiacchierata in libertà* (estratti)  
*Jōzetsuwoku*
- 189 Akutagawa Ryūnosuke  
*Letterario, troppo letterario* (estratti)  
*Bungeitekema, amari ni bungeitekema*
- 194 Verso gli anni trenta  
a cura di Pierantonio Zanotti
- 197 Kobayashi Hideo  
*Vari schemi* (estratti)  
*Samazamamaru ishō*
- 210 Note al testo
- 214 Bibliografia
- 224 Glossario
- 228 Indice analitico dei nomi
- 232 Indice analitico delle opere

## 5. Saggi sul naturalismo

a cura di *Luisa Bianchi*

Nei primi anni del Novecento l'interesse verso la letteratura del naturalismo francese sollecita i giovani scrittori giapponesi a riflettere sui modi della rappresentazione realista. Già in *Shōsetsu shinzui* Tsoubouchi Shōyō aveva introdotto termini come *utsusu* ("ricopiare", "riprodurre"), *ari no mama* ("così come è", "il vero"), *byōsha suru* ("dipingere"), per la descrizione realista; negli ultimi due decenni dell'Ottocento gli scrittori rielaborano questi stessi concetti anche nella discussione critica intorno al naturalismo. Fino agli inizi del Novecento "realismo" e "naturalismo" vengono utilizzati in modo quasi interscambiabile<sup>1</sup>.

Fu Mori Ōgai a parlare nel 1889 per primo di *shizenshugi* (naturalismo) e a introdurre in Giappone l'opera di Émile Zola nel saggio *Igaku no setsu yori idetaru shōsetsu ron* (Trattato sul romanzo basato sulla teoria medica, 1888). Lo scrittore, dopo il suo lungo soggiorno in Germania, era interessato all'applicazione delle teorie scientifiche alla letteratura ma fu sempre critico nei confronti di tali movimenti, sottolineando la mancanza di artisticità nelle opere che si proponevano una rappresentazione "oggettiva" e libera dalla soggettività dell'autore. Alla diffusione di Zola contribuirono anche altri scrittori, come Shimazaki Tōson, e le molte traduzioni apparse in Giappone sul finire del secolo. Diversi scrittori provarono a imitare le sue opere, tanto che il primo periodo del naturalismo in Giappone è stato definito "zolaismo" (*zoraijumu*) e coincide con la prima fase della distinzione cronologico-descrittiva proposta da Shimamura Hōgetsu (1871-1918) e ormai canonica tra *zenki shizenshugi* e *kōki shizenshugi* (pre o primo naturalismo e secondo naturalismo). Secondo la visione tradizionale, il primo è caratterizzato da un'adesione alle teorie di Zola e di altri scrittori francesi (Maupassant, in particolare), il secondo rappresenta invece lo sviluppo più originale del naturalismo giapponese. È stato tuttavia argomentato come sia riduttiva questa semplificazione e come non si possa considerare il primo naturalismo come una mera applicazione delle teorie occidentali: «C'è un'ovvia discrepanza tra il naturalismo giapponese e le teorie naturaliste francesi, in particolare di Zola. In Giappone, il movimento naturalista ha dimostrato un suo proprio e unico sviluppo»<sup>2</sup>.

I saggi qui presentati sono esemplificativi di questa evoluzione. I primi "manifesti" sono brevi dichiarazioni d'intenti che gli scrittori giustappungono alle loro opere, nella forma della pre o postfazione. Nella prefazione al romanzo *Hayari uta* (Canzone popolare, 1901) di Kosugi Tengai (1865-1952) o nella postfazione a *Jigoku no hana* (Il fiore dell'Inferno, 1902) di Nagai Kafu (1879-1959), il linguaggio lascia intravedere l'influenza del naturalismo francese, tuttavia questi famosi testi, nella loro brevità, non consentono una vera elaborazione teorica. La finalità delle dichiarazioni degli scrittori è di indirizzare il lettore a interpretare le storie narrate come un'applicazione dei principi enunciati, ma teoria e pratica restano distanti, come molti critici hanno rilevato. Kosugi Tengai è il primo scrittore che dichiaratamente scrive romanzi ispirati a Zola, *Hatsusugata* (L'abito dell'inizio, 1900) e il già citato *Hayari uta*; Nagai Kafu prende a riferimento *Nanā* – opera che aveva tradotto dal francese – come modello di *Jigoku no hana*. Più tardi entrambi si distaccheranno dalla lezione del naturalismo ma le loro enunciazioni aprono il dibattito critico che nei decenni successivi vedrà molti scrittori impegnati a teorizzare il rapporto tra imitazione oggettiva della natura e soggettività dell'autore.

Il terzo saggio qui presentato – la recensione di Shimamura Hōgetsu al romanzo *Futon* (Il futon) di Tayama Katai (1872-1930) del 1907 – è il primo di una serie di scritti che egli dedica al naturalismo, dopo un lungo periodo in Occidente che lo aveva visto in posizione critica rispetto a tale corrente, più attratto verso il romanticismo e il simbolismo. Hōgetsu è uno degli scrittori più attivi nella difesa del naturalismo riconoscendo che: «Il nostro mondo letterario ha ancora molta strada da fare, ma ogni passo in avanti, non importa quanto piccolo, è per il bene. In questo senso, le cose nuove sono positive»<sup>3</sup>. Il romanzo *Futon* rappresenta, a suo avviso, un passo avanti in questa direzione.

La pubblicazione del romanzo *Futon* nel 1907 segnò infatti una svolta nell'affermarsi del naturalismo in Giappone<sup>4</sup>: la critica individuò subito la novità del metodo narrativo di Tayama Katai, come testimoniano, oltre a quella di Shimamura Hōgetsu, le altre recensioni apparse sulla rivista «*Waseda bungaku*» (Letteratura di Waseda, Il serie, 1906-1927) o su «*Myōjō*», il mese successivo la pubblicazione. Scrittori affermati come Masamune Hakuho (1879-1962) 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<sup>5</sup>. 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 Fuyō (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 con "naturalismo": «Leggendo *Futon*, ciò che più ammirò come scrittore non è tanto che i fatti siano veri oppure no, ma piuttosto

sto l'attitudine dell'autore che è riuscito a confessare pubblicamente la sua condizione psicologica e la sua vita sentimentale senza artificio e senza abbellimenti»<sup>6</sup>. Il giudizio unanime acclamò *Futon* «l'opera migliore apparsa fino a ora tra quelle del cosiddetto naturalismo». 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»<sup>8</sup> – sembra proprio certificare che lo scrittore era riuscito a concretizzare le posizioni teoriche esposte nel saggio di pochi anni prima, *Rokotsunaru byōsha* (La descrizione cruda, 1904)<sup>9</sup>. *Rokotsunaru byōsha* rappresenta una tappa decisiva per la teoria del romanzo giapponese moderno. All'interno dell'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*)<sup>10</sup>.

Il termine *rokotsu*, qui tradotto con “crudo”, richiama nei sinogrammi la nudità di un corpo umano: il primo significato nei dizionari *hone o 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.

Per comprendere le affermazioni di Katai, occorre contestualizzarle nella carriera dello scrittore e nella sua relazione con i letterati della precedente generazione: «It is no coincidence that *Rokotsunaru byōsha* adamantly announced Katai's liberation from stylistic enslavement within a year of Kōyō's death in October 1903»<sup>11</sup>. 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 distanziamento da uno stile letterario ritenuto antiquato e da superare. Se leggiamo 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<sup>12</sup>. Egli si era infatti rivolto al più anziano e affermato letterato – una figura di riferimento all'epoca nel *burdan* – per avere in lui un mentore. Nelle memorie, Katai narra del loro primo incontro, un fecondo scambio di 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<sup>13</sup>. 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. L'atteggiamento di Kōyō verso Katai, all'inizio positivo, ben presto cambiò: egli criticò aspramente il suo primo esperimento



Copertina del numero della rivista «Myōjō» su cui è apparsa la recensione a *Futon* nell'ottobre del 1907

letterario<sup>14</sup> 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<sup>15</sup>: «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 1895-1896 e da quel momento in poi, fino alla morte, Kōyō ingaggiò una guerra senza quartiere contro questi nuovi movimenti»<sup>16</sup>. 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»<sup>17</sup>. Anche *Rokotsunaru 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»<sup>18</sup>. L'artificio, l'eccessiva ricercatezza della descrizione è ciò che impedi-

sce alla letteratura contemporanea di evolversi, secondo la sua prospettiva critica. Il primo obiettivo è allora quello di chiarire cosa occorre evitare per dare una 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»<sup>19</sup>. 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<sup>20</sup>. Imanzitutto quella di Émile Zola. 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 *Thérèse 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»<sup>21</sup>. 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 plana 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<sup>22</sup>.

Kosugi Tengai e Nagai Kafū avevano propugnato 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"» (*daisshizen no shukan*), cioè la soggettività naturale, «inevitabile» come l'ha definita Yoshida Seiichi, 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 the individual in Japan»<sup>23</sup>. 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<sup>24</sup>. 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) 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 Mahry»<sup>25</sup>. 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 *Rokotsunaru byōsha* e la propria interiorità, privata di ogni abbellimento o doratura o artificiosità, diventò l'unica natura conoscibile e dunque rappresentabile.

Gli autori che Katai cita in *Rokotsunaru 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 *shizenshugyō*<sup>26</sup>. Anche la citazione di Gabriele D'Annunzio non è peregrina: lo scrittore italiano era stato introdotto da Ueda Bin nel 1900 con le prime traduzioni in giapponese, ma già anni prima circolavano le traduzioni inglesi di *Trionfo della morte* e de *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 altre lingue occidentali. Katai intervenne già nel 1901 sulle riviste letterarie a commento di *Trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce*, *L'innocente*: 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 su *Trionfo della morte*»<sup>27</sup>.

Con i suoi numerosi riferimenti agli scrittori d'avanguardia delle correnti europee, superiori ai modelli della letteratura Meiji contemporanea, Tayaama Katai in *Rokotsunaru byōsha* identificò se stesso con la letteratura europea naturalista, dando a essa lo statuto di "verità universale" e a se stesso la statura di una persona saggia abbastanza da riconoscere quella verità<sup>28</sup>.

**Kosugi Tengai** 小杉天外

**Prefazione a Canzone popolare**

**Hayari uta jo**

はやり唄叙

**1902**

La natura è la natura. Non è buona, non è cattiva, non è bella, non è brutta: bene e male, bello e brutto sono solo nomi che una particolare persona, in un determinato paese e in una particolare epoca, attribuisce arbitrariamente a una parte della natura.

Anche per quanto riguarda la natura del mondo del romanzo e dell'immaginazione, non vi è alcuna ragione di limitare la rappresentazione del bene, male, bello o brutto. È sufficiente che il lettore possa immaginare chiaramente i fenomeni descritti nell'opera come se i suoi sensi fossero toccati dalla realtà del mondo naturale. Che il lettore si commuova o no, non è una questione che interessi il poeta; il poeta deve solo rappresentare così com'è la realtà che immagina: cosa accadrebbe se un pittore, nel dipingere un ritratto, dicesse che il naso è troppo lungo e passasse la pialla sul viso?

Il poeta nel rappresentare il suo mondo dell'immaginazione non deve aggiungere a esso nessun elemento personale.

**Nagai Kafū** 永井荷風

**Il fiore dell'inferno (postazione)**

**Jigoku no hana**

地獄の花

**1902**

Non c'è dubbio che un lato dell'essere umano sia bestiale. Dobbiamo forse attribuire questo alle naturali tentazioni della carne di cui siamo fatti? Oppure dobbiamo considerarla come una eredità dei nostri antenati che discendevano dagli animali? Comunque sia, l'umanità è riuscita a dar forma a una religione e a una morale basate su abitudini e convenzioni, e per lungo tempo ha coltivato queste virtù nella nostra vita di oggi, tanto che siamo arrivati al punto di definire la parte oscura di noi stessi come completamente malvagia. Arrivati a questo punto, tale animalità oscura come continuerà a progredire? Penso che dobbiamo cominciare a fare uno studio molto dettagliato di questa parte oscura se vogliamo creare una vita umana perfetta e ideale. Come avviene nei tribunali, dove si ottiene la luce della giustizia, è senz'altro necessaria un'accurata investigazione delle evidenze e delle circostanze dei crimini. Intendo descrivere senza esitazione la realtà di questa parte oscura nelle sue svariate manifestazioni, la lussuria, la forza bruta e gli atti di violenza che sono il prodotto dell'ereditarietà dei nostri antenati e dell'ambiente che ci circonda. Con questo intento ho provato a scrivere *Jigoku no hana* ma per sfortuna l'arte non consente una completa libertà. Per giunta, questo studio è molto imperfetto, le idee molto superficiali, la descrizione molto immatura, e alla fine non sono riuscito a realizzare neanche la metà di quello che mi aspettavo. Lettore abbi compassione, sono un giovane scrittore impulsivo e ottuso, che desidera sempre i vostri commenti e suggerimenti riguardo a questa esigente ricerca.



Hoshizukiyo 星月夜  
(pseudonimo per Shimamura Hōgetsu 島村抱月)

Commenti a *Futon* (estratti)

*Futon gappō*  
布団合評

1907

Approvo il naturalismo. Almeno, nel *bundan* di oggi in Giappone, questa è la tendenza più recente. Forse era già iniziata da prima, ma la cosa nuova è il fatto che si sia manifestata in modo evidente nel mondo del romanzo. C'è stato un completo capovolgimento rispetto a Huysmans e una reazione contraria a Bourget<sup>1</sup>. Questo è quanto è avvenuto in Francia. Solo di recente, venti o più anni dopo i francesi, il nostro mondo dei lettori, tardivamente, desidera assaporare il sapore di quello che gli europei chiamano naturalismo in un modo profondamente personale. Questi sono i semplici fatti, e nulla li può alterare. Il nostro mondo letterario ha ancora molta strada da fare, ma ogni passo in avanti, non importa quanto piccolo, è per il bene. In questo senso, le cose nuove sono positive.

Alcune persone dicono che a loro piace il naturalismo, ma non stimano i prodotti attuali del naturalismo. Significa che queste opere non si accordano con i loro gusti? O è che le opere sono mal scritte? Se si tratta di una questione di gusto, vale la pena di ascoltarne la ragione, ma se le opere sono mal eseguite, questo non ha nulla a che fare con il naturalismo in sé. Ce ne sono di ben scritte e di mal scritte. Penso comunque che nelle opere di questa corrente letteraria, le opere mal fatte siano molte. È il requisito indispensabile dei giovani scrittori di oggi il fatto di basarsi, con qualsivoglia metodo, su una osservazione più vera della natura umana e di coltivare una coscienza più artistica. È comunque una tendenza interessante, a cui porre attenzione. [...]

Venendo ora ai testi, la ragione per cui è stata fatta una recensione congiunta di *Futon* è perché quest'opera nell'attuale mondo letterario, insieme a *Sono omokage*<sup>2</sup> di Futabatei Shimei, vale proprio la pena di essere letta in quanto mostra chiaramente le peculiarità

della corrente naturalista. All'interno dei dibattiti sul naturalismo, questo testo sembra proprio un'immagine fedele del naturalismo. Quest'opera è una confessione audace e schietta di un uomo di carne. A questo proposito, il romanzo ha chiaramente e consapevolmente esplorato ciò che era stato iniziato prima – da quando il romanzo è comparso per la prima volta in epoca Meiji per opera di scrittori come Futabatei, Fūyō e Tōson. Quest'opera ha portato avanti quell'aspetto del movimento naturalista che sostiene la descrizione allo stato puro del bello e del brutto e che tende a concentrarsi sul raffigurare la bruttezza. Anche se ciò che viene rappresentato è brutto, è la voce innegabile del lato selvaggio degli uomini. Contrapponendo tale aspetto naturale con quello della ragione, quest'opera presenta coraggiosamente al pubblico un'autocoscienza, carattere moderno che è difficile per il lettore accettare. In questo sta la vita di quest'opera così come il suo valore. Se questo lavoro fosse stato pubblicato in un periodo precedente, i moralisti lo avrebbero attaccato di continuo. Tuttavia quelle voci ancora non si sono sentite. Questo è dovuto a un cambiamento nel tempo o a qualche altra ragione? Ciò non vuol dire che nessuno, a parte gli scrittori di cui sopra, ha cercato di affrontare questo problema. La maggior parte di questi scrittori, però, ha raffigurato solo le azioni brutte e non la malvagità del cuore. Al contrario, l'autore di *Futon* non ha descritto le azioni brutte ma la malvagità del cuore. Il fatto di mettere in dubbio che sia o non sia veramente un "documento" della vita dello scrittore e cioè di un essere umano, come è avvenuto nel caso di Zola e di tanti altri, è un tipico dubbio che riguarda tutto il naturalismo. Lo scrittore ha colto quest'aspetto del naturalismo e ha reso evidente questo problema.

<sup>1</sup> Joris-Karl Huysmans (1848-1907): Paul Bourget (1852-1935).

<sup>2</sup> A sua *Immagine*, romanzo pubblicato nel 1906.

Tayama Katai 田山花袋

La descrizione cruda

Rokotsunaru byōsha

露骨なる描写

1904<sup>1</sup>

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 facciamo un paragone con i tempi del maestro Kōyō, non possiamo che essere sorpresi da tale stile grossolano, da tale 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'eretismo. 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 riteneva 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, Dostoevskij: quanto sangue e sudore è stato sorprendentemente infuso nei loro lavori. *Delitto e castigo* di Dostoevskij, 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; i suoi numerosi drammi non sono scritti come se dovesse abbellire persino lo sporco delle unghie. Cito innanzitutto come esempio il dramma *John Gabriel Borkman* [1896]: 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 *Lanatra selvatica*? 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 Wildenbruch e Heise, i numerosi scrittori che innalzano il nuovo vessillo – come Hauptmann, Sudermann, Harte, Holz – rappresentano un panorama davvero notevole<sup>3</sup>.

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 discussioni, 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 pusillanimità; oppure romanzi dorati che cercano in tutti i modi di far divertire, ritraendo di proposito fatti e personaggi in modo esagerato.

Con ciò non dico che il *bundan* di oggi non 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, risponderci: Tengai, Fūyō, 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, Ryūō, 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 sono rammaricati 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<sup>4</sup>, “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 la teoria della tecnica non è che 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 Anesaki<sup>5</sup> 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 a ora, ed è una cosa buona che ci siano dei punti di confluenza tra il nuovo romanticismo del Giappone e il naturalismo.

Ma, se abuso troppo della schiettezza, i sostenitori della tecnica mi dicono che sono rozzo e incoerente; perciò, per il momento, mi fermo qui.

<sup>1</sup> La traduzione di *Rokotsunaru byōsha* è già comparsa nel volume *Spigolature orientali: Scritti in onore di Adolfo Tamburello per l'ottantesimo compleanno*, a cura di Giovanni Borriello, Napoli, Orientalia Parthenopea Edizioni, 2015, pp. 13-23. Ringrazio l'editore e il curatore per aver consentito di ripubblicarla in questa sede.

*Tōkyō sanjūnen*, Tōkyō, Kyōrinsha, Ed. Kindle, 2014, p. 107.

<sup>4</sup> Aeba Kōson (1855-1922).

<sup>5</sup> 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 Leipzig nel 1901.

<sup>2</sup> Ernst von Wildenbruch (1845-1909). Paul Johann Ludwig von Heyse (1830-1914): Gerhart Hauptmann (1862-1946). Hermann Sudermann (1857-1928). Bret Francis Harte (1836-1902). Arno Holz (1863-1929). In questa elencazione di scrittori tedeschi Harte, autore californiano, trova qui posto probabilmente perché Katai conosceva la versione giapponese (*Kozū*) tradotta dal tedesco (*Stummli*) di *Hilgwater Mark*, comparsa sulla rivista «Shigarimizōshi» tra il 1889 e il 1890. L'opera è citata in *Tōkyō sanjūnen*: cfr. Tayama Katai,

## 6. Il sole verde a cura di Pierantonio Zanotti

*Midorino no taiyō* (Il sole verde), pubblicato nell'aprile del 1910 in una delle maggiori riviste letterarie di tendenza antinaturalista. «Subaru» (Le Pleiadi, 1909-1913), occupa oggi un posto di primo piano nella storia dell'arte giapponese e, in senso più ampio, tra i documenti rappresentativi della temperie culturale di fine Meiji. L'articolo è formalmente incentrato su questioni di estetica pittorica, attinenti in particolare all'ambito dello *yōga*, la “pittura in stile occidentale” introdotta negli anni settanta dell'Ottocento e nel 1910 ormai dotata di una pluriennale tradizione locale. Tuttavia, esso espone posizioni che, applicabili a tutte le pratiche artistiche, erano condivise da molti giovani intellettuali appartenenti alla stessa generazione del suo estensore, Takamura Kōtarō (1883-1956). Questi, con la sua poetica attività di scultore, critico d'arte, organizzatore culturale e autore di poesia in forme non tradizionali (*sen*), fu peraltro un'importante figura di collegamento tra la scena letteraria (*bundan*) e quella pittorica (*gadan*). In *Midorino no taiyō* Kōtarō rivendica la priorità della libera espressione della personalità dell'artista rispetto a qualsiasi vincolo, sia esso dettato dalle convenzioni pittoriche vigenti o dalla prescrizione di esprimere programmaticamente la propria appartenenza nazionale. In questo senso l'articolo si inserisce nella battaglia per un'arte individuale, soggettiva, perfino “anarchica”, ingaggiata da Kōtarō contro il tradizionalismo e l'accademismo del mondo culturale fin dal suo ritorno a Tōkyō dopo un soggiorno di studio (1906-1909) a New York, Londra e Parigi: battaglia che avrebbe compreso la fondazione di una delle prime gallerie d'arte private del paese (1910-1911), la partecipazione al gruppo pittorico postimpressionista di Fusain (1912-1913), un'intensa attività di pubblicazione e critico aggiornato sulle ultime tendenze europee, nonché la pubblicazione della raccolta *Dōtei* (itinerario, 1914), considerata oggi un caposaldo della moderna poesia in verso libero e lingua colloquiale. Il «sole verde» è l'immagine che racchiude in sé l'ideale di libertà (*Freiheit, jiyū*) antimimetica perorato da Kōtarō: se un artista vede o sente il sole di questo colore, è perfettamente legittimo che lo rappresenti in questo modo sulla tela, se ciò risponde alle sue «esigenze interiori» (*naimen no*

yōkyū). Per Kōtarō la rispondenza di un'opera a queste ultime deve essere l'unico criterio di giudizio. Ben lungi dall'essere un'apologia dell'arbitrio assoluto, *Midoriro no taiyō* colloca la libertà dell'artista nella sua capacità di esprimere la propria personalità di «essere umano unico» con i mezzi necessari di cui questa personalità lo dota. Per questo, anche il «colore locale» (*local colour*, *chihōshoku*), emblema di un gusto più tradizionalista contro cui si appunta la polemica di Kōtarō, non è censurabile in quanto tale, ma solo quando esso è imposto all'artista (dalle convenzioni, dai critici, dal gusto comune), anziché essere frutto di una scelta spontanea della sua personalità – come egli sembra riconoscere avvinga nel caso di Ishii Hakutei (1882-1958)<sup>1</sup>, il pittore e critico a cui *Midoriro no taiyō* rivolge alcuni dei propri strali. Nell'articolo la personalità individuale è a sua volta messa in relazione con la «vita» (*das Leben*), forza che eccede le determinazioni sociali e materiali sulle quali aveva insistito il naturalismo, e la cui evocazione prelude a quei discorsi sulla vita o “vitalismi” (*seimeishugi*) che, come notato da Suzuki Sadami, proliferarono in periodo Taishō<sup>2</sup>. Un'altra problematica che permea tutto lo scritto è quella dell'identità dell'artista giapponese moderno. Kōtarō preferisce pensare il carattere nazionale delle opere, di cui il “colore locale” sarebbe solo una delle possibili espressioni, come un dato che si sottilmente ineludibilmente la loro creazione, ma che in ultima istanza viene da essa trascorso: «il mio stato psichico mentre creo [...] è solo quello di essere un essere umano». Inoltre, da intellettuale di formazione e gusto occidentalisti (i suoi esempi sono per lo più di artisti europei), più che al “colore locale”, Kōtarō appare interessato alle nuove forme di bellezza al passo con le ultime tendenze moderne. In questo senso, è molto suggestivo da parte sua il riconoscimento del fascino che «le luci elettriche dei cartelloni pubblicitari delle pillole Jintan», esempio smagliante della contemporanea cultura urbana e tecnologica, esercitano su di lui.

*Midoriro no taiyō* è stato variamente inteso dagli studiosi come un testo esemplare, se non come un vero e proprio manifesto, delle tendenze postimpressioniste e antinaturaliste, o addirittura espressioniste e *fauve* attive nel mondo culturale giapponese, mentre altri l'hanno accostato al soggettivismo romantico e al nascente individualismo di «Shirakaba» (Betulla bianca, 1910-1923)<sup>3</sup>. Esso si segnala, anche dal punto di vista stilistico, per una prosa in certa misura di ricerca, contrassegnata da un incedere asciutto e sentenzioso e, dal punto di vista lessicale, da un diluvio di vocaboli tedeschi e, in misura minore, francesi e inglesi. Questi termini, lasciati, quasi fossero dati brutti, in caratteri latini nel testo originale, intendono esibire, in maniera appassionata e forse un po' ingenua, la dimestichezza dell'autore con i discorsi internazionali sul bello e sull'arte. Anche questi aspetti formali defamiliarizzanti, certo lontani da una qualche concezione di “colore locale”, contribuiscono a fare di *Midoriro no taiyō* un memorabile episodio di critica militante.

**Takamura Kōtarō** 高村光太郎

**Il sole verde**

**Midoriro no taiyō**

緑色の太陽

**1910**

Gli uomini si bloccano in un punto morto per cose inopinatamente insulse.

I cosiddetti pittori in stile tradizionale giapponese sono a un punto morto da quando la loro arte è stata chiamata “pittura alla giapponese” (*nihonga*). I cosiddetti pittori in stile occidentale sono a un punto morto da quando hanno preso in carico la pittura a olio. Gli uomini, può ben capitare che si infilino per conto loro in vicoli ciechi in cui danno più importanza alle inezie che alle cose importanti. Ragionare sul motivo<sup>1</sup> di ciò può anche essere divertente, ma se si ragiona sulle attuali condizioni di stallo mettendole a fuoco con occhiali adeguati, esse non potranno non apparire come piuttosto gravi. Confusione insensata e abuso avventato di sonde [sonde] sono il pesante pedaggio imposto a tutti gli artisti in simili momenti. In questo senso, non c'è nessuno in tutto il mondo che applichi inutili e costose marche da bollo alle proprie opere tanto quanto gli artisti giapponesi di oggi. Né c'è mai stato. Contro questa pesante tassazione, può darsi che sorga l'anarchismo [anarchismo] nel mondo dell'arte. Tuttavia, un anarchismus nato da questi presupposti sarebbe reazionario. Non sarebbe l'anarchismus dell'анархизм [anarchico].

Io domando la libertà (*Freiheit*) assoluta nel mondo dell'arte. Di conseguenza, cerco di riconoscere alla Persönlichkeit [personalità] dell'artista un potere illimitato. In tutti i sensi, vorrei pensare all'artista come a un essere umano unico. Vorrei schaffen [valutare] le sue opere partendo dalla sua Persönlichkeit. Studiando e apprezzando la Persönlichkeit in quanto tale, così com'è, vorrei evitare di agguincerci troppe questioni. Se una persona vede rosso ciò che io penso sia blu, partendo dal presupposto che quella persona pensa che quel qualcosa sia rosso, vorrei schaffen quale trattamento quella persona ne fa in quanto rosso. Non obliero

## Note al testo

### 4. Il romanticismo

<sup>1</sup> Storico e critico nato a Tōkyō, giornalista del «*Kokumin shinbun*», quotidiani dapprima innovativo poi su posizioni più conservatrici di governo.

<sup>2</sup> Rai San'yō (1781-1831), noto anche come Rai Nōboru. Storico, pensatore, intellettuale e scrittore di poesia in cinese nativo di Osaka, celebre è il suo *Nihon gashū* (Storia esterna del Giappone, 1826), che, tracciando i lineamenti della storia nazionale dai Taira e Minamoto fino allo shogunato Tokugawa, notevole inlusso esercitò sugli intellettuali di fine periodo Tokugawa.

### 5. Saggi sul naturalismo

<sup>1</sup> Cfr. Yoshida Seiichi, *Shizenshugi no kenkyū*, vol. 1, Tōkyō, Tōkyōdō, 1955, p. 233.

<sup>2</sup> Nakajima Kenzō, cit. in Kenneth G. Henshall, *The Puzzling Perception of Japanese Naturalism*, in «Japan Forum», 22, 3-4, 2010, p. 334.

<sup>3</sup> *Futon gappiyō*, in «Waseda bungakukyū», 10, 1907, pp. 52-54.

<sup>4</sup> Tayama Katai, *Il futon*, a cura di Luisa Bionati, trad. di Iaria Ingegneri, Venezia, Marsilio, 2015. Cfr. l'introduzione: «*Sarebbe stata una vita da romanzo: amore e letteratura tra verità e finzione*», pp. 11-37.

<sup>5</sup> Il numero di ottobre di «Waseda bungakukyū» riporta otto recensioni sotto il titolo generale di *Futon gappiyō* (Commenti a Futon), a firma di Oguri Fuyō, Masamune Hakuchō, Tokuda Chikamatsu, Shūkō, Katagami Tengen, Mizuno Yoshu, Matsubara Shibun, Nakamura Sakko, Soma Gyōri e Shinamura Hōgetsu, tutti scrittori, poeti o critici ben affermati. Cfr. «Waseda bungakukyū», 10, 1907, pp. 38-54. Sulla rivista «Myōton» (10, 1907, pp. 100-104) si trova invece la recensione: *Tayama Katai-shi no Futon* (Futon del signor Tayama Katai).

<sup>6</sup> *Futon gappiyō*, cit., p. 38.

<sup>7</sup> *Tayama Katai-shi no Futon*, cit., p. 100.

<sup>8</sup> *Futon gappiyō*, cit., p. 54.

<sup>9</sup> Il saggio è comparso sulla rivista «*Taiyōn*» (Il sole, 1895-1928) nel febbraio del 1904.

<sup>10</sup> Negli anni successivi Katai continuerà a riflettere sul rapporto tra descrizione oggettiva e soggettività in numerosi saggi. Tra i più famosi *Shōsetsu shōhō* (Il metodo del romanzo, 1909) e *Byōsharon* (Sulla rappresentazione, 1911). In questi saggi, Katai definisce la descrizione naturalista anche con un'altra famosa espressione *heimen byōshō* o "descrizione plana".

<sup>11</sup> Indra Levy, *Stens of the Western Shore: The Westemque Femme Fatale, Translation and Vernacular Style in Modern Japanese Literature*, New York, Columbia University Press, 2006, pp. 106-107.

<sup>12</sup> Tayama Katai, *Tōkyō sanjūnen*, Tōkyō, Kyōrinsha, Ed. Kindle, 2014, pp. 37-46.

<sup>13</sup> Tayama, *Tōkyō sanjūnen*, cit., p. 44.

<sup>14</sup> *Uribatake* (Campo di meloni, 1891).

<sup>15</sup> Tayama, *Tōkyō sanjūnen*, cit., p. 81.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 156-158.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>20</sup> Cfr. Kenneth G. Henshall, *In Search of Nature: The Japanese Writer Tayama Katai* (1872-1930), Leiden e Boston, Global Oriental, 2012, pp. 73-101.

<sup>21</sup> Tayama, *Tōkyō sanjūnen*, cit., p. 162.

<sup>22</sup> Tayama Katai, "No no hana"fo, in «*Kindai bungaku hyōron taikēi*», vol. 2, a cura di Inagaki Tatsuro e Satō Masaru, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1972, p. 145.

<sup>23</sup> Henshall, *In Search of Nature*, cit., p. 98.

<sup>24</sup> Henshall, *The Puzzling Perception of Japanese Naturalism*, cit., pp. 331-356.

<sup>25</sup> Tayama, *Tōkyō sanjūnen*, cit., pp. 194-195.

<sup>26</sup> Yoshida, *Shizenshugi no kenkyū*, cit., p. 309.

<sup>27</sup> Marisa Di Russo, *Influenze e suggestioni letterarie dall'incontro tra Oriente e Occidente: D'Annunzio in Giappone, in Studi in onore di Luigi Polese Remaggi*, a cura di Giorgio Amitrano, Lucia Caterina e Giuseppe De Marco, Napoli, L'Orientale-DSA, 2005, pp. 179-180.

<sup>28</sup> Cfr. Levy, *Stens of the Western Shore*, cit., p. 116.

### 6. Il sole verde

<sup>1</sup> Tra i principali animatori delle tendenze postimpressioniste in Giappone, Ishii fu tra i primi a presentare il cubismo nel suo paese.

<sup>2</sup> Cfr., per un'introduzione in lingua inglese a queste tematiche, Suzuki Sadami, *Rewriting the Literary History of Japanese Modernism, in Rethinking Japanese Modernism*, a cura di Roy Starrs, Leiden e Boston, Global Oriental, 2011, pp. 45-48.

<sup>3</sup> Takumi Hideo, *Kindai Nihon no bijutsu to bungaku: Meiji Taishō Showa no sashie*, Tōkyō, Mokushisha, 1979, pp. 293-315. Veda Linhar-tova, *Manifestes et réflexions 1910-1941, in Japon des avant-gardes 1910-1970*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p. 142. Gen-iter Weissenfeld, *Major Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, Berkeley, University of California Press, 2002, pp. 22-24. Christine M. E. Guth, *Takamura Kun and Takamura Kotarō: On Being a Sculptor, in The Artist as Professional in Japan*, a cura di Melinda Takeuchi, Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 175. Hirayama Mikiko, *Japanese Art Criticism: The First Fifty Years, in Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, a cura di Toshiko M. McCallum e J. Thomas Rimer, Honolulu, University of Hawaii Press, 2011, pp. 265-266.

### 7. La civilizzazione del Giappone moderno

<sup>1</sup> Questo saggio fu pubblicato per la prima volta in un libro intitolato *Shakai to jibun* (La società e me) della casa editrice Jitsugyo no Nihonsha di Tōkyō nel 1913.

<sup>2</sup> Altro intellettuale critico fu lo scrittore Tokutomi Roka (1866-1927). Nel suo saggio *Shōri no hai* (Tristezza per la vittoria, pubblicato per la prima volta nella rivista «*Kokushō*» nel 1906) Roka scrive: «Ci sono delle persone che non possono far altro che sentire una specie di tristezza, di preoccupazione, di insoddisfazione e delusione per l'esito della guerra russo-giapponese». Cfr. Tokutomi Roka, *Tokutomi Roka shū*, «*Meiji bungaku zenshū*», vol. 42, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1984, pp. 366-367.

<sup>3</sup> Natsume Soseki, *Sanshō*, trad. di Maria Teresa Orsi, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 42-43.

### 8. La "nuova" arte

<sup>1</sup> Cfr. Joanne Bernardi, *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Wayne State University Press, Detroit, 2001, pp. 141-165. Maria Roberta Novelli, *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia, 2001. Su Thomas Kurihara, Tanzaki ha scritto un breve saggio dal titolo *Kurihara Tomasu-kun no koto* (Su Thomas Kurihara) nel 1926, vedi *Tanzaki Jun'ichirō zenshū* [TJZ], vol. 22, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1974, pp. 192-195.

<sup>2</sup> Dal racconto *Ave Maria* (1923), in TJZ, vol. 8, p. 554.

### 9. Fuochi d'artificio

<sup>1</sup> Natsume Soseki, *Sanshō*, trad. di Maria Teresa Orsi, Venezia, Marsilio, 1990, p. 45.

<sup>2</sup> Nagai Kafū, *Kafū zenshū*, vol. 3, Tōkyō, Wani-nani Shoten, 1992, p. 566.

<sup>3</sup> Riferimento al controverso *Affaire Dreyfus* del 1894 e alla lettera aperta *J'accuse!* che lo scrittore Émile Zola rivolse al presidente della Repubblica nel 1898, per denunciare l'errore giudiziario nei confronti del militare Alfred Dreyfus, condannato alla deportazione con l'accusa di tradimento: «La verità, la dirò io, poiché ho promesso di dirla, se la giustizia, regolarmente osservata non la proclamasse interamente. Il mio dovere è di parlare, non voglio essere complice!».

<sup>4</sup> Cfr. Rachel Hutchinsson, *Nagai Kafū's Occidentalism*, Albany, State University of New York Press, 2011, pp. 190-203.

### 10. Manifesto futurista giapponese

<sup>1</sup> Hatori Tetsuya, *Hirato Renkichi to Nihon mi-*

<sup>1</sup> Associazione delle arti, 1906-1913). Sor-ta di accademia fondata da Tsubouchi Shōyō che dal 1909 si specializza nel teatro formando gli attori della nuova epoca, rappresentando i primi saggi di drammaturgia occidentale e avviano così il teatro moderno (*shingeki*) in Giappone.

<sup>2</sup> *Viaggio a Occidente* (noto in giapponese come *Saiyūki*), celebre romanzo cinese di epoca Ming.

<sup>3</sup> Takazawa (Kyokutei) Bakin (1767-1848), narratore tra i massimi e più popolari del periodo Edo, autore di *yomihon*, opere di vasto successo anche in epoca Meiji.

### 2. Teoria generale del romanzo

<sup>1</sup> V.G. Belinskij fu il critico più famoso nella Russia degli anni 1830 e 1840.

<sup>2</sup> *Tsōsei shōsei katagi*, romanzo di Tsubouchi Shōyō, pubblicato in diciassette volumi negli anni 1885-1886. Con questo romanzo, Shōyō cercò di mettere in pratica le sue idee teoriche sul romanzo moderno sviluppate nel saggio *Shōsetsu shinzū*, dando una descrizione realistica della vita degli studenti del suo tempo. Quest'opera marca la transizione dalla narrativa del tipo *gesaku* sviluppatosi nel periodo Edo (soprattutto dal 1750 in poi) al romanzo moderno modellato sull'esempio dei romanzi realistici dell'Occidente. Sta però di fatto che Shōyō non riuscì a staccarsi del tutto dai vincoli del modello *gesaku*, e che Futabatei Shimei con la sua opera *Ukiyūjō* (Nuvole fluttuanti, 1887-1889) fu il primo autore giapponese che riuscì a realizzare un romanzo veramente moderno.

<sup>3</sup> Soprattutto l'opera *Die Philosophie des Geistes* (La filosofia dello spirito, 1827-1828) di Hegel ebbe un'influenza notevole sulle idee di Belinskij.

## Bibliografia

### TESTI GENERALI DI RIFERIMENTO

- Allioux, Yves-Marie, a cura di, *Cent ans de pensée au Japon*, Arles, P. Picquier, 1996.
- Bienati, Luisa, a cura di, *Letteratura giapponese. Il. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*, Torino, Einaudi, 2005.
- Bienati, Luisa e Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009.
- Chiba, Shunji e Tsubouchi, Yüzō, *Nihon kindai bungaku hyōron sen: Meiji Taishō hen*, Tōkyō, Iwanami Shoten, 2003.
- Itō, Sei e Senuma, Shigeki, *Nihon bundanshi*, Tōkyō, Kōdansha, 1953-1978.
- Karatani, Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature*, a cura di Brett de Bary, Durham, Duke University Press, 1993.
- Katō, Shūichi, *Storia della letteratura giapponese. Dall'Ottocento ai giorni nostri*, a cura di Adriana Boscaro, Venezia, Marsilio, 1987.
- Keene, Donald, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Columbia University Press, 1999, 2 voll.
- Mack, Edward Thomas, *Manufacturing Modern Japanese Literature: Publishing, Prizes, and the Ascription of Literary Value*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Marra, Michael F., *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1999.
- Marra, Michael F., *A History of Modern Japanese Aesthetics*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001.
- Mostow, Joshua S., a curadi, *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, New York, Columbia University Press, 2003.
- Rimer, J. Thomas e Gessel, Van C., *The Columbia Anthology of Modern Japanese Literature. Vol. 1, From Restoration to Occupation, 1868-1945*, New York, Columbia University Press, 2007.
- Ruperti, Bonaventura, *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2015.
- Shirane, Haruo, Suzuki, Tomi e Lurie, David, *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- Suzuki, Sadami, *The Concept of "Literature" in Japan* («Nichibunken Monograph Series», n. 8), Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 2006.

Usui, Yoshimi, a cura di, *Kindai bungaku ronshō*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1975, 2 voll.

Walker, Janet, *On the Applicability of the Term «Novels» to Modern Non-Western Long Fiction*, in «Yearbook of Comparative and General Literature», 37, 1988 [1990], pp. 47-68.

Zanotti, Pierantonio, *Introduzione alla storia della poesia giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2012.

### I. L'ESSENZA DEL ROMANZO

Traduzione condotta sul testo in *Tsubouchi Shōyō shū*, «Nihon kindai bungaku taikēi», vol. 3, a cura di Inagaki Tatsurō, note di Nakamura Kan e Umezawa Nobuo, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1974, pp. 40-165.

### APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Bienati, Luisa e Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 29-36.

Mastrangelo, Matilde, *Narrativa storica, Rekishi shōsetsu*, in *Letteratura giapponese. Il. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*, a cura di Luisa Bienati, Torino, Einaudi, 2005, pp. 112-113.

Milasi, Luca, *Tra realtà e finzione: la rivalutazione della narrativa premoderna nella critica letteraria Meiji*, in *Nuove prospettive di ricerca sul Giappone*, a cura di Giorgio Amitrano e Silvana De Maio, Napoli, Il Torcolliere, 2012, pp. 357-372.

Orsi, Maria Teresa, *Il romanzo storico nel Giappone moderno. 1) Il problema teorico in Tsubouchi Shōyō*, in «Il Giappone», 24, 1984, pp. 5-22.

Ruperti, Bonaventura, *Dramma musicale e danza nella concezione di Tsubouchi Shōyō*, in *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, a cura di Matilde Mastrangelo, Luca Milasi e Stefano Romagnoli, Roma, Aracne, 2015, pp. 61-87.

Tsubouchi, Shōyō, *The Essence of the Novel*, trad. di Nanette Twine, St. Lucia, Queensland, University of Queensland, Department of Japanese, 1983.

### 2. TEORIA GENERALE DEL ROMANZO

Traduzione condotta sul testo in *Futabatei Shimei shū*, «Nihon kindai bungaku taikēi», vol. 4, a cura di Tanaka Yasutaka, Hata Yüzō e Yasui Ryōhei, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1983 (1 ed. 1971), pp. 403-408.

### APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Bienati, Luisa e Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 29-36.

Giapparoni La Rocca, Teresa, *La formazione della letteratura moderna. Scrittori Meiji verso Occidente*, in *Pagine dal Giappone Meiji (1868-1912)*, a cura di Id., Roma, Bulzoni, 2009, pp. 283-306.

Lewin, Bruno, *Futabatei Shimei in seinen Beziehungen zur russischen Literatur*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1955.  
 Woldering, Guido, *Bijutsu no hongei (1885) und Shōsetsu sōron (1886) von Futabatei Shimei: Die Emanzipation der japanischen Erzählprosa zu einer Kunstform*, in «Bunron: Zeitschrift für literaturwissenschaftliche Japanforschung», 2, 2015, pp. 15-47.

### 3. IL DIBATTITO SUGLI IDEALI SOMMERSI

Traduzione condotta sul testo in *Ōgai zenshū*, vol. 23, a cura di Kinoshita Mokutarō, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1973, pp. 17-23.

#### APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Bienati, Luisa e Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 41-46.  
 Bowring, Richard John, *Mori Ōgai and the Modernization of Japanese Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.  
 Mori, Ōgai, *L'oca selvatica*, a cura di Luca Costantini, Venezia, Marsilio, 1994.  
 Mori, Ōgai, *Il romanticismo e l'effimero*, a cura di Matilde Mastrangelo, Roma, Aracne, 2014.

### 4. IL ROMANTICISMO

Traduzioni condotte sui testi in:  
 Kitamura, Tokoku e Yamaji, Aizan, *Kitamura Tōkoku - Yamaji Aizan shū*, «Gendai Nihon bungaku taikai», vol. 6, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1985 (1 ed. 1969), pp. 120-124.  
 Izumi, Kyōka, *Kyōka zenshū*, vol. 28, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1988, pp. 698-701.

#### APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Higuchi, Ichiyō, *La tredicesima notte*, trad. di Atsuko Ricca Suga, in *Narratori giapponesi moderni*, vol. 1, Milano, Bompiani, 1986, pp. 53-72.  
 Izumi, Kyōka, *Il monaco del monte Kōya e altri racconti*, a cura di Bonaventura Ruperti, Venezia, Marsilio, 1991.  
 Matthy, Francis, *Kitamura Tōkoku: The Early Years*, in «Monumenta Nipponica», 18, 1/4, 1963, pp. 1-44.  
 Matthy, Francis, *Kitamura Tōkoku: Essays on the Inner Life*, in «Monumenta Nipponica», 19, 1/2, 1964, pp. 66-110.  
 Poulton, M. Cody, *Spirits of Another Sort: The Plays of Izumi Kyōka*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.  
 Washburn, Dennis C., *The Dilemma of the Modern in Japanese Fiction*, New Haven e Londra, Yale University Press, 1995, pp. 195-209.

### 5. SAGGI SUL NATURALISMO

Traduzioni condotte sui testi in:  
 Kosugi, Tenga, *Hayari uta-jo*, in «Kindai bungaku hyōron taikai», vol. 2, a cura di Inagaki Tatsurō e Satō Masaru, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1972, p. 418.  
 Nagai, Kafū, *Jigoku no hana*, in *Kafū zenshū*, vol. 2, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1992, p. 171.  
 Oguri, Fūyō, Masamune, Hakuchō, Chikamatsu, Shukō, Katagami, Tengen, Mizuno, Yōshū, Matsubara, Shibun, Nakamura, Seiko, Sōma, Gyōfu e Shimamura, Hōgetsu, a cura di, *Futon gappyō*, in «Waseda bungaku», 10, 1907, pp. 38-54.  
 Tayama, Katal, *Rokotsunaru byōsha*, in «Kindai bungaku hyōron taikai», vol. 2, a cura di Inagaki Tatsurō e Satō Masaru, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1972, pp. 25-38.

#### APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Frableight, Matthew, *Terms of Understanding: The Shōsetsu According to Tayama Katal*, in «Monumenta Nipponica», 58, 1, 2003, pp. 43-78.  
 Henshall, Kenneth G., *The Puzzling Perception of Japanese Naturalism*, in «Japan Forum», 22, 3-4, 2010, pp. 331-356.  
 Henshall, Kenneth G., *In Search of Nature: The Japanese Writer Tayama Katal (1872-1930)*, Leiden e Boston, Global Oriental, 2012.  
 Kuge, Shu, *Between Sight and Rhythm: Aspects of Modernity in Tayama Katal's "Flat description"*, in «Review of Japanese Culture and Society», 14, 2002, pp. 25-38.  
 Tayama, Katal, *Tōkyō sanjūnen*, Tōkyō, Kyōrinsha, Ed. Kindle, 2014.  
 Yoshida, Seichi, *Shizenshugi no kenkyū*, Tōkyō, Tōkyōdō, 1955-1958, 2 voll.

### 6. IL SOLE VERDE

Traduzione condotta sul testo in «Subaru», 2, 4, aprile 1910, pp. 35-41.  
 Di questo scritto esistono due traduzioni in inglese: *A Green Sun*, in *A Brief History of Imbecility: Poetry and Prose of Takamura Kōtarō*, a cura di Hiroaki Sato, Honolulu, University of Hawaii Press, 1992, pp. 180-186, e Takamura Kōtarō, *Green Sun*, trad. di Robin Thompson, in «Art in Translation», 7, 3, 2015, pp. 405-411.

#### APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Guth, Christine M.E., *Takamura Kōun and Takamura Kōtarō: On Being a Sculptor*, in *The Artist as Professional in Japan*, a cura di Melinda Takeuchi, Stanford, Stanford University Press, 2004, pp. 152-179.  
 Hirakawa, Sukehiro, *Takamura Kōtarō's Love-Hate Relationship with the West*, in «Comparative Literature Studies», 26, 3, 1989, pp. 214-233.  
 Iseki, Masaaki, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, Milano, Skira, 2001.  
 McCallum, Toshiko M. e Rimer, J. Thomas, a cura di, *Since Meiji: Perspectives*