

IL DONO DELL'AIRONE

Scritti in onore di Ikuko Sagiya

a cura di
Luca Capponcelli
Diego Cucinelli
Chiara Ghidini
Matilde Mastrangelo
Rolando Minuti



CONNESSIONI. STUDIES IN TRANSCULTURAL HISTORY

ISSN 2975-0393 (PRINT) - ISSN 2975-0261 (ONLINE)

- 3 -

CONNESSIONI. STUDIES IN TRANSCULTURAL HISTORY

Editor-in-Chief

Rolando Minuti, University of Florence, Italy

Scientific Board

Guido Abbattista, University of Trieste, Italy

Maria Matilde Benzoni, University of Milan, Italy

Monica Bolufer Peruga, Universitat de Valencia, Spain

Giancarlo Casale, University of Minnesota, United States

Angelo Cattaneo, CNR-ISEM Cagliari, Italy

Matthew D'Auria, University of East Anglia, United Kingdom

Kathryn de Luna, Georgetown University, United States

Sutapa Dutta, University of Delhi, India

Valeria Galimi, University of Florence, Italy

Serge Gruzinski, École des Hautes Études en Sciences Sociales - EHESS, France

Wen Jin, East China Normal University, China

Igor Melani, University of Florence, Italy

Sayaka Oki, University of Tokyo, Japan

Francisco Ortega, Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Monica Pacini, University of Florence, Italy

Francesca Tacchi, University of Florence, Italy

Giovanni Tarantino, University of Florence, Italy

Ann Thomson, European University Institute, Italy

Edoardo Tortarolo, University of Piemonte Orientale, Italy

Il dono dell'airone

Scritti in onore di Ikuko Sagiyama

a cura di

Luca Capponcelli

Diego Cucinelli

Chiara Ghidini

Matilde Mastrangelo

Rolando Minuti

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2024

Il dono dell'airone : scritti in onore di Ikuko Sagiyama / a cura di Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti. – Firenze : Firenze University Press, 2024.
(Conessioni. Studies in Transcultural History ; 3)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221504224>

ISSN 2975-0393 (print)

ISSN 2975-0261 (online)

ISBN 979-12-215-0421-7 (Print)

ISBN 979-12-215-0422-4 (PDF)

ISBN 979-12-215-0424-8 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover image: © Sagi ya mae (鶯や舞へ Danza, airone!) di Cristian Pallone

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2024 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

This book is printed on acid-free paper

Printed in Italy

Sommario

Introduzione <i>Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti</i>	9
Un saluto <i>Adolfo Tamburello</i>	13
POESIA, TRA BESTIARI E SAKE	
<i>La città dei gatti</i> di Hagiwara Sakutarō. Poesia e quarta dimensione <i>Luca Capponcelli</i>	17
Volare nella notte su ali rilucenti. L'airone (<i>sagi</i>) nel Giappone premoderno tra letteratura, folklore e bestiari <i>Diego Cucinelli</i>	31
Tracciare il senso di una vita. <i>Wabinureba</i> e <i>Hisakata no</i> nei codici della raccolta poetica di Komachi (<i>Komachishū</i>) <i>Francesca Fraccaro</i>	47
Il tema del vino nella poesia di Sugawara no Michizane. Analisi testuale e storico-culturale <i>Edoardo Gerlini</i>	69
Tracce dell'invisibile. Poesia e fotografia in dialogo per raccontare il triplice disastro del Tōhoku <i>Caterina Mazza</i>	83

La via del sake nel <i>Man'yōshū</i> (e dintorni) <i>Maria Chiara Migliore</i>	95
Saltellando fra le rime. L'immaginario del grillo nella poesia di Du Fu (712-770) <i>Luca Stirpe</i>	109
NARRATIVA E TEATRO	
Mishima in viaggio (1951-1952) <i>Giorgio Amitrano</i>	123
Fukuzawa Yukichi, <i>Uno scritto di commiato da Nakatsu</i> <i>Marco Del Bene</i>	131
Cronache di una ricostruzione: <i>Dai Tōkyō hanjōki</i> (1927) e la Tokyo post-terremoto <i>Gala Maria Follaco</i>	141
Suoni d'amore e tenebre di disonore. Suono e cecità nel teatro <i>nō</i> <i>Claudia Iazzetta</i>	153
Alla «dimora degli immortali». I frammenti del <i>Tango no kuni fudoki</i> <i>Antonio Manieri</i>	167
Donne che corrono sulla montagna. I primi romanzi di Tsushima Yūko (1947-2016) <i>Maria Teresa Orsi</i>	181
Inculturazione religiosa o risoluzione dialettica? <i>Fukai kawa</i> (1993) e il Cattolicesimo di Endō Shūsaku nel contesto letterario del Giappone del Novecento <i>Massimiliano Tomasi</i>	191
Le campagne allucinate: sul modernismo rurale nella letteratura giapponese di inizio Novecento <i>Pierantonio Zanotti</i>	203
LINGUISTICA	
Alcune osservazioni sull'evoluzione dell'uso dei segni diacritici nell'ortografia del giapponese: <i>dakuten</i> , <i>handakuten</i> e <i>fudakuten</i> <i>Paolo Calvetti</i>	221
La parola giapponese per 'penisola', l'interpretazione di composti sconosciuti secondo Suzuki Takao, e il contenuto descrittivo dei nomi propri <i>Simone dalla Chiesa</i>	237

<i>paru</i> o <i>faru</i> ? Sulla realizzazione fonetica del fonema /*p/ nella lingua giapponese dei periodi Nara e Heian <i>Giuseppe Pappalardo</i>	251
RAPPRESENTAZIONI RELIGIOSE, STORICHE E CULTURALI	
Bikini nel <i>bakumatsu</i> , intimi anacronismi. Il caso di Ōka Sabaki <i>Luca Paolo Bruno</i>	267
La Giustizia è donna <i>Giorgio Fabio Colombo</i>	277
Kannon alla julienne e Fudō Myōō in salamoia. Parodie buddhiste commestibili nella Edo del tardo XVIII secolo <i>Chiara Ghidini</i>	289
Ripensare la continuità: la periodizzazione del dopoguerra nel dibattito storiografico giapponese <i>Noemi Lanna</i>	297
Identità religiose tra convivenza e conflitto. Per una lettura psicosociale de <i>I guardiani dell'aria</i> di Rūzā Yāsīn Ḥasan <i>Paolo La Spisa</i>	309
Tre secoli di Mito Kōmon: la sfida televisiva tra restyling e costruzione dei personaggi <i>Matilde Mastrangelo</i>	321
Rappresentazioni del «carattere» dei Giapponesi nella cultura francese settecentesca <i>Rolando Minuti</i>	331
Istruire le masse: sul <i>mabiki</i> negli scritti dei <i>kokugakusha</i> <i>Mario Talamo</i>	345
Dōgen e la Via del Buddha <i>Aldo Tollini</i>	357
Fra Mediterraneo e Giappone. Suggestioni nipponiche nel Parco Filothei di Dimitri Pikionis, Atene, 1961-1964 <i>Andrea Innocenzo Volpe</i>	369
Lista delle principali pubblicazioni di Ikuko Sagiyama	379
Indice dei nomi	383

Introduzione

Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini,
Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti

La poesia giapponese, avendo come seme il cuore umano, si realizza in migliaia di foglie di parole. La gente in questo mondo, poiché vive fra molti avvenimenti e azioni, esprime ciò che sta nel cuore affidandolo alle cose che vede o sente¹.

Così comincia l'introduzione giapponese del *Kokin waka shū*, di Ki no Tsurayuki, che molti dei partecipanti alla presente raccolta di saggi hanno studiato e apprezzato attraverso l'edizione curata da Ikuko Sagiyama nel 2000. Come commenta Fujiwara no Shunzei, sempre nella traduzione di Sagiyama:

Se non ci fosse la poesia, pur visitando il fiore di primavera o guardando le foglie autunnali, nessuno capirebbe né il colore né il profumo; allora in che cosa si potrebbe riconoscere l'essenza del bello?

A tale incontestabile osservazione si potrebbe aggiungere che, se non ci fosse la traduzione della poesia, non ci sarebbe modo di apprezzare (al di là dei nipponisti addetti ai lavori) l'estetica appartenente ad altri costrutti letterari, collegata o meno alle fattezze della natura. Le *migliaia di foglie di parole* in italiano hanno quindi arricchito la nostra conoscenza di altre formulazioni di quello che il *cuore umano* può far fiorire.

L'esordio di Sagiyama *sensei* nell'accademia viene ripercorso con un'eccellente sintesi nella nota di Adolfo Tamburello. L'aspetto che ci piace di seguito

¹ Tutte le traduzioni dal giapponese sono tratte da: Sagiyama, Ikuko. a cura di. 2000. *Kokin Waka shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Milano: Ariete, in ordine di citazione p.38, p. 9, p. 555.

sottolineare è quanto la sua presentazione della poesia giapponese in Italia, sin dagli anni Ottanta, sia stata svolta con rigore e al contempo associata, come solo lei sa fare, a un senso di leggerezza e di piacevolezza.

L'introduzione della poesia giapponese in italiano risale al tardo '800 con l'orientalista Antelmo Severini (1828-1809), allievo di Leon de Rosny (1837-1914) e pioniere della sinologia e della yamatologia nel nostro Paese. I suoi studi, combinati con una profonda erudizione della classicità poetica greca e latina, inaugurarono un crescente interesse per la poesia giapponese in Italia. Inizialmente mediata dalle traduzioni antologiche francesi come lo *Shika zenyo* (1871) di Rosny e *Poèmes de le libellule* (1884) curata dal Marchese Sayonji Kinmochi (1849-1940) e Judith Gautier (1845-1917),² presto la popolarità della poesia giapponese in Italia si intrecciò con il giapponismo letterario. D'annuncio, tra gli autori più rappresentativi di questa sensibilità estetica, nel 1885 si cimentò in un componimento lungo in cui combinava la rima alternata con la metrica del *waka*, che intitolò *Outa occidentale*. Nel 1915 videro la luce due importanti raccolte di poesia e letteratura giapponese come *Letteratura e Crestomazia giapponese* di Pacifico Arcangeli e *Note di Samisen* di Mario Chini. Va inoltre ricordato il ruolo della rivista *Sakura*, fondata a Napoli nel 1920 dai poeti Harukichi Shimoi (1883-1954) ed Elpidio Jenco (1892-1959), autore nel 1921 di una traduzione italiana di *tanka* tratti dalla raccolta *Seikaiha* (Onde del mare azzurro, 1912) della poetessa Yosano Akiko.³

Sebbene di enorme importanza letteraria e filologica, le prime antologie in italiano di poesia giapponese, come si evince dalle relative introduzioni, non erano ancora sufficientemente affrancate da una prospettiva orientalista. Ciò che veniva maggiormente esaltato come tratto distintivo della lirica giapponese, oltre all'immaginario esotizzante, era l'autenticità di una presunta dimensione primordiale che il Giappone avrebbe conservato attraverso i secoli.⁴ A partire dal secondo dopoguerra l'esistenza di consolidati centri di ricerca come l'Is.M.E.O., che aveva avuto un ruolo importante nei rapporti italo giapponesi, sin dagli anni trenta, l'Istituto di Cultura Giapponese e un sensibile ampliamento dell'offerta universitaria nell'ambito degli studi giapponesi crearono terreno fertile per la

² Figlia dello scrittore e poeta Théophile Gautier (1811-1872), noto soprattutto per il romanzo *Le Capitaine Fracasse* (1861-1863).

³ Per una ricostruzione accurata della poesia giapponese in italiano dal XIX secolo alla contemporaneità, si segnala Maria Chiara Migliore. 2003. "La poesia giapponese in Italia. In Adolfo Tamburello (a cura di), *Italia-Giappone 450 anni*, Vol. II, 587-89. Roma-Napoli: Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Istituto Italiano per L'Africa e l'Oriente.

⁴ Tutta quanta la poesia giapponese, dalle più remote origini del popolo che la produsse fino quasi all'ultima metà del secolo decimonono, conservò gelosamente intatta, in ogni sua produzione, la primitiva freschezza ed ingenuità propria della più vetusta poesia di tutte le nazioni. La poesia giapponese può dirsi che è rimasta sempre al suo stato infantile (Pacifico Angeli); la poesia giapponese è immediata nel fondo, riflessa nella forma, brillante e leggera nell'aspetto, solenne e dignitosa nell'essenza sua. Forse è incapace di vera grandezza (Mario Chini); Dalle grezze compositrici primordiali della epoca di Nara, e da quelle più perfette che rappresentarono da sole il fecondo periodo Heian... (Elpidio Jenco).

nascita di riviste come *Cipangu* e *Il Giappone* che includevano, seppur sporadicamente, studi sulla poesia giapponese irrobustiti da un rinnovato rigore metodologico. Va senz'altro ricordata l'opera di studiosi come Marcello Muccioli (1898-1976), autore della prima traduzione italiana integrale dello *Hyakunin isshu* (La centuria poetica, 1961). Fu, inoltre, *Il Giappone* a ospitare, sotto la direzione di Adolfo Tamburello, le prime di una lunga e ricca serie di pubblicazioni di Ikuko Sagiyama che includono studi sulla poesia classica e moderna.

Volendo indicare gli aspetti in cui è stato innovativo l'approccio di Sagiyama, va evidenziato innanzitutto l'aver saputo togliere il repertorio lirico giapponese dalla cornice del «pittorresco» artisticamente naif, spazio nel quale talvolta sono confinate le culture straniere lette superficialmente, per mostrare invece la varietà di artifici poetici, sviluppati nel corso dei secoli, che dimostrano una tradizione organica e strutturata. In altre parole, l'aver svelato che la poesia breve, che sia *waka* o *haiku*, non è sinonimo di spontanea velocità di composizione o semplicità, ma frutto di una sintesi basata su principi di composizione codificati, tra cui quello della citazione, concetto diventato cardine nella critica letteraria contemporanea. In secondo luogo, la sua presentazione ha sempre mostrato i collegamenti fondamentali tra l'arte e gli ambienti sociali e storici nei quali le produzioni nascevano, come, ad esempio, il rapporto tra poesia e nobili mecenati. In terzo luogo, aver fatto emergere che la poesia è anche occasione di ludicità, non solo di emozioni struggenti o malinconiche.

Vogliamo chiudere con una poesia che pensiamo ben rappresenti la scia di curiosità e conoscenza che il lavoro di Ikuko ha costruito attraverso le generazioni di studenti e studiosi.

Seppur soffia il vento,
mai si disperde
quella striscia di bianche nubi:
è, ecco, l'acqua che scende
perpetua attraverso le generazioni.
(Ōshikōshi no Mitsune)

Un saluto

Adolfo Tamburello

Quando assunsi la cattedra di Storia e Civiltà dell'Estremo Oriente all'Istituto Orientale di Napoli, Marcello Muccioli, che era stato a lungo professore ordinario di Lingua e Letteratura giapponese, era da poco in pensione, come lo era il dott. Kawamura, suo assistente. Quando Ikuko Sagiyama fu assegnata come borsista all'Istituto Orientale di Napoli, cominciava il ritorno dal Giappone dei primi borsisti che erano stati inviati da Marcello Muccioli. Ikuko Sagiyama si era già distinta per gli studi di poesia, che avrebbe continuato a Napoli. Tra i borsisti di ritorno dal Giappone c'erano Luigi Polese Remagi e poco più tardi Maria Teresa Orsi: principalmente da loro Ikuko Sagiyama fu curata nella presentazione degli studi di Lingua e Letteratura giapponese, che in qualità di borsista avrebbe dovuto proseguire. Grazie a Luigi Polese Remagi e a Maria Teresa Orsi, Ikuko Sagiyama venne a conoscenza del libro *La centuria poetica* di Marcello Muccioli (Sansoni, 1950), prima opera di studio e traduzione dell'autore, che aveva intrapreso corsi di letteratura poetica. Ikuko Sagiyama, che aveva già esplicitato in sede concorsuale di volere venire a Napoli per curare in italiano le traduzioni di poesie di scrittori giapponesi, ebbe pertanto l'assegnazione all'Istituto Orientale come borsista.

Dal 1972 detenni la cattedra di Storia e Civiltà dell'Estremo Oriente. Essendo nel frattempo Marcello Muccioli andato in pensione, subentrai nella direzione del Seminario di Yamatologia e in tale ruolo curai che Ikuko Sagiyama fosse seguita nei suoi studi dai borsisti di ritorno dal Giappone, segnatamente da Maria Teresa Orsi. Un contributo di Ikuko Sagiyama sarebbe stato negli anni un'estensione degli interessi per la letteratura poetica giapponese della stessa Maria Teresa Orsi, che lasciò presto Napoli per la sede della Facoltà di Lettere

dell'Università La Sapienza di Roma e mantenne con Ikuko Sagiyama importanti contatti, ai quali si sarebbe unita in seguito Matilde Mastrangelo. In qualità di direttore mandai in stampa presso la tipografia dell'Istituto Orientale la prima edizione del *Man'yōshū* curato da Ikuko Sagiyama, fine e rigorosa traduttrice. Durante la sua permanenza a Napoli o i suoi frequenti viaggi, Ikuko Sagiyama ha sempre collaborato anche nell'insegnamento della lingua, lasciando di sé a Napoli un vivo ricordo presso le giovani generazioni di studenti e laureati.

Poesia, tra bestiari e *sake*

La città dei gatti di Hagiwara Sakutarō. Poesia e quarta dimensione

Luca Capponcelli

Abstract: *Neko Machi* (City of Cats, 1935) is a peculiar short story that occupies a relatively unique space within Hagiwara Sakutarō's oeuvre. Within this narrative, a protagonist plagued by a poor sense of direction stumbles into a realm of transformed reality, which he dubs the «fourth dimension». Infused with modernist undertones, the story resonates with the broader themes present in Sakutarō's poetry, particularly the exploration of transcendence as a means to escape existential unrest. Despite being less frequently discussed compared to his other works, *Neko Machi* has garnered attention from critics. Many analyses centre on the story's visionary and fantastical elements. Some interpretations draw parallels between the city bustling with cats and a metaphor for the Japanese political climate in 1935. The aim of this exploration is to provide an analysis that unveils the narrative's resonance with Sakutarō's aesthetic consciousness. This is accomplished by delving into references to metaphysical concepts, the notion of the fourth dimension, and the application of mathematical logic. Through these lenses, we seek to uncover the layers of meaning embedded within *Neko Machi* and illuminate Sakutarō's narrative craftsmanship.

Keywords: Hagiwara Sakutarō, poetry, short story, cats, aesthetics

Gatti

Due gatti neri neri
Sul tetto di una notte languida,
sopra le punte delle code drizzate,
sfuma la luna sottile come un filo.
«Owaa, buonasera.»
«Owaa, buonasera.»
«Ogyaa, ogyaa, ogyaa.»
«Owaa, il padrone di questa casa è malato»
(Hagiwara Sakutarō, *Tsuki ni hoeru*, 1917)¹

Celebrato dalla critica e dalle successive generazioni di poeti come una figura centrale nella storia della poesia moderna giapponese, l'importanza di Hagiwara Sakutarō (1886-1942) è generalmente riconosciuta almeno sotto due aspetti:

¹ Traduzione italiana di Sagiyama 1983, 108.

l'aver conferito al linguaggio colloquiale nella poesia moderna dignità letteraria e valore artistico, e l'aver dato voce attraverso le sue opere alla disperazione esistenziale della propria generazione (Ueda 1983, 137). La frammentazione dell'io espressa nelle sue poesie si manifesta attraverso un immaginario caleidoscopico di corpi malati, dilaniati, in costante metamorfosi e affetti da nevrosi.² Sakutarō traccia il profilo di una soggettività periferica e antitetica all'idea di salute mentale e fisica promossa dall'epistemologia moderna del corpo nei primi decenni del Novecento in Giappone. Per esempio, ecco cosa scriveva in una riflessione dal titolo *Nani ga kenzen de aru ka* (Che cosa è sano?) contenuta nella raccolta di aforismi e scritti brevi *Atarashiki yokujō* (Nuova bramosia, 1922).

Studiosi che abbracciano teorie gradite al governo che orienta l'ordinamento politico, artisti che abbracciano ideali e gusti che rinnegano i costumi e i sentimenti di un tempo. Tutti i gusti e gli interessi conformi alla realtà sociale sono considerati manifestazioni di «uno spirito sano». E tutti coloro che non si adeguano a questo pensiero sono visti come portatori di uno spirito non sano, di idee pericolose, di gusti malati [...] E allora, cos'è un «corpo sano»? Ovviamente è «un corpo conforme alla vita reale nella società reale». Per esempio, un sistema nervoso in salute secondo i medici corrisponde [...] a una condizione mentale e nervosa in grado di gestire l'adattamento alla vita reale della società (Hagiwara [1922] 1978, 24).³

Sakutarō riporta con insofferenza questa idea di normalità e la relativizza citando epoche storiche del Giappone e altre culture nel mondo in cui l'omologazione non è un requisito di integrazione sociale. In tal modo afferma la propria diversità e il disagio verso le pratiche normative volte a disciplinare i corpi e le menti dei sudditi della Nazione. Si tratta di una posizione coerente con la propria letteratura. La malattia e l'esclusione sono elementi costitutivi del senso di alienazione che, seppur con declinazioni varie, attraversa tutte le sue opere.

Oltre alla poesia, gli aforismi e una gran quantità di saggi, Sakutarō si dedicò anche alla stesura di un voluminoso trattato di teoria poetica, *Shi no genri* (Principi di poesia, 1928). Tuttavia, scrisse pochissima narrativa in prosa. *Neko machi* (La città dei gatti, 1935) è un breve racconto bizzarro che rappresenta una piccola rarità nel *corpus* delle sue opere.⁴ Ricco di suggestioni moderniste del vagabondaggio, del disorientamento, della natura illusoria della realtà, condi-

² In particolare, nella sua prima raccolta poetica *Tsuki ni hoeru*, questi motivi poetici dialogano visivamente con le illustrazioni di Tanaka Kyōkichi (1892-1915), artista scomparso giovanissimo. Lo stesso Sakutarō, in una postilla alla raccolta poetica, scrisse di amare le sue illustrazioni per l'urlo di disperazione che erano in grado di evocare.

³ Se non specificato diversamente, tutte le traduzioni in italiano presenti in questo contributo sono mie.

⁴ Per una traduzione integrale in italiano del racconto, si veda Cucinelli 2015, 91-104. Non avendo potuto consultare questa edizione, le parti del racconto presenti in queste pagine sono state tradotte da me, prendendo a riferimento l'edizione del racconto inclusa in Hagiwara, [1935] 1976.

vide con la sua produzione poetica l'idea di trascendenza come una via di fuga dal malessere esistenziale.

Anche il gatto è un'immagine ricorrente nel suo linguaggio poetico. Nella poesia in epigrafe, per esempio, la coscienza malata del poeta è affidata al dialogo onomatopeico tra felini. Nella seconda raccolta poetica *Aoneko* (Il gatto blu, 1923) le immagini di gatti ricorrono in diverse poesie, cariche di un simbolismo concettuale legato ai sentimenti di malinconia, nostalgia e disperazione. Nel luglio 1929 Sakutarō aveva pubblicato nella rivista *Bungei shunjū* un racconto breve dal titolo *Uōson fujin no kuroneko* (Il gatto nero della Signora Wilson). È la storia di una vedova bibliotecaria che conduce una vita monotona, ossessionata dalle continue apparizioni di un gatto nero che la fissa placidamente. Nonostante le misure adottate per impedirgli di entrare nella sua abitazione, le apparizioni del gatto si fanno sempre più frequenti, anche in pubblico, portando la donna alla follia e al suicidio. Si tratta di un racconto grottesco in cui trapela l'ispirazione ai racconti di Poe, *The Black Cat* (Il gatto nero, 1843) e *William Wilson* (1839).

Neko machi, quindi, non è l'opera più rappresentativa riguardo la relazione tra i gatti e l'immaginario letterario di Sakutarō. Inoltre, rispetto ad altre opere, gode di una letteratura critica molto meno ampia, anche in patria. La maggior parte delle interpretazioni mette in evidenza la dimensione visionaria o fantastica del racconto. Tra queste, si distingue quella di Kiyooka Takayuki (1976, 99-101) che collega l'inquietudine del personaggio allo scenario giapponese del 1935, quando andava consolidandosi il militarismo e si intensificavano le operazioni belliche in Cina. La massa di gatti che attraversa la città, per Kiyooka, è in realtà una metafora della mobilitazione delle masse verso le imprese militari. L'inquietudine del protagonista è generata anche dalla paura di esserne risucchiato. Sebbene mai apertamente critico verso l'ordinamento politico degli anni '30 (cosa che all'epoca avrebbe avuto un prezzo molto alto), Sakutarō non ne fu neanche un sostenitore. L'unica poesia di stampo nazionalista fu *Nankin datsuraku no hi ni* (Nel giorno della caduta di Nanchino), pubblicata il 13 dicembre 1938 sullo *Asahi Shinbun*, che lo stesso Sakutarō cercò poi di lasciar cadere nell'oblio. Il suo interesse per il Giappone era di natura estetica, completamente distante dall'imperialismo.

Sebbene estremamente interessante, l'interpretazione di Kiyooka sembra, però, dare meno rilievo agli aspetti del racconto più strettamente connessi all'idea di letteratura di Sakutarō. In queste pagine si vuole proporre un'analisi che, attraverso i riferimenti alla metafisica e alla logica matematica presenti nella storia, individui le connessioni del racconto con la coscienza estetica di Sakutarō.

1. La scoperta della quarta dimensione

La quarta dimensione, un concetto derivato dalla geometria euclidea, indica un iperspazio che va oltre la tridimensionalità del reale e non può essere visibile. In *Neko machi* Sakutarō utilizza questo termine solo due volte in connessione all'esperienza surreale che descrive, alludendo all'ingresso in un piano di realtà alterato.

Scritto in prima persona,⁵ il racconto è diviso in tre parti e presenta in epigrafe una citazione di Arthur Schopenhauer.

Se anche si schiacciasse una mosca, non si sarà uccisa la «mosca in sé», ma solo il fenomeno chiamato «mosca» (Schopenhauer).

Semplificando di molto la citazione, Sakutarō si riferisce a quanto scritto in *Supplementi a «Il mondo come volontà e rappresentazione»* (1818), Libro IV, capitolo 41, dal titolo *La morte e la sua relazione con l'indistruttibilità del nostro essere in sé*, in cui si trova questo passaggio:

Che la mosca che adesso mi ronza intorno questa sera s'addormenti e si rimetta a ronzare domattina, o che essa questa sera muoia e in primavera un'altra mosca, nata dall'uovo deposto dalla prima, si metta a ronzare, in sé è la stessa cosa; ma allora la conoscenza che ce le presenta come due cose fundamentalmente diverse non è incondizionata, bensì relativa: è una conoscenza del fenomeno, non della cosa in sé. La mosca sarà nuovamente qui domattina e sarà nuovamente qui anche a primavera (Schopenhauer, Brianese 2013, 612).

La relazione con il pensiero di Schopenhauer, su cui si tornerà nelle pagine successive, non è immediatamente chiara. Il protagonista comincia spiegando al lettore di aver perduto la passione di un tempo per i viaggi e di essere afflitto dalla monotonia dell'esistenza.

Il richiamo fascinoso del viaggio è gradualmente scomparso dalle mie fantasie. Un tempo, al solo immaginarne i simboli, come treni, navi a vapore e città di ignoti paesi stranieri, il mio cuore danzava.

Eppure, le mie esperienze passate mi hanno insegnato che il viaggio non è altro che lo spostamento di un identico oggetto all'interno di un identico spazio. Dovunque si vada, si troverà lo stesso tipo di persone che conducono ripetutamente la stessa monotona vita in villaggi e città sempre uguali.

Lo spostamento nello spazio tridimensionale non suscita più interesse nel personaggio. Seppure con un po' di reticenza, rivela al lettore anche quale espediente fosse solito usare per rendere più affascinanti i propri viaggi.

Ecco... coglievo quell'istante unico in cui l'essere umano trasvola lo spazio, il tempo, la causa e l'effetto. In altre parole, sfruttavo abilmente la linea di confine tra sogno e realtà per vagare nel mondo libero che la soggettività compone [...] Devo solo aggiungere che nel mio caso al posto dell'oppio, che richiede la seccante preparazione di arnesi e che inoltre è così difficile da procurarsi in Giappone, facevo ricorso alla morfina o alla cocaina, per cui era sufficiente una siringa o l'ingestione orale. Non c'è abbastanza spazio qui per descrivere dettagliatamente i luoghi che ho visitato nei miei sogni di estasi narcotica.

⁵ Probabilmente gli scenari descritti nella parte iniziale del racconto sono ambientati nel distretto di Setagaya, dove Sakutarō si era stabilito nel 1933, quando la zona era ancora molto periferica rispetto al centro di Tokyo.

Rassegnato all'inefficacia dei viaggi per superare la monotonia dell'esistenza e devastato dal prolungato uso di droghe, il protagonista si concede solo delle passeggiate di circa un'ora nei dintorni della propria abitazione, come consigliatogli dal medico. Ed è proprio in una di quelle passeggiate che scopre un nuovo espediente che potrebbe risvegliare il suo interesse nel mondo. A causa del pessimo senso dell'orientamento dovuto a un disturbo dei canali semicirculari, si addentra in una cittadina dalla direzione opposta a quella abitualmente percorsa. Il ribaltamento di prospettiva gli fa credere di essere giunto in un grazioso centro abitato mai visto prima. Tuttavia, l'insegna di un negozio che gli pareva di aver già visto altrove riattiva la propria memoria e si rende conto che è semplicemente entrato nel borgo da Nord, anziché da Sud come faceva solitamente.

Quella metamorfosi, simile a un incantesimo, era stata causata dalla perdita dell'orientamento che mi aveva fatto arrivare da una direzione diversa dal solito [...] Questo semplice cambiamento mi aveva fatto apparire la città come un luogo raro e nuovo [...] Nel preciso istante in cui recuperai la mia memoria, tutte le direzioni si invertirono. Gli edifici di solito allineati sul lato sinistro, adesso erano su quello destro. Mi resi conto di aver percorso verso Sud la città che di solito attraversavo dirigendomi a Nord [...] Simultaneamente, l'intero universo era mutato e la città si era manifestata con un aspetto completamente diverso. Il luogo misterioso che avevo visto un istante prima esisteva nello spazio al rovescio di un universo dove gli aghi della bussola sono al contrario.

L'espediente scoperto è la possibilità di rivelare gli aspetti misteriosi della realtà mediante il mutamento di prospettiva. In altre parole, il disorientamento sostituisce le droghe nell'innescare di un processo di trasfigurazione del reale che rivela il lato segreto di ciascun fenomeno. Da allora, sfruttando la propria patologia, il protagonista deliberatamente compie percorsi che lo portano a smarrire la strada.

Niente è più avvolto in un mistero metafisico del fatto che in un dato fenomeno esiste il segreto di una realtà nascosta al «rovescio» [...] Caro lettore, se sarai in grado di ipotizzare una quarta dimensione nascosta tra le cose e la loro manifestazione esteriore, la realtà di un paesaggio nel mondo al rovescio, allora l'intero racconto sarà pura verità. Viceversa, se non sei disposto a tale ipotesi, i fatti che ho realmente sperimentato per te non saranno altro che le allucinazioni decadenti di un poeta il cui sistema nervoso è stato devastato dalla morfina.

Sakutarō offre al lettore due possibili opzioni: dubitare della salute mentale dell'Io narrante oppure credere all'alterazione del reale che si insinua nella narrazione.

2. L'ingresso nella quarta dimensione

Dopo la premessa con cui si conclude la prima parte del racconto, il protagonista narra la propria esperienza. Durante un soggiorno presso la stazione termale

K nello Hokuetsu,⁶ si incammina verso la cittadina U, come d'abitudine. Nel percorrere un sentiero tortuoso lungo le rotaie del treno che collega la stazione termale alla città, si ricorda di quanto gli è stato raccontato alla locanda. In quella zona fino a poco tempo prima erano insediati dei villaggi chiamati *tsukimura* (villaggi dei posseduti). Gli abitanti erano posseduti da un dio cane o da un dio gatto. I primi mangiavano solo carne, i secondi solo pesce. La gente dei villaggi una volta all'anno, in una notte senza luna, dedicava un rituale segreto alle rispettive divinità. Chi aveva avuto la possibilità di assistervi, per effetto di un maleficio non era stato più in grado di raccontarlo. Il protagonista ritiene che tali leggende siano solo la dimostrazione di quanto possa essere superstiziosa la gente delle aree rurali. Meditando sulla possibile origine di tali credenze, finisce per smarrire la strada.

Mi sono perduto!

Queste uniche disperate parole mi affiorarono in mente, appena destato dalle mie riflessioni. In preda all'ansia, mi affrettai a individuare la strada. Tornai sui miei passi per cercarla. Persa ogni idea della topografia locale, mi ritrovai in un labirinto di sentieri senza uscita. Proseguivo nella profondità della montagna, ma il passaggio spariva nei rovi. Tempo perduto. Non avevo incontrato neanche un taglialegna. Sempre più ansioso, come un cane irrequieto, andavo qui e là annusando la strada.

Finalmente scoprii un piccolo sentiero con tracce del passaggio di persone e cavalli. Seguendole, scesi gradualmente verso i piedi della montagna.

Dopo ore di cammino, il protagonista trova una città elegante che non si sarebbe mai aspettato di trovare in quella zona di misere abitazioni rurali. Una città con torri ed alti edifici in stile occidentale che brillano al sole e dove tutte le finestre sono decorate da fiori rigogliosi come in un paese tropicale. Quel luogo gli appare come una proiezione sullo schermo di una lanterna magica. E così, il protagonista, attraversato un vicolo buio, si ritrova al centro della visione. Inizialmente la bellezza di quel posto gli appare come una naturale disposizione dei suoi elementi nel corso del tempo, non il risultato di un'intenzione. Anche gli abitanti sono estremamente raffinati, eleganti. Le donne hanno una voce tanto gradevole che sembra accarezzargli la pelle. Presto però, il personaggio si accorge che nella quiete e nell'atmosfera di quella città c'è qualcosa di insolito. Tutto è sottoposto alle leggi della prospettiva, del contrasto, dell'armonia e dell'equilibrio. I suoi stessi abitanti, nel compiere anche le azioni più semplici, sono costantemente attenti a non infrangere questi principi estetici.

L'intera struttura della città era come un edificio di cristallo sottile, pericolosamente fragile. Bastava alterarne lievemente l'equilibrio e tutto sarebbe andato in frantumi. Per preservarne la stabilità, ciascuno dei suoi sostegni doveva essere assemblato secondo sottili calcoli matematici, e a stento reggevano tutto attraverso complesse combinazioni di contrasto e simmetria.

⁶ Area che comprende parte delle province di Toyama e Niigata.

La natura artificiale della bellezza di quella città genera nel protagonista un senso di inquietudine che innesca un fosco presagio.

Tutti i miei sensi erano allertati. Percepivo nei minimi dettagli i colori, gli odori, i suoni, i rumori i sapori e persino il significato di tutto ciò che mi circondava. L'aria circostante era piena di un puzzo cadaverico, la pressione atmosferica saliva istante dopo istante. In ciò che mi si manifestava c'era qualcosa di nefasto. Stava per accadere qualcosa di strano. Di sicuro sarebbe successo!

Dopo qualche istante di calma apparente in cui il protagonista si sente come se, nella quiete della città, si avesse la premonizione di un terremoto devastante, il presagio trova conferma. Improvvisamente tutto il paesaggio intorno si deforma.

Ecco! Sta succedendo! Urlai con il cuore palpitante di terrore. Proprio allora vidi qualcosa di nero, simile a un topo, correre al centro della strada. L'immagine apparve nitida ai miei occhi. Provavo l'improvvisa sensazione che qualcosa avrebbe interamente distrutto l'armonia del posto. In un istante, l'universo si fermò. Calò un silenzio insondabile. Non capivo cosa stesse accadendo. Ma nell'attimo successivo, una orribile visione che non avrei mai immaginato si manifestò ai miei occhi. Le vie della città brulicavano di gatti che si muovevano in branco.

Gatti, gatti, gatti, gatti gatti, gatti, gatti! Dovunque guardassi, c'erano solo gatti. E gatti baffuti sporgevano dalle finestre delle case, come immagini incorniciate. Per il tremore mi si fermò quasi il respiro. Ero sul punto di perdere i sensi. Questo mondo non era abitato da esseri umani, ma solo da gatti!

Cessata l'allucinazione, il protagonista si accorge gradualmente di essere capitato nella cittadina U. Come nell'esperienza descritta all'inizio della storia, a causa del suo disturbo ai canali semicircolari, ha perduto l'orientamento ed è entrato nella città da una direzione diversa dal solito. Questo cambio di prospettiva ha innescato il suo ingresso nel piano di realtà non percepibile nello spazio tridimensionale, la quarta dimensione.

La struttura della storia presenta interessanti analogie con il racconto di Satō Haruo (1892-1964), *Supeinken no ie* (La casa del cane spagnolo, 1917). Il protagonista segue il proprio cane in una passeggiata tra i monti e si addentra in un sentiero tortuoso mai percorso prima, descritto come una realtà evanescente, quasi intangibile, simile a un sogno (Satō [1917] 2022, 12). Nel racconto di Satō il protagonista si imbatte in un'abitazione bizzarra in cui stile occidentale e orientale coesistono. Sul tavolo c'è una sigaretta non ancora del tutto spenta, eppure non vi è nessuno, tranne un cane che per fortuna si mostra pacifico. Il protagonista, non vedendo rincasare il proprietario, decide di togliere il disturbo dopo alcuni minuti in cui ha curiosato nell'abitazione, come ipnotizzato dalla sua singolare atmosfera. Una volta fuori, sbirciando attraverso la finestra, nota qualcosa di strano.

Vedo il cane spagnolo alzarsi lentamente e camminare verso il tavolo. Non si è accorto di me?

«Ah, la visita di quello strano individuo oggi mi ha sorpreso».

Mi pare di sentirgli dire con voce umana. Neanche il tempo di pensare che abbia fatto uno di quegli sbadigli che a volte fanno i cani, in un batter d'occhio diventa un signore cinquantenne, con gli occhiali inforcati e un abito nero. Seduto sulla sedia davanti al grande tavolo, pare a suo agio mentre tiene in bocca una sigaretta non ancora accesa e sfoglia le pagine di un grosso libro (Satō [1917] 2022, 18-19).

Nel racconto di Satō l'elemento fantastico si manifesta solo in questo passaggio, lasciando l'interpretazione degli eventi sospesa tra la possibile metamorfosi del cane in uomo e l'allucinazione del protagonista. Anche in *Neko machi* l'evento perturbante si condensa in poche righe. Gli autori costruiscono la storia creando un senso di tensione crescente attraverso il progressivo ampliamento delle capacità percettive dei loro personaggi. Inoltre, entrambi i racconti sono palesemente ispirati a *The Landor's Cottage* (Il villino di Landor, 1849)⁷ di E.A. Poe, in particolare per il motivo letterario dello smarrimento come occasione della scoperta di nuovi luoghi, descritti attraverso una prosa lirica. Satō vi introduce l'attraversamento della soglia che separa la realtà dal fantastico. Anche il personaggio di Sakutarō spiega che la tipologia di viaggio da lui prediletta consiste nell'attraversare la soglia tra realtà e sogno. Eppure, a differenza di Satō, non dubita minimamente della realtà ontologica di ciò che ha visto, spiegando di essere riuscito a entrare nella quarta dimensione.

Tutte le mie percezioni erano state ribaltate, con gli aghi della bussola al contrario, con tutti i punti cardinali, la destra e la sinistra, invertiti. Così avevo visto la quarta dimensione (il lato invisibile del paesaggio). Se si interpretasse secondo il senso comune, si sarebbe detto che ero «posseduto dallo spirito di una volpe».

La gente deride il mio racconto e dice che è l'illusione morbosa di un poeta, un'allucinazione delirante di cui non vale neanche la pena parlare. Ma io ho visto davvero una città abitata interamente da gatti, una città in cui i gatti assumono forma umana e affollano le strade. A prescindere dalle teorie e dalle argomentazioni, niente è più assolutamente incontrovertibile per me del fatto che io l'ho «visto» in qualche parte dell'universo. Davanti a ogni genere di scherno da parte di ogni genere di persona, io ci credo fermamente. La leggenda, tramandata oralmente in un particolare villaggio nel Mar del Giappone,⁸ di una città abitata interamente da spiriti di gatto, che deve sicuramente esistere in qualche parte dell'universo.

L'inversione dei punti cardinali e la percezione di un paesaggio al rovescio, allude all'ingresso in ciò che è dall'altra parte dello specchio, come nel racconto

⁷ Tradotto in giapponese nel 1913 da Tanizaki Seiji (1890-1971), fratello minore di Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), nella raccolta di racconti *Akaki shi no kamen* (la maschera della morte rossa).

⁸ L'espressione usata qui da Sakutarō è *ura-Nihon*, che generalmente indica l'area dello Honshū che affaccia a Occidente sul Mar del Giappone, e che coincide con l'ambientazione della storia. Tuttavia, potrebbe intendersi anche come Giappone nascosto o al rovescio, alludendo al ribaltamento della prospettiva che innesca le visioni del personaggio.

di Lewis Carroll. Da questo punto di vista il racconto di Sakutarō presenta una differenza sostanziale con *La casa del cane spagnolo*. Ma la divergenza principale risiede nei continui riferimenti a una realtà metafisica, collegati alla citazione iniziale di Schopenhauer.

3. La poesia tra metafisica e matematica

L'epigrafe del racconto richiama a due diversi piani realtà, la rappresentazione (il fenomeno mosca) e la sua esistenza a priori (la cosa in sé).⁹ In *Supplementi al mondo come volontà e rappresentazione* c'è un altro passaggio che potrebbe aver ispirato Sakutarō.

So bene che, se garantissi seriamente a qualcuno che il gatto che proprio in questo momento sta giocando nel cortile è ancora lo stesso che trecento anni addietro faceva gli stessi salti e giocava allo stesso modo, sarei preso per matto; ma so anche che sarebbe assai più folle credere che il gatto di oggi sia completamente e fondamentalmente un gatto del tutto diverso da quello di trecento anni fa. – Basta solo che ci immergiamo in buona fede e con serietà nell'osservazione di uno di questi vertebrati superiori per intendere con chiarezza che è impossibile che questa essenza imperscrutabile, presa nella sua interezza così come esiste, diventi niente; e però, dall'altra parte, ne conosciamo la transitorietà. Ciò dipende dal fatto che in questo animale l'eternità della sua idea (la specie) è impressa nella finitezza dell'individuo (Schopenhauer, Brianese 2013, 617).

L'immagine del gatto, come l'epigrafe sulla mosca, veicola la distinzione tra manifestazione fenomenica del reale e la sua esistenza a priori, che è oltre la percezione umana. Schopenhauer giudicava il materialismo e la scienza inadeguati a spiegare la realtà proprio perché indagano sulle manifestazioni fenomeniche. Attribuiva invece alla filosofia le capacità di andare oltre l'apparenza del reale.¹⁰ Sakutarō, a sua volta, intende riconoscere tale facoltà alla poesia, come emerge in un altro passaggio di *Neko machi*, quando il protagonista è immerso nelle sue riflessioni immediatamente prima di smarrire la strada.

⁹ Nel 1936 Sakutarō aggiunse in epigrafe alla riedizione della raccolta *Aoneko* la frase «*Uchū wa ishi no araware de aru, ishi no honshitsu wa nayami de aru*» (il mondo è la manifestazione della volontà, la vera essenza della volontà è la sofferenza), attribuendola a Schopenhauer. La stessa frase è inserita in apertura della raccolta di poesie in prosa *Shukumei* (Destino, 1939), sostituendo alla parola *araware* (manifestazione) con *hyōshō* (rappresentazione). Nel commento alla poesia *Haka* (Tomba) inclusa nella stessa raccolta, interrogandosi sulla natura dell'*Ego*, cita le varie definizioni offerte da Cartesio, Schopenhauer e Bergson.

¹⁰ «La scienza della natura, per esempio, "non è in grado di stare in piedi da sola", giacché "spiega i fenomeni per mezzo di qualcosa che è ancora più sconosciuto dei fenomeni stessi" (le leggi naturali, le forze naturali, la forza vitale...) e, in definitiva, lascia "ancora tutto da spiegare". C'è bisogno, invece, di un sapere che, diversamente da quello scientifico, abbia la capacità di condurre a una soluzione soddisfacente del difficile enigma delle cose e alla vera comprensione del mondo e dell'esistenza [...] Un sapere che possiamo anche continuare a chiamare "metafisica"» (Schopenhauer, Brianese 2013, X-XI).

L'universo è pieno di segreti che gli esseri umani non possono conoscere. Come disse Orazio,¹¹ l'intelletto nulla può conoscere. Trasforma tutto in conoscenza elementare e lo volgarizza attraverso la mitologia. Ma i significati nascosti dell'universo vanno oltre la volgarizzazione. Per questo, tutti i filosofi, giunti al culmine delle loro speculazioni, devono sempre gettare il proprio elmo al cospetto dei poeti. Soltanto l'universo che i poeti possono intuire, che va oltre il senso comune e la logica, è la pura realtà metafisica.

Va innanzitutto sottolineato che, nonostante il racconto sia in prosa, Sakutarō usa la parola «poeta». L'anno precedente aveva pubblicato la raccolta poetica *Hyōtō* (L'isola di ghiaccio, 1934) e non avrebbe più pubblicato poesie fino alla fine dei suoi giorni. Tuttavia, la poesia, che considera espressione letteraria per eccellenza, presiede anche la coscienza narrativa di *Neko machi*.

Quando il protagonista si rende conto che la bellezza della città si regge su complesse formule matematiche che ne governano i principi estetici, come un edificio di cristallo pericolosamente fragile, è sopraffatto dal terrore. Takahashi Takako (1975, 151) sostiene che la combinazione di bellezza e paura è un tratto ricorrente nell'immaginario di Sakutarō ed esprime l'anima decadente della sua coscienza estetica. Questo aspetto non può essere negato, soprattutto in riferimento alla sua prima raccolta poetica *Tsuki ni hoeru*. Tuttavia, se si guarda a come Sakutarō descrive la propria idea di poesia, si apre la possibilità di una lettura differente dello stato di inquietudine del personaggio davanti all'artificialità di quella bellezza. Per esempio, nella prefazione a *Tsuki ni hoeru* Sakutarō definisce la poesia come «illuminazione fulminea» (Sagiyama 1983, 92), in quella di *Aoneko* ricorre all'espressione *kankakuteki yūtsusei* («malinconia sensoriale», Hagiwara [1923] 1975, 125). Emerge, quindi, una visione incompatibile con l'idea di bellezza governata da principi matematici.

Per il protagonista di *Neko machi* l'idea che l'estetica possa essere presieduta dall'intelletto e non dall'intuizione metafisica è aberrante al punto da farlo tremare terrorizzato. Eppure, si tratta proprio dell'idea che uno degli scrittori più amati da Sakutarō, E.A. Poe, aveva esposto in *The Philosophy of Composition* (La filosofia della composizione, 1846). In questo scritto Poe sottolinea il valore della scrittura in virtù della tecnica analitica e sottrae la definizione di arte alla retorica dell'estatica intuizione. Come esempio, cita proprio una sua poesia, *Il corvo*, mostrando nei dettagli la logica matematica che ne governa la struttura.¹²

¹¹ Nella traduzione inglese di Jeffrey Angles (Tyler 2008, 563), tale affermazione è attribuita al poeta latino Quinto Orazio Flacco (65-8 a.C.). Tuttavia, è molto più verosimile che Sakutarō si riferisca al personaggio Orazio dell'*Amleto* di Shakespeare. L'opera in epoca Meiji era stata oggetto di numerosi adattamenti più o meno liberi, fino alla traduzione di Tsubouchi Shōyō (1859-1935) del 1907. Controllando la traduzione giapponese condotta da Tsubouchi, occorre segnalare il sospetto di un'imprecisione anche da parte di Sakutarō. Nell'Atto I, scena 5, è Amleto che, rivolgendosi ad Orazio, afferma: *Kono tenchi no aida ni wa na, iwayuru tetsugaku no omoimo oyobanu oogoto aru wai* (Nell'universo ci sono cose che la filosofia non può neanche immaginare). Tsubouchi 1938, 34.

¹² Qui si è fatto riferimento alla traduzione italiana del saggio di Poe, condotta nel 1896 da Ernesto Ragazzoni, consultabile su <https://edgarallanpoe.it/la-filosofia-della-composizione/> (19/04/2024).

4. Conclusione. *Neko machi* come idea poetica

Nello stesso anno di pubblicazione di *Neko machi*, Sakutarō inserisce nella sua raccolta di aforismi e frammenti di prosa poetica *Zetsubō no tōsō* (Fuga dalla disperazione, 1935) una riflessione intitolata *Poe no kikei* (I trucchi di Poe), che rappresenta la sua reazione all'idea di creazione poetica subordinata alla rigida logica della matematica.

Se si analizza la struttura di qualsiasi opera d'arte, vi si potrà scoprire una formula estetica. Tuttavia, non è possibile realizzare un'opera d'arte partendo solo da una formula. Nessun artista ha mai creato solo in base a una norma estetica o poetica, né qualcuno crede che sia possibile. Ciò nonostante, ci sono artisti dotati di estro poetico che, contemporaneamente, posseggono la mente analitica di uno scienziato. Costoro, talvolta, provano a spiegare il proprio io artistico attingendo anche dall'io scientifico. Alcuni geni si vergognerebbero di dover ammettere che la loro creazione sia frutto di una ispirazione casuale.¹³ E perciò, tendono a posteriori ad attribuire alle proprie opere un fondamento scientifico. Per esempio, Leonardo Da Vinci [...] Allo stesso modo, anche Poe unisce la figura del poeta con quella dello scienziato. Dalla sua eccezionale ispirazione deriva la poesia bizzarra e visionaria *Il corvo*. Tuttavia, ha analizzato questa poesia scrivendo dei principi scientifici che governano la struttura dei versi e dell'immaginazione poetica. E la spiega proprio come se avesse creato questa poesia in base a regole scientifiche e matematiche, come se l'arte nascesse induttivamente dall'astrazione di un concetto. Trovo davvero interessante il modo in cui Poe, come un illusionista o un mago, riesca a stregare i lettori con la miracolosa combinazione di arte e scienza (Hagiwara 1935, 157-58).

Sakutarō non è disposto a credere ciecamente alle spiegazioni di Poe. E non è in cattiva compagnia, considerato che anche altri hanno espresso un certo scetticismo. Per esempio, il premio Nobel T.S. Eliot che, dopo aver evidenziato diverse imperfezioni tecniche nella poesia *Il corvo*, afferma quanto segue.

Imperfections in *The Raven* such as these—and one could give others—may serve to explain why *The Philosophy of Composition*, the essay which Poe professes to reveal his method in composing *The Raven*—has not been taken so seriously in England or America as in France. It is difficult for us to read that essay without reflecting that, if Poe plotted out his poem with such calculation, he might have taken a little more pains over it: the result hardly does credit to the method. Therefore we are likely to draw the conclusion that Poe, in analysing his poem was practising either a hoax, or a piece of self-deception in setting down the way in which he wanted to think that he had written it (Eliot 1949, 333).

Una burla o un autoinganno, questa è l'interpretazione di Eliot. La reazione di Sakutarō è meno radicale, anche se la definizione di «trucco» non è molto

¹³ Qui Sakutarō ribalta la premessa di Poe, in cui scrive che i poeti si vergognerebbero se il pubblico potesse scoprire i meccanismi e i congegni dietro il loro «istrione letterario».

distante da quella di burla. Se si prova a leggere *Neko machi* in connessione a *Poe no kikei* (furono pubblicati nello stesso anno e verosimilmente scritti nello stesso periodo), allora il racconto di Sakutarō non è semplicemente la descrizione di una visione fantastica, ma della dimensione visionaria strettamente connessa alla sua idea di poesia. Pertanto, può essere letto come la riaffermazione del primato dell'intuizione metafisica sull'intelletto. La quarta dimensione a cui si fa riferimento nel racconto è la possibilità di percepire ciò che è oltre l'immanenza tridimensionale, ed è un privilegio del poeta.

Sebbene il racconto sia stato scritto quasi venti anni dopo le prime annotazioni di Sakutarō sulla propria arte poetica e in una fase in cui ormai non componeva più poesie, il connubio tra poesia e malattia (nel racconto il disturbo dei canali semicircolari e il sistema nervoso devastato dall'uso di morfina) appare ancora come un prerequisito per intuire la verità metafisica.

Quando io sono malato
posso vedere l'invisibile
(Hagiwara [1914-15]1977, 47)¹⁴

Eppure, così come è lecito dubitare della spiegazione di Poe circa il proprio metodo creativo, non ci sono ragioni per credere che nell'organizzazione del racconto *Neko machi*, così ben congegnato, Sakutarō si sia affidato semplicemente all'intuizione metafisica. L'autore esibisce invece una collaudata tecnica narrativa che suscita anche un leggero rammarico per i suoi così pochi racconti in prosa.

Bibliografia

- Cucinelli, Diego. 2015. *Gatti giapponesi. Ritratti felini dagli inizi del Novecento ai giorni nostri*. Padova: Casadeilibri.
- Eliot, Thomas Stearns. 1949. "From Poe to Valéry." *The Hudson Review* (2) 3: 327-42.
- Hagiwara, Sakutarō. [1914-15] 1977. "Nōto 2." In *Hagiwara Sakutarō zenshū*, Vol. XII, a cura di Itō, Shinkichi; Nagano, Shigeharu; Nishiwaki, Junzaburō *et alii.*, 29-54. Tokyo: Chikuma Shobō.
- Hagiwara, Sakutarō. [1922] 1978. "Nani ga kenzen de aru ka." In *Hagiwara Sakutarō zenshū*, Vol. IV, a cura di Itō, Shinkichi; Nagano, Shigeharu; Nishiwaki, Junzaburō *et alii.*, 23-4. Tokyo: Chikuma Shobō.
- Hagiwara, Sakutarō. [1923] 1975. "Ao neko." In *Hagiwara Sakutarō zenshū*, Vol. I, a cura di Itō, Shinkichi; Nagano, Shigeharu; Nishiwaki, Junzaburō *et alii.*, 121-256. Tokyo: Chikuma Shobō.
- Hagiwara, Sakutarō. [1935] 1976. "Neko machi. Sanbunshifūna shōsetsu." In *Bungei Dokuhon Hagiwara Sakutarō*, 244-51. Tokyo: Kawade shobō.
- Hagiwara, Sakutarō. 1935. *Zetsubō no tōsō*, Tokyo: Akatsuki shobō.
- Jeffrey, Angles. 2008. "The Town of Cats." In *Modanizumu. Modernist Fiction from Japan 1913-1938*, a cura di Wlilliam J. Tyler, 542-53. University of Hawai'i Press.
- Kiyooka, Takayuki. 1976. "Neko machi shiron." In *Bungei Dokuhon Hagiwara Sakutarō*, 88-103. Tokyo: Kawade shobō.

¹⁴ 私が疾患スルトキ/ スベテ見エザルモノガ見エ.

- Poe, Edgar Allan. [1849] 1896. *Filosofia della composizione*. Traduzione di Ragazzoni, Ernesto. In <https://edgarallanpoe.it/la-filosofia-della-composizione/> (ultima consultazione 10/07/2023)
- Sagiyama, Ikuko. 1983. "Tsuki ni hoeru (Abbaiare alla luna) di Hagiwara Sakutarō." *Il Giappone* 23: 75-124.
- Satō Haruo. [1917]2022. *Supein ken no ie*. Traduzione italiana in "La casa del cane spagnolo." in Satō Haruo. *La casa del cane spagnolo e altri racconti*, a cura di Luca Capponcelli, 10-9. Roma: Atmosphere Editore.
- Schopenhauer, Arthur; Giorgio, Brianese, a cura di. 2013. *Supplementi a "Il mondo come volontà e rappresentazione*. Torino: Einaudi.
- Takahashi, Takako.1975. "Neko machi no kōkotsu." In *Yuriika. Hagiwara Sakutarō tokushū* (7) 6: 150-51.
- Tsubouchi, Shōyō. 1938. *Hamuretto. Sheekusupia gikyoku shū*. Tokyo: Fuzanbō.
- Ueda, Makoto. 1983. *Modern Japanese Poetry and the Nature of Literature*. Stanford University Press.

Volare nella notte su ali rilucenti. L'airone (*sagi*) nel Giappone premoderno tra letteratura, folklore e bestiari

Diego Cucinelli

Abstract: The heron (*sagi*) holds a cherished place among avian figures in Japanese culture, although it has received less scholarly attention compared to other birds. Its significance can be traced back to some of the oldest surviving texts. References to white herons are present in the *Man'yōshū* (Collection of Ten Thousand Leaves, second half of the 8th century) and the *Kokin waka rokujō* (Six Quires of Ancient and Modern Japanese Poetry, late 10th century). Additionally, the docile bittern appears in the *Heike monogatari* (Tale of the Heike, 13th century), and the *nō* drama *Sagi* (The Heron) is another noteworthy example. Depictions of herons with long legs are found in the verses of Matsuo Bashō (1644-1694) and Yosa Buson (1716-1784). In the extensively studied cases mentioned above, the heron often emerges as an elegant motif set against aquatic landscapes, frequently associated with themes of solitude. However, in less explored areas of folklore and bestiaries, the heron takes on a supernatural dimension. It becomes linked to both water and fire, as well as concepts of life and death. To provide a comprehensive understanding of the representations of herons in premodern Japan, this essay will adopt a structured approach. It will commence by offering a summary of existing literature on the subject, establishing the groundwork. Subsequently, the essay will delve into the analysis of sources that have received relatively less attention, particularly focusing on folklore and bestiaries.

Keywords: heron, bestiaries, poetry, folklore, yōkai

1. L'airone, un animale dai molti volti

L'airone (*sagi* 鷺) è un uccello diffuso in tutto il Giappone e appartiene agli ardeidi (*sagika*), una famiglia dell'ordine dei *pelicaniformes* in cui rientrano anche cormorani e pellicani. Del lemma *sagi* abbiamo attestazioni molto antiche: come a breve si vedrà, compare già in *Kojiki* (*Kojiki* – Un racconto di antichi eventi, 712) e in altre opere a noi pervenute del periodo Nara. La sillaba *sa* potrebbe derivare dall'aggettivo *sayakeshi* (limpido) ed esprime le idee di «bianco» e «purezza»; il suffisso *ki*, invece, ha il significato di «uccello» e appare anche nei nomi di altri volatili, quali *toki* (ibis crestato), *shigi* (beccaccia) o *hitaki* (pigliamoshe). Oltre che nell'etimologia del termine, l'associazione tra «airone» e «bianco» si riscontra in vocaboli composti quali *sagigoke* (lett. «muschio-airone»), un muschio dai fiori bianchi, o in locuzioni come *uro no arasoi* (lett.

Diego Cucinelli, University of Florence, Italy, diego.cucinelli@unifi.it, 0000-0002-3773-2921

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diego Cucinelli, *Volare nella notte su ali rilucenti. L'airone (sagi) nel Giappone premoderno tra letteratura, folklore e bestiari*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.06, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 31-45, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

«lotta tra corvo e airone»), un epiteto del gioco del *go*, e *sagi o karasu* (lett. «(fare) di un airone un corvo»), ossia rovesciare la logica di un fenomeno per convincere qualcuno.¹ A rimarcare fin dal periodo Heian il contrasto tra i due uccelli e i colori che rappresentano, poi, vi è la seguente poesia del *Ryōjin hishō* (Selezione segreta della polvere sulle travi) compilata dall'imperatore Go Shirakawa (1127-1192) nel 1179.

Il corvo è nero a qualsiasi età lo si osservi. L'airone, anche invecchiando, rimane bianco. Se ritenessi troppo corto il collo dell'anatra, glielo allungheresti? Se ritenessi le zampe della gru troppo lunghe, gliele taglieresti? (*Ryōjin hishō*, 386).

Se impiegato da solo il lemma *sagi* va inteso come «airone bianco», ma è più comune trovarlo in composti che ne specificano la tipologia, come *shirasagi* (airone bianco), *aosagi* (airone cenerino) o *kurosagi* (airone nero). Dei tre uccelli, l'ultimo ha tendenza a costruire il nido da solo sulla cima di alti alberi, mentre il primo realizza insieme ai propri simili dei nidi collettivi che nel linguaggio dell'ornitologia prendono il nome di *sagiyama* (鷺山), «montagna degli aironi» (Bun'ichi sōgō shuppan 1996, 42-43). Associato a tale immagine esiste il *Sagiyamajō*, il «castello della montagna degli aironi», un imponente maniero medioevale situato nella città di Gifu: neppure a dirsi, il suo antagonista storico è lo *Ujō*, il «castello dei corvi» di Okayama.

2. L'airone nella produzione letteraria del Giappone premoderno

2.1. Sorvolando prosa e poesia del Giappone antico

Una poesia su un airone bianco in volo, con un rametto nel becco:
Sembra la danza Rikishi di Ikegami.
Attraversa il cielo un airone bianco,
una piccola lancia nel becco.
(Migliore 2019, 73-5)

Tra le opere a noi giunte, è il *Man'yōshū* (Raccolta delle diecimila foglie, fine VIII sec.) a contenere la più antica rappresentazione in versi di un airone: si tratta della poesia 3831, attribuita a Naga no Imiki Okimaro (?-?).² È possibile che questi scorga davvero un airone in volo con nel becco dei rametti per costruire il nido, ma la teoria che lo veda dipinto su un paravento rimane la più accreditata.³ Sul piano della struttura narrativa, il volo dell'airone richiama alla mente del poeta la danza Rikishi di Ikegami, ed è proprio l'identità di questa ad animare il dibattito accademico intorno alla poesia: alcuni sostengono sia il

¹ Esiste anche l'espressione inversa, ossia *karasu o sagi* (烏を鷺), ma il senso rimane invariato. *Kōjien* (2018), la voce *sagi*.

² Non vi sono dati biografici su Naga no Imiki Okimaro (長忌寸意吉麻呂), ma il cognome Naga fa supporre un'origine coreana.

³ *Nihon koten bungaku zenshū* 1975: «Man'yōshū» (4), 115 e Yamashita 2021, 90-96.

titolo di un brano di *gigaku*, mentre altri leggono Ikegami come il nome di un tempio o un toponimo della regione di Yamato.⁴ Un ulteriore luogo eleggibile si trova poi nei pressi del lago Biwa, la medesima area dove è ambientata la seguente poesia del *Kokin waka rokujō* (Sei quaderni di poesie giapponesi antiche e moderne, fine X sec.).

Nel bosco di Yurugi di Takashima
neppure l'airone dorme solo,
ma combatte per una compagna.
(*Kokin waka rokujō*, 4480)

Il «bosco di Yurugi» (*yurugi* [o *yorozugi*] *no mori*) è un'area boschiva nei pressi della città di Takashima, prefettura di Shiga: fin dall'antichità è luogo noto per gli avvistamenti di aironi, tanto da guadagnarsi l'epiteto «bosco degli aironi» (*sagi no mori*), e nel componimento ha funzione di *utamakura* (Heibonsha Chihō Shiryō Sentā 1991, 1097). Il poeta riflette sul tema della solitudine e confronta se stesso con l'uccello, qui chiamato a rappresentare l'atavico desiderio di unione con un compagno comune agli esseri viventi. L'atteggiamento combattivo dell'airone riflette la forza della natura, mentre quello rassegnato dell'uomo che inerme scivola nel sonno in solitaria è espressione di *aware*.

In realtà, la stessa poesia compare nel capitolo trentanove del *Makura no sōshi* (Le note del guanciaie, ca. 1000) e anche qui i temi sono l'airone e la solitudine.

Proprio spiacevole alla vista è l'airone. A cominciare dagli occhi,
il suo aspetto non suscita simpatia. È interessante però che anch'esso combatta
per «non dormire da solo nel bosco di Yurugi».
(Sei Shōnagon 1965, 65)

Con queste parole Sei Shōnagon (ca. 965-1025) trasmette al lettore il proprio punto di vista circa l'airone: nel capitolo elenca una serie di uccelli, tra cui l'usignolo e il pappagallo, e rispetto a questi l'airone è giudicato brutto di aspetto. Il vocabolo utilizzato dalla dama è *sagi* e quindi visualizza probabilmente un airone bianco: da principio si concentra sugli occhi dell'animale, che in effetti risultano piccoli e inespressivi, ma ben presto la sua attenzione si sposta sulle sue implicazioni letterarie e nel farlo ricorre alla citazione. In tal modo la dama introduce un nuovo e più profondo tema, la solitudine: appare compiaciuta per l'atteggiamento dell'airone nei confronti della vita e l'interesse è dato dal contrasto tra la vigoria dell'animale e il suo sgradevole aspetto. Rispetto a ciò, Sei Shōnagon compiangere il fagiano perché questi non è in grado di unirsi alla compagna dalla quale è separato da una vallata. Ma ancor più, secondo la dama

⁴ Okada 1986, 24; Inoue 2015, 2-3. Esiste anche una danza dell'airone bianco (*shirasagi no mai*), ma non ha nulla a che fare con la danza Rikishi. Nasce nel XVI sec. in seno al santuario Yasaka della città di Tsuwano (prefettura di Shimane): è una danza spettacolare e i danzatori indossano vistosi costumi bianchi da airone. Per alcuni secoli la tradizione va perduta ma alcuni decenni fa la comunità locale la recupera e tutt'oggi è praticata. Cfr. Heibonsha Chihō Shiryō Sentā 1995, 788.

massima espressione di tristezza è data dalla gioia provata dal fagiano quando scambia il proprio riflesso nello specchio per l'amata.

Rimanendo nell'ambito della prosa femminile del periodo Heian, incontriamo degli aironi anche nel cinquantunesimo capitolo del *Genji monogatari* (La storia di Genji, ca. 1000), «Ukifune».

Le colline si perdevano nella nebbia leggera, alcune gazze, ferme su una stretta striscia di terra, apparivano di una singolare bellezza, mentre il ponte di Uji si stendeva in lontananza e sul fiume si incrociavano le barche cariche di legna (Murasaki Shikibu 2012, 1174).

Si tratta dell'incontro tra Ukifune e Kaoru, una scena romantica, e in tale quadro è inserito un *kasasagi*, una gazza, un ardeide bianco delle dimensioni di un corvo. In realtà, vi sono dubbi se si tratti davvero di una gazza, in quanto la parola *kasa* potrebbe solo essere un riferimento al ciuffo che spunta sul capo degli aironi nella stagione dell'accoppiamento (Abe et al. 1998, 413). Letta in tal senso, la presenza dell'airone in amore amplifica l'alone di intimità tra Ukifune e Kaoru. A tale proposito, fermo restando che si tratta di parametri ben distanti da quelli del periodo Heian, anche l'autore delle illustrazioni del *Genji monogatari* (La storia di Genji, 1654) interpreta evidentemente *kasasagi* come un airone e non come una gazza.⁵ Del resto, un ulteriore indizio in tal senso è contenuto in una delle fonti del *Genji monogatari*, una poesia cinese di anonimo presente in *Wakan rōishū* (Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare, ca. 1013).⁶

Fu sulla quiete

In inverno, quando cessa la pioggia e la foschia si dirada,
gli aironi si ergono immobili sulla sponda del fiume;
la sera, laddove il vento squarcia gli spessi strati di bruma,
alcuni monaci procedono verso il tempio.
(Fujiwara no Kintō 2006, 189)

Qui il lemma usato è 鷺, come anche in alcuni codici manoscritti del *Genji monogatari*: d'altronde, riflettendo sulla fisionomia dei due uccelli, con le sue zampe corte la gazza non potrebbe mai stagliarsi sullo specchio d'acqua. Ciò, infatti, è prerogativa dell'airone e dei suoi lunghi arti.

2.2. L'airone nel Giappone medievale: lo *Heike monogatari* e il teatro *nō*

Una rappresentazione dell'airone ben diversa dalle precedenti si rintraccia nel capitolo "I nemici dell'impero" del quinto libro dello *Heike monogatari* (Sto-

⁵ Copia dell'illustrazione al link [https://www2.dhii.jp/nijl_omdata/NIJL0001/SA4-0026/1948\(15/06/2023\)](https://www2.dhii.jp/nijl_omdata/NIJL0001/SA4-0026/1948(15/06/2023)).

⁶ È la poesia 604, contenuta nella sezione *monaci*; in altri codici è attribuita a Zhang Du (?-?). Cfr. Fujiwara no Kintō 2006, 291 [nota 280]. Circa il rapporto tra il *Genji monogatari* e questa fonte cinese si rimanda ad Abe et al. 1998, 412-13.

ria degli Heike, XIII sec.), in cui figura il seguente aneddoto con protagonisti l'imperatore Daigo (885-930), il suo attendente e un airone.

Non molto addietro, mentre si recava allo Shinzen-en, l'imperatore Daigo scorse un airone lungo la sponda di uno stagno e ordinò al suo ciambellano di Sesto rango di catturarlo. Benché titubante, trattandosi di un ordine dell'Imperatore l'uomo si avvicinò all'animale, ma questo fece subito per spiccare il volo e scappare. Quando però il ciambellano gridò «è un ordine dell'Imperatore!», l'uccello si prostrò mansueto. Al che, l'uomo lo prese e consegnò al proprio signore. «Sorprende che l'airone abbia rispettato il mio volere» disse l'Imperatore, «gli conferirò il Quinto rango!». E così fece. In seguito, con le sue stesse mani, appese al collo dell'airone una tavoletta con su scritto «re degli aironi» e poi lo mise in libertà. Neppure a dirsi, non si trattava di gesto di riguardo verso l'airone bensì di un mero sfoggio del potere della corte (Kajiwara, Yamashita 1999, 166).

L'aneddoto esalta la grandezza passata della corte imperiale, tanto potente da dominare addirittura la natura rappresentata dalla nitticora (*goisagi* 五位鷺). Si tratta di un airone che abita paludi e acquitrini: è un uccello notturno dal verso peculiare che trascorre il giorno appollaiato sugli arbusti, ma talvolta è in cerca di cibo già all'imbrunire. Nel momento in cui il corteo passa vicino all'albero, probabilmente la nitticora sta riposando e la sua mente è offuscata dal torpore. L'aneddoto è imperniato sull'omofonia tra la parola *goi*, abbreviazione di *goisagi*, e *goi* di Quinto rango: al tempo dell'imperatore Daigo solo gli attendenti dal Quinto rango in su hanno accesso a una particolare ala del palazzo imperiale, il *tenjō no ma* del Seiryōden, e ciò costituisce la principale discriminante con quelli di livello subito inferiore. L'aneddoto ha poi un tono in parte dissacratorio verso l'imperatore e lo ritrae come persona eccentrica che non si fa scrupoli a conferire alla nitticora un rango addirittura superiore al ciambellano che la cattura.

Il medesimo scenario è alla base del dramma di teatro *nō Sagi* (L'airone): si tratta di un *yonbanmono* e porta in scena l'episodio dello *Heike monogatari* appena descritto, che del resto compare anche nel *Genpei jōsuiki* (Storia dell'ascesa e della caduta dei clan Minamoto e Taira, fine XIII sec.). In una giornata estiva, a bordo di un palanchino l'imperatore Daigo si reca allo Shinsen-en accompagnato dal proprio ciambellano, da un Ministro e dal servo di questi. Lo *shite* è l'airone, lo *tsure* è l'Imperatore Daigo, il *waki* è il ciambellano e i *wakitsure* sono il Ministro e il suo servitore. L'attore che impersona l'airone indossa un sontuoso costume bianco, con ampie maniche che ricordano le ali di un airone. Calza un copricapo con un ornamento a forma di airone bianco e le sue movenze riproducono i gesti tipici compiuti dall'animale, come stare in piedi su un solo arto tenendo l'altro flesso o i particolari movimenti eseguiti con le ali per spiccare il volo.

Per rimanere nell'ambito del teatro, esiste poi una scuola di *kyōgen* legata all'airone: si tratta della *Sagiryū* fondato da Sagi Niemon Sōgen (1560-1650?), un attore legato allo shōgun Tokugawa Ieyasu (1543-1616), e insieme a *Izumiryū* e *Ōkuraryū* costituisce uno dei tre pilastri del *kyōgen* del periodo Edo. La scuo-

la però, come altre realtà teatrali, non riesce a trovare stabilità nel corso dell'era Meiji e all'alba dell'era Taishō si estingue. A oggi, nella prefettura di Yamaguchi, ne sopravvive ancora un ramo cadetto ed esiste un'associazione culturale locale che opera per la sua preservazione (Inada 2011).

2.3. L'airone nello *haikai* di Bashō e Buson

A chiusura di questo breve quadro ci soffermiamo su alcune rappresentazioni dell'airone nel mondo dello *haikai*. Tra i poeti che più spesso lo ritraggono troviamo a esempio Matsuo Bashō (1644-1694).

<i>Inazuma ya</i>	Un lampo,
<i>yami no kata yuku</i>	fende la notte
<i>goi no koe</i>	il grido della nitticora

(Imoto et al. 1995, 486)

La nitticora è un uccello notturno ed emette un verso sgradevole mentre vola. Lì dove rombano i tuoni si ammassano nubi oscure e la luce di un lampo le fende: specularmente, dall'altra parte del cielo avviene il medesimo fenomeno con il verso della nitticora che squarcia la notte. Un'architettura simile si rintraccia anche nel seguente *hokku* avente per tema l'airone.

<i>Hira Mikami</i>	Tra le vette innevate
<i>yuki sashiwatase</i>	di Hira e Mikami, gettate
<i>sagi no hashi</i>	un candido ponte, oh aironi!

(Imoto et al. 1995, 362)

In questo caso l'immagine dell'airone è associata a un paesaggio invernale, mentre come a breve si vedrà è più sovente associata all'estate. Il bianco della neve corrisponde al bianco degli aironi, così come l'idea di soavità che esprime. Bashō compone questo *hokku* nel 1690 e la sua lunga esperienza poetica gli consente ormai di orchestrare suoni, colori e forme con estremo equilibrio. Come nel caso della nitticora, anche qui costruisce un parallelismo tra l'uccello e il paesaggio naturale, ma mentre nel primo caso sfrutta l'elemento sonoro nel secondo si appoggia a quello cromatico e compositivo.

La tavolozza degli aironi di Bashō è davvero molto ampia e, come si legge nel seguente componimento, rivela lo sguardo attento e il carattere del poeta. Qui la sua attenzione si concentra su un esemplare di airone cenerino dormiente, la cui figura e presenza scenica lo lasciano estasiato. L'airone cenerino ha funzione di *kigo* per indicare l'estate.

<i>Hiru neburu</i>	Riposa di giorno
<i>aosagi no mi no</i>	l'airone cenerino,
<i>tafutosa yo</i>	che nobile figura!

(Imoto et al. 1997, 490)

Leggendo insieme con la stanza precedente composta da Yasui, ossia «riparo dalla pioggia / impermanente e fugace», l'immagine dell'airone che dorme

tranquillo e noncurante richiama la figura di un saggio libero e impassibile, come a esempio Zhuangzi (ca. 369-286 a.C.), la cui influenza si nota chiaramente nello *hokku* qui a seguire. In questo caso Bashō si sofferma su un dettaglio del corpo dell'uccello, ovvero le zampe, e ripropone il confronto tra airone e fagiano inaugurato da Sei Shōnagon nel *Makura no sōshi*.

<i>Sagi no ashi</i>	Alle zampe dell'airone,
<i>kiji hagi nagaku</i>	aggiungo quelle del fagiano,
<i>tsugisoete</i>	per allungare
(Satō 2008, 1)	

Il componimento apre la raccolta *Haikai jūin* (Prosecuzione di Settecentocinquanta versi, 1681): sono versi augurali che il poeta rivolge alla propria opera facendo una parodia dello *Zhuangzi* (Zhuangzi, IV sec.) per infondere ironia.⁷ Nello stesso anno, in realtà, Bashō realizza una prima raccolta di settecentocinquanta componimenti, *Shichi hyaku gojūin* (Settecentocinquanta versi, 1681) e *Haikai jūin* è la sua ideale prosecuzione. La prima raccolta, molto più lunga, viene rappresentata dalle zampe dell'airone (*sagi no ashi*), mentre la seconda da quelle del fagiano, e infatti contiene solo duecentocinquanta versi: sommati tra loro, i due lavori annoverano quindi un totale di mille versi.

La medesima attenzione alle zampe dell'airone si riscontra anche nel seguente *hokku* di Yosa Buson (1716-1784):

<i>Yūkaze ya</i>	Nel vento della sera
<i>mizu aosagi no</i>	l'acqua si frange
<i>hagi o utsu</i>	sulle zampe dell'airone cenerino
(Imoto et al. 2001, 242)	

Buson compone questi versi nel 1774, all'età di cinquantotto anni: vanta già una notevole esperienza e forse il paesaggio naturale che descrive lo ha realmente visto. Anche qui la stagione è espressa dall'airone cenerino, siamo in estate: con il crepuscolo si alza il vento tanto da incresparsi la superficie dell'acqua e le onde allora, a una a una, si infrangono contro le zampe dell'airone immerse nello stagno. Il tenue blu delle piume dell'uccello si sposa con il colore dell'acqua e l'idea che il vento serotino le faccia vibrare mentre l'animale punta una preda infonde al quadro un senso di armonia ed eufonia degli elementi.

3. Un uccello d'acqua in volo tra vita e morte: l'airone del folklore

Scandagliando il folklore giapponese a partire dalle fonti più antiche a noi pervenute, le prime due rappresentazioni dell'airone in cui ci si imbatte sono contenute nel *Kojiki* ed in entrambe l'uccello è associato all'idea di morte. La prima è la descrizione del cerimoniale funebre del giovane principe Ameno-

⁷ Sono i versi «le zampe dell'anatra, benché corte, non possono essere allungate senza che l'anatra soffra» (Zhuang-zi 1982, 77).

wakahiko, trapassato in pieno nel petto da una freccia mentre riposava su un giaciglio: l'airone è uno degli uccelli convocati per l'occasione e il suo incarico consiste nel trasportare un oggetto rituale, una scopa (*hahaki*).⁸ In questo caso, l'airone svolge la funzione di *hahakimochi*, colui che porta la scopa usata per spazzare il *moya*, la dimora provvisoria a uso dei parenti del defunto nei giorni del funerale. Considerando l'idea di purezza espressa dall'airone, del resto, tale abbinamento non appare casuale. Il fatto poi che, sia qui sia nel *Man'yōshū*, l'uccello è descritto mentre porta nel becco un oggetto di legno incoraggia a leggere la figura come un motivo dell'immaginario del periodo Nara.

Sempre all'interno del *Kojiki* si rintraccia un ulteriore aneddoto avente per protagonista un airone e anche in questo caso l'immagine associata è la morte. Nello specifico, si tratta del voto celebrato dal principe Aketatsu, scelto per accompagnare il principe Homuchiwake in pellegrinaggio.

«Se nella richiesta del sacro signore c'è del vero caschi l'airone che ha il nido qui sull'albero dello stagno Sagisu».

A suo dire l'airone rovinò al suolo stecchito, e ritornò in vita non appena egli per riprova disse: «Resusciti ora!»

(Villani 2006, 99)

Il passo è preceduto da un aneddoto in cui il principe Homuchiwake, incapace di parlare, prende a muovere le labbra una volta sentito il verso di un uccello bianco (*shiratori* 白鳥), forse un cigno o un airone. A Ohotaka viene quindi ordinato di catturare l'uccello e inizia un lungo inseguimento che si conclude con la cattura di questi e il suo trasporto fino a corte imbrigliato in una rete. L'impresa tuttavia non porta i risultati sperati e il principe rimane in silenzio.

Nella spiritualità autoctona, molti uccelli sono ritenuti famigli dei *kami* in grado di spostarsi tra il mondo dei vivi e quello dei morti o compiere altri prodigi (Takahashi 2001, 183). Il fatto che, con modalità non dissimili dalla nitticora dello *Heike monogatari*, l'airone muoia e risorga dietro comando del principe Aketatsu o che l'uccello bianco sia ritenuto in grado di curare il principe Homuchiwake è espressione di tale visione. L'essere umano deve però trattare con gran cura gli animali per ricevere i loro favori: l'uccello bianco infatti, a seguito del brutale trattamento subito, nell'epilogo non compie il miracolo tanto atteso.

Le proprietà magiche e taumaturgiche dell'airone sono presenti nelle leggende di molte prefetture ed esistono luoghi sacri a lui dedicati. L'episodio del principe Aketatsu, a esempio, si dipana presso lo stagno Sagisu (lett. «nido d'airone»), un sito legato all'omonimo santuario della cittadina di Kashihara, prefettura di Nara. In Giappone esistono numerosi santuari con tale nome e, oltre a Kashihara, ne sorge uno anche nella prefettura di Saitama (Heibonsha Chihō Shiryō Sentā 1993, 890). Qui e nella limitrofa Tochigi sono diffuse molte leggende sugli aironi e la più nota prende il nome di *Sagi no miya* (La residenza degli

⁸ Gli altri volatili sono l'anatra, il passero, il martin pescatore e il fagiano. Cfr. Villani 2006, 63-64.

aironi): secondo la superstizione, alcuni aironi salvano un villaggio dalla siccità indicando agli abitanti dove trovare l'acqua. Nel luogo sorge tutt'oggi un luogo sacro dedicato a questi uccelli, lo Shirasagi Jinja, il «santuario degli aironi bianchi» (Heibonsha Chihō Shiryō Sentā 1988, 362).

Un ulteriore collegamento tra l'airone, l'acqua e l'idea di guarigione si rintraccia nel *Yoyōgungōribanshū* (Raccolta delle tradizioni orali di distretti e paesi della provincia di Iyo, 1710), un resoconto territoriale sull'antica provincia di Iyo in cui si narra di un airone bianco ferito a una zampa che scopre una sorgente di acqua curativa. Vedendo l'uccello immergere ogni giorno la zampa nelle acque e stare meglio, la gente del vicino villaggio decide di testarne il potere miracoloso: in tal modo, gli ammalati guariscono dai loro mali e gli anziani più malconci trovano nuovo vigore fisico. Nel tempo, il sito diviene una stazione termale e per simbolo viene scelto un airone bianco.⁹

Il folklore riconosce all'airone miracolose proprietà taumaturgiche, ma ciò gli causa anche inaspettate sventure. Uno scritto del periodo Muromachi, il *Waka shokumotsu honzō* (Compendio medico in versi sul cibo, inizi XVII sec.), ci informa infatti che nel Giappone premoderno il consumo di carne di airone è costume abituale, soprattutto a uso curativo. Nel quinto e nel sesto libro, il testo riporta: «La nitticora aiuta a fare passare la febbre e non è velenosa; aumenta il vigore fisico e non fa sudare»; e ancora «Mangiare dell'airone cenerino arrosto neutralizza il veleno di numerosi pesci», «la carne di airone toglie la spossatezza e giova alla milza, mangiata arrosto dona vigore al corpo» e «l'airone bianco fa passare la febbre e le emorroidi. Da assumere quando la diarrea perdura».¹⁰

4. L'airone nello *yōkai-ga* del periodo Muromachi e nei bestiari del periodo Edo

I bestiari (*yōkai zukan*), intesi come cataloghi di mostri del folklore costituiti da parti testuali e grafiche, prendono piede in Giappone verso la seconda metà del periodo Edo. Tuttavia, esempi di *yōkai-ga*, ossia «dipinti di mostri del folklore», sono presenti nel panorama storico culturale fin dal tardo periodo Heian, momento in cui l'imperatore Go Shirakawa ordina la realizzazione del *Jigoku no sōshi* (Illustrazioni sull'Inferno, XII sec.) e del *Gaki no sōshi* (Illustrazioni sui demoni affamati, XII sec.), finestre sull'orrore degli inferni buddisti in cui sono confinati i dannati (Cucinelli 2021, 24). Nel periodo Muromachi, poi, di pari passo alla diffusione degli *otogizōshi*, la produzione di *yōkai-ga* subisce un forte incremento portando alla nascita di opere rivoluzionarie quali lo *Hyakki yagyō emaki* (Rotoli illustrati della parata di cento demoni in notturna) di Tosa Mitsunobu (1434-1525?), pittore attivo alla corte degli *shōgun* Ashikaga ed esponente

⁹ Copia dell'opera al link <https://dl.ndl.go.jp/pid/1019102>. Si tratta delle terme Dōgo della prefettura di Ehime, tutt'oggi attive. Si veda <https://dogo-kaiunmeguri.info/10/> (15/06/2023).

¹⁰ Lo scritto è attribuito a Manase Dōsan (1507-1594), studioso di arti mediche del periodo Muromachi, e a Gensaku (1540-1632), suo figlio adottivo. Si vedano Endō e Nakamura (2004 e 2007). Copia dell'opera al link <https://dl.ndl.go.jp/pid/2536047/1/1> (15/06/2023).

di spicco della scuola Tosa.¹¹ Benché nata come trasposizione pittorica dell'immagine della «parata di cento demoni in notturna» (*hyakki yagyō*) proposta da opere quali il *Konjaku monogatari* (Raccolta di storie di un tempo che fu, fine XII sec.), lo *Hyakki yagyō emaki* ne sovverte l'identità: mentre la prima è incentrata sul lato terrifico e la pericolosità dell'orda demoniaca, lo *hyakki yagyō* di Mitsunobu rappresenta «la versione laica e spensierata del *Jigoku no sōshi* e del *Gaki no sōshi*» (Foster 2009, 8). La sua unicità consiste nel rivelare attraverso immagini quanto avviene di notte per le vie della capitale, ossia rendere visibile ciò che non può e non deve essere visto, sfruttando comicità e ironia per esorcizzare il senso di paura.

Partendo da tali premesse, sulla spinta degli «studi sulla catalogazione» (*hakubutsugaku*) neoconfuciani nascono i bestiari, di cui i più noti sono il *Gazu hyakki yagyō* (Illustrazioni della parata di demoni in notturna, 1776) di Toriyama Sekien (1712-1788) e lo *E-hon hyaku monogatari – Tōsanjin yawa* (Cento racconti illustrati – Racconti notturni di Tōsanjin, 1841) di Takehara Shunsen (1774-1850?). Nelle sezioni a seguire tratteremo l'immagine dell'airone all'interno delle fonti ora elencate.

4.1. L'airone dello *Hyakki yagyō emaki*

I personaggi dell'opera di Mitsunobu sono suddivisibili in tre gruppi: demoni (*oni*), artefatti centenari dotati di vita (*tsukumogami*) e animali mutaforma con particolari poteri (*bakemono*). La rappresentazione dell'airone contenuta nell'opera si colloca nel terzo gruppo e riguarda un grottesco airone bianco in fuga dalle fiamme emanate dal gigantesco plesso solare che fa da sfondo alla scena.¹²

Il muso è verde, mentre le ali e il piumaggio intorno al collo sono bianchi; sulla sommità del capo spuntano i due caratteristici ciuffi che ornano la fronte dell'airone nel periodo dell'accoppiamento. Il resto del corpo è coperto da un indumento rosa, del tutto simile ai kimono del mondo umano, ma dalla posa assunta e dalla lunghezza della veste si intuisce che la creatura è dotata di gambe. Gli occhi sono particolarmente espressivi e appaiono colmi di paura alla vista delle fiamme. Osservando questa e altre figure animali si comprende come Mitsunobu abbia appreso la lezione di un maestro del passato, Toba Sōjō (1053-1140) e il suo *Chōjū jinbutsu giga* (Uccelli e bestie ritratti come esseri umani in un disegno divertente, XII sec.), quattro rotoli dipinti dedicati ad animali che compiono i medesimi gesti degli umani.

Al pari di Sōjō, la carica espressiva dei volti dei personaggi di Mitsunobu, nonché gli atteggiamenti marcatamente antropizzati, ne fanno specchio e parodia delle persone. Osservando il grottesco airone in fuga, si comprende come

¹¹ Il testimone più antico a noi pervenuto è conservato nello Shinjuan, un padiglione del Daitokuji di Kyoto.

¹² L'immagine al link https://www.rekihaku.ac.jp/education_research/gallery/webgallery/hyakki_o/hyakki_o_03.html (15/06/2023).

lui e i suoi compagni rappresentino una dimensione in cui la naturale maschera costituita dal corpo scompare e rimane l'essenza descritta negli aspetti più comici, brutali, fragili e paradossalmente reali. Se da un lato questo airone possiede alcuni segni contraddistintivi dei protagonisti del *Jigoku no sōshi*, artigli affilati e un becco ricurvo e aguzzo, dall'altro la vena comica di cui sono dotati consente al fruitore di superare la paura e avviare un processo di esorcizzazione attraverso l'ironia.

4.2. *Aosagi no hi* e *Goi no hikari*: un nido di luce

La serie *Gazu hyakki yagyō* di Sekien si dimostra influenzata dallo *Hyakki yagyō emaki* ma, diversamente da questo, spezza il flusso della parata di creature e le ritrae come una sequenza di illustrazioni separate e indipendenti tra loro.¹³ Si compone di quattro sezioni, ciascuna ripartita in tre *maki* e nel complesso racchiude 196 xilografie: in linea con le pubblicazioni con rilegatura a libro (*fukurotoji*) in voga all'epoca, ogni xilografia in genere occupa lo spazio di una pagina e ritrae una creatura e l'ambientazione in cui è inserita.

Tra le varie creature presentate da Sekien ne troviamo una con fattezze da airone: si tratta di *aosagi no hi*, ossia «airone cenerino fiammeggiante», un posente uccello ritto sulla cima di un albero che emette fiamme splendenti [Figura 1]. La didascalia di accompagnamento riporta:

Quando l'airone cenerino supera una certa età, mentre vola di notte le sue ali brillano.

Quello ritratto è quindi un anziano airone che, con espressione fiera, scruta la notte dall'alto di un pino. Secondo il folklore, alcuni animali divengono *bakemono* una volta raggiunta una ragguardevole età, in genere cento anni: tali creature hanno indole benevola e sono ben disposte verso l'essere umano. *Aosagi no hi* appartiene a tale gruppo e consiste nella mutazione di un airone cenerino. In assenza di un esaustivo testo di accompagnamento non è chiara l'identità delle emanazioni prodotte dall'animale, ma va detto che sono numerosi gli *yōkai* ornitiformi che sprigionano fiamme. Tra questi il più noto è forse *furaribi* (lett. «fiamme fluttuanti»), un mostruoso uccello di fuoco con testa canina e corpo da ardeide contenuto nel bestiario di Sekien: punto in comune tra i due *yōkai* è sprigionare fiamme dal corpo. Tuttavia, mentre nel caso di *furaribi* queste sono aggressive lingue di fuoco, le emanazioni di *aosagi no hi* non trasmettono inquietudine, bensì appaiono come un'aura che esprime la fierezza della creatura. Alcuni studiosi provano addirittura a spiegare attraverso la scienza la luce emessa da *aosagi no hi*: secondo le loro teorie, quando l'airone si tuffa in acqua per catturare le prede alcuni batteri si accumulerebbero sulle piume e sarebbero poi questi di notte a riverberare sotto i raggi lunari (Miyamoto, Kumatani 2007, 48).

¹³ Sekien è un membro della scuola Kanō. Si veda Fahr-Becker 2000, 515 e seguenti.

L'airone proposto dallo *Ehon hyakumonogatari* è diretto discendente di *aosagi no hi* di Sekien ma, al contempo, ne è una rielaborazione. Frutto della cooperazione tra il pittore Shunsen e uno scrittore dai dati biografici non certi riportato come Tōkasanjin,¹⁴ lo *Ehon hyakumonogatari* si distingue dal lavoro di Sekien per l'uso del colore e una nutrita componente testuale in cui compaiono in maniera distinta toponimi, antroponimi, cariche sociali e riferimenti letterari, dalle cronache cinesi a testi prodotti in Giappone.

La creatura in questione prende il nome di *goi no hikari*, ossia «nitticora rilucente», e in primo luogo sorprendono le scelte di Shunsen di cambiare la tipologia di airone e raddoppiare i soggetti ritratti. L'illustrazione di Shunsen contiene infatti due nitticore proposte nel medesimo atteggiamento dell'airone di Sekien: di quella a destra si vedono solo il capo e il lungo collo, mentre l'altra ha il corpo tozzo e la testa incassata tra le scapole.

La didascalia sull'illustrazione riporta:

Questi aironi si chiamano *goi* perché è stato conferito loro il Quinto rango? Di notte brillano illuminando il circondario (Takehara Shunsen 2006, 35).

È evidente qui il riferimento all'episodio dello *Heike monogatari* e al dramma *Sagi*, e forse la motivazione che spinge Shunsen a optare per *goi* e non per *aosagi* è il desiderio di legare il proprio lavoro a tale tradizione.

Il testo di accompagnamento all'illustrazione, invece, prende una direzione molto diversa:

Quando di notte *goi no hikari* respira, sembra che intorno a lui brillino delle fiamme blu. Il respiro di ogni bestia e uccello riluce di notte. E così vale per gli occhi dei gatti e degli insetti [...] Tanto tempo fa, nella provincia di Kawachi, in un luogo chiamato Uchino, ogni sera si vedeva qualcosa brillare. Quanti vi si sono recati per appurare con i propri occhi hanno riportato una vecchia spada estratta dal terreno. L'acciaio della spada brillava sotto la terra emettendo un bagliore.

Inoltre, nella provincia di Tootōmi vi è un luogo chiamato Nishijima. Ai piedi del monte, come impazziti, si agitano due fuochi. Poi, si fondono in uno e infine spariscono. Anche la gente del luogo non sa di cosa si tratti. Un monaco itinerante di passaggio, vedendoli disse «Sono delle donnole». La loro pelliccia, infatti, di notte brilla. Anche per gli aironi è lo stesso (Takehara Shunsen 2006, 97).

La prima parte del testo fornisce dettagli sulle emanazioni informandoci che sono blu, lo stesso colore assunto nel folklore dai fuochi fatui (*onibi* o *hitodama*). A dispetto di ciò, quelle disegnate da Shunsen sono linee rosse che si aprono a ventaglio e non ricordano delle fiamme. Il dettaglio interessante è quello legato al respiro infuocato, elemento che si rintraccia in effetti in altri uccelli mostruosi quali *furaribi* o *basan*.¹⁵ Un'altra sostanziale differenza tra *aosagi no hi* e *goi no*

¹⁴ Identificato come Tōkazono Michimaro (?-?), un *gesakusha* attivo a Edo negli anni di Shunsen.

¹⁵ *Basan* (波山) è una sorta di struzzo mostruoso che emette fiamme dal becco. È contenuto nel lavoro di Shunsen.

hikari, infatti, sta nelle emissioni da loro prodotte: mentre il primo emette luce dall'intero corpo come fosse un sole, i secondi le sprigionano solo dal loro lungo becco, forse il modo scelto da Shunsen per esaltare una delle caratteristiche della nitticora, ossia il potente verso che produce.

5. Considerazioni conclusive

La cosa che brilla è senza dubbio un airone cenerino.

Di quel tipo ve ne sono tanti nell'area di Takashima, nella provincia di Ōmi.
(Yamaoka Genrin 1989, 356-57)

Tanti misteri finora emersi intorno alla figura dell'airone trovano parziale risposta in queste parole dello *Hyakumonogatari hyōban* (Cento racconti molto noti, 1686) di Yamaoka Genrin (1631-1672), una raccolta di *kaidan*.¹⁶ A chiusura di una delle storie, l'autore aggiunge questo dettaglio su un airone cenerino rilucente e sul luogo in cui vivono altri suoi simili, la medesima Takashima teatro di molti dei testi analizzati finora. Neppure a dirsi, è da Genrin che Sekien attinge ispirazione per il suo *aosagi no hi* e, a seguire, tutti gli altri bestiari che come lo *Ehon hyakumonogatari* prendono quest'ultimo a modello.

Nelle tipologie testuali analizzate l'airone svolge sia ruoli di secondo piano, come per gli aneddoti del *Kojiki* e dello *Heike monogatari*, sia da protagonista, in particolare nella poesia e nel dramma *nō Sagi*. L'immagine di uccello mansueto e ragionevole inaugurata dal *Kokin waka* si ripete nel tempo e giunge fino a Shunsen, che raccoglie lo spunto dell'omofonia tra *goi* di Quinto rango e quello di «nitticora» lanciato dallo *Heike monogatari* e dal dramma *Sagi*.

Tra uno spruzzo d'acqua e un bagliore infuocato, appare quindi indubbia la funzione dell'airone di collante tra generi, temi e ambientazioni diverse: è lui infatti il punto di contatto tra *Kokin waka rokujō*, *Makura no sōshi*, *Genji monogatari* e la sua fonte cinese e ancora i *kaidan* di Genrin e i bestiari di Sekien e Shunsen. Solcando la letteratura come correnti d'aria, l'airone compie un variegato viaggio attraverso la storia culturale del Giappone premoderno, una delle poche figure in grado di congiungere luoghi distanti di questo mondo e dell'aldilà.

Bibliografia

- Abe, Akio et al. a cura di. 1998. "Genji monogatari." (6). *Shinhen Nihon koten bungaku zenshū*. vol. 17. Tokyo: Shōgakukan.
- Bun'ichi sōgō shuppan. a cura di. 1996. "Sei o jikkan suru sagiyama." *Birder* 5 [numero speciale *Sagi tte yappari omoshiroi*].
- Cucinelli, Diego. 2021. *Percorsi nella letteratura fantastica giapponese. Demoni e animali fantastici*. Roma: Gangemi.

¹⁶ Dopo la morte di Genrin, l'opera è completata da altri e pubblicata.

- Endō, Jirō, e Nakamura Teruko. 2004. “Manase Gensaku no chosaku no shomondai: ‘Sankyoshiyō bassui’ ‘Saiminki’ wa Gensaku no chosaku ka.” *Nihon Ishigaku Zasshi* 50: 547-68.
- Endō, Jirō, e Nakamura Teruko. 2007. “Manase Dōsan ‘Yakuseinōdoku’ no kenkyū. *Nihon Ishigaku Zasshi* 53: 150-51.
- Fahr-Becker, Gabriele. a cura di. 2000. *Arte dell’Estremo Oriente*. Milano: Könemann.
- Foster, Michael D. 2009. *Pandemonium and Parade*. University of California Press.
- Fujiwara no Kintō. 2016. *Wakanrōishū. Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare* (a cura di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama). Torino: Arlele.
- Heibonsha Chihō Shiryō Sentā. a cura di. 1988. *Tochigiken no chimei*. Tokyo: Heibonsha.
- Heibonsha Chihō Shiryō Sentā. a cura di. 1991. *Shigaken no chimei*. Tokyo: Heibonsha.
- Heibonsha Chihō Shiryō Sentā. a cura di. 1993. *Saitamaken no chimei*. Tokyo: Heibonsha.
- Heibonsha Chihō Shiryō Sentā. a cura di. 1995. *Shimaneken no chimei*. Tokyo: Heibonsha.
- Imoto, Nōichi et al. a cura di. 1995. “Matsuo Bashōshū.” (1). *Shinhen Nihon koten bungaku zenshū*. vol. 70. Tokyo: Shōgakukan.
- Imoto, Nōichi et al. a cura di. 1997. “Matsuo Bashōshū.” (2). *Shinhen Nihon koten bungaku zenshū*. vol. 71. Tokyo: Shōgakukan.
- Imoto Nōichi et. al. a cura di. 2001. “Kinsei haiku haibun shū.” *Shinhen Nihon kotenbungaku zenshū* vol. 72, Tokyo: Shōgakukan.
- Inada, Hideo. 2011. “Yamaguchi Sagiryū no ichi (jō) – Eyama honsho shūkyokuo megutte.” *Yamaguchi kenritsu daigaku gakujutsu jōhō* 4: 13-28.
- Inoue, Sayaka. 2015. “Chishin no rikishi mai saikō.” *Man’yō kodaigaku kenkyū nenpō* 13: 1-14.
- Kajiwara, Masaaki, e Yamashita Hiroaki. a cura di. 1999. *Heike monogatari 2*. Tokyo: Iwanami Bunko.
- Komiya, Toyotaka. a cura di. 1930. *Bashō renkushū*. Tokyo: Iwanami Shoten.
- Migliore, Maria Chiara. a cura di. 2019. *Man’yōshū. Raccolta delle diecimila foglie – Libro XVI: poesie che hanno una storia e poesie varie*. Roma: Carocci.
- Miyamoto, Sachie, e Kumatani Azusa. 2007. *Nihon no yōkai no nazo to fushigi*. Tokyo: Gakushū Kenkyūsha.
- Murasaki Shikibu. 2012. *La storia di Genji* (a cura di Maria Teresa Orsi). Torino: Einaudi.
- Okada, Kikuo. 1986. “Naganoimiki Okimaro ron (ni).” *Nihon bungaku kenkyū* 22: 15-25.
- Satō, Katsuaki. 2008. “Haikai jūin Sagi no ashi gojūin bunseki, jō.” *Wayō joshidaigaku kiyō, jinbunkei-hen* 48: 1-14.
- Sei Shōnagon. 1965. *Makura no sōshi (jō)* (a cura di Matsuura Teishun e Ishida Jōji). Tokyo: Kadokawa Bunko.
- Takahashi, Kiwa. 2001. “Shiratori densetsu” no hitokōsatsu: shiratori ni natta Yamato Takeru.” *Sendai shirayuri joshi daigaku kiyō* 5: 171-184.
- Villani, Paolo. a cura di. 2006. *Kojiki – Un racconto di antichi eventi*. Venezia: Marsilio.
- Yamaoka Genrin. 1989. “Hyakumonogatari hyōban.” In *Edo kaidan shū (ge)*, a cura di Takada Mamoru, 317-366. Tokyo: Iwanami Bunko.
- Yamashita, Keiko. 2021. *Man’yō no tori*. Tokyo: Seibundō shinkōsha.
- Zhuang-zi. 1982. *Zhuang-zi* (a cura di Liou Kia-hway, tr. it. di C. Laurenti e C. Leverd). Milano: Adelphi.

Dizionari ed enciclopedie

Kōjien. 2018. Tokyo: Iwanami Shoten. [versione digitale]

Shin Nihon koten bungaku zenshū. vol. 9. 1975. Tokyo: Shōgakukan. [versione digitale]



Figura 1 – “Aosagi no hi”, *Gazu hyakkiyagyō* (1776), Toriyama Sekien.

Tracciare il senso di una vita. *Wabinureba e Hisakata no* nei codici della raccolta poetica di Komachi (*Komachishū*)

Francesca Fraccaro

Abstract: The way in which Ono no Komachi's personal collection (*Komachishū*) loosely shapes her «life» is believed to have been influenced not only by stories and legends that were orally transmitted soon after her death, but also by the image of flowering and decline depicted in her most celebrated poem, *Hana no iro wa*. Through an analysis of the textual lines of the collection, this paper aims to shed light on the significance of another renowned poem by Komachi, *Wabinureba*. This poem is pivotal in establishing one of the central themes of the *Komachishū* – Komachi's later life of misery (*ukimi*) – and serves as inspiration for the *chōka* that narrates Komachi's sad and uncertain existence following the loss of her partner. By examining the *chōka*, this contribution further argues that, as it was included in a previous 45-poem variant text of the *Komachishū*, it could have served as a potential framework for portraying Komachi's life as depicted in the expanded popular text (the 116-poem *rufubon*) of the collection.

Keywords: Komachishū, rufubon, Karakusabon, Hisakata no, ushi

1. Due poesie, una vita, una raccolta

Alla richiesta di menzionare il *waka* più famoso di Ono no Komachi (att. IX secolo), pochi non citerebbero *Hana no iro wa*:¹

<i>Hana no iro wa</i>	I colori dei fiori
<i>utsurinikeri na</i>	sono, ahimè, sbiaditi,
<i>itazura ni</i>	mentre io invano
<i>wa ga mi yo ni furu</i>	assorta nei pensieri vedevo passare
<i>nagame seshi ma ni</i>	i giorni di pioggia ostinata.

(Sagiyama 2000, 122)

Si tratta in effetti di una poesia giustamente famosa per la complessa visione che essa evoca grazie all'uso magistrale dei *kakekotoba*² e attraverso il

¹ In *Kokin wakashū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 905; d'ora in poi *Kokinshū*), II,113, «soggetto sconosciuto».

² *Furu* combina 降る (cadere [della pioggia]) con 経る (forma attributiva di *fu*, «passare i giorni») e forse 古る (invecchiare). *Nagame* combina 長雨 (lunghe piogge) con 眺め (essere immersa nei pensieri).

Francesca Fraccaro, University of Florence, Italy, francesca.fraccaro@unifi.it, 0000-0003-0215-9966

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Francesca Fraccaro, *Tracciare il senso di una vita. Wabinureba e Hisakata no nei codici della raccolta poetica di Komachi (Komachishū)*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.07, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 47-68, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

richiamo alla tradizione sinetica dei «lamenti delle stanze interne» (*guiyuan*, g. *keien*).³ Nella lettura corrente, questi versi intrecciano infatti all'immagine dei fiori ormai sbiaditi dalla pioggia il ritratto di una donna che nell'osservare tale scenario contempla al tempo stesso la propria bellezza perduta, la fine di un legame amoroso,⁴ e il delinearci, col declino degli anni, di una vita vissuta vanamente.⁵ La superiorità di questo *waka* fu riconosciuta tra i primi da Fujiwara no Kintō (966-1041), che lo incluse tra le tre poesie di Komachi selezionate per il *Sanjūrokuninsen* (Scelta di poesie dei trentasei poeti, ca. 1009-1012),⁶ mentre, circa due secoli dopo, Fujiwara no Teika (1162-1241) lo riprese nel *Kindai shūka* (Poesie eccelse dell'epoca moderna, 1209 ca.), selezionandolo poi per lo *Ogura hyakunin isshu* (Cento poeti, una poesia ciascuno. Testo di Ogura, 1235 ca.).

L'importanza di *Hana no iro wa* è attestata anche dal fatto che esso apre il «testo corrente» (*rufubon*) del *Komachishū*, la raccolta poetica di Komachi facente parte del *Sanjūrokuninshū* (Raccolte dei trentasei poeti).⁷ Tuttavia, in questo

³ *Hana no iro wa* (il «colore dei fiori», accezione con cui compare in genere nel *Kokinshū*), può qui essere inteso anche come un calco dal cinese *huase* 花色, termine in genere riferito alla bellezza femminile nella poesia delle Sei Dinastie (220-589) e Tang (618-907) (Ōtsuka 2011, 33-34). Per gli influssi su Komachi dei *guiyuanshi* (e delle omologhe poesie incluse nelle tre antologie imperiali di *kanshi* compilate sotto i regni di Saga, r. 809-823, e Junna, r. 823-833), si veda innanzitutto Yamaguchi 1979 (su *Hana no iro wa*: Yamaguchi 1979, 158-65). Sulla sua scia, Katagiri (1991, 164-65) ha evidenziato le analogie tra *Hana no iro wa* e uno dei «lamenti delle stanze interne» contenuto nella seconda antologia imperiale di *kanshi*, il *Bunka shūreishū* (Raccolta di splendori dell'arte letteraria, 818): *Shunkei no urami ni washitatematsuru. Isshu* («Armonizzando rispettosamente con Lamento nelle stanze interne a primavera. Una poesia»), di Asano Katori (774-843). In esso la giovane sposa che langue in attesa del marito partito per la guerra – un motivo tipico dei *guiyuanshi* – contempla nelle stanze solitarie il passare del tempo: «l'autunno passa, la primavera torna, per me gli anni si accumulano. / Custode delle vuote stanze, / piango solitaria. [...] Non posso più guardare da sola i petali spargersi. / Sparsi del tutto i petali, il mio volto accenna a invecchiare: / facendo presto ritorno, vorrei voi lo miraste nel breve tempo della sua bellezza» (Kojima 1964, 243).

⁴ A questo sembrano alludere, anche sullo sfondo dei *guiyuanshi*, i pensieri assorti (*nagame*) in cui è immerso l'io poetico.

⁵ Come riassume Katagiri, data la collocazione di *Hana no iro wa* tra le poesie primaverili, è possibile anche interpretare la poesia come la sola descrizione scenica di fiori che appassiscono. Fu questa la lettura privilegiata in epoca Tokugawa a partire da Keichū (1640-1701), e poi generalmente seguita anche in epoca Meiji, di contro all'interpretazione in chiave figurata prevalente nell'epoca precedente, durante la quale *hana no iro* era stato inteso a) come riferimento alla sola «bellezza» di Komachi e b) come riferimento a entrambi il fiore e Komachi (Katagiri 1993, 181-83). La critica odierna riprende in generale le tesi medievali integrandole con il riferimento ai *guiyuanshi*, ma, sulla base delle analogie con *Iro miede* e *Ima wa tote* (*Kokinshū* XV,797 e XV,782), una minoranza di studiosi interpreta, il «colore del fiore» non già in riferimento alla bellezza di Komachi, bensì al «cuore dell'uomo» (*hito no kokoro*) e alla sua mutevolezza (*utsuroi*) (Tanaka 1984, 53-69; Muroki 1998a, 3, nota 1).

⁶ Le altre due sono *Iro miede* e *Omoitsutsu* (*Kokinshū* XV,797 e XII,552).

⁷ Il *Sanjūrokuninshū*, compilato su influsso del già menzionato *Sanjūrokuninsen* di Kintō, apparve, si pensa, dopo la morte di Kintō. Pur restando fissi i nomi dei Trentasei poeti, le loro

caso il giudizio estetico non sembra essere stato il criterio determinante: i versi dovrebbero essere stati prescelti perché condensano il significato della «vita» della poetessa. Nelle sue molteplici versioni la raccolta appare infatti interessata, più che al valore letterario dei *waka* di Komachi, all'esperienza paradigmatica che essi rappresentano rispecchiando un'esistenza a suo modo esemplare. Di fatto le raccolte poetiche private (*shikashū*) fiorite in quest'epoca (seconda metà del X-XI sec.) non sono sempre sillogi d'autore, al contrario: come spiega Morimoto Motoko, nella maggioranza dei casi esse vanno lette come documenti di vita privata, ricordi legati a singoli personaggi rappresentati nei loro rapporti sentimentali, affettivi o amicali (Morimoto 1992, 9). Negli anni che vanno dal *Gosenshū* allo *Shūishū* è nota inoltre la tendenza ad articolare alcuni *shikashū*, per mano dell'autore stesso o per intervento altrui, in veri e propri racconti poetici affini agli *utamonogatari*,⁸ configurando così dei resoconti biografici sui titolari delle raccolte. Come vedremo, nella sua parte iniziale la versione «corrente» del *Komachishū* accenna a costruire una storia sulla poetessa, contestualizzando le poesie attraverso l'uso ripetuto di *kotobagaki*, senza tuttavia che il racconto così iniziato trovi poi seguito nel resto della raccolta. Pur non potendosi definire una «raccolta poetica di tipo narrativo» (*monogatariteki shikashū*), il *Komachishū* presenta nondimeno – attraverso i *waka* originali, varie composizioni di attribuzione incerta (le cosiddette «poesie di fonte ignota», *shussho fumei no uta*)⁹ e poesie chiaramente spurie –, una serie di tasselli poetici ricomponibili nella «vita» irrealizzata e infelice della grande poetessa. Poesia dopo poesia, il *rufubon* delinea infatti il profilo di una donna che, pur vivendo con passione le proprie relazioni amorose, ne subisce dolorosamente la precarietà, scivolando verso una vecchiaia di abbandono e declino, verso l'emarginazione sociale e la monacazione, sino a prefigurare pateticamente la propria morte. Nella lettura datane da Katagiri nell'ormai classica monografia *Ono no Komachi tsuiseki*,¹⁰ l'immagine di Komachi che affiora dal *rufubon* rifletterebe le leggende già diffusesi su di lei a meno di un secolo dalla scomparsa, in particolare i racconti relativi alla parabola di splendore e declino che l'avrebbero vista diventare la protagonista dell'edificante racconto *Tamatsukuri Komachishi sōsuisho* (Il libro dello splendore

raccolte, compilate tra gli anni del *Gosen wakashū* (Raccolta di poesie giapponesi. Scelta posteriore, 956 ca., da ora in poi *Gosenshū*) e quelli dello *Shūi wakashū* (Raccolta poesie giapponesi, spigolature, 1005-1007, d'ora in poi *Shūishū*), potevano appartenere a linee testuali diverse, e sin dagli inizi la compilazione dovette quindi circolare in varie versioni (Shimada 1992, 114). Ciò vale, come vedremo, anche per il *Komachishū*, pervenutoci in redazioni diverse, tutte postume e compilate da terzi, in taluni casi, come per il *rufubon*, a più mani, per fasi successive e contaminazioni con altre versioni.

⁸ Sulla contiguità tra le raccolte poetiche private, *utamonogatari* e *nikki* si veda Konishi 1986, 251-56.

⁹ Le poesie di fonte ignota sono *waka* che non compaiono in alcuna altra fonte coeva: potrebbero in teoria essere di Komachi, ma sulla base di criteri stilistici e lessicali sono oggi ritenute apocriefe dagli studiosi.

¹⁰ Katagiri 1993, 180-81.

e declino di Komachi di Tamatsukuri, X-XI sec.?).¹¹ Al tempo stesso, seguendo sempre Katagiri, mentre rispecchia le storie circolanti su Komachi, la raccolta racchiuderebbe in sé anche la matrice poetica da cui queste stesse storie sarebbero scaturite: *Hana no iro wa*, appunto (Katagiri 1993, 181-182; 187). Secondo lo studioso, il motivo centrale dei versi – ciò che è splendidamente fiorito, declina e avvizzisce – può infatti considerarsi il nucleo da cui irradieranno le leggende relative a una Komachi bellissima in gioventù, misera e derelitta nella vecchiaia, ma costituisce anche il fulcro attorno a cui si dipana, per fasi successive, l'intero testo corrente, che ne amplifica e articola il paradigma in un processo alimentato sia dall'esterno (le storie) sia all'interno della raccolta (l'inclusione di poesie, anche spurie, in tema con il destino femminile delineato in *Hana no iro wa*).

Ora, la centralità di *Hana no iro wa* nell'opera di Komachi, così come nella sua ricezione critica e letteraria, è indiscutibile, ma non mancano pareri negativi verso la ricostruzione di Katagiri. Akegawa Tadao ha sostenuto ad esempio che questo *waka* sarebbe stato associato alle leggende relative alla prosperità e caduta di Komachi solo tra la fine del periodo Heian (794-1185) e gli inizi del periodo Kamakura (1185-1333) (Akegawa 1982, 49). Guardando alla collocazione primaverile della poesia nel *Kokinshū*, lo studioso, in linea con le tesi avanzate in epoca Tokugawa, sostiene che essa in origine fosse interpretata in chiave scenica e che la sua ricezione in chiave biografica – come la vita di Komachi – possa essere stata influenzata dalla circolazione del *Tamatsukuri Komachishi sōsuisho* (Akegawa 1982, 48 e 46). Quanto al posizionamento di *Hana no iro wa* a inizio raccolta (*rufubon*), considerando che le altre versioni del *Komachishū*

¹¹ Si tratta di una poesia in sinitico (124 versi di cinque caratteri ciascuno), scritta nello stile degli inni buddhisti (*zan*, *g.*, *san*) e preceduta da una lunga introduzione (*Jo*) in prosa. Attribuito un tempo a Kūkai (774-835), e ispirato in parte a opere dello stesso, come lo *Shōjikai no fu* (Rapsodia del mare di nascite e morti) e il *Mujō no fu* (Rapsodia sull'impermanenza), il testo narra dell'incontro tra un monaco itinerante e una vecchia stracciona, vacillante e denutrita. Essa gli racconta di essere nata in una famiglia di intrattenitrici favolosamente ricche, e di essere stata in gioventù bellissima, tanto che i genitori, rifiutando tutti i suoi corteggiatori, miravano a farne una consorte imperiale. Colpita dalla morte prematura di tutti i famigliari è poi caduta in miseria, ed è stata costretta a diventare la concubina di un cacciatore già ammogliato, da cui ha avuto un figlio. Alla fine, morti sia il figlio che il cacciatore, resta sola, vecchia e in miseria. Suo solo desiderio è ora volgersi al Buddha e concentrarsi sulla possibilità di rinascita nel Paradiso di Amida. L'unica menzione del nome di Komachi si trova nel titolo e ciò fa ritenere che il *Tamatsukuri Komachishi sōsuisho* fosse in origine una composizione ometica incentrata sulla «prosperità e declino di una donna» – magari così intitolata (*Nyonin sōsuisho*) – cui si sarebbe sovrapposto nel tempo, sulla base di analogie con le sue poesie e le storie circolanti sulla poetessa, il nome di Komachi (Tochio 1994, 13). La datazione e attribuzione dell'opera sono incerti: tra i nomi dei possibili autori, o comunque dei letterati coinvolti da religiosi nella sua stesura, vengono privilegiati quelli di Miyoshi Kiyoyuki (847-918) e, soprattutto, di Fujiwara no Akihira (989-1066), compilatore dello *Honchō monzui* (Quintessenza letteraria del nostro Paese, 1060) e dello *Shin sarugakuki* (Resoconto sui nuovi divertimenti comici, 1050-1060 ca.) con il quale il *Tamatsukuri Komachishi sōsuisho* presenta forti analogie nell'uso di liste lessicali (Tochio 1994, 19-20; Itō 2007, 147-50). Per un'analisi del *Tamatsukuri Komachishi sōsuisho* e per la traduzione inglese del testo si rimanda a Kawashima 2001, 130-46; 306-21.

cominciano con un altro *waka* (*Ayamegusa*, di cui più avanti), esso potrebbe dover molto alla sua esaltazione da parte di Teika ed è forse il risultato di rimaneggiamenti della raccolta invalsi tra la fine del periodo Heian e l'inizio del periodo Kamakura, quando essa avrebbe preso l'assetto definitivo di 116 *waka* (Akegawa 1982, 48-49).

Per quanto non supportate da una disamina approfondita delle diverse famiglie di testi del *Komachishū*, credo che le osservazioni di Akegawa debbano essere tenute in considerazione. Sembrano inoltre pertinenti i rilievi da lui fatti circa le citazioni delle poesie di Komachi in vari *monogatari* d'epoca Heian e *setsuwashū* medievali: in essi il primato spetta non già a *Hana no iro wa*, bensì ai tre *waka* interpolati nel *Kanao* (Prefazione in *kana*) del *Kokinshū: Wabinureba*¹² e i già citati *Iro miede* e *Omoitsutsu* (Akegawa 1982, 46-48).¹³ Tra questi particolarmente importante sembra essere stato *Wabinureba*, che lo stesso Katagiri affianca a *Hana no iro wa* quale possibile matrice dei resoconti relativi a una Komachi ormai decaduta, povera e raminga (Katagiri 1993, 187-88).

Composto in risposta al messaggio di Funya no Yasuhide, quando questi, nominato segretario presso il governatorato di Mikawa, chiese all'autrice: «Che ne dite di venire a ispezionare la provincia?»

<i>Wabinureba</i>	Immersa come sono nello sconforto,
<i>mi o ukikusa no</i>	estirpereì l'amara radice di questo destino,
<i>ne o taete</i>	e come erba galleggiante,
<i>sasou mizu araba</i>	se ci fosse un'acqua che mi invita,
<i>inamu to zo omou</i>	mi lascerei trascinare via lontano.

(Sagiyama 2000, 560)

L'invito di Fun'ya no Yasuhide (metà IX sec.) è scherzoso, e la risposta dovrebbe intendersi in chiave affettuosa e amichevole, quale espressione di cameratismo verso un poeta appartenente alla sua stessa cerchia.¹⁴ Tuttavia, al di là del tono apparentemente leggero, la poesia comunica un senso di profondo sconforto, modulandolo poi nella contemplazione di un destino amaro e incerto attraverso lo sdoppiamento di *mi wo u* 身を憂 («è amara la mia vita/destino») in *ukikusa* 浮き草 («erba galleggiante», lemna). Considerando che l'incarico di segretario era assai modesto, il ritratto penoso e sradicato che la poetessa dà di sé stessa, potrebbe avere indotto alcuni lettori a interpretare *Wabinureba* come la risposta di una Komachi ormai decaduta sul piano sociale, e dunque disposta a seguire nelle province persino un funzionario di basso rango come Yasuhide

¹² *Kokinshū* XVIII, 938.

¹³ I tre *waka* seguono nel *Kanao* la critica di Komachi (Sagiyama 2000, 56). Costituiscono uno dei «commenti antichi (*kochū*) inseriti nel testo da un anonimo commentatore del periodo successivo» (Sagiyama 2000, 40).

¹⁴ Tanaka Kimiharu legge *Wabinureba* come un rifiuto, attivando un *kakekotoba* in *inamu* 去なむ (me ne andrò lontano) e sdoppiandolo in 否む (dico di no/rifiuto): in questo caso prevarrebbe il senso puramente brillante e scherzoso (Tanaka 1984, 44-45).

(Katagiri 1993, 188). Cruciale risulta in questa lettura del *waka* il *kakekotoba uki* 憂き・浮き (amaro/fluttuante), che riferito alla persona (*mi*) di Komachi riflette il senso di un destino negato e di una condizione instabile, priva di appoggi, suscettibile di derive sociali e materiali (l'allontanamento dalla capitale).¹⁵

Partendo da queste premesse, nelle pagine che seguono cercherò di mostrare come, forse ancor più di *Hana no iro wa*, *Wabinureba* possa avere avuto un ruolo determinante nel forgiare una certa immagine di Komachi. Esso sembra infatti avere in parte influenzato i criteri compilativi di una delle versioni più antiche della raccolta, il cosiddetto «Codice con decorazioni a motivi *karakusa* della Biblioteca Shiguretei della casata Reizei», di cui ci occuperemo tra breve. Sembra inoltre avere ispirato, attraverso l'immagine sdoppiata di un destino amaro e precario racchiusa in *mi o ukikusa*, la poesia di fonte ignota che compare al centro di tale versione (n. 25), ossia il *chōka* di lamento per la morte della persona amata (poesia n. 67 del *rufubon*).¹⁶ Lo scopo di questo contributo è mostrare come proprio questa composizione – a mia conoscenza poco o nulla studiata – costituisca forse, approfondendo il motivo centrale di *Wabinureba*, un primo abbozzo della leggenda di Komachi e come essa possa avere poi influenzato gli ampliamenti apportati per fasi successive al testo corrente (*rufubon*) del *Komachishū*. Per chiarire i passaggi sopra delineati, ossia i criteri compilativi del codice con motivi *karakusa*, la centralità di *Wabinureba* e del *chōka* in questa particolare versione della raccolta e il successivo impatto sulla compilazione accresciuta del *rufubon*, si rende prima necessario trattare in breve dei testi manoscritti e a stampa del *Komachishū*.

2. Le famiglie di codici del *Komachishū*

Come già accennato, il *Komachishū* fa parte delle raccolte incluse nel *Sanjūrokuninshū*, e come per gli altri *shikashū* inclusi nella compilazione se ne conoscono più versioni, facenti capo, nel caso specifico, ad almeno quattro gruppi di testi:¹⁷

- a) la famiglia del «Codice delle Raccolte dei geni poetici» (*Kasen kashūbon*),¹⁸ o del «testo corrente» (*rufubon*), costituito da 115 (o, a seconda dei testi-

¹⁵ *Ushi* (penoso, odioso, amaro) è un sentimento di infelicità o amarezza determinato spesso da speranze o aspettative disattese. Si lega per eccellenza a *yo* (mondo), ma qualifica di frequente anche termini come *mi* (la propria persona/vita) o *sukuse* (destino). Per una disamina approfondita dei significati di *ushi* e sul *kakekotoba uki* 憂き・浮き si veda Fraccaro 2014.

¹⁶ La numerazione delle poesie segue in questo articolo l'edizione curata da Muroki 1998a, che adotta come testo base la versione a stampa di 115 poesie dell'era Shōhō (1647). Katagiri prende a testo base la stessa versione, ma la integra con l'inserimento, dopo la poesia n. 41, di un *waka* presente negli altri codici della stessa famiglia (Katagiri 1993, 194). Ciò crea, a partire dalla poesia n.42, una sfasatura nella numerazione dei *waka* dell'edizione di Muroki e quella del *rufubon* riprodotto in Katagiri, dove il *chōka* è la poesia n. 68 (Katagiri 1993, 221).

¹⁷ Per l'elenco che segue e le relative note si è fatto principalmente riferimento a Hattori 2016, 18-58; Sumida 2009, 57-271; Muroki 1998b; Fischer 1972, 85-118.

¹⁸ Si tratta del gruppo di edizioni, manoscritte e a stampa, cui appartiene la versione sostitutiva, non conforme all'originale, della copia perduta del *Komachishū* inclusa nel cosiddetto *Nishi Honganji sanjūrokunin kashū* (Raccolte private dei trentasei poeti, [testo del] Nishi Honganji),

- moni, 116 e più) poesie, suddivisibili nel corpo originale del testo (99/100 poesie), e due aggiunte successive di 11 e 5 poesie;¹⁹
- b) la famiglia del «Codice della Biblioteca del Santuario [di Ise]» (*Jingū bunkobon*), noto anche come «testo variante» (*ihon*), costituito da 69 poesie;²⁰
- c) il Codice manoscritto 105-3 della Biblioteca Seikadō (*Seikadō bunkobon* [105-3]), costituito, nella parte originaria, da 68 poesie;
- d) il codice manoscritto facente parte del *Sanjūrokuninshū* decorato con motivi *karakusa* della Biblioteca Shiguretei della casata Reizei (*Reizeike Shiguretei bunkozō karakusa sōshokubon*, d'ora in avanti *Karakusabon*), costituito da 45 poesie.²¹

offerto nel 1112 all'imperatore abdicario Shirakawa (1053-1129; r. 1074-1086) per il suo sessantesimo genetliaco e poi donato dall'imperatore Gonara (1496-1557; r. 1528-1557) a un monaco del Nishi Honganji, Shōjo (1472-1554), nel XVI secolo. Questa famiglia si suddivide in tre principali sottofamiglie di testi: a) il Codice a stampa dell'era Shōho (*Shōhoban kassen kashūbon*) del 1647, costituito da 115 poesie; b) il Codice del Dipartimento degli archivi e mausolei imperiali 506-8 B (*Shoryōbu* [506-8] *otsubon*), di 116 poesie; c) il Codice Shōkū della Biblioteca Shiguretei della casata Reizei (*Reizeike Shiguretei bunkozō Shōkūbon*), di 125 poesie. Stando all'*okugaki* (colophon), questo codice, redatto in *katakana e kanji*, è basato su una copia eseguita dal nobile di terzo rango Fujiwara no Akiie nel 1176, collazionata nel 1254 con un codice, probabilmente appartenente alla famiglia del *Jingū bunkobon*, «del religioso [*nyūdō*] di terzo rango Kujō» e poi copiata nel 1292 da Fujiwara no Suketsune e dal monaco Shōkū. Ne esiste una copia dell'Archivio imperiale (*Shoryōbu* [510-12] *kōhon*) sostanzialmente eguale, anche se redatta in *hiragana e kanji* e caratterizzata dalla presenza di errori e lacune (Hattori 2016, 21-22). La differenza tra la versione di 115 poesie e la versione di 116 poesie è data dal fatto che il Codice a stampa dell'era Shōho, spesso usato come testo base per le odierne edizioni del *Komachishū*, non contiene la poesia del *Kokinshū* IV,189 (Anonimo), che seguendo la n. 41, figura come n. 42 nei codici di 116 poesie. Si tratta di una probabile dimenticanza, e si ritiene che anche la versione originale di questa sottofamiglia di testi includesse 116 poesie. Katagiri riporta in calce a *Ono no Komachi tsuiseki* la versione del Codice a stampa dell'era Shōho integrata con la poesia mancante (Katagiri 1993, 195-205).

¹⁹ Introdotte rispettivamente dalla dicitura *Tahon no uta jūissu* (Undici poesie da un altro testo) e *Mata tahon no goshu* (Ulteriori cinque poesie da un altro testo).

²⁰ Il testo del *Jingū bunkobon* è una copia del *Komachishū* presumibilmente esemplata sull'originale già incluso nel *Nishi Honganji sanjūrokunin kashū* e poi andato perduto. Come già detto, l'originale mancante venne sostituito nel XVII secolo con una copia del testo «corrente», ma essendoci pervenute delle copie integrali del *Nishi Honganji sanjūrokuninshū* contenenti il *Komachishū* del gruppo «variante», si ritiene che l'originale del 1112 possa avere fatto parte di questa famiglia di testi (Fischer 1975, 86-87). In particolare, il *Komachishū* incluso in una copia del *Nishi Honganji sanjūrokunin kashū* del 1607 condotta sotto la direzione di Nakanoin no Michikatsu (1558-1610) e conservato al Santuario d'Ise (manoscritto 3-1204) – il *Jingū bunkobon*, appunto – viene assunto come testo di riferimento o testo base del gruppo *ihon*. Katagiri lo riporta in calce a *Ono no Komachi tsuiseki* (Katagiri 1993, 206-12).

²¹ Si tratta di una copia del tardo periodo Heian, forse eseguita, al pari dello *Henjōshū* (Raccolta di Henjō), contenuto nello stesso *Sanjūrokuninshū* dello Shiguretei bunko, da una certa «Jōsaimonin Echizen», ossia una dama «Echizen» al servizio di Jōsaimon'in, identificata con la principessa Muneko (o Tōshi, 1126-1189), figlia dell'imperatore Toba (1103-1156, r. 1107-1123) (Hattori 2016, 33).

I testi «corrente» (*rufubon*) e «variante» (*ihon*)²² sono stati oggetto di fondamentali studi da parte di Maeda Yoshiko e Katagiri Yōichi.²³ Le ricerche di Katagiri, in particolare, hanno dato un contributo a tutt'oggi imprescindibile a questo campo di studi, schiudendo nuove vie non solo per quanto concerne le questioni relative alla genesi della raccolta e all'attribuzione dei *waka* in essa contenuti, ma anche in rapporto alla ricezione della poesia di Komachi nel secolo e oltre successivo alla sua morte. Nonostante la presenza di *waka* spuri nella raccolta fosse già nota agli studiosi, si deve infatti a Katagiri la proposta di restringere radicalmente in essa il numero di poesie ascrivibili alla poetessa, limitandolo ai *waka* già assegnatili nel *Kokinshū* (18) e, dubitativamente, nel *Gosenshū* (4).²⁴ Lo studioso suddivideva poi il resto delle composizioni in *waka* di attribuzione incerta (ossia i 62 *waka* di fonte ignota che potrebbero essere di Komachi come non esserlo) e in *waka* composti da terzi (32). Nello stesso articolo, Katagiri si soffermava anche sull'esemplare «variante» del *Jingū bunkobon*, osservando come nella parte originale, cioè fino al *waka* n. 62,²⁵ esso non presenti alcuna poesia chiaramente spuria, aspetto che, assieme all'assenza di lunghi *kotobagaki* (presenti invece nella parte iniziale del *rufubon*), lo avvicinerebbe alla prima antologia imperiale, collocandone la compilazione in tempi presumibilmente anteriori al *rufubon* (Katagiri 2000 [1966], 460-61). Il prosieguo di queste prime ricerche trovava poi coronamento nell'ormai classica monografia su Ono no Komachi, pubblicata nel 1975.²⁶ In essa l'autore proponeva, sulla base di criteri attributivi e lessicali, una ripartizione del corpo principale del *rufubon* in tre sezioni: A) *waka* 1-45; B) *waka* 46-77; C) *waka* 78-100,²⁷ cui aggiungere poi i due ampliamenti successivi di D) undici e E) cinque poesie (Katagiri 1993, 77-89). Nell'analisi di Katagiri, il gruppo A, considerabile il nucleo originale della raccolta, pur comprendendo anche vari testi di attribuzione incerta e poesie di terzi (p.e., 7, 36), si incentra su *waka* di Komachi desunti dal *Kokinshū* e dal *Gosenshū*.²⁸ Il gruppo B, d'altro canto, con-

²² Katagiri data gli originali, oggi perduti, tra la fine del X e gli inizi dell'XI secolo per entrambi i testi (Katagiri 1993, 127-28).

²³ Maeda 1943 e Katagiri 2000 [1966]; 1993; 1991.

²⁴ Katagiri (2000 [1966], 454-56; 1993, 82-83). Nella sua importante monografia su Komachi Maeda Yoshiko aveva in precedenza assegnato a Komachi ben 83 *waka* (i 66 inclusi nelle antologie imperiali, più i 17 presenti solo nel *Komachishū*) (Maeda 1943, 82).

²⁵ A questa parte furono aggiunte in tempi successivi poesie composte da terzi (63-65-66) e una famosa sequenza narrativa (67-69) per la quale rimando alla nota 60 di questo contributo.

²⁶ Katagiri 1993 (edizione riveduta della monografia del 1975).

²⁷ Poesie 1-44, 45-76, 76-99 nell'edizione di Muroki 1998a.

²⁸ Riporto qui i numeri delle poesie del *Kokinshū* (KKS) e del *Gosenshū* (GSS) contenute nella parte A, seguiti tra parentesi dalla numerazione del *rufubon*. KKS: II,13 (1); XIII,635 (12); XIII,656 (14); XIV,727 (15); XII,552 (16); XII,553 (17); XII,554 (19), XV,797 (20); XV,822 (21), XIII,623 (23), XIX,1030 (24), XIII,658 (25), XX,1104 (30), XV,782 (31); XII 557 (40). Le due poesie mancanti del *Kokinshū* (XIII, 657 e XVIII,939) sono incluse rispettivamente nella parte B (70 nella numerazione di Muroki 1998a), e nella parte supplementare di 11 poesie (107 nella numerazione di Muroki 1998a). GSS: XI,779 (2), XV,1090 (33);

tiene una sola poesia attribuibile con certezza a Komachi,²⁹ e un nutrito gruppo di poesie di fonte ignota che non solo sono presenti anche nel *Jingū bunkobon*, ma sembrano ricalcare parzialmente la disposizione, facendo supporre che il nucleo iniziale del *rufubon* sia stato successivamente ampliato per contaminazione con un testo della famiglia «variante» (Katagiri 1993, 86). Infine, il gruppo C si incentra su poesie di terzi tratte dal *Kokinshū* e dal *Gosenshū* e non contiene alcun *waka* desunto dallo *ihon*. Si tratta quindi di un ulteriore ampliamento presente solo nei testi della famiglia «corrente» (Katagiri 1993, 89). Almeno per quanto concerne l'individuazione della parte A quale nucleo originario del *rufubon*, le tesi di Katagiri sono state in generale accolte anche dagli altri studiosi, sia pure apportandovi qualche modifica. In particolare è di Muroki Hideyuki e Takeda Sanae la proposta di restringere la parte A ai primi quaranta *waka* (anziché quarantacinque), in ragione del fatto che le poesie 41-45³⁰ comprendono già poesie di terzi (Muroki 1998b, 199; Takeda 2019, 169-70).

Come già accennato, alle due famiglie di testi – *rufubon* e *ihon* – si affiancano altri due esemplari: il codice manoscritto 105-3 della Biblioteca Seikadō, e il codice manoscritto decorato con motivi *karakusa* della Biblioteca Shiguretei della casata Reizei.³¹ Entrambi questi esemplari sono stati resi completamente accessibili al pubblico solo in tempi piuttosto recenti: nel 1999 la riproduzione fotografica del *Karakusabon* (Zaidai hōnin Shiguretei bunko 1999, 5-40), e nel 2000 la riproduzione in microfilm del *Seikadō bunkobon*.³²

Tra queste due acquisizioni, il *Karakusabon* presenta alcune peculiarità che lo rendono di particolare interesse.

- È la versione più breve (45 poesie);
- salvo un'unica eccezione (la poesia n. 3),³³ non contiene che poesie originali di Komachi desunte dal *Kokinshū* (13 in tutto) e *waka* di fonte ignota;
- contrariamente a quanto accade per la parte A del *rufubon*, presenta un numero limitatissimo di *kotobagaki*;
- diversamente dalla parte A del *rufubon* e dallo *ihon* (con il quale sembra avere comunque molti punti di contatto), non include nessuna delle quattro poesie attribuite a Komachi nel *Gosenshū*.

Soffermandosi su quest'ultimo aspetto, Katagiri ha avanzato l'ipotesi che si possa trattare di una versione «inaspettatamente antica» della raccolta, ossia

XVII:1195 (34). GSS XIX,1360 è incluso nella parte supplementare di «ulteriori cinque poesie» e chiude il *rufubon* (115 nella numerazione di Muroki 1998a).

²⁹ Poesia n. 70 in Muroki 1998a, n. 71 in Katagiri 1993.

³⁰ Poesie nn. 41-44 in Muroki 1998a.

³¹ Anche questi due manoscritti devono considerarsi a rigore dei testi «varianti» (*ihon*), ma poiché il termine *ihon* viene spesso adoperato in riferimento alla sola famiglia del *Jingū bunkobon*, ritengo opportuno mantenerli distinti.

³² Le caratteristiche generali di questo testo sono descritte in Sumida 2009, 169-81.

³³ *Kokinshū* IV,189, Anonimo, «Un componimento presentato alla gara di poesia presso la residenza del principe Koresada» (Sagiyama 2000, 162).

antecedente al *Gosenshū*, e di conseguenza alla prima sezione (A) del *rufubon* (Katagiri, Tanaka 1999, 12-13). Altri studiosi hanno argomentato contro questa tesi, sostenendo l'antioriorità della sezione A del *rufubon* e una possibile derivazione dalla medesima sia del *Jingū bunkobon* sia del *Karakusabon*, dove sarebbe stata rimaneggiata per ampliamenti (altre poesie di fonte ignota) e eliminazioni (p.e., le poesie dei partner di Komachi negli *zōtoka*) (Takeda 2019, 172-73; 181-82). Le nuove poesie aggiunte nello *ihon* e nel *Karakusabon* sarebbero state in un secondo momento inserite nella parte B del *rufubon*. Di fatto, nonostante l'ovvia presenza delle poesie del *Kokinshū* e la comune inclusione di vari *waka* di fonte ignota, sembra difficile postulare una derivazione diretta del *Jingū bunkobon* e *Karakusabon* dalla parte A del *rufubon*, mentre, in base alle corrispondenze nella disposizione delle poesie, appare verosimile l'ipotesi avanzata dalla stessa studiosa, secondo cui la sezione B sarebbe stata ampliata anche per contaminazione con il *Karakusabon* (Takeda 2019, 181).

Più che insistere su una derivazione rimaneggiata dello *ihon* e del *Karakusabon* da *rufubon* A, pare ragionevole ricondurre la compresenza di due *Komachishū* antichi e molto diversi tra loro (*rufubon* A e *Karakusabon*) all'esistenza di due distinte versioni della raccolta (Sumida 2009, 210). Secondo Sumida, creato un primo *Komachishū* incentrato sulle poesie del *Kokinshū*, si sarebbero poi compilate a) versioni contenenti i *waka* del *Gosenshū* (*rufubon* A) e b) versioni irrelate alla seconda antologia imperiale (*Karakusabon* e *ihon*³⁴) (Sumida 2009, 210). Nella lettura della studiosa, l'assenza delle poesie del *Gosenshū* nel *Karakusabon* rifletterebbe non tanto, o non soltanto, l'antichità del testo, quanto i diversi criteri compilativi che lo informano, primo tra tutti quello di non riprendere le poesie della seconda antologia imperiale e l'impianto narrativo che le contraddistingue.

3. I criteri compilativi del *rufubon* (nucleo antico) e del *Karakusabon*

Almeno per quanto concerne l'esistenza di più versioni antiche basate su criteri compilativi diversi, le tesi di Sumida meritano attenzione. È risaputo infatti che la parte A del *rufubon* si caratterizza per l'uso spiccato di *kotobagaki* (26 sulle prime 40 poesie) (Muroki 1998b, 199-200; Hattori 2016, 23-24). Vi compare inoltre un numero notevole di *zōtoka*, e, anche in assenza di risposta, molti *waka* sono presentati come invii a qualche interlocutore (principalmente l'amato, ma non solo: la poesia n. 9 è, p.e., indirizzata alla nutrice). Ancora, si riscontra la propensione a dialogizzare persino poesie di Komachi che non erano in origine scambi poetici, come ad esempio i *waka* sul sogno, che nel *Kokinshū* (XII, 552-54, XIII, 656-58) recano la dicitura «soggetto sconosciuto» (*dai shirazu*).³⁵

³⁴ Lo *ihon* contiene anche poesie del *Gosenshū*, ma, come nota Sumida, esse sono collocate in coda al nucleo primitivo della raccolta (47, 52, 54, 55) e potrebbero essere state aggiunte a posteriori (Sumida 2009, 210).

³⁵ Le prime due poesie della serie sul sogno (*Kokinshū* XII, 552-53; «soggetto sconosciuto») vengono presentate in sequenza (nn.16-17) a formare un racconto, introducendo la prima (*Omoitsutsu*) con: «Poiché le era apparso in sogno» (*Yume ni mieshikaba*), e la seconda

Considerando che, oltre a essere dialogizzate, tali poesie sono contestualizzate e accresciute in modo da evocare una storia d'amore segreta con un personaggio d'alto rango,³⁶ si avverte la tendenza a trasformare gli originali di Komachi in una sorta di *utamonogatari* (Muroki 1998b, 200). In linea con questo orientamento, un monologo come *Aki no yo mo* (*Kokinshū* III,635; «soggetto sconosciuto») nel *rufubon* (n. 12) viene fatto precedere da un lungo *kotobagaki*³⁷ e corredato di una risposta, abbinandolo alla poesia di Mitsune (att. 894) da cui è seguito nel *Kokinshū* (III,636). Nel complesso, per quanto la parte A sia aperta da *Hana no iro wa*, non si evidenzia in essa particolare enfasi sul tema di questo *waka*, ossia la contemplazione di una vita spesa invano. Né, benché la seconda poesia³⁸ sia incentrata sul motivo dell'incertezza del legame amoroso e dell'infelicità (浮き・憂き) che ne deriva, risulta in alcun modo preminente in questa sezione la riflessione sulla penosità del proprio destino. Come osserva Muroki, il tema precipuo sembra essere quello della mutevolezza dei sentimenti dell'uomo (*utsuroi*) e il filo conduttore si dipana sui lamenti di Komachi circa la difficoltà degli incontri e la precarietà del rapporto (Muroki 1998b, 199). La presentazione dei *waka* appare così improntata al mondo episodico dei brevi racconti galanti raccolti nel *Gosenshū*.

Ora, se confrontato con la sezione A, il *Karakusabon*, esibisce una tendenza contraria: i *kotobagaki*, come già evidenziato, sono ridotti al minimo e così gli scambi poetici. In altre parole, mentre la parte A dialogizza i testi, il *Karakusabon* insiste su monologhi, tradendo talora gli originali di Komachi. Se si eccettua la prima, enigmatica poesia, all'apparenza un invio, tale sembra essere ad esempio il criterio cui si conforma la serie iniziale, costituita dai seguenti *waka*:³⁹

(*Utatane ni*) con: «Avendolo raccontato a lui, e dicendosi egli toccato, in risposta: [...]» (*Kore o, hito ni katarikereba*, «aware narikeru koto kana» *to aru kaeshi* [...]. Muroki 1998a, 6).

³⁶ La poesia n. 14 (*Kokinshū* XIII,656) è preceduta dal *kotobagaki*: «Facendole segretamente visita un personaggio di alto rango» (*Yamugotonaki hito no shinobitamau ni*; Muroki 1998a, 5).

³⁷ «A una persona che, al mattino dopo una notte da lei passata in intima conversazione con qualcuno, le aveva indelicatamente chiesto di spiegare di cosa avesse mai parlato sino all'alba di una notte così lunga: [...]» (*Hito to monoiu tote akeshi tsutomete*, «*Kabakari nagaki yo ni, nani koto o, yomosugara iikashitsuru zo*» *to ainō togameshi hito ni* [...]; Muroki 1998a, 5).

³⁸ La poesia n. 2 riprende *Gosenshū* XIII,779, introducendo i versi come segue:

Poiché l'uomo appariva mutato nei sentimenti:

Dacché il cuore / m'indusse a salire / sull'instabile barca fluttuante, / ogni singolo giorno per l'onde / m'intrido di lacrime amare (*Kokoro kara / ukitaru fune ni / norisomete / hitohi mo nami ni / nurenu hi zo naki*; Muroki 1998a, 3). In *ukitaru fune* (barca fluttuante) *uki* 浮き si sdoppia in *uki* 憂き (barca amara/carica di amarezze, riferito sempre al rapporto amoroso).

³⁹ Riporto qui i testi nella versione del *rufubon* (Muroki 1998a), non essendo presenti nei *waka* varianti significative rispetto al *Karakusabon* (uniche differenze rilevabili in quest'ultimo sono *omoishi wa vs. omoishi o* in *Ayamegusa* e *sae zo utsurinikeru vs. sae ni utsurinikeri* in *Ima wa tote*). Per le varianti testuali dei diversi codici ho fatto riferimento all'utilissima tavola sinottica contenuta in Sumida 2009, 392-461. Per i *kotobagaki* presenti/assenti nelle diverse versioni della raccolta ho consultato inoltre la tavola sinottica fornita sempre in Sumida 2009, 163-168.

(rufubon 45, ihon 1)

<i>Ayamegusa</i>	Da altri recisa
<i>hito ni ne tayu to</i>	ogni radice d'acoro credevo,
<i>omoishi o</i>	di nuove non pensavo averne più,
<i>wa ga mi no uki ni</i>	ma, ecco, questa è nata dalla palude
<i>ouru narikeri</i>	di miseria ch'è la mia persona. ⁴⁰

(rufubon 38, ihon 31)

Wabinureba (v. sopra)

(rufubon – [42], ihon –)⁴¹

<i>Itsu wa to wa</i>	I pensieri malinconici
<i>toki wa wakanedo</i>	non hanno stagioni,
<i>aki no yo zo</i>	ma la sera d'autunno
<i>mono o omou koto no</i>	è, veramente,
<i>kagiri narikeru</i>	il culmine del tormento. (Sagiyama 2000, 162) ⁴²

(rufubon 23, ihon 6)

<i>Mirume naki</i>	Non sa forse che sono
<i>Wa ga mi o ura to</i>	una desolata baia inospitale
<i>shiraneba ya</i>	ove non vegeta la tenera alga?
<i>karenade</i>	Il pescatore si ostina a venire
<i>ashi tayuku kuru</i>	Trascinando le gambe sfinite. (Sagiyama 2000, 395) ⁴³

⁴⁰ L'ayamegusa o shōbu (sōbu nella pronuncia antica) è l'acoro, o calamo aromatico (*Acorus calamus* L. var. *asiaticus* Pers), pianta erbacea perenne delle aracee che cresce in zone acquitrinose. Ha le foglie a spada somiglianti a quelle dell'iris e piccoli fiori gialli riuniti in inflorescenze a spadice conico. Sfrigate, le foglie emanano un profumo simile a quello del mandarino. Esse venivano utilizzate per la festa del quinto giorno del quinto mese (*Tango no sekku*), quando ai pilastri delle case venivano applicati i *kusudama*, sorta di globi ritenuti avere proprietà medicamentose, fatti con materiali profumati inseriti in sacchetti di broccato ornati da fili colorati e chiusi da un fiore artificiale cui venivano applicate le foglie d'acoro. I rizomi della pianta venivano invece impiegati nelle «gare di radici» (*neawase*), mettendone a confronto la lunghezza. *Ayamegusa* è *makurakotoba* di *ne* 根 (radici). *Ne* di «radici» potrebbe a sua volta essere un *kakekotoba*, sdoppiandosi in *ne* 音 di «nuove», «messaggi», oppure *ne* di *nu* 寝 (dormire assieme). Seguo qui Muroki, che propone di combinare *ne* di «radice» con *ne* di «nuove» (Muroki 1998a, 12). *Uki* 憂き, «misericordia», «amarezza», è invece sicuramente *kakekotoba*, significando al tempo stesso «pantano», «palude» 漥. *Ayamegusa*, *ne* 根, *uki* 漥 e *ou* 生ふ (crescere, spuntare) sono *engo*. Nel *rufubon* questo *waka* è introdotto dal *kotobagaki*: «[Inviata] a una persona il quinto giorno del quinto mese, infilandola su uno stelo d'acoro» (*Satsuki itsuka sōbu ni sashite, hito ni*; Muroki 1998a, 12).

⁴¹ Questa poesia manca nell'edizione di Muroki (1998a), basata sullo *Shōhoban kasen kashūbon*. È la numero 42 dei codici di 116 poesie (sottofamiglia del codice *Shoryōbu* [506-8]).

⁴² *Kokinshū* (IV,189, Anonimo); «Un componimento presentato alla gara di poesia presso la residenza del principe Koresada»; Sagiyama 2000, 162).

⁴³ *Kokinshū* XIII, 623, Ono no Komachi, «Soggetto sconosciuto». *Mirume naki* viene considerato in generale dalla critica un *waka* di tenore scherzoso (Hattori 2016, 74), ma nel contesto

(rufubon 40, ihon 4)

<i>Oroka naru</i>	Sono tiepide lacrime
<i>namida zo sode ni</i>	quelle che come gioielli indugiano
<i>tama wa nasu</i>	sulle maniche.
<i>ware wa sekiaezu</i>	Invano io tento di frenare
<i>tagitsu se nareba</i>	il torrente impetuoso del pianto. (Sagiyama 2000, 360) ⁴⁴

(rufubon 31, ihon 32)

<i>Ima wa tote</i>	Ormai è finita, lo so,
<i>wa ga mi shigure ni</i>	e la mia persona langue
<i>furinureba</i>	nella gelida pioggia d'autunno,
<i>koto no ha sae ni</i>	e così anche le foglie delle tue parole
<i>utsuroinikeri</i>	mi appaiono aride e sbiadite. (Sagiyama 2000, 478) ⁴⁵

Come si vede dalla numerazione, la disposizione delle poesie è molto diversa rispetto al *rufubon*, riflettendo in ciò la diversa genesi del *Karakusabon*. Non è comunque solo questa la differenza che salta agli occhi: contrariamente al *rufubon* la serie iniziale di poesie nel *Karakusabon* è del tutto priva di *kotobagaki*. Essa presenta infatti un *waka* di fonte ignota, un Anonimo del *Kokinshū* e quattro originali di Komachi tratti dallo stesso *Kokinshū* senza alcun tipo di introduzione, omettendo persino i *kotobagaki* narrativi già presenti nella prima antologia imperiale. L'altro aspetto saliente è l'elisione degli eventuali invii o risposte con cui i *waka* di Komachi formano dei dialoghi nel *Kokinshū*. Ora, la sistematica selezione dei soli testi poetici potrebbe riflettere l'esigenza di non estrarre dal *Kokinshū* che l'essenziale, i *waka* della poetessa, appunto. Tuttavia quest'operazione ha, com'è ovvio, ripercussioni importanti sul significato delle poesie. Tre delle composizioni di Komachi qui riportate (*Wabinureba*, *Oroka naru*, *Ima wa tote*) sono presentate nel *Kokinshū* come parte di scambi poetici o risposte a un messaggio (*Wabinureba*), ma nel *Karakusabon* esse si trasformano in soliloqui imperniati sull'infelicità di Komachi. Mancando l'invito di Fun'ya no Yasuhide, *Wabinureba* perde infatti gli accenti scherzosi pur presenti nell'originale, incentrandosi solo sullo sconforto e l'infelice condizione dell'autrice. Ciò avviene anche per *Orokanaru*, che, privo della contestualizzazione e dell'in-

di questa serie prevale il tono infelice, là dove lo sdoppiamento di *ura* (baia) in *u[shū]* (penoso) rende al contempo la desolazione della baia priva di alghe (*mirume* 海松布) e la pena di una Komachi suo malgrado impossibilitata a offrire occasioni d'incontro (*mirume* 見る目) al proprio corteggiatore.

⁴⁴ *Kokinshū* XII, 556, Ono no Komachi, «In risposta alla precedente poesia». Questo *waka* fa parte di uno scambio scherzoso e colto con Abe no Kiyoyuki (XII, 556), preceduto da un lungo *kotobagaki*. In coda al *Karakusabon* (44-45) il dialogo viene riportato in forma integrale e preceduto da un *kotobagaki* dello stesso tenore di quello del *Kokinshū*. Si tratta di un doppiante dovuto a un intervento posteriore, probabilmente volto a rimediare alla iniziale «dimenticanza» del compilatore/compilatrice (Sumida 2009, 153).

⁴⁵ *Kokinshū* XV, 782, Ono no Komachi, «Soggetto sconosciuto». *Furinureba* contiene *furū* 降る di «cadere» delle piogge e *furū* 古る di «invecchiare».

vio Abe no Kiyoyuki, si trasforma da risposta colta e brillante qual era in un'espressione enfatica del dispiacere della poetessa. Ancora, nel *Kokinshū Ima wa tote* fa parte di uno scambio poetico (*zōtōka*) e si appaia alla risposta di Ono no Sadaki, ma qui non resta che l'invio di Komachi, facendo prevalere sul rimprovero al partner la triste contemplazione della propria persona che invecchia. Insistendo su uno dei tratti più innovativi di Komachi – il carattere autoriflessivo delle sue composizioni – le poesie di apertura del *Karakusabon* vengono dunque presentate come monologhi che ruotano attorno alla condizione personale della poetessa – la sua vita o destino (*wa ga mi*) – e, in più casi, al sentimento di amarezza e pena (*ushi*) che ad essa si lega. Paradossalmente, assai più dei brevi *utamonogatari* costruiti nella sezione A del *rufubon*, sono proprio questi soliloqui a configurare la possibilità di raccontare un destino negato, espandendo in una composizione di ampio respiro – e in una storia – i motivi e le immagini (*mi no uki* e *mi wo ukikusa*) racchiuse nelle due poesie di inizio. Da *Wabinureba* prende infatti idealmente e retoricamente le mosse il lungo *chōka* di dolore inserito (n. 25) tra le ventitré poesie di fonte ignota (7-30) che nel *Karakusabon* seguono la serie iniziale citata sopra. Lo riporto qui per intero nella versione del *rufubon*,⁴⁶ segnalando in nota le varianti presenti nel *Karakusabon*.

4. Da *Wabinureba* a *Hisakata no*: la vita di Komachi nel *chōka* della raccolta

Ricordando con compassione una persona che era mancata dicendo «se dovessi dissolvermi tra le nubi dove volano le gru»⁴⁷:

<i>Hisakata no</i>	In questa mia esistenza amara,
<i>sora ni tanabiku</i>	incerta come nube
<i>ukigumo no</i>	che fluttuando vaga
<i>ukeru wa ga mi wa</i>	per il vasto cielo, ⁴⁸
<i>tsuyukusa no</i>	or si è dissolta pure la sua vita,
<i>tsuyu no inochi mo</i> ⁴⁹	qual labile rugiada
<i>mata kiete</i>	sul fiore di miseria, ⁵⁰
<i>omou koto nomi</i>	e come falaschi
<i>marokosuge</i>	infittiscono così

⁴⁶ Poesia n. 67 in Muroki 1998a, 16-17.

⁴⁷ «*Ashitazu no kumoi no naka ni majirinaba*» *nado iite usetaru hito no aware naru koro*. Il *Karakusabon* reca solo: «*Ashitazu no*» *nado ihite kakuretaru hito no aware ni* (Rattristata per una persona scomparsa dicendo: «Come una gru»).

⁴⁸ *Hisakata no sora ni tanabiku ukigumo no* (nubi fluttuanti che si estendono nel vasto cielo) è *jokotoba* e introduce a *ukeru wa ga mi* (la mia persona/vita che fluttua incerta). *Ukeru* 浮ける (fluttuante), contiene *u* 憂 di «infelice» / «amaro».

⁴⁹ *Tsuyu no kokoro* (cuore di rugiada) nel *Karakusabon*.

⁵⁰ *Tsuyugusa* (*Commelina communis* L.), o Erba miseria asiatica (comunemente chiamata anche «miseria blu»), è una pianta erbacea perenne, con bulbi sotterranei. Fiorisce tra luglio e settembre. Qui è *makurakotoba* di *tsuyu no inochi* (vita di rugiada). *Tsuyu* e *kiyu* (g.m., *kieru*) sono *engo*.

shigesa wa masaru
aratama no
yuku toshitsuki wa
haru no hi no
hana no nioi mo
natsu no hi no
ko no shitakage mo
aki no yo no
tsuki no hikari mo
fuyu no yo no
shigure no oto mo
yo no naka ni
koi mo wakare mo
ukikoto mo
tsuraki mo shireru
wa ga mi koso
kokoro ni shimate
*sode no ura no*⁵²
hiru toki mo naku
aware nare
kaku nomi tsune ni
omoitsutsu
iki no matsubara
ikitaru ni
nagara no hashi no
nagaraete
se ni iru tazu no
*shimawatari*⁵⁶
ura kogu fune no
*nurewataru*⁵⁷

soltanto i miei affanni.⁵¹
 Nel rinnovarsi dei mesi
 e degli anni passati ho conosciuto
 lo splendore dei fiori
 nei giorni a primavera,
 così come l'ombra degli alberi
 nei giorni d'estate;
 il chiarore della luna
 nelle notti d'autunno, e pure
 lo scroscio delle fredde piogge
 nelle notti d'inverno.
 A questo nostro mondo ho conosciuto
 l'amore così come il distacco,
 l'amarezza così come l'asprezza.
 Tutto questo ho conosciuto
 e, penetrandomi in cuore,
 non c'è momento in cui nella Baia
 delle Maniche il rovescio s'asciughi:⁵³
 invero miseranda
 è la mia sorte.
 Così, perennemente
 immersa nei pensieri,
 ho vissuto come i pini
 d'Iki no Matsubara,⁵⁴
 giungendo ad anni tardi
 qual ponte di Nagara,⁵⁵
 di lacrime intrisa, inondata
 barca che voga nella baia
 tra le isole ove migrano
 le gru che ristanno sulle secche.

⁵¹ *Marokosuge* è una pianta non identificata, forse un tipo di piccolo falasco (*kosuge*) (Sumida 2009, 671). Muroki ipotizza che possa essere *makurakotoba* di *shigesa* (rigoglio) (Muroki 1998a, 16, nota 67).

⁵² Nel *Karakusabon*: *sode no ue no* (sopra le maniche).

⁵³ *Sode no ura* 袖の浦, Baia delle Maniche, è un *utamakura* dell'antica provincia di Dewa (odierna aerea del Tōhoku): si sdoppia qui in *sode no ura* 袖の裏 (rovescio delle maniche).

⁵⁴ *Iki no matsubara* è *utamakura* dell'antica provincia di Chikuzen (parte nord-occidentale dell'odierna prefettura di Fukuoka). Qui è *jokotoba* e introduce *ikitaru* (ho vissuto).

⁵⁵ Il Ponte di Nagara (*Nagara no hashi*) è *utamakura* dell'antica provincia del Settsu (parte orientale della prefettura di Hyōgo e parte settentrionale della prefettura di Ōsaka): qui è *jokotoba* e introduce *nagarau* (vivere a lungo).

⁵⁶ Nel *Karakusabon*: *nakiwatari* (emettere versi in volo/piangere di continuo)

⁵⁷ Nel *Karakusabon* i due versi *ura kogu fune no* / *nurewataru* mancano. La loro presenza nel *rufubon* e nello *ihon* viene ritenuta da Hattori una interpolazione successiva basata sulle due poesie marine attribuite a Komachi nel *Gosenshū* (XIII,779 e XV,1090). L'assenza di questi

<i>itsu ka ukiyo no</i>	Oppressa dal peso
<i>kunisami no</i> ⁵⁸	di stuoie battute dalle onde ⁵⁹
<i>wa ga mi kaketsutsu</i>	del pianto di questo mondo amaro,
<i>kakehanare</i>	quando potrò io liberarmi mai?
<i>itsu ka koishiki</i>	E quando mai
<i>kumo no ue no</i>	incontrando l'amato
<i>hito ni aimite</i>	scomparso nel cielo,
<i>kono yo ni wa</i>	potrò io diventare una persona
<i>omou koto naki</i>	che a questo mondo
<i>mi to wa narubeki</i>	non conosce affanno?

(Muroki 1998a, 16-17)

La persona scomparsa di cui parla il *kotobagaki* sembra essere l'uomo amato da «Komachi», la cui morte rappresenta non solo una perdita affettiva, bensì, come spesso accadeva per le nobildonne d'epoca Heian, anche il venir meno di un sostegno essenziale alla propria sussistenza materiale. Ancor più che un'eleghia per la dipartita dell'amato, tuttavia, il *chōka* è un lungo lamento sulle precarie e infelici sorti della donna rimasta sola, a cominciare dall'immagine iniziale di una «esistenza amara, / incerta come nube / che fluttuando vaga / per il vasto cielo», chiaramente influenzata da *Wabinureba* nell'uso del *kakekotoba* u 憂/uku 浮< (Hattori 2016, 45). La centralità dell'aggettivo *ushi* emerge anche dalla sua ripetizione all'interno del *chōka*, dove esso ritorna nel ricordo delle amarezze (*ukikoto*) provate in vita, e nella menzione del mondo amaro/doloroso (*ukiyo*) in cui ella è costretta a vivere. I versi radicalizzano dunque il motivo centrale di *Wabinureba*, la condizione amara e infelice (*ukimi*) nella quale Komachi si identifica, declinandolo sia nella sua componente psicologica, sia nell'aspetto materiale dell'instabilità e deriva sociale su cui si fonda il sentimento negativo di sé che percorre tutta la composizione. Non solo. Ciò che in *Wabinureba* è appena accennato viene qui esplicitato e esteso nel racconto di un'intera vita, ripercorsa, sembrerebbe, anche attraverso la reminiscenza di altri famosi *waka* della poetessa. I versi con cui la donna ricorda le fasi trascorse della propria esistenza («nel rinnovarsi dei mesi / e degli anni passati, ho conosciuto lo splendore dei fiori / nei giorni a primavera [...] lo scroscio delle fredde piogge / nelle notti d'inverno») fanno uso di motivi convenzionali legati alle quattro stagioni, ma sembrano anche rimandare, attraverso il riferimento al fiore e alle piogge invernali (*shigure*), a *Hana no iro wa* e *Ima wa tote*, configurando la parabola di splendore

versi comprovarebbe l'antichità del *Karakusabon* e la sua anteriorità al *Gosenshū* (Hattori 2016, 46-47). *Nurewataru* («bagnarsi completamente», riferito alla barca) va inteso anche in senso figurato: «bagnarsi di lacrime», «piangere di continuo».

⁵⁸ Nel *Karakusabon*: *mikusami no*.

⁵⁹ *Kunisami* è parola oscura. Nei vari codici sono presenti diverse varianti (*mikusa nomi*, *nagusami no*) tutte oscure (Muroki 1998a, 16, nota 67). Secondo Hattori dovrebbe trattarsi di una corruzione della lezione presente nel *Karakusabon*, *mikusami*, termine attestato in fonti antiche a indicare una stuoia di paglia intrecciata, oppure di *nikusami* (o *nikusabi*) un manufatto (sempre di paglia) applicato ai bordi delle navi per ripararle dalle onde (Hattori 2016, 46-48).

e declino che sarà poi alla base delle leggende relative a Komachi. Lo stesso tema viene reiterato nella memoria degli amori e delle separazioni passati, da cui derivano la propria infelicità e miseria (*aware*) presenti. Come già detto, questo *waka* si colloca tra le composizioni di fonte ignota e sulla base di evidenze stilistiche deve considerarsi apocrifo: mentre fa propria la lezione della poetessa, l'anonima autrice ne innova e espande il messaggio attraverso il ricorso a motivi poetici entrati in uso in tempi successivi. *Utamakura* (luoghi cantati in poesia) come *Iki no Matsubara* e *Sode no Ura* (presente solo nelle lezioni del *Jingū bunkobon* e del *rufubon*) sono infatti caratteristici del X secolo e sono alla base del drastico ridimensionamento delle poesie assegnate da Katagiri a Komachi nel *Komachishū* (Katagiri 2000[1966], 456-58). Ciò che interessa tuttavia osservare è che il loro impiego non determina solo una datazione dei versi posteriore a Komachi: esso conferisce bensì contorni visibili alla figura di una Komachi sradicata e errante in terre lontane, già adombrata in *Wabinureba*. La menzione del Ponte di Nagara, un toponimo convenzionalmente associato alla tarda età, sembra inoltre riprendere l'immagine della Komachi ormai invecchiata racchiusa in *Hana no iro wa* e *Ima wa tote*.

In una lunga reminiscenza dettata dal lutto subito, *Hisakata no*, partendo da *Wabinureba* e inglobando possibili allusioni a *Hana no iro wa* e *Ima wa tote*, delinea l'intera parabola della vita di Komachi. Ci si può chiedere se anche qui, come nella serie narrativizzata (poesie 67-69) posta in appendice alla versione primitiva dello *ihon*,⁶⁰ sia presente l'influsso di storie già circolanti oralmente sulle fortune della poetessa. Non è cosa da escludere a priori, ma questa composizione sembra essere nata piuttosto sul terreno comune della ricezione della poesia di Komachi e della sua imitazione presso il pubblico femminile del X secolo.⁶¹ I versi di Komachi – *Wabinureba*, *Hana no iro wa*, *Ima wa tote* – offrivano alle nobildonne d'epoca Heian una rappresentazione pregnante della fragilità e precarietà della condizione femminile all'interno della società cortese, uno specchio in cui contemplare la propria sorte, uno strumento di autoesame e riflessione personale, e, ancora, un modello in cui identificarsi e attraverso cui «raccontarsi». L'autrice di *Hisakata no* non è Komachi, ma si riconosce nel denso autoritratto di *Wabinureba*, ne riprende il paradigma e lo espande in una storia che potrebbe essere sì la storia della poe-

⁶⁰ In questo gruppo di *waka* troviamo una Komachi che nel *Michinoku* recita un'ultima poesia per l'uomo che sta per abbandonarla e poi sparisce errando in miseria (67). In un luogo inaspettato, un viaggiatore sente una persona lamentarsi per lo strazio procuratole dal vento d'autunno e, avvicinandosi, scopre che si tratta di Komachi, la quale in piedi tra l'erba gli fa cenni d'invito come le infiorescenze dell'eulalia (68). Nell'ultima poesia (69), una Komachi che ha l'aria di patire un gran freddo ribatte alla espressione di pietà di un viandante dicendo che la vita è questione d'abitudine (Katagiri 1993, 211-12). Katagiri legge la sequenza, e in particolare il *waka* 68, come riflesso delle leggende ormai diffuse su Komachi, specialmente quelle note come *dokuro setsuwa* (le storie del teschio), impennate sulla sua morte nelle province lontane e sui versi recitati dal suo teschio – cui Narihira darà in alcuni racconti pietosa sepoltura – tormentato dalla crescita di steli di eulalia nelle orbite (Katagiri 1993, 120-26). Per una analisi dettagliata di questa sequenza e le relative leggende, si rimanda a Kawashima 2001, 165-67 e 181-90.

⁶¹ Su questo argomento si vedano Fraccaro 2010 e Fraccaro 2014, 105-7.

tessa, ma, forse, è anche soprattutto la sua e – nella precarietà dell'appartenenza al «mondo» (*yo no naka*) che contrassegna le sorti di questa «Komachi» – quella di tante altre donne dall'aristocrazia Heian.

All'orizzonte di questa «poesia lunga» sembrano profilarsi diversi sviluppi. Il primo riguarda certamente i successivi ampliamenti del *rufubon*, più interessati, rispetto alla sezione A, alla dimensione *ushi*. L'altro potrebbe essere la derivazione di vere e proprie storie dalla «Komachi» afflitta, decaduta ed errabonda che si autorappresenta estesamente in questo *chōka*: in altre parole, le leggende relative alla rovina (*reiraku*) e erranza (*hōrō*) della poetessa potrebbero essere almeno in parte indebitate con *Hisakata no*.

5. Conclusioni

Nelle sue diverse versioni e nelle differenti fasi di compilazione, il *Komachishū* documenta, ancor più che l'opera di Komachi, la sua ricezione. Come abbiamo visto, la parte A del *rufubon* riflette un'immagine della poetessa profilata sugli scambi galanti del *Gosenshū* e quindi legata all'episodicità delle singole occasioni attraverso cui il rapporto amoroso segue il suo corso. Di contro, il *Karakusabon* sembra privilegiare la figura di una Komachi monologante: il messaggio di *Wabinureba* si introverte, si fa scrutinio della propria infelicità e modello di autorappresentazione. Diventa fondamentale spunto di riflessione e memoria di sé nel lungo soliloquio di *Hisakata no*, dando l'avvio al resoconto della travagliata vita di «Komachi» e delineandone il senso.

I due nuclei più antichi del *Komachishū* (*Karakusabon* e *rufubon A*) appaiono divergere nell'immagine di Komachi riflessa in ognuno. Pur avendo in comune con il *Karakusabon* un numero notevole di poesie di fonte ignota, e a dispetto della certa esistenza di *Hisakata no* all'epoca della sua compilazione, la parte A del *rufubon* non include il *chōka*. Non sappiamo se ciò sia dovuto a dimenticanza o a una precisa scelta compilativa, anche se l'assetto di questa sezione farebbe propendere per la seconda ipotesi. Si tratta comunque di un fatto temporaneo. Come si è visto, il *rufubon* venne ampliato in fasi diverse, assorbendo nella parte B (nn. 45-76 in Muroki 1998a) un numero rilevante di poesie di fonte ignota contenute nello *ihon*: tra queste naturalmente anche il *chōka* e con esso vari *tanka* imperniati, probabilmente su influsso dello stesso *Hisakata no*, sul tema dell'*ukimi*. Katagiri ha giustamente rilevato che *ushi* è una parola chiave del *Komachishū* (Katagiri 1993, 168 e segg.; 1991, 177). È bene tuttavia osservare che il termine non è uniformemente distribuito all'interno della raccolta: pur comparso anche nella parte iniziale, esso tende infatti a concentrarsi a partire dalla quarantacinquesima⁶² poesia in poi. Ciò significa che l'immagine di una Komachi infelice e derelitta prende corpo nel testo corrente soprattutto a partire dalla sezione B, per contaminazione con lo *ihon*, ossia con una versione del *Komachishū* che, benché accresciuta, Sumida giudica strettamente imparentata

⁶² *Ayamegusa*. Poesia n. 46 in Katagiri 1993, 199.

con il *Karakusabon* (Sumida 2009, 163). Assieme al *chōka* passano dallo *ihon* al *rufubon* poesie di tenore «amaro» come le sue seguenti:

(*rufubon* 56, *ihon* 26)

<i>Wa ga mi ni wa</i>	Or so che è giunta
<i>kinikeru mono o</i>	a questa mia persona,
<i>uki koto wa</i>	pur s'io credevo, ahimè,
<i>hito no ue to mo</i>	che l'amarezza fosse
<i>omoikeru kana</i>	sorte altrui

(Muroki 1998a, 14)

(*rufubon* 64, *ihon* 48)

<i>Chitabi to mo</i>	Sian state pure mille volte,
<i>shirarezarikeri</i>	ecco, non so più ricordare.
<i>utakata no</i>	Schiuma fluttuante
<i>ukimi wa isa ya</i>	in acque amare la mia vita,
<i>monowasure shite</i>	di tutto ormai dimentica

(Muroki 1998a, 15)⁶³

In esse troviamo non solo una Komachi ormai toccata dai disinganni della vita (n. 56), ma anche talmente immersa nell'amarezza presente da aver smarrito memoria dei passati amori. Più avanti, nella parte C del *rufubon* (caratterizzata da poesie spurie tratte dal *Kokinshū* o dal *Gosenshū*) ci imbattiamo addirittura in una Komachi monaca e presaga di pene (*ukime*) future:

(*rufubon* 89, *ihon* -)

<i>Yo no naka o</i>	Là nella cala
<i>itoite ama no</i>	dove la pescatrice monaca
<i>sumu kata wa</i>	dimora in odio al mondo,
<i>ukime nomi koso</i>	appare solamente una distesa d'alghie fluttuanti,
<i>miewatarikere</i>	null'altro che acque amare il suo orizzonte

(Muroki 1998a, 21)⁶⁴

⁶³ Il referente di «mille volte» (*chitabi*) non è esplicitato: secondo Muroki si tratterebbe di «mille incontri» amorosi (Muroki 1998a, 15, nota 64). Per il significato di *shirarezarikeri* seguono sempre Muroki, che lo intende come «ora, non posso ricordare» (*ima de wa omoidea-senai*). *Utakata* (schiuma d'acqua) è *makurakotoba* di *ukimi* (la mia persona infelice/amareggiata): *uki* (forma attributiva di *ushi*, «infelice») è infatti omofono di *uki* «fluttuante». Poiché altre copie del *rufubon* recano *ima ya* («ormai!») al posto di *isa ya* («mah, che dire»), e poiché lo stesso Muroki suggerisce come lezione valida *ima ya*, ho optato per essa in traduzione (cf. Muroki 1998a, 15, nota 64; Sumida 2009, 659). Questa poesia ricompare nello stesso *Komachishū* con minime varianti al n. 85 (n. 86 in Katagiri 1993, 203).

⁶⁴ La poesia è inclusa in *Gosenshū* (XVIII, 1290, soggetto sconosciuto) come opera della «Sorella maggiore di Komachi» (*Komachi ga ane*). *Ama* è *kakekotoba* e combina «pescatrice» (海女) con «monaca» (尼). *Kata* combina «direzione» (方) con «baia»/«cala» (瀕). Secondo

Accanto all'infittirsi di poesie sul tema dell'*ukimi*,⁶⁵ compaiono altri *waka* sul lutto, come il lamento per la morte di un personaggio forse amato da Komachi e identificato come il Quarto Principe (Shi no miya),⁶⁶ o il pianto per altre dolorose perdite su cui si impernia la seguente poesia spuria inclusa nella parte C:

(*rufubon* 80)

Nel periodo in cui scomparve una persona di cui era stata intima:

<i>Aru wa naku</i>	Chi era in vita non è già più.
<i>naki wa kazu sou</i>	Di chi più non è s'accresce il numero.
<i>yo no naka ni</i>	Ahi, fino a qual giorno
<i>aware izure no</i>	dovrò io piangere
<i>hi made nagekan</i>	a questo nostro mondo?

(Muroki 1998a, 20)⁶⁷

Potrei citare altri *waka*, ma mi limito qui a osservare che, soprattutto nella parte C, la Komachi appassionatamente coinvolta in relazioni amorose recede sullo sfondo, lasciando spazio, anche per apporti spuri, al ritratto di una donna profondamente infelice (*ushi*)⁶⁸ e ormai emarginata dal consorzio civile. In particolare, le ultime due poesie del corpo centrale della raccolta, entrambe composte da terzi, ne raffigurano, variando il tema della citata poesia 89, l'abbandono del mondo (poesia 98),⁶⁹ e il solitario ritiro sul monte Tokiwa (poesia 99).⁷⁰ Lasciando ad altra occasione una disamina approfondita delle sezioni B, C, D, E, concluderò osservando che le poesie sopra riportate, insieme ad altri *waka* di fonte ignota o di terzi aggiunti alla parte A del *rufubon* nelle fasi suc-

Katagiri il primo *kata* indica «direzione» anche in senso temporale. *Ukime*, combina «alga fluttuante» (浮き海布) con «sfortuna»/«avversità» (憂き目) (Katagiri 1990, 390).

⁶⁵ Per ulteriori esempi e approfondimenti si rimanda a Katagiri 1993, 168-74.

⁶⁶ *Rufubon* 55 (*ihon* 25). Questa figura è stata tentativamente identificata con il principe Hitoyasu (m. 872), quartogenito dell'imperatore Ninmyō (810-850, r. 833-850) (Muroki 1998a, 14, nota 55).

⁶⁷ Questi versi sono opera di Koōgimi (anche Kodaigimi, Kodai no Kimi, o Koōigimi; date sconosciute), una dama al servizio del futuro imperatore Sanjō (976-1017, r. 1011-1016), quando egli era ancora principe ereditario. Con varianti nei due settenari finali li troviamo infatti citati nel capitolo *Mihatenu yume* (Il sogno interrotto) dello *Eiga monogatari* (Racconto di splendori, 1030-1092 ca.) dove Koōgimi piange la scomparsa in rapida successione, a causa di un'epidemia, di Fujiwara no Michitaka (953-995) e Michikane (961-995).

⁶⁸ Nella sequenza 85-99 i *waka* incentrati sul motivo *ushi* sono circa un terzo (poesie n. 85, 86, 89, 91, 93).

⁶⁹ Si tratta della ripresa, con varianti all'ultimo verso, di una poesia del Principe Koretakea (*Kokinshū*, XVIII,945).

⁷⁰ Il *waka* è incluso nel *Kokinshū* (V,251) come opera di Ki no Yoshimochi. Nel *Komachishū* una variante apportata al secondo verso (*tokiwa no yama ni*, al posto di *tokiwa no yama wa*) trasforma la personificazione del Monte Tokiwa, su cui si impernia l'originale, nella visione del desolato luogo in cui viene immaginata risiedere una Komachi ormai sola (Sumida 2000, 769).

cessive, sembrano dovere molto alla dolorosa storia di Komachi raccontata nel *chōka*. È perlomeno lecito ipotizzare che a partire dalla sezione B questa composizione possa avere orientato le scelte dei compilatori/compilatrici della raccolta, fornendo loro una traccia per ampliarla sul solco di una vita passata dallo splendore primaverile alle disillusioni del tempo, alla precarietà e al dolore, e al desiderio di lasciare il mondo. Come ho già accennato, *Hisakata no* non sembra essere nato sul terreno di leggende o storie diffuse su Komachi, ma dalla ricezione della sua poesia (*Wabinureba* in primis) presso il pubblico femminile. D'altro canto, attraverso motivi come il lutto, la contrapposizione tra passato e presente, la fragilità della propria esistenza, l'erranza e la vecchiaia, esso mostra più di un'analogia con la vita di «Komachi» raccontata, con tutt'altro stile e intenti, nel *Tamatsukuri Komachishi sōsuisho*. Se *Hisakata no* possa avere contribuito a ispirare la successiva identificazione della protagonista di questa storia di «splendore e declino» con la figura di Komachi non è dato di sapere. Facendo proprie le parole con cui Katagiri sintetizza i contenuti del *rufubon*, si può invece affermare che, nel tratteggiare una prima «biografia» della poetessa, il *chōka* sembra avere avuto un ruolo essenziale nell'indirizzare la versione corrente della raccolta verso una rappresentazione della «fragilità della vita delle donne nella società aristocratica Heian» (*Heian kizoku ni okeru onna no sei no hakanasa*) e, ancora, della «pena dovuta al fatto di essere donna» (*onna de aru koto yue no usa*) in quello stesso mondo (Katagiri 1993, 187;179).

Bibliografia

- Akegawa, Tadao. 1982. "Komachi densetsu no kōzō." *Nihon bungaku*, 31 (5): 43-53. https://doi.org/10.20620/nihonbungaku.31.5_43
- Fischer, Felice Renee. 1972. *Ono no Komachi. A Ninth Century Poetess of Heian Japan*, PhD Dissertation, Columbia University.
- Fraccaro, Francesca. 2010. "Appunti sull'imitazione di Ono no Komachi nel *Gosenshū* e oltre." In *Un'isola a Levante. Saggi sul Giappone in onore di Adriana Boscaro*, a cura di Luisa Bienati e Matilde Mastrangelo, 59-69, Napoli: Scriptaweb.
- Fraccaro, Francesca. 2014. "Lessico affettivo e coscienza sociale nel *Genji*. *Ushi e kokoroushi* in *Yūgiri* e oltre." *Testo a fronte*, 51: 95-117.
- Hattori, Yuka. 2016. *Heianki ni okeru Ono no Komachi kyōju*. Gakui (katei hakase) shinsei ronbun. Nagoya Daigaku. <https://nagoya.repo.nii.ac.jp/records/22429>
- Itō, Tamami. 2007. *Ono no Komachi*. Tokyo: Bensei Shuppan.
- Katagiri, Yōichi. a cura di. 1990. *Gosen wakashū*. Tokyo: Iwanami shoten. Shin Nihon koten bungaku taikai 6.
- Katagiri, Yōichi. 1991. *Tensai sakka no kyozō to jitsuzō. Ariwara no Narihira, Ono no Komachi*. Tokyo: Shintensha.
- Katagiri, Yōichi. 1993 [seconda edizione]. *Ono no Komachi tsuiseki. "Komachishū" ni yoru Komachi setsuwa no kenkyū*. Tokyo: Kasama Shoin.
- Katagiri, Yōichi. 2000 [1966]. "Ono no Komachi' kō." In *Kokin wakashū igo*, 454-73. Tokyo: Kasama Shoin.
- Katagiri, Yōichi; Tanaka, Noboru. 1999. "Kaidai." In *Reizeike Shiguretei sōsho vol. 20. Heian shikashū 7*, a cura di Zaidai hōnin Shiguretei bunko, 1-99, Tokyo: Asahi Shinbunsha.

- Kawashima, Terry. 2001. *Writing Margins: The Textual Construction of Gender in Heian and Kamakura Japan*, Harvard University Asia Center.
- Kojima Noriyuki. a cura di. 1964. *Bunka shūreishū*. In *Kaifūsō. Bunka shūreishū. Honchō monzui*, a cura di Kojima Noriyuki, 185-317; 512-17, Tokyo: Iwanami Shoten. Nihon koten bungaku taikei 69.
- Konishi, Jin'ichi. 1986. *A History of Japanese Literature. Volume Two. The Early Middle Ages*. a cura di Earl Miner. Princeton University Press.
- Maeda, Yoshiko. 1943. *Ono no Komachi*. Tokyo: Sanseidō.
- Morimoto, Motoko. 1992. "Shikashū to wa nanika." In *Waka bungaku ronshū 4. Ōchō no shikashū no seiritsu to tenkai*, a cura di "Waka bungaku ronshū" henshū iinkai, 1-28, Tokyo: Kazama Shobō.
- Muroki, Hideyuki. a cura di. 1998a. *Komachishū*. In *Komachishū / Narihiraishū / Henjōshū / Soseishū / Sarumarushū*, a cura di Muroki Hiroyuki, Takano Haruyo, Suzuki Hiroko, 1-26, Tokyo, Meiji Shoin. Waka bungaku taikei 18.
- Muroki, Hideyuki. 1998b. "Kaisetsu – Komachishū." In *Komachishū / Narihiraishū / Henjōshū / Soseishū / Sarumarushū*, a cura di Muroki Hiroyuki, Takano Haruyo, Suzuki Hiroko, 189-213, Tokyo, Meiji Shoin. Waka bungaku taikei 18.
- Ōtsuka, Hideko. 2011. *Ono no Komachi*. Tokyo: Kasama Shoin. Korekushon nihon kajinsen 003.
- Sagiyama, Ikuko. a cura di. 2000. *Kokin Waka shū – Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Milano: Ariete.
- Shimada, Ryōji. 1992. "Sanjūrokuninshū no seiritsu." In *Waka bungaku ronshū 4. Ōchō no shikashū no seiritsu to tenkai*, a cura di "Waka bungaku ronshū" henshū iinkai, 113-40, Tokyo: Kazama Shobō.
- Sumida, Hiroko. 2009. "*Komachishū*" no kenkyū, Tokyo: Izumi Shoin
- Takeda, Sanae. 2019 [2003]. "Karakusa sōshokubon *Komachishū* no ichi." In *Heian chūki waka bungaku kō*, 159-87, Tokyo: Musashino Shoin.
- Tanaka, Kimiharu. 1984. *Komachi shigure*, Tokyo: Kasama Shoin.
- Tochio, Takeshi. a cura di. 1994. *Tamatsukuri Komachishi sōsuisho. Ono no Komachi monogatari*. Tokyo: Iwanami.
- Yamaguchi, Hiroshi. 1979. *Keien no shijin no Komachi*, Tokyo: Sanseidō.
- Zaidai hōnin Shiguretei bunko. a cura di. 1999. *Reizeike Shiguretei sōsho vol. 20. Heian shikashū 7*. Tokyo: Asahi Shinbunsha.

Il tema del vino nella poesia di Sugawara no Michizane. Analisi testuale e storico-culturale

Edoardo Gerlini

Abstract: The paper centres on the poetic works of Sugawara no Michizane (845-903) and explores the theme of wine. By examining a selection of compositions that feature wine as a subject or involve characters like *sake* 酒 or *yoi* 酔, the author seeks to challenge the prevailing notion that Michizane was unable to consume alcohol or had limited appreciation for gatherings involving alcoholic beverages. The paper's aim is to offer fresh perspectives on the contrast between public and private poetry during the early Heian period in Japan. This includes reevaluating the notion of a strict division between *hare* and *ke*.

Keywords: Sugawara no Michizane, Japanese poetry, kanshi, wine, sake

Il ventiseiesimo giorno del terzo mese del secondo anno Ninna (886), Sugawara no Michizane (845-903), uno dei più affermati poeti di *kanshi* di tutto il periodo Heian, lascia il suo impiego di Dottore di Storia e Letteratura presso il Dipartimento del Grande Studio per venire catapultato con il ruolo di governatore nella provincia di Sanuki, nell'odierna isola di Shikoku. Se fino ad allora Michizane era stato ospite fisso in qualità di letterato (*bunjin*) alle cerimonie ufficiali e ai banchetti poetici che si tenevano durante tutto l'anno al cospetto dell'imperatore e dell'alta nobiltà Heian, a Sanuki si trovò immerso in una realtà completamente diversa da quella della capitale. Combattuto tra il rispetto per gli obblighi a cui era chiamato come funzionario e il disappunto per l'impossibilità a partecipare attivamente alla vita culturale e accademica della corte, Michizane si doleva soprattutto del non poter fare sfoggio della propria erudizione e abilità nella composizione di versi cinesi in contesti pubblici, la cui importanza politica e simbolica per un letterato del periodo Heian è ben nota (vedi Borgen 1986; Minguzzi 2021).

Alcuni mesi dopo il suo insediamento a Sanuki, Michizane compone la seguente poesia, presumibilmente durante una notte insonne.

Edoardo Gerlini, Ca' Foscari University of Venice, Italy, edoardo.gerlini@unive.it, 0000-0003-4494-5121

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Edoardo Gerlini, *Il tema del vino nella poesia di Sugawara no Michizane. Analisi testuale e storico-culturale*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.08, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 69-82, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

3:196¹

Aki

Gaibun furamu sara ni tare ni ka towamu

Aki yori kono kata honoka ni masu kakukyo no kanashimi

Rōshō no mado no moto kaze no suzushiki tokoro

Sochiku no magaki no hotori tsuki no otsuru toki

Kin o kiku koto to sake o nomu koto o kai sezu

Tada hotoke o san shi mata shi gimu zuru ni taetari

Yofukete yamaji ni shōka yamu

Koto ni uramu raku wa rinkei no akatsuki o tsuguru koto no osoki koto o

Autunno

Del mio destino, che galleggia e poi affonda, a chi chiederne conto?

Arriva l'autunno e l'oscurità acuisce la tristezza dell'esser ramingo.

Il vecchio pino sotto la finestra, ove [soffia] il fresco vento,

i bambù sparsi vicino allo steccato, quando cala la luna.

Io che non so suonare la cetra e neppure bevo il vino,

posso solo pregare i buddha e recitare poesie.

La notte è fonda sul sentiero dei monti, cessa il canto del boscaiolo,

e quello che odio è il gallo del vicino, che tarda ad annunciare l'alba.

È questa una delle tante poesie della raccolta di Michizane, il *Kanke bunsō* (Scritti della Famiglia Sugawara), nelle quali il poeta sembra fare specifico riferimento alla propria vita quotidiana e alla sua condizione sociale, esprimendo apertamente pensieri e sentimenti legati a quello specifico contesto. Un particolare apparentemente secondario sul quale molti commentatori si sono soffermati è quello riportato nel quinto verso, 不解彈琴兼飲酒 (*kin o hiku koto to sake o nomu koto o kai sezu*), letteralmente «Non capire (come) suonare la cetra e bere il vino» interpretato spesso come una dichiarazione di Michizane di non essere in grado né di suonare la cetra né di bere il vino. Fujiwara Katsumi lo traduce in giapponese moderno con 私は琴も弾けず酒も飲めず、ただ仏に祈り、詩を吟ずることができるだけ (Io non so né suonare la cetra, né bere il vino, ciò che posso fare è semplicemente pregare i buddha e recitare poesie). La stessa interpretazione del verso viene data anche da Kawaguchi Hisao, curatore dell'edizione del *Kanke bunsō* contenuta nella collana *Nihon Koten Bungaku Taikei* di Iwanami – attualmente ancora l'unica edizione critica completa della raccolta poetica di Michizane – che commenta il verso con la seguente nota: 道真はあまり酒好きではなかったらしい («sembra che Michizane non amasse particolarmente il vino») (Kawaguchi 1966, 257).

L'interpretazione del termine 不解 *kai sezu* come «non comprendere» e quindi «non apprezzare» sembra logica non solo se leggiamo in parallelo que-

¹ Il testo giapponese delle poesie segue il *kundoku* (lettura per glosse di testi in sinitico) proposta nell'edizione della collana *Nihon Koten Bungaku Taikei* di Iwanami, a cura di Kawaguchi Hisao 1966. Il numero prima di ogni poesia indica il numero del libro e della poesia secondo la numerazione NKBT.

sto verso con il seguente, che costituisce *tsuiku* (verso in contrasto) con l'espressione 唯堪 (*tada ... taetari*) «soltanto resisto», ma anche considerando, come suggerisce Fujiwara, un'altra poesia di Michizane composta qualche tempo prima, nella quale ironicamente ammette di essere incapace di suonare la cetra, e si ripromette di dedicarsi esclusivamente allo studio della poesia.

1:38

*Kin o hiku koto o narau koto o todomu
Hitoe ni shin zu kin to sho to wa gakusha no tasuke naru koto o
San'yo no mado no moto shichijō no ito
Kokoro o moppara ni suredomo ri arazu itazura ni fu o tazunu
Te o mochiireba madou koto ōshi shibashiba shi ni tou
Dankyō kotogotoku shūsui no hibiki nashi
Kan'u yatei no kanashibi arazu
Chiin wa mina iu munashiku hi o kesu naru nari to
Ani kafū no shi o ei zuru ni tayori aru ni shikame ya*

Interrompo lo studio della cetra

Lo credo nel profondo, cetra e libri sono di ogni studioso il sostegno.

In ogni momento libero, sotto alla finestra su quelle sette corde mi dedicavo senza profitto, scorrendo su e giù lo spartito.

Perdendo spesso la diteggiatura, più e più volte chiedevo al maestro.

Nella «rupe a precipizio», mai risuonava dell'acqua d'autunno la eco, il «corvo al freddo», non aveva la tristezza del grido notturno.

Chi s'intende di musica dice «invano sprechi i tuoi giorni».

Ah! Sarò dunque tradizione del mio casato il compor versi soltanto.

L'associazione di cetra cinese, vino e poesia non è casuale né originale, ma si tratta bensì di una citazione della poesia *I tre amici della finestra settentrionale* 北窓三友 (*Beichuang san'you*) (BSWJ 62:2285) di Bai Juyi (772-846), nella quale il poeta Tang più popolare nel Giappone del periodo Heian indicava come suoi compagni proprio il vino, la cetra e la poesia.

*Qin, shi, jiu you jie pao wo
Xue, yue, hua shi zui yi jun*

Qin, poesie e vino: tutti i miei amici mi hanno abbandonato.

Neve, luna e fiori: li ammiro e la nostalgia per voi si intensifica

(trad. it. di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama, 227 n. 733)

Questo distico sarà incluso nella sezione «Amicizie» (*Kōyū*) del *Wakan rōeishū* (Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare, 1004-1020 ca.), a dimostrazione della notorietà di questa immagine che Michizane ha contribuito a rendere popolare in Giappone.

Conoscendo la precedente ammissione di Michizane di non saper suonare la cetra, l'associazione di cetra e vino nel verso composto a Sanuki suggerisce chiaramente che per qualche motivo entrambi non fossero, per così dire, nelle

sue corde. Questo porta Fujiwara Katsumi a concludere che Michizane fosse sostanzialmente astemio, o che non apprezzasse il vino tanto quanto i crisantemi o altri elementi naturali (Fujiwara 2002, 115-17).

Altri studiosi si sono interrogati sul rapporto tra Michizane e il vino, giungendo generalmente alle stesse conclusioni². Date le poche informazioni storiche sulla vita di Michizane, eccettuate le sue stesse raccolte di scritti, stabilire se e quanto Michizane apprezzasse o disdegnasse l'alcool, e quanto una sua eventuale debolezza fisica di fronte al bicchiere fosse motivo di cruccio per il futuro dio dello studio è un problema destinato a rimanere nel campo delle supposizioni e delle fascinazioni che avvolgono uno dei personaggi più carismatici della storia della letteratura giapponese.

Rimane il fatto che nella raccolta poetica di Michizane il carattere «vino» 酒 (*sake*) oppure «ebbrezza» 醉 (*you*) sono utilizzati con una certa frequenza, comparando spesso, come è facile immaginare, in componimenti relativi al filone dei banchetti poetici. In queste occasioni rituali il tema del vino faceva parte del repertorio poetico, e dunque Michizane, indipendentemente dal suo apprezzamento per le bevande alcoliche, si trovava in qualche modo costretto ad utilizzarlo. Dall'altra parte però, anche in poesie composte in contesti privati, in particolare nei periodi in cui Michizane era, suo malgrado, allontanato dalla capitale – come nel gruppo di poesie composte a Sanuki – il vino e l'ubriacatura non sono rari.

In questo breve saggio, attraverso l'analisi testuale di alcuni componimenti contenuti nel *Kanke bunsō*, cercherò di evidenziare come Michizane abbia abilmente utilizzato il tema del vino e dell'ubriacatura come elemento poetico del suo stile lirico, sia come riferimento al contesto sociale in cui queste poesie venivano composte e fruite – banchetti e occasioni conviviali, rituali o meno –, sia come veicolo per navigare alla ricerca di espressioni e reminiscenze poetiche dalla tradizione cinese sulla quale Michizane fonda la sua opera.

Un punto sul quale si insisterà è il rapporto tra contesto pubblico e privato nell'opera di Michizane. La critica novecentesca, primo fra tutti Kawaguchi è piuttosto concorde nel distinguere nettamente la poesia di Michizane in due macrogruppi: poesie composte in occasioni formali quali banchetti poetici a corte, e poesie composte in solitudine, secondo una maniera che maggiormente si confà all'idea moderna di poesia lirica, asseritamente libera da costrizioni sociali e scelte di comodo (Kawaguchi 1966, 45-55). Non è necessario qui svolgere una critica di questa visione che ha già mostrato i suoi limiti nel rappresentare l'opera di Michizane. Scopo del saggio invece è fornire alcuni esempi che chiariscano come una netta distinzione tra poesie «pubbliche» e «private» non sia appropriata in particolare in relazione a tematiche come il vino, che si prestano, come vedremo, ad una applicazione in vari contesti e con differenti risultati. Soprattutto si cercherà di mettere in guardia sulla visione che vuole una perfetta identità del Michizane poeta con il Michizane storico, che porta

² Kawamura 1993; Honma 1992; Shinma 2017. Vedi inoltre Borgen 1986, 354, nota 67.

ad escludere la possibilità che, pur nella descrizione di avvenimenti prettamente personali – pensiamo alla poesia in morte del figlio (2:117), o in risposta a una lettera da casa durante l'esilio (k:488), o dedicata a qualche allievo (2:94), l'opera di Michizane sia comunque e prima di tutto una ricostruzione creativa e artistica di esperienze personali, alla cui autenticità storica si dovrebbe sempre guardare con la dovuta cautela.

Allargando l'inquadratura, possiamo dire che il rapporto tra pubblico e privato nella poesia in cinese del periodo Heian è un tema complesso che si colloca nel più ampio dibattito sulla supposta distinzione tra due principali contesti di attività sociale nella corte suggerito inizialmente da Yanagita Kunio (1932-88), quello non-ordinario, diurno, ufficiale (*hare*) e quello ordinario, notturno, quotidiano (*ke*). Una componente fondamentale per la comprensione di questo problema è la conoscenza del contesto storico-sociale della corte e dei cosiddetti circoli poetici (*shidan*) generalmente costituiti attorno alla figura di imperatori o di illustri membri dei clan aristocratici più potenti, prima di tutto i Fujiwara (vedi in particolare il fondamentale contributo di Takigawa 2007). In un recente studio sui *bunjin* di periodo Heian, Song Han sintetizza il rapporto pubblico-privato dei letterati nel seguente modo:

Il filone principale del *kanbungaku* di periodo Heian è una letteratura ufficiale che nasce da circoli poetici sistematizzati, e la letteratura individuale si può considerare un prodotto che va sviluppandosi sulla base di questo sistema [dei circoli poetici]
(Song 2021, 63, traduzione dell'autore)

Evidenziare la compenetrazione e permeabilità del contesto pubblico con quello privato non significa necessariamente sottostimare la dimensione lirica o artistica di questo genere di poesie, né tantomeno che non sia possibile ascrivere un certo componimento nell'una o l'altra categoria. Semplicemente, in un contesto storico in cui le stesse definizioni di «lirica» e «arte», se esistenti, erano sensibilmente diverse da quelle odierne, non si deve dimenticare che anche l'espressione lirica «privata», intesa come trasposizione di esperienze quotidiane e individuali dei poeti, si basava primariamente su un patto sociale di regole stilistiche che trovavano la loro applicazione e *raison d'être* nella funzione e nel contesto pubblico delle cerimonie di corte. Codificato in questo modo ciò che era consentito o non consentito dire in poesia – quali vocaboli usare, quali similitudini – i poeti di *kanshi* del periodo Heian, in particolare dall'era Jōwa (834-848) in poi grazie alla determinante influenza dell'opera di Bai Juyi potevano ora esprimere nelle stesse forme stilistiche temi ed esperienze del proprio vissuto quotidiano, in maniera più o meno critica, più o meno velata, non senza qualche contraddizione o tensione.

Proprio il tema del vino nella poesia di Michizane ci dà l'occasione di cogliere parte di queste contraddizioni, e constatare l'inaffidabilità del testo poetico quale documento per stabilire una sicura fattualità storica. Prendiamo per esempio la seguente poesia.

k:473

Kyūjitsu no kōchō onajiku «shūshi» o fu su, sei ni kotaematsuru
Jōshō toshi o watarite ikutabika tanoshihi omoeru
Koyoi wa mono ni furete shizen ni kanashimu
Koe sayuru rakui wa kaze no fuku tokoro
Ha no otsuru gotō wa ame no utsu toki
Kimi wa shunjū ni tomi shin wa yōyaku ni oinitari
Utsukushi wa gaigan nakushite mukuimu kotow a naoshi ososhi
Shirazu kono kokoro izure ni ka an'i semu
Sake o nomi koto o kiki mata shi o yō zemu

All'indomani del nono giorno, sullo stesso tema «pensieri d'autunno»
 compongo in risposta all'imperatore
 Questo ministro, col passare degli anni, quante gioie ha conosciuto
 Stasera ogni cosa ch'io tocco ecco mi dona naturale tristezza
 Gelida voce del grillo, ove soffia il vento
 Caduche foglie di paulonia, quando batte la pioggia
 Voi siete ricco ancora di primavera e autunni, mentre io sempre più invecchio
 La vostra grazia non ha argini, a ricambiarla non faccio in tempo
 Ignoro come io possa placare questo cuore
 Bevo vino, ascolto la cetra e ancora recito versi.

Trattasi questa di una *ōsei* 応制 (composizione in risposta a una poesia o a un ordine dell'imperatore) composta il giorno successivo al banchetto del Doppio Nove (*Chōyō no sekku*) anche noto come “festa dei crisantemi” – una delle ricorrenze più importanti nel calendario di corte per quanto riguarda i rapporti tra sovrano e ministri. Michizane, divenuto nell'anno precedente (899) Ministro di Destra, invia al quindicenne imperatore Daigo (885-930), da poco salito al trono per volere del padre Uda, una poesia che, se da una parte elogia la virtù e la giovane età del sovrano, dall'altra risuona come una lamentela del proprio invecchiamento – tema questo ben noto nella poesia cinese. I commentatori, con il cosiddetto senno di poi, tendono a leggere tra le righe di questa poesia una premonizione dell'imminente caduta ed esilio di Michizane, conscio senza dubbio del fatto di trovarsi sulla faglia della crescente tensione tra le fazioni dell'imperatore in ritiro Uda – al quale Michizane doveva quasi interamente la sua fortunata carriera – e del giovane leader della famiglia Fujiwara, Tokihira (871-909). Tensione che avrà per Michizane un esito drammatico: la morte in esilio. La poesia di cui sopra, fra l'altro, non è contenuta nel *Kanke bunsō*, raccolta presentata all'imperatore Daigo nel terzo mese dello stesso anno, ma viene trasmessa come parte della raccolta per così dire postuma *Kanke kōshū*.

Interessante per la nostra discussione è l'ultimo verso, dove compare nuovamente il riferimento ai «tre amici» di Bai Juyi, vino, cetra e poesia. Stavolta però, contrariamente alla poesia *Autunno* Michizane sembra quasi concedersi il piacere di una bevuta mentre recita o compone poesia al suono della cetra. Come interpretare dunque quest'ultimo verso che contraddice quanto espresso nella poesia di diversi anni prima? Che forse invecchiando Michizane sia diventato

più propenso al bicchiere, e all'indomani di un'importante funzione ufficiale si sia concesso un momento di tranquillità con i «tre amici» finalmente riuniti? Oppure, più logicamente, dobbiamo pensare semplicemente a una finzione letteraria che risponde ai modelli cinesi, da interpretare quindi come una «posa» poetica piuttosto che una descrizione realistica della quotidianità michizanesca?

Come già detto, sembra impossibile dare risposta certa a questa domanda per quanto riguarda il Michizane storico. Al contrario è indubbio che anche in questo caso il riferimento al vino e all'ebbrezza per Michizane rappresentava prima di tutto un modo per riallacciarsi alla tradizione e ai modelli della poesia cinese. L'opera di Michizane, così come quella di molti suoi contemporanei, si caratterizza per un disinvolto eclettismo nel riutilizzo – *re-enactement*, cioè «rimessa in scena» lo chiamerebbe Wiebke Denecke (2004) – del patrimonio testuale cinese, spaziando dai testi più canonici come i Classici confuciani o le storie dinastiche come lo *Shiji* e lo *Hou Hanshu*, a sutra buddisti o testi taoisti, fino alla poesia medievale e coeva – cioè di periodo Tang – primo fra tutti il *Baishi Wenji* di Bai Juyi. Negli esempi che vedremo quasi sempre il riferimento al vino si lega infatti a personaggi e episodi della storia e della tradizione letteraria cinese.

Prendiamo lo *zekku* (stanza tronca) intitolato *Luna del cielo d'autunno* 秋天月 (*Shūten no tsuki*) che nella raccolta precede la poesia *Autunno* con cui si è aperto questo saggio e nella quale Michizane si lamentava del suo «non comprendere il vino».

3:195

Shūten no tsuki

Senmon shōbō su sennichi no ei

Hyakushū an' i su hyakka no haru

Isshō ni sanshū no tsuki o mizaramasareba

Tenka ni harawata tayuru hito nakaramashi

Luna nel cielo autunnale

Migliaia di dolori svaniscono nella sbronza di mille giorni

Cento pene si dissolvono alla primavera dei cento fiori

Se nella vita non si vedessero i mesi d'autunno

Al mondo chi proverebbe mai tale straziante tristezza.

Il titolo e la collocazione nella raccolta suggeriscono che questi versi siano stati composti in occasione del plenilunio d'autunno dell'886, anno in cui Michizane viene assegnato al ruolo di governatore di Sanuki. La poesia, senza dubbio lieve nei toni, si apre con l'espressione «mille giorni d'ebbrezza» 千日酔 *sennichi no ei* basata su un aneddoto cinese contenuto nello *Shenyijing* (Classico di divinità e stranezze), opera attribuita a Dongfang Shuo (154-193 a.C.) che, sulla falsa riga del *Shanhaijing* (Classico dei monti e dei mari) descrive paesaggi e località fantastiche. Secondo questa storia ci sarebbe stato un uomo in grado di produrre un liquore talmente buono da far dormire per mille giorni chiunque lo bevessse. I «cento fiori» *hyakka* del secondo verso si riferirebbero invece al nome di un famoso tipo di vino, il *hyakkashu* che compare nella raccolta di biografie di immortali taoisti *Shenxian zhuan* (Storie di Santi Immortali) compilata dal letterato

taoista Ge Hong (283-343 o 364) della dinastia dei Jin orientali. Non è chiaro il contesto in cui Michizane scrive questa poesia, che può sembrare più un divertimento che una composizione indirizzata a qualcuno e per qualche occasione particolare, ma notiamo come l'erudizione di Michizane spaziava anche al di fuori di testi considerati canonici nel curriculum di letteratura del Dipartimento di studi Superiori, andando a toccare testi secondari come quelli sopra citati.

Sappiamo del resto che il riferimento alla tradizione taoista era già elemento di fascinazione per i poeti giapponesi del circolo dell'imperatore Saga (786-842) all'inizio del IX secolo, come dimostrano le numerose poesie che giocano con l'immagine degli «immortali» *shen/sen* 仙 come la seguente dello stesso Saga:

Bunka shūreishū 97: III (Miscellanea)³

Kayō jūei Kōjō no fune

Ichidō no chōkō senri ni tsūji

Manmantaru ryūsui gyōsen o tadayowasu

Fūhan tōku bossu kyomu no uchi

Utagauraku wa kore sensa no ten ni noboramu to hossuru ka to

Dieci composizioni sullo Heyang. Una barca sul Fiume Azzurro.

Un unico fiume, lungo, attraversa mille miglia.

Una vastità d'acqua scorre, sospingendo la barca che va.

Una vela nel vento sparisce in lontananza, in mezzo al vuoto.

Parrebbe essere questa la zattera d'un immortale sul punto d'ascendere al cielo.

Altri esempi li troviamo nella seconda metà del IX secolo, come dimostra questa poesia in cui il suocero nonché precettore di Michizane, Shimada no Tadaomi (828-892), si paragona a uno dei Sette Savi cinesi, noti per il loro aderire alla filosofia taoista tanto quanto per il loro amore per il vino.

Denshi kashū 153: III⁴

Kajitsu chikuka ni shōin o meizu

Sejō seireitari fūchiku no mae

Ningen no kairaku wa shuhai no hijiri

Katei midori o yashinaite jinjō ni you

Masa ni kore tashō ni Shichiken to naru beshi

Giorno d'estate sotto i bambù, ordinando un po' di vino.

A questo mondo frescura e refrigerio, davanti ai bambù soffiati dal vento.

Tra gli uomini gioia e piacere, come immortali con una coppa di vino.

Nel giardino di casa coltivo il verde, e sono quasi sempre ubriaco.

Senza dubbio alcuno fui, nell'altra mia vita, uno dei Sette Savi⁵

³ Trascrizione in *kakikudashibun* da Kōzen 2005, 93.

⁴ Trascrizione in *kakikudashibun* da Kōzen 2005, 210. Vedi anche Gerlini 2021.

⁵ 七賢 Shichiken : i Sette Saggi del Bosco di Bambù (*Zhulin qixian* 竹林七賢), un gruppo di sette poeti cinesi vissuti nel periodo delle Sei Dinastie (222-589), famosi per la loro inclina-

Poche informazioni ci sono giunte di Tadaomi, ma non abbiamo motivo di credere che questa poesia sia qualcosa di più di un *divertissement* che riflette un momento della vita privata del poeta.

Tornando alla questione della supposta verità storica rintracciabile nelle poesie di Michizane, non si deve dimenticare che in generale, una certa visione novecentesca della poesia sembra riconoscere, in maniera curiosamente speculare al romanzo, la necessità che le poesie siano autentiche e sincere testimoni dei sentimenti del poeta che le compone. Questa visione romantica non solo è incompatibile con molte poesie del periodo premoderno in diverse tradizioni letterarie – pensiamo alla poesia medievale europea, almeno fino a Petrarca e Dante – ma sembra particolarmente inadatta a comprendere il contesto della cosiddetta *sinosfera* nel quale la poesia svolgeva un ruolo preciso e codificato all'interno del sistema dei riti statali della corte imperiale, in Cina così come in Giappone. Nel caso del *kanshi* è vero che la composizione di poesie a banchetti poetici in ricorrenze ufficiali diventava l'occasione per i poeti – che erano sempre funzionari legati al corso *Kidendō* dell'accademia di corte *Daigakuryō* – di esibire la loro erudizione e quindi la capacità ad attingere al patrimonio letterario cinese. Questo bagaglio di conoscenze non era solo apprezzato per il suo lato artistico, ma anche e soprattutto per il suo valore o utilizzo politico e sociale, dalle regole di condotta familiari e quotidiane fino ai più dettagliati cavilli del sistema giuridico. In Giappone i banchetti poetici possono essere considerati niente più che formalità mondane espressione della vita pubblica di corte, che non ricoprivano la stessa importanza degli editti imperiali o del potere esecutivo di ministeri e consigli, ma come Dario Minguzzi chiarisce nel suo dettagliato studio, questi banchetti erano anche «a prestigious niche that could be occupied by those who sought to exploit it as an autonomous form of cultural capital» (Minguzzi 2021).

Un esempio particolarmente eloquente di come sia difficile distinguere nettamente tra poesie composte in contesti ufficiali e non, lo troviamo proprio in un gruppo di cinque poesie per paravento composte da Michizane in un'occasione particolare: il cinquantesimo compleanno di Fujiwara no Mototsune (836-891), Gran Ministro (*Daijō daijin*), e in assoluto il politico più potente della corte dell'epoca. Una di queste poesie gioca proprio con l'immagine del vino e degli immortali taoisti.

2:175

Dōshi ga gōshun no sake o susumuru o shasu
Sakazuki ni nozomite ikutabi no haru o ka kanryō suru
Setsubinsōzen mi ni kaemaku horisu
Moshi hōka to fushi o agetsurawamaseba
Mako wa suikyō no hito ni shasemashi

zione taoista di distacco dagli affanni del mondo e per essere stati grandi bevitori e amanti della cetra. Per una trattazione in italiano: Baccini 2016.

Ringrazio per l'offerta del vino dell'eterna primavera
 Scruto la coppa che controlla lo scorrere di numerose primavere
 Le tempie imbiancate e la barba lunga, vorrei ringiovanire questo mio corpo
 Se potessi controllare l'immortalità del demiurgo
 Persino la Vergine della Canapa mi porterebbe omaggio!

Le cinque poesie in questione sono precedute da una prefazione (*jo*) che ci aiuta a capire il contesto compositivo. Durante i festeggiamenti pare che alle spalle di Mototsune si trovasse un paravento, ed è probabile che queste poesie composte per l'occasione prendessero come tema alcune figure che immaginiamo vi si trovassero ritratte, come il saggio taoista. In questa poesia Michizane sfrutta in un contesto conviviale un tema come quello del vino per dare voce alla figura ritratta sul paravento. In questo modo, da una parte formula un implicito elogio della qualità del vino servito al banchetto – dello stesso livello del «vino dell'eterna primavera» 恒春酒 *gōshun no sake* degno degli immortali taoisti – e dall'altra eleva tutto il banchetto a una dimensione mistica in cui i richiami alle tecniche magiche di lunga vita e di «immortalità» 不死 *fushi* del «demiurgo» 方家 *hōka* fungono naturalmente da augurio per la salute di Mototsune, in quel momento all'apice della sua potenza.

I riferimenti al taoismo e al vino non sono rari nel *Kanke bunsō*, per esempio in un altro gruppo di poesie composte il ventiseiesimo giorno del nono mese dell'885, in compagnia del governatore della provincia di Awa (odierna prefettura di Tokushima), tale Taira no Ujiro (?-?), ed esattamente nelle due poesie regolate a cinque caratteri (*gogon risshi* 五言律詩) intitolate *Crisantemi tardivi* (NKBT 153) e *Il vecchio muschio* (NKBT 158).

2:153

Zangiku
Tōka aki no sono susamashiku
Nokon no kiku wa sukoshiki magaki ni aidameri
Kore saku toki no osoki ga tame ni shite
Tokoro o eru koto shizukanaru ni yoru beshi
Tada me o nusumite miru beshi
Yurusazu kokoro ni makasete hikamu koto o
Moshi fūsō o shite ikarashimemaseba
Masa ni sōrō no kamubase o todomemashi

Crisantemi tardivi

Oh Tao Yuanming, il giardino tuo d'autunno è fresco
 Eppure i tardi crisantemi un poco dalla recinzione occhieggiano
 E poiché tarda è l'ora del loro sbocciare
 Ecco che trovan posto quietamente
 Solo con gli occhi può rubarli lo sguardo
 E senza permesso lascio che il cuore li colga
 Se vento e brina si faranno severi
 Di certo rimarranno come volto invecchiato precocemente

2:158

Rōtai

*Yama o tazunete dōri ni madou
 Shintai seitai ni makasu
 Sunawachi teiyō fusu koto etari
 Nankyaku meguramu koto o kirau koto nashi
 Taninomizu wa fukashi aki no ame no nochi
 Niwa wa oite ashita no shimo kitaru
 Wakachiite sutsu bekarazu
 Heikyo shuhai o hiku*

Il vecchio muschio

Visitando i monti smarrisco la via
 Avanzo e indietro, mi affido al verde muschio
 Al fine riesco a posare i fianchi e coricarmi
 Non disprezzo di muovere le deboli gambe
 La valle è profonda, dopo la pioggia autunnale
 Il giardino canuto, quando la brina giunge all'alba
 Non posso attraversarlo e separarmene
 Come al solito avvicino la coppa di vino.

Mentre la seconda poesia, a conclusione di una lunga descrizione naturale, contiene un diretto riferimento alla «coppa di vino» bevuta abitualmente, la prima poesia si apre con un riferimento a Tao Yuanming (365-427), uno dei poeti cinesi le cui poesie sono solitamente interpretate come espressione del pensiero taoista. Non solo Tao Yuanming è notoriamente descritto come un grande bevitore, ma lo stesso tema del «crisantemo tardivo», letteralmente «crisantemo rimasto», fa da eco a un episodio della vita del poeta Tang, che il nono giorno del nono mese si sarebbe seduto, ubriaco, in mezzo a un campo con un mazzo di crisantemi in mano. L'interpretazione di Kawaguchi è che Michizane, componendo la poesia il ventiseiesimo giorno dello stesso mese, stia giocando col termine «crisantemi rimasti» associandolo al fatto che gli altri fiori erano già stati colti da Tao Yuanming (Kawaguchi 1966, 226). Una possibile lettura è pure quella che sovrappone la figura di Yuanming con quella del padrone di casa, cioè il governatore di Awa. Aggiungerei che il termine 平居 *heikyo*, che significa appunto «abituale», «come al solito», possa essere un gioco di parole con il nome del governatore, Hei o Taira 平, che aveva invitato Michizane in questo frangente. Ma è proprio la cornice a queste venti poesie che ci dice qualcosa di più del rapporto di Michizane con il vino. Nella nota autografa che fa da prefazione alle poesie, Michizane annota come segue.

Venti inni all'Autunno

Il ventiseiesimo giorno del nono mese, al seguito del Governatore Hei della provincia di Ashū (Awa), siamo giunti a Osaba a ovest del fiume [Kamo]. Dopo aver bevuto numerosi bicchieri, e nel mezzo di conversazioni raffinate, ho chiesto al letterato introdotto Ta di proporre venti temi (*dai*). A quell'ora il sole stava tramon-

tando sui monti a ovest, ed era ormai giunto il momento di ritornare. Composi con in mano il pennello, senza aggiungere glosse a ciò che scrivevo. Incurante degli errori di tono, e senza rispettare la metrica, ciò che solo mi preoccupava era che altri, leggendo questi scritti abbozzati, li avrebbero giudicati con scherno. Ciò che in conclusione temo, è la mia scarsa bravura (Kawaguchi 1966, 225).

Dalla prefazione è facile capire come Michizane si trovasse a suo agio in compagnia di questo funzionario che, essendo il governatore di una provincia vicina a Sanuki, probabilmente come Michizane stava vivendo di malavoglia la distanza dalla corte. La scrittura delle poesie con il «pennello in mano» suggerisce probabilmente il fatto che le poesie sono state scritte di getto, senza consultare manuali o dizionari di cinese come era invece la regola per i poeti giapponesi. Il fatto che persino Michizane, al netto della falsa modestia, si preoccupi del fatto che alcune sue composizioni a suo giudizio imperfette circolassero al di fuori dei suoi più stretti conoscenti, testimonia le difficoltà che i giapponesi incontravano nella composizione in cinese. Sembra improbabile che, in un contesto piuttosto informale come questo, Michizane da solo rifiutasse il vino mentre i suoi commensali versavano «numerosi bicchieri», e l'idea di Michizane di comporre di getto ben venti poesie su temi scelti da qualcun altro potrebbe essere giustificata da una certa euforia data dall'ebbrezza. L'adozione stessa del *daiei* ovvero la composizione su temi prefissati, potrebbe fra l'altro farci interrogare sulla sincerità dei sentimenti espressi nelle poesie, ma questo è nuovamente l'errore di voler vedere questo genere di poesia secondo il gusto e il giudizio moderni. L'usanza di comporre su temi prefissati si collega alla tradizione degli *utamakura* nello *waka*, mentre nel *kanshi* ha i suoi precedenti nella poesia delle Sei Dinastie (Sagiyaama 2002, 436; Gerlini 2011, 196-97).

È d'altra parte vero che questo episodio di *daiei* non è isolato, ma sembra piuttosto rappresentare una consuetudine di Michizane e dei poeti del periodo Heian che spesso, anche in contesti di una certa ufficialità, si mettono a comporre tutti insieme, improvvisando, poesie per l'occasione. È il caso delle poesie composte nell'883 durante il soggiorno alla capitale giapponese Heian-kyō di una ambasceria ufficiale del regno di Bohai, uno stato allora situato a nord della penisola coreana, in seguito dissoltosi. In qualità di Ambasciatore presso i Tang, Michizane era all'epoca incaricato anche dell'accoglienza di queste ambascerie provenienti dal continente. Secondo la prefazione a questo gruppo di poesie (NKBT 7:555), Michizane, insieme a suo suocero Tadaomi e gli altri partecipanti ai banchetti di accoglienza avrebbero composto ben cinquantanove poesie nell'arco di due settimane. Tra queste poesie ce n'è una in cui Michizane fa esplicito riferimento alla propria ubriacatura.

2:108

Suichū ni koromo o nugite Hai taishi ni okuri, issetsu o nobe, yosete sha shitari
Goka Etsuchō oru koto hajimete naru
Motoyori koromo o onajiku suru wa ani asaki kokoro naramu ya
Zakyaku mina kimi ga kōshin tari
Ryōshū ni ninshō shite Haisei ni shoku semu

Nell'ebbrezza, mi tolgo la veste e la dono all'ambasciatore Hai, scrivo uno *zekku* e glielo porgo in ringraziamento.

Fiori di Wu e uccelli di Yue, per la prima volta intessuti [assieme].

Per certo [coloro che indossano] la medesima veste, possono avere forse sentimenti effimeri?

I invitati al banchetto tutti, seguono le vostre orme.

Mi affido alla vostra guida, [come] queste vesti: appartengono ora all'ambasciatore Hai.

Questa poesia, e il contesto in cui è stata composta, rappresenta nuovamente l'ambiguità nel cercare a tutti i costi una distinzione tra poesie «pubbliche» e poesie «private». Il ruolo di Michizane quale ambasciatore è senza dubbio pubblico, ma le espressioni da lui utilizzate, e il fatto che si fosse lasciato andare all'ebbrezza dimostrano come anche in questi contesti una dimensione lirica, potremmo dire intima, possa fare sempre capolino. Quanto queste espressioni di commozione fossero un semplice artificio retorico privo di sentimento è impossibile dirlo, ed è dunque impossibile stabilire che in queste occasioni Michizane vestisse il suo abito da pubblico ufficiale distaccandosi completamente dalla sua persona di poeta, per certi versi romantico.

Quello che ci interessa qui è che proprio il vino risulta essere il punto di contatto tra questi due poli, pubblico e privato, che non necessariamente rimanevano su piani diversi. Anzi, a seconda dei contesti semi-pubblico o semi-privato – pensiamo ai numerosi banchetti tenuti dall'imperatore Uda (867-931) o da membri della famiglia imperiale presso i loro quartieri privati – i due piani si compenetravano l'un l'altro in una gamma di sfumature alla quale è difficile porre dei paletti.

Concludendo, il legame tra la poesia e il vino in Giappone si colloca come noto nella tradizione della poesia cinese, e in particolare nell'imitazione di noti poeti beoni, da Tao Yuanming al famoso Li Bai. Lo stesso Bai Juyi ha scritto un certo numero di versi sul vino, e la sezione «Vino» del *Wakanrōeishū* tiene traccia di questo debito. Nella raccolta compilata da Fujiwara no Kintō, dopo cinque distici di Bai Juyi dedicati al vino seguono altri cinque distici in cinese di poeti giapponesi che citano in vario modo personaggi e toponimi cinesi legati al bere. A ben vedere già dal periodo del *Man'yōshū* è evidente il debito con la poesia cinese su questo tema, e non stupisce che proprio un poeta molto vicino alla cultura continentale come Ōtomo no Tabito (665-731) avesse lasciato – caso più unico che raro nella tradizione dello *waka* – un gruppo di poesie dedicate all'elogio del vino.

Per quanto riguarda Michizane, sebbene non si possa dire che avesse fama di gran bevitore, dall'altro lato ha lasciato più di una poesia in cui si raffigura come ubriaco, o comunque partecipe di libagioni e bevute. Se può nascere il sospetto che Michizane si trovasse nella scomoda condizione di dover bere solo per via delle costrizioni sociali – una situazione che a noi ricorda paradossalmente i moderni salaryman sottoposti al cosiddetto *alcohol-harassment* da parte dei loro superiori – le sue poesie «private» ci riportano la figura di un uomo che, seppur senza eccessi, non disdegnava la compagnia del bicchiere. Per chiudere questo saggio, vediamo una di queste poesie «familiari», composta in occasione del quarantacinquesimo capodanno del poeta.

4:280

Ganjitsu sho shōrō ni tawamuru
Chinchōsu kōnen go-ku no haru
Awarebu beshi ko no tomogara ni-sanjin
Ōku toso no sake o susumuru koto o mochiizu
Sore kakun ga hakuhatsu no aratanaru o ikan semu

A Capodanno, giocando coi bimbi
 Sinceri auguri alla primavera dei miei quarantacinque anni trascorsi!
 Che adorabili! Bimbetti in due o tre a frotta
 Non va bene farmi bere tutta questa grappa resuscita morti!
 Ohi, che ne farete di questo padrone di casa a cui sono spuntati altri capelli
 bianchi?

Bibliografia

- Baccini, Giulia. 2016. *I sette savi del bosco di bambù. Personalità eccentriche nella Cina medievale*. Venezia: Marsilio.
- Borgen, Robert. 1986. *Sugawara no Michizane and the Early Heian Court*. Harvard University Press.
- Denecke, Wiebke. 2004. "Chinese Antiquity and Court Spectacle in Early Kanshi." *The Journal of Japanese Studies* 30 (1): 97-122.
- Fujiwara, Katsumi. 2002. *Sugawara no Michizane. Shijin no unmei*. Tokyo: Wedge.
- Gerlini, Edoardo. 2011. *Uno studio comparato sulla poesia in giapponese e in cinese nel Giappone del periodo Heian. Il caso di Sugawara no Michizane e Ōe no Chisato*. [Tesi di dottorato] Università Ca' Foscari di Venezia.
- Gerlini, Edoardo. 2021. "Denshi kashū." In *Antologia della Poesia Giapponese 1*, a cura di Edoardo Gerlini. Venezia: Marsilio. 162-67.
- Kawaguchi, Hisao. 1966. *Kanke bunsō – Kanke kōshū*. (Nihon Koten Bungaku Taikei vol. 72). Tokyo: Iwanami.
- Kawamura, Teruo. 1993. "Sake no shi, sake no uta," in *Kōza Heian bungaku ronkyū*. 9, Kazama shoin.
- Kojima, Noriyuki. a cura di. 1991-94. *Denshi kashū chū*. Izumi Shoin.
- Kōzen, Hiroshi. 2005. *Kodai kanshi sen*. Tokyo: Kenbun shuppan.
- Honma, Yōichi. 1992. "Ōchō kanshi no inshuei kanken – Sono goi, koji o meguru oboegaki to shite." *Dōshisha Joshi Daigaku Nihongo Nihonbungaku* 4.
- Maurizi, Andrea e Ikuko Sagiyama (a cura di). 2016. *Wakan rōeishū. Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare*. Milano: Ariete.
- Minguzzi, Dario. 2021. "Sinitic Poetry in Early Heian Japan: Kidendō Literacy, Banquet Culture, and the Sugawara House." In *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale* 57: 503-32. DOI 10.30687/AnnOr/2385-3042/2021/01/019
- Sagiyama, Ikuko. 2002. "La funzione della poesia nella società giapponese: waka." In: AA.VV. *Atti del XXV Convegno sul Giappone: 537-53*, Venezia: AISTUGIA.
- Shinma, Kazuyoshi. 2017. "Tokushū Inshu to kissa – Genji monogatari Suma no maki ni okeru Haku-shi to Michizane-shi no juyō ni tsuite." *Haku Kyoji Kenkyū Nenpō*, 27.
- Song, Han. 2021. *Heianchō bunjinron*. Tokyo: Tōkyō Daigaku Shuppankai.
- Takigawa, Kōji. 2007. *Tennō to bundan. Heian zenki no kōteki bungaku*. Osaka: Izumi Shoin.

Tracce dell'invisibile. Poesia e fotografia in dialogo per raccontare il triplice disastro del Tōhoku

Caterina Mazza

Abstract: The paper primarily centres around the volume titled *Out of Sight. Fukushima à l'abri du regard. Aimaina sōshitsu*, which was published in France in 2020. This composite volume features a collection of photographs by French photographer Delphine Parodi, who has resided in Japan since 2009. It also includes twenty-four poetic texts by bilingual writer Tawada Yōko, who has been based in Germany since 1982, as well as a compilation of anonymous testimonies from survivors of the triple Tōhoku disaster in March 2011. The paper engages in a reflection on the mediating role of literary and documentary narratives in conveying the actual repercussions of a catastrophe and their artistic reinterpretation. Specifically, the focus is on the imperative need for the representation of the unseen, which is epitomised by the persistent nuclear threat. The photographic work presented in the volume, along with the accompanying textual pieces, is examined as an exploration of the intricate and challenging relationship between humans and nature. This relationship is depicted through landscapes that have been emptied by an intangible yet pervasive and all-encompassing threat. In summary, the paper offers an analysis of this composite volume as a means of exploring the complex interplay between reality and artistic representation in the aftermath of a catastrophe. It delves into the nuanced portrayal of the invisible nuclear threat and the dynamic interaction between humans and their environment.

Keywords: Contemporary Japanese Photography, Post-Fukushima Literature, Art and Radioactivity, Delphine Parodi, Tawada Yōko

1. Introduzione

Questo contributo si concentra sul volume *Out of Sight. Fukushima à l'abri du regard. Aimaina sōshitsu* (Perdita ambigua), pubblicato in Francia da Le bec en l'air nel 2020; i contenuti del testo verranno posti in dialogo con brevi riferimenti ad altre opere pubblicate in Giappone e all'estero dopo il triplice disastro del Tōhoku dell'11 marzo 2011 con l'intento di proporre una riflessione sulle possibilità di rappresentazione artistica della catastrofe e della minaccia nucleare. *Out of sight* è un volume composito che include cinquantadue dittici della fotografa francese Delphine Parodi (n. 1984, vive e lavora in Giappone dal 2009) e ventiquattro testi poetici della scrittrice giapponese bilingue Tawada Yōko (n. 1960, vive e lavora in Germania dai primi anni 1980); inoltre, sono comprese nell'opera anche varie testimonianze di abitanti delle zone colpite dal triplice disastro del 2011, le cui voci sono state raccolte da Parodi e Tawada durante i loro numerosi viaggi nella prefettura di Fukushima tra il 2012 e il 2019. La col-

Caterina Mazza, Ca' Foscari University of Venice, Italy, caterinamazza@unive.it, 0000-0002-0629-6768

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Caterina Mazza, *Tracce dell'invisibile. Poesia e fotografia in dialogo per raccontare il triplice disastro del Tōhoku*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.09, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 83-94, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

laborazione delle due artiste, prima della pubblicazione del volume, ha dato vita a una mostra, presentata a Berlino nel 2014 presso il Japanese-German Center/ Japanisch-Deutsches Zentrum e poi nel 2016 in Giappone durante il Kyoto-graphie Festival of Photography. Il libro è dunque il risultato di un progetto comune di Parodi e Tawada protrattosi per vari anni, la cui pubblicazione è stata generosamente sostenuta da una campagna di crowdfunding lanciata dalla fotografa sulla piattaforma francese KissKissBankBank nel 2020.¹ La pagina di presentazione per il finanziamento collettivo usa queste parole per esporre l'evoluzione e gli esiti del progetto «Out of sight»:

Having lived in Japan since 2010, Delphine Parodi visits Fukushima for the first time in the summer of 2012. Over a period of seven years she returns frequently, both in the 20 kilometres (*sic!*) evacuation zone around the nuclear plant and in the larger Fukushima Prefecture. Taking photographs, listening and collecting the testimonies of the evacuees and of the inhabitants of the region. Her photographs, taken exclusively with a medium-format film camera, are presented as diptychs. They combine intimate landscapes, often unfathomable – rivers, mountains, lakes, forests, crossroads, isolated benches – and portraits of the inhabitants. A dialogue from which emanates the feeling of the relationship between the people and their environment, as well as the importance of individual memory.

Japanese novelist and poet Yoko Tawada, based in Germany, had also started to write in the wake of the catastrophe. Delphine Parodi and Yoko Tawada met in Berlin in December 2012. They were moved by the deep resonances arising between both their voices, so much that they decided to join them. In Fukushima in August 2013, Yoko Tawada meets the very people whom Delphine Parodi had previously photographed. During the same month she wrote 24 poems in German, later translated by herself into Japanese, her mother tongue. They were then translated into French and English by her regular literary translators. These poems draw from Japanese tradition as well as from a very contemporary language, inspired by the situations and the voices that she patiently captured.²

Nel presente saggio, si prenderanno in considerazione per l'analisi le fotografie di Parodi e le poesie di Tawada: le prime verranno poste in dialogo con una riflessione operata dalla poetessa Sekiguchi Ryōko (1970) sull'opera del fotografo giapponese Minato Chihiro (1960); le seconde, con altre opere di Tawada connesse – temporalmente e tematicamente – con il «post-Fukushima».

Come si può dedurre fin dal titolo, l'opera qui in esame è una pubblicazione plurilingue, in cui la parte di testo è presente in francese, giapponese, tedesco e

¹ La presentazione della campagna di raccolta fondi è tuttora visibile alla pagina dedicata: Parodi Delphine, *Out of sight*, by Delphine Parodi & Yoko Tawada (agosto 2020) <https://www.kisskissbankbank.com/en/projects/delphine-parodi-yoko-tawada-out-of-sight/tabs/description> (30/06/2023).

² Parodi Delphine, *Out of sight*, by Delphine Parodi & Yoko Tawada (agosto 2020) <https://www.kisskissbankbank.com/en/projects/delphine-parodi-yoko-tawada-out-of-sight/tabs/description> (30/06/2023).

inglese.³ L'elemento paratestuale del titolo fornisce fin dalle soglie del volume un elemento interpretativo interessante, giacché i vari titoli nelle diverse lingue si concentrano su significati diversi. L'inglese *out of sight* diventa à l'abri du regard in francese, ma il giapponese evoca una «perdita ambigua» (*aimaina sōshitsu*, e nelle traduzioni proposte in quarta di copertina: *perte ambiguë*, *ambiguous loss*, *mehrdeutiger verlust*). Ancora prima di addentrarsi nel testo, si intuisce dunque come le diverse prospettive delle due autrici dialoghino in quest'opera intorno al concetto dello sguardo portato su ciò che è nascosto alla vista (e quindi invisibile), e all'idea di «perdita» (che è però una perdita «ambigua», poiché anch'essa condizionata dalla minaccia intangibile generata dal disastro nucleare).

A oltre un decennio di distanza dai tragici eventi del Tōhoku, molto è stato detto e scritto sulle modalità di rappresentazione e di narrazione di un evento che ha segnato così profondamente la storia recente del Giappone; in più occasioni, inevitabilmente, sono state fatte correlazioni con le complessità del racconto e della testimonianza del disastro nucleare delle bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki. Con le dovute differenze, le due esperienze traumatiche hanno evocato la necessità di una rielaborazione collettiva attraverso le forme discorsive della letteratura o delle arti visive. Come sostiene il teorico del trauma Jeffrey C. Alexander, «gli eventi non creano di per sé un trauma collettivo. Gli eventi non sono intrinsecamente traumatici» (Alexander 2004, 8). Affinché possa compiersi il «processo del trauma» a livello collettivo è necessaria una costruzione socialmente mediata che può e deve compiersi nell'intervallo di tempo che intercorre tra l'evento e la sua rappresentazione (Alexander 2004, 10). Nell'introduzione al volume fotografico collettaneo *Dans l'œil du désastre. Créer avec Fukushima* (uscito in Francia nel decimo anniversario del triplice disastro del Tōhoku), il curatore Michaël Ferrier riporta come tutti i partecipanti al progetto (dieci *artistes visuels* giapponesi le cui testimonianze e opinioni sono raccolte in altrettante interviste nella prima parte del libro) abbiano riferito ai loro interlocutori francesi di aver vissuto un sentimento di «totale impotenza» iniziale davanti al disastro; «mais après les premiers moments de chaos – continua Ferrier – sont apparus progressivement de multiples signes de résistance et de renouveau» (Ferrier 2021, 10).⁴ La catastrophe,

³ Come si apprende dal colophon del volume, i testi poetici di Tawada sono stati composti originariamente in tedesco e autotradotti in giapponese; le traduzioni dal tedesco al francese delle sue poesie sono opera di Bernard Banoun e dal tedesco all'inglese sono a cura di Bettina Brandt.

⁴ Ferrier è autore di narrativa e saggistica (in quanto specialista di letteratura e arti visive), nonché docente presso la facoltà di lettere dell'università dell'università Chūō di Tōkyō, dove vive da molti anni; è autore di *Fukushima, récit d'un désastre* (Éditions Gallimard, 2012), nel quale mescola critica letteraria, riflessione filosofica, analisi politica e reportage, essendo stato testimone diretto dell'11 marzo 2011 (il testo è stato associato spesso dalla critica francese a *Hiroshima nōto* di Ōe Kenzaburō, autore di cui Ferrier si è più volte occupato. Le implicazioni culturali, politiche e artistiche della catastrofe sono al centro anche della sua riflessione teorica (cfr. Ferrier Michaël. "De la Catastrophe considérée comme un des Beaux-Arts" In *Communications*, 96, 2015. "Vivre la catastrophe": 119-35. DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.2015.2764>, www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2015_num_96_1_2764 (30/06/2023)). Non è un

dunque, è per gli artisti foriera di due opposte tensioni: paradossalmente, essa suscita un istintivo senso di inibizione di fronte al dolore personale e della collettività, ma al contempo spinge all'urgenza della rielaborazione alla ricerca di nuovi linguaggi e possibilità di rappresentazione. «Trasformare la sofferenza individuale in trauma collettivo è un lavoro culturale», affermano Alexander & Breese, lavoro che necessita della rielaborazione operata attraverso le forme discorsive di opere narrative e visuali, nonché de «l'accesso ai mezzi di produzione simbolica» (Alexander e Breese 2011, xiii).

Come avviene di fronte a tutte le grandi catastrofi umane e naturali, la parola letteraria sfida l'indicibile dando voce all'esperienza – diretta o indiretta – dell'evento traumatico, investendosi spesso del ruolo testimoniale e rompendo il tabù del silenzio luttuoso e il senso di colpa o inadeguatezza dei sopravvissuti; nel caso specifico del disastro nucleare, le arti visive, poi, si pongono di fronte all'interrogativo se sia possibile – tecnicamente, oltre che concettualmente – rappresentare l'invisibile, ovvero la minaccia radioattiva che permea anche paesaggi e individui che apparentemente conservano il proprio aspetto antecedente alla cesura temporale rappresentata dall'evento catastrofico.

How then do people live in a new environment under the constant threat of elevated radiation levels? How do they exist when the simple freedom of living in the present has been taken away; when their sensations and carnal perceptions have been rattled and the bonds conjoining them to their community and their surrounding space have been compromised? (Parodi 2020).

Vorrei concentrare la mia attenzione sul volume di Parodi e Tawada poiché credo che il lavoro fotografico proposto, così come i testi poetici e le testimonianze che fanno da contrappunto al materiale visivo, contribuiscano a condurre la riflessione su un piano molto complesso ma cruciale: ovvero la dinamica relazionale uomo/natura rappresentata attraverso paesaggi svuotati da una minaccia invisibile, ma pervasiva e totalizzante.

2. Dal pieno delle macerie, al vuoto radioattivo

Nel suo saggio del 2003, «Riguardo al dolore degli altri», Susan Sontag conduce un excursus sugli aspetti sociali della fotografia di guerra e, più in generale, sulla rappresentazione del dolore altrui mediata dall'obiettivo di una macchina fotografica e fruita necessariamente «a distanza». Nella prima parte del volume, Sontag sostiene che le fotografie sono un mezzo per rendere «reali» o «più reali» alcuni fatti che coloro che si rifugiano nella propria

caso che in questo mio contributo abbia scelto includere diverse opere e riflessioni che sono state elaborate nel contesto francese all'indomani del triplice disastro del Tōhoku: come rileva anche Tamaki Mihic nel suo *Re-imagining Japan after Fukushima*, l'altissimo livello di interesse dimostrata dai media francesi per gli eventi catastrofici dell'11 marzo 2011 e per le loro conseguenze (soprattutto legate alla questione del nucleare), si riflette nell'amplia e variegata risposta culturale elaborata da molti scrittori e artisti (cfr. Mihic 2020, 117 sgg.).

tranquilla quotidianità preferirebbero forse ignorare. Ma per la fotografia di eventi particolarmente efferati, come guerre o catastrofi naturali o umane, l'occhio dello spettatore «a distanza» esige una verità «non mediata» dall'arte e dallo sguardo personale del fotografo. «For the photography of atrocity, people want the weight of witnessing without the taint of artistry», conclude Sontag (Sontag 2003, 23).

È per tale ragione, forse, che le immagini che costruiscono la memoria del trauma nell'immaginario collettivo sono innanzitutto quelle delle macerie: fotografie che documentano uno stato di fatto, anti-estetiche ma sovraccariche di valore testimoniale. Accumuli caotici di oggetti senza più proprietà, materiali disintegrati che hanno perso la loro funzione quotidiana: i detriti sono l'evidenza immediata e parlante della catastrofe, senza mediazioni o rielaborazioni discorsive essi raccontano ciò che era e non è più, quantomeno non nella sua forma originaria o nel suo uso consueto. Molto spesso i detriti richiamano in modo immediato e non filtrato il dramma di una quotidianità irrimediabilmente spezzata, e sono la testimonianza parlante di una linea temporale interrotta in modo tragicamente inaspettato. Queste poche righe della poetessa Sekiguchi Ryōko evocano in modo impressionante un'immagine che racconta con l'immediatezza di un fotogramma il paesaggio post-catastrofe:⁵

16. Assiettes emportées par les vagues

Souvent, toujours, les objets qui restent sont les assiettes. On découvre des morceaux de bols, d'assiettes et de marmites lors de fouilles archéologiques. Chihiro Minato, photographe japonais, m'a expliqué que des vêtements et de la vaisselle avaient été retrouvés après le passage du tsunami, qui avait pourtant

⁵ Il passaggio è tratto dal volume *961 heures à Beyrouth (et 321 plats qui les accompagnent)* (P.O.L. 2021), che non riguarda in maniera diretta i fatti di Fukushima, né tantomeno è dedicato al Giappone; il libro – uno zibaldone di pensieri legati ad un'esperienza di viaggio in Libano, raccontato attraverso la sua cucina – è però saldamente legato al post 11 marzo 2011 per due ragioni. La prima, raccontata da Sekiguchi stessa all'inizio del libro, è all'origine della creazione del volume stesso: Charif Majdalani, presidente della Maison Internationale des Écrivains di Beyrouth, invita nel 2018 la poetessa giapponese residente in Francia a trascorrere un soggiorno in residenza presso la sua istituzione, dopo aver letto e apprezzato la cronaca *Ce n'est pas un hasard* (P.O.L. 2011) che era stato scritto da Sekiguchi per raccontare i giorni immediatamente successivi all'11 marzo, da lei vissuti «a distanza», e le conseguenti riflessioni scaturite dai tragici fatti di «quel giorno». La seconda ragione che lega *961 heures à Beyrouth* alla scrittura «su Fukushima» è stata resa esplicita da Sekiguchi durante l'intervista condotta da me e Giorgio Amitrano il 30 marzo 2023 in occasione del festival di letteratura «Incroci di Civiltà» di Venezia. In quell'occasione, Sekiguchi ha affermato di aver vissuto l'11 marzo 2011 come una cesura significativa anche nella propria produzione artistica: da quel momento, si è rinsaldata in lei l'idea di voler essere un «archivista dell'effimero», dandosi come compito quello di conservare con la propria parola scritta tutto ciò che potrebbe potenzialmente andare perduto, come il profumo di una città o le voci di chi la abita. Per questa ragione, dieci anni più tardi, il libro su Beyrouth è anche un libro su Fukushima: l'esperienza della rielaborazione artistica del trauma collettivo diventa per lei una modalità di espressione artistica universale.

dévasté les maisons, les usines et même les rues asphaltées. Deux éléments que n'importe quelle maison possède, quel que soit le mode de vie. Les assiettes sur lesquelles étaient posées d'innombrables mets, tous les jours (Sekiguchi 2021b, 25).

I detriti sono enormi cumuli di micro-quotidianità interrotte che, se nell'immediato danno visibilità al caos prodotto dall'evento catastrofico, sul medio e lungo periodo pongono all'artista la questione di come conservare la memoria materiale dell'accaduto prima che venga rimosso dalla memoria collettiva. All'inizio del documentario *Mujin chitai* (*No Man's Zone*, 2011) del regista Fujiwara Toshi,⁶ che ha viaggiato nelle zone di esclusione e nelle aree evacuate nel periodo immediatamente successivo al disastro, la voce fuori campo sottolinea l'urgenza di mostrare, perché «ciò che non viene registrato come immagine scompare come se non ci fosse mai stato» (Fujiwara 2011). Inoltre, viene sottolineato il pericolo della nostra assuefazione alle immagini di distruzione e la responsabilità dello spettatore.

Uno studio molto specifico sulla centralità della rappresentazione dei detriti nel cosiddetto «post-Fukushima» è l'articolo di Dinitto, che sottolinea come le immagini dei detriti siano dominanti nella nostra comprensione del 3/11.

Images of debris dominate our understanding of 3/11. Heartbreaking photographs of whole towns destroyed or survivors searching the ruins were the mainstay of media coverage. Debris is a visual reminder of the damage inflicted by the earthquake and tsunamis, but it can also stand for the invisible: the bodies washed out to sea or the damaging effects of radiation. Incorporated into the narrative of 3/11 as cultural trauma for Japan, images of debris have been effectively used to rewrite the story of individual suffering into one of collective tragedy (Dinitto 2014, 340-41).

I «detriti» (*gareki*) sono testimonianze che impongono visivamente alla mente dello spettatore l'entità dei danni causati dal terremoto e dal successivo tsunami, ma sono anche un segno concreto di ciò che non si vede: cadaveri e radiazioni. Molti hanno sottolineato come i corpi siano stati rimossi dall'immagine mediatica della tragedia dell'11 settembre, cancellando così dalla memoria collettiva quelli che Dinitto chiama i «danni collaterali umani». Nel romanzo *Koi suru genpatsu* (Un reattore nucleare molto hot), ad esempio, lo scrittore Takahashi Gen'ichirō solleva una dura riflessione su ciò che deve essere considerato «osce-no» in una società che oscura il corpo per mettere a tacere le coscienze colpevoli, all'indomani di una tragedia che porta con sé profonde responsabilità umane.⁷

Se da un lato il paesaggio pervaso dai detriti acquista dunque una dimensione politica che resiste alla rimozione delle evidenze della corresponsabilità

⁶ Trailer: <https://youtu.be/bKgD-IauR0w> (30/06/2023).

⁷ Per un approfondimento su questi temi si veda: Caterina Mazza. 2019. "Politics, Porn and Parody in *Koi suru genpatsu* (2011) by Takahashi Gen'ichirō." *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale* 55: 597-614.

umane della catastrofe, coesiste però dall'altro, nella narrazione per immagini del post-Fukushima, anche una contro-estetica del paesaggio «vuoto», che mette provocatoriamente in questione l'invisibile pervasività della minaccia nucleare.⁸ Il lavoro di Parodi si inserisce indubbiamente in questa seconda tendenza. Ciò che trovo interessante, quindi, nelle immagini di Parodi (che credo sia perfettamente in dialogo con le poesie inedite di Tawada contenute in *Out of sight* ma anche con il resto della produzione «post 3/11» dell'autrice) è che esso voglia ristabilire una dialettica tra la presenza umana e lo spazio esterno che la ospita. Ciò avviene attraverso una serie di dittici in cui non sono rappresentate macerie, anzi: lo spazio raffigurato è spesso vuoto, cioè privo di elementi estranei, ma dominato dalla consapevolezza di essere stato irrimediabilmente modificato da una forza devastante ma invisibile. Non ci sono macerie, ma nulla è più al suo posto. I dittici contrappongono figure umane (spesso ritratte in un atteggiamento di attesa, in una dimensione spaziale intima) a paesaggi vuoti, in cui gli elementi naturali spesso riprendono in maniera speculare la distribuzione dei volumi della prima immagine. Nella presentazione del progetto, la fotografa racconta con queste parole i rapporti spaziali suggeriti dal suo lavoro:

Delphine Parodi followed the evolution of these places during her frequent visits to Fukushima, not only in the immediate surroundings of the plant but also in «the three countries» of the Fukushima Prefecture. The easter *hamadori* coastal region where the Daiichi nuclear plant is set. The middle *nakadori* region, and the hinterland *Aizushio* region, towards Aizu. She was often joined by current or former inhabitants of the regions, all of whom had a special relationship and history with the area.

These photographs show these surfaces in an intimate way, and depict the body as a vector of consciousness of our surroundings – a body that stands at the junction between the inside and the outside, in an unknown familiarity, like a potential substratum for the memory – a memory that is now divided between its value as proof and its loss⁹ (Parodi 2020).

Molti fotografi si sono confrontati con la tragedia del Tōhoku nel tentativo di svolgere il necessario lavoro documentario di cui parlava Sontag nel suo saggio; ma molti altri hanno sperimentato varie tecniche mutuata dalla ricerca scienti-

⁸ La centralità del rapporto «politico» con l'ostentazione di paesaggi – siano essi pieni o vuoti – nella documentaristica e nella filmografia prodotta dopo l'11 marzo 2011 in relazione alla triplice catastrofe, potrebbe suggerire un rinnovato interesse per la «teoria del paesaggio» (*fukeiron*) proposta dal critico anarchico Masao Matsuda nel 1969 come teoria politica rivoluzionaria (mostrare il potere simbolico istituzionale non nelle sue sedi consuete, ma nel paesaggio quotidiano; l'obiettivo era considerato il non limitarsi a mostrare ciò che è «visibile» e comunemente interpretabile, ma cercare di scardinare le strutture di potere «invisibili» che dominano ogni *fukei*).

⁹ Alcuni dei dittici fotografici che compongono l'opera possono essere visionati sul sito della casa editrice Le bec en l'air (<https://www.becair.com/produit/out-of-sighta-labri-du-regard/>) (29/07/2024).

fica per cercare di imprimere sulla carta fotografica l'invisibile minaccia delle radiazioni al fine di rivelare la contaminazione radioattiva, per sua natura invisibile a occhio nudo. Molte opere e testimonianze di artisti che hanno lavorato in questo senso sono state raccolte nel volume già citato *Dans l'oeil du désastre – Créer avec Fukushima*, curato da Michaël Ferrier. Il volume è stato pubblicato in Francia, ma raccoglie le opere e le voci di molti prolifici artisti giapponesi, come Takashi Arai (1978) e Kawakubo Yoi (1979), e di artisti francesi che hanno lavorato a Fukushima e su Fukushima, come Marc Pallain, che nel libro parla di «foto-radiografie».

Credo invece che il tipo di riflessione che sta alla base delle fotografie di Parodi in *Out of Sight* possa essere assimilato a quello elaborato da Sekiguchi Ryōko che, in occasione del decimo anniversario della triplice catastrofe del Tōhoku, ha pubblicato sul quotidiano francese *Libération* un saggio narrativo intitolato «Ce que nous disent les coquelicots» (Quello che ci dicono i papaveri). (cfr Sekiguchi 2021a).

Sekiguchi racconta la storia di una fotografia o, meglio, come lei scrive, «due storie separate della stessa fotografia» (Sekiguchi 2021a). L'immagine è quella che segue; si tratta di una foto scattata da Minato Chihiro, fotografo e professore all'Università di Tama, «antropologo delle immagini» secondo la sua personale definizione. La foto è stata scattata nel giugno 2011 a Iitate, un villaggio che era stato scelto tra i tanti dalla Prefettura di Fukushima nel periodo precedente al disastro per promuovere il turismo nella regione¹⁰.

Di questa foto si parla anche nel volume di Ferrier, dove il fotografo risponde a un'intervista spiegando il significato simbolico del luogo scelto per lo scatto:

(C)ce n'est pas le hasard : c'est parce qu'il y a eu, en amont, un effort considérable pour sortir de l'économie nucléaire et faire de ce lieu un beau village. Iitate, c'est une petite communauté qui a essayé de faire de l'agriculture biologique, du tourisme agricole, du design, ... Ils ont par exemple utilisé l'image des coquelicots rouges. Pourquoi faire pousser des coquelicots rouges dans cette région ? Parce que les habitants ont essayé de faire un village comme en peignent les impressionnistes, comme on peut en voir dans une toile de Monet. Le village était donc devenu une sorte de peinture pour sortir de l'économie nucléaire et passer dans l'économie de l'éco-tourisme (Ferrier 2021, 146).

Questa foto, però, è stata scattata dopo il disastro e, come sottolinea Sekiguchi, la sua apparente banalità assume un nuovo valore quando se ne viene a conoscenza. Come afferma la scrittrice, in questa immagine ordinaria mancano le ombre degli abitanti del villaggio. E non solo: se letto nel quadro dello sforzo politico e culturale di costruire una realtà bucolica idilliaca a Iitate presen-

¹⁰ La foto di Minato Chihiro rappresenta un campo di papaveri deserto a Iitate ed è stata scattata il giorno dell'evacuazione totale della zona nel 2011 (nell'articolo Sekiguchi riferisce che secondo Minato l'immagine avrebbe dovuto richiamare alla mente dei potenziali turisti il celebre quadro *Les Coquelicots à Argenteuil* di Monet). La foto è visionabile sul sito di *Libération* alla pagina: <https://tinyurl.com/sav6yjm7> (29/07/2024).

tato da Minato, il progetto di farvi riscoprire «un paesaggio perduto» – come era stato proposto nel volume fotografico di promozione turistica che sarebbe uscito proprio nella primavera del 2011 – risulta paradossale a posteriori. Come osserva Sekiguchi, quel villaggio e quel paesaggio sono davvero «perduti».

Questa immagine apparentemente ordinaria di un paesaggio (come possono essere le foto di Delphine Parodi) resiste, dice Sekiguchi, a una lettura facile e immediata, a differenza delle immagini di detriti. Un punto di riflessione nel racconto di Sekiguchi che ritengo particolarmente interessante è il passaggio successivo, in cui l'autrice sottolinea una considerazione che ritengo centrale nella costruzione della narrazione del disastro: la neutralità di questa immagine, dice Sekiguchi, annulla anche la tentazione del sublime. «Troppo spesso sentiamo dire che la natura ha reclamato i suoi diritti, si è ripresa il suo spazio» (Sekiguchi 2021a). Ma la natura selvaggia non esiste, se non come idea costruita dagli esseri umani. «Questa fotografia con i papaveri è allo stesso tempo l'opposto di un'immagine della catastrofe, e l'immagine esatta di una catastrofe nucleare, proprio per ciò che è qui invisibile: la radioattività e gli esseri umani» (Sekiguchi 2021a), dice Sekiguchi.

3. Il tempo cristallizzato dell'invisibile

Il concetto che presenta il legame tra la radioattività e coloro che finiscono per subirla credo sia centrale per tutta la riflessione sulla rielaborazione artistica della catastrofe nucleare, perché le radiazioni non solo agiscono in modo invisibile e intangibile, ma rendono invisibili anche e soprattutto coloro che ne sono toccati.

Nei testi di Tawada inclusi nella raccolta, questi «invisibili» reclamano il loro spazio, anche se la loro presenza è spesso un'assenza, una perdita «ambigua». Al contrario, la natura è una presenza minacciosa; la frattura tra uomo e natura appare come non facilmente riconciliabile. Come recita l'incipit di una delle poesie:

Non raccogliere i fiori! La morte dorme al loro interno
(Parodi & Tawada 2020, componimento n.7)¹¹

La cesura prodotta dalla catastrofe è presentata come profonda, nel tempo e nello spazio. E la cesura è «quel giorno», *ano hi* (come il 3/11 è stato spesso ricordato), quell'oggi che non avrà mai fine, cristallizzato in ciò che resta a significare ciò che non sarà mai più.

«Oggi giorno di chiusura» recita il cartello
sulla porta di un parrucchiere. Da
tre anni
questo *oggi* non ha una fine

¹¹ La traduzione in italiano è mia ed è stata condotta a partire dal testo in giapponese (tradotto da Tawada stessa dall'«originale» in tedesco). Si fa notare che *Out of sight* non presenta pagine numerate nella prima parte (fotografie e poesie), ci si riferirà dunque ai componimenti poetici col numero progressivo con cui compaiono nel volume.

e i capelli
crescono altrove¹²
(Parodi & Tawada 2020, componimento n.24)

In questa breve poesia, gli esseri umani sono presenti attraverso l'uso della strategia retorica della *sineddoche*: in verità, i loro capelli (la parte per il tutto che li rappresenta) sono già altrove, spuntano e crescono in una terra diversa. Il tempo è bloccato in un ritorno senza fine, ma questo riguarda solo il tempo costruito e imbrigliato degli esseri umani, quello definito dai segni delle ore dei negozi; questo tempo umano esiste altrove, qui rimane solo il vuoto di un paesaggio desolato.

Sopraggiunge *obon*
ma gli spiriti dei defunti si smarriscono per la via.
Recarsi agli alloggi temporanei per riunirsi ai familiari evacuati?
Oppure tornare alla vecchia casa dove si è vissuti? Là non vive più nessuno,
però...
Sul ramo un frutto vermiglio, intatto.
In frantumi il vetro della finestra, che resta chiusa.
(Parodi & Tawada 2020, componimento n.11)

Le case vuote non sono più «casa» per nessuno, nemmeno per i morti che tornano durante l'*obon*: se il ritmo della natura procede inarrestabile e i giorni e i mesi si susseguono senza sosta, così non è per il tempo degli esseri umani, che non possono tornare nelle zone di esclusione nemmeno da morti per la festa di mezza estate, perché quello che ora è un non-luogo è anche fuori dal ritmo del calendario umano. Ciò che resta è un paesaggio naturale intatto, nonostante tutto, e dei detriti. Anche in questo caso, il rapporto tra la natura e l'elemento

¹² L'«originale» in tedesco e la traduzione di Tawada in giapponese si presentano così nel testo:

„Heute Ruhetag“ steht an der
Tür eines Friseursalons. Seit
drei Jahren hört der
Tag „heute“ nicht
mehr auf und die Haare
wachsen woanders

「本日休業」の札が
理髪店の扉に貼ってある
三年前から
今日という日が終わらないので
髪の毛は
別の土地で伸びていく

L'assenza del carattere tipografico di apertura della citazione rispecchia l'originale giapponese; non è chiaro se si tratti di un errore o di una suggestiva rappresentazione grafica di una temporalità umana interrotta, senza un inizio certo ma con una fine ben precisa. La presenza delle due virgolette nell'«originale» tedesco fa supporre l'assenza di intenzionalità, ma chi scrive non ne ha al momento la certezza.

umano sembra irrevocabilmente compromesso, e la frattura irrimediabile; in questo, come in molti altri componimenti della raccolta, Tawada sembra ricalcare la struttura dei dittici di Parodi, inserendo una cesura tra lo spazio dell'umano e quello del paesaggio. Nelle poesie, come nelle foto, si percepisce un'assenza di suoni che – quasi per un rapporto sinestetico e paradossale – sembra alludere alla presenza di ciò che non è visibile all'occhio umano. Il rapporto tra il visibile e l'invisibile, tra la luce e ciò che è nascosto agli occhi, è al centro della riflessione di scrittori e fotografi che raccontano la catastrofe. Nel saggio di cui si è detto in precedenza, Sekiguchi a questo proposito sottolinea:

La catastrophe de Fukushima a fait surgir nombre de choses invisibles. La preuve en est que les histoires de fantômes se propagent comme la foudre dans les régions sinistrées. Il est ironique que l'invisible prolifère à cause de la centrale nucléaire qui génère de l'électricité, l'une des principales sources de lumière. Ce qu'il est impossible de capter par la photographie a soudain fait surface, suite au dysfonctionnement de cette source de lumière. S'agirait-il d'une sorte d'« anti-lumière »? Ou plutôt de « contre-lumière »? La « contre-lumière » qui se répand dans l'air et qui fait apparaître les fantômes avec elle? (Sekiguchi 2021a)

Le immagini di Delphine Parodi sono pervase da un'intensa luce naturale, mai sostituita da quella artificiale. È una luce che dà forma all'invisibile e si contrappone alla luce elettrica, proveniente dalle centrali nucleari e così pervasiva nei centri urbani del Giappone. Tawada pone un'enfasi particolare sulla questione dell'abuso di elettricità (ironizzando amaramente sulle sue conseguenze anche nel suo romanzo distopico del 2014 *Kentōshi*, "L'emissario", in cui la città metropolitana di Tokyo è rappresentata come ormai «spenta» e senza vita); lo fa notare molto chiaramente in un altro testo dedicato al racconto di come ha vissuto da lontano la tragedia che si stava consumando nel Tōhoku, *Journal des jours tremblants* (Diario dei giorni convulsi).¹³ «A Tokyo pochi pensavano al fatto che quella luce che illuminava la città 24 ore su 24 era prodotta a Fukushima e minacciava la vita umana. Se credevamo agli slogan sul nucleare come energia pulita, era perché nascondevamo da qualche parte dentro di noi un senso di colpa», scrive l'autrice (Tawada 2012, 105). Le osservazioni di Tawada sottolineano quindi il fatto che l'immagine di quelle terre devastate interroga la coscienza di ogni individuo, e anche se la vita riprenderà il suo corso, e i papaveri torneranno a fiorire ogni anno a Iitate, e le centrali nucleari ricominceranno a produrre energia, la presenza invisibile della catastrofe dovrà continuare a essere evocata per un futuro che sappia guardare criticamente al passato.

Out of sight è quindi tanto un testo poetico quanto un manifesto politico che fa convergere le voci e le immagini di persone sopravvissute e di luoghi contaminati per lasciare un'impressione netta e senza sconti di ciò che è perduto per sempre, ma anche per testimoniare l'invisibile.

¹³ Il testo è edito solo in lingua francese, ma è stato originariamente scritto in tedesco e tradotto da Bernard Banoun.

Bibliografia

- Alexander, Jeffrey C. e Breese, Elizabeth Butler. a cura di. 2011. *Narrating Trauma: On the Impact of Collective Suffering*. Boulder and London: Paradigm Publishers.
- Alexander, Jeffrey C. 2004. "Toward a Theory of Cultural Trauma." In Jeffrey Alexander, et al., a cura di. *Cultural Trauma and Collective Identity*. University of California Press, 1-30.
- Davre, Amandine. 2019. "Revealing the Radioactive Contamination after Fukushima in Japanese Photography." *Trans Asia Photography* 10 (1): No Pagination Specified. DOI: 10.1215/215820251_10-1-104 https://read.dukeupress.edu/trans-asia-photography/article/doi/10.1215/215820251_10-1-104/312733/Revealing-the-Radioactive-Contamination-after (30/06/2023).
- Ferrier, Michaël, a cura di. 2021. *Dans l'œil du désastre. Créer avec Fukushima*. Vincennes: éditions Thierry Marchaisse.
- Flores, Linda e Geilhorn, Barbara, a cura di. 2023. *Literature after Fukushima, From Marginalized Voices to Nuclear Futurity*. New York: Routledge.
- Fujiwara, Toshi. 2011. *No Man's Zone*. Japan/France: Doc & Film International. HDcam, 104 min.
- Mihic, Tamaki. 2020. *Re-imagining Japan after Fukushima*. Australian National University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv103xdt4> (30/06/2023).
- Parodi, Delphine. 2020. *Out of sight, by Delphine Parodi & Yoko Tawada* <https://www.kisskissbankbank.com/en/projects/delphine-parodi-yoko-tawada-out-of-sight/tabs/description> (30/06/2023).
- Parodi, Delphine e Tawada, Yōko. a cura di. 2020. *Out of Sight. À l'abri du regard. 曖昧な喪失*. Marsiglia: Éditions Le Bec en l'air.
- Rachel Dinitto. 2014. "Narrating the cultural trauma of 3/11: the debris of post Fukushima literature and film." *Japan Forum* 26 (3), 340-60. DOI: 10.1080/09555803.2014.915867
- Sekiguchi, Ryōko. 2011. *Ce n'est pas un hasard. Chronique japonaise*. Parigi: éditions P.O.L.
- Sekiguchi, Ryōko. 2021a. "Ce que nous disent les coquelicots." *En présence des images (3/11)* Libération, 16 ottobre 2021 https://www.liberation.fr/culture/photographie/lapres-fukushima-vu-par-ryoko-sekiguchi-ce-que-nous-disent-les-coquelicots-20211016_SXT3NRFDRNDDXMWQK2WBT2TGAY/ (30/06/2023).
- Sekiguchi, Ryōko. 2021b. *961 heures à Beyrouth (et 321 plats qui les accompagnent)*. Parigi: éditions P.O.L.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador/Farrar, Straus and Giroux
- Tawada, Yōko. 2014. *Kentōshi*. Tokyo: Kōdansha.
- Tawada, Yōko. 2012. *Journal des jours tremblants. Après Fukushima*. Parigi: Verdier.

La via del *sake* nel *Man'yōshū* (e dintorni)

Maria Chiara Migliore

Abstract: This essay explores the role of *sake* in ancient Japan. Drawing from a plurality of texts, with a particular emphasis on the poems collected in the *Man'yōshū* anthology, the essay will illuminate the multifaceted cultural significance of *sake*. It will examine how *sake* served as a mystical connection between god and man, a sacred bond between sovereigns and their subjects, an essential element fostering unity within the political and cultural elite, and a tool for personal ideological expression.

Keywords: Nara period, *Man'yōshū*, sakè, ancient poetry, *waka*

*Finché fui, sono, e sarò in questo mondo
ho bevuto, bevo e berrò sempre del vino!*
Omar Khayyam

Per festeggiare il rientro a corte di suo figlio il principe Homudawake, conosciuto con il nome postumo di Ōjin, la regina Jingū fece preparare del sake e glielo offrì, insieme a una poesia:

Questo eccelso liquore
non è il mio
viene in dono
dal sacro Sukuna
assiso come roccia lì dove la vita continua
alle prese con estatici fermenti.
Magnifico liquore
santificato in frenesia con celestiali danze.
Senza lasciarne libane, forza, dai, su!

Alla canzone offerta assieme al liquore il consigliere principe Takeuchi rispose in vece dell'erede:

Questo liquore
chiunque sia il fermentatore
lo ha pigiato
tambureggiando
al suono di canti i recipienti
e lo ha reso inebriante
al ritmo di danze.

Maria Chiara Migliore, University of Salento, Italy, mariachiar.migliore@unisalento.it, 0000-0002-9082-0664

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Maria Chiara Migliore, *La via del sake nel Man'yōshū (e dintorni)*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.10, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 95-107, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

Questo liquore sacro
 fa impazzire tanto è buono
 forza, dai, su!
 (Villani 2006, 116-17)

Lo scambio poetico è tratto dal *Kojiki* (Un racconto di antichi eventi, 712) ed è riportato anche nel *Nihon shoki* (Annali del Giappone, 720).¹ Sia la regina Jingū sia il suo erede, Ōjin tennō, sono personaggi semilegendari, vissuti probabilmente nel V secolo, anche se la tradizione li colloca fra il III e il IV secolo. Jingū avrebbe conquistato la Corea, avrebbe governato a lungo in attesa che suo figlio divenisse adulto e avrebbe scelto la regione di Yamato come centro della sua egemonia; dopo di lei, durante il regno di Ōjin, annoverato come il quindicesimo sovrano del Giappone, sarebbero giunte nell'arcipelago le tecniche continentali della tessitura, la scrittura, il confucianesimo. Entrambi i regnanti sono descritti come eroi culturali e non sorprende quindi che siano ascritte a loro anche la composizione di quelle che sono considerate le poesie sul *sake* più celebri della letteratura giapponese.²

Il testo del *Kojiki* contiene, prima delle poesie, alcuni caratteri cinesi che vengono letti *kamimachizake tatematsuriki* (釀待酒以獻), ovvero, letteralmente «gli offri il sake [preparato] in sua attesa attraverso la masticazione». Il verbo *kamu* 釀 infatti si riferisce a una particolare preparazione del sake che consiste nel masticare a lungo del riso crudo per poi sputarlo in una giara piena di acqua, come viene ben spiegato nel frammento dallo *Ōsumi no kuni fudoki* (Cronaca della provincia di Ōsumi e dei suoi costumi), trådito dal *Chiribukuro* (Sacco di polveri, 1274-1281):

(Produrre il liquore si dice *kamu*. Che cosa significa?)

Nella provincia di Ōsumi in una certa famiglia si preparano l'acqua e il riso e, quando lo si annuncia nella borgata, uomini e donne si radunano nello stesso luogo, masticano i chicchi e li sputano nella botte per il liquore, per poi fare ritorno nelle proprie dimore. Quando poi il liquore comincia a emanare profumo, si radunano di nuovo e coloro che avevano masticato e sputato [i chicchi] lo bevono. Per questo motivo questo liquore è chiamato *kuchikami*, ossia «masticare in bocca» (*continua*). Questo [episodio] è narrato nella *Cronaca della provincia e dei suoi costumi* (Manieri 2022, 185).

Si tratta di un metodo di fermentazione antichissimo, attestato anche presso altri popoli dell'Asia Orientale premoderna, e che forse fu utilizzato in Giappone prima ancora dell'epoca Yayoi (ca. 1000/900 a.C. – 250-300 d.C.). A differenza dell'uva e

¹ Si vedano Yamaguchi e Kōnoshi (1997, 254) e Sakamoto et al. (1965, 350-51).

² In realtà, la seconda fu composta dal principe Takeuchi data la giovane età di Ōjin. Nel celebre *Sankai meisan zue* (Guida illustrata ai prodotti celebri delle montagne e dei mari del Giappone, 1799) grande attenzione è rivolta alla fabbricazione del sake; alla bevanda è dedicato tutto il libro primo, che si apre appunto con la poesia di Takeuchi. Secondo il *Sankai meisan zue* la seconda veniva cantata a corte in occasione del rito che accompagnava l'ascesa al trono di ogni sovrano. Horiuchi, Struve, Von Verschuer (2020, 46).

di altra frutta, il riso non contiene gli zuccheri necessari alla fermentazione e quindi si rendeva necessario sfruttare gli enzimi presenti nella saliva umana. La prima notizia di sake preparato sfruttando l'azione del fungo *Aspergillus oryzae* (in giapponese *kōji*) si ha nello *Zhouli* (Libro dei riti di Zhou, 200 a.C. circa) e tale tecnica sarebbe giunta in Giappone all'interno di quello che viene definito «pacchetto Yayoi», che comprendeva anche la tecnica della risicoltura irrigua (Muñoz 2022, 151 ss).

Non sappiamo se il sake di Jingū contenesse enzimi materni; parere unanime degli studiosi tuttavia è che già nella celebre antologia poetica *Man'yōshū* (Raccolta delle diecimila foglie), compilata intorno alla fine dell'VIII secolo, il termine *kamu* non indichi più, ormai da lungo tempo, la preparazione del sake attraverso la masticazione, nonostante i due esempi che riporto qui di seguito:

Una poesia inviata dal signore Ōtomo, Governatore di Dazai, al signore Tajihino Agatamori, vice governatore, in occasione della sua nomina a Ministro degli affari del popolo.

Per voi mio signore
ho preparato un liquore dal riso
che ho raccolto nei campi di Yasu.
Mi toccherà berlo da solo, ahimè,
privo della vostra compagnia.
(*Man'yōshū*, IV, 555)³

Il testo riporta *kamishi machisake* (釀之待酒) che, se si esclude la forma pasata del verbo *kamu*, è identico all'espressione del *Kojiki*. L'altra poesia è la numero 3810 del libro XVI:

Ti ho aspettato
preparandoti un liquore dolce
di riso fermentato,
ma invano, ahimè,
perché non sei nemmeno venuto di persona.

A proposito di questa poesia: in passato c'era una donna che, abbandonata dallo sposo, a lungo aveva sofferto per amore. Infine l'uomo, che aveva preso un'altra moglie, le mandò solo un regalo senza nemmeno recarsi da lei di persona. Per questo la donna, amareggiata, compose la poesia e gliela mandò in risposta (Migliore, 2019, 57).

³ Uno dei maggiori poeti del *Man'yōshū*, Ōtomo no Tabito (665-731) apparteneva a una celebre famiglia aristocratica di funzionari statali. Daizaifu era la sede del Governatorato generale di Tsukushi, sita nella parte settentrionale dell'attuale isola di Kyūshū. Di Tajihino Agatamori sappiamo che fu attivo fra il 702 e il 729, data di questa poesia di Tabito. I campi di Yasu si stendevano nei dintorni di Dazaifu (attuale prefettura di Fukuoka), ma potrebbe essere anche un'allusione, visto il tono scherzoso della poesia, al mitologico «fiume del cielo» (*Yasu no kawa*). Per le notizie sugli autori, i personaggi e i toponimi del *Man'yōshū* citati in questo articolo rimando a Nakanishi (1985). L'edizione di riferimento del *Man'yōshū* è quella a cura di Kojima, Kinoshita e Tōno (1994-96).

In questa seconda poesia il testo dice: *umaihi o mizu ni kaminashi* (味飯乎水尔醸成), che sembra indicare proprio la preparazione della bevanda (lett.: «masticando/fermentando del buon riso nell'acqua»). In entrambi i casi siamo in presenza di un contesto preciso, che mette in evidenza non tanto il processo della masticazione del riso come preparazione di una bevanda sacra quanto l'elemento dell'attesa, resa vana dall'assenza dell'amico, nel primo caso, dell'amato, nel secondo.

Tornando allo scambio poetico del *Kojiki*, mi soffermerò brevemente su altri due elementi che meritano di essere sottolineati: la lettura *miki* per i due caratteri cinesi 御酒 (nella traduzione «questo eccelso liquore») e l'allusione al dio Sukunabikona come colui che avrebbe preparato la bevanda per farne dono al principe. Originariamente, Sukunabikona, insieme al dio Ōnamuchi (considerati da alcuni due aspetti della stessa divinità), appartenevano al ciclo mitologico di Izumo e sarebbero stati loro e non Izanagi e Izanami i creatori del mondo. In seguito furono incorporati nella mitologia dominante di Yamato e relegati a un ruolo meno fondamentale. Tuttavia, si vuole che il dio avesse poteri taumaturgici (Philippi, 1968, 94, nota 8) e infatti nel testo della poesia è detto *kushi no kami*, laddove *kushi* è una variante, appunto, di *kusuri* (medicina). Del resto, già il primo testo medico cinese, il *Huangdi neijing* (Canone interno dell'Imperatore Giallo, compilato fra il I secolo a.C. e il I secolo d.C.), considera il vino di riso una medicina importante mentre lo *Shennong bencao jing* (Canone di farmacopea del Divino Agricoltore, III secolo circa), primo testo di farmacologia, lo considera utilizzabile come antisettico. Nei testi della dinastia Han (202 a.C.-210 d.C.), inoltre, numerose sono le testimonianze della bevanda come medicina per il trattamento di varie patologie (Poo 1999, 139-40).

Con il termine *miki*, infine, attestato fin dai tempi più antichi, si indicava la bevanda con il significato di sake offerto alle divinità.⁴

Se agli dei si deve la sua preparazione e il dono fattone ai sovrani, ai sovrani, a loro volta, tocca il compito di celebrare le divinità con offerte rituali nelle occasioni solenni e di perpetuare a loro volta il rito del dono verso i propri sudditi, come vediamo in queste due poesie, la prima del sovrano Shōmu (701-756, r. 724-49), che nel 732 accompagna l'offerta di sake ai capi del suo esercito, la seconda di sua figlia Kōken (718-70, r. 749-58 e di nuovo 764-70) che offre sake all'ambasciatore Fujiwara no Kiyokawa (?-?) e al suo seguito, in partenza per il continente nel 752:

⁴ Gli stessi due caratteri cinesi vengono letti anche *miwa*, e poiché il termine *miwa* e il monte Miwa 三輪 sono omofoni, al monte è attribuito l'epiteto (*makura kotoba*) *umasake* 味酒 (l'epiteto ricorre anche come *umasake no*, e *umasake o*, lett.: «dal buon sake»); il *makura kotoba* viene premesso anche a Mimuro no yama (altro nome del monte Miwa), e a *kannabi* (o *kamunabi*), lett. «luogo (montagna o foresta) in cui risiede una divinità». Per ulteriori notizie sull'importanza religiosa e antropologica della bevanda (*sake/miki/miwa*) rimando ad Antoni (1988).

Grazie a voi
 che vi dirigete
 in terre lontane
 del paese che io governo,
 sereno
 potrò godere dei miei giorni,
 con le braccia incrociate
 riposerò.
 Io, che sono il vostro sovrano,
 con le mie auguste mani
 carezzandovi i capelli
 vi ricompenserò per il duro servizio
 carezzandovi la testa
 vi ricompenserò.
 Questo è l'augusto liquore che berremo insieme
 il giorno in cui tornerete,
 questo agosto liquore di prosperità.
 (*Man'yōshū* VI, 973)

Nel regno di Yamato,
 il paese sotto il cielo,
 anche se si sta sull'acqua
 è come andare sulla terra,
 anche se si sta su una nave
 è come riposare nel proprio letto.
 Questo è il regno protetto
 dalle grandi divinità.
 «Le quattro navi
 con le loro prue in fila
 tornano veloci,
 sane e salve!»
 Il giorno in cui ne riceveremo l'annuncio,
 questo è l'augusto liquore che berremo insieme,
 questo agosto liquore di prosperità.
 (*Man'yōshū*, XIX, 4264)

Entrambe le poesie utilizzano il termine *toyomiki*, che ho tradotto con «augusto liquore di prosperità», e si chiudono con versi identici, quasi una formula, che sottolinea la posizione del sovrano «assiso come roccia», nella sua divina serenità: il «non agire» del sovrano indica appunto un mondo in cui tutto è perfetto, e richiama non solo l'ideologia confuciana, ma anche quella taoista. Ancora, è significativo che le poesie siano scritte in forma logografica: il loro stile è infatti quello del *senmyōgaki* (宣命書), la scrittura quasi esclusivamente logografica con elementi grammaticali e nomi propri dati da caratteri cinesi per il solo senso fonetico, che è propria degli editti solenni (*senmyō*

appuntamento o *mikotonori*) emanati dal sovrano in occasioni di grande rilevanza politica (l'ascesa al trono, la nomina del principe ereditario, il cambiamento del nome di un'era, misure politiche o economiche di rilevanza per lo Stato) e che venivano redatti in questo modo per riportare esattamente l'augusta parola (*mikoto*) del sovrano, che non è altro che un dio manifesto (*aramikami*).⁵

Oltre ai termini già visti, il *Man'yōshū* ne riporta altri specificamente inerenti al sake: abbiamo il *nigori sake* (*Man'yōshū* III: 338) ovvero un sake non filtrato; il sake di Kibi (*Man'yōshū* IV: 554);⁶ il *kasuyusake* (*Man'yōshū* V: 892), dove *kasuyu* indica la feccia di sake, sciolta in acqua calda, per chi non poteva permettersi una coppa di vero sake;⁷ il *kuroki* e lo *shiroki* (*Man'yōshū* XIX: 4275), ovvero sake nero e sake bianco, utilizzati in occasione delle cerimonie legate ai raccolti del nuovo anno e alla cerimonia di intronizzazione di un nuovo sovrano (Vovin 2018, 213).

In ambito legislativo, invece, non troviamo la ricchezza terminologica riscontrata nel *Man'yōshū*. Negli articoli di legge, che risalgono ai primi anni dell'VIII secolo,⁸ constatiamo la scomparsa del verbo *kamu*, sostituito dal meno suggestivo *zō*, *tsukuru* 造 (preparare); infatti, le leggi amministrative (*ryō*) prevedevano due uffici dedicati al sake: il *Sake no tsukasa* 造酒司 (Ufficio del sake), situato all'interno del Ministero di Palazzo (Kunaishō). Era composto da un direttore, responsabile della preparazione di sake, *kozake* (sake fermentato in una sola notte) e aceto di riso, un vice direttore e un funzionario di quarto livello; gestiva inoltre sessanta uomini appartenenti alla gilda del sake (*sakabe*), responsabili della fornitura della bevanda, e numerose famiglie di agricoltori in ogni provincia laddove erano previste risaie il cui ricavato era dedicato alla preparazione del sake.⁹ L'altro ufficio, detto anch'esso *Sake no tsukasa*, era gestito interamente da donne funzionario che governavano la vita quotidiana del sovrano. L'ufficio era composto da una direttrice e due vicedirettrici che avevano il compito di «preparare» il sake per il sovrano, ovvero di servirlo nelle opportune occasioni (Migliore, 1998).¹⁰

⁵ Come è evidente nel protocollo dell'editto solenne stabilito dalla Legge sui documenti ufficiali (*Kūjikiriyō*), articolo 1. Migliore (2011, 18-23 e 42-47).

⁶ Kibi indica le tre province di Bizen, Bitchū e Bingo (una regione che attualmente è divisa fra le prefetture di Okayama e Hiroshima); soprattutto quella di Bingo era famosa per la produzione di sake.

⁷ La poesia è tradotta in Sagiyama (1984, 140-42).

⁸ Si tratta dello *Yōrō ritsuryō* (Codice dell'era Yōrō), insieme delle leggi penali e amministrative completato nel 718 come revisione del *Taihō ritsuryō* (Codice dell'era Taihō, 701-702), ma entrato in vigore nel 757.

⁹ *Shikiinryō* (Legge sui funzionari), articolo 47. Inoue, Seki, Tsuchida, e Aoki (1976, 182).

¹⁰ Tuttavia, il *kuchikami sake* non sparisce del tutto: lo ritroviamo infatti nel film *Kimi no na wa* (2016) di Shinkai Makoto, in cui svolge un ruolo magico e determinante per i destini dei due protagonisti.

Del resto, il sake doveva senz'altro rappresentare una risorsa indispensabile, che non poteva certo mancare a corte, come comprendiamo anche da questo evento estemporaneo:

Nel primo mese del diciottesimo anno Tenpyō nevicò tanto che alcuni pollici di candida neve si accumularono sul terreno. Così, guidati dal Gran Ministro della Sinistra il Signore Tachibana, il Gran Consigliere Fujiwara no Toyonari no Ason e principi e funzionari si recarono alla residenza della sovrana abdicataria [Genshō] (ovvero il padiglione occidentale della residenza delle sovrane) e si misero al suo servizio per spazzare la neve. La sovrana quindi ordinò che ministri, consiglieri e principi fossero ricevuti nella sala principale, mentre i ministri e gli altri funzionari nella galleria meridionale. Li intrattenne con un banchetto in cui fu servito del sake e infine ordinò a tutti i presenti di comporre una poesia sulla neve (Prefazione alle poesie 3922-26 del libro XVII).¹¹

In realtà, nel *Man'yōshū* sono poche le poesie che contengono la parola sake (o uno dei termini di cui ho già detto). La maggioranza delle citazioni le troviamo nelle prefazioni (come l'esempio appena visto) o nelle postfazioni: tutte narrano di momenti conviviali, più o meno formali, in cui il sake svolge un ruolo fondamentale nel confermare l'appartenenza degli intervenuti a uno stesso gruppo sociale. Questo è vero soprattutto negli ultimi quattro libri, compilati molto probabilmente da Ōtomo no Yakamochi (718?-785), considerato uno dei principali poeti e anche il principale compilatore della raccolta. Disposte in ordine cronologico, le poesie coprono gli anni dal 730 al 759, sono considerate come il suo diario poetico e, a tutti gli effetti, forniscono uno spaccato della vita di un alto funzionario del periodo di Nara: per cinque anni (dal 746 al 751) Governatore della provincia di Etchū (attuale prefettura di Toyama), dopo un breve ritorno alla capitale Yakamochi servì come Governatore della provincia di Inaba (parte orientale dell'attuale prefettura di Tottori) dal 753 al 759. Uno dei compiti di Yakamochi, durante questi due mandati, era anche quello, fondamentale da un punto di vista politico e sociale, di mantenere buoni rapporti con i rappresentanti della nobiltà locale, che venivano spesso invitati nella sua residenza di governatore e intrattenuti con banchetti in cui si serviva il sake, specialmente per festeggiare il nuovo raccolto o il primo dell'anno, come avveniva anche a corte. Prima di lui, anche suo padre Tabito svolse lo stesso compito a Tsukushi: nel 730, per esempio, organizzò un banchetto nella sua residenza per celebrare i fiori di pruno, e il *Man'yōshū*

¹¹ L'evento ebbe luogo fra il 26 gennaio e il 24 febbraio del 746. I personaggi celebri citati Tachibana no Moroe (684-757) e Fujiwara no Toyonari (704-765) furono aristocratici di rilievo a corte, la sovrana Genshō (680-748) regnò dal 715 al 724. Le neviccate abbondanti nel primo mese erano considerate di buon auspicio, come vediamo proprio nell'ultima poesia del *Man'yōshū*, composta da Yakamochi nel primo giorno del primo mese del terzo anno Tenpyō Hōji (759), durante un banchetto organizzato alla sede del governatorato di Inaba per festeggiare una abbondante nevicata insieme a i funzionari provinciali e di distretto.

contiene trentadue delle poesie composte nell'occasione. Fra queste, ne troviamo due che accostano i fiori al sake:

Io ho intrecciato primaverili rami di salici
per farne una corona per i capelli.
Chi ha fatto fluttuare
i fiori di pruno
nelle coppe di sake?
(*Man'yōshū* V:840)¹²

E ancora:

I fiori di pruno
mi han chiesto, nel mio sogno:
«Vedi come siamo eleganti!
Facci fluttuare, ti prego,
In una coppa di sake!»
(*Man'yōshū* V:852)¹³

Si percepisce in queste poesie un evidente compiacimento nel riconoscersi come esponenti di un gruppo sociale privilegiato, in grado di comprendere l'eleganza (*miyabi*) e di dettarne i criteri. Troviamo la stessa ideologia, espressa quasi allo stesso modo (*sake, miyabi*), in una poesia attribuita a Kakinomoto no Hitomaro (attivo alla fine del VII), acclamato dalla tradizione come uno dei poeti più apprezzati e rappresentativi dell'antologia.

Sul monte Mikasa
di Kasuga
esce la barca della luna.
La sua immagine si riflette
nelle coppe in cui bevono *sake*
questi gentiluomini eleganti.
(*Man'yōshū* VII, 1295)

Il tema fiori di pruno/sake ritorna in una poesia attribuita a Dama Ōtomo no Sakanoue (?-?), zia di Yakamochi e celebre poetessa. La risposta che segue, di un poeta anonimo, è però ancor più intrigante:

Sulle coppe di sake
fluttuano i fiori di pruno.
Dopo che avremo bevuto
fra buoni amici,
che importa se appassiranno?¹⁴

¹² Autore della poesia è Iki no sakan Sonshi no Ochikata, un funzionario minore di cui non sappiamo altro.

¹³ Per una discussione in merito all'autore della poesia rimando a Vovin (2010, 84).

¹⁴ La poesia è tradotta anche in Sagiyama (1984, 172).

Una poesia in risposta:

Persino quelli che ci governano
lo hanno permesso.
Potremmo mai bere sake
Soltanto questa sera?
Non appassite, o fiori di pruno!

A proposito della poesia di sopra, nell'ordine che proibisce il sake si legge: «Non è permesso riunirsi e banchettare nella capitale e nei villaggi. Tuttavia, è permesso intrattenersi bevendo con una o due persone intime». Ecco perché l'autore della risposta ha composto così i primi versi (*Man'yōshū* VIII, 1656 e 1657).

La seconda poesia rappresenta un ulteriore esempio di come le leggi e gli ordini emanati dallo stato possano essere rappresentate anche in una antologia poetica, magari solo per celia, come in questo caso.¹⁵ In Giappone infatti, come già in Cina, la produzione della bevanda era stata vietata a più riprese. Nel 98 a.C., durante il regno dell'imperatore Wu (157-87 a.C., r. 141-87 a.C.), in Cina la produzione di vino di riso era divenuto un monopolio di stato (così come in precedenza era avvenuto per il ferro e il sale), e il governo ne proibì la produzione in un'ottica di controllo statale delle risorse, allo scopo di garantire scorte sufficienti di riso specialmente in occasione di carestie o inondazioni. Inoltre lo stato raccomandava l'uso parsimonioso della bevanda fra la popolazione, questa volta per motivi etici. Nel periodo degli Han occidentali (202 a.C. - 8 d.C.) fu emanata una legge che proibiva bere in pubblico in più di tre persone (Poo, 1999, 138-45). In Giappone, lo *Shoku Nihongi* (Annali del Giappone, seguito, 797) segnala due occasioni in cui fu emanata una legge che proibiva la produzione di sake: nel 737 e nel 758, ma l'autore sconosciuto della poesia di sopra non sembra riferirsi ad alcuna di queste ordinanze (Kojima, Kinoshita, e Tōno, 1995, 376-77).

Non posso certo terminare questo contributo senza la traduzione delle celeberrime tredici poesie sul sake composte da Ōtomo no Tabito e raccolte nel libro III del *Man'yōshū*. Sono poesie che non vogliono rivolgersi alle divinità né vogliono rappresentare l'ideologia del potere, e del resto nemmeno indulgono alla descrizione di una classe elitaria compiaciuta di sé stessa e autoreferenziale; piuttosto, rappresentano il pensiero autonomo di un intellettuale che esprime i suoi sentimenti distaccandosi dal comune sentire per inoltrarsi su sentieri diversi, più intimi. Per questo motivo, in qualche modo, mi richiamano alla mente la personalità e lo spirito libero di Ikuko Sagiyama, a cui dedico questo contributo e che ringrazio per gli insegnamenti ricevuti quando ero una sua studentessa; lei mi ha introdotto allo studio del *Man'yōshū* anche attraverso la sua traduzione in italiano, in cui ha messo in evidenza con grande sensibilità e attenzione le tante sfaccettature tematiche e poetiche dell'antologia (Sagiyama 1984). La ringrazio anche per avermi sempre dato, da collega, il suo prezioso, e affettuoso, soste-

¹⁵ Per un esempio concernente una disamina sulle leggi sul divorzio contenuta nel *Man'yōshū* si veda Migliore (2016).

gno. È grazie al suo consiglio, infatti, che mi sono avventurata nella traduzione integrale dell'antologia, di cui ho già pubblicato il libro XVI (Migliore 2019).

Tredici poesie del signore Ōtomo, Governatore di Dazai, in elogio al sake.¹⁶

338

Non pensiamo
a cose senza importanza!
Non è forse meglio
libare una coppa
di sake non filtrato?

339

I grandi saggi
del passato
hanno dato al sake
il nome di «saggio».
Che termine appropriato!

340

Sembra che
fosse il sake
ciò che bramavano
anche i sette saggi
del passato.

341

Piuttosto che declamare
frasi ampollose,
mi sembra molto meglio
bere sake
e da ebbro piagnucolare.

342

Che cosa potrei mai dire,
che cosa potrei mai fare? Non so.
Solo il sake,
mi sembra,
è ciò che importa più di ogni cosa.

343

Perché vivere
una mediocre vita umana?
Ah, come vorrei diventare

¹⁶ Cinque delle poesie di Tabito (338, 341, 344, 348, 349) sono tradotte in Sagiyama (1984, 114-15); due (339, 349) sono tradotte in Ghidini (2012, 5); tre (338, 341, 344) sono tradotte dal compianto Bonaventura Ruperti in Edoardo Gerlini, a cura di. (2021, 110-11).

una giara di sake
e nel sake sprofondare!

344

Ahimè! Quando osservo da vicino un uomo
che non beve sake
e dichiara con arroganza
di essere un saggio,
come può non sembrarmi una scimmia?

345

Anche un tesoro
inestimabile,
come potrebbe mai essere superiore
a una coppa
di sake non filtrato?

346

Foss'anche una gemma
che illumina la notte,
come potrebbe mai essere meglio
che annullare ogni assillo
bevendo sake?

347

Fra le molte gioie
di questo nostro mondo
ciò che più conta
è senza dubbio alcuno
da ebbro piagnucolare.

348

Purché me la goda bevendo sake
in questo nostro mondo,
in quello futuro
mi sta bene rinascere
anche uccello o insetto.¹⁷

349

Tutto ciò che vive
alla fine morirà,
questa è la regola.
E dunque fino a che mi troverò in questo mondo
me la godrò bevendo.

¹⁷ Tabito utilizza *tanoshi*, termine che nel *Man'yōshū* viene utilizzato soprattutto per indicare l'allegria scaturita dal bere in compagnia durante un banchetto.

350

Restare in silenzio
 con aria da saggio:
 non potrà mai essere meglio che
 bere sake
 e da ebbro piagnucolare.

Questa serie si potrebbe considerare come una sorta di presa di posizione ideologica; dopo la prima poesia, che potrebbe costituire un prologo, le due poesie seguenti rappresentano chiaramente una celebrazione del taoismo filosofico, con il richiamo ai famosi sette savi del bosco di bambù, intellettuali versati nelle varie arti e attivi nel periodo di transizione tra la dinastia Wei e Jin durante la metà del III secolo d.C. Rappresentati come personalità eccentriche, dedite al bere in compagnia e amanti del taoismo, incarnano uno spirito anticonformista che ha affascinato intere generazioni di intellettuali non solo in Cina, ma anche in Giappone, come abbiamo visto in Tabito. Attraverso la loro vita e le loro opere, i sette savi si scagliavano contro il tradizionalismo e l'ipocrisia morale del loro tempo, fino a diventare rappresentativi di un modello di spirito ribelle che è tuttora attuale.¹⁸ Bere e inebriarsi costituiva dunque un mezzo di dissenso, che espressero anche e soprattutto contro la proibizione di produrre o bere vino di riso, e che spiega il perché del soprannome di «saggio» dato alla bevanda, in contro tendenza rispetto a ciò che il «buon senso» richiede. Tabito fu nominato governatore generale di Dazaifu (probabilmente nel 727) forse come una forma di punizione, dato che il suo rango era maggiore rispetto a quello necessario per l'incarico che andava a rivestire.¹⁹ Si potrebbe interpretare così, ovvero come una sorta di protesta, la scelta di Tabito di cantare il sake in un contesto particolare come quello del taoismo filosofico, unico esempio nel *Man'yōshū* ma anche negli altri testi antichi. L'intento polemico della serie, seppure esiste, è tuttavia temperato da un serafico atteggiamento di divertito disinteresse, reso esplicito dalla poesia 343, secondo me la più riuscita (come si fa a non pensare a Gurdulù, il mitico personaggio di Calvino nel *Cavaliere inesistente?*); nemmeno il buddhismo ne esce indenne, garbatamente preso in giro nella poesia 348; infine, finanche il piagnucolio da ubriaco (che potrebbe risuonare come una vera e propria lamentela di tipo personalistico) è rubricato come uno svagato passatempo.

In questo breve contributo spero di essere riuscita a dare un'idea dell'importanza posseduta dal *sake* nel Giappone antico: il suo itinerario lo ha visto mistico tramite fra dio e uomo, sacro legame fra sovrano e sudditi, elemento essenziale alla celebrazione di una élite sociale, politica e culturale, strumento di espressione ideologica individuale. Il suo ruolo culturale prima e durante il *Man'yōshū* è stato a mio avviso maggiore di quello svolto nelle epoche successive, e finanche in questa nostra età contemporanea.

¹⁸ Si veda Baccini 2016, per uno studio su di loro in lingua italiana.

¹⁹ Si veda una discussione in merito in Vovin 2010, 11-12.

Bibliografia

- Antoni, Klaus. 1988. *Miwa. Der Heilige Trank. Zur Geschichte und religiösen Bedeutung des alkoholischen Getränkes (sake) in Japan*, Stuttgart: Steiner.
- Baccini, Giulia. 2016. *I sette savi del bosco di bambù. Personalità eccentriche nella Cina medievale*. Venezia: Marsilio.
- Gerlini, Edoardo. a cura di. 2021. *Antologia della poesia giapponese. I. Dai canti antichi allo splendore della poesia di corte (VIII-XII secolo) classica*, Venezia: Marsilio
- Ghidini, Chiara. 2012. "Elisir letterari nel Man'yōshū." In *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*. A cura di Andrea Maurizi, 3-12. Torino: Utet.
- Horiuchi, Annick; Struve, Daniel; e Von Verschuer, Charlotte. *Guide illustré des produits renommés des monts et mers du Japon*. Nouvelle édition [en ligne]. Parigi: Collège de France 2020.
- Kojima, Noriyuki; Kinoshita, Masatoshi; e Tōno Haruyuki. a cura di. 1994-96. *Man'yōshū*, voll. 1-4. Tokyo: Shōgakukan.
- Inoue, Mitsusada; Seki, Akira; Tsuchida, Naoshige; e Aoki, Kazuo (a cura di). 1976. *Ritsuryō*. Tokyo: Iwanami Shoten.
- Manieri, Antonio. 2022. *Cronache del Saikaidō*. Roma: Carocci.
- Migliore, Maria Chiara. 1998. "Alcune considerazioni sul ruolo politico e rituale della donna nel Giappone antico." *Il Giappone* 35: 5-17.
- Migliore, Maria Chiara. 2011. *I documenti ufficiali del periodo di Nara (710-784)*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Migliore, Maria Chiara. 2016. "Ulteriori considerazioni sull'istituto del divorzio nel Giappone antico." In *Nuovi orizzonti ermeneutici dell'Orientalismo. Studi in onore di Franco Mazzei*, a cura di Giorgio Amitrano e Noemi Lanna, 191-207. Università degli Studi di Napoli L'Orientale.
- Migliore, Maria Chiara. 2019. *Man'yōshū. Raccolta delle diecimila foglie. Libro XVI: Poesie che hanno una storia e poesie varie*. Roma: Carocci.
- Muñoz, Irene M. 2021. "El sake: elixir ritual y elemento de cohesión social. Producción y consumo en el Japón protohistórico." In *Eurasia: avances de investigación*, a cura di Falero, Alfonso; Doncel Abad David; Rodríguez Cruz, Jorge, 151-55. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Nakanishi, Susumu. 1985. *Man'yōshū jiten*. Tokyo: Kōdansha.
- Philippi, Donald L. 1968. *Kojiki*. University of Tokyo Press.
- Poo, Mu-Chou. 1999. "The Use and Abuse of Wine in Ancient China." *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 42, 2: 123-51.
- Sagiyama, Ikuko. 1984. *Antologia della poesia giapponese classica. Volume Primo. Il Manyōshū*. Napoli: CUEN.
- Sakamoto, Tetsuo; Ienaga, Saburō; Inoue Mitsusada; e Ōno Susumu. a cura di. 1965-67. *Nihon shoki*, voll. 1-2. Tokyo: Iwanami shoten.
- Villani, Paolo. 2006. *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*. Venezia: Marsilio.
- Vovin, Alexander 2009, *Man'yōshū: Book 15*, Folkestone: Global Oriental.
- Vovin, Alexander. 2010. *Man'yōshū: Book 5*. Leiden: Brill.
- Vovin, Alexander. 2017. *Man'yōshū: Book 1*. Leiden: Brill.
- Vovin, Alexander, 2015. *Man'yōshū: Book 17*, Leiden Brill.
- Vovin, Alexander, 2018. *Man'yōshū: Book 19*, Leiden Brill.
- Yamaguchi, Yoshinori e Kōnoshi, Takamitsu. a cura di. 1997. *Kojiki*. Tokyo: Shōgakukan.

Saltellando fra le rime. L'immaginario del grillo nella poesia di Du Fu (712-770)

Luca Stirpe

Abstract: Over two million years ago, when beings identifiable as belonging to the human species left their first traces on the planet, insects had already been present for approximately four hundred million years. Whether airborne, terrestrial, aquatic, or concealed within the earth, they have served as carriers of life, disease, suffering, death, pleasure, annoyance and fear. In every corner of the planet (and perhaps even beyond), they have invariably accompanied the existence of various creatures, including humans. Hence, it comes as no surprise that insects have been extensively depicted in various forms of human cultural expression, ranging from legends and myths to art, literature, medicine, cuisine and religious practices. Among other insects, crickets are a constant presence in Classical Chinese poetry. This study will embark on an exploration of the early stages in the development of the intricate symbolic and metaphorical system associated with crickets in poetry, drawing from the two oldest collections of Chinese poetry: the *Book of Poetry* and the *Elegies of Chu*. However, its primary focus will be directed towards the presence of crickets in the poetry of Du Fu (712-770), one of the foremost Chinese poets. Specifically, the study will delve into examining how these insects are employed, their function, context, and the imagery intertwined with them within Du Fu's poetic works.

Keywords: Crickets, Du Fu, Classical Chinese Poetry, Poetic Imagery and Symbolism

1. Introduzione: la schiusa poetica del grillo¹

Fra lingua aulica e colloquiale, antica e moderna, scientifica, e le varianti dialettali, il cinese ha a disposizione numerose parole per riferirsi al *Gryllulus chinensis*: oltre al canonico *xishuai* 蟋蟀, si trovano l'antica forma monosillabica *qiong* 蛩 (anche nella meno consueta grafia *qiong* 蛩), varianti dialettali come *ququ(r)* 蚰蚰 (兒), *jiji* 唧唧 (onomatopea per il verso di insetti), *qinglie* 蜻蛉, *wangsun* 蝗孫 o *sunwang* 孫旺 e, in base ad alcune caratteristiche nell'aspetto o nel comportamento, molti altri pittoreschi e scherzosi appellativi, tra cui *jiaoji* 叫雞 o *mingji* 鳴雞 («gallo canterino»), *yemingchong* 夜鳴蟲 («insetto che

¹ Lo spunto per questo articolo è stata la lettura del recente e affascinante studio/antologia sugli insetti nella letteratura cinese ad opera del prof. Wilt L. Idema (2019). In questo contributo ci si limiterà a osservare e analizzare la presenza dei grilli non solo in un determinato genere, non solo in un determinato periodo, ma anche in un unico autore, senza quindi alcuna pretesa di esaustività e con minimi dati di tipo comparativo.

Luca Stirpe, University of Chieti-Pescara G. D'Annunzio, Italy, luca.stirpe@unich.it, 0000-0002-2422-1794

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luca Stirpe, *Saltellando fra le rime. L'immaginario del grillo nella poesia di Du Fu (712-770)*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.11, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 109-120, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

canta di notte»), *jiangjunchong* 將軍蟲 («generale degli insetti»), *qiuchong* 秋蟲 («insetto autunnale», termine questo che si riferisce a diversi insetti attivi dopo i mesi estivi, fra cui i grilli), *douji* 鬥雞 («gallo da combattimento»), *cuzhi* 促織 o *quzhi* 趨織 («spronatore della tessitura», per il fatto che il frinire incessante in autunno ricordava alle donne di terminare in tempo i lavori di tessitura di abiti e coperte invernali), *dilaba* 地喇叭 («tromba terrestre»), *tuzhe* 土蜚 («calabrone di terra»), *heshang* 和尚 («bonzo», per via dell'aspetto prima della fase alata), *zaojizi* 灶雞子 («gallo del focolare»).

Oltre a ispirare poeti cinesi di ogni epoca, allevare grilli custoditi in eleganti gabbiette d'oro e ascoltare il loro canto diventò, almeno dall'epoca Tang (618-907), un passatempo per le donne di palazzo mentre, a partire dall'epoca Song (960-1279), presero piede i combattimenti fra grilli, divenendo una mania al punto che si spendevano fortune per acquistare i «campioni» e se ne vincevano o perdevano altrettante in scommesse (Idema 2019, 84-85). Infine, la polvere di grilli essiccati veniva e viene tuttora abbondantemente usata nella medicina tradizionale cinese come diuretico, in particolare per curare disturbi quali il blocco urinario, l'ascite e l'edema.²

Per quanto riguarda i grilli nella poesia cinese, se ne può innanzitutto rilevare la presenza costante. Vengono difatti menzionati già nelle prime due raccolte poetiche giunte fino a noi: lo *Shijing* (Classico della poesia, che raccoglie testi databili fra l'XI e il VII secolo a.C.) e il *Chuci* (Elegie di Chu, testi databili fra il IV secolo a.C. e il II secolo d.C.). Nel *Classico della poesia* compare due volte nella prima delle quattro sezioni, intitolata *Guofeng* (Arie dagli Stati). Il primo testo apre la selezione dedicata allo stato di Tang (ovvero Jin) e si intitola per l'appunto *Xishuai* (Il grillo), tre stanze di otto versi quadrisillabici raggruppati in distici. Come in molte arie della sezione *Guofeng*, le stanze sono quasi identiche tranne che per qualche carattere, fatto che potrebbe attestare la loro origine popolare (per quanto poi ampiamente rimaneggiata dai letterati di corte) o comunque una loro funzione di tipo liturgico in senso ampio. Qui di seguito la prima delle tre stanze:

蟋蟀	<i>Il grillo</i>
蟋蟀在堂	Il grillo è nella sala
歲聿其莫	alla fine volge l'anno
今我不樂	Se non ci diamo ora alla gioia
日月其除	giorni e mesi sfuggiranno
無已大康	Non si può essere però sfrenati
職思其居	sempre si valuti la circostanza
好樂無荒	Amore e gioia sì, ma senza eccessi
良士瞿瞿	l'uomo retto è cauto e circospetto
(<i>Shijing, Guofeng X.1</i>)	

² Per gli usi dei grilli nella medicina tradizionale cinese, si vedano: Zhou et al. 2011, voce T3066: *Gryllulus chinensis*; e AA.VV. 2005, vol. 2., voce 5624: 2679-80.

Tralasciando le interpretazioni in chiave politica tramandateci dalla versione canonica di Mao Heng (III-II sec. a.C.), che vogliono questo testo come un affettuoso richiamo al Duca Xi di Jin (al potere dall'839 all'823) al rispetto del corretto comportamento rituale, gli elementi che qui interessano sono due:³ la nozione che il grillo cerca rifugio nelle case all'avanzare dell'autunno (diversamente da altri insetti, tra cui la cicala, che tendono invece a nascondersi con l'arrivo dei primi freddi); l'associazione con il tempo che passa e qualcosa che volge al termine, che diviene in questo testo un richiamo a luoghi intimi e affetti teneri, misurati.

Sempre dalle *Arie dagli Stati*, questa volta da Bin, nell'attuale Shanxi, proviene il secondo testo, una lunga poesia in otto stanze con predominanza di versi quadrisillabici alternati in modo irregolare a versi di sei caratteri intitolata *Qiyue* (Settimo mese) e che racconta, senza un preciso ordine nella successione dei mesi, i lavori nei campi e le manifestazioni della natura durante l'anno. Il testo che segue costituisce la quinta stanza.⁴

七月	<i>Settimo mese</i>
五月斯螽動股	Nel quinto mese la locusta muove le zampe
六月莎雞振羽	Nel sesto mese la cavalletta agita le ali
七月在野	Il settimo mese, nei campi
八月在宇	L'ottavo mese, sulla tettoia
九月在戶	Nel nono mese, alla porta
十月蟋蟀	Nel decimo mese il grillo
入我牀下	va sotto al mio letto
穹窒熏鼠	Tappiamo le crepe, col fumo staniamo i topi
塞向墜戶	serriamo le finestre a nord, stucchiamo le porte
嗟我婦子	Ah, moglie mia, figli miei
曰為改歲	questo si fa al cambiar dell'anno
入此室處	e ora nella nostra casetta troviamo rifugio
(<i>Shijing, Guofeng XV.1</i>)	

Anche da questo testo possiamo ricavare alcuni importanti elementi, che rinforzano quelli precedenti e andranno a costituire parte dell'impianto simbolico e metaforico relativo ai grilli. La piccola cronologia relativa agli ortotteri va dal quinto al decimo mese lunare. In poche righe si passa dai primi movimenti della giovane locusta, all'apertura delle ali della cavalletta, per poi tratteggiare, con una tecnica di avvicinamento e restringimento di tipo cinematografico, la vita estiva nei campi aperti (*ye* 野), seguita da un cauto appropinquarsi, alle prime avvisaglie dell'autunno, verso i luoghi abitati dall'uomo (*yu* 宇, che indica la tettoia e per estensione un luogo riparato), fino, quando il freddo incalza,

³ Per una attenta analisi del testo, e soprattutto per una puntuale comparazione testuale con la versione su listarelle di bambù, si veda Kern 2019.

⁴ Per il testo completo in inglese, si rimanda a una delle traduzioni «classiche», ovvero Waley 1996, 164-67.

a presentarsi direttamente davanti alla porta (*hu* 戶) e, nel caso del grillo, a raggiungere il sotto del letto, il posto più riparato e tiepido della casa. Ancora una volta, l'associazione è sul tempo che passa e sulla necessità del riparo, qui amplificata dall'elenco di tutte le azioni umane volte a garantire la sopravvivenza del nucleo familiare dai rigori dell'inverno.

Se il *Classico della poesia* punta sull'aspetto del tempo, dello spazio e del rifugio, è con le *Elegie di Chu* che la presenza del grillo si colora di una forte connotazione emotiva e psicologica, fatto questo che in realtà non sorprende giacché l'intera raccolta, a cominciare dalla sua opera più rappresentativa ovvero il *Lisao* (Incontro al dolore) di Qu Yuan (IV-III sec. a.C.), dà ampio spazio a sentimenti quali il dolore, la solitudine, il rimpianto e via dicendo. In due delle *Jiubian* (Nove Variazioni), seconda⁵ delle diciassette sezioni che compongono l'opera e attribuita a Song Yu (III sec. a.C.), troviamo nuovamente menzione dei grilli. Tutti i testi sono pervasi da un forte senso di tristezza e dalla frustrazione per non poter servire lealmente e da vicino il sovrano dopo essere stato allontanato dalla corte. Questi sono i distici conclusivi della prima *Variazione*:

九辯, 第一

獨申旦而不寐兮
哀蟋蟀之宵徵
時晷晷而過中兮
蹇淹留而無成
(*Jiubian* 1)

Nove Variazioni, prima

[...] Notte lunga e solitaria, insonne fino all'alba
mi affliggo nel canto notturno dei grilli
Il tempo inesorabile, metà della vita fluttuata
e ancora qui a languire, senza nulla aver realizzato

Un'atmosfera non meno cupa conclude la terza:

九辯, 第三

歲忽忽而邁盡兮
恐余壽之弗將
悼余生之不時兮
逢此世之徃攘
澹容與而獨倚兮
蟋蟀鳴此西堂
心怵惕而震盪兮
何所憂之多方
仰明月而太息兮
步列星而極明
(*Jiubian* 3)

Nove Variazioni, terza

[...] Come sono trascorsi rapidi gli anni, e ora finiscono
solo temo il non giungere a ciò che mi è concesso vivere
Rimpiango di non essere nato in altro tempo
ma in quest'epoca folle e caotica
Fluttuo placido e solitario
i grilli a cantare nella sala a occidente
Il cuore in ansia, spaurito, tremante
quante facce ha il dolore!
Miro la chiara luna e sospiro,
mentre cammino sotto le stelle fino all'alba

⁵ Ottava sezione nella disposizione canonica dell'opera. Secondo l'anonimo *Chuci shiwen* (*Elegie di Chu* commentate), di epoca Tang, le *Nove Variazioni* costituiscono invece la seconda sezione. Non essendoci un titolo distinto per ognuno dei brani, anche la distribuzione del testo risulta problematica. Viene infatti diviso in nove, dieci o undici parti (ovvero dieci più coda finale). Seguo la divisione adottata da Hawkes 1985 e Williams 2022. All'interno della sezione, anche la distribuzione dei nove testi è leggermente diversa dalla versione canonica. Molti critici contemporanei seguono ormai l'ordine del *Chuci shiwen*. Si veda a riguardo Williams 2022.

La nozione del tempo che passa e della fine che si approssima viene dunque nei *Chuci* esplicitamente arricchito di una complessa gamma di sentimenti legati alla nostalgia, al rimpianto, alla tristezza. Le due anime primordiali della poesia cinese, quella razionalistica del Nord e quella emotiva del Sud, si sono già combinate a forgiare la cornice metaforica e simbolica associata ai grilli che sarà alla base di tutta la poesia successiva.

2. I grilli di Du Fu

Con un balzo di secoli, arriviamo all'epoca Tang e a Du Fu (712-770). Colonna portante della poesia classica cinese – e per molti il migliore poeta cinese di tutti i tempi –, abbiamo a disposizione, sia in cinese che nelle altre lingue, un numero di monografie, traduzioni e articoli su Du Fu sempre più difficile da gestire.⁶ Allo stesso modo, ritengo superfluo addentrarmi nella biografia del poeta, tranne per alcune considerazioni che potranno rivelarsi di qualche utilità in questa sede. Innanzitutto, Du Fu è stato uno dei più prolifici poeti cinesi, vantando più di millequattrocento poesie giunte fino a noi, numero che va aumentato se si considera che una parte imprecisata di sue composizioni andò perduta durante i suoi numerosi spostamenti e negli anni della rivolta di An Lushan (703-757) del 755-757 e della successiva lunga e sanguinosa guerra civile che sconvolse l'impero Tang. Questi numeri, combinati con le varietà di stili poetici, già indicano come sia fuorviante la sola idea di poter etichettare un poeta di tale mole. Dunque, se è innegabile che fra i temi costanti nei suoi versi vi è il fervore politico, l'attenzione alle sofferenze del popolo, l'ambizione (giovanile) di poter agire per una società migliore, temi trattati con tanto trasporto e convinzione da meritargli la fama di poeta confuciano – che in termini di appellativi si è concretizzata in «Saggio della poesia», in antitesi con «Immortale della poesia» dato a Li Bai (701-762) a sottolinearne l'inclinazione taoista –, è altrettanto vero che questa etichetta perde di significato quando si considera la sua opera nell'insieme. Perché Du Fu ha veramente scritto tanto su qualsiasi cosa – paesaggi, cibo, malattia, amore e così via – e, cosa da tenere sempre presente, vi è in lui una vena che si allontana anche molto dall'ambito confuciano per accostarsi a una spiritualità antirazionalista più vicina semmai al taoismo, per esempio nella concezione della trasformazione degli esseri sotto l'azione continua dello Yin e dello Yang, o nell'attenzione alla teoria dei Cinque Elementi rintracciabile in molti dei suoi versi. In altri termini, come acutamente osservato da Owen (1980:183), «Tu Fu is almost beyond judgment, because [...] his literary accomplishment has itself become a major component in the historical formation of literary values [...] Tu Fu assimilated all

⁶ Mi limito pertanto a segnalare un numero minimo lavori che a mio personale giudizio sono imprescindibili, certo di averne tralasciati molti altri altrettanto importanti. In ordine cronologico: Hung 1952, Hawkes 1967, Owen 1980, McCraw 1992, Mo 1993, Chou 1995, Husterk 2005, Chen 2011, Rouzer 2011, Schneider 2012, Hao 2017, Tian 2020. Come edizioni complete e annotate delle poesie di Du Fu ho utilizzato Xiao 2014 e Owen 2016.

that preceded him and, in doing so, changed his sources irrevocably». Il suo genio creativo è tale che, parimenti, svela svariati personaggi nella sua poesia: il funzionario di provincia frustrato dalla routine e dal basso rango mandarinale, il giovane e talentuoso letterato di buona famiglia con ottime entrate alla capitale (conoscenze che in definitiva non gli fruttarono poi tanto evidentemente), il girovago, il fuggitivo, il lamentoso, il paesaggista, il letterato senza sufficienti risorse per mantenere degnamente la propria famiglia, il marito devoto e sentimentale, l'orgoglioso dai saldi principi etici, l'adulatore di alti e piccoli funzionari della capitale e della provincia, il difensore del popolo, il vecchio e malandato che si compiange (e si compiace), e via dicendo. Ognuno ama e ha amato uno o più di questi Du Fu, e a questo probabilmente si deve la sua fama smisurata (quantunque postuma) e il fatto di essere senza dubbio il poeta cinese più imitato fra tutti.

Nonostante sembrano perdersi tra le poco meno di quarantanovemila poesie composte da più di duemiladuecento poeti che costituiscono il *Quan Tangshi* (Raccolta completa della poesia Tang), edita nel 1705 su volere dell'imperatore Kangxi (r. 1662-1722), si può dire che i grilli non vi passino totalmente inosservati. Difatti vengono menzionati in duecentoventidue testi diversi, dei quali quattro di Du Fu, e compaiono come titoli di undici componimenti, uno di Du Fu.⁷

Il primo dei cinque testi di Du Fu che menzionano i grilli si intitola *In rispettoso dono al Consigliere Lu Ju [il Quinto] (Fengzeng Lu Wuzhang Canmou Ju 奉贈盧五丈參謀琚)*.⁸ Si tratta di una lunga poesia codificata pentasillabica a versi concatenati nella quale un Du Fu come sempre sensibile alle sofferenze della gente comune si rivolge a Lu Ju, venuto da Jiangling a riscuotere le tasse della prefettura di Tanzhou e in attesa con le barche da carico nella vicina Changsha, perorando le difficili condizioni della popolazione. Il tono è molto solenne e ce-

⁷ Ho ricavato i numeri dal database di Chinese Text Project (ctext.org) che ritengo affidabile. La ricerca è stata effettuata sulle voci *xishuai* (63 testi), *cuzhi* (11), *qinglie* (4) e *qiong* 蛩 (144, dove l'alta incidenza è probabilmente dovuta al fatto che il termine è monosillabico, dunque meno impegnativo nell'economia del penta o eptasillabo; da notare che nella maggior parte delle occorrenze, *qiong* si lega a formare sintagmi bisillabici con caratteri come *ming* 鳴, *yin* 吟 e *sheng* 聲, rispettivamente «verso, canto e suono»). Fra gli altri equivalenti dialettali, solo alcuni hanno prodotto dei risultati (considerata sia la natura per lo più colta dei testi e il fatto che alcuni presentano una forma trisillabica), ma sono stati scartati in quanto termini come «gallo da combattimento», «gallo canterino» «bonzo» sono da prendersi per il loro significato proprio, mentre altri come «insetto autunnale» o *jiji* (vedi Introduzione) non sono riconducibili ai soli grilli. Per le stesse quattro voci prese in esame, si possono contare, per quanto riguarda gli altri due massimi poeti della stessa generazione di Du Fu, ovvero Li Bai e Wang Wei (699-759 o 701-761), 2 e 3 occorrenze contro le 5 di Du Fu. Allargando a tutta l'epoca Tang, i due poeti che hanno maggiormente utilizzato i grilli nelle loro composizioni sono Bai Juyi (772-846) e Jia Dao (779-843), con rispettivamente 16 e 12 occorrenze.

⁸ *Canmou*. Consigliere, designazione comune per gli aiutanti dei comandanti militari, inizialmente riferimento agli aiutanti senza carica ufficiale dei Governatori Militari (*jiedushi*) di epoca Tang. Vedi Hucker 1985: n. 6889.

rimonioso come si addice alla circostanza, pertanto verranno riportati solo gli ultimi tre dei sedici distici, dove compare un riferimento ai grilli.⁹

未解依依袂	[...] Non ci siamo ancora separati e già cresce la nostalgia
還斟泛泛瓢	riempiamo ancora una volta i nostri calici
流年疲蟋蟀	L'anno che scorre via spossa i grilli
體物幸鷓鴣	fra tutti gli esseri, la fortuna arride allo scricciolo
辜負滄洲願	Ho tradito il sogno di vivere da eremita ¹⁰
誰云晚見招	chi crede più che sarò convocato in tarda età?

(Xiao 2014, 583S)

In questi ultimi distici di chiusura il tono della poesia si fa più intimo. L'immagine del grillo è esplicitamente legata a quella dell'anno che finisce (*liunian* 流年) e a sentimenti molto umani, anche se, letti nel loro complesso, hanno un sapore un po' forzato. Ma d'altra parte è una poesia di circostanza, scritta a un funzionario, nella quale riemerge, insieme a un affettuoso accento sulla nostalgia che pervade già l'animo del poeta nell'imminente separazione, e un ultimo invito alla bevuta per ritardare quanto più possibile il momento del distacco, anche quell'inveterato senso di frustrazione per non essere stato investito di incarichi importanti dalla corte. Anche nella disposizione dei versi, il grillo fa da collante fra questi due stati d'animo. La nostalgia porta al pensiero sul tempo che passa, evocato dal grillo, che nei versi paralleli del penultimo distico viene messo in contrasto con lo scricciolo, umile uccellino che, diversamente dall'insetto, ha almeno un suo rifugio sicuro. Quest'ultima immagine porta per contrasto a quella finale dell'eremita mancato che, diversamente dallo scricciolo, non ha il suo posto ideale, ovvero un incarico di prestigio, pur avendo ormai su-

⁹ Per dovere di completezza riporto in nota la traduzione completa in inglese (Owen, 2016, VI:117-9, n. 22.73). *Respectfully Sent to Counselor Lu Ju (5)*: «With respect I consider how our origins are the same,/but in the careful selection you differ as a high standard./Entering headquarters, we recognize Sun Chu,/in baring your thoughts, we find Qiao of Zheng./Relying on your talents and status, you/have family achievements that crown the highest clouds./I am old indeed, inept in social relations,/you treat me well, with ample friendly advice./Your whole district awaits cash to be presented,/halted boats stretch far, seeking grain shipments./But neighbors, on good terms, may be impoverished by hardship,/the farmers' hearts have urgent worries about shuttle and loom./This wandering star keeps you company in vain on your mission,/the cold waters will never rise to high tide./My white hair hangs dryly on my collar,/my silver badge, though battered, is at my waist./We can spend nights on end discussing poetry/from morning to morning get drunk on ale./The finery of rhetoric draws us on,/the lakes and mountains should be shaken./Peace in this age is not to be achieved quickly,/our inspiration exhausted, we turn gloomy./The Son of Heaven shows much kind grace,/but the common folk grow ever more dispirited./Cease to pass on word that a deer is a horse,/do not believe that the fu-owl is like an ordinary owl./Before we part, our hearts fill with longing,/again ladle out a brimming gourdful of ale./The passing year wears out the crickets,/among the form of creatures, the wren is blessed./I have betrayed my wish for the gray isles,/who thinks I will be summoned late in life?»

¹⁰ *Cangzhou* 滄洲 indica un luogo in riva a un corso d'acqua e tradizionalmente indicava la dimora di un eremita.

perata l'età adulta. A chiudere il cerchio perfettamente costruito, quest'ultima considerazione riconduce al tema dominante del tempo richiamato dal grillo.

Nella poesia che segue, anch'essa dal tono molto cerimonioso ed elogiativo, il riferimento ai grilli si limita a evocare il trascorrere dei mesi autunnali. Shao era stato nominato Inviato nel distretto di Kaijiang e ora avrebbe accompagnato lo zio di Du Fu a corte dopo aver terminato il mandato nel Sichuan. Il grillo viene qui utilizzato come una quantificazione del poco tempo che passerà, nell'augurio di Du Fu, una volta giunto alla capitale, per ottenere un posto di prestigio presso la Cancelleria.¹¹

季夏送鄉弟韶 陪黃門從叔朝謁 令弟尚為蒼水使 名家莫出杜陵人 比來相國兼安蜀 歸赴朝廷已入秦 舍舟策馬論兵地 拖玉腰金報主身 莫度清秋吟蟋蟀 早聞黃閣畫麒麟 (Xiao 2014, 4614)	Nel terzo mese estivo mi congedo dal mio giovane compaesano Shao che accompagna a Corte mio zio della Cancelleria ¹² Il mio eccelso parente è ancora l'Inviato delle acque turchine e fra le nobili famiglie nessuna sorpassa quelle di Duling Da poco il Ministro ha pacificato Shu e torna a corte sorpassato Qin Lascia la barca sprona il destriero là dove si trattano cose di guerra ornata di giada e cintura d'oro informerà di persona l'imperatore Non cesserà il canto dei grilli nel limpido autunno che vi sarà già un unicorno a decorare la Sala Imperiale
--	---

Un altro componimento, intitolato *In autunno, il Supervisore Zhang Wang ha appena terminato di ispezionare la sarchiatura dei campi di riso a Dongzhu. All'alba mando la servetta Aji e il servetto Aduan a controllare la situazione* (Qiu xing-guan Zhang Wang ducu Dongzhu haodao xiang bi. Qingchen qian nünu Aji shuzi Aduan wangwen 秋行官張望督促東渚耗稻向畢清晨遣女奴阿稽豎子阿段往問) menziona i grilli. La poesia è un elogio della durezza del lavoro contadino e degli stenti della gente comune descritti in modo sublime da Du Fu, unita a una altrettanto magnifica visione degli scenari agresti, in una lunga sequenza di distici paralleli.¹³

¹¹ Huangmen 黃門 nel testo, lett. «[Dipartimento della] Porta Gialla». Probabile riferimento alla Cancelleria, uno dei Tre Dipartimenti ai vertici in epoca Tang del sistema burocratico imperiale, insieme al Dipartimento del Segretariato e al Dipartimento degli Affari di Stato. Vedi Hucker 1985, pp. 28-30 e nn. 2841, 2846 e 3939.

¹² Congshu 從叔. Figlio minore del fratello del nonno paterno (ovvero, cugino più giovane del padre dal suo ramo paterno).

¹³ Anche in questo caso, per dovere di completezza, riporto in nota la traduzione completa in inglese (Owen, 2016, V:141-142, n. 19.16). *In Autumn, Field Supervisor Zhang Wang Has Finished Overseeing the Weeding of the Grainfields at East Isle. One Cool Morning I Send My Serving Girl Aji and My Servant Boy Aduan to Go and Check Out the Situation*: «At Eastern Isle the rain has now been enough,/I wait to hear that the non-glutinous rice is fragrant./Heaven above is never one-sided,/reeds and rushes each grow tall./Human nature is to see what does not belong,/farming families defend against plants running wild./They compete in hard work in their efforts,/cutting weeds and setting them by the slope./Grain is the basis of life,/living here as an outsider, how can I forget this?/In green spring all prepare for

西成聚必散
不獨陵我倉
豈要仁里譽
感此亂世忙
北風吹蒹葭
蟋蟀近中堂
荏苒百工休
鬱紆遲暮傷
(Xiao 2014, 4644)

[...] Il raccolto in autunno, lo si dovrebbe distribuire
e non solo ammassarlo nei nostri granai
Potrebbe mai essere solo per la fama di buon vicino
se mi angustio per l'urgenza di questi tempi bui?
Il vento del nord soffierà sugli umili giunchi
i grilli entreranno nei cortili e nelle sale
I lavori a poco a poco cesseranno
e mi avvolgerà la tristezza del crepuscolo

Gli ultimi quattro distici sono davvero una testimonianza della grandezza poetica (e politica) di Du Fu. Dopo aver descritto il lavoro incessante ed estenuante dei contadini, che lavorano per poter riempire i granai dello stato e dare ricchezza e benessere (all'impero e ai potenti), giunge a una istintiva quanto lapidaria istanza alla perequazione delle risorse. Il poeta tiene poi a sottolineare che tale istanza non è un atteggiamento di facciata, una blandizia per apparire empatico, ma qualcosa di sincero. E chiama a testimoni proprio Confucio e Mencio per dare ancor più sostegno alle sue opinioni.¹⁴ Il primo verso del penultimo distico fa da cerniera fra gli umili e la sua condizione. Mentre guarda ancora agli stenti della povera gente durante i mesi invernali (*jianjia* 蒹葭 sono le canne e le tife ma alludono alle persone umili) ecco i grilli a scandirne l'arrivo. Poi, ancora, mentre immagina la fine dei lavori agricoli (*renran* 荏苒 significa «gradualmente» ma allude anche a una pacata malinconia), viene infine avvolto dalla tristezza (di nuovo una cerniera dal momento che *yuyu* 鬱紆 allude sia alla preoccupazione o all'angoscia, ma descrive anche un paesaggio avvolto da fitti vapori o nebbia).

their tasks,/they put their all into plowing so as not to disrupt the norms./It is easy for the strength of Wu water-buffalos,/driven in pairs, nothing can ever resist them./And the lush sprouts have become thick,/clouds and water reflect in the square pool./Whatever lives indeed spreads out,/to stay concentrated on one thing depends on preventing this./A person to oversee this work is not lacking,/but watching over it depends especially on being systematic./The climate is warm in Jingzhou and Yangzhou,/they wait for the light frost with its sharp chill./Still I fear lest the person in charge be remiss,/that he not be effective in his efforts./In the dawn cool I send my servants,/to go over the high hills and take word./With the autumn harvest, what is gathered must be distributed,/we should not make only our own granary overflow./It is not that I seek praise as a good neighbor,/I am moved by the urgency of these troubled times./The north wind will blow on reeds and cattails,/the cricket will approach the center of the hall./As time passes all labors will cease,/and within me will swell the pain of years' end.»

¹⁴ Il quarto libro dei *Dialoghi* di Confucio si intitola *Liren* 里仁, mentre l'intero distico ricorda il famoso passo sulla naturale empatia della natura umana del secondo libro (Gongsun Chou 公孫丑), prima parte, del *Mencio*: «[...] Supponi che la gente veda improvvisamente un bambino che sta per cadere nel pozzo. Tutti proveranno un sentimento di raccapriccio e di pietà, e non perché vogliono guadagnarsi la riconoscenza dei genitori del bambino, non perché cerchino la lode dei compagni del villaggio (*fei suo yi yao yu yu xiangdang pengyou ye* 非所以要譽於鄉黨朋友也), non perché detestino di farsi la fama [di insensibili] [...]» (trad. Tomassini 1977, 306).

La poesia che segue si intitola *Grilli* ed è una poesia regolata pentasillabica. Il grillo qui non è un'immagine di passaggio ma il protagonista del componimento, che abbinna sapientemente l'aspetto descrittivo con quello emotivo e filosofico. Qui Du Fu rivela un lato più contemplativo e una riflessione profonda sulla Natura e sulla sostanza degli esseri. Dal patrimonio simbolico associato al grillo attinge il tema della tristezza, della solitudine ma lo rielabora nella celebrazione della Natura, la cui grandezza si rivela in qualcosa di minuscolo, insignificante, in grado tuttavia di suscitare profonde emozioni, più vere di quelle suscitate da ciò che l'uomo riesce a creare proprio per esprimerle.

促織

促織甚微細
哀音何動人
草根吟不穩
床下意相親
久客得無淚
放妻難及晨
悲絲與急管
感激異天真

(Xiao 2014, 1543)

Grilli

Come può un grillo piccolo e minuto
commuover tanto col suo mesto canto?
Un frinire esitante, timoroso fra l'erbe
diviene intimo, familiare sotto il letto
Potrebbe forse un viaggiatore lontano trattenere le lacrime
o una donna abbandonata non affliggersi fino all'alba?
Un triste liuto, un lacerante flauto
mai come la natura commuoveranno

Chiude questa rassegna una poesia dal tono più leggero, scritta nell'attesa del Comandante Yan che sta tardando (oppure non arriverà), trasformando in questo caso i versi in un ricordo di momenti passati insieme. Solo un accenno di passaggio ai grilli, abbinati ancora una volta alla tristezza, stavolta del forestiero lontano da casa. Ma è una tristezza fugace, seguita da qualcosa che non è in realtà triste, perché è un gioco, un messaggio scherzoso, almeno da quanto ci ricorda il carattere *xi* 戲 (gioco, scherzo) del titolo. Interessante l'immagine delle «nuvole iridate» (*liuxia* 流霞) che allude alla bevanda (alcolica) di dèi e Immortali, ma che, presa letteralmente, evoca ancora una volta il tempo che trascorre, legandosi implicitamente proprio ai grilli.

官亭夕坐戲
簡顏少府
南國調寒杵
西江浸日車
客愁連蟋蟀
亭古帶蒹葭
不返青絲鞵
虛燒夜燭花
老翁須地主
細細酌流霞

(Xiao 2014, 5622)

Di sera al Padiglione dei Funzionari

*una nota scherzosa per il Comandante Yan*¹⁵

Nelle terre del Sud l'armonioso battere dei vestiti d'inverno
il Fiume dell'Ovest inghiotte lento il carro del sole
Malinconico il viandante, incessante il canto dei grilli
antico il padiglione, circondato di canne e giunchi
Non avete volto qui le briglie di seta turchina
a vuoto arde la candela notturna
Questo vecchio aspetta ancora l'ospite
per bere insieme l'ambrosia delle nuvole iridate

¹⁵ *Shaofu* 少府 nel testo, lett. «Ufficio minore». Durante la dinastia Tang, riferimento informale al Difensore di Distretto, funzionario del tribunale responsabile delle attività di polizia all'interno del distretto. Vedi Hucker 1985, nn. 5097 e 2549.

Alla fine di questo percorso relativo ai grilli nell'immaginario poetico di Du Fu, è tempo per qualche breve considerazione. Innanzitutto, Du Fu, nei cinque componimenti che menzionano i grilli, usa tutto il patrimonio simbolico ereditato dalla tradizione. A volte come singola immagine, a volte sfruttando le diverse implicazioni e combinandole a loro volta con nuove immagini in contesti molto diversi, creando di volta in volta scenari simbolici ed emotivi inediti. Cinque sestetti delle poesie di Du Fu sono stati composti negli ultimi undici anni della sua vita, fuori dalla capitale e spostandosi frequentemente prima nel nord, poi a ovest, infine nel sud dell'impero. Come è stato notato, la poesia della maturità è anche quella in cui il poeta spinge agli estremi le possibilità della lingua, lasciandoci testi più ermetici e oscuri, allentando volutamente le regole stesse della sintassi, ribaltando i significati (Owen 1980, 212-14). Forse anche questa è una ragione del suo scarso riconoscimento in vita: era andato già oltre, e ci sarebbero voluti decenni per capirlo meglio, più di un secolo per decretarne la grandezza.

Quanto al rovesciamento dei significati, è forse uno degli aspetti più affascinanti della sua scrittura poetica. Il repertorio classico svela nuove vie, ed è come se i suoi versi si muovessero secondo il flusso costante dei principi della natura. La tristezza e la malinconia evocata dai grilli hanno in sé il germe del loro opposto: il ricordo non è più solitudine ma qualcosa che lega all'altro; e se c'è un ricordo, non è perdita o vuoto, ma qualcosa che c'è stato e che varrà sempre la pena di ricordare; chi scrive e chi legge si fondono insieme; una bevuta con un amico, un banchetto, una gita, il tempo passato, diventano d'un tratto ripetibili. Come l'incessante saltellio d'un grillo.

Bibliografia

- AA.VV. 2005 (1986). *Zhongyao da cidian* 中药大辞典. 2 vols. Shanghai: Shanghai kexue jishu.
- Chen Yinxin 陈贻焯. rist. 2011. *Du Fu pingzhuan* 杜甫评传. Beijing: Beijing daxue.
- Chou, E. Shan. 1995. *Reconsidering Tu Fu: Literary Greatness and Cultural Context*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Hao, Ji. 2017. *The Reception of Du Fu (712-770) and His Poetry in Imperial China*. Leiden: Brill.
- Hawkes, David. 1967. *A Little Primer of Tu Fu*. Oxford University Press.
- Hawkes, David, trad. 1985 (1959). *The Songs of the South. An Anthology of Ancient Chinese Poems by Qu Yuan and Other Poets*. Harmondsworth: Penguin.
- Hu-Sterk, Florence. 2005. *L'apogée de la poésie chinoise: Li Bai et Du Fu*. Paris: You Feng Hucker, Charles O. 1985. *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*. Stanford University Press.
- Hung, William. 1952. *Tu Fu, China's Greatest Poet*. Harvard University Press.
- Idema, Wilt L. 2019. *Insects in Chinese Literature. A Study and Anthology*. Amherst (NY): Cambria.
- Kern, Martin. 2019. "“Xishuai” (“Cricket”) and Its Consequences: Issues in Early Chinese Poetry and Textual Studies." *Early China*: 42: 39-74.
- McCraw, David. 1992. *Du Fu's Laments from the South*. University of Hawaii Press.
- Mo Lifeng 莫砺锋. 1993. *Du Fu pingzhuan* 杜甫评传. Nanjing: Nanjing daxue.
- Owen, Stephen. 1980. *The Great Age of Chinese Poetry: The High Tang*. Yale University Press.

- Owen, Stephen. 2016. *The Poetry of Du Fu*. 6 vols. Berlin: De Gruyter.
- Rouzer, Paul. 2011. "Du Fu and the Failure of Lyric." *CLEAR*: 33: 27-53.
- Schneider, David K. 2012. *Confucian Prophet: Political Thought in Tu Fu's Poetry (752-757)*. Amherst (NY): Cambria.
- Tian, Xiaofei. a cura di. 2020. *Reading Du Fu: Nine Views*. Hong Kong University Press.
- Tomassini, Fausto. 1977 (1974). *Testi confuciani*. Torino: UTET.
- Waley, Arthur. 1996 (1937). *The Book of Songs: The Ancient Chinese Classic of Poetry*. New York: Grove Press.
- Williams, Nicholas M. 2022. *Elegies of Chu*. Oxford University Press.
- Xiao Difei 萧涤非 et al. a cura di. 2014. *Du Fu quanji jiaozhu 杜甫全集校注*. 12 vols. Beijing: Renmin wenzue.
- Zhou Jiaju, Xie, Guirong, Yan Xinjian. 2011. *Encyclopedia of Traditional Chinese Medicines. Molecular Structures, Pharmacological Activities, Natural Sources and Applications*. 6 vols. Berlin: Springer.

Narrativa e teatro

Mishima in viaggio (1951-1952)

Giorgio Amitrano

Abstract: This contribution examines Mishima's first trip abroad, undertaken as a correspondent for the *Asahi shinbun* between 1951 and 1952. The account of this experience is contained in *Aporo no sakazuki*, a sort of diary in which Mishima records his experiences at various stages of the journey, from Hawaii to Greece to Rome, through the United States, South America, England, and France. It is a more diligent than passionate account, in which emotions emerge not so much from contact with people or nature, but from encountering art. While Mishima narrates his experiences in America and various European countries with a certain detachment, his senses come alive in Greece. The opportunity to closely contemplate the beauty of artworks previously known only indirectly intensifies his admiration. This experience, pushing Mishima towards a greater awareness of the physical dimension, will have significant repercussions on his career and life.

Keywords: Mishima, journey, Greece, Antinous, Nietzsche

I resoconti di viaggio di Mishima Yukio sono contenuti soprattutto in due volumi, *Aporo no sakazuki* (*La coppa di Apollo*) e *Tabi no ehon* (*Libro di viaggi con figure*) pubblicati rispettivamente nel 1952 e 1958. Inoltre, si conta un certo numero di articoli sparsi tra quotidiani e riviste. Ma i risultati di queste esperienze sono presenti anche in altri scritti di Mishima, a cominciare dai romanzi, in cui il viaggio è in diversi casi fonte di ispirazione narrativa. Ad esempio, la stesura di *Shiosai* (*La voce delle onde*, 1954) fu fortemente influenzata dalla sua visita in Grecia, e le impressioni e le rivelazioni ricevute durante i viaggi fuori dal Giappone sono disseminate anche nei suoi saggi sulla letteratura, sul teatro e sul cinema.

Mentre nell'era Meiji lunghe esperienze di soggiorno all'estero erano considerate fondamentali per la formazione di una moderna «classe dirigente», come dimostrano gli esempi di Natsume Sōseki, Mori Ōgai e Nagai Kafū, in anni successivi questa mentalità tramontò e il viaggio assunse il significato di una scelta personale, compiuta più per motivazioni individuali che in ossequio alle strategie di modernizzazione del Giappone. È in questo ambito che si collocano i viaggi di Mishima all'estero. Quando lo scrittore, a bordo della Presidente Wilson, il 25 dicembre del 1951 salpa per la prima volta su una nave diretta verso Occidente, l'adeguamento del Giappone ai livelli di conoscenza scientifica e tecnologica internazionali è ormai un processo pienamente compiuto, che non necessita di missioni esplorative in paesi stranieri. Mishima parte quindi di

Giorgio Amitrano, University of Naples L'Orientale, Italy, gamitrano@unior.it, 0000-0002-5536-5504

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Giorgio Amitrano, *Mishima in viaggio (1951-1952)*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.13, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 123-130, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

propria iniziativa, spinto da un'ampia varietà di motivazioni, tra le quali vanno considerate la naturale curiosità e il desiderio di avventura di un giovane uomo di ventisei anni, caratteristiche sicuramente presenti in lui al tempo di questo suo primo viaggio, anche se il suo grado di maturità stilistica e di precocità intellettuale potrebbero portare a sottovalutarle. Non è quindi solo lo scrittore già affermato e con una posizione di rilievo nel mondo letterario a partire per l'Europa e l'America con un incarico come corrispondente per *lo Asahi shinbun*, ma anche un giovane ancora inesperto degli stili di vita dei paesi occidentali, sino ad allora frequentati in modo indiretto, attraverso la letteratura e le arti visive e performative.

L'erudizione conquistata tramite studio e letture aveva preparato Mishima ad affrontare il viaggio con un bagaglio di conoscenze assai fornito: sapeva quali musei visitare, quali spettacoli vedere a teatro, quali scrittori ed editori incontrare. Inoltre padroneggiava l'inglese e poteva comunicare discretamente in francese, ma non possedeva ancora strumenti di decifrazione della realtà straniera che non fossero di tipo intellettuale. Gli mancava il contatto «fisico», il confronto con l'altro da compiersi attraverso il corpo e l'azione, modalità che in seguito avrebbero acquisito per lui importanza fondamentale ma che all'epoca ancora non gli appartenevano. Le foto che lo ritraggono sul ponte della nave mostrano un Mishima pallido ed esile, quasi un arbusto cresciuto nell'ombra, immagine che non prefigura il corpo scolpito, la padronanza delle arti marziali e il gusto per l'azione che lo caratterizzeranno in futuro. Tale indizio è utile per interpretare correttamente il resoconto di questo suo primo viaggio, sul quale si concentra il presente contributo, che appare caratterizzato da un approccio ancora fortemente filtrato dall'intelletto. L'acuta intelligenza e le brillanti intuizioni non riescono a infrangere la barriera trasparente che lo separa dai luoghi e dalle cose. I suoi sensi sono sufficientemente acuminati da permettergli di vedere, sentire, cogliere odori e atmosfere, ma egli non appare in grado di agire in modo incisivo sul mondo che gli si svela per la prima volta.

La fisicità, l'esperienza dionisiaca a cui nel suo intimo ambiva, è un'aspirazione ancora astratta. Notevole la differenza tra queste sue prime impressioni di viaggiatore inesperto e le riflessioni di *Sole e acciaio*, quando il dominio del corpo e la capacità di azione sono pienamente realizzate. Come mostra questo brano da *La coppa di Apollo*, anche il desiderio di un contatto estatico con la natura è ancora inscritto in una dimensione letteraria e teorica.

Sole! Sole! Sole perfetto!

Noi che abbiamo l'abitudine di lavorare di notte nutriamo per il sole una brama pari alla fame e alla sete. Libertà di fare un bagno di sole per tutto il giorno, libertà di stare per tutto il giorno sotto il sole senza essere disturbato dal lavoro o da visite, libertà di vedermi accanto per tutto il giorno la mia ombra nitida; stando tutta la giornata sul ponte, il mio volto si è subito abbronzato. [...] In momenti del genere è facile che vengano in mente le cose più futili. In uno dei saggi su Wilde, Gide scrive così: «Venerare il sole, ah, era venerare la vita stessa» (Mishima 2021, 15).

Il viaggio era appena all'inizio. Dopo una breve sosta a Honolulu, la nave riparte alla volta degli Stati Uniti. Le soste di pochi giorni a San Francisco e Los Angeles sono coscienziosamente riportate, ma egli non sembra avere provato forti emozioni, con un'unica eccezione.

Ho visto la prima edizione dei *Canti dell'innocenza* di William Blake. Si tratta di xilografie dipinte ad acquarello e sono estremamente belle. Posso dire che averle viste è stata la felicità più grande che Los Angeles mi ha dato (Mishima 2021, 27).

Anche a New York il rapporto con la città è mediato dalla cultura. Mishima dettaglia coscienziosamente le rappresentazioni a cui assiste, in particolare opere e musical. Visita musei e, da appassionato di cinema, vede diversi film. Il nuovo mondo con cui Mishima entra in contatto non sembra generare in lui una vibrante partecipazione, e tuttavia i suoi resoconti sono di notevole interesse perché la maggior parte di queste esperienze, sia che egli vi si soffermi a lungo fino a produrre una sorta di recensione, come nel caso della *Salome* di Richard Strauss, sia che le liquidi in modo sbrigativo, come la visione film *A Streetcar Named Desire*, sono strettamente legate a interessi non casuali, già coltivati in precedenza e che riemergeranno in seguito nella sua carriera, attraverso forme diverse: scritti, naturalmente ma anche messinscene teatrali.

Tipico esempio di questo lento germogliare di spunti colti nel viaggio è, appunto, la rappresentazione di *Salome*, alla quale Mishima assiste appena giunto a New York. Il suo minuzioso resoconto della serata include la descrizione del teatro, «decorato come un teatrino buddhista» e dove «i corridoi e i bagni sono sporchi come nei cinema giapponesi». Ma il suo interesse si focalizza naturalmente sull'opera e sull'allestimento. Mishima dichiara di avere una particolare ammirazione per la *Salome* e per Strauss, che considera «il Wagner del Ventesimo secolo» (Mishima 2021, 31). Il suo interesse non sorprende, considerato che l'opera si basa sul dramma omonimo di Wilde, che aveva esercitato su di lui un forte richiamo sin da bambino, come racconta nel suo saggio dedicato allo scrittore:

La prima opera letteraria che ho preso in mano è stata *Salomé*. È il primo libro che i miei occhi hanno scelto e il primo che ho posseduto. Inutile dire che questa scelta è stata influenzata anche dalle illustrazioni di Beardsley, ma in fondo tra lo scegliere Beardsley e lo scegliere *Salomé*, c'era poi tanta differenza? (Mishima 2006, 239-40).

Che nella sua immaginazione i confini tra l'interesse per Oscar Wilde e Aubrey Beardsley fossero molto sfumati, è confermato anche dalla nota di suo pugno per il programma di sala quando, nel 1960, diresse la messinscena di *Salomé* al Bungakuza: «Vorrei che gli spettatori vedessero questo spettacolo, più che come la *Salomé* di Oscar Wilde, come la *Salomé* di Hinatsu Kōnosuke,¹ di Aubrey Beardsley e del sottoscritto» (Mishima, cit. in Matsumoto et al. 1998, 494).

¹ Mishima aveva scelto con convinzione la traduzione di Hinatsu, da lui ritenuta superiore a quelle disponibili all'epoca, tra le quali figuravano quelle di Mori Ōgai e Sasaki Naojirō.

Il rapporto di Mishima con *Salomé* non si esaurisce qui. Pochi mesi prima della sua morte ne organizza un nuovo allestimento. Avendo lasciato il Bungakuza per divergenze con la compagnia, questa volta lavora con il Roman gekijō. Partecipa per l'ultima volta alle prove tre giorni prima della sua morte. L'allestimento andò in scena postumo, nel 1971. Mishima con tutta probabilità aveva curato questa nuova versione di *Salomé*, per la quale aveva disegnato anche schizzi degli abiti e della scenografia, sapendo che sarebbe andata in scena dopo la sua morte. In un'interessante tavola rotonda, i partecipanti sottolineano il carattere simbolico che tale messinscena assunse agli occhi degli spettatori-testimoni. Secondo Matsumoto Tōru tale rappresentazione va considerata in stretto rapporto con l'«incidente di Ichigaya» (l'assalto ai Quartieri generali delle Forze di Autodifesa e il doppio suicidio di Mishima e Morita). Wakuta, l'assistente che poi curò la messinscena postuma, ritiene che Mishima abbia progettato questa *Salomé* come un «funerale teatrale», organizzando a tal fine anche la scenografia (Wakuta et al. 2007, 4, 21).

Anche la rapida menzione del film di Elia Kazan *A Streetcar Named Desire*, visto da Mishima quando ancora non era stato distribuito in Giappone, non è causale come potrebbe apparire. La visione del film, interpretato da Marlon Brando e Vivien Leigh e tratto dal dramma di Tennessee Williams, è in rapporto con il forte interesse di Mishima nei confronti del drammaturgo americano. Mishima riferisce in un suo scritto di avere capito ben poco dei dialoghi a causa dell'uso di slang e di espressioni dialettali, di battute confuse perché pronunciate dagli attori mentre piangevano o mangiavano (Mishima 1999, 331).² In ogni caso Mishima avrà modo in seguito di approfondire la sua conoscenza dell'opera di Tennessee Williams, con il quale nascerà anche un'amicizia duratura. Mishima lo incontrerà a New York nel suo viaggio successivo, nel 1957, e si vedranno di nuovo a Tokyo, nel 1959 e nel 1964, e poi un'ultima volta nel 1969.³ Il dramma fu allestito per la prima volta a Tokyo dalla già menzionata Bungakuza nel 1953, con Sugimura Haruko e Kitamura Kazuo rispettivamente nei ruoli di Blanche e Stanley (Kolin 2000, 76).

In alcuni casi Mishima e Williams, oltre a incontrarsi privatamente, parteciparono a dialoghi (*taidan*) finalizzati alla pubblicazione su riviste o alla produzione di documentari. Interessante in particolare quello tenutosi nel 1959 con la partecipazione di Frank Merlo, segretario e compagno di Tennessee Williams, e di Donald Richie. Nel corso della conversazione i due scrittori discutono di

² Va notato che mentre in *Aporo no sakazuki* Mishima racconta di avere visto il film a New York, nello scritto in cui commenta la sua difficoltà nel comprendere i dialoghi, colloca la visione a Miami.

³ Anche riguardo agli incontri tra Mishima e Williams, si trovano versioni contraddittorie. Darci Kusano afferma che il primo incontro tra i due risalirebbe al 1952, mentre generalmente si ritiene avvenuto nel 1957 (Kusano 2005, 494). Inoltre, nelle sue memorie, Tennessee Williams rievoca un ultimo incontro con Mishima, avvenuto nel 1970 a Yokohama (Williams 2007, 236) laddove, secondo uno dei biografi di Mishima, la visita di Williams in Giappone ebbe luogo nel 1969 (Scott Stokes 1975, 181).

vari argomenti riguardanti le loro rispettive visioni su letteratura, teatro e cinema. Williams fa presente, tra l'altro, di avere trovato delle affinità tra i romanzi di Dazai Osamu e la letteratura del Sud degli Stati Uniti. Ciò stimola Mishima a esprimere la sua nota avversione per Dazai.⁴ Egli ritornerà sull'argomento in un saggio dedicato a Williams.

Non è un caso che [Tennessee Williams] sia stato fortemente colpito dalla lettura, in traduzione inglese, di *Shayō* e *Ningen shikkaku*. Tennessee Williams, nato nel Sud degli Stati Uniti, si deve essere completamente rispecchiato nel mondo di questo scrittore, figlio degenere di un'antica famiglia del Tōhoku, con il suo cammino rivolto alla decadenza e la sua voglia di redenzione.

E tuttavia, per diverse ragioni, trovo problematico che un drammaturgo possa amare Dazai. Nella debolezza strutturale e nell'impressionismo isterico dei drammi di Tennessee Williams c'è qualcosa di Dazai. Ma almeno Dazai è morto, mentre nel suo caso aprire le ferite e mostrarle, e in questo modo denunciare la falsità degli altri, è diventato per lui un'abitudine. È come l'esibizione di un asceta indiano nel bel mezzo di una civiltà consumistica. Il risultato più efficace di questa strategia è, senza dubbio, *A Streetcar Named Desire*. Il lirismo individualista, la purezza e l'autoironia ne fanno un'opera unica. Blanche finisce col rappresentare in tutto e per tutto il Sud, cosa che gli altri personaggi non riescono a fare fino in fondo (Mishima 1997, 185).

Il viaggio prosegue nel Sudamerica. Mishima visita Puerto Rico e il Brasile. Qui le descrizioni si fanno più intense e vivaci, ma sebbene egli sfiori, soprattutto nelle descrizioni del Carnevale di Rio de Janeiro, l'elemento dionisiaco, la sensazione che si prova leggendo il suo racconto è che la mancanza di punti di riferimento culturali per lui significativi attutisca l'impatto con la realtà che lo circonda. La lettura di queste pagine riporta alla mente le parole del poeta Takahashi Mutsuo, amico di Mishima, secondo il quale lo scrittore «non riusciva a percepire con intensità il proprio essere vivo. Era sempre costretto a confrontarsi con una percezione debole del suo essere in vita» (Takahashi 2006, 116). L'esperienza di viaggio produce solitamente, quando ci si imbatte in luoghi, costumi, persone sconosciuti, un attrito che in qualche modo destabilizza e modifica la coscienza del viaggiatore. Ma in queste prime tappe non sembra prodursi in Mishima nessuna emozione particolare, niente che lo proietti al di fuori del circuito chiuso della sua identità di uomo e scrittore. Né ciò accade a Parigi o a Londra. La scintilla si accende per la prima volta durante il suo viaggio in Grecia, sotto il segno di alcuni suoi numi tutelari quali Byron, Holderlin, Stendhal, Valery.⁵ Già durante l'avvicinamento in aereo, quando comincia a intravedere

⁴ Il testo del *taidan* fu pubblicato per la prima volta su *Geijutsu shinchō*, novembre 1958. Io ho avuto modo di consultarlo solo in traduzione inglese (Oshima 2019).

⁵ Già prima di questo viaggio Mishima aveva scritto un racconto ispirato al mito di Medea, *Shishi* (1948), ma la Grecia sarà un elemento ricorrente della sua produzione letteraria e teatrale, nella quale acquisterà un peso particolare. Per una panoramica delle opere di Mishima ispirate alla Grecia, cfr. Cardì 2015 e 2020.

il cielo sopra i monti della Grecia, Mishima è sopraffatto dall'emozione, e la sua gioia cresce dopo l'arrivo e aumenta ad ogni luogo visitato. Egli esprime un senso di appagamento e di simbiosi con l'ambiente quale raramente affiora nei suoi scritti di viaggio. «Sono ebbro di suprema felicità» (Mishima 2021, 94), «Anche oggi, in me, un'ebbrezza infinita.» (Mishima 2021, 98), sono alcune delle espressioni di cui sono costellate le pagine dedicate alla Grecia. L'eco di questa gioia si diffonde anche nel resoconto della permanenza a Roma. «Anche oggi mi chiedo se mi accadrà mai più nella vita di sperimentare uno stato di estasi così continua come in queste due settimane in Grecia e a Roma» (Mishima 2021, 117).

Il suo resoconto del soggiorno in Grecia, in piena coerenza con l'approccio intellettuale che caratterizza il suo rapporto con la realtà, rivela, al di là delle affermazioni dettate dai momenti di trasporto emotivo, una acuminata lucidità, e allo stesso tempo una spiccata capacità di sintesi. In poche pagine riassume gli elementi a suo parere più significativi della civiltà greca e della sua estetica, confrontandola con altre culture come quella giapponese e francese. Molti studiosi hanno sottolineato l'importanza di questa esperienza per lo scrittore, che non consiste solo nell'influenza sulla composizione di determinate opere, ma in un forte impulso che lo spingerà verso una maggiore consapevolezza, filosofica ed estetica, della dimensione fisica. Per Mishima la Grecia è la scoperta del corpo, della sua importanza e di come possa essere non solo contemplato, ma anche forgiato, al fine di avvicinarlo a modelli ideali che sino ad allora erano stati per lui oggetto solo di ammirazione passiva.

«I greci hanno creduto all'immortalità della bellezza. Hanno scolpito nella pietra la perfetta bellezza del corpo umano» (Mishima 2021, 96). «I greci credevano all'esteriorità. Questa è un'idea grandiosa. Prima che il cristianesimo inventasse lo «spirito», l'uomo non ne sentiva la mancanza e viveva con orgoglio» (Mishima 2021, 98). Sono i primi semi della scoperta della dimensione fisica che rivoluzionerà la vita e l'opera di Mishima. Al suo ritorno in Giappone, non solo si dedicherà allo studio del greco, ma imparerà a nuotare, primo passo del suo processo di trasformazione fisica che includerà il body building, il *kendō*, il karate e la boxe.

Charles Sprawson, che nel suo libro *Haunts of the Black Masseur. The Swimmer as Hero* si sofferma sul rapporto di Mishima col nuoto, sintetizza così l'effetto della Grecia sul Mishima insoddisfatto di una vita troppo sbilanciata sul versante intellettuale.

In the classical sense of proportion, the harmony of body and mind, in the abundant evidence of their physical pride and splendour untouched as yet by «spirituality», Mishima found an antidote in Greece to the morbid sensitivity and introspection from which he had suffered for so long (Sprawson 1992, 294).

Lo studioso Michael Lucken sottolinea in particolare la tensione omoerotica presente nel resoconto del viaggio in Grecia, «plaçant tout son périple sous l'égide du dieu des arts et de la beauté masculine» (Lucken 2019, 164) e mette in evidenza che «Le lien entre philhellenisme et homosexualité est évident chez Mishima» (Lucken 2019, 165).

D'altra parte le descrizioni delle statue greche da lui ammirate ad Atene, Delfi e Roma mostrano un'attenzione per il corpo maschile che va oltre il semplice apprezzamento artistico, come emerge dal lungo brano in cui lo scrittore riporta ogni dettaglio dell'Auriga di Delfi, e del quale riporto qui solo un breve passaggio.

La testa dell'Auriga ha un'originalità diversa dalle teste marmoree delle epoche posteriori, esprime la giovinezza semplice di un mortale che non assomiglia a nessuna divinità. Il volto mi pare ancora più bello di quello di Apollo. Non c'è traccia di divino, il pudore al posto dell'arroganza e la purezza al posto della lussuria sprigionano profumo. Il pudore del vincitore, la purezza luminosa: quanto tale espressione di verità ci colpisce nel profondo del cuore! (Mishima 2021, 104).

Nuove emozioni attendono Mishima a Roma. Tra le opere d'arte che ammira, un'attenzione particolare è dedicata ad Antinoo, personaggio che lo affascina per la morte, probabilmente volontaria, avvenuta in giovane età e per la leggendaria bellezza. Mishima, davanti a una delle statue che raffigurano il giovane amato dall'imperatore Adriano, si interroga sul «percorso segreto di quel pensiero oscuro e inesprimibile insinuatosi nel corpo giovane, perfetto, fragrante e sano» (Mishima 2021, 115).

Prima di lasciare Roma, Mishima si reca di nuovo ai Musei Vaticani «per dare l'addio ad Antinoo» (Mishima 2021, 120). Si accorge però che, accanto al torso che era tornato ad ammirare, c'è un'altra grande statua che lo ritrae, e di cui nella visita precedente non si era accorto. È la scultura, rinvenuta a Palestrina, in cui Antinoo è raffigurato nell'aspetto sincretistico di Dioniso-Osiride. Di fronte ad essa Mishima ricorda la risposta data dal Sileno a Re Mida che gli chiedeva quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per un uomo, e che Nietzsche aveva citato ne *La nascita della tragedia*.

«La cosa migliore è non essere nati. La cosa in secondo luogo migliore è morire presto» (Mishima 2021, 122).

Questa risposta lapidaria del satiro si colora, per Mishima, rispetto al «pessimismo dionisiaco» di Nietzsche, di una sfumatura aggiuntiva, legata al suo mito personale della morte in giovane età, che fissava la bellezza in un'immagine imperitura, sottratta al degrado del tempo. Chi continua a vivere oltre la «linea d'ombra» che separa la giovinezza dalla maturità perde ogni splendore e si incammina verso una decadenza fisica e spirituale che potrà trovare parziale conforto nella creazione artistica. Il soggiorno si conclude con un'invocazione.

Oggi torno in Giappone. Addio, Antinoo. Le nostre figure consumate dallo spirito, ormai invecchiate, non potranno mai assomigliare alla tua eccelsa bellezza, ma ti prego, Antinoo, fa che la mia opera possa anche solo avvicinarsi alla poesia suprema delle tue forme (Mishima 2021, 122).

È un addio definitivo. Mishima non tornerà più in Grecia ma ci saranno, nella sua vita, altri viaggi e altri resoconti di viaggio, e di nuovo le impressioni e le influenze ricevute saranno disseminate nella sua opera in varie forme. Il rapporto con il mondo straniero continuerà a nutrire la sua creatività sino alla fi-

ne. A oltre cinquant'anni di distanza dalla sua morte, continua a sorprendere la sua capacità di tenere unita l'apertura internazionale – che si esprime in viaggi, letture, amicizie, e soprattutto nella scrittura – con un nazionalismo sempre più assertivo che troverà l'apoteosi nel gesto finale. Ma la contraddizione in Mishima non è un errore di percorso, un'anomalia in un progetto di vita coerente, bensì il nucleo originario da cui procedono e si irradiano le molteplici espressioni della sua arte. Affermare e negare, sdoppiarsi e rimanere unito erano le sue personali strategie per realizzare la totalità a cui il suo essere ostinatamente aspirava. Mishima non desiderava solo rappresentare la realtà, ma incarnarla. Un tortuoso cammino per sentirsi vivo, inseguendo la morte.

Bibliografia

- Cardi, Luciana. 2015. "Ancient Greece and Contemporary Japan in Mishima Yukio's Theatre: *Niobe* and *The Decline and Fall of the Suzaku*." *Gengo bunka kenkyū* 41: 163-79.
- Cardi, Luciana. 2020. "Mishima e la Grecia." In *Mishima monogatari. Un samurai delle arti*, a cura di Teresa Ciapparoni La Rocca. Torino: Lindau: 195-204
- Kolin, Philip C. 2000. *Williams: A Streetcar Named Desire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kusano, Darci. 2005. *Mishima: O homen de teatro e de cinema*. San Paolo: Perspectiva.
- Lucken, Michael. 2019. *Le Japon grec : Culture et possession*. Parigi: Gallimard.
- Matsumoto Tōru, Satō Hideaki, Inoue Takashi. a cura di. 1998. *Mishima Yukio jiten*. Tokyo: Bensei.
- Mishima, Yukio. 1997. *Shibai no biyaku*. Tokyo: Kadokawa Haruki jimusho.
- Mishima, Yukio. 1999. *Mishima Yukio eigaron shūsei*, a cura di Hiraoka Ichirō, Fujii Hiroaki e Yamauchi Yukihito. Tokyo: Waizu.
- Mishima, Yukio. 2006. *Mishima Yukio bungakuron shū III*, a cura di Mushiake Aromu. Tokyo: Kōdansha.
- Mishima, Yukio. 2021. *La coppa di Apollo*, a cura di Maria Chiara Migliore. Roma: Atmosphere.
- Scott Stokes, Henry. 1975. *The Life and Death of Yukio Mishima*. Tokyo: Tuttle.
- Oshima, Mark. 2019. "Tennessee and Mishima in Conversation." *The Gay and Lesbian Review Worldwide*, 26 (5). <https://glreview.org/article/tennessee-and-mishima-in-conversation/> (30/07/2023).
- Sprawson, Charles. 1992. *Haunts of the Black Masseur: The Swimmer as Hero*. Londra: Jonathan Cape.
- Takahashi, Mutsuo. 2006. "Mishima Yukio no seppuku hashin wo totta otoko, Yatō Tamotsu." *Yaso*. Tokushū: Tanbi, 23.4.2006: 113-19.
- Wakuta, Shigeo, Matsumoto, Tōru, Inoue, Takashi, Yamanaka, Takeshi. 2007. "Zadankai. Tsuito kōen Sarome enshutsu wo takusarete. Wakuta Shigeo-shi wo kakonde." In *Mishima Yukio no enshutsu. Mishima Yukio kenkyū 4*, a cura di Matsumoto Tōru, Satō Hideaki, Inoue Takashi. Tokyo: Kanae shobō: 4-35.
- Williams, Tennessee. 2007. *Memoirs*. Harmondsworth: Penguin.

Fukuzawa Yukichi, *Uno scritto di commiato da Nakatsu*

Marco Del Bene

Abstract: At the age of 36, following a brief visit to his hometown, Fukuzawa Yukichi drafted *A Letter of Farewell from Nakatsu*. It was 1871 and Fukuzawa had already gained extensive experience, not least through his travels abroad, from which he drew the observations for the drafting of *Conditions of the West* (Seiyō jijo) that gave him notoriety with the Japanese public. *A Letter of Farewell from Nakatsu* is considered to be an essential work in the development of his thought, as it anticipates – albeit in an extremely concise form – many of the themes that were to be the cornerstones of his later works. These themes encompass the patriarchal family structure, the dynamics between men and women, and the traditional approach to knowledge and learning, all of which he believed needed to be drastically reconsidered. Fukuzawa's vision for Japan's future rested on its capacity to embrace the new civilisation introduced by the «West». However, he did not envision this transformation as a blind adoption of a foreign model. Instead, he saw it as a process of modernisation that could simultaneously preserve the valuable aspects of Japanese tradition.

Keywords: Fukuzawa, Edo, Meij, modernization, the west

Fukuzawa Yukichi (1835-1901) è stato uno dei più importanti intellettuali del Giappone dell'epoca Meiji (1868-1912). Nacque a Osaka, secondogenito di una famiglia di samurai di basso rango al servizio di Okudaira Masamichi (1813-1842) signore del feudo di Nakatsu (ora parte della provincia di Ōita) nel Kyūshū settentrionale. Il padre, Hyakusuke, morì a 44 anni, quando Yukichi aveva appena 18 mesi e la madre Ojun non ebbe altra scelta che tornare a Nakatsu con i due figli.

A causa del basso rango e della prematura morte del padre, Yukichi poté accedere agli studi con quasi 10 anni di ritardo rispetto alla media degli studenti di famiglia samuraica. Le forti sperequazioni all'interno della classe feudale dominante furono da lui trattate nel dettaglio nel *Kyūhanjō* (Condizioni dei vecchi feudi) che «contains and objective description of a little-treated aspect of Tokugawa feudal society: the virtually unbridgeable gap which existed between the upper and lower samurai» (Blaker e Fukuzawa 1953, 304). È possibile ipotizzare che proprio le umili origini – per quanto nell'ambito della classe dei samurai – abbiano contribuito a fare di Fukuzawa un appassionato sostenitore del cambiamento sociale. Il mondo stava mutando e proprio nel 1854, anno della firma del Trattato di pace e amicizia fra il Giappone e gli Stati Uniti (NichiBei washin jōyaku), con cui il Giappone uscì dal lungo periodo del *sakoku* (paese chiuso),

Marco Del Bene, Sapienza University of Rome, Italy, marco.delbene@uniroma1.it, 0000-0001-9411-1745

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Marco Del Bene, *Fukuzawa Yukichi, Uno scritto di commiato da Nakatsu*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.14, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 131-139, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

Fukuzawa ottenne di proseguire gli studi a Nagasaki e, dal 1855, di iscriversi alla scuola di studi olandesi¹ Tekijuku fondata da Ogata Kōan (1810-63) a Edo, la capitale dello shogunato Tokugawa.

Dopo tre anni a Fukuzawa venne affidata la scuola di studi olandesi del proprio feudo a Edo, mentre lo shogunato, sotto la guida di Ii Naosuke (1815-60) firmava un nuovo accordo di commercio con gli Usa, il primo dei «trattati ineguali» che nel giro di pochi mesi il Giappone fu costretto a stringere con Gran Bretagna, Russia, Francia e Olanda. Nel 1859 Fukuzawa ebbe modo di visitare il porto di Yokohama (all'epoca Kanagawa) in cui, a seguito dei trattati, risiedevano numerosi stranieri, scoprendo con sgomento che non era l'olandese, ma l'inglese la lingua franca del commercio e degli scambi internazionali. Da quel momento decise che lo studio dell'inglese doveva essere la sua priorità, in quanto strumento per accedere alla conoscenza del mondo. Nakatsu a cui Fukuzawa apparteneva, era un feudo *fudai*, ovvero tra quelli più vicini allo shogunato dei Tokugawa. Grazie a questo rapporto privilegiato, Fukuzawa poté chiedere – e ottenere – di fare parte della prima missione ufficiale verso gli Stati Uniti, nel 1860. Per lo stesso motivo nel 1862 fu parte della delegazione shogunale in Europa e, nel 1867, in America per una seconda missione. Dopo il primo viaggio si sposò con Kin, di una famiglia samurai di Nakatsu, ma di un rango nettamente superiore a quello dei Fukuzawa.² È probabile che il padre di Kin abbia dato il suo consenso anche perché Fukuzawa prestava servizio per il governo dello shōgun. Dai viaggi all'estero Fukuzawa trasse il suo primo scritto di grande successo *Seiyō jijō* (Le condizioni dell'Occidente) pubblicato in 10 volumi tra il 1866 e il 1870. Le vendite di questa e di altre opere successive diedero a Fukuzawa le risorse economiche necessarie per mantenere sempre l'indipendenza di pensiero, permettendogli di finanziare con propri fondi le iniziative che riteneva meritorie.

Nel 1868, anno della Restaurazione Meiji, Fukuzawa assunse la guida della scuola del feudo di Nakatsu a Edo – che era in procinto di diventare Tokyo –, ribattezzandola Keiō gijuku (l'attuale università Keiō). Il Giappone in cui era cresciuto, così come il governo Tokugawa che egli aveva servito, erano finiti e anche se il restaurato governo imperiale avviò un fitto programma di riforme che avrebbero radicalmente cambiato e modernizzato il Giappone, aprendolo sempre di più al mondo, Fukuzawa fu tutto tranne che osservatore benevolo.

¹ L'unica lingua europea che un numero limitato di studenti giapponesi, dietro autorizzazione del governo shogunale, era autorizzato a studiare era l'olandese. Lo stesso dicasi per lo studio di testi europei, esclusivamente scritti in tale idioma e solo se privi di qualsiasi riferimento, anche indiretto, al cristianesimo. Una tradizione che risaliva alla seconda metà del XVII secolo, ma che stava per divenire palesemente anacronistica alla metà del XIX secolo.

² Tra i temi più cari a Fukuzawa vi furono senza dubbio la famiglia, il matrimonio e il rapporto tra uomini e donne. Egli era convinto che il matrimonio fosse un contratto tra eguali, non la relazione gerarchizzata del confucianesimo. Secondo Blacker, «of all the Five Relations, however, it was perhaps the third -the relation between husband and wife-about which Fukuzawa felt most strongly. It was here, he believed, that the Confucian moral precepts were most injurious, since the behaviour they counselled as 'moral' was most calculated to distort human nature» (Blacker 1958, 48).

Come ha notato Cusumano, egli «was also a stern critic of the imperial regime during the mid-1870s. He [...] severely criticized the Meiji government's reluctance to abandon a paternal attitude and despotic practices that had vitiated the previous regime» (Cusumano 1982, 376).

Nonostante egli, nei decenni successivi, abbia contribuito in maniera determinante al successo del progetto di modernizzazione e di acquisizione di elementi del modello «occidentale», non ritornò mai al servizio del governo, preferendo restare un privato cittadino. In occasione di un breve viaggio alla nativa Nakatsu, nel 1871, compose la lettera di commiato che è considerata un testo fondamentale nell'evoluzione del pensiero di Fukuzawa, contenendo in nuce molti degli elementi che poi avrebbe sviluppato nelle sue opere più note, da *Gakumon no susume* (Incoraggiamento allo studio) del 1872-1876 a *Bunmeiron no gairyaku* (Uno sguardo generale alla teoria sulla civiltà) del 1875. Queste sue opere, come sostiene Seifert, «shaped the Japanese image of the West» (Seifert 2021, 50) o forse sarebbe meglio dire che furono un fondamentale tassello nella «invenzione dell'Occidente» che oggi, così come «Oriente», ci appaiono sempre più concetti distanti dalla reale rappresentazione del mondo. Non che egli, così come altri pensatori del Meiji, fosse così ingenuo: Seifert ci ricorda come Fukuzawa non auspicava una occidentalizzazione «puramente imitativa» ma piuttosto l'adozione del modello dell'Europa occidentale (e degli USA) «without capitulating to it» (Seifert 2021, 47).

Oltre all'attività di saggista, filosofo, divulgatore e docente, Fukuzawa fu anche un prolifico traduttore. Tra queste, *Political Economy, for Use in Schools, and for Private Instruction* (1852), di William and Robert Chambers. Come riporta Uchiyama, «the dynamic vector of progressing civilization in Fukuzawa's translation differs from the original work's static framework of barbarous versus civilized states» (Uchiyama 2012, 79). L'originale «in the state of civilization» diventa, nella traduzione di Fukuzawa: «as society advances towards civilization» (Uchiyama 2012, 79). Più che tradurre egli adattava, compito non semplice, dato che non esisteva, in giapponese, un lessico adeguato a rendere con precisione il pensiero europeo, a partire dallo stesso concetto di «civiltà», che Fukuzawa rese con *bunmei*, termine in uso ancora oggi.

Fukuzawa ebbe anche il tempo di fondare, nel 1882, quello che sarebbe divenuto uno dei più prestigiosi quotidiani del Giappone, il *Jiji shinpō*, per il quale scrisse anche numerosi editoriali. Tra i più ricordati il così detto «*datsuA ron*» o «lasciamo l'Asia», di cui alcuni brani sono tradotti e commentati da Zachmann: «although our country Japan is located on the eastern edge of Asia, the spirit of our people has already shed off the stubborn conservatism of Asia [*Ajia no korō datsu shite*] and moved to Western civilization» (Zachmann 2007, 349). Un altro editoriale celebre, in cui si interrogava sul complesso rapporto fra il Giappone e le grandi potenze mondiali fu *Assei mo mata tanoshikarazuya* (Anche l'oppressione può essere piacevole), pubblicato nel 1882. «The reason why we are unhappy about foreigners now is because we still cannot escape their domination. My desire is that we should dominate their domination» (Kitahara 1986, 62).

Fino alla morte nel 1901 egli restò uno dei principali avvocati della modernizzazione del Giappone e della necessità di studiare comprendere e applicare la «lezione» che veniva da «occidente». Il suo lascito è talmente durevole che sulle banconote da 10.000 yen del moderno Giappone campeggia il suo volto. Per Nishikawa, «This official recognition is for his dedication to the cause of introducing Western institutions and thought into Japan. Some people, however, may wonder why such a man is presented wearing traditional Japanese robes. Although a number of pictures of Fukuzawa exist, few are in Western attire. It seems that this reflects his basic stance: he always emphasized the spiritual revolution rather than the spurious imitation of things Western» (Nishikawa 1993, 493). Questo ci fa capire come, nella sua visione, il modello occidentale non doveva essere imitato, ma piuttosto adattato alla realtà del Giappone per potere davvero servire gli interessi del popolo e della nazione.

Uno scritto di commiato da Nakatsu³

Dire che l'uomo è la più eccelsa tra tutte le creazioni, non significa semplicemente che egli ha orecchie, occhi, naso, bocca, mani e piedi per parlare, dormire e mangiare. Invero, solo se coltiva le virtù secondo la via del Cielo, si dedica alle conoscenze e alle esperienze che fanno di un uomo un uomo, si confronta direttamente con i problemi e con le persone, fa tesoro della propria indipendenza e provvede alle necessità della propria famiglia, solo allora, l'uomo può dirsi eccelso tra tutte le creazioni. Benché, sin dai tempi antichi, cinesi e giapponesi non ne siano stati appieno consapevoli, sono connaturati all'uomo i principi di libertà e indipendenza. La parola «libertà», di primo acchito, sembra suonare come «egoismo», ma non è affatto così.⁴ Libertà significa tradurre in pratica ciò che abbiamo nel cuore, così come è, senza causare danno agli altri.

Se padre e figlio, governante e governato, uomo e donna, amici, mettono ognuno liberamente in atto ciò che hanno nel proprio cuore senza causarsi reciprocamente danno e senza costringere altri alla propria volontà, ciascuno è indipendente e, poiché può dirsi che la natura innata dell'uomo è virtuosa, le tendenze al male non possono manifestarsi. Se vi è un uomo che sbaglia, oltrepassando i limiti della propria libertà e traendo beneficio personale dal danno causato ad altri, allora egli è una minaccia per la comunità sarà castigato dal Cielo e non perdonato dagli altri uomini. Egli deve essere sottoposto a punizione, o soggetto di reprimenda, senza riguardo per il suo rango o la sua età.

³ Il testo su cui è stata condotta la traduzione è quello contenuto in Nishizawa Yoko & Alberto Millán Martín (eds.) *A Message of Farewell to Nakatsu by Fukuzawa Yukichi. Multilingual Edition*, Tokyo, Keio daigaku shuppansha, 2021, pp. 9-13. Nel volume è stata in origine inclusa la traduzione in italiano della lettera di Fukuzawa, tuttavia priva di introduzione e note.

⁴ La parola libertà, *jiyū* in giapponese, formata dagli ideogrammi «proprio/sé stesso» e «motivo/ragione» può suonare come «egoismo». Fukuzawa stesso viene accreditato come colui il quale ha per primo utilizzato questo termine per rendere in giapponese il concetto di «libertà».

Come già ricordato, la libertà e l'indipendenza dell'uomo sono preziosi e, quando si tradiscono tali principi, non si può coltivare la virtù, sviluppare il proprio intelletto, mantenere la pace nella propria famiglia o sostenere il proprio paese e non vi sono speranze per l'indipendenza di tutta la nazione. La famiglia di una persona è indipendente se lo è il singolo individuo; l'indipendenza di una provincia⁵ è una conseguenza di quella della famiglia; l'intera nazione è indipendente solo se lo sono anche le sue province. Guerrieri, contadini, artigiani e mercanti non dovrebbero interferire con la libertà e l'indipendenza l'una degli altri.⁶

Il fondamento della moralità risiede nella relazione tra marito e moglie. A seguire quella tra marito e moglie, le relazioni tra genitori e figli e quelle tra i fratelli. Quando il Cielo originò l'uomo, all'origine della creazione vi erano un uomo e una donna. Anche dopo un incalcolabile numero di anni, il rapporto è restato il medesimo. Inoltre, uomo e donna sono allo stesso modo persone tra Cielo e terra, e non vi è alcun fondamento a che essi abbiano una diversa importanza. Se guardiamo alle usanze della Cina e del Giappone, in passato come oggi, l'uomo ha avuto varie donne come mogli e concubine e ha trattato la donna come una serva o una delinquente, senza provare vergogna. Non è questa una ignominia? Se il capo famiglia disprezza sua moglie, i suoi figli lo imiteranno e disprezzeranno la madre, senza seguirne gli insegnamenti. Se non li seguono, allora, pur avendo una madre, è come se non l'avessero. Superfluo a dirsi, dato che l'uomo lavora fuori e raramente sta in casa, non vi sarà nessuno che educi questi figli. Questo rende la situazione ancor più pietosa.

Come è scritto nei *Dialoghi* di Confucio, «vi è distinzione tra marito e moglie».⁷ Distinzione non dovrebbe significare che vi è una divisione. Ci deve essere un reciproco affetto tra un uomo e la moglie. Se una moglie è tenuta a distanza, come fosse un estraneo, sarà assai difficile mantenere la pace in casa. Questo significa che la distinzione è da intendersi tra la coppia che quest'uomo e questa donna costituiscono e la coppia che quell'uomo e quella donna costituiscono. Ovvero la distinzione virtuosa è quella tra le coppie.⁸ Tuttavia, nei casi in cui un uomo mantiene un ampio numero di concubine e sia la moglie ufficiale sia le concubine abbiano figli, benché essi siano fratelli avranno un padre, ma diverse madri. In un caso simile è impossibile dire dove sia la distinzione tra le coppie. Se un uomo ha diritto ad avere due mogli, non vi è ragione per cui anche una donna non possa avere due mariti. Vi chiedo onestamente: vi è uomo sulla terra

⁵ Il termine usato da Fukuzawa è *kuni*, che nel giapponese moderno indica la nazione ma che, per secoli, ha avuto anche il significato di provincia imperiale.

⁶ Le quattro classi, in ordine di importanza, in cui era rigidamente divisa la società giapponese durante il periodo Tokugawa (1603-1867), in base all'etica neo-confuciana.

⁷ Fukuzawa cita a memoria e parafrasa i classici cinesi, talvolta commettendo errori. In questo caso attribuisce la citazione a Mencio, anche se essa è nel *Lun yu* di Confucio (Oberman e Kayano 1990, 1972)

⁸ Fukuzawa forza l'interpretazione del testo originale, per sostanziare la propria visione del rapporto matrimoniale: non vi è distinzione fra uomo e donna all'interno di una coppia, piuttosto vi è distinzione fra una coppia e un'altra coppia.

che, se sua moglie amasse un altro uomo e vi fosse una famiglia composta da una moglie e due mariti, riuscirebbe a tollerare una simile condizione e essere devoto alla moglie?

Nel *Commentario di Zuo* si parla della «scambio delle stanze». Si fa riferimento alla pratica di dare in permuta la moglie, per un breve periodo.⁹ Confucio si doleva della degenerazione dei costumi che affliggeva la società e, negli *Annali delle primavere e degli autunni*¹⁰ non si peritava di denigrare o lodare gli individui, definendoli barbari selvaggi o [civili persone del] «Regno di mezzo».¹¹ Eppure egli non appare minimamente turbato dalla pratica della permuta della moglie, a cui non dedica alcuna attenzione censoria. Un modo di pensare che è per noi piuttosto incomprensibile. O forse possiamo interpretare diversamente la frase «vi è distinzione tra marito e moglie» dai *Dialoghi* di Confucio? Gli esperti di studi sino-confuciani devono avere le loro opinioni su questo.

La pietà filiale verso i propri genitori è una cosa del tutto naturale. Dobbiamo volgere il pensiero ai genitori con tutto il cuore e esercitare con devozione la pietà filiale. La regola [confuciana] di rispettare tre anni di lutto, per le cure ricevute dai genitori nei primi tre anni di vita, non è alquanto fredda e distaccata, basata come è su una sorta di calcolo contabile? Nel mondo si biasima il figlio che non ha pietà filiale, ma solo pochi condannano i genitori non amorevoli. Il più grande errore di un genitore è di riferirsi ai figli come «quelli a cui ho dato la vita», concependoli quasi come utensili forgiati dalle sue mani o comprati con i suoi soldi. Si deve pensare a loro come un dono prezioso, concesso dal Cielo. Quando nascono dei figli, il padre e la madre devono educarli in uno sforzo congiunto. Fino a che non hanno almeno dieci anni,¹² sono entrambi i genitori a plasmarli con le loro mani, indirizzandoli sulla [giusta] via attraverso la disciplina e l'affetto. Una volta che sono poste le basi per la loro istruzione, li mandano a una scuola perché ricevano gli insegnamenti di un maestro. Che diventino adulti a tutti gli effetti, questo è il compito dei genitori, un dovere irrinunciabile nei confronti del Cielo.

Quando i figli raggiungono l'età di 21 o 22 anni, ovvero quella che chiamiamo l'età adulta, sono ormai persone complete. Il padre e la madre debbono lasciarli andare via senza rimpianti, così che essi si costruiscano una vita indipendente, vadano a vivere dove preferiscono e realizzino ciò che desiderano. Tuttavia, dato che il legame tra genitori e figli è indissolubile, in vita come dopo la morte, i figli devono praticare la pietà filiale e i genitori non devono far venir meno il loro affetto. Il «lasciarli andare via senza rimpianti», sopra menzionato, significa che neppure la relazione tra padre e figlio può essere un ostacolo alla libertà e

⁹ Non è chiaro a quale costume cinese faccia effettivamente riferimento Fukuzawa, né se la fonte sia effettivamente il *Zhuozhuan*.

¹⁰ Il *Chunqiu*, uno dei cinque classici confuciani.

¹¹ Ovvero la Cina.

¹² L'età alla quale, generalmente, i ragazzi venivano mandati a scuola nel Giappone dell'epoca feudale.

all'indipendenza. In un libro occidentale [si legge]: «dopo che i figli raggiungono l'età adulta, i genitori dovrebbero consigliarli, non dar loro degli ordini». ¹³ Parole preziose, da scolpire nel marmo, per non dimenticarle mai. Ancora, la via per educare i figli include senza dubbio insegnamenti e pratica. Tuttavia è assai più importante quello che si apprende dalla esperienza che non dallo studio, per cui la condotta del padre e della madre deve essere impeccabile. Anche se predicano alti ideali, se si comportano in modo esecrabile, i figli non apprenderanno ciò che i genitori dicono, ma seguiranno la loro condotta.

Inutile ricordare il caso in cui siano iniqui sia gli atti sia le parole. Come potremmo sperare che tali figli diventino adulti responsabili? Essi sono anche più sfortunati di un orfano. Oppure vi è il caso di genitori di indole retta, che amano consapevolmente i figli ma che, senza alcun discernimento, non fanno altro che metterli sulla via che essi stessi hanno tracciato. Anche se potrebbe apparire come una cosa ineccepibile, per quanto sinceramente amorevoli, non sanno qual è il modo corretto di amare i figli. ¹⁴ In ultimo essi faranno precipitare i loro figli nelle disgrazie dell'ignoranza e della assenza di virtù e sono quindi dei peccatori che agiscono contro la via del Cielo e le regole dell'uomo. Non vi è un genitore che non provi ansia per un figlio malato. Dato che è assai peggio per un uomo avere uno spirito indegno che un corpo piagato, perché mai preoccuparsi solo delle debolezze fisiche di qualcuno e non di quelle spirituali? Può questa essere detta «benevolenza materna», oppure dobbiamo chiamarla una forma di affetto animale?

Gli uomini differiscono nello spirito, esattamente come nelle fattezze. Con il progredire della società, anche le persone malvagie aumentano e, tra il popolo, nessuno ha singolarmente la forza per proteggere la propria incolumità e i propri averi. È a questo punto che viene creata una rappresentanza per tutto il popolo di un paese, stabilite norme generali di utilità pubblica e poste in essere, per la prima volta nella società, leggi per «premiare i buoni e punire i malvagi». A questa rappresentanza viene dato il nome di «governo», il capo del governo è detto «sovrano della nazione» e i suoi sottoposti «funzionari». Essi sono indispensabili per il mantenimento della sicurezza della nazione e per proteggerla dal disprezzo degli altri. Nonostante vi siano nel mondo innumerevoli occupazioni, non vi è nulla di così complesso come il governo di una nazione. Poiché, secondo la via del Cielo, colui che lavora deve essere remunerato, questa remunerazione deve essere tanto maggiore quanto lo è la difficoltà del lavoro.

Di conseguenza, colui che sotto la protezione del governo gode dei benefici della amministrazione pubblica, non dovrebbe provare invidia per il sovrano della nazione e per le alte retribuzioni dei funzionari. Se le leggi del governo sono giuste, le retribuzioni devono essere ragionevoli. Quindi non solo non si dovrebbe

¹³ Qui Fukuzawa potrebbe riferirsi, parafrasandolo, a un passaggio di Wayland; «With the termination of minority, [...] the duty of obedience ceases. After this, however, the advice of the parent [...] is only advice, since it has ceased to be authoritative» (Wayland 1835, 366).

¹⁴ Fukuzawa usa il termine «via dei genitori e dei figli».

provare invidia, ma andrebbe loro tributato rispetto. Il sovrano della nazione e i funzionari, per parte loro, non dovrebbero abbandonare il principio morale di alimentare sé stessi con la propria operosità e non scordarsi di mantenere l'equilibrio tra l'entità delle loro fatiche e quella della loro retribuzione. Non è forse questa l'autentica natura della relazione tra signore e vassallo?

Quanto detto finora è una sintesi generale delle relazioni sociali tra gli esseri umani. Non si può essere esaurienti in due o tre pagine, sarebbe necessario leggere volumi interi, il che non significa limitarsi alla lettura di libri giapponesi. Andrebbero letti anche libri dalla Cina, dall'India e dai diversi paesi dell'Occidente. Oggigiorno vi sono studiosi che danno vita a proprie scuole di pensiero che chiamano «studi nazionali», «studi cinesi» o «studi occidentali»,¹⁵ che si denigrano vicendevolmente. Quale assurdità!

Lo studio consta semplicemente della lettura di caratteri stampati sulla carta, non vi è nulla di particolarmente complesso. Solo dopo averne dominato gli scritti, è possibile rivolgere critiche ai meriti o ai demeriti di una scuola di pensiero. Prima di questo, non vi è il minimo costruito nell'impiegare tempo in vuote critiche. Non è poi così arduo apprendere, per l'intelletto umano, appena due o tre lingue come quelle di Giappone, Cina, Inghilterra, Francia o altre ancora. Non si copre di vergogna colui il quale, meschinamente e senza neppure conoscerne gli scritti, denigra una materia di cui non sa nulla? Nello studio è necessario pensare, più che ai meriti o i demeriti delle scuole di pensiero, ai vantaggi o agli svantaggi per la propria nazione.

Il commercio con l'estero si sta ora avviando nel nostro Paese e, tra gli stranieri, vi saranno anche individui disonesti. Molti di loro vorranno perseguire il loro profitto, impoverendo la nostra nazione e ingannando il nostro popolo. Nonostante questo, noi giapponesi continuiamo a invocare gli «studi nazionali», quelli «cinesi», o altri... Siamo infatuati delle vecchie abitudini e non inclini a quelle nuove. Non abbiamo una chiara nozione delle genti del mondo e, così, piombiamo nella povertà e nell'ignoranza. Perché gli stranieri non dovrebbero approfittarsene? Non ci resta che ammettere di essere caduti nell'inganno da loro pianificato.

In questa situazione, l'unica cosa che gli stranieri hanno a temere sono gli «studi occidentali». Solo se le persone leggeranno i libri di una moltitudine di paesi e saranno al corrente delle tendenze del mondo; se discuteranno gli affari del mondo nei termini del diritto internazionale; se all'interno [del Giappone], dandosi alla conoscenza e alla virtù le persone saranno libere e indipendenti; se verso l'esterno, seguendo le norme del diritto, [esso] si staglierà come una nazione indipendente, solo allora emergerà il vero, grande Giappone. Questo

¹⁵ In epoca Tokugawa, gli studiosi del *kokugaku* (studi nazionali) cercavano la radice pura della civiltà giapponese, depurandola degli elementi cinesi, in contrasto con gli appartenenti alla scuola *kangaku* (studi cinesi), focalizzata sullo studio dei classici cinesi, alla base della ideologia dello shogunato. Vi era poi la scuola *rangaku* (letteralmente: «studi olandesi», per esteso «occidentali») che verteva sullo studio dei testi olandesi, previa autorizzazione delle autorità shogunali.

è il motivo per cui più che interrogarmi sui meriti e i demeriti delle tre scuole, «nazionale», «cinese» e «occidentale», insisto sull'urgenza con cui devono essere promossi unicamente gli «studi occidentali».

Auspicio che i samurai e la gente comune della mia nativa Nakatsu, abbiano d'ora in poi una visione illuminata e si dedichino agli studi occidentali sopra ogni altra cosa; che si alimentino della loro operosità e che, senza arrecare disturbo alla libertà di nessun uomo, si rendano essi stessi liberi; coltivino la virtù, espandano le loro conoscenze e spazzino via dai loro cuori i sentimenti indegni; che nelle loro famiglie regni la sicurezza e che comprendano l'essenza del significato della prosperità e della potenza della nazione.

Chi è che non ha a cuore la propria città natale e che non prega per la felicità e la prosperità dei vecchi amici? Il momento della mia partenza si avvicina. In tutta fretta ho preso il pennello e, scritta l'essenza dei libri occidentali, la lascio a voi tutti, così che possiate tenerne conto un giorno o l'altro.

Terzo anno del Meiji, [anno del cavallo], nella notte del ventisettesimo giorno dell'undicesimo mese, alla decrepita finestra della mia vecchia casa di Rusuimachi a Nakatsu.¹⁶

Bibliografia

- Blacker, Carmen. 1958. "Fukuzawa Yukichi on Family Relationships», *Monumenta Nipponica* 14, 1/2: 40-60.
- Blacker, Carmen e Fukuzawa Yukichi. 1953. "Kyūhanjō." *Monumenta Nipponica* 9, 1/2: 304-29.
- Cusumano, Michael A. 1982. "An Enlightenment Dialogue with Fukuzawa Yukichi: Ogawa Tameji's Kaika Mondō, 1874-1875." *Monumenta Nipponica* 37, 3: 375-401.
- Kitahara, Michio. 1986. "The Rise of Four Mottoes in Japan: Before and After the Meiji Restoration." *Journal of Asian History* 20, 1: 54-64.
- Nishikawa, Shunsaku. 1993. "Fukuzawa Yukichi (1835-1901)." *Prospects: the quarterly review of comparative education* XXIII, 3/4: 493-506.
- Oberman, David e Kayano, Tomoasu. 1990. "An Annotated Translation of Fukuzawa Yukichi's "A Letter of Farewell to Nakatsu." *Hokudai hōgaku ronshū* 40 (5-6 I 662-647): 1804-789.
- Seifert, Wolfgang. 2021. "A Perspective for Japan: Fukuzawa Yukichi's 'Theory of Civilization', 1875." *Historická Sociologie* 2: 47-66.
- Uchiyama, Akiko. 2012. "Assimilation or Resistance? Yukichi Fukuzawa's Digestive Translation of the West." In Nana Sato-Rossberg, Judy Wakabayashi, *Translation and Translation Studies in the Japanese Context*, 73-91. London: Bloomsbury.
- Wayland, Francis. 1835. *The Elements of Moral Science*, New York: Cooke and Co.
- Zachmann, Urs Matthias. 2007. "Blowing Up a Double Portrait in Black and White: The Concept of Asia in the Writings of Fukuzawa Yukichi and Okakura Tenshin." *East Asia Cultures Critique* 15, 2: 345-68.

¹⁶ Corrispondente al 27 novembre 1871.

Cronache di una ricostruzione: *Dai Tōkyō hanjōki* (1927) e la Tokyo post-terremoto

Gala Maria Follaco

Abstract: In my contribution, I analyse *Dai Tōkyō hanjōki* (Chronicles of Great Tokyo Flourishing, 1927) in an attempt to identify the salient features of a composite narrative pertaining to the Great Kantō Earthquake (1923) and the subsequent urban reconstruction efforts, as crafted by influential figures within the intellectual and artistic milieu. I intend to show how certain authors within the collection juxtaposed or contrasted the elegiac tones with the intent of not only documenting the earthquake's impact on the urban landscape but also engaging in a critique of the ongoing social and cultural transformations. This tendency is observed, albeit sporadically and not always systematically, as a nod to the tradition to which the collection explicitly refers, that of *hanjōki*. This tradition is characterised by prioritising the subjective and critical perspective on urban and societal phenomena over the principles of pragmatic utility and objectivity.

Keywords: *hanjōki*, Great Kantō Earthquake, city, Tōkyō nichichi shinbun

1. Introduzione

Dai Tōkyō hanjōki (Cronache della fioritura della grande Tokyo)¹ è il titolo di un'opera collettiva pubblicata a puntate nell'edizione serale del «Tōkyō nichichi shinbun» tra il 15 marzo e il 30 ottobre del 1927. Lo «*hanjōki*» del titolo è un richiamo alla ricca produzione di «cronache di fioritura» del tardo periodo Tokugawa (1600-1868) e del primo Meiji (1868-1912), testi che documentavano, con toni spesso ironici e dissacranti, la vita quotidiana nei centri urbani in trasformazione. L'archetipo di questo gruppo di testi è *Edo hanjōki* (Cronache della fioritura di Edo, 1832-1836), l'opera di Terakado Seiken (1796-1868) che diventò il modello cui si ispirarono quasi tutti i suoi epigoni, tra i quali si distinguono Hattori Bushō (1842-1908), autore di *Tōkyō shin hanjōki* (Nuove cronache della fioritura di Tōkyō, 1874-1876).

L'opera del 1927, tuttavia, non racconta una fioritura, bensì il tentativo di rifioritura della capitale in seguito a un evento catastrofico: il Grande terremoto

¹ L'edizione di riferimento in questo articolo è *Dai Tōkyō hanjōki*, a cura del comitato editoriale di Kōdansha bungei bunko, pubblicata nel 2013 in due volumi, *Shitamachi* e *Yamanote*. I volumi sono indicati rispettivamente con le abbreviazioni: *DTH S* e *DTH Y*.

del Kantō, che il primo settembre del 1923 danneggiò pesantemente parte della città, soprattutto i quartieri dell'area nota come «*shitamachi*», la cosiddetta «città bassa» abitata dai ceti popolari, da artigiani e mercanti. Diverso fu il destino dello «*yamanote*», la zona collinare a ovest del Palazzo imperiale, che ospitava le classi più benestanti e buona parte degli edifici governativi e che subì in misura molto minore i danni dell'evento sismico.

Dai Tōkyō hanjōki raccoglie testi scritti e illustrati dai principali autori del tempo, ciascuno dei quali si concentra su un luogo specifico della città, raccontandone con forme e impostazioni diverse i mutamenti successivi al terremoto. Fu un evento devastante, che in pochi minuti rase al suolo interi quartieri e che, insieme agli incendi che seguirono, causò la morte di numerose persone; il terremoto e la ricostruzione sono momenti di estrema importanza nella storia urbana del Giappone moderno, con ricadute sulla politica, l'economia, la società e la cultura non solo della città di Tokyo ma dell'intero paese: Louise Young ci ricorda per esempio l'inversione dei flussi migratori negli anni immediatamente successivi e il momentaneo spopolamento della capitale, così come la massiccia emissione di titoli per finanziare la ricostruzione, che provocò una grave crisi finanziaria (Young 2013, 196).

Il mio contributo intende presentare l'opera e analizzarne il contenuto nel tentativo di individuare le caratteristiche salienti di una narrazione del sisma e della ricostruzione urbana che si annunciava sin dall'inizio come influente, vista la centralità, all'interno del mondo intellettuale e artistico dell'epoca, di molte delle personalità coinvolte.

Dimostrerò che a toni elegiaci alcuni autori affiancarono, in misura più o meno marcata, l'intento di documentare la portata del sisma sul tessuto urbano e di esprimere una critica al cambiamento in corso. Ciò accade, anche se solo di rado in maniera sistematica, in ossequio alla tradizione cui l'opera dichiaratamente si richiama, quella degli *hanjōki*, che antepongono ai principi di utilità pratica e oggettività una visione soggettiva e critica dei fenomeni urbani e sociali.

Illustrerò inoltre come il riferimento al «canone» degli *hanjōki* sia interpretato con grande libertà dagli autori, che nella maggior parte dei casi si discostano dalle caratteristiche proprie del genere mantenendo intatta solo un'adesione alla natura topografica di tali testi.

Come si è detto, la nascita degli *hanjōki* si fa risalire alla prima metà del XIX secolo, e un'influenza significativa si deve alla letteratura cinese dei quartieri dell'intrattenimento (Pastreich 2000, 200). Situati in una posizione intermedia tra l'aneddotica del periodo Tokugawa e il romanzo di epoca Meiji (Fukuda 1978, 431), questi testi combinavano la conoscenza topografica con una evidente qualità narrativa (Taniguchi 1979; Schulz 2004, 76-77), differenziandosi perciò dalla coeva produzione di guide e raccolte di immagini di luoghi celebri. Dopo la Restaurazione e la transizione Edo-Tokyo, il genere ritornò in auge soprattutto grazie alla pubblicazione di *Tōkyō shin hanjōki*, che vendette tra le diecimila e le quindicimila copie, una cifra paragonabile solo a quelle del contemporaneo *Gakumon no susume* (Incoraggiamento al sapere, 1872-1876) di Fukuzawa Yukichi (1834-1901) (Miki 1969, 399). Sebbene si pubblicassero *hanjōki* ambien-

tati in varie parti del Giappone (e anche all'estero), la profusione di *hanjōki* su Tōkyō era tale da potersi considerare una vera e propria sottocategoria del genere (Schulz 2004, 75-78).

Dai Tōkyō hanjōki è espressione della volontà dei redattori del «Tōkyō nichī shinbun» di raccontare lo stato della città a due anni e mezzo dal terremoto. Fondato nel 1872, il quotidiano fu la prima testata giornalistica pubblicata nella capitale; a partire dal 1911 fu acquisita dall'editore dello «Ōsaka mainichi shinbun» per trasformarsi in seguito, insieme a quest'ultimo, nell'attuale «Mainichi shinbun», con sede a Tokyo. Nei mesi immediatamente successivi al sisma contribuì a veicolare informazioni sui danni e sulle primissime fasi della ricostruzione. Durante la profonda crisi che investì l'editoria nei primi mesi del 1924, il quotidiano riuscì a risollevarsi grazie al sostegno della casa madre, a Ōsaka, e poté continuare le pubblicazioni senza interruzione.

Non era la prima volta che il termine «*hanjōki*» veniva attribuito al racconto della vita a Tokyo in un periodo, quello del post-terremoto, che certamente non si poteva definire di «fioritura.» Nel 1924, circa sei mesi dopo il sisma, fu pubblicato *Shin Tōkyō hanjōki* (Cronache di fioritura della nuova Tokyo), scritto e illustrato da Mizushima Niou (1884-1958) con l'intento di documentare le condizioni drammatiche in cui versava il tessuto urbano della capitale e immaginarne il futuro. Se il tono dell'opera di Mizushima è inequivocabilmente nostalgico – nella prefazione scrive che il terremoto ha spazzato via la cultura di Edo (Mizushima 1924, 4-6) – quello di *Dai Tōkyō hanjōki* è, come prevedibile in un libro corale, decisamente più complesso, con atteggiamenti di maggiore o minore ottimismo a seconda della personalità di ciascuno scrittore, ma con un clima generale fortemente elegiaco.

Quando viene pubblicata in volume, l'opera è divisa in due parti: «Shitamachi» e «Yamanote.» La prima comprende cinque testi dedicati ai quartieri di Honjo-Ryōgoku, Fukagawa, Asakusa, Nihonbashi e Ginza, e due che si concentrano sul paesaggio intorno al fiume Sumida. La seconda conta undici testi sui quartieri di Iikura, Marunouchi, Kōjimachi, Jinbōchō, Hongō, Ueno, Koishikawa, Waseda-Kagurazaka, Yotsuya-Akasaka, Shiba-Azabu e Meguro.

2. Lo *shitamachi* e la fine di Edo

«Honjo-Ryōgoku» fu scritto da Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) e illustrato da Oana Ryūichi (1894-1966). Pubblicato tra maggio e giugno del 1927, il testo documenta il totale cambiamento della zona confrontandola con il periodo della propria infanzia. Akutagawa va alla ricerca di punti di riferimento nel quartiere, per esempio i ponti di ferro e il traghetto Fujimi, ma talvolta non li trova e nella loro assenza riscontra il segno tangibile della fine un'epoca. Del traghetto scrive:

All'improvviso mi venne in mente che da quelle parti una volta c'era il «traghetto Fujimi». Tuttavia, guardandomi intorno non riuscii a distinguere alcun luogo che avesse l'aria di ospitare una rimessa. Proprio allora notai un gruppo di giovani

sulla trentina fermi al margine della strada e provai a chiedere loro se in zona ci fosse una rimessa. Ma quelli non avevano mai sentito parlare del «traghetto Fujimi» e non sapevano nemmeno che una volta lì c'era una rimessa (DTH S 2013, 15).

Nel 1927 Akutagawa aveva trentacinque anni, dunque un'età di poco superiore a quella dei giovani cui chiede informazioni, tuttavia questi ultimi sono ignari di un elemento del paesaggio che l'autore percepiva come fortemente caratterizzante. Nell'asimmetria tra la loro percezione del quartiere e la propria, Akutagawa individua il sintomo di un cambiamento che superava la dimensione materiale del tessuto urbano per investire quella emotiva delle persone che lo abitavano (Follaco 2018, 240).

Il tono elegiaco è predominante anche nello scritto che Izumi Kyōka (1873-1939) dedica a Fukagawa, uno dei luoghi letterari di Tokyo per eccellenza. Illustrato da Kaburaki Kiyokata (1878-1972) e accompagnato da note esplicative dei vari luoghi menzionati, «Fukagawa senkei» (Il desolato paesaggio di Fukagawa) comparve in diciassette puntate tra il 17 luglio e il 7 agosto del 1927. Racconta la prima visita di Kyōka a Fukagawa dopo il terremoto e, dal momento in cui attraversa lo Eitaibashi per entrare nel quartiere, l'autore-personaggio intraprende un nostalgico viaggio a ritroso nel tempo che ricorre sistematicamente ai ricordi² senza mai perdere il contatto con la contemporaneità. In pieno stile *hanjōki*, si sofferma sul traffico e sul caos cittadino privilegiandone una rappresentazione acustica, ricchissima di onomatopoeie,³ antepone alla correttezza topografica del percorso una gerarchia di impressioni e ricordi, omette elementi del paesaggio (primo fra tutti il tram, che non compare nella sua descrizione nonostante fosse onnipresente, in quegli anni, nella letteratura ambientata a Fukagawa) che non gli interessa rappresentare. Ma si scorge sempre sullo sfondo il riferimento alla realtà coeva, per esempio nel dettaglio delle banche chiuse che evocano la crisi finanziaria in atto: «Quale malinconia suscitavano [...] le finestre delle banche e le loro porte serrate, i cartelli che ne confermavano la chiusura» (DTH S 2013, 64).

Come è evidente sin dai primi testi, il mancato raccordo tra presente e passato è uno dei temi principali della raccolta. Evoca la rottura dovuta al terremoto (ma anche alle successive scelte delle autorità che controllavano la ricostruzione) e veicola l'idea, espressa apertamente da Mizushima nel suo *hanjōki*, che il passato spazzato via dal sisma sia un tempo più lontano, quello di Edo. Ciò traspare anche dai due testi dedicati al Sumida, vero e proprio *meisho* di Edo-Tokyo. Entrambi recano nel titolo il toponimo con cui il fiume era conosciuto nell'epoca Tokugawa, «Ōkawa» (lett. «il grande fiume», dal momento che il Sumida era il maggiore corso d'acqua della città). Il primo dei due testi, «Ōkawa

² Non soltanto quelli che lo riguardano: il testo riporta infatti diversi episodi relativi alle esperienze di Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965) nel quartiere.

³ Chi scrive ha dedicato uno studio alla dimensione acustica della rappresentazione degli spazi urbani negli *hanjōki*, soprattutto di epoca Meiji. Cfr. Follaco 2023.

fūkei» (Il paesaggio del Sumida), è scritto da Kitahara Hakushū (1885-1942) e illustrato da Yamamoto Kanae (1882-1946). Descrive le scene osservate dall'autore lungo un percorso che da Tamanoi (corrispondente all'odierna Ryōgoku) arriva allo Azumabashi, da lì al Ryōgokubashi, poi l'Eitaibashi e infine Odai-ba, il mare. Hakushū predilige una descrizione multisensoriale, che si sofferma sulle gradazioni cromatiche, gli odori e i suoni, con un ricorso sistematico alle onomatopoeie. Tale stile descrittivo, oltre che affine alla rappresentazione degli *hanjōki* «canonici», si adatta perfettamente alla tipologia di spazi scelti dall'autore, vale a dire i quartieri più poveri, le baraccopoli in cui vivono «i nullatenenti dell'età moderna» (*DTHS* 2013, 131) e che sono caratterizzati da una densità di stimoli sensoriali che sfida la tecnica dello scrittore. Hakushū traduce questa densità nella ripetizione ossessiva di suoni e immagini che spesso trovano una corrispondenza nelle illustrazioni di Yamamoto, come nella descrizione della foresta di gru visibile dall'Azumabashi: «Gru, gru, gru, gru. Ferro vivo, pali di ferro, corde di ferro, reti di ferro. Gli dei del moderno siedono in cima a quelle torri pendenti» (134). E più avanti, nei pressi dell'Eitaibashi, lo stesso repertorio di immagini è oggetto di un'ulteriore elaborazione che associa il fermento disumano della ricostruzione all'onda annichilente del capitalismo: «Pali di ferro, escavatori, il martello del danaro. I motori. Uno, due, tre, quattro. Mitsubishi. Mitsui. Il grande capitalismo. “Fare, fare.” Ferro, ferro, ferro, bestie meccaniche, anche divinità meccaniche, a volte, così si ergono sopra di noi. “Gli umani, pfui.” Ratti, ratti, ratti, ratti, uomini come topolini. Uomini dalle teste giganti. Cosa ci fate con quei cervelli? Macchine umane messe in funzione a destra e a manca, stuzzicate. Tin tin tin tin tin. Tump tump tump» (155).

Se Hakushū legge nel nuovo paesaggio del Sumida l'intreccio inevitabile di una trasformazione destinata a cambiare la mentalità e il sistema di valori alla base della società, e per questo ne fa l'oggetto di una critica veemente, Yoshii Isamu (1886-1960), autore del secondo testo dedicato al fiume, sceglie invece di ricercare nel tessuto urbano le tracce di un passato a lui caro con l'obiettivo manifesto di suscitare nostalgia nel lettore. «Ōkawabata» (Sulle rive del Sumida), illustrato da Kimura Shōhachi (1893-1958), comincia con una riflessione sul mondo evocato dall'antico toponimo, un mondo ormai passato nella memoria collettiva come in quella personale di Yoshii, che lo definisce addirittura il «mondo delle [proprie] inebrianti passioni» (168) e lo collega al ricordo di scrittori a lui cari come Osanai Kaoru (1881-1928) e Shimazaki Tōson (1872-1943).

Il medesimo processo di costruzione a partire dalla memoria si riscontra anche nel testo scritto da Kubota Mantarō (1889-1963) e illustrato da Komura Settai (1887-1940) su Asakusa, «Kaminarimon ihoku» (A nord del Kaminarimon), pubblicato dal quotidiano tra il 30 giugno e il 16 luglio 1927. Asakusa è un luogo caro a Kubota: vi è nato e cresciuto, e ha dedicato al quartiere diversi scritti. «Kaminarimon ihoku» si divide in cinque sezioni, tre delle quali descrivono altrettanti *meisho*, vale a dire Hirokōji, Nakamise e il Kannon-dō, la quarta rievoca i tempi della scuola e la quinta confronta lo stato attuale del quartiere con quello dell'infanzia dell'autore. Sin dall'inizio, il suo racconto di Asakusa si presenta come un viaggio sentimentale lungo il filo dei ricordi e delle predile-

zioni personali. A questo si deve, per esempio, la scelta di aprire il testo proprio con Hirokōji, luogo per sua stessa ammissione più amato e cui si sente più legato (*DTH S* 2013, 222), come pure l'abbondanza di toponimi, di nomi di negozi, di itinerari che riflettono l'approfondita, viscerale conoscenza dei luoghi e restituiscono un'immagine vivida e tridimensionale del quartiere. È costante, in questo suo racconto, l'oscillazione tra passato e presente, tra le scene della sua infanzia e le strade trasfigurate all'indomani del terremoto e della ricostruzione, che Kubota colloca al centro di una continua dissolvenza, con istantanee della vecchia Asakusa che sbiadiscono e vanno a depositarsi sullo sfondo di un paesaggio mutato, fatto di baracche e di nuove attività commerciali. Kubota veste i panni di una guida: chiede ai lettori di seguirlo, li invita ad aiutare l'immaginazione servendosi delle illustrazioni che accompagnano il testo laddove la trasformazione lo richiede, come nel caso di certe stradine ormai difficilmente riconoscibili (236); tuttavia, velando la descrizione con le nebbie della memoria sembra sottrarsi di proposito all'obbligo di accuratezza che tale posizione presupporrebbe: uno schema simile a quello che ricorre nella caratterizzazione degli spazi urbani degli *hanjōki* storici.

«Nihonbashi fukin» (Nihonbashi e dintorni), scritto da Tayama Katai (1871-1930) e illustrato da Hori Shinji (1890-1978), è un ulteriore viaggio nella memoria che l'autore del testo introduce in maniera inequivocabile: «I dintorni del Nihonbashi sono cambiati. La zona ormai è completamente diversa da come si presentava in passato. È difficile individuare le vestigia dell'epoca Meiji, per non parlare di quelle dell'epoca di Edo» (*DTH S* 2013, 278). Il primo netto segnale del cambiamento è lo stato delle acque, che non sono più quelle sublimi, una volta, in poesia e pittura. Tayama torna indietro nel tempo di circa quarantacinque anni, al tempo della propria infanzia, e ricostruisce episodi verificatisi nelle vicinanze del ponte. Questo processo di rielaborazione dello spazio descrive una traiettoria inversa rispetto a quella di *Tōkyō no sanjūnen* (Trent'anni a Tokyo, 1917), dove la trasformazione urbana era presentata da Tayama in modo spesso positivo. La zona del Nihonbashi, al contrario, evoca qui un sentimento di profonda nostalgia a dispetto dell'alone di novità che l'aveva ammantata a partire dai primi anni dell'epoca Meiji. Nihonbashi era un *meisho* dell'età moderna, ospitava un'innovazione tecnologica importante, vale a dire la stazione del telegrafo; quest'ultima compare in numerose stampe e negli *hanjōki* dell'epoca, che la eleggono a simbolo dell'evoluzione dei mezzi di informazione (Follaco 2023, 27-28). In tale procedimento si ravvisa la volontà, comune ad altri autori della raccolta, di leggere nella trasformazione seguita al terremoto il reiterarsi di più antiche trasformazioni che hanno investito la città a partire dall'epoca Meiji.

Ciò è evidente nell'ultimo testo, «Shinkozaiku renga no michisuji» (Versi vecchi e nuovi sul sentiero di mattoni: Ginza-dōri), in cui Kishida Ryūsei (1891-1929) racconta con parole e immagini la Ginza della propria infanzia e ne ricostruisce la storia all'indomani della Restaurazione. Come nel caso di Nihonbashi nel testo di Tayama, la Ginza di Kishida è un luogo privato, fatto di nomi ed episodi noti solamente a chi abbia una conoscenza intima del quartiere. Il terremoto viene menzionato solo due volte nell'intero saggio poiché l'autore indi-

vidua in momenti a esso anteriori l'origine della trasformazione urbana. Il suo saggio e le immagini che lo accompagnano sono dunque un invito a seguirlo nel racconto di un tempo perduto, il tempo «di Edo [...], ineguagliabile in tutto il mondo per lo sviluppo del gusto e dello stile di vita, e per il carattere e l'indole della sua gente.» (DTHS 2013, 347-48) Kishida riconosce nella cultura di Edo un «tratto nazionale», una sorprendente «delicatezza, complessità, austerità e profondità» (348) che costituiscono la lente attraverso la quale osserva la cultura popolare dei tempi moderni, ormai irrimediabilmente mutata rispetto al passato.

3. Yamanote pubblico e privato

Il primo testo del volume dedicato allo *yamanote* è «Iikura fukin» (Iikura e dintorni), scritto da Shimazaki Tōson (1872-1943) e illustrato da Kimura Shōhachi. Tōson conosceva bene Iikura perché ci abitava ormai da quasi dieci anni. La sua descrizione insiste sin da principio su un aspetto delle aree residenziali dello *yamanote* in netta contrapposizione con lo *shitamachi*, vale a dire il loro paesaggio parzialmente selvatico. Si sofferma sui versi dei gufi e del pollame udibili nella zona, sulla presenza di animali e sulla fioritura delle camelie che conferiva ancora al quartiere un'atmosfera pastorale nonostante l'aumento delle aree residenziali (DTHY 2013, 16-18). Non manca, inoltre, un veloce riferimento a quella che era stata la residenza di Tokugawa Yorimichi (1872-1925) a Iikura, che ospitava anche la raccolta di libri e incisioni musicali Nanki bunko, luogo particolarmente caro a Tōson; si trattava della casa più grande del quartiere, che dopo il terremoto fu venduta al Ministero delle Poste e Telecomunicazioni, mentre la biblioteca fu donata all'Università di Tokyo.

Di tutt'altro tenore è il saggio dedicato a Marunouchi, scritto da Takahama Kyoshi (1874-1959).⁴ La frequentazione di Takahama con Marunouchi comincia quando, nel 1923, la sede della redazione della rivista «Hototogisu», cui collaborava, si trasferisce nell'edificio simbolo del quartiere degli affari di Tokyo: il Marunouchi building (o Marubiru). Anche se lo definisce il «suo» Marunouchi (DTHY 2013, 45) e ricostruisce gli spazi all'esterno e all'interno del Marubiru affidandosi ai ricordi e prediligendo un tono nostalgico, Takahama adotta una prospettiva duplice, quella di *habitué* del quartiere e del forestiero arrivato dalla provincia. Come ho argomentato altrove, tale costruzione della voce narrante consente all'autore di astrarsi quanto basta dalla realtà per immaginare la zona in un passato anteriore rispetto ai propri ricordi, e nel futuro (Follaco 2020, 280-81). Takahama, dunque, articola la propria nostalgia in un senso più complesso rispetto agli altri autori, con un carattere meno intimistico ma più affine alla vocazione critica e demistificante degli *hanjōki*.

Tra il testo di Tōson e quello di Takahama c'è una differenza sostanziale: il primo descrive un luogo caro in senso privato, il secondo sottolinea la funzione pubblica di Marunouchi, la sua identità di quartiere degli affari. Si tratta di una

⁴ «Marunouchi» è il solo testo della raccolta che non presenta illustrazioni.

narrazione che accomuna «Marunouchi» a «Yamanote Kōjimachi», il saggio scritto e illustrato da Arishima Ikuma (1882-1974). Il quartiere di Kōjimachi è osservato dal finestrino di un'automobile in corsa, quindi una prospettiva diversa rispetto ai testi descritti finora, inoltre Arishima ribadisce più volte che la redazione del «Tōkyō nichī nichī shinbun» si aspetta da lui un *hanjōki*. La sua conclusione, dopo aver visitato la zona in maniera per lui insolita e averne così apprezzato elementi che prima ignorava, è che la vera «fioritura» di Kōjimachi sia legata ormai a due aspetti: il nuovo mercato dell'intrattenimento nei *machiai* (DTH Y 2013, 93) e l'andirivieni di passanti (104), persone la cui permanenza è solo temporanea.

I visitatori del quartiere sono oggetto dell'attenzione anche di Tanizaki Seiji (1890-1971) che, in «Jinbōchō atari» (L'area di Jinbōchō), descrive la zona soffermandosi su due aspetti in qualche modo tipici: la presenza degli studenti che affollano le librerie, sottolineata anche dalle illustrazioni di Tanaka Totsusai (1893-1958), e gli incendi che da secoli costituiscono una minaccia per Kanda e dintorni. Gli studenti, inoltre, sono tra i protagonisti di «Daigaku kaiwai» (Il quartiere universitario), scritto da Tokuda Shūsei (1871-1943) e illustrato da Kinoshita Takanori (1894-1973), che racconta la zona di Hongō. Caratteristica comune a questi testi è anche la discrepanza tra la volontà dichiarata di confrontare passato e presente e quella che pare un'oggettiva difficoltà a individuare un punto nel passato che non sia ben più lontano del periodo immediatamente precedente il terremoto. In entrambi i casi, gli autori non indugiano tanto nella descrizione dei cambiamenti esteriori ma nell'evocazione di atmosfere perdute che preludono a una trasformazione molto più intima e profonda. Lo dice chiaramente Tokuda nella conclusione del suo testo:

I paesaggi urbani più emozionanti per me sono quelli angusti. Per esempio Kagurazaka o la zona di Shitaya e Nakachō, che ritengo luoghi essenziali per la città. Se, dalle parti di Hongō sanchōme, le stradine di Kikuzaka diventassero più belle e vivaci, come le vie secondarie che costeggiano il percorso del tram, conferirebbero all'intero rione un'atmosfera da *shitamachi*. Le grandi strade e i ponti mastodontici che percorrono in lungo e in largo questa enorme città di Tokyo sono senz'altro un bel vedere, ma le città sono fatte anche di ombre e atmosfere vivaci, che delle vite di chi le abita costituiscono un elemento necessario (DTH Y 2013, 156).

La ricerca di atmosfere dello *shitamachi* è parte anche del testo scritto e illustrato da Fujii Kōyū (1882-1958), «Ueno kinben» (La zona di Ueno), anche qui con l'intento apparente di appianare le differenze tra quartieri popolari e *yamanote* cercando di conferire a quest'ultimo una dimensione quanto più possibile umana ma, allo stesso tempo, confermandone l'aura «selvatica» già evidenziata da Tōson nel proprio racconto di Iikura. Quello di Fujii è uno dei testi più completi e densi della raccolta; residente nell'area da lungo tempo, riesce a coglierne ogni sfumatura restituendone un'immagine al contempo dettagliata e intensa.

Anche Fujimori Seikichi (1892-1977) risiede nell'area di cui scrive, Koishikawa, nel testo omonimo illustrato da Nakagawa Kigen (1892-1972). Vi si è trasferito otto anni prima e la racconta descrivendo un percorso topografico

e storico che muove dall'intento manifesto di «scrivere della trasformazione» (205) della zona come si conviene a un *hanjōki*, ricercandone i luoghi più noti e facendosi aiutare da chi li conosce meglio di lui: sua moglie.

Il tono è invece fortemente intimistico in «Waseda Kagurazaka», scritto da Kanō Sakujirō (1885-1941) e illustrato da Ataka Yasugorō (1883-1960). Kanō, che conosce la zona perché ex studente dell'Università Waseda, fa iniziare il proprio racconto con una conversazione dal barbiere e un commento di quest'ultimo sui suoi capelli ormai ingrigiti (228). Ricco di dialoghi e puntuale nella descrizione delle trasformazioni occorse nel quartiere, Kanō produce un ritratto composito del «luogo di appartenenza dello spirito» (*kokoro no furusato*) che Waseda e Kagurazaka rappresentano per lui (280). Si tratta di uno dei testi più elegiaci dell'intera raccolta, tanto che in conclusione l'autore si scusa per essersi lasciato sedurre dalle sirene della nostalgia, sospettando di essere venuto meno al compito che gli è stato affidato (284).

Completamente diversa è l'impostazione di «Yotsuya Akasaka», scritto da Miyajima Sukeo (1886-1951) e illustrato da Tsuji Hisashi (1884-1974), che ripercorre la storia della zona dal passato feudale alla fioritura dei centri commerciali, ricostruendone le trasformazioni in concomitanza con le vicende storiche che l'hanno toccata, quindi inserendola in un contesto «pubblico» che si arricchisce di volta in volta di elementi privati, filtrati dalla memoria e dalla sensibilità dell'autore.

«Shiba Azabu», di Osanai Kaoru (1881-1928) con le illustrazioni di Morita Tsunetomo (1881-1933), è una sorta di memoriale che attraverso i ricordi d'infanzia dell'autore e una serie di episodi della sua vita adulta ricrea il carattere di un quartiere amato da scrittori e intellettuali e, in un certo senso, centro di una vita culturale meno strutturata – e forse per questo più feconda – rispetto a quella ufficiale.

L'ultimo testo della raccolta è «Meguro fukin» (Meguro e dintorni), scritto da Kamitsukasa Shōken (1874-1947) e illustrato da Nakamura Gakuryō (1890-1969). La struttura questa volta è quella di un racconto i cui protagonisti sono Haruno Yukio e una ragazza, Kimiko, che passeggiano per il quartiere deprecando l'urbanizzazione sfrenata che ne sta stravolgendo l'aspetto e che, in nome del profitto, disumanizza ogni spazio. Centrale, in questo scritto, è il senso di incongruenza tra lo spazio e le proiezioni dell'autorità, sia essa politica o economica, su di esso; per esempio la toponomastica, con l'osservazione che la stazione di Meguro in realtà non si trova a Meguro (376-377), a sottolineare la discrepanza tra lo spazio vissuto dalle persone e quello rappresentato dall'autorità.

4. Conclusione

Dalla panoramica sui contenuti delle due parti che compongono *Dai Tōkyō hanjōki* è già emersa una differenza sostanziale: nei capitoli dedicati allo *shitamachi* il terremoto è un elemento realmente centrale, mentre nel caso dello *yamanote*, anche laddove gli autori insistono sulla trasformazione urbana, gli eventi del 1923 non risultano mai decisivi. Non sorprende che le due aree della città

appaiano influenzate in misura diversa dal sisma, dal momento che esso le ha colpite con differente intensità.

Come ha osservato Alex Bates (2015), la maggior parte degli scrittori abitava nello *yamanote*, e per questo motivo risentì in maniera solo indiretta delle conseguenze immediate del terremoto, che fu molto più devastante nello *shitamachi*, area più vulnerabile sia dal punto di vista delle infrastrutture che del tessuto economico e sociale (7). Fu tra Honjo e Fukagawa, quartieri sovraffollati e poveri, che si registrarono i danni più gravi. Honjo diventò un vero e proprio simbolo del terremoto, status accresciuto dalle numerose iniziative che lo interessarono quando, nei mesi seguenti, la catastrofe sismica si trasformò gradualmente in materia di rappresentazione. Tale potenziale simbolico era evidentemente consolidato nel 1927, quando i redattori del «Tōkyō nichī nichī shinbun» inaugurarono la serie di scritti sulla Tokyo post-ricostruzione proprio con quello di Akutagawa su Honjo e Ryōgoku.

Dopo un iniziale momento di impasse dell'editoria, allora fortemente centralizzata all'interno della capitale, nelle settimane successive al terremoto la stampa periodica riprese a pubblicare, e nei fascicoli licenziati a ottobre 1923 è preponderante la presenza di fotografie, saggi sul futuro della città e racconti di esperienze vissute (Bates 2015, 23). Si tratta di tre modalità narrative che, seppure in forma comprensibilmente mutata, ritroviamo in *Dai Tōkyō hanjōki*. La visualizzazione dello stato dei diversi quartieri della città attraverso le illustrazioni; lo sforzo immaginativo e teoretico che sottende allo sguardo di alcuni degli autori verso il futuro; la rielaborazione in chiave personale, di prima mano o per sentito dire, di una realtà altrove descritta da numeri, statistiche e dati oggettivi. Tutti e tre questi elementi sono funzionali a un tentativo non dichiarato, ma palese, di umanizzare la catastrofe ponendo la persona (lo scrittore, l'illustratore, ma anche conoscenti e sconosciuti che popolano le pagine dei vari testi) al centro della descrizione.

Che il sisma del 1923 sia stato un evento spartiacque, l'inizio di una trasformazione, è un fatto sicuro, che non necessita di conferme; che tale trasformazione non sia stata solo un fenomeno urbano, che abbia anzi investito sfere ben più ampie della vita sociale e culturale, è ulteriormente accertato dai saggi qui discussi. La tempistica con cui essi compaiono nel «Tōkyō nichī nichī shinbun» e l'ordine con cui sono organizzati nel volume è effetto di una gerarchia ben precisa di valore simbolico che colloca quartieri come Honjo e Fukagawa, e il paesaggio di un *meisho* influente come il Sumida, in una posizione di primissimo piano. I luoghi descritti nei sette saggi sullo *shitamachi* sono accomunati da un tono elegiaco che accentua la rottura tra presente e passato inquadrando quest'ultimo in un contesto temporale più antico rispetto al 1923. Se all'indomani del terremoto le tre modalità narrative descritte poc'anzi servivano a conferire dimensioni umane a un fenomeno straordinario con l'obiettivo di favorirne la comprensione e quindi di avviare un processo di elaborazione del trauma, nel 1927 le medesime strategie risultano le più adeguate a indagare, di tale fenomeno, non più gli effetti immediati, ma quelli sul lungo termine: agli scrittori di *Dai Tōkyō hanjōki* non interessano le rovine materiali, bensì quelle mentali, morali e sociali.

All'indomani della Restaurazione Meiji, lo *shitamachi* aveva rappresentato uno spazio di relativa resistenza alla spinta innovatrice del *bunmei kaika*. A di-

spetto di un ammodernamento che in alcune sue aree fu comunque massiccio, abitudini e atmosfere della città di Edo persistevano nei luoghi della vita quotidiana, nei siti celebri (non senza, talvolta, sfumature retoriche e strumentali) e proprio in quei segmenti del paesaggio urbano che erano il riflesso nello spazio del nuovo modello capitalista e delle condizioni di disparità che esso creava, le baraccopoli (*hinminkutsu*). Insieme alla nuova povertà urbana erano emerse le difficili condizioni in cui versavano già in epoca feudale le comunità storicamente emarginate (Mizuuchi 2003, 14), inoltre, con l'abolizione del sistema delle caste in epoca Meiji, il valore identitario dello spazio di residenza era cresciuto sempre di più (McCormack 2013, 112). Le baracche, quelle preesistenti in cui vivevano i poveri e quelle nuove, destinate agli sfollati, diventano qui un simbolo della Tokyo moderna e una presenza costante nel paesaggio descritto dagli autori della sezione relativa allo *shitamachi*.⁵ Da una parte alimentano lo spirito critico con cui è evocata la ricostruzione post-sismica, evidenziandone i limiti e ridimensionando così la percezione di una rapida ripresa che, oltre le aspettative, avrebbe accresciuto il prestigio della capitale (Fisch 2018, 32) e favorito l'aumento demografico (Harada 1995, 175). Dall'altra, contribuiscono a sottolineare quanto la modernizzazione di epoca Meiji fosse un processo incompiuto, che aveva lasciato indietro larghe fasce della popolazione, e di cui il terremoto e la relativa ricostruzione costituivano la tappa finale – ma non conclusiva.

La narrazione dello *yamanote* partiva da premesse differenti. Lo spazio della «città alta» era condizionato dalla necessità di dotare la capitale di un'immagine di autorità, benessere, modernità. L'azione massificante del progresso, che nello *shitamachi* aveva prodotto sradicamento ed esclusione, nello *yamanote* genera un senso di separazione tra pubblico e privato cui gli autori degli undici contributi rispondono con due distinte strategie: il ricorso alla conoscenza intima dei luoghi e l'appianamento delle differenze rispetto alla «città bassa.» È per questo che si privilegia la descrizione di ambienti fuori mano, che ci si lascia guidare dalla memoria fisica ed emotiva dei luoghi, che si critica, in modo più o meno implicito, la crescente mercificazione dello spazio.

Un genere intemperante come lo *hanjōki* si presta a questo tipo di narrazione principalmente per due sue caratteristiche: la scarsa normatività, che lo rende libero e duttile in termini di linguaggi e organizzazione, e la forte carica dissacrante. Si è visto, tuttavia, come la maggior parte degli autori si approprii solo di alcuni stilemi degli *hanjōki* storici, come la disposizione topografica che segue le traiettorie tracciate dai *meisho*, il ricorso all'onomatopoesi, l'adozione di una prospettiva esterna.⁶

Dai Tōkyō hanjōki appare dunque, in ultima analisi, un prezioso documento della più imponente trasformazione urbana del XX secolo giapponese e l'espres-

⁵ Le *barakku* sono oggetto della ricerca di Kon Wajirō in epoca Taishō e parte integrante della sua teoria del moderno, *moderunorojio* o «modernologia.» Cfr. Kon e Yoshida 1930.

⁶ Il cosiddetto «orecchio dello straniero» che si avvicina per la prima volta alla città (Tanikawa 2009, 52).

sione di un momento nodale nella storia della letteratura giapponese moderna: la crisi di un modello di scrittura romantica, autoreferenziale, e l'emergere di forme ibride e frammentarie come la nuova realtà dell'epoca Shōwa.

Bibliografia

- Bates, Alex. 2015. *The Culture of the Quake. The Great Kantō Earthquake and Taishō Japan*. Center for Japanese Studies, University of Michigan.
- Fisch, Michael. 2018. *An Anthropology of the Machine: Tokyo's Commuter Train Network*. The University of Chicago Press.
- Follaco, Gala M. 2018. "Dai canali alle ferrovie. Metafore cangianti della Tōkyō moderna." *La città in Asia. Letture critiche degli spazi urbani antichi e moderni*, a cura di Gala Maria Follaco e Giulia Rampolla. Roma: Viella. 229-42.
- Follaco, Gala M. 2020. "Tōkyō, una metropoli asiatica. Trasformazioni e rappresentazioni del paesaggio urbano nel Novecento." *Memoria e Ricerca* 28 (64): 267-88.
- Follaco, Gala M. 2023. "A Soundscape of Urban Modernity: Voices and Din in 1874 Hanjōki." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 82 (1): 1-36.
- Fukuda, Kiyoto. 1978. "Hanjōki." *Nihon kindai bungaku daijiten* vol. 4, a cura di Odagiri Susumu. Tokyo: Kōdansha. 430-31.
- Harada, Katsumasa. 1995. *Kisha kara densha e: shakaishiteki kansatsu*. Tokyo: Nihon keizai hyōronsha.
- Kōdansha bungei bunko (a cura di). 2013. *Dai Tōkyō hanjōki. Shitamachi*. Tokyo: Kōdansha.
- Kōdansha bungei bunko (a cura di). 2013. *Dai Tōkyō hanjōki. Yamanote*. Tokyo: Kōdansha.
- Kon, Wajirō e Yoshida Kenkichi (a cura di). 1930. *Moderunorojio, kōgengaku*. Tokyo: Shun'yōdō.
- McCormack, Noah Y. 2013. *Japan's outcaste abolition: the struggle for national inclusion and the making of the modern state*. New York: Routledge.
- Miki, Aika. 1969. "Hattori Bushō den." *Meiji bungaku zenshū* vol. 4, a cura di Shioda Ryōhei. Tokyo: Chikuma shobō. 399-408.
- Mizushima, Niou. 1924. *Shin Tōkyō hanjōki*. Tokyo: Nihon hyōronsha.
- Mizuuchi, Toshio. 2003. "The Historical Transformation of Poverty, Discrimination, and Urban Policy in Japanese City: The Case of Osaka." *Representing Local Places and Raising Voices from Below*, a cura di Toshio Mizuuchi. Osaka City University Press, 12-30.
- Pastreich, Emanuel. 2000. "The Pleasure Quarters of Edo and Nanjing as Metaphor: The Records of Yu Huai and Narushima Ryūhoku." *Monumenta Nipponica* 55 (2): 199-224.
- Schulz, Evelyn. 2004. *Stadt-Diskurse in den "Aufzeichnungen über das Prosperieren von Tōkyō" (Tōkyō hanjōki): Eine Gattung der topografischen Literatur Japans und ihre Bilder von Tōkyō (1832-1958)* Monaco di Baviera: Iudicium.
- Taniguchi, Iwao. 1979. "Tanpen shōsetsushū toshite mita Tōkyō shin hanjōki: Meiji kaikaki no hyakki gyōzu." *Nihon bungaku* 28 (9): 86-92.
- Tanikawa, Keiichi. 2009. "Tokei no machi: Rondon shin hanjōki ni okeru Edo, Rondon, Tōkyō." *Bungaku* 10 (6): 49-57.
- Young, Louise. 2013. *Beyond the Metropolis: Second Cities and Modern Life in Interwar Japan*. University of California Press.

Suoni d'amore e tenebre di disonore. Suono e cecità nel teatro *nō*

Claudia Iazzetta

Abstract: In *nō* plays, the senses of hearing and sight are closely interrelated. The plays often delve into the complexities of human connection and communication, especially in circumstances where physical presence is hindered. One recurring theme is the use of sound as a bridge between individuals who are separated by physical barriers, preventing them from meeting face-to-face. In these instances, characters often resort to sound to attract the attention of the distant person, even if their calls remain unheard. This creates a poignant sense of longing and unfulfilled connection. Conversely, characters who are blind hold a prominent role in *nō* performances. Whether they were born blind or lost their sight later in life, these characters epitomise the power of sound as a means of interaction with the world. In their state of visual isolation, they rely on auditory cues to engage with the external environment, fostering a connection through the act of listening and being heard, even before the exchange of sight occurs. Among the diverse range of *nō* plays, two pieces stand out for their exploration of sound and its emotional undercurrents: *Kinuta* and *Aya no tsuzumi*. These performances offer a unique lens through which to delve into the themes of resentment and the erosion of rationality, as sound becomes a conduit for these intense emotions. Furthermore, characters like Semimaru, Yorobōshi, and Kagekiyo each have their own stories that underscore the prevalent themes of loneliness and abandonment often associated with blindness. These characters draw attention to the societal stigma and dishonour that historically accompanied this impairment, evoking empathy and introspection in the audience. In summary, *nō* plays masterfully weave together the senses of hearing and sight to create narratives that explore human emotions, connections, and the nuances of communication. Through characters who rely on sound for connection and those who navigate the world without sight, these plays offer profound insights into the human experience and the power of sensory perception.

Keywords: hearing, sight, resentment, isolation, forsaking

Suono e cecità sono chiaramente legati all'udito e alla vista, due sensi che nelle opere di *nō* si trovano strettamente interdipendenti. Infatti, chi non può incontrarsi, e quindi non può vedersi, ricorre al suono per attirare la persona da cui è separata, anche se sventuratamente non viene udito. I ciechi – dalla nascita o divenuti tali in seguito – sono invece sempre protagonisti di un incontro e, nella loro condizione di isolamento, si relazionano con il mondo esterno ascoltando e facendosi ascoltare ancor prima di farsi vedere. Nel ricco repertorio del *nō*, *Kinuta* (Il blocco di legno) e *Aya no tsuzumi* (Il tamburo di damasco) risultano particolarmente efficaci per analizzare il tema del suono e il suo rapporto con il risentimento e la perdita della ragione. Mentre *Semimaru*, *Yorobōshi* (Il

Claudia Iazzetta, University of Naples L'Orientale, Italy, cliazzetta@unior.it

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Claudia Iazzetta, *Suoni d'amore e tenebre di disonore. Suono e cecità nel teatro nō*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.16, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 153-166, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

monaco mendicante) e *Kagekiyo* propongono personaggi non vedenti che condividono una condizione di solitudine¹ e abbandono con cui si sottolinea il disonore che spesso accompagna la cecità.

1. *Kinuta* (Il blocco di legno)

Kinuta è stato attribuito con un alto grado di certezza a Zeami ed è uno dei suoi indiscussi capolavori.² In quest'opera, battere il *kinuta* rappresenta una metafora del ravvivare un amore che, per la lontananza, e soprattutto per il silenzio, sta sbiadendo.³ È infatti al suono del *kinuta* che la donna affida il suo messaggio triste e nostalgico sperando che raggiunga il marito, che lontano ormai da tre anni non dà sue notizie. In tutto il dramma al silenzio del marito fa da contrasto l'amore disperato della moglie che fa concretamente sentire tutta la sua angoscia. Già nel *sashi*⁴ il suo pianto si trasforma in un'immagine sonora: «Con le lacrime do voce a un amore indimenticato» (Omote e Yokomichi 1960, 333).⁵ Nel lamentare l'abbandono e la solitudine degli ultimi tre anni, la donna cita la poesia 712 di autore anonimo contenuta nel *Kokinshū*: «Se in questo mondo mai esistessero le menzogne, come sarei felice delle parole degli altri!» (Sagiyama 2000, 441). Questi versi, in un tale contesto, perdono il loro valore generico per esprimere il dolore provato dalla protagonista: la menzogna è ciò di cui accusa il marito e sue le parole che lei avrebbe desiderato ascoltare. A questo punto, alle orecchie della dama giunge da lontano l'inconfondibile suono del *kinuta* e le sovviene l'antica storia di Sobu. Quest'ultimo, chiuso in una prigione, riesce a sentire – analogamente alla protagonista – il *kinuta* battuto dalla moglie, ricevendo così un segno del suo immutato amore. Intravedendo nell'atto del battere

¹ Soprattutto per i protagonisti di *Semimaru* e *Kagekiyo*, la misera capanna in cui si trovano diventa simbolo del loro doloroso isolamento e sancisce un irreversibile *status* sociale di esclusione dal consesso civile.

² Nel *Sarugaku dangi* Motomasa, riportando le parole di suo padre Zeami, definisce *Kinuta* come un'opera di suprema e impalpabile bellezza (*mujōmumi*), ineffabile e, ricorrendo alla metafora del gusto, «oltre ogni sapore» (Omote e Katō 1974, 265-66). Rispecchia quello che Zeami definiva uno *hietaru nō* (nō freddo) che evita di mettersi in mostra o fare particolare sfoggio di effetti superficiali mirando a raggiungere fini più alti (Tyler 1992, 156).

³ Il *kinuta* è una struttura in legno su cui si usava anticamente battere gli abiti in seta per ammorbidarne la stoffa e restituirne il lustro. Un trattamento che è assimilabile all'odierno processo di follatura. In poesia, questa attività, che poteva essere svolta in qualsiasi periodo dell'anno, viene associata all'autunno a cui ben si accorda il rumore sordo, monotono e ovattato del *kinuta*. Col tempo, nella tradizione letteraria, questo termine ha iniziato a indicare, per estensione, il martello usato per dare i colpi sulla stoffa, l'azione stessa e il suono prodotto.

⁴ È il modulo della struttura di un dramma di *nō* caratterizzato da un'alternanza di versi di 7 e 5 more recitati con accompagnamento musicale.

⁵ Per il testo di *Kinuta* mi sono avvalsa della versione contenuta nel primo volume della raccolta *Yokyokushū* curata da Omote e Yokomichi. Tutte le traduzioni, laddove non indicato diversamente, sono opera mia.

un abito del marito⁶ sul *kinuta* un modo per trarre conforto, si fa portare questo oggetto sperando che il suono prodotto giunga insieme ai suoi sentimenti alle orecchie dello sposo. Il rapporto dello *shite* con il marito è marcato dal suono che diventa tanto più essenziale quando, essendo fisicamente separati, non si possono vedere. Il *kinuta* si trasformerà, così, nel megafono dei suoi pensieri, come si evince nel *kakeai*:⁷ «ecco, batterò sul *kinuta* [...] e il suo suono gli porterà i miei pensieri» (Omote e Yokomichi 1960, 335). Al suono del *kinuta* si aggiunge la voce del vento tra i pini che, soprattutto in poesia, è sempre una voce di struggimento e desiderio perché implica l'idea dell'attesa. E così, per rafforzare la speranza che i suoi gemiti raggiungano il marito, la donna si affida al vento, che diventa una sorta di messaggero che riporta, sussurrando alle orecchie dell'amato, tutta la sua desolazione, come si nota nelle seguenti espressioni contenute rispettivamente nel *sashi* e nell'*ageuta*:⁸ «Vento d'autunno, che spiri da ovest, consegnagli [il mio messaggio]» e «E voi pini, dinanzi alla sua casa in questo villaggio, siate clementi, non trattenete il ruggito di questa tempesta che scuote i vostri rami. Soffia, o vento, e portagli insieme alla tua voce quella di questo *kinuta*!» (Omote e Yokomichi 1960, 335). È interessante notare come, nell'ultima citazione, il *kinuta* non emetta più un semplice suono, ma una voce, a testimonianza dell'osmosi che si è generata tra lo *shite* e l'oggetto. Il testo, ricco di riferimenti alla sfera sonora, nel punto culminante alla fine del *kuse*,⁹ ci avvolge in un crescendo di suoni di diversa natura che si scatenano per urlare il dolore inconsolabile della protagonista:

Nell'ottava e nella nona luna, quando le notti si fanno più lunghe, possano mille, diecimila voci esprimergli il mio dolore [...] Il suono del *kinuta*, la tempesta notturna, la voce della tristezza e il canto degli insetti, tutto si fonde con il gocciare delle stille di brina che, come lacrime, fanno *horo horo hara hara hara*, tanto che non si distingue più quale sia il suono del *kinuta* (Omote e Yokomichi 1960, 336).

La natura, con fauna e agenti atmosferici, si unisce all'interiorità della donna accordandosi su una medesima nota, quella straziante del *kinuta*, rendendolo così indistinguibile. Tuttavia, questo lamento a più voci avrà una brusca interruzione quando la moglie riceve la notizia che il marito non farà ritorno a breve. Spezzato anche l'ultimo esile filo di speranza, la donna muore e cala il silenzio. La linfa vitale che aveva nutrito il suo grido disperato non c'è più, e al suo mortale

⁶ La stoffa di cui è fatto tale abito è un tipo di damasco denominato *kure*, e ha una grande risonanza allusiva, richiamando, per omofonia, la sera, l'oscurità, anche della mente, e la fine dell'anno, dell'autunno, del giorno, della vita e dell'amore (Katō 1977, 332).

⁷ È il modulo della struttura di un dramma di *nō* che si configura come un dialogo in versi tra lo *shite* e il coro o un personaggio.

⁸ È un passaggio in versi del testo di *nō* recitato con un accompagnamento musicale dalla specifica linea melodica.

⁹ È il modulo della struttura di un dramma di *nō* che si configura come una lunga narrazione in versi cantata dal coro.

silenzio si unisce quello della natura che, empatica ancora una volta, più niente ha da dire: «si dissolvono i suoi lamenti, come nei campi appassiti la voce degli insetti» (Omote e Yokomichi 1960, 337).

Nel *nochiba* (seconda parte) anche il marito, che nel frattempo ha fatto ritorno, per instaurare un rapporto con lo spirito di sua moglie si affida al suono, nella fattispecie a quello del *kinuta* che offre al Buddha, dell'arco di catalpa e del Sutra del Loto. Più che rivederla, il marito desidera parlarle. Così lo spirito della donna si palesa e lamenta le pene dell'inferno a cui è condannata: i demoni le intimano di battere incessantemente sul *kinuta* (un pattern che troviamo anche in *Aya no tsuzumi*). Ma, cosa peggiore, è il silenzio: «Anche se urlo la voce non esce, non emette alcun suono il *kinuta* e non mi giunge la voce straziante del vento tra pini» (Omote e Yokomichi 1960, 339). Proprio lei, che in vita aveva desiderato che tutto il mondo urlasse il suo dolore affinché il marito potesse sentirla, ora è condannata a non emettere né sentire più suoni, tranne le urla dei demoni che la tormentano. In tutta l'opera, alla ricchezza dei suoni, a cui la moglie affida il suo messaggio, si contrappone il silenzio del marito. Anche lo spirito è richiamato non dalla voce del marito (che nulla dice) ma dall'arco di catalpa. Tuttavia, alla fine, il servizio funebre che le verrà offerto e la luna autunnale, simbolo di illuminazione e unica compagna nella solitudine della donna, la riconducono verso la salvezza, come esprimono le parole che chiudono il dramma: «Tra la voce del *kinuta* sboccia il fiore della Legge» (Omote e Yokomichi 1960, 339). Quello che resta, quello che davvero le darà pace, sarà un silenzio che, a differenza di quello che l'ha afflitta in vita, adesso si rivelerà salvifico.

2. *Aya no tsuzumi* (Il tamburo di damasco)

*Aya no tsuzumi*¹⁰ condivide con *Kinuta*, oltre alla predominanza del suono, l'ambientazione in un luogo remoto e *l'aya* (il tipo di tessitura del damasco che viene battuto). Anche in quest'opera, sin dall'inizio, vengono messi in risalto l'elemento sonoro e la capacità di udire, due fattori che influenzeranno il destino dei due protagonisti e che dovrebbero idealmente permettere loro di vedersi: «Ai rami dell'albero di *katsura* vicino al lago pende un tamburo. Lei vuole che il vecchio lo batta e se il suono del tamburo la raggiungerà fino al palazzo allora lei si lascerà vedere da lui» (Koyama et al. 1975, 201).¹¹ Anche il protagonista di quest'opera, un vecchio giardiniere perduto innamorado della consorte imperiale, tanto bella quanto crudele, cerca alleati sonori per amplificare il suo messaggio d'amore: «Se il tamburo, che pende dai rami di quest'albero nei pressi del lago, suonerà, allora il mio cuore innamorato troverà pace. Aggiungerò al tocco della campana serotina i battiti di questo tam-

¹⁰ Questo dramma è presente solo nel repertorio delle scuole Hōshō e Kongō e, in seguito, anche della scuola Kita. Mentre le scuole Kanze e Konparu hanno *Koi no omoni*, un'opera simile per argomento ma che differisce nella prova inflitta e nel finale più conciliatorio.

¹¹ Per il testo di *Aya no tsuzumi* mi sono avvalsa della versione proposta nel secondo volume della raccolta *Yōkyokushū* curata da Koyama et al.

buro per giorni e giorni» (Koyama et al.1975, 202). Il tamburo, come il *kinuta* nel dramma precedente, non solo rappresenta l'unico modo per raggiungere la persona amata, ma fornisce all'amante disperato la possibilità di lasciar fluire i propri sentimenti dando consolazione al proprio cuore. Ma in quest'opera il suono è negato e così la passione del protagonista. Il suo anelito d'amore viene soffocato, come il suono del tamburo, dalla malvagità della donna, privandolo anche del conforto che invece il *kinuta* aveva offerto alla moglie abbandonata. Il tamburo, rivestito di damasco, al battito del vecchio resta muto. Così l'anziano, condannato a un triste soliloquio, cerca di testare il suo udito. Ma tutto intorno a lui, tranne il tamburo, emette il suo suono naturale che lui riesce a percepire perfettamente:

Forse con l'età sarò diventato sordo? Ma se tendo l'orecchio sento le onde del lago e il ticchettio della pioggia sui battenti. Ogni cosa emette il suono che gli è proprio. L'unica cosa che non produce alcun suono è questo tamburo. Che strano tamburo! Perché non suona? (Koyama et al.1975, 204).

Ma, quando si rende conto dell'inganno, prende coscienza del suo triste destino e mette nuovamente in relazione il fattore sonoro con quello visivo: «Se il tamburo non suonerà io non la rivedrò» (Koyama et al. 1975, 205). Disperato, il vecchio si getta nel lago dove muore. Ma, essendogli stata negata la voce, nel racconto della sua morte, fatto nell'interludio da un ufficiale di corte, anche la verità viene soffocata. Ben tre volte viene ripetuto che il giardiniere si è tolto la vita per la sofferenza e il rancore generato dal non riuscire a far suonare il tamburo. Questa versione omette la vera fonte di sofferenza e rancore del povero vecchio: la perfidia della dama che, sprezzante, si è presa gioco di lui. Ma tanta spietatezza non resterà impunita: la consorte imperiale sarà vittima del suo stesso gioco, e il suono del tamburo, che non avrebbe mai potuto e voluto sentire, dopo la morte del giardiniere inizia a sentirlo ovunque. Il suono si trasforma, da voce di un amore disperato, in una tortura: «Lo sentite anche voi? Il suono delle onde che si infrangono assomiglia alla voce di quello strano tamburo. Che cosa bizzarra!» (Koyama et al.1975, 206). Ma poco dopo «Sulla superficie del lago, tra il fragore dei flutti, emerge una voce» (Koyama et al.1975, 207). Lo spirito del vecchio, prima di apparire, si farà sentire. Finalmente può comunicare i suoi sentimenti che però adesso non sono più d'amore ma di odio. Il potere e l'arroganza della donna sono confinati a questo mondo e sono destinati a soccombere dinanzi al risentimento dello spirito che ha mutato la sua docile natura diventando il più feroce vessatore della sua amata, un demone che le ordina di far suonare il tamburo di damasco. Ma «il tamburo resta muto, e si odono solo le urla di disperazione della dama» (Koyama et al.1975, 208).

Quindi si può dedurre che se si riesce a produrre un suono, cioè se si sono potuti esprimere i propri sentimenti – come in *Kinuta* – allora lo spirito godrà del silenzio e della salvezza. Se, invece, lo spirito si è visto negare la possibilità di dar voce al proprio cuore, allora condannerà il suo aguzzino alla tortura di un suono inestinguibile.

Diverso è il destino dei protagonisti¹² di *Semimaru*, *Yorobōshi* e *Kagekiyo*: non sono vittime di amori sfortunati ma soffrono un'emarginazione sociale strettamente correlata al proprio handicap, quello di essere non vedenti. Tuttavia, proprio per questa loro condizione, il suono diventa l'elemento attraverso cui si relazionano con il mondo esterno, che siano le note del *biwa* o la piacevole melodia della propria voce.

3. *Semimaru*

In *Semimaru* i due protagonisti, un fratello e una sorella, vivono entrambi come degli emarginati a causa dei loro handicap: la cecità per Semimaru e un perenne stato confusionale per Sakagami. L'inconciliabilità della menomazione con un alto e riconosciuto status sociale è messa subito in evidenza nel testo da Kiyotsura, il messaggero imperiale che accompagna Semimaru, allontanato dalla corte, alla barriera di Osaka, dove lo abbandonerà: «è un principe [...] eppure i suoi occhi affetti da cecità non conoscono la luce del sole e della luna che rischiarano il cielo, né quella delle fiaccole che dileguano le tenebre, immersi come sono nell'oscurità» (Sanari 1982, 1674).¹³ Tale inconciliabilità porterà a un riconoscibile cambio di status: in un esemplare *monogi*, il principe Semimaru verrà spogliato dei suoi abiti sontuosi, la sua chioma profumata sarà tagliata e le sue vesti preziose saranno sostituite da un misero *mino*. Il suo aspetto sarà quello di un monaco che ha preso i voti, ma in realtà lo condannerà a una vita di indigenza, simile a quella dei mendicanti, che trascorrerà in una capanna in compagnia del suo *biwa*. Solo e privo della vista, Semimaru può contare unicamente sull'udito, per percepire il mondo esterno, e sul *biwa*, che diventerà la sua nota distintiva, rendendolo riconoscibile agli altri.

Anche per la sorella, Sakagami, i nobili natali confliggono con la sua pazzia: «pur essendo nata principessa [...] il mio animo è frequentemente in subbuglio» (Sanari 1982, 1679). I capelli di Sakagami, che crescono verso l'alto, sono il tratto visivamente riconoscibile della sua anormalità che la destina a un'esistenza da emarginata. Derisa, anche dai bambini, tenta di trovare nel mondo della natura una legge che certifichi la sua normalità: i rami degli alberi e i germogli tendono, come i suoi capelli, verso l'alto. Ma queste regole evidentemente non valgono per il consesso civile che espelle, senza appello alcuno, ogni elemento che non si conformi ad esso. Se quest'ultimo è draconiano nel definire la normalità e marcare una netta linea di confine tra chi la possiede e chi no, Sakagami, invece, concilia in sé gli opposti: è di alto rango ma si mischia tra la gente comune. *Jun* e *gyaku*¹⁴ sono contemporaneamente presenti nei due sventurati fratelli: entrambi

¹² In realtà Semimaru ricopre, nel dramma omonimo, il ruolo secondario dello *tsure*, mentre quello di *shite* è riservato a sua sorella, Sakagami. Tuttavia, esiste una variante (*kogaki*) nella scuola Kanze che assegna a entrambi il ruolo di *shite*.

¹³ Per *Semimaru* mi sono avvalsa del testo contenuto nel terzo volume della raccolta *Yōkyoku taikan* curata da Sanari.

¹⁴ Concetti che indicano gli opposti, come giusto e sbagliato o normale e anormale, sono stati oggetto di riflessione anche nel mondo buddhista per illustrare il principio della non-dualità (Tyler 1992, 245).

dall'alto sono scesi verso il basso e, proprio grazie alla loro atipicità, dimostrano di possedere acume e profondità di spirito pur essendo stati emarginati. Solo chi è legato alla limitata logica della comunità etichetta cose e persone, isolando e deridendo la difformità come un marchio infamante.

Nell'*ageuta*, è come se Sakagami ci trasportasse nel suo mondo interiore, raccontando il suo vagare senza una meta precisa dalla capitale fino a Osaka. Nella prima parte di questo *michiyuki* in un certo senso schizofrenico, il paesaggio sarà costellato di suoni, mentre nella seconda parte saranno messi in risalto elementi visivi.¹⁵ E poi, conformemente alla sua instabilità mentale, ci conduce nuovamente nel regno dell'udito quando si imbatte in Semimaru. L'incontro tra i due fratelli si realizza, infatti, grazie al suono: lei sente le note del *biwa* e la voce del fratello, lui i passi di qualcuno nei pressi della sua capanna.

Nel *kuse*, Semimaru lamenta, attraverso il coro, la sua solitudine. Da cieco è circondato solo da suoni, talvolta attutiti dalla capanna che finisce per rivelarsi, così, più una prigione che un rifugio:

Solo le voci delle scimmie tra gli alberi sui monti vengono a trovarmi, mentre accompagno il ticchettio della pioggia che bagna le mie maniche, con le note del *biwa* che suono senza posa. Ma, come le mie lacrime, finanche la pioggia non fa rumore quando batte sul capanno e, tra le sue fessure, solo la luce della luna di tanto in tanto mi avvolge anche se i miei occhi non possono vederla. Privato della sua bellezza, in questo misero capanno, senza poter ascoltare neanche la pioggia, quanto infelice è la mia esistenza! (Sanari 1982, 1685-86).

Già afflitto dalla cecità, viene ancor più isolato quando gli viene sottratta anche la possibilità di ascoltare alcuni suoni. In tal modo, finisce per subire una duplice condanna dalla società, che non si accontenta di bandirlo per il suo handicap ma gli costruisce una capanna che ispessisce le pareti della sua già impietosa prigione di tenebre.¹⁶ Il dramma si chiude con la triste ma inevitabile separazione dei due fratelli in cui, ancora una volta, vista e udito vengono rimarcati: «Lui tende l'orecchio a quella voce che va facendosi flebile con l'allontanarsi. Lei con lo sguardo accompagna la figura [del fratello] che lentamente svanisce. Tra le lacrime il loro commiato» (Sanari 1982, 1687). Sakagami tornerà a esse-

¹⁵ Giunta a Osaka, Sakagami si specchia nelle acque di un ruscello e l'immagine che le restituisce è quella di un essere mostruoso: «sulla testa i capelli sono come un rovo di spine e le sopracciglia un nero groviglio» (Sanari 1982, 1682). Per un attimo perde quella sicurezza che le infondevano gli elementi naturali a cui si sentiva affine e prova un profondo senso di vergogna. Il suo cuore limpido, che le aveva fatto percepire come il suo essere si armonizzasse con la natura, si oscura e, per un istante, viene rimpiazzato dalla vista, da quella lente del mondo che le consegna l'immagine che gli altri hanno di lei.

¹⁶ Nel dramma, la capanna di Semimaru sarà costruita da Hakuga no Sanmi, come atto di profonda pietà verso un cieco che non aveva riparo dalla pioggia e dalla rugiada. La capanna non è un elemento del mondo naturale, a cui questi personaggi anormali si sentono più affini, ma una costruzione dell'uomo, un prodotto della società che, così, inasprisce l'isolamento in cui li relega.

re schernita dagli sguardi giudicanti degli altri, e Semimaru calerà in un vuoto sempre più profondo di silenzio e oscurità.

4. *Yorobōshi* (Il monaco mendicante)

Anche a Shuntokumaru, il protagonista di *Yorobōshi* diventato cieco in seguito a una calunnia infamante su di lui, è riservato lo stesso destino di Semimaru: sarà allontanato dall'opulenza della sua casa e condannato a vivere in povertà senza che ciò corrompa la sua purezza d'animo. Tuttavia, a differenza dello sventurato figlio dell'imperatore Daigo, in fondo al suo cuore serba la speranza di essere perdonato, e le immagini che descrive sono vivide, perché ricalcano i ricordi di paesaggi che ha avuto modo di vedere prima di perdere la vista. Pur vergognandosi del suo handicap, non lo percepisce come una macchia indelebile, confidando che prima o poi il trionfo della verità sulla menzogna gli faccia giustizia. Ciononostante, le prime parole pronunciate dallo *shite* nell'*issei*¹⁷ fanno riferimento alla sua cecità: «Non vedo la luna al suo sorgere e tramontare, così come non distinguo la notte dal giorno» (Sanari 1982, 3318).¹⁸ L'immagine della luna, nel *nō*, spesso richiama il Buddhismo, e non riuscire a vederla equivale a essere lontani dall'Illuminazione e, quindi, dalla salvezza.¹⁹ Eppure, quando a non poterla ammirare sono personaggi non vedenti, emerge anche il suo aspetto estetico, una bellezza preclusa a chi ha già avuto la sfortuna di essere stato emarginato. È come se l'algido satellite appartenesse solo al mondo dei normali: entrando a far parte del corredo di bellezza codificata artatamente costruito da una ristretta cerchia di privilegiati, la luna, celandosi, agisce come la società, escludendo Shuntokumaru e i suoi simili dallo spettacolo della sua vista.

Il rapporto che lega la cecità al disonore è biunivoco. Se è vero che l'essere nato cieco ha causato l'allontanamento dalla corte di Semimaru, è altrettanto vero che l'onta, per quanto ingiusta, ha condotto Shuntokumaru alla perdita della vista: «Si copiose sono state le lacrime che ho versato, al pensiero che la calunnia di qualcuno mi avesse accusato di una condotta contraria alla pietà filiale, che la vista mi si è offuscata fino a rendermi cieco» (Sanari 1982, 3318).

Il padre, ravvedutosi e pentitosi di aver disconosciuto il suo amato figlio, cerca conforto e redenzione nel *segyō*²⁰ e si reca al Tennōji: «è il giorno dell'equinizio nel secondo mese e, con questo tempo mite, nello stesso posto nobi-

¹⁷ È il modulo della struttura di un dramma di *nō* con cui, attraverso un linguaggio in versi, si marca l'entrata in scena di un personaggio.

¹⁸ Per *Yorobōshi* mi sono avvalsa del testo contenuto nel quinto volume della raccolta *Yōkyoku taikan* curata da Sanari.

¹⁹ La cecità di Shuntokumaru, sopravvenuta per il troppo dolore causato da una calunnia infamante, non è solo fisica. In preda all'angustia e al tormento, il suo cuore è, similmente ai suoi occhi, nelle tenebre e, quindi, incapace di vedere la luce salvifica della luna.

²⁰ Una pratica buddhista, in questo caso della durata di 7 giorni, che prevede l'elargizione di elemosine e offerte con la speranza di poter rinascere nel paradiso di Amida (Matsuo 2007, 121).

li e plebei si raccolgono per le offerte, che esorto ad accettare»²¹ (Sanari 1982, 3319). Luoghi come la barriera di Osaka, o il Tennōji in speciali occasioni, diventano spazi condivisi da ricchi e poveri, aristocratici e artisti di strada, dove i muri eretti dalle differenze di status sociale si abbattano, rendendo possibile, in questo caso, l'incontro del padre benestante con il figlio mendicante. In quanto territori liminali, frequentati dai privilegiati e dagli ultimi della società, riflettono l'essenza dei protagonisti di *Semimaru* e *Yorobōshi*, entrambi ridotti a miseri questuanti nonostante i nobili natali.

Il disonore trasforma l'aspetto esteriore di questi personaggi. Dunque, la vista permette alla società di emarginarli e al padre di Shuntokumarū di definirlo uno *yorobōshi*²² (mendicante). Sarà solo grazie all'udito, quando sentirà il suono della sua voce, che sarà in grado di riconoscere suo figlio perduto:

Michitoshi «Il mendicante che si sta avvicinando è una sorta di *yorobōshi*»

Shuntokumarū «Tutti chiamano quelli come me *yorobōshi*. In effetti sono un cieco dall'incedere incerto e, come un carro a cui manchi una ruota, il mio passo vacilla. È dunque giusto che mi chiamate *Yorobōshi*»

Michitoshi «Ha pronunciato solo poche parole, eppure il suo sembra un animo invero raffinato» (Sanari 1982, 3319-20).

Il marchio infamante della società è così indelebile che il protagonista sente di aver perso la propria identità, il diritto di portare un nome che lo ricondurrà alla famiglia da cui è stato sconosciuto. E così *yorobōshi*, uno dei termini comuni per definire i mendicanti dal passo incerto e simili a monaci, diventerà il suo nuovo nome. È interessante notare come ad assegnargli un nome per questa nuova esistenza sia proprio il padre, colui che un nome gli aveva dato già alla nascita: un gesto importante che indica una forma di riconoscimento e di appartenenza, e che si rivelerà prodromico al successivo ricongiungimento, quando il figlio sarà nuovamente ammesso nella casa paterna. Una vera e propria rinascita a una nuova vita. Tuttavia, il suono della voce non basta. È necessario che sia attraverso la vista che il padre riconosca, riabilitandolo socialmente, il figlio, dopo averlo condannato a un'esistenza che lo aveva visibilmente cambiato: «Quale prodigio! A ben guardare è proprio il figlio che ho mandato via di casa» (Sanari 1982, 3323-24). Per ristabilire la propria posizione nella società, però, è necessario mostrarsi attraverso un'identità riconoscibile. Questo giustifica il seguente scambio di battute:

²¹ Si tratta dell'equinozio di primavera che cade l'ottavo giorno del secondo mese del calendario lunare, chiamato anche *o-chūnichi* (lett. il giorno di mezzo) perché corrisponde al giorno centrale della settimana dell'equinozio. In questa occasione al Tennōji accorrevano in molti per il *nissōkan*, una pratica buddhista, perché si credeva che guardare il sole tramontare verso il portale occidentale del tempio equivallesse a contemplare il paradiso di Amida.

²² Questo appellativo veniva usato per indicare dei monaci che elemosinavano cibo. Il loro aspetto era trasandato e, debilitati dalla fame e dal continuo girovagare, incedevano con un'andatura barcollante (*yoroyoro*). Al Tennōji Shuntokumarū, cieco e provato da un'esistenza di stenti, deve essere apparso proprio come uno *yorobōshi*.

Michitoshi: «Ora che è calata la sera e la folla si è dispersa, ditemi qual è il vostro nome e cosa vi ha ridotto così»

Shuntokumarū: «È una richiesta inaspettata! Un tempo rispondevo al nome di Shuntokumarū e vivevo nel villaggio di Takayasu»

Coro: «Che gioia incontenibile! Io sono tuo padre, Takayasu Michitoshi»

Shuntokumarū: «È proprio la voce di mio padre quella che sto sentendo» (Sanari 1982, 3327)

I due si allontaneranno col favore delle tenebre e al suono della campana, due elementi riconducibili, ancora una volta, alla vista e all'udito.

5. *Kagekiyo*

Anche del protagonista di *Kagekiyo*, omonimo valoroso guerriero dei Taira diventato cieco in seguito all'esilio,²³ si sentirà prima la voce proveniente dal suo capanno e poi se ne vedrà l'aspetto, quello di un povero cantastorie. Il pubblico condivide con lo *tsure*, la figlia Hitomaru che va in cerca del padre, questa stessa esperienza: infatti, l'attore che interpreta *Kagekiyo* viene portato in scena all'interno dello *tsukurimono* che rappresenta la sua capanna, quindi risulta visibile agli spettatori solo dopo che, dal suo interno, ha intonato la *Shōmon no utai* (La canzone del cancello di pini):

Celato dai pini che, come un cancello, serrano il mio capanno, in solitudine meno la mia grama vita. Non percepisco il passaggio del tempo perché del sole e della luna non vedo il bagliore. E così, nell'oscurità di questo abituro, indolente dormo e, al mutar delle stagioni, non cambio la veste su questo corpo ridotto pelle e ossa (Koyama *et al.* 1975, 263).²⁴

Anche qui, come in *Semimaru*, la capanna è simbolo di emarginazione sociale e specchio, nel suo essere buia, delle tenebre che sono calate non solo sulla vista ma sull'intera esistenza dei protagonisti. È, infatti, interessante notare come Shuntokumarū, per il quale è previsto un reinserimento nella società, non venga confinato in nessuna capanna.

È con le parole appena citate che si fa cenno per la prima volta alla cecità di *Kagekiyo*²⁵ ma, a differenza di Shuntokumarū, questa non viene chiaramente

²³ Come racconta anche la figlia nella *sashi*, *Kagekiyo*, dopo la sconfitta dei Taira, verrà esiliato dai Minamoto a Miyazaki nella provincia di Hyūga. Viene così presentata, già nell'incipit, la condizione di isolamento a cui è stato condannato l'intrepido guerriero. Presentare *Kagekiyo*, negli ultimi giorni della sua vita, come un cantore cieco delle epiche battaglie dei Taira e Minamoto è un'invenzione del nō.

²⁴ Per *Kagekiyo* mi sono avvalsa della versione contenuta nel secondo volume della raccolta *Yōkyōkushū* curata da Koyama *et al.*

²⁵ In *Shusse Kagekiyo*, opera di Chikamantsu Monzaemon (1653-1724) scritta per il *jōruri*, nonostante la disfatta dei Taira, Yoritomo, in seguito a un evento miracoloso, decide di graziare *Kagekiyo*. Questi, riconoscendo, si accieca estirpandosi gli occhi dalle orbite per resistere all'innato istinto di vendicarsi del suo più grande nemico.

collegata all'onta subita. Fa piuttosto parte della metamorfosi che segue l'allontanamento, un cambio di vita che, anche in questo caso, determinerà l'acquisizione di una nuova identità. A Hyūga, nelle vesti di menestrello cieco, sarà conosciuto come Hyūga no Kōtō, rinomato per le sue doti canore.²⁶ Aku-shichibyōe Kagekiyo, il nome dell'intrepido guerriero, si è dissolto con la polvere dei campi di battaglia, che solo nei ricordi ritornano a popolarsi di valorosi eroi. Sarà il *waki*, un abitante del luogo, a collegare queste due esistenze quando viene interpellato dalla figlia di Kagekiyo:

Quel mendicante cieco è Kagekiyo. [...] Kagekiyo divenuto cieco da entrambi gli occhi non ha potuto fare altro che radersi il capo e, preso il nome di Hyūga no Kōtō, vive chiedendo l'elemosina ai viaggiatori e con quel poco che gli dona la povera gente come me. Forse vergognandosi del suo attuale aspetto, così diverso da quello di un tempo, non ha voluto dirvi il suo nome» (Koyama *et al.* 1975, 265-66).

Infatti, Kagekiyo aveva riconosciuto la figlia grazie alla sua voce. Eppure, per amor suo, aveva deciso di non palesarsi, struggendosi nel dolore di non poterla vedere: «È incredibile ma la persona che ho qui dinanzi non è un'estranea, ma la figlia di questo povero cieco. [...] Che pena! Sono un cieco che, pur potendo sentire la sua voce, non riesce a vederne l'aspetto. Un atto d'amore paterno, lasciarla andar via senza dirle il mio nome» (Koyama *et al.* 1975, 264).

Attraverso le parole del coro, lo *shite* testimonia come, con la perdita della vista, si sia acuita la capacità di udire i suoni che lo circondano e abbia sviluppato la non comune abilità di leggere nel cuore delle persone e di ammirare i paesaggi che si affacciano nella sua mente:²⁷

Sebbene i miei occhi siano stati privati della luce, basta che le persone pronuncino una sola parola e io so cosa c'è nella loro mente. Sui monti, dove soffia il vento tra i pini, ora nevicca. In sogno, da cui risvegliarsi è penoso, vedo fiori che non potrei percepire. E lungo la costa di una spiaggia selvaggia sento l'infrangersi delle onde. Starà forse salendo la marea (Koyama *et al.* 1975, 267).

I ciechi nel *nō* perdendo il loro status sociale acquisiscono un'arte che esibiscono. In questo caso, Kagekiyo racconterà, su richiesta della figlia, le sue gesta eroiche a Yashima, con gli elementi visivi che passano in primo piano. Si tratta della descrizione di un passato in cui ancora alta era la reputazione di Kagekiyo prima che perdesse la vista. Da ciò si rileva quanto inscindibile sia il legame tra vista e riconoscimento sociale, così come tra cecità e disonore.

²⁶ L'arte diventa, per questi protagonisti ciechi, un mezzo di sopravvivenza, come per molte figure di artisti girovaghi.

²⁷ Se Semimaru può contare unicamente sull'udito per connettersi con il mondo esterno, Shuntokumarū e Kagekiyo, che non sono ciechi dalla nascita, possono ancora, anche se solo con la mente, ammirare scorci di paesaggi impressi nella memoria.

Kagekiyo vide [i numerosi guerrieri dei Minamoto precipitarglisi incontro] e disse «Quanto trambusto!». Alla luce del tramonto luccicò la sua spada quando la sferrò contro i suoi nemici che si dispersero fuggendo. Ma lui non se li sarebbe fatti scappare. «Vergognatevi, voi guerrieri [che ve la date a gambe levate]!» (Koyama *et al.* 1975, 271).

C'è stato un tempo in cui era Kagekiyo che poteva tacciare gli altri di infamia. Nel triste presente non può far altro che separarsi da Hitomaru a cui chiede di pregare per la sua anima. Il dramma si conclude con le parole con cui la figlia si accommiata, e quella voce sarà tutto ciò che gli ricorderà il suo legame con lei.

6. Conclusioni

Nella sedicesima sezione del *Kakyō* (Lo specchio del fiore) intitolata «Hihan no koto» (Sul giudicare [un dramma]), Zeami descrive i tre modi attraverso cui è possibile avvicinarsi al *nō*: ad ognuno di essi corrispondono determinate caratteristiche dell'opera e una certa abilità sia dell'attore sia dello spettatore, che non è mai parte passiva della rappresentazione. Nell'identificare in maniera esemplificativa queste tre modalità, Zeami ricorre ai sensi per poi finire col trascendere i sensi stessi. La percezione del *nō* passa, infatti, attraverso tre livelli che, in ordine ascendente, sono: la vista, l'udito, la mente. La sezione termina poi con un precetto: «Dimentica lo spettacolo e guarda la performance. Dimentica la performance e guarda lo *shite*. Dimentica lo *shite* e guarda il suo spirito. Dimentica quello spirito e avrai conosciuto realmente il *nō*» (Omote e Katō 1974, 104).

Nei drammi analizzati c'è sempre la necessità di superare il limite imposto dai sensi. L'impossibilità di vedere spinge i personaggi a ricorrere al suono, e quando anche il suono sembra insufficiente allora sarà la mente, la propria interiorità, a prendere il sopravvento. Tuttavia, nei primi due drammi, i protagonisti maturano un risentimento che oscura i loro animi, precipitandoli in un tormento che non si estingue con la morte. Le descrizioni delle torture che patiscono, e che talvolta infliggono, occupano il *nochiba* (seconda parte) in cui lo spirito adirato appare. Ed è per questo motivo che la seconda parte di *Kinuta* e *Aya no tsuzumi* viene identificata come *mugen* (*nō* di sogno).

Quando l'impossibilità di vedere non è generata dalla noncuranza o dalla perfidia della persona amata, ma dalla cecità, i protagonisti anche se condannati a vivere un'esistenza penosa e solitaria, oltre a fare di fatto affidamento unicamente sull'udito, sviluppano la capacità di vedere attraverso la mente, un modo più profondo di percepire la realtà. La cecità, tuttavia, diventa uno stigma che isola chi ne è affetto, ma non susciterà alcun rancore nei personaggi, che accetano il loro triste destino con una pacata rassegnazione. Ecco perché gli ultimi tre drammi rientrano nella tipologia dei *genzai mono* (drammi del mondo reale). I non vedenti di questi drammi hanno subito un allontanamento, eppure si imbattono casualmente in un proprio familiare. Quando, però, l'emarginazione è irreversibile – come in *Semimaru* e in *Kagekiyo* – l'incontro con un membro della propria famiglia termina con una nuova separazione. Il riconoscimento,

nonostante l'aspetto visibilmente mutato – non prefigura un ritorno all'esistenza precedente. Il protagonista sa che nulla potrà ricondurlo al suo passato glorioso sebbene, soprattutto nel caso di *Kagekiyo*, venga rievocato il proprio nome. Ma il suo suono è destinato, così come chi a quel nome risponde, a cadere nell'oscurità dell'oblio.

Bibliografia

- Katō, Eileen, trad. 1977. "Kinuta." *Monumenta Nipponica* 32 (3): 332-46.
- Koyama, Hiroshi, et al., a cura di. 1975. *Yōkyokushū*. 2 voll. *Nihon koten bungaku zenshū* 33-34. Tokyo: Shōgakukan.
- Matsuo, Kenji. 2007. *A History of Japanese Buddhism*. Kent, UK: Global Oriental.
- Omote, Akira, e Katō, Shūichi, a cura di. 1974. *Zeami Zenchiku*. *Nihon shisō taikei* 24. Tokyo: Iwanami shoten.
- Omote, Akira, e Yokomichi, Mario, a cura di. 1960. *Yōkyokushū*. 2 voll. *Nihon koten bungaku taikai* 40-41. Tokyo: Iwanami shoten.
- Sagiyama, Ikuko, trad. e cura di. 2000. *Kokin Waka Shū*. *Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*. Milano: Ariete.
- Sanari, Kentarō, a cura di. 1982. *Yōkyoku taikan*. 7 voll. Tokyo: Meiji shoin.
- Tyler, Royall, trad. e cura di. 1992. *Japanese Nō Dramas*. Londra: Penguin Books.

Alla «dimora degli immortali». I frammenti del *Tango no kuni fudoki*

Antonio Manieri

Abstract: The present essay addresses the analysis of three fragments from the *Tango no kuni fudoki* (Record of the Tango province and its customs), which have reached us indirectly through various mediaeval sources. The *Tango no kuni fudoki* is one of the provincial chronicles compiled in response to Queen Genmei's edict in 713. Although these three fragments do not provide a complete understanding of the original text, they offer insights into certain anecdotes closely tied to the narrative of the ancient province. This paper will begin by introducing the characteristics of the text, including its dating, authorship, and style. Following this introduction, the essay will delve into the themes present within the fragments, considering their connection to subsequent historical and cultural developments. Ultimately, the paper will provide an annotated translation of the three fragments, aiming to shed light on their content and significance.

Keywords: fudoki, Tango province, Nara period, Urashima Tarō, Hagoromo

Il *Tango no kuni fudoki* (Cronaca della provincia di Tango e dei suoi costumi) è uno dei numerosi resoconti geografici redatti in risposta all'editto della sovrana Genmei (660-721, r. 707-15) del 713.¹ L'editto richiedeva la stesura di cronache delle province, successivamente chiamate *fudoki* (lett. «cronache delle terre e dei costumi»), affinché, nell'opera di centralizzazione dello stato e di legittimazione della dinastia Yamato, si acquisissero informazioni sulle terre non direttamente perlustrabili, si esaminasse e valutasse l'operato dei funzionari locali, e si adattasse alla mitopoiesi della sovranità il variegato corpus delle leggende locali.²

Come la quasi totalità dei *fudoki*, anche il testo relativo alla provincia di Tango, che occupava la parte settentrionale dell'attuale prefettura di Kyōto affacciata sul Mar del Giappone, è pervenuto soltanto in forma frammentaria e in tradizione indiretta. Le citazioni provengono da testi medievali e sono motivate dalla necessità di riferimento a un precedente testuale autorevole per spiegare passi di fonti antiche.

¹ In questo saggio tutte le trascrizioni dal giapponese antico o moderno sono in Hepburn, ignorando le differenze diacroniche di pronuncia, tranne nei casi in cui si discute un qualche elemento linguistico del giapponese antico, per i quali si seguirà Vovin 2020.

² L'editto è in *Shoku Nihongi* (Annali del Giappone. Continuazione, 797): Aoki et al. 1992, 196.

Antonio Manieri, University of Naples L'Orientale, Italy, amanieri@unior.it, 0000-0002-4064-5466

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Antonio Manieri, *Alla «dimora degli immortali». I frammenti del Tango no kuni fudoki*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.17, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 167-180, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

Dei tre frammenti in nostro possesso, il primo riguarda il villaggio di Hayashi nel distretto di Yosa, di cui si racconta l'origine di un promontorio chiamato «il ponte celeste»; il secondo narra una versione della storia di Urashima Tarō ambientata nel villaggio di Hioki, sempre nel distretto di Yosa; il terzo riporta una versione della leggenda di Hagaromo connessa con i villaggi di Hiji e Nagu nel distretto di Tanba. Si tratta, perciò, di alcune fra le attestazioni più antiche di importanti motivi della letteratura giapponese, divenuti veri e propri *topoi* culturali, continuamente soggetti a riscrittura. È questo un filone di ricerche al quale Ikuko Sagiyama, a cui questo saggio è dedicato, ha rivolto sempre studi attenti e appassionati.

Presenterò qui i tre frammenti del *Tango no kuni fudoki*, di cui sarà fornita anche per la prima volta la traduzione annotata in italiano, mostrandone in particolare il valore culturale che il testo ha assunto nel lungo periodo della storia giapponese.³

1. La datazione e la trasmissione del testo

La provincia di Tango fu creata nel 713 durante il regno di Genmei, scorporando dall'allora provincia di Tanba (丹波, letta *Tanipa/Taniwa* nei testi di Nara) i cinque distretti più a nord: Kasa, Yosa, Tanba (in seguito ridenominato Naka), Takeno e Kumano (Aoki et al. 1992, 196-97). Nel toponimo Tango 丹後, infatti, il primo carattere richiama il nome di Tanba e il secondo 後, lett. «dopo» (sia in senso spaziale, sia temporale), è usato, come spesso nelle determinazioni geografiche antiche, per indicare la parte della regione al di là di un'altra.⁴

Generalmente le porzioni di *fudoki* pervenute in tradizione indiretta consistono soltanto di brevi frasi o di singole parole, ma quelli di Tango sono brani piuttosto lunghi. Il Frammento 1 e il Frammento 2 sono riportati come *loci similes* nello *Shaku Nihongi* (Annali del Giappone. Spiegazione), che è il più antico commentario pervenuto sul *Nihon shoki* (Annali del Giappone, 720), compilato dal sacerdote shintō Urabe no Kanekata (ca. 1278-1306) fra il 1274 e il 1301.⁵ Nello specifico, il Frammento 1 è tratto da una voce del Libro v relativa allo *ama no ukihashi* («celeste ponte fluttuante»), mentre il Frammento 2 è estrapolato dalla voce su Urashimako nel Libro xii. Il Frammento 3, invece, è pervenuto perché citato alla voce sul santuario di Nagu nel *Gengenshū* (Raccolta sulle origini), un testo in otto libri sullo Ise shintō di periodo medievale, redatto fra il 1337 e il 1338 e attribuito a Kitabatake Chikafusa (1293-1354).

³ Non c'è uno studio complessivo sui tre frammenti. Yamamoto McKeon 1996, 50-54 approfondisce il Frammento 2 in relazione ad altre fonti e ne fornisce una traduzione in inglese. Altre traduzioni in inglese sono in Tyler 1987, 154-155 e Akima 1993, 144-146, in tedesco in Naumann e Naumann 1973, 27-29. Una traduzione del Frammento 3 è in Palmer 2010, 313-314.

⁴ Si veda, ad esempio, Bungo vs. Buzen, Higo vs. Hizen, ecc. (Manieri 2022, 18-19).

⁵ Per informazioni più dettagliate sul testo si veda Manieri 2022, 193.

I tre frammenti purtroppo non contengono elementi per datarli con certezza. L'unico riferimento a un personaggio storico è quello a Iyobe no Umakai (?-703 ca.), di cui si dirà più in dettaglio *infra*, ma che comunque morì prima dell'editto di Genmei. Un discrimine per una datazione post 739 è l'assenza del sistema *gōrisei*, per il quale al villaggio venne attribuito il carattere 郷 (*gō*), mentre il 里 (*ri*) divenne una sottounità del villaggio, che fu in vigore dal 715 al 739, e l'uso per indicare i punti cardinali dei caratteri più comuni per i *fudoki* del medio VIII secolo (南, 北, 西, 東), invece che quelli in auge negli anni immediatamente successivi all'emanazione dell'editto di Genmei (乾, 坤, 巽, 艮).

2. L'autore

Come della quasi totalità dei *fudoki*, nemmeno del *fudoki* di Tango conosciamo l'autore. Nel Frammento 2 si fa riferimento a una vecchia versione della storia redatta da un ex governatore della provincia, Iyobe no Umakai, che fu un erudito e funzionario attivo fra i regni di Jitō (645-702, r. 686-97) e di Monmu (683-707, r. 697-707). Di lui sappiamo che nel 689 era stato nominato funzionario responsabile della compilazione di documenti (*senzengen shi*) (Sakamoto et al. vol. 2, 496-498), e che nel 700 e nel 701 aveva ricevuto emolumenti per la sua partecipazione alla compilazione del *Taihō ritsuryō* (Codici penali e amministrativi dell'era Taihō, 701) (Aoki et al. 1992, 28-29 e 44-45).⁶ Non abbiamo notizie certe della nomina di Iyobe no Umakai a governatore di Tango, ma l'attestazione rimarca il ruolo dei funzionari provinciali nella redazione delle cronache.

Non è da escludere, quindi, che anche il *fudoki* di Tango abbia avuto una compilazione stratificata, in cui in una prima fase furono i funzionari dei distretti a fornire resoconti sulle loro terre, mentre in una seconda fase fu cura dei funzionari di provincia rivedere il testo.

3. La lingua e lo stile

Il *fudoki* di Tango è un testo mistilingue, poiché pur essendo scritto in sinitico, riporta in fonogrammi alcune canzoni, i nomi di taluni personaggi, e in un caso anche un arcaismo, in quanto i compilatori registrano il nome vernacolare per giustificare l'origine di un toponimo.

La sintassi in sinitico non presenta grandi difficoltà ed è spesso abbellita da passi in prosa parallela, apice della formalità del periodo delle Sei Dinastie, che si riscontra anche nello *Hitachi no kuni fudoki* (Cronaca della provincia di Hitachi e dei suoi costumi, 713-718 ca.) (Manieri 2013, 34-36). Manca completamente, però, la prosa poligrammatica e il *senmyōgaki* («scrittura in stile degli editti») che caratterizzano lo *Harima no kuni fudoki* (Cronaca della provincia di Harima

⁶ Una sua poesia è scelta nel *Kaifūsō* (Raccolta in onore di antichi poeti, 751), in cui è indicato come «precettore imperiale di quinto rango inferiore minore» (Maurizi 2002, 39).

e dei suoi costumi, 714-715 ca.), molto vicino nello stile al *Kojiki* (Un racconto di antichi eventi, 712) (Palmer 2016, 26).

4. I contenuti

I frammenti del *Tango no kuni fudoki* non forniscono alcun riferimento ai caratteri propizi, alle risorse, alle notizie sulla fertilità del suolo richiesti nell'editto di Genmei e di cui sono infarciti i *fudoki* pervenuti in tradizione diretta. Si tratta soltanto di tre «antichi eventi e fatti insoliti narrati dagli anziani di generazione in generazione», che pure richiedeva la sovrana. Sono tre storie in cui la spiegazione di un etimo offre l'occasione per raccontare il mito di fondazione o una storia legata a quel luogo e, in particolare, a quel toponimo. Nel loro sviluppo narrativo, i tre brani sono del tutto compiuti e autonomi, destinati a grande fortuna nel panorama letterario posteriore. La storia di Shimako, rimasta fortemente ancorata all'oralità, è stata ripresa in *otogizōshi* medievali e nelle fiabe raccolte dai folcloristi giapponesi del Novecento, primo fra tutti Yanagita Kunio (1875-1962), mantenendo il suo carattere di racconto popolare.⁷ La storia della fanciulla celeste, invece, ha intrapreso la strada della drammatizzazione lirica, come nel dramma *nō Hagoromo* (La veste di piume) di Zeami Motokiyo (ca. 1363-1443).⁸

Nello specifico, il Frammento 1 racconta di un ponte che collega la terra e il cielo, costruito da Izanaki e crollato mentre la divinità dormiva. Nulla lascia pensare, però, che il ponte del frammento di Tango sia lo *ama no ukihashi* («fluttuante arco del cielo»), che costruì Izanaki con Izanami nel mito cosmogonico del *Kojiki*. Collegando in verticale la terra con il cielo, questi *hashi* 橋 erano immaginati, probabilmente, più come una scala o come un arco simile all'arcobaleno, invece che come un ponte in senso stretto.⁹ Il luogo indicato nel frammento corrisponde a quello che oggi è chiamato Amanohashidate, una lingua di sabbia ricoperta di pini, che per circa tre chilometri congiunge le due rive della baia di Miyazu e che dà effettivamente l'impressione di essere un ponte: un'immagine, quindi, che non stride con il racconto del ponte (verticale) crollato.

Il Frammento 2 riporta la storia di Shimako che incontra una tartaruga dai cinque colori che si rivela poi essere la figlia del dio del mare e che gli propone

⁷ Dai folcloristi sono state rintracciate varie fiabe su Urashima Tarō in varie regioni. Si rimanda, per esempio, alla raccolta in Orsi 1998, 229-31 e 292-93.

⁸ Per la traduzione di *Hagoromo* in italiano (nella versione della scuola Kongō), si veda Milasi 2013.

⁹ Villani (2006) traduce *ama no ukihashi* con «flessuosi ponteggi del cielo», probabilmente per ovviare a questo problema. A questa tipologia di «ponti celesti» appartiene anche lo *yasobashi* 八十橋 («miriadi di archi») del villaggio di Yake nello *Harima no kuni fudoki* (Uegaki 1997, 26-27), che Palmer (2016, 87) rende con «stone steps», spiegando che si tratta di un *ladder*. Su come fossero immaginati questi sentieri fra cielo e terra, se più nella forma di un ponte o in quella di una scala, si è interrogato anche Yanagita Kunio (1937, 45), che riteneva più convincente che il riferimento al ponte/scala nel frammento di Tango dovesse riferirsi più a una ripida scogliera.

di dirigersi a bordo della barca verso il monte Hōrai (Penglai), ovvero una delle tre isole in cui dimorano gli immortali. Si tratta di una delle prime versioni del mitologema di Urashima Tarō: conosciuto come Shimako di Mizunoe, Urashimako, Urashima Tarō, il racconto ha goduto di grande fortuna nella storia culturale giapponese, tanto che il governo Meiji ne inserì una versione nel sillabo di stato. L'evoluzione di Urashima Tarō nel lungo periodo trascende i fini di questo saggio, per cui mi limiterò ad alcune considerazioni sul frammento nel contesto della produzione del periodo di Nara.¹⁰

Il testo è registrato nello *Shaku Nihongi*, in una sezione che commenta il breve passo su Urashimako nel *Nihon shoki*, Libro XIV, Yūryaku 22.7:

Nel settimo mese, Urahimako della baia di Mizunoe, uomo di Tsutsukawa, nel distretto di Yosa della provincia di Taniwa, salì su una barca per andare a pescare, ma riuscì a prendere soltanto una grande tartaruga. All'improvviso, questa grande tartaruga si trasformò in una donna e, allora, Urashimako la prese in moglie. I due salparono in mare e si diressero verso il monte Penglai, dove incontrarono moltitudini di immortali.¹¹

La versione del *Nihon shoki* è molto breve, ma non presenta differenze nel filo conduttore della storia. Cambiano soltanto due elementi: il nome del protagonista, che qui è Urashimako, e la provincia, che è Tanba (Taniwa), poiché la redazione del testo precede sicuramente lo scorporamento di Tango da Tanba e perché comunque ai tempi di Yūryaku, in cui la vicenda è ambientata, quello era il nome della provincia.

Sempre del periodo Nara è anche una versione in poesia della storia, riportata in *Man'yōshū* (Raccolta di diecimila foglie, *post-759*), Libro IX, 1740-1741, composta da Takahashi no Mushimaro (VIII sec.).¹² Rispetto a questo testo le differenze sono tante: l'ambientazione rimanda a Sumiyoshi (Suminoe nel testo); il pescatore non cattura la tartaruga, ma la fanciulla gli appare già in forma umana; prima dell'incontro riesce a prendere grandi quantità di pesci in sette giorni.

Yamamoto McKeon (1996) riconosce nelle versioni pre-Heian della storia soprattutto una forte componente «romantica» dell'amore tradito, ma ad accomunare i tre testi, lungi da qualsiasi messaggio morale come invece risulterà nelle versioni Meiji, è l'insieme di credenze sull'immortalità di matrice taoista: la tartaruga, la nube sospinta dal vento, il monte Penglai/Hōrai, lo scrigno di giada, sono tutti elementi che rimandano al simbolismo dell'eternità. Del resto è insistente il riferimento al «mondo degli immortali» («casa degli immortali che è

¹⁰ Per una dettagliata ricostruzione dai testi arcaici fino alle fiabe moderne, si veda Yamamoto McKeon (1996). Una traduzione italiana (dall'inglese) della versione di era Meiji è in Crinò (2020).

¹¹ La traduzione è condotta sul testo in Sakamoto et al. (vol. 1, 497).

¹² Il testo è in Kojima et al. (vol 2, 414-17). Per la traduzione della poesia si rimanda a Sagiyaama 1984, 175-76 e Muccioli 2015, 56-58. La poesia su Urashimako del *Man'yōshū* è anche il tema di uno dei primi saggi sulla letteratura giapponese di Vincenzo Siniscalchi (1914) per *L'Eco della cultura*, che proponeva anche la traduzione in italiano.

su nel Cielo» 天上仙家之人, «dimora degli immortali» 仙都, «aldilà degli esseri divini e immortali»), in contrapposizione al «mondo degli uomini» (人間, ma anche «volgo dei miei familiari» 親故之俗). Questo mondo degli immortali è altrove rispetto alla terra, in una visione cosmogonica di tipo orizzontale, in cui il cielo è considerato anche come un mare primordiale (Akima 1993, 146).

Nelle poesie, probabilmente apocrife, in calce al brano, ricorre in fonogrammi la parola Tokoyo, «l'eternità» (Tokoyobe «la landa dell'eternità», Tokoyo no hama «le rive dell'eternità»), un cui equivalente in sinogrammi 常世, non attestato nelle fonti cinesi, compare nella Premessa del *fudoki* di Hitachi per rimarcare l'abbondanza delle risorse. Il paese del Tokoyo corrisponde, inoltre, al monte Hōrai/Penglai, sul quale sorge il palazzo dei genitori di Kamehime. Il monte, topos fondamentale della letteratura taoista, è un'isola al di là del mare ed è descritto come un luogo di ricchezze e imponenti strutture, non dissimile dalla rappresentazione presente nel commentario di Guo Pu (276–324) allo *Shanhaijing* (Libro dei monti e dei mari, IV-III sec. p.e.v.): «[s]u di essa ci sono i palazzi degli Immortali, tutti fabbricati in oro e giada. Uccelli e animali sono tutti bianchi. Guardandola sembra fatta di nubi. È in mezzo al Bohai» (Fracasso 1996, 183).¹³

Il frammento, perciò, si pone in una rete di connessioni testuali sulle dottrine dell'immortalità, sviluppate anche in testi cinesi che hanno ampio seguito nel Giappone Nara, come il *Baopuzi* (Il maestro che abbraccia la semplicità, 317 ca.) o lo *Youxianku* (Visita alla dimora delle immortali, VIII sec.). È proprio l'interesse per queste dottrine, secondo Sakamoto Tetsuo (1967, 637), la motivazione che ha portato i compilatori del *Nihon shoki* (e dunque del *fudoki* di Tango) ad ambientare l'episodio di Shimako nel regno di Yūryaku, un sovrano particolarmente attento alle credenze sull'immortalità.

Il Frammento 3 propone una versione della leggenda di *Hagoromo*, la «veste di piume». Nella versione di Tango, a una fanciulla di origini divine intenta a fare il bagno con le sue sorelle vengono sottratte le vesti da una coppia di anziani che la vogliono come figlia, per cui lei, essere celeste, non riesce a spiccare il volo per tornare in cielo senza quell'abito prodigioso. In realtà, nel *fudoki* di Tango non c'è un esplicito riferimento alle «piume», come invece nella variante della storia presente in un frammento del *fudoki* di Ōmi, in cui viene sottratta la «celeste veste di piume» (天羽衣) a una delle otto sorelle celesti, che prima di scendere sulla terra erano uccelli bianchi che volteggiavano in cielo.¹⁴ Il motivo della veste di piume, che è un topos classico che permette alle creature celesti di tornare nel proprio mondo,¹⁵ diventa il fulcro anche nell'opera classica che propone il mito, il dramma *nō* di Zeami.

¹³ Per altre attestazioni nelle fonti di Nara del topos del «paese dell'eternità» si veda Manieri 2013, 51-54.

¹⁴ Nella versione di Ōmi, la creatura celeste è costretta a restare sulla terra da Ikatomi, che la prende in moglie, e dà alla luce quattro figli, due maschi e due femmine. Il brano è in Uegaki 1997, 578-79.

¹⁵ Si ricordi, al riguardo, anche la veste di piume nel *Taketori monogatari* (Storia di un taglia-bambù, IX sec.) (Boscaro 1994, 84).

Si tratta, quindi, di tre exempla di letteratura aneddótica, in cui la spiegazione dell'origine del toponimo è il pretesto per un viaggio nel passato, in una antica provincia, ma soprattutto in un immaginario mitico che dipinge la dimora degli immortali, alle quale almeno la lettura ci guida.

5. Traduzioni¹⁶

Cronaca della provincia di Tango e dei suoi costumi

Frammento 1

(Nella *Cronaca della provincia di Tango* è scritto:)

Distretto di Yosa.¹⁷

Nella parte nord-orientale rispetto alla sede del distretto vi è il villaggio di Hayashi. Sul mare sul quale si affaccia il villaggio si estende un promontorio imponente (è lungo mille duecento ventinove pertiche,¹⁸ largo in alcuni punti fino a nove pertiche, in altri fra dieci e venti pertiche). In passato veniva chiamato Ama no hashitate, ma in seguito fu rinominato colle Kushi. Infatti, l'augusto Izanaki, grande divinità che fondò il paese, per giungere fino al Cielo costruì un ponte.¹⁹ Per questo il nome era Ama no hashitate [che vuol dire «costruire il ponte per il Cielo»]. Una volta, però, mentre la divinità dormiva il ponte crollò e questo evento fu considerato straordinario e sorprendente. Per questo fu rinominato colle Kushibi [che vuole dire «inusuale»].²⁰ E ancora oggi si chiama così. Il mare a oriente del promontorio è il «mare di Yosa», quello a occidente il «mare di Aso».²¹ In queste acque vivono grandi quantità di pesci e molluschi, mentre poco numerosi sono i granchi.

Frammento 2

(Nella *Cronaca della provincia di Tango* è scritto:)

Distretto di Yosa.

Villaggio di Hioki.²²

In questo villaggio vi è la borgata di Tsutsukawa.²³ Fra i sudditi del luogo, viveva qui il capostipite dei signori dei Kusakabe,²⁴ il cui nome era Shimako di Tsutsuka-

¹⁶ La traduzione è condotta sul testo critico in Uegaki 1997, 472-88.

¹⁷ Area attualmente occupata dal distretto di Yosa e dalla città di Miyazu della prefettura di Kyōto.

¹⁸ «Pertica» traduce il *jō* 丈, un'unità di lunghezza che corrisponde a 2,9 m ca.

¹⁹ Izanaki è, con la sorella e compagna Izanami, la divinità primeva che secondo i miti del *Kojiki* e del *Nihon shoki* genera l'Arcipelago. Per la versione del mito del *Kojiki*: Villani 2006, 36-8.

²⁰ In giapponese antico l'aggettivo in *-siku kusi* è una variante di *kususi*.

²¹ Il mare di Yosa corrisponde all'attuale golfo di Miyazu, mentre il mare di Aso è chiamato tutt'oggi così.

²² L'odierna Hioki è una località marina della città di Miyazu, fra i fiumi Hata e Yoya.

²³ Attuale area del fiume Tsutsu, nel nord della penisola di Tango.

²⁴ I Kusakabe erano una gilda di militari. Con «signori» traduco *obito* 首.

wa. Sin dalla nascita nessuno gli era pari nell'incantevole aspetto e nell'eleganza.²⁵ Costui è conosciuto anche come Shimako della baia di Mizunoe.²⁶ Quanto riportato di seguito non è in contraddizione con quanto redatto dal precedente governatore, il capitano Umakai degli Iyobe.²⁷ Perciò ne propongo il contenuto.

Ai tempi del sovrano celeste che regnava sul mondo dalla reggia di Asakura a Hatsuse,²⁸ Shimako a bordo di una barchetta si diresse in solitaria verso il mare aperto per pescare.²⁹ In tre giorni e tre notti non riuscì a prendere nemmeno un pesce, ma alla fine catturò una tartaruga dai cinque colori.³⁰ Capi che si trattava di un fatto straordinario e la lasciò sulla barca, per poi assopirsi,³¹ quando all'improvviso la tartaruga si trasformò in una donna.³² Il suo volto non aveva eguali in bellezza.

Shimako le chiese: «Il villaggio è così lontano, qui nella distesa marina³³ non ci sono esseri, come avete fatto ad arrivare fin qui?»

La fanciulla rispose: «Da solo navigavate nel glauco mare,³⁴ uomo elegante. Su una nuvola sospinta dal vento³⁵ sono giunta fin qui».

Allora Shimako le chiese ancora: «E da dove giunge quella nuvola sospinta dal vento?».

La fanciulla rispose: «Sono della casa degli immortali che è su nel Cielo. Vi supplico di non dubitare di me. Ma di ricambiare questo amore».

Shimako allora capi che si trattava di una divinità e tenne a bada le sue paure e i suoi dubbi.

La fanciulla disse: «Il mio amore sarà fino alla fine del Cielo e della Terra, fino alla fine del Sole e Luna. Ma voi? Voi lo accettate?»

²⁵ Shimako non è soltanto esemplare di bellezza, ma anche di eleganza (風流), un ideale estetico ribadito anche più avanti nelle parole della fanciulla: 風流之士, lett. «uomo di eleganza».

²⁶ Mizunoe poteva essere un'insenatura corrispondente al lago Hanare, ma non è chiaro se sia un toponimo vero e proprio. Nella versione del Libro IX del *Man'yōshū*, Mushimaro è ispirato nella composizione della poesia dalle barche di pescatori sulla riva di Suminoe (ossia Sumiyoshi), vicino all'odierna Ōsaka.

²⁷ In questo caso *muraji* 連 («capitano») è posposto al nome personale come forma onorifica, in base all'articolo 68 dei *Kūjikiryō* (Legge sui documenti ufficiali) (Inoue et al. 1976, 400-01). Su Iyobe no Umakai, si veda il par. «L'autore» *supra*.

²⁸ Il sovrano Yūryaku, che visse e regnò nel V secolo.

²⁹ Nel Giappone arcaico, la pesca in mare aperto è un'attività prettamente maschile, mentre la raccolta di molluschi e piccoli pesci sulle acque basse e sulle rive è prerogativa delle donne. Lo ricorda Yamanoue no Okura (660-733 ca.) nell'incipit del *Chin'a jiai no bun* (Prosa in lamento di una malattia che mi ha colpito), nel Libro V del *Man'yōshū* (Kojima et al. vol. 2, 75-6), ma lo confermano anche dati archeologici: si veda, ad esempio, Barnes (1993, 74).

³⁰ La tartaruga è un rinomato simbolo di longevità nelle credenze est-asiatiche. I cinque colori rimandano alla dottrina delle cinque fasi e sono: nero, bianco, rosso, blu, giallo.

³¹ La scena che segue, quindi, sembra essere la descrizione di un sogno.

³² In seguito nel testo è sempre definita 女娘 (giap. *otome*), «fanciulla».

³³ 海庭, lett. «cortile marino».

³⁴ 蒼海. Il termine 蒼 (cin. *cang*) indica un colore fra il blu e il verde, spesso associato al mare e al cielo.

³⁵ La nuvola fluttuante che trasporta un immortale, riproposta anche alla fine del brano, è un topos dell'immaginario taoista.

Shimako rispose: «Non ho nulla da dire. Come posso rifiutare?»

E la fanciulla: «Vogate al largo, andiamo verso il monte Peng.»³⁶

E Shimako là si diresse. La fanciulla lo fece addormentare e in un istante giunsero su una grande isola, in mare aperto. Quella terra abbondava di giade, le torri di guardia luccicavano, i padiglioni splendevano. Cose mai viste con i propri occhi, mai udite con i propri orecchi.

Procedendo con calma, tenendosi per mano, giunsero dinanzi al portone di una imponente magione. La giovane disse: «Aspettate un po' qui.» Aprì il portone e vi entrò. Sette bambini andarono incontro [all'uomo] e dissero: «Lo sposo di Kamehime!»³⁷ Venne perciò a sapere che il nome della giovane era Kamehime. Uscì quindi la fanciulla, alla quale Shimako raccontò dei bambini, e lei gli disse: «Questi sette bambini sono le stelle di Subaru, questi otto sono le stelle di Amefuri.»³⁸ Non meravigliatevi!» E precedendolo lo introdusse all'interno, dove il padre e la madre della giovane lo accolsero. Dopo i saluti si sedettero e gli spiegarono della divisione fra il mondo degli uomini e la dimora degli immortali e di quanto fossero degni di ammirazione gli incontri fra uomini e divinità. Gli furono offerte gustose pietanze, e i fratelli e le sorelle levarono per lui le coppe. Anche le fanciulle dal viso cremisi del villaggio vicino si aggregarono. Lontano risuonavano i canti degli immortali, incalzanti procedevano le danze delle divinità. In questo banchetto così diverso da quelli degli uomini, nemmeno ci si accorgeva del tramonto del sole. Ma al crepuscolo i tanti immortali cominciarono a ritirarsi, finché non restò solo la giovane donna. I due, allora, si distesero spalla a spalla, intrecciarono le maniche delle vesti e consumarono il loro amore.

Passati già tre anni da quando Shimako si allontanò dal suo paese e gioiva della dimora degli immortali, inaspettatamente fu pervaso da un senso di malinconia per la sua terra e nella lontananza desiderava rivedere i suoi genitori. La tristezza lo sopraffaceva sovente, e il suo dolore giorno dopo giorno era sempre più grande. La fanciulla gli rivolse allora queste parole: «Negli ultimi tempi se vi osservo, mio amato, non sembrate quello di sempre. Vi supplico di dirmi quali pensieri vi turbano!» E Shimako: «Gli anziani dicevano che «l'uomo dappoco tiene agli agi, e una volpe muore con la testa rivolta verso la sua collina.»³⁹ Pensavo che questa fosse una sciocchezza, ma ora so che è la verità». «Volete forse tornare a casa?» E Shimako: «Ho lasciato il mondo comune dei miei familiari,

³⁶ Nel testo è 蓬山, e si riferisce al monte Penglai 蓬萊山, noto come Hōrai in Giappone.

³⁷ 龜比壳, lett. «principessa tartaruga».

³⁸ Si tratta di due delle ventotto costellazioni tradizionali cinesi (ed est-asiatiche). Subaru 昴 corrisponde, in particolare, alla costellazione delle Pleiadi e Amefuri 畢 a quella delle Iadi.

³⁹ Nella frase di Shimako ci sono due citazioni da testi cinesi: «un piccolo uomo desidera la sua casa» (小人懷土) è tratta dai *Lunyu* (Dialoghi) IV, 11: «L'uomo nobile di animo tiene alla benevolenza, l'uomo dappoco agli agi, l'uomo nobile tiene all'imparzialità, l'uomo dappoco al favore» (君子懷德, 小人懷土; 君子懷刑, 小人懷惠 (Lippiello 2006, 36-7); «una volpe muore con la testa rivolta verso la sua collina» (死狐首), invece, è tratta dal *Liji* (Riti) III, Tangong I: «la volpe, quando muore, sistema la sua testa verso la collina; questa è la benevolenza» (狐死正丘首仁也) (Ruan 1980 vol. 3/7, 8).

che avevo vicino, per venire nell'aldilà degli esseri divini e immortali, che mi era lontano. Sono così impaziente di volere rivedere i miei familiari che dico inezie. Vorrei perciò tornare alla mia terra natia e rivedere i miei genitori». La fanciulla si abbandonò in un pianto e disse triste: «Il nostro è un patto d'amore per miriadi di ere, saldo come l'oro e come la roccia. Come potete decidere in un solo momento di abbandonarmi per tornare al vostro paese?». Camminavano tenendosi per mano e conversavano tra loro, abbandonandosi al dolore e alla tristezza.

Alla fine, separando le sue maniche da quelle della fanciulla, [Shimako] si allontanò per prendere la sua strada. Qui i genitori e i familiari della fanciulla non potevano fare altro che osservarlo mentre triste si accingeva a partire. La fanciulla prese uno scrigno di giada⁴⁰ tra le mani e lo porse a Shimako, dicendo: «Se non mi dimenticherete e desidererete tornare a trovarmi, vi prego di stringere forte questo scrigno e di non aprirlo mai per vedere cosa contiene». Poi si salutarono e Shimako salì su una barca. La fanciulla gli disse di chiudere gli occhi e immediatamente Shimako si ritrovò nel suo villaggio di Tsutsukawa,⁴¹ nella sua terra natia. Guardandosi attorno nella borgata, vide che tutto, uomini e cose, era cambiato e capì che non era cosa buona.

Si rivolse allora a un uomo del villaggio: «Dove sono ora gli uomini della casa di Shimako della baia di Mizunoe?» E quegli rispose: «Di dove siete, voi, per chiedermi di un uomo del passato? Io ho sentito dagli anziani che in passato esisteva un uomo di nome Shimako della baia di Mizunoe, ma avventuratosi da solo nel glauco mare, non fece mai più ritorno. Sono passati più di trecento anni da allora, perché ora mi chiedete di lui?». Shimako incominciò a vagare confusamente per il villaggio ma non incontrò nessuno che conoscesse. Passarono dieci giorni. Allora, Shimako, nel desiderio di rincontrare la divina fanciulla, incominciò a carezzare lo scrigno di giada e, dimentico del patto, alla fine lo aprì. Nello stesso istante, il suo aspetto di fragrante orchidea⁴² spiccò il volo nel glauco cielo su una nuvola spinta dal vento. Shimako, capì che non avrebbe più rivisto la fanciulla, avendo infranto la promessa, e si fermò volgendo la testa [verso la terra degli immortali]. E andò vagando nelle lacrime.

Asciugate le lacrime levò questo canto:

*Alla landa dell'eternità
giungono le nubi.
Giungono là
con le parole del fanciullo di Urashima
di Mizunoe.*

⁴⁰ 玉匣, una scatola pregiata per contenere pettini e cosmetici. Nella versione del *Man'yōshū*, il termine ricorre tre volte in semantogrammi: 篋 (cin. med. *khep*, cin. mod. *qie*), che indica una «piccola scatola», 玉篋, lett. «scatola di giada», e il più generico 箱 (cin. med. *sjang*, cin. mod. *xiang*), «scatola».

⁴¹ Il carattere 郷 qui è usato con il significato generico di agglomerato, più che in senso amministrativo.

⁴² Cioè il suo aspetto giovane e bello.

E la divina donna rispose con la sua voce leggiadra:

*Alla landa di Yamato
ti spinse il vento,
ti allontanarono le nubi.
Restammo separati,
ma non dimenticarmi.*

E lui distrutto dal dolore d'amore:

*Pensando alla mia amata
apro la porta al mattino.
E li immoto
delle rive dell'eternità
odo le onde.*

I posteri hanno aggiunto i seguenti due canti:

*Se lo scrigno di giada
il giovane di Urashima
di Mizunoe
non avesse aperto,
ancora si sarebbero incontrati.
Alla landa dell'eternità
giungono le nubi.
Appaiono le nubi una ad una
[...]
Ma triste io resto qui.*

Frammento 3

(Nella Cronaca della provincia di Tango è scritto:)

Provincia di Taniwa Ulteriore.

Distretto di Taniwa.

Nella parte nord-occidentale rispetto alla sede del distretto, vi è il villaggio di Hiji.⁴³ Sulla sommità del monte di Hiji,⁴⁴ in questo villaggio, vi è un pozzo, il cui nome è Manawi.⁴⁵ Oggigiorno si è trasformato in uno stagno. Otto fanciulle celesti discesero verso questo pozzo per fare un bagno.⁴⁶ A un certo punto era nei

⁴³ Odierno territorio di Mineyamachō Hisatsugi, nella prefettura di Kyōto.

⁴⁴ Ovvero il colle attualmente conosciuto con il nome di Isanago, che ha un'altezza di 661 metri e si trova nella penisola di Tango.

⁴⁵ 真名井, lett. «pozzo prodigioso». *Mana* è un prefisso che si usa col significato di «prodigioso, meraviglioso». Si veda, ad es., l'uso in *manako* 真名子 «diletta fanciulla», in *Man'yōshū*, VI-1022 (Kojima et al. vol. 2, 156).

⁴⁶ Le fanciulle celesti 天女 sono otto, un numero che indica «moltitudine». Esseri celesti rappresentati in gruppo di sette, otto o nove figure sono presenti anche nel Frammento 2, nella varian-

paraggi una coppia di vecchi, che si chiamavano Wanasa Okina lui e Wanasa Omina lei.⁴⁷ Giunti vicino al pozzo furtivamente presero le vesti di una delle fanciulle celesti e le nascosero. Allora le fanciulle che avevano ancora le loro vesti volarono in cielo, mentre quella che era rimasta senza restò là e nascondeva il suo corpo in acqua per la vergogna.

Allora il vecchio si rivolse alla fanciulla celeste: «Io non ho una figlia. Ti supplico, fanciulla celeste, diventa tu nostra figlia!» La fanciulla celeste rispose: «Sono rimasta da sola nel mondo degli uomini. Non ho altra scelta che seguirvi. Ma vi prego, riconcedetemi le mie vesti.» E il vecchio: «Fanciulla celeste, non ingannarci!» E la fanciulla celeste: «Il cuore degli esseri celesti non conosce altro che la verità. Non siete forse voi a non restituirmi le vesti perché non vi fidate di me?» Il vecchio rispose: «Nutrire tanti dubbi e [pensare] che non via sia verità è consuetudine di questo mondo. Per questo motivo, convinti di ciò, non ti abbiamo restituito le vesti.» E così dicendo glielne porse. Si diressero allora insieme verso la loro casa e da più di dieci anni ormai vivevano assieme.

Qui la fanciulla celeste fermentava un sake che solo a berne una coppetta si guariva da miriadi di malanni. (*Omissis*) [Accumulò] un tesoro per quelle copette, che poi caricò su un carro e mandò al vecchio.⁴⁸ Allora la casa del vecchio divenne prospera e ricca di ceramiche. Per questo il villaggio si chiamò Hijikata [che vuol dire «ceramiche»].⁴⁹ E [questo nome], diffuso nel volgo fino ad oggi, si è trasformato nell'attuale Hiji.⁵⁰

In seguito i vecchi dissero alla fanciulla celeste: «Tu non sei nostra figlia. Ti abbiamo presa in prestito per vivere per un po' con noi. Ma ora vai via in fretta». La fanciulla, levando lo sguardo al cielo, incominciò a piangere a dirotto, e abbassando la testa verso terra, continuava ad angustiarsi. Disse: «Io non sono venuta fin qui per mia volontà. Ma perché me lo avete chiesto voi! Con quali sentimenti di odio mi fate soffrire questo abbandono?». Ma il vecchio si adirava sempre più e la supplicò di andar via.

La fanciulla celeste in lacrime pian piano uscì dal portone. Alla gente del villaggio raccontò: «A lungo sono stata ancorata nel mondo degli uomini, che ora non riesco a tornare al cielo. Non ho più i miei genitori e non so nemmeno dove andare. Come potrò mai fare, come potrò mai fare?». Asciugate le lacrime, si volse al Cielo e intonò questo canto:

te della storia nel *fudoki* di Ōmi (Uegaki 1997, 578), nelle poesie del ciclo del Tagliabambù nel *Man'yōshū*, Libro xvi-3791/3782 (Kojima et al. vol. 4, 93-9; Migliore 2019, 37-50).

⁴⁷ Okina 老夫 e Omina 老婦, lett. «il vecchio» e «la vecchia».

⁴⁸ Sul sake nel Giappone antico, cfr. il saggio di Migliore in questo volume. La creatura celeste, che alla fine del brano è venerata come Ukanome, una divinità legata ai cereali e in particolare al riso (da cui il sake si ricava), con la sua abilità garantisce abbondanza e felicità ai due vecchi.

⁴⁹ «Ceramiche» nel testo è 土形, dove 土 viene inteso come *hiji*, come nel toponimo del villaggio, in una lettura non arbitraria perché *hiji* (giapponese arcaico *pi^{ti}*) significa «terra bagnata, fango».

⁵⁰ Lo *Engishiki* (Procedure dell'era Engi, 927), Libro x, riporta la presenza del santuario Hiji Manai, nel distretto di Tanba (Kuroita 1955, 280).

*Se guardo lontano
nell'infinita piana celeste⁵¹
ecco la rugiada.
La strada di casa ho perso
non so dove andare!*

Dopo un lungo cammino, giunse alla fine nella borgata di Arashio,⁵² dove alla gente del posto raccontò: «Se penso al vecchio e alla vecchia, il mio cuore è simile a sale grezzo». Ecco perché questa borgata del villaggio di Hiji la chiamiamo Arashio [che vuol dire «sale grezzo»]. Giunse poi nella borgata di Nakiki del villaggio di Taniwa,⁵³ e là pianse nei pressi di un albero di zelkova. Questo è il motivo per cui la borgata fu chiamata Nakiki [che vuol dire «albero del pianto»].

Giunse poi nella borgata di Nagu del villaggio di Funaki, nel distretto di Takano.⁵⁴ Alla gente della borgata disse: «Qui il mio cuore si acquieta» (nella lingua antica «acquietarsi» si diceva *nagushi*). E alla fine si fermò in questa borgata. È qui che fu consacrato a lei, l'augusta Toyo Ukanome, il santuario di Nagu nel distretto di Takano.⁵⁵

Bibliografia

- Akima, Toshio. 1993. "The Origins of the Grand Shrine of Ise and the Cult of the Sun Goddess Amaterasu Ōmikami." *Japan Review* 4: 141-98.
- Aoki, Kazuo; Inaoka, Kōji; Sasayama, Haruo; e Shirafuji Noriyuki. a cura di. 1992. *Shoku Nihongi*, vol. 1, Tokyo: Iwanami shoten.
- Barnes, Gina L. 1993. *China, Korea and Japan: the Rise of Civilization in East Asia*. Londra: Thames & Hudson.
- Boscaro, Adriana. a cura di. 1994. *Anonimo. Storia di un tagliabambù*. Venezia: Marsilio.
- Crinò, Anna Maria. a cura di. 2020 (1947). *Urashima e altri racconti giapponesi*. Milano: La vita felice.

⁵¹ *Ama no hara furisake mireba* sono anche i primi due versi di una nota poesia di Abe no Nakamaro (698-770) riportata, fra le numerose fonti, anche nel *Kokin wakashū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, post 905), IX-406 (Sagiyama 2000, 278). I due versi ricorrono in sette poesie del *Man'yōshū*: II-147; III-289; III-317; x-2068; XIII-3280; xv-3662; XIX-4160 (rispettivamente in Kojima et al. vol. 1, 109, 188, 198; vol. 3, 91, 417; vol. 4, 48, 303). Con una piccola variazione di coniugazione del verbo finale (*mitsutsu* invece di *mireba*) si trova anche in *Man'yōshū* XIII-3324 e xvIII-4125 (rispettivamente in Kojima et al. vol. 3, 440; vol. 4, 303).

⁵² Luogo non rintracciabile.

⁵³ Corrispondente all'area di Mineyamachō Naiki, nella prefettura di Kyōto.

⁵⁴ Attuale area di Yasakachō Funaki, nella prefettura di Kyōto.

⁵⁵ Ora conosciuto come santuario di Nagi, a Mineyamachō Naiki, è registrato anche nello *Engishiki*, Libro x (Kuroita 1955, 280). La divinità Toyo Ukanome nel *Kojiki* è chiamata Toyouke hime (豊宇気毘売) e Toyuuke (登由宇気) «(principessa) del cibo abbondante», ed è la nipote di Izanami, figlia di Wakumusuhi. Compare anche subito dopo la discesa del nipote celeste, quando si stabilisce a Watarai (Ise). Si veda Yamaguchi e Kōnoshi (1997, 41 e 114); Villani (2006, 39 e 68).

- Fracasso, Riccardo. a cura di. 1996. *Libro dei monti e dei mari (Shanghai jing)*. *Cosmografia e mitologia nella Cina Antica*. Venezia: Marsilio.
- Inoue, Mitsusada; Seki, Akira; Tsuchida, Naoshige; Aoki, Kazuo. a cura di. 1976. *Ritsuryō*. Tokyo: Iwanami shoten.
- Kojima, Noriyuki; Kinoshita, Masatoshi; Tōno, Haruyuki. a cura di. 1994-96. *Man'yōshū*, voll. 1-4. Tokyo: Shōgakukan
- Kuroita, Katsumi. a cura di. 1955. *Engishiki. Kōtaishiki. Kōninshiki*. Tokyo: Yoshikawa kōbunkan.
- Lippiello, Tiziana. a cura di. 2006. *Confucio. Dialoghi*. Torino: Einaudi.
- Manieri, Antonio. 2013. *Hitachi no kuni fudoki. Cronaca della provincia di Hitachi e dei suoi costumi*. Roma: Carocci.
- Manieri, Antonio. 2022. *Cronache del Saikaidō*. Roma: Carocci.
- Maurizi, Andrea. 2002. *Il più antico testo poetico del Giappone: il Kaifūsō (Raccolta in onore di antichi poeti)*, *Rivista degli studi orientali* 75, Supplemento No. 2.
- Migliore, Maria Chiara. a cura di. 2019. *Man'yōshū. Raccolta delle diecimila foglie. Libro XVI: Poesie che hanno una storia e poesie varie*. Roma: Carocci.
- Milasi, Luca. 2013. "Hagoromo (Noh)." In Nagasawa Hidetoshi (a cura di). *Zeami Motokiyo. La Veste di Piume*. Belluno/Venezia: Edizioni Colophon, 1-10.
- Muccioli, Marcello. 2015 (1969). *La letteratura giapponese*. A cura di Maria Teresa Orsi. Roma: L'asino d'oro.
- Naumann, Nelly, e Naumann, Wolfram. 1973. *Die Zauberschale. Erzählungen vom Leben japanischer Damen, Mönche, Herren und Knechte*. München: Carl Hanser Verlag.
- Orsi, Maria Teresa. 1998. *Fiabe giapponesi*. Torino: Einaudi.
- Palmer, Edwina. 2010. "'Slit Belly Swamp': A Japanese Myth of the Origin of the Pleiades?" *Asian Ethnology* 69/2: 311-31.
- Palmer, Edwina. 2016. *Harima fudoki. A Record of Ancient Japan Reinterpreted, Translated, Annotated, and with a Commentary*. Leiden, Boston: Brill.
- Ruan Yuan. a cura di. 1980. *Shi san jing zhushu fu jiaokanji*. Beijing: Zhonghua shuju.
- Sagiyama, Ikuko. a cura di. 1984. *Antologia della poesia giapponese classica 1. Il Manyōshū*. Napoli: CUEN.
- Sagiyama, Ikuko. a cura di. 2000. *Kokin Waka shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*. Milano: Ariete.
- Sakamoto, Tetsuo; Ienaga, Saburō; Inoue Mitsusada; e Ōno Susumu. a cura di. 1965-67. *Nihon shoki*, voll. 1-2. Tokyo: Iwanami shoten.
- Siniscalchi, Vincenzo. 1914. "Poesia giapponese. La leggenda di Ouracima e altri versi." *Eco della cultura* 1/8: 12-4.
- Tyler, Royall. 1987. *Japanese Tales*. New York: Pantheon Books.
- Uegaki, Setsuya. a cura di. 1997. *Fudoki*. Tokyo: Shōgakukan.
- Villani, Paolo. 2006. *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*. Venezia: Marsilio.
- Vovin, Alexander. 2020. *A Descriptive and Comparative Grammar of Western Old Japanese. Revised, Updated, and Enlarged Second Edition*. Leiden: Brill.
- Yamaguchi, Yoshinori e Kōnoshi, Takamitsu. a cura di. 1997. *Kojiki*. Tokyo: Shōgakukan.
- Yamamoto McKeon, Midori. 1996. "The Transformation of the Urashima Legend: The Influence of Religion on Gender." *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement* 10, 45-102.
- Yanagita, Kunio. 1937. *Chimei no kenkyū*. Tokyo: Kokon shoin.

Donne che corrono sulla montagna. I primi romanzi di Tsushima Yūko (1947-2016)

Maria Teresa Orsi

Abstract: A significant portion of Tsushima Yūko's body of work, particularly her early novels that brought her fame – *Chōji* (Child of Fortune, 1978), *Hikari no ryōbun* (Territory of Light, 1979), *Yama o hashiru onna* (The Woman Running on the Mountain, 1980), and *Danmari ichi* (The Silent Traders, 1984) – while incorporating easily recognisable autobiographical elements, extends the discourse beyond the realm of the «private novel». These works delve into an examination of the paths women (not only Japanese) are compelled to traverse when rejecting the conformity enforced by a social environment that still clings to models that not even the second wave of feminism of the 1970s and 1980s managed to overcome. The protagonists are predominantly solitary women, driven by a desire to break free from the «obligation» of forming a family, which remains a deeply conditioning necessity. They are keenly aware of the unspoken disapproval directed at divorced women who do not conform to the confines of their original households. Overlapping with this is a resolute yearning for psychological and social independence, a pursuit fraught with challenges yet pursued tenaciously. Within these narratives, Tsushima Yūko not only draws inspiration from her personal experiences but also expands upon the image of that central «self» – the core of the story. She diversifies their experiences beyond the foundational substance and, most importantly, leaves room for imagination in the dual dimensions of individual dreams and the collective fantasy expressed through myths and legends.

Keywords: Tsushima Yūko, feminism, *yamanba*, single mother, women and myths in literature

Nella produzione letteraria di Tsushima Yūko (1947-2016) si possono facilmente individuare alcuni periodi caratterizzati da specifici interessi e differenti fonti di ispirazione. Ne traspare una evoluzione che assume l'aspetto di una maturazione fatta di consapevolezza delle responsabilità che competono a uno scrittore affermato e di superamento dei limiti e delle prospettive della giovinezza, in un crescendo di esperienze che, rigenerate attraverso la scrittura, portano a nuovi arricchimenti.

Se dunque, per valutare e interpretare l'opera della scrittrice, è indispensabile tenere conto di tutte le fasi del suo procedere umano e culturale, nondimeno il primo periodo, quello che prende corpo negli anni Settanta del secolo scorso e va a includere parte del decennio successivo per concludersi con la cesura rappresentata dalla morte del figlio di appena nove anni, basta da solo ad aprire una discussione su tematiche di grande importanza, centrate sui condizionamenti

Maria Teresa Orsi, Sapienza University of Rome, Italy, orsi.mariateresa@gmail.com

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Maria Teresa Orsi, *Donne che corrono sulla montagna. I primi romanzi di Tsushima Yūko (1947-2016)*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.18, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 181-190, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

che la famiglia impone alla donna e filtrate attraverso un processo di autoanalisi ove la presenza da un lato di chiari elementi biografici reali e il personalissimo stile di scrittura dall'altro, fanno uscire dal dibattito di marca femminista, proprio in quegli anni particolarmente effervescente, per trasformarlo in un caso letterario di grande interesse.

Gli anni '70 e '80 sono in effetti anni in cui fa sentire la sua voce il movimento che si batte per l'emancipazione e la piena parità della donna. È quella che si può definire la seconda ondata del femminismo, il *Women's Liberation movement*, che nella versione giapponese viene chiamato *Ūman ribu* (*Woman lib*), scelta che derivava sia dalla volontà di accentuare la sua dimensione collettiva e internazionale sia da quella di distinguersi da altri movimenti «femministi» che si erano costituiti all'inizio del XX secolo con finalità e programmi diversi. *Ūman ribu* si presentava come un'organizzazione radicale, che trovava la sua portavoce in Tanaka Mitsu (n. 1943), e il cui manifesto ideologico muoveva dal principio che la liberazione della donna non fosse soltanto una richiesta di eguaglianza giuridica ed economica, ma dovesse necessariamente procedere con la liberazione sessuale, intesa come affermazione della sessualità femminile e, sul piano sociale, come rifiuto del sistema della famiglia e del suo corollario tradizionale basato su concetti come amore, castità, marito, moglie, amore materno, figli.

Tsushima Yūko sembra aderire a buona parte delle parole d'ordine del movimento; tuttavia questa etichetta risulterebbe limitante e riduttiva, se non nella impostazione politica dell'autrice quanto meno nella rappresentazione dei personaggi femminili e nella immagine che essi hanno di sé stessi. Le loro decisioni, pur controcorrente, non sono dettate da una precisa posizione ideologica, sembrano semmai frutto di una lenta conquista, raggiunta attraverso faticose e spesso deludenti esperienze. La lettura che la scrittrice riesce a dare nei suoi romanzi, quanto meno sul tema della maternità, si allontana inoltre dalla posizione di Tanaka Mitsu, non fosse altro perché le sue protagoniste vivono in modo tutto particolare questo aspetto della loro vita: non esiste solo l'obbligo da parte della donna-madre di amare i propri figli e di sacrificarsi per loro se necessario, ma esiste anche, ed è preponderante, il ruolo della donna-figlia, in perenne conflitto con la madre. Nel dipanarsi della vita reale e letteraria di Tsushima Yūko il rapporto con la madre diventerà sempre più esile, ma nelle prime opere è un impetuoso fiume sotterraneo se non addirittura una fonte costante di irritata meditazione, da affiancare all'altro trauma irrisolto, quello provocato dal suicidio del padre, con l'aggravante, quest'ultimo evento, della grandissima notorietà che quell'atto aveva avuto.

Romanzi e racconti come *Chōji* (Il figlio della fortuna, 1978), *Hikari no ryōbun* (Il dominio della luce, 1979), *Yama o hashiru onna* (La donna che corre sulla montagna, 1980), *Danmari ichi* (Il mercato del silenzio, 1984) sono il segnale di una maniera unica di vivere angosce e aspettative della donna moderna. Un dato certo è che la scrittrice rifiuta di inserire queste opere all'interno di una cosiddetta «letteratura femminile»: ammesso che questo concetto abbia mai avuto un significato, Tsushima Yūko lo contesta sostenendo che esso sottende, per il semplice fatto di essere stato coniato, la subalternità della donna. Se non

esiste una «letteratura maschile» non c'è ragione che ve ne sia una femminile, inventata da una «critica» dominata dai maschi. Non esistono a suo parere dati distintivi aprioristici; piuttosto – ha affermato in una conversazione con la scrittrice francese Annie Ernaux pubblicata nel 2004 dalla rivista letteraria *Mita Bungaku* – una donna ha più cose da raccontare di un uomo:

I think there is something particular about the experience of writing as a woman. Perhaps because our existence is almost entirely excluded from written history, women writers carry with them the voices of the invisible, which are so rich. I feel a certain happiness when I think about how as a woman there are infinitely more things I can write about than a man.¹

Nella prima fase della sua produzione letteraria Tsushima preferisce rivolgere il suo esame sul percorso che le donne sono chiamate a intraprendere quando rifiutano il conformismo imposto da un ambiente sociale ben preciso, quello della borghesia cittadina. La città assurge al ruolo di coprotagonista, accompagna le azioni dei personaggi principali divenendo uno sfondo attivo, capace di condizionare sentimenti e percezioni. Le sue donne sole, incapaci di liberarsi davvero dal «dovere» di costituire una famiglia che, pur liberata dai vincoli patriarcali di anteguerra, resta una necessità fortemente condizionante, segnata dalla tacita riprovazione rivolta alle donne divorziate che non rientrano nell'alveo della casa di origine e si ostinano a volere vivere da sole coi figli, la loro ricerca di un'autonomia che non è mai gratificante, ma al contrario provoca incertezze, dubbi e ripensamenti, non riflettono – non pretendono di riflettere – la realtà di tutte le donne giapponesi. Sono donne che vivono immerse nella grande città e di questo ambiente sociale sono il risultato.

Non è un dato secondario che la città significhi per le protagoniste essere costrette – e nel contempo abituate – a vivere in minuscoli appartamenti. Stanze che in taluni casi si riducono addirittura a due *tatami*. Ambienti piccoli come in fondo ristrette sono le aspettative esistenziali delle donne di Tsushima Yūko, ma anche ambienti che possono proteggere e avere una loro intrinseca bellezza: condizione necessaria è la luminosità, perché sul rapporto tra città, luce e psicologia femminile si condensa uno dei più originali *Leitmotiv* della scrittrice.

Il dominio della luce si apre proprio con la descrizione dell'appartamento, non certo privo di difetti, dove la protagonista, una giovane donna madre di una bambina di quasi tre anni, va a vivere.

In cima a una scala ripida e stretta c'era una porta di metallo e, sul lato opposto, il portoncino di ferro dell'uscita di sicurezza. Il pianerottolo era così angusto che quando aprivo la porta di casa dovevo scendere di un gradino o spostarmi sulla

¹ Il testo della conversazione fra le due scrittrici è stato tradotto in inglese da Lisa Hofmann-Kuroda e pubblicato come: «A Passion for Living in the Present: A Conversation with Yuko Tushima and Annie Ernaux». https://lithub.com/a-passion-for-living-in-the-present-a-conversation-with-yuko-tsushima-and-annie-ernaux/?fbclid=IwAR1Asfj3xrCdKr4ZLA-pOWYK9Hx2SthNrrTzGFMkslvfNhKGGF_QMFGF7AE

piattaforma della scala di sicurezza [...] Eppure, appena si apriva la porta, in qualunque momento del giorno, l'appartamento appariva inondato di luce. La cucina-soggiorno in cui si entrava direttamente dall'ingresso aveva il pavimento rosso e l'effetto luminoso ne era ancora più accentuato. Era inevitabile socchiudere gli occhi, abituati ormai alla penombra delle scale (Tsushima Yūko 1993, 10).

Anche nel *Figlio della fortuna* e in *La donna che corre sulla montagna* la presenza della luce condiziona in qualche modo le scelte di chi vi abita.

Nell'appartamento, composto di due camere e di una cucina-tinello, aveva assegnato la stanza di quattro tatami a mezzo a Kayako tenendo per sé la più grande, di sei tatami. Dopo che vi aveva sistemato il pianoforte, l'armadio per i vestiti e lo specchio, sembrava più stretta di quella della figlia. Perciò la domenica e nel tempo libero Kōko aveva preso l'abitudine di trasferirsi nella camera più piccola. Era l'unico angolo della casa, oltre alla cucina, che riceveva direttamente la luce del sole (Tsushima Yūko 2021, 6).

La casa dava su una stradina tortuosa. Il quartiere era costituito da vecchi edifici di legno dove si raggruppavano gli appartamenti e poiché molte delle strade erano senza uscita, era difficile raccapezzarsi per chi non abitava in quella zona. La casa di Takiko non faceva parte di quegli appartamenti, eppure provava invidia per chi vi abitava. Anche se la zona non aveva una buona esposizione, la maggior parte delle finestre dei primi piani bene o male riceveva tutto il giorno la luce del sole. Invece Takiko, che pure da quando aveva trovato lavoro in una ditta era riuscita a procurarsi una stufa a cherosene, un televisore e a installare una doccia nella stanza da bagno, non era riuscita a portare la luce del sole nella sua casa al pianterreno immersa nell'ombra (Tsushima Yūko 2006, 9).

La città entra di prepotenza a fare parte della vita delle protagoniste anche attraverso il panorama che esse vedono dai loro appartamenti:

Sia la stanza piccola, sia la cucina e la camera più grande di sei tatami avevano una finestra rivolta a sud. Oltre il tetto di una vecchia casa a un sol piano, si vedeva il vicolo fiancheggiato da locali notturni e piccoli ristoranti di *yakitori*. Benché la strada fosse molto stretta, il traffico era intenso e il suono dei clacson echeggiava di continuo. A ovest, ossia in fondo alla stanza lunga e stretta che costituiva l'intero appartamento, vi era una grande finestra che dava sulla strada dove passavano gli autobus e dalla quale si riversavano senza tregua il sole del tramonto e il frastuono del traffico. In basso, le teste nere delle persone che passavano lungo il marciapiede scorrevano come un fiume, al mattino verso la stazione, la sera in direzione opposta (Tsushima Yūko 1993, 11).

Tuttavia proprio la stessa grande città, accanto al traffico delle strade, al rumore, ai negozi e ai semafori, riesce a offrire momenti di silenzio e tranquillità attraverso la presenza di parchi e giardini. L'esistenza di un grande parco che fa da comprimario sia nel *Figlio della Fortuna*, sia nel *Dominio della luce* e soprattutto nel *Mercato del silenzio*, rappresenta un dato biografico evidente, perché la scrittrice trascorse infanzia e giovinezza in una casa a ridosso del recinto del

parco Rikugien, a Tokyo, che finisce per creare un irrompere della natura nel contesto urbano. Per Tsushima Yūko sembra fondamentale entrare a contatto con il mondo – naturale o soprannaturale – che prescinde dalla presenza degli esseri umani e dall'attivismo esasperato che domina la società moderna; ed è proprio nei parchi di Tokyo che questo contatto inizia a delinearci fino dai suoi primi romanzi e racconti. Spesso la loro grandezza e la loro importanza sembrano dilatarsi. In *Il dominio della luce* il parco sotto casa diventa il Bois de Boulogne.

A sinistra della finestra volta a ponente, si stendeva un grande parco, dove un tempo era sorta la residenza di qualche *daimyō*. Ne vedevo solo un angolo, ma per me era un verde essenziale, il cuore dell'intero panorama. Quello? È il Bois de Boulogne, rispondevano agli amici che venivano a trovarmi e mi chiedevano cosa fosse (Tsushima Yūko 1993, 11).

Nel *Mercato del silenzio* invece l'elegante e curatissimo Rikugien si trasforma in un bosco misterioso e inquietante.

Forse chiamarlo bosco può sembrare un po' strano, ma gli alberi di questo vecchio giardino, sopravvissuto in una città che lo ha ormai circondato soltanto di edifici in cemento armato, sono così folti e impenetrabili, i sentieri che costeggiano il muro di cinta così tenebrosi da dare, anche in pieno giorno, una sensazione di oscuro pericolo. In effetti l'impressione che se ne ricava non può essere altro se non quella di un bosco (Tsushima Yūko 1984b, 159).

Le protagoniste delle prime opere, pur con una precisa e distinta personalità, sembrano uniformarsi ad un comune prototipo, quello di una madre con figli piccoli, ancora giovane e sessualmente attiva, incapace di avere un rapporto stabile e soddisfacente con gli uomini. Difficile dire quanto la scrittrice abbia volutamente insistito su questo paradigma, catturato dallo sforzo di dare risposte agli interrogativi che le sue esperienze personali, non meno che l'evoluzione della società in cui vive, le pongono. L'autrice per lo più dà avvio alla sua analisi partendo dalla vita di tutti i giorni, sceglie di soffermarsi su dettagli apparentemente banali, su passaggi elementari e spesso trascurati di una quotidianità dove entrano di prepotenza elementi «femminili» come la maternità o i rapporti con i figli molto piccoli. Uno dei principali punti interrogativi riguarda inoltre la difficoltà di trovare una sorta di conciliazione tra la sfera della maternità e quella della sessualità. A fungere da collegamento tra queste due sfere psico-sociali si pone il problema della gravidanza e il modo in cui la scrittrice la affronta e la descrive, tutt'altro che incoraggiante, sembra confermare l'ipotesi di questa difficoltà. Così ragiona Kōko, la protagonista di *Il figlio della fortuna*:

Cercava di evitare una gravidanza, ma i suoi sentimenti erano contraddittori. Anche Osada naturalmente condivideva le sue paure. Tuttavia Kōko, immaginando di osservare dall'alto del soffitto quel loro modo di fare l'amore, concludeva freddamente che erano gesti inutili e privi di senso. Esitava anche nel prendere precauzioni. Si vergognava di stare troppo attenta. Benché fino a quel momento l'idea di una gravidanza le fosse sembrata inaccettabile e avesse

cercato di evitarla, in definitiva la cercava. Respingeva la possibilità, ma faceva previsioni su quello che sarebbe successo. Era consapevole che, se fosse rimasta incinta, avrebbe messo al mondo il bimbo per quanto la cosa potesse sembrare irragionevole. Certo non avrebbe risolto i suoi problemi, ma era convinta che si sarebbe comportata così. E allora l'idea di un figlio la spaventava ancora di più (Tsushima Yūko 2021, 54).

La dicotomia tra maternità e sessualità si chiarisce attraverso le diverse prospettive, in termini di soddisfazione dei propri desideri, che esse aprono. L'una, la maternità, obbliga a un impegno spesso faticoso per non dire frustrante, si realizza in modo assai meno piacevole di quanto si desiderava e si traduce in un rapporto conflittuale tra madre e figli. Ma presenta il «vantaggio» di imporre alla donna di diventare più forte, di uscire cioè dal suo stato di perenne confusione e debolezza. Insomma costituisce uno stimolo per costruirsi una vita, assumersi precise responsabilità e imboccare la strada che porta alla indipendenza. La sessualità invece conduce spesso in direzione opposta. Anche se le protagoniste dei romanzi e dei racconti di Tsushima hanno per lo più rapporti sessuali liberi, raramente sanno gestire le loro pulsioni e le trasformano in un veicolo di soggezione nei confronti dell'uomo.

In questo contesto, anche l'inutilità dell'uomo/marito predicata dal radicalismo femminista degli anni Settanta si stempera nel suggerimento più o meno esplicito che sia possibile trovare un sostituto alla figura paterna. La protagonista del *Figlio della fortuna*, che ha già una figlia, Kayako, riflette sulla possibilità del ruolo «stabilizzante» che potrebbe svolgere un secondo figlio, quando si convince di essere incinta pur senza avere alcun rapporto costante con un uomo.

Sarebbero stati in tre. Kōko era affascinata dalla stabilità di quel numero. Non due e neppure quattro, ma tre. Un triangolo. Una forma bella, completa. Anche un quadrato non era male, ma il triangolo era la base di tutte le altre forme geometriche. Era la dominante. La triade maggiore. Kōko era così abituata a sentire quell'accordo che non provava più emozione nell'udirlo, ma si rendeva conto che la pienezza di quel suono era superiore a ogni altra. In due non era possibile creare qualcosa che si potesse definire famiglia. Per un adulto e un bambino, si potevano unire i due punti solo con una linea retta. Ma uno era troppo alto, l'altro troppo piccolo. Formavano una linea obliqua. Perché avrebbe dovuto avere conseguenze negative aggiungere a Kayako un terzo punto? Al contrario, sarebbe stato uno splendido regalo che le veniva offerto da una direzione inaspettata... (Tsushima Yūko 2021, 47).

In *Danmari ichi* (Il mercato del silenzio, 1984) la mancanza/assenza del padre è il filo conduttore: la protagonista è madre di due bambini nati dalla relazione con un uomo sposato che non ha alcuna intenzione di divorziare e ogni suo sforzo per avvicinare i figli al padre naturale si scontra con l'assoluto, disarmante disinteresse dell'uomo. Padre e figli non riescono né vogliono comunicare. Una giornata trascorsa insieme si trasforma in un fallimento, perché non si avvia alcun dialogo e domina il silenzio. Allora la protagonista si sforza di pensare che quel silenzio lasci aperta la porta a un «negoziato», paragonabile alla

transazione che, pur senza accordi formali e senza incontri diretti, un tempo si verificava – secondo la tradizione – tra uomini della montagna e quelli della pianura per scambiarsi corteccia e pasta di riso.

Passando dalla realtà alla leggenda, la protagonista del racconto si lascia trasportare dalla medesima analogia per trovare nell'immediato un sostituto al «padre umano»: i gatti che popolano il parco non lontano dalla casa dove la donna vive con i suoi figli possono offrire una valida alternativa. I gatti hanno bisogno di cibo, che i bambini possono facilmente dare loro, e i bambini hanno bisogno di un padre, ruolo che i felini non hanno difficoltà a svolgere.

[...] se si trattasse dei miei figli, cosa potrebbero ricevere in cambio dai gatti? Non hanno certo bisogno di corteccia di tiglio, frutto di un anno di raccolta. Desiderano semmai giocattoli, dolciumi e altro ancora, ma non sono cose veramente indispensabili alla vita come lo era la corteccia di tiglio. E allora? Dovrebbe trattarsi di qualcosa che per loro è molto difficile procurarsi e di cui i gatti sono sempre ben forniti. I bambini mettono sul balcone del cibo e i gatti danno loro in cambio un padre. E come si svolge questa transazione? Una volta all'anno il gatto maschio rende gravida la gatta, in sostanza diventa padre. Lo diventa in continuazione fino alla noia. Ma per quanti figli possa mettere al mondo, non se ne preoccupa. Non si rende neppure conto di essere padre. Eppure, nella misura in cui mette al mondo dei figli, è padre. Un padre che non conosce i propri figli. Fra gli esseri umani sembra esistere una convenzione per cui un uomo diventa padre solo dopo che ha riconosciuto il figlio come proprio; ma è un punto di vista molto ristretto. Perché i maschi possono dividere arbitrariamente i bambini in due gruppi, riconosciuti e non? Non sarebbe sufficiente se un bambino, quando è necessario, scegliesse il proprio padre fra un certo numero di maschi possibili? (Tsushima Yūko 1984b, 169-70).

In questo racconto traspare in modo palese uno degli aspetti più significativi della produzione della scrittrice che, quantomeno nelle sue prime opere, sembrava avviata – suo malgrado – a ripercorrere la strada del «romanzo dell'io» (*watakushi shōsetsu*) che ha costituito nel corso del Novecento una parte non secondaria della letteratura giapponese in prosa. Tuttavia, Tsushima Yūko riesce a rielaborare e ad ampliare la sfera del «romanzo privato», moltiplicando in ogni singola opera l'immagine di quel «sé» che dovrebbe essere il nucleo della storia, diversificandone le esperienze al di là della sostanza di fondo e – soprattutto – lasciando spazio all'immaginazione nella duplice dimensione del sogno individuale e della fantasia collettiva che si esprime attraverso miti e leggende. O ancora facendo ricorso a veri e propri elementi fantastici, tanto più suggestivi in quanto inseriti nella banalità delle vicende di ogni giorno.

Nelle leggende e nelle fiabe (qui intese come *mukashibanashi* o *minwa*)² a cui Tsushima si ispira gli esseri umani vivono a stretto contatto con la natura, un

² In Giappone il termine più usato per indicare le fiabe è oggi *mukashibanashi* («storie del passato») che – secondo la definizione dello studioso Seki Keigo – si riferisce a racconti trasmessi

rapporto ambiguo e spesso inquietante, perché la natura può essere allo stesso tempo benevola e minacciosa. L'uomo condivide questo mondo con altri esseri, visibili e invisibili, con spiriti e divinità che popolano montagne, corsi d'acqua, sentieri, con esseri «umani» e animali che hanno il potere di trasformarsi da una forma all'altra. In un breve racconto, *Numa* (Lo stagno, 1981) l'Io narrante ricorda un piccolo stagno fra le montagne da lei visto quando aveva undici, dodici anni.

Sebbene mi avessero detto che il piccolo stagno si trovava alla fine del cammino, quando ero giunta sulla cima del sentiero di montagna e avevo abbassato lo sguardo sul paesaggio, non avevo potuto evitare di sentirmi turbata, come presa alla sprovvista. Ancora oggi posso ricordare meglio di ogni altra cosa ciò che avevo provato in quel momento. Avevo l'impressione di aver visto qualcosa di incredibile, come se sotto i miei piedi si stendesse ciò che non avrei mai dovuto vedere. Era tutto troppo tranquillo, troppo cupo. O almeno ciò era quello che i miei occhi vedevano. Non c'erano alberi e neppure erba, ma solamente fango nero e acqua torbida. Un'acqua che assomigliava al mercurio. Quell'acqua aveva la forza di inghiottire tutto ciò che la circondava e io avevo subito provato l'impulso di fuggire (Tsushima Yūko, 1984a)

Su questo antefatto si innesta la leggenda secondo cui lo spirito dello stagno si sarebbe innamorato di un giovane uomo e avrebbe assunto la forma umana di una donna per poter vivere con lui. E da lui avrebbe avuto un figlio. Ma in seguito l'uomo aveva scoperto la sua vera natura e a questo punto lo spirito era stato costretto a ritornare nello stagno, abbandonando il bambino.

Sappiamo bene quanto in Giappone questo motivo sia popolare: racconti come *La donna carpa*, *La moglie volpe*, *La moglie pesce*, *La moglie gru*, oppure anche *Il genero serpente*, diffuse in tutto il paese in numerose varianti regionali, riproducono uno stesso paradigma, con la conclusione che non appena l'identità del coniuge viene rivelata la separazione è inevitabile e dolorosa.³ Ma se nella fiaba lo spirito che per amore si trasforma in donna e madre è un personaggio positivo e commovente, nella lettura proposta da Tsushima Yūko, l'Io narrante, amante di un uomo sposato, si identifica con lo spirito dello stagno, ma in senso negativo, vedendo sé stessa come una presenza malvagia che non ha corpo umano, sconosciuta e inaccettabile per la moglie e i figli dell'uomo. Allo stesso tempo l'Io narrante non può impedirsi di ricordare le esperienze della propria madre, il cui marito è morto suicida con l'ultima delle sue amanti, e di identificare sé stessa con le rivali della madre, anche loro spiriti malvagi e distruttori. E al lettore non può sfuggire la coincidenza fra i fatti appena descritti e il suicidio, ben reale questo, dello scrittore Dazai Osamu (1909-1948), padre di Tsushima

si oralmente attraverso generazioni, la cui paternità non è attribuibile a un singolo, definito autore. Un'altra parola di uso comune è *minwa* (da *minkan*, «popolo» e *setsuwa* «racconto»), proposta come traduzione dell'inglese *folktale*.

³ Cfr. Orsi 1998. Sulla fiaba giapponese si veda Yanagita 1948, Seki 1979-80 e 1992.

Yūko, che è stato uno dei più amati e apprezzati rappresentanti di quella generazione sconfitta, ribelle e anticonformista attiva nell'immediato dopoguerra.

Su una simile linea di tendenza, si inserisce anche la figura della *yamanba*, la misteriosa «donna della montagna» dai poteri soprannaturali, divinità e demone, patetica e minacciosa, strega perversa divoratrice di uomini e madre che percorre i monti in compagnia dei figli che alleva in solitudine e che, per tutti questi motivi, si configura come realizzazione estrema della indipendenza nei confronti del maschio. La *yamanba* ha una sua gravidanza metaforica, tanto più significativa per Tsushima Yūko in quanto è una delle creazioni più autentiche del folklore e per questa via penetra in qualche modo anche nell'inconscio⁴.

Alcuni personaggi e alcune situazioni nelle opere della scrittrice riportano indirettamente al mito come in *Hi no kawa no hotori de* (Sulle sponde del fiume di fuoco, 1983), dove il confronto tra sessualità e maternità viene fisicamente separato attraverso due sorelle, Yuri e Maki, delle quali l'una si dedica esclusivamente al figlio obliterando la sfera sessuale, l'altra, Maki, si lascia invece totalmente assorbire e guidare dalla sessualità, poco importa che finisca con acquisire fama, nel piccolo centro in cui ha scelto di vivere, di essere una specie di strega ammaliatrice priva di freni inibitori.

In *La donna che corre sulla montagna*, il romanzo che già nel titolo sembra riportare alla figura del folklore, ciò che appartiene al mondo della *yamanba* si riassume in primo luogo nella scarsissima considerazione in cui Takiko, la protagonista, tiene il padre di suo figlio. Secondo elemento che avvicina Takiko alla *yamanba* è la presa di coscienza di essere condannata alla solitudine, malgrado, grazie alla progressiva maturazione derivante dall'appropriarsi del ruolo di madre, la protagonista del romanzo abbia abbandonato il suo status di donna passiva e priva di ambizioni. La donna che vive sola e selvaggia sulle montagne sembra rappresentare, più in generale, una componente nello stesso tempo positiva e negativa, affascinante e spaventosa, della psiche – o forse del subconscio – di Takiko, che immagina se stessa mentre corre tra le montagne a piedi nudi stringendo tra le braccia il suo bambino, sempre più veloce fino a confondersi con il soffio del vento.

Bibliografia

- Orsi, Maria Teresa. a cura di. 1998. *Fiabe giapponesi*. Torino: Einaudi.
 Tsushima Yūko. 2021. *Il figlio della fortuna* (traduzione e postfazione di Maria Teresa Orsi). Pordenone: Safara.
 Tsushima Yūko. 1984a. *Numa*. Tokyo: Shinchōsha.
 Tsushima Yūko. 1984b. *Danmari ichi*, Tokyo: Shinchōsha.
 Tsushima Yūko, 1993. *Hikari no ryōbun*. Tokyo: Kōdansha.

⁴ Singolare, anche se del tutto avulso dal contesto antropologico, è l'uso del termine *yamanba* (e del coevo *manba*), affermatosi agli inizi del nuovo millennio per indicare adolescenti dal trucco accentuato, caratterizzato da una evidente abbronzatura, labbra e contorno degli occhi bianchi o color pastello e capelli multicolori.

Tsushima Yūko. 2006. *Yama o hashiru onna*. Tokyo: Kōdansha.

Yanagita, Kunio. 1948. *Nihon mukashibanashi meii*, Tokyo: Nihon hōso kyōkai.

Seki, Keigo. 1979-80. *Nihon mukashibanashi taisei*. Tokyo: Kadokawa shoten.

Seki, Keigo. 1992. *Nihon no mukashibanashi*, Tokyo: Iwanami bunko.

Inculturazione religiosa o risoluzione dialettica? *Fukai kawa* (1993) e il Cattolicesimo di Endō Shūsaku nel contesto letterario del Giappone del Novecento

Massimiliano Tomasi

Abstract: Catholic author Endō Shūsaku (1923-1996) has gained worldwide acclaim for his novels and short stories that explore the conflicts between ethnicity, faith, and native Japanese religious sensibilities. A number of international scholars have interpreted his works as an effort towards religious inculturation and a search for a form of Christianity that resonates more harmoniously with the Japanese spiritual landscape. However, this article challenges such an interpretation, positing that Endō's *oeuvre* primarily functions as a dialectical response to the prevailing discursive paradigms of the past, rather than being a conscious attempt at evangelisation. In particular, I argue that his final work, *Fukai kawa* (Deep River, 1993), stands as a tangible testament to his deliberate attempt to propose an all-encompassing religious pluralism capable of overcoming the binary divisions inherited from earlier literary debates.

Keywords: Christianity, religious pluralism, inculturation, Christology, pantheism

C'è un aspetto nella storia letteraria del Giappone che è stato spesso trascurato e relegato ai margini della critica e della ricerca scientifica d'oltre oceano: la centralità del Cristianesimo nella narrativa moderna e contemporanea.¹ Si pensi ad esempio alla sua influenza nelle opere di autori del calibro di Kitamura Tōkoku (1868–1894), Kunikida Doppo (1871–1908), Shimazaki Tōson (1872-1943) e Arishima Takeo (1878–1923), tutti convertitisi durante gli anni del periodo Meiji (1868-1912), o in quelle di scrittori come Shiga Naoya (1883-1971), Mushanokōji Saneatsu (1885-1976) e Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927), che furono fortemente influenzati dalla religione cristiana negli anni dell'era Taishō (1912-1926). Oppure si consideri l'immediato Secondo

¹ Alla luce di tale scetticismo, nel 1982 lo studioso Van Gessel fu uno dei primi a sottolineare la necessità di rivisitare prima possibile, ed in modo equilibrato, l'impatto del Cristianesimo nella storia della letteratura giapponese (Gessel 1982, 437). Quasi venticinque anni più tardi, però, Philip Gabriel rilevava come ad eccezione di alcuni saggi su Endō Shūsaku e pochissimi altri autori gli studi sui legami tra arte letteraria e spiritualità in genere stentassero ancora a decollare (Gabriel 2006, 3-4). Per una analisi dettagliata di questi e altri sviluppi, si veda Tomasi 2021.

Massimiliano Tomasi, Western Washington University, United States, mtomasi@wwu.edu

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Massimiliano Tomasi, *Inculturazione religiosa o risoluzione dialettica? Fukai kawa (1993) e il Cattolicesimo di Endō Shūsaku nel contesto letterario del Giappone del Novecento*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.19, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 191-202, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

Dopoguerra, un altro periodo denso di incontri proficui tra letteratura e discorso religioso; le opere dello scrittore protestante Shiina Rinzō (1911-1973), come di quello cattolico Endō Shūsaku (1923-1996), ma anche di altri autori non immediatamente identificabili con il Cristianesimo, quali Ishikawa Jun (1899-1987) e Ōka Shōhei (1909-1988), mostrano una simbologia così palesemente cristiana da suggerire addirittura l'esistenza di sottotesti religiosi di matrice salvifica che sembrano andare aldilà del metaforico o della mera allegoria letteraria.²

Certamente il fatto che la conversione degli scrittori dei periodi Meiji e Taishō fosse stata poi accompagnata da un fenomeno di distanziamento collettivo quasi immediato, non solo dalla chiesa organizzata ma anche dai precetti stessi della fede, ha influito non poco su successive valutazioni del ruolo del Cristianesimo negli sviluppi letterari del tempo. I quesiti di natura teodica di Arishima Takeo e la sua apostasia, formalizzata dopo anni di tribolazioni spirituali nella prefazione della quarta edizione della sua opera *Ribingusuton den* (Biografia di Livingstone, 1919), rappresentarono un momento chiave e simbolico del rapporto tormentato tra letteratura e religione cristiana intorno al Novecento. Le successive testimonianze negative di altri autori, come Shiga Naoya e Masamune Hakuchō (1879-1962), che in epoca più recente ricordavano le difficoltà della loro esperienza religiosa, hanno poi contribuito ad alimentare lo scetticismo sull'importanza del suo impatto, cementando l'idea abbastanza diffusa e interpretata a più riprese da Endō Shūsaku stesso in alcuni dei suoi romanzi, di una incompatibilità di base tra i dogmi della fede cristiana e le sensibilità religiose giapponesi.³ L'ondata di forte interesse verso il Cristianesimo, e il Cattolicesimo in particolare, registrata tra molti autori e intellettuali a cavallo degli anni Cinquanta, è stata prevalentemente letta sullo sfondo di questo scetticismo, e più come un prodotto secondario di ramificazioni geopolitiche concomitanti, tra cui, per esempio, la nuova rilevanza politico-culturale di alcuni paesi europei prevalentemente cattolici come la Francia e l'Italia, che di un processo organico di risposta dialettica ai paradigmi discorsivi che avevano alimentato la rottura tra fede e letteratura negli anni precedenti. Una conseguenza importante, e forse letale, di questo tipo di approccio, particolarmente visibile nella critica letteraria internazionale, è stata quella di aver caratterizzato gli scrittori

² Oltre al famoso racconto «Yakeato no Iesu» (Il Gesù fra le macerie, 1946), nell'immediato Dopoguerra Ishikawa scrisse infatti vari racconti densi di suggestioni marcatamente cristiane e più specificamente cattoliche, tra cui si segnalano, ad esempio, «Moeru shiba» (Il cespuglio ardente, 1946), «Shojo kaitai» (L'immacolata concezione, 1947) e «Saigo no bansan» (L'ultima cena, 1948). Nel caso di Ōoka, che frequentò l'istituto di ispirazione metodista episcopale Aoyama Gakuin, tali suggestioni costituirono il filo conduttore dei lavori più rappresentativi dell'autore, a partire dai suoi romanzi *Furyoki* (Diario di un prigioniero, 1948) e *Nobi* (Fuochi nella pianura, 1952) fino all'opera autobiografica *Shōnen: aru jiden no kokoromi* (Gli anni della mia infanzia, 1975). Per una introduzione al ruolo del Cristianesimo nella narrativa di questi due scrittori, si vedano, ad esempio, Kamiya 2012 e Hinuma 1966.

³ Per un'analisi di queste e altre testimonianze si veda Tomasi 2018, 3-38.

giapponesi di cosiddetta «persuasione cristiana» come anomalie nel panorama letterario del Dopoguerra, e di avere sminuito l'impatto di tale esperienza religiosa nella loro narrativa, offuscandone l'organicità dello sviluppo nonché la riconducibilità a negoziazioni complesse tra arte e fede avvenute tra fine Ottocento e inizio Novecento.

Il caso di Endō Shūsaku è emblematico di questo tipo di situazione. La produzione letteraria di Endō è stata oggetto di forte interesse tra i critici d'oltreoceano proprio in virtù di tale anomalia, ossia «dell'essere cattolico nel proprio Paese e giapponese fuori di esso» (Boscaro 1981, 85), un binomio ingombrante riconosciuto da Endō stesso tramite la sua oramai famosa metafora dell'abbigliamento. In un articolo intitolato «Awanai yōfuku» (Un vestito inadatto, 1967), in cui ricordava i dissidi interni vissuti dopo la sua conversione, avvenuta nel 1935, all'età di dodici anni, Endō scrisse:

Solo dieci anni dopo mi resi conto del vestito occidentale che mia zia e mia madre mi avevano fatto indossare. Non mi stava; in alcune parti era largo, in altre stretto. E una volta notato ciò provai spesso a togliermelo. In fondo era un vestito occidentale, e non essendo giapponese non era adatto al mio corpo, pensavo. C'era un divario tra il mio corpo e quel vestito... Non riuscii mai però a togliermelo di dosso... Alla fine decisi di non farlo, ma di adattarlo e farlo diventare un vestito giapponese... (Endō 2000/12, 395).

Queste dicotomie religiose ed etniche, alla base dei conflitti dell'autore, sono state terreno fertile di analisi letterarie che se da una parte hanno messo in evidenza i temi centrali della sua produzione narrativa – fra tutti i dualismi tra occidente e oriente e quello tra monoteismo e panteismo – dall'altra hanno anche però contribuito ad etichettare le sue opere come un'aberrazione nel panorama letterario del Giappone, privilegiando chiavi di lettura spesso rimosse dal contesto storico-letterario dalle quali erano scaturite. Punto di riferimento costante di tali analisi sono state le cosiddette tre insensibilità verso Dio, il peccato e la morte, descritte da Endō nel suo saggio «Watashi to kirisutokyō» (Io e il Cristianesimo, 1963) come caratteristiche fondamentali dei giapponesi e del panteismo in generale.

Ho parlato prima delle discrepanze tra il Cristianesimo e la nostra sensibilità giapponese... queste discrepanze possono essere ricondotte a un'indifferenza verso Dio, il peccato e la morte... Ho scoperto [questa indifferenza] anche dentro di me... Questa indifferenza verso Dio deriva da una visione del mondo orientale e dal panteismo... E in quanto individui che non hanno bisogno di Dio, noi giapponesi differiamo dagli occidentali anche sulla questione della consapevolezza del peccato... (Endō 2000/12, 306).

La comunità scientifica si è soffermata attentamente sulle modalità con cui l'autore ha cercato di trascendere questi conflitti interiori nel corso degli anni, ma lo ha fatto però spesso enfatizzando il carattere inculturante della sua narrativa e sottolineandone l'impegno a promuovere la causa cristiana in un ambiente ostile, «una palude... [dove] qualsiasi alberello venga piantato, le sue radici comin-

ciano a marcire; le foglie ingialliscono e si seccano.»⁴ Un tale tipo di lettura ha rispecchiato dinamiche discorsive certamente presenti nell'evoluzione del pensiero teologico di Endō, il quale ha più volte esplicitamente dichiarato il desiderio di articolare una versione della fede cristiana più consapevole e consona alle tradizioni e sensibilità spirituali giapponesi. È però una lettura che ha continuato a situare l'autore al di fuori del tessuto letterario di cui era stato il prodotto, elevandolo ad interprete esclusivo di un discorso religioso erroneamente circoscritto ad un unico antecedente, quello del cosiddetto secolo cristiano (1550-1650) del periodo Tokugawa (1603-1868). Il fenomeno è particolarmente evidente nel discorso accademico degli anni più recenti, successivo alla sua scomparsa; gran parte della critica occidentale ha continuato infatti ad amplificare l'immagine di uno scrittore operante in un contesto cristiano sterile, senza interlocutori o poli referenziali, depositario di una tradizione religiosa radicata esclusivamente nell'esperienza dei martiri cristiani del periodo premoderno. L'ultimo romanzo *Fukai kawa* (Fiume profondo), uscito nel 1993, ha poi fornito ulteriori opportunità per questo tipo di lettura; l'elaborazione di una concezione materna della religione, rappresentata da un Gesù «orientale» e misericordioso compagno di viaggio e di sofferenze, da contrapporre a quella paterna di un Dio severo e intransigente del Cristianesimo di matrice occidentale, raggiunge la sua piena maturità in questa opera, ed è proprio in questa figura di Gesù che alcuni studiosi hanno identificato l'aspetto più distintivo ed inculturante della sua narrativa.

1. L'elaborazione di un Gesù materno

Endō cominciò a gettare le basi di una propria cristologia a partire dai primi anni Sessanta, e alla fine del decennio successivo aveva già delineato, in occasione della prefazione americana al suo *Yesu no shōgai* (Vita di Gesù, 1973), la sua visione di un Gesù materno e premuroso, non trionfatore, ma debole e partecipe delle sofferenze dell'umanità:

La mentalità religiosa dei giapponesi, fin dai tempi in cui accettarono il Buddismo, è sensibile all'idea di «colui che soffre con noi» e che «tollera le nostre debolezze», ma la loro mentalità ha d'altro canto poca tolleranza per il tipo di divinità trascendente che giudica gli uomini con severità e poi li punisce. In poche parole, i giapponesi tendono a cercare nei loro dèi e nei loro Buddha una madre tenera e gentile piuttosto che un padre severo. Con questo fatto in mente ho cercato di descrivere Dio, non nell'immagine di padre che tende a contraddistinguere il Cristianesimo, ma piuttosto in quella di tenera madre come rivelato dalla personalità di Gesù (Endō 1978, 1).

L'invito di Richard Schuchert, traduttore dell'opera, a considerare attentamente «la teoria di Endō che il Giappone non ha accettato Dio perché è stato

⁴ Il riferimento è alle parole famose di Padre Ferreira nel romanzo *Chinmoku* (Silenzio); Endō 1966, 194.

presentato troppo spesso come una figura paterna e autoritaria» (Endō 1978, 4), contribuì poi forse a forgiare un connubio essenziale agli occhi del lettore occidentale tra la visione cristiana dell'autore e le possibilità di inculturazione religiosa in Giappone. Non deve quindi sorprendere che sulla scia di questi sviluppi, *Fukai kawa* sia stato interpretato come «il momento apice di un sentimento di rifiuto, nutrito [dall'autore] per tutta la vita, nei confronti della religione paterna impostagli dal battesimo» (Reisma 1999, 208); che il romanzo stesso abbia cementato l'idea del Giappone come «un Paese dove l'immagine di Dio padre non è accettata come quella di Dio madre» (Ascenso 2009, 24) e dove Endō Shūsaku cercò di creare «un'immagine di Cristo che fosse accettabile alla mentalità giapponese» (Ascenso 2009, 271); e che «l'idea di inculturazione del Cristianesimo di Endō [fosse] fondata [sull'immagine] di un Cristo debole» (Mase-Hasegawa 2008, 124), «un'immagine rintracciabile nell'esperienza dei *kakure kirishitan* che attraverso la loro abiura e sofferenza riuscirono comunque a comprovare l'amore e misericordia di Cristo» (Mase-Hasegawa 2008, 136).⁵

L'idea che Endō abbia mutuato una visione di Gesù più consona e vicina alle sensibilità giapponesi dai sentimenti e le sofferenze dei cristiani del periodo premoderno è largamente condivisa, nonché giustificata dagli scritti dell'autore stesso che documentano in modo personale la successione di tali sviluppi nel suo pensiero teologico-letterario.⁶ Questa idea ha però alimentato la nozione errata di una connessione diretta e senza soluzione di continuità tra l'esperienza cattolica del periodo Tokugawa e i conflitti etnico-religiosi trattati nelle sue opere. L'equazione trascura, ad esempio, l'esistenza di altre cristologie, precedenti a quella sviluppata da Endō nella sua narrativa, come quelle delineatisi nelle opere di Akutagawa, Arishima o Mushanokōji, ignorando in particolar modo una fase intermedia cruciale nelle connessioni tra letteratura e Cristianesimo in Giappone: l'esperienza dei periodi Meiji e Taishō.⁷ Le dinamiche dialettiche interne agli sviluppi di questi due periodi, spesso ignorate, sono essenziali per una comprensione adeguata della storia letteraria del Novecento. Si pensi, ad esempio, che il tipo di Cristianesimo a cui furono esposti la maggior parte degli intellettuali a cavallo del ventesimo secolo fu quasi esclusivamente protestante e principalmente di matrice calvinista, e che alcuni temi comuni in molte opere del periodo, quali la predestinazione e l'ineluttabilità della propria sorte, furono in parte il prodotto della catechesi e dei dibattiti religiosi del tempo.⁸ Il discorso letterario del Secondo Dopoguerra si dovette confrontare proprio con queste tematiche, ed il Cattolicesimo di Endō Shūsaku, nonché quello di altri

⁵ Il termine *kakure kirishitan* si riferisce ai cristiani in clandestinità durante le persecuzioni del periodo Tokugawa.

⁶ Su questo punto si vedano, ad esempio, le sue opere «Watashi no mono» (Ciò che mi appartiene, 1963) e «Haha naru mono» (Madri, 1967).

⁷ Per un'analisi delle cristologie sviluppate da questi autori, si veda Tomasi 2018.

⁸ Si pensi per esempio alle opere *Meiro* (Il labirinto, 1917) di Arishima Takeo, *Haguruma* (La ruota dentata, 1927) di Akutagawa Ryūnosuke e, in epoca più recente, *Ningen shikkaku* (Lo squalificato, 1948) di Dazai Osamu.

scrittori di sensibilità marcatamente cattoliche negli anni successivi alla fine del conflitto mondiale, deve essere letto nel contesto di questo rapporto. Endō si pronunciò tra l'altro più volte sul Protestantesimo, e nel discutere l'esperienza cristiana di alcuni suoi illustri predecessori, lo accusò di essere stato la causa della loro ritrattazione, perché aveva promosso un'ideologia del sé che negava il trascendentale e proponeva un'immagine di un Dio sempre pronto a punire piuttosto che perdonare.⁹ Negli anni successivi si confrontò anche con Shiina Rinzō, scrittore protestante, la cui narrativa credeva essere fondamentale agli antipodi dalla propria, perché i suoi personaggi vivevano in «assenza di conflitto con la cultura giapponese, con la sua storia senza Dio o con i suoi elementi panteistici.»¹⁰

Non è un caso che studiosi come Van Gessel e Mark Williams abbiano proprio in anni recentissimi richiamato la comunità scientifica internazionale ad una lettura più consapevole delle complessità testuali alla base delle opere di Endō. Già due decenni or sono, per esempio, Gessel ammoniva «la moltitudine di critici occidentali che preferiscono vedere in Endō uno scrittore alle prese con le differenze fondamentali tra Occidente e Oriente» (Gessel 1996, 338), esortandoli a contestualizzare l'autore «nella generazione di scrittori giapponesi alla quale appartiene e ad esaminare le sue opere come documenti di vita di un uomo vissuto, come molti altri, durante la censura intellettuale degli anni Trenta, la guerra, la sconfitta, l'occupazione e i tentativi di ricostruire la società giapponese» (Gessel 1999, 38). Più recentemente, Williams ha criticato «le descrizioni frequenti di Endō come di scrittore impegnato in una ricerca solitaria di un'altra forma di Cristianesimo, più adatta al clima spirituale del Giappone» (Williams 2012, 115), sottolineando la sua avversione ad una interpretazione del pensiero letterario di Endō funzionale al carattere inculturante della sua narrativa. È quindi necessario esaminare il pensiero dell'autore alle sue origini e di interpretarlo anche in funzione degli elementi formativi della sua esperienza letteraria.

2. Il percorso di Endō Shūsaku: dalle tensioni religiose dei primi anni al pluralismo di *Fukai kawa*

Questo breve saggio propone che Endō abbia sviluppato le sue idee più come risposta dialettica ai dibattiti e alle influenze letterarie a cui era stato esposto che come parte di un discorso inculturante alla ricerca di una formula cristiana accettabile alle sensibilità religiose giapponesi. Una tale chiave di lettura implica la necessità di considerare il suo opus letterario non come il prodotto di un intellettuale dedito all'evangelizzazione, ma piuttosto quello di uno scrittore fermamente inserito nella propria tradizione narrativa e protagonista integran-

⁹ «Kirisutokyō to nihon bungaku» (Il Cristianesimo e la letteratura giapponese, 1955); si veda Endō 2000/12, 206.

¹⁰ «Shiina Rinzō ron» (Teorie su Shiina Rinzō, 1956); Endō 2000/12, 229.

te di un confronto tra fede e letteratura che trovava le sue radici negli sviluppi critico-letterari dei decenni precedenti. Lo stesso Endō, d'altronde, scrisse, «il mio modo di descrivere Gesù è radicato nel mio essere uno scrittore» (Endō 1978, 1), un chiaro riferimento all'imprescindibilità della licenza poetica in cui sembravano riecheggiare le parole di Akutagawa, «“il mio Cristo”, nato in Giappone, non guarda necessariamente il Mar di Galilea».¹¹

Alle origini del pensiero di Endō spicca senza dubbio l'influenza del suo mentore Hori Tatsuo (1904-1953), con il quale ebbe scambi intellettuali che avrebbero avuto ramificazioni durature nel tempo. Hori è un autore forse minore nel panorama letterario giapponese del ventesimo secolo. Mai convertitosi, conosciuto al pubblico internazionale principalmente per la sua opera *Kaze tachinu* (Si alza il vento, 1938), resa famosa in anni recenti da una versione cinematografica di Miyazaki Hayao, non è stato considerato finora uno scrittore dai forti tratti cristiani. Tuttavia, la sua narrativa fu densa di significanti e tropi religiosi, per lo più di impronta cattolica, quali, ad esempio, la chiesa di San Paolo di Karuizawa a cui dedicò pagine e racconti. Elemento centrale della sua esperienza letteraria fu il tentativo di trovare un compromesso proprio tra inclinazione cristiana, e più specificamente cattoliche – mutate in parte dal suo mentore Akutagawa, in parte dall'influenza dei romanzi di François Mauriac (1885-1970) e altri scrittori francesi – e le sensibilità religiose ancestrali che erano alla base della sua cultura classica e che scelse spesso di rappresentare attraverso la finzione narrativa. L'essenza del suo tentativo di sincronizzare queste predisposizioni apparentemente opposte è simbolizzata da un'opera intitolata «Jūgatsu» (Ottobre) che l'autore scrisse nel 1941 in occasione di un viaggio a Nara. In questa opera egli descrisse le tensioni emotive ed intellettuali vissute durante il suo soggiorno nella antica capitale, generate da una parte dall'ispirazione religiosa ricevuta dalla natura e i templi della zona che gli parlavano di un passato atavico e misterioso, e dall'altra dalla lettura dell'opera del drammaturgo francese Paul Claudel, *L'Annunciazione a Maria*, il cui tema, come lui stesso lo definì, «dell'intrusione divina nel mondo umano», lo affascinava. Queste due polarità – da un lato la nostalgia per un sentimento religioso che parlava di divinità esistenti in una dimensione pressoché contigua a quella degli uomini, dall'altra il desiderio di sondare i contorni di un cosmo ordinato e riconducibile a un Dio unico e imperscrutabile – alimentarono uno scisma interiore che durò per gran parte della sua vita adulta e che Hori scelse spesso di rappresentare come identità religiose concorrenti e conflittuali, riconducibili ad una tensione primordiale tra il mondo panteista e quello monoteista del Cristianesimo.

La rappresentazione binaria di queste tensioni, facilmente identificabile in molti suoi scritti, colpì molto Endō che vide nelle inclinazioni spirituali del proprio maestro non solo la manifestazione di polarità che riflettevano un conflitto personale interiore, ma anche un condotto strategico per inserirsi in un dibattito

¹¹ Il riferimento è al trattato su Gesù «Seihō no hito» (L'uomo dell'Occidente, 1927), completato da Akutagawa il giorno prima del suo suicidio; si veda Akutagawa 1978, 230.

letterario che aveva interessato intere generazioni di scrittori nei decenni precedenti. Già nel lontano 1893, Kitamura Tōkoku aveva accennato, per esempio, al conflitto tra Cristianesimo e Buddismo nel suo famoso saggio «Naibu seimeiron» (Sulla vita interiore), e l'esperienza cristiana di altri scrittori Meiji, quali Kunikida Doppo e Shimazaki Tōson, era stata ugualmente contraddistinta da forti tensioni panteistiche. Hori trasse spunti importanti dai dibattiti scaturiti da tali tensioni, e Endō trovò in lui un punto di riferimento dialettico ideale per lo sviluppo della propria teoria letteraria. È anche significativo che, ricordando gli anni del suo debutto, Endō stesso abbia poi osservato come «piuttosto che discutere Hori Tatsuo, il mio obiettivo era utilizzare uno scrittore giapponese qualunque, così da avere un punto di riferimento con il quale affrontare il tema di Dio e gli dèi».¹²

Le prime tracce significative dell'influenza di Hori nel pensiero di Endō possono essere identificate nel breve saggio «Kamigami to kami to» (Dio e gli dèi, 1947), in cui Endō, allora nemmeno venticinquenne, si soffermò sulle valenze del panteismo e del monoteismo, caratterizzando quest'ultimo come il passaggio dal mondo caotico degli dèi a quello ordinato di un Dio onnipotente. Tuttavia, fu in un lungo saggio dell'anno successivo intitolato «Hori Tatsuo ron oboegaki» (Promemoria su Hori Tatsuo, 1948) che si soffermò più decisamente sul pensiero religioso del suo mentore, individuando nel suo panteismo ciò che lui definì il rifiuto di un conflitto con Dio. Per Endō, Hori era «uno scrittore solo potenzialmente religioso», perché si opponeva sempre a un divino che trascendeva l'umanità e continuava invece ad essere attratto da un mondo degli dèi che condivideva le stesse condizioni esistenziali degli uomini:

Fin dai tempi in cui era giovane [...] Hori ha cercato di comprendere direttamente il trascendentale attraverso il sogno e la malattia. Questa immediatezza si basava sull'idea che mondo naturale e trascendentale fossero essenzialmente uguali. In questo senso, fin da giovane, Hori ha sempre creduto nel valore assoluto delle condizioni esistenziali dell'uomo, e come tale è sempre stato antropocentrico. E poiché aveva una religiosità che si basava sull'omogeneità di queste condizioni esistenziali, inseguì il suo sogno nel mondo panteistico [delle sue opere]. La ragione di ciò, dovrebbe ormai essere chiaro, è che non riconosceva l'esistenza di una rottura tra il mondo naturale e quello soprannaturale (in senso stretto il trascendente non esiste veramente nel panteismo) (Endō 2000/10, 43).

Anche nel famoso trattato *Katorikku sakka no mondai* (I problemi di uno scrittore cattolico, 1954), pubblicato alla vigilia del suo debutto come scrittore, Endō continuò a utilizzare Hori e la sua ambivalenza religiosa come interlocutore passivo nella definizione della sua teoria letteraria e del suo pensiero religioso. Definì ancora il panteismo del suo mentore come uno spazio in cui l'umanità era parte degli dèi, senza rottura, e quindi possibilità di controversia o tensioni.

¹² «Shussesaku no koro» (Al tempo del mio debutto, 1968); Endō 2000/12, 407.

Queste problematiche – il contrasto tra monoteismo e panteismo, la presenza o assenza di Dio, la mancanza di consapevolezza del peccato – si ripropongono in tutta loro complessità nell'ultima opera dello scrittore, *Fukai kawa*. Ambientato in India nell'anno 1984, il romanzo riflette il percorso spirituale di quattro turisti giapponesi – Isobe, Mitsuko (Naruse), Numada e Kiguchi – ognuno con un bagaglio di vita e sofferenze proprio e alla ricerca di una soluzione ai propri quesiti esistenziali. Attraverso le lenti della loro umanità, e la figura di un quinto personaggio, Ōtsu, prima compagno universitario di Mitsuko con la quale ha avuto anche una relazione, poi seminarista cattolico in Francia e adesso dedito ad aiutare i poveri e i derelitti recatisi a morire presso le rive del fiume Gange a Varanasi, *Fukai kawa* propone una visione religiosa pluralistica, quasi diametralmente opposta ai dualismi che avevano alimentato il pensiero dell'autore a ridosso del suo debutto letterario. Isobe, per esempio, «come quasi tutti i giapponesi, non credeva in nessuna religione e per lui la morte significava estinzione totale» (Endō 1993, 31). Nonostante ciò, in seguito alla perdita della moglie, egli riscopre l'empatia e la spiritualità del Buddismo, arrivando anche a contemplare quella idea della reincarnazione sino a poco tempo prima per lui irrilevante. Allo stesso modo, la guida turistica Enami parla delle varie divinità induiste non in termini folkloristici, bensì con riverenza e rispetto, svolgendo più volte un ruolo di mediatore tra i pregiudizi dei suoi connazionali e i costumi religiosi locali, enfatizzando la santità dei luoghi di culto visitati e normalizzandone i riti e le tradizioni. Uno dei momenti più emblematici in tal senso è la visita a un tempio di Varanasi dove il gruppo contempla una statua della dea Camunda. Precedentemente descritta da Enami come colei «che si è fatta carico di tutte le sofferenze dell'India» (Endō 1993, 45), la divinità viene qui rappresentata nelle sue dualità: da una parte come figura terrificante, dall'altra quale madre tenera e pronta, nonostante le sue sofferenze, «ad allattare l'umanità dalle sue mammelle avvizzite» (Endō 1993, 221). L'impatto di Camunda sui personaggi del romanzo è sostanziale; non è un caso che Mitsuko, persona dichiaratamente non religiosa e forse l'unico personaggio nel romanzo a continuare a nutrire sentimenti fortemente conflittuali verso qualsiasi tipo di credo o dogma, scopra come ciò che la colpisce di più non siano il Taj Mahal o le danze indiane che attiravano i turisti, bensì «il fiume Gange e l'immagine della divinità Camunda di cui Enami aveva parlato loro» (Endō 1993, 281). È la scoperta di una dimensione spirituale fino allora a lei sconosciuta, in sintonia con il fluire della vita, metaforicamente resa dallo scorrere del fiume.

I molteplici riferimenti nel romanzo alla figura di Gesù che trova intersezioni significative con la vita di protagonisti non cristiani come Numada e Kiguchi, aggiungono poi una dimensione fortemente simbolica del pluralismo di Endō e della centralità del Cristianesimo nella sua cosmologia. Tuttavia, è certamente il discorso salvifico di Ōtsu che incarna più di altri i sentimenti ed il pensiero teologico dello scrittore. Nonostante i contrasti di natura dogmatica avuti con le gerarchie ecclesiastiche durante il suo periodo da seminarista, Ōtsu non lascia dubbio alcuno sulla solidità della sua fede cattolica, né sul tentativo di Endō stesso di trovare una soluzione dialettica e pluralistica ai dissidi interreligiosi

interpretati durante il suo intero percorso narrativo. Dietro questo pluralismo religioso spicca l'impronta del teologo John Hick al quale l'autore stesso fece riferimento nel diario composto durante la stesura dell'opera:

Il libro dimenticato alcuni giorni fa da qualche cliente o impiegato del negozio sugli scaffali del secondo piano della libreria Daiseidō era *Il pluralismo religioso* di Hick... Hick critica il Cristianesimo per il fatto che da una parte parla di discorso interreligioso con gli altri credi, dall'altra cerca di incorporarli... questo libro scioccante continua a sconvolgermi oramai da qualche giorno... (Endō 2018, 325).

La «voce» di Hick sarebbe riverberata spesso nelle parole di Ōtsu che in una delle lettere indirizzate a Mitsuko scrive:

Mi sembra perfettamente naturale che i popoli scelgano il loro Dio sulla base della cultura, le tradizioni e il clima delle loro terre... Dio ha molte facce. Non penso che Dio esista esclusivamente nelle chiese e nelle cappelle europee. Credo che esista anche tra gli ebrei, i musulmani e gli induisti (Endō 1993, 191).

Il pluralismo sposato da Endō in questa ultima fase del suo percorso narrativo è stato visto da alcuni critici come fuori dai confini dell'ortodossia cristiana. Altri vi hanno però individuato una sintonia di base con gli sviluppi di dialogo interreligioso intrapreso dalla Chiesa Cattolica a partire dal Concilio Vaticano II. In un recente articolo, per esempio, Mark Bosco e Christopher Wachal hanno notato come nonostante la forte influenza esercitata da Hick sul suo pensiero, «l'immaginazione religiosa di Endō continuò ad essere influenzata dagli sviluppi teologici e le correnti intellettuali della sua fede cattolica», ed in particolare dall'apertura verso «il pluralismo religioso, l'universalismo implicito nella esperienza del misticismo cristiano... *Fukai kawa* è fondato su una teologia di profondo dialogo interreligioso, sulla base di sessanta anni di pensiero e pratica cattolica, reso vivo dagli scrittori cattolici francesi del Novecento» (Bosco e Wachal 2020, 130). I due studiosi hanno anche sottolineato come durante gli anni del suo soggiorno in Francia nei primi anni Cinquanta, Endō sia stato influenzato dalla rivista *Esprit* e da saggi del teologo Emmanuel Mounier sul pluralismo cristiano, nonché dagli scritti di due gesuiti francesi – Henri de Lubac e Pierre Teilhard – le cui idee, sebbene oggetto di forti critiche in quegli anni, si sarebbero poi rivelate fondamentali per gli sviluppi successivi. Endō era tra l'altro pienamente al corrente dei documenti principali del Concilio Vaticano II, quali ad esempio, *Nostra aetate* e *Ad gentes*, e secondo i due critici l'impegno e il rispetto di Ōtsu nel romanzo per qualsiasi verità religiosa è da considerarsi una conferma della sua devozione verso Cristo e non l'opposto (Bosco e Wachal 2020, 143).

La decisione estemporanea di Ōtsu di usare l'appellativo «tamanegi» (cipolla) al posto del termine «kami» (Dio) per ovviare al disagio di Mitsuko che gli aveva dichiarato come il suo uso continuo di quel termine, per lei senza alcun significato, la irritasse (Endō 1993, 98-99) è simbolica del tentativo dell'autore di trovare una soluzione dialettica alle tematiche etnico-religiose degli anni

precedenti e nel contempo proporre una visione di Cristo transnazionale capace di trascendere questioni culturalmente specifiche o teologicamente spinose.¹³ Più avanti nel romanzo, proprio ripercorrendo il suo passato da seminarista in Francia e gli scontri avuti con i propri superiori che lo avevano tacciato di eretismo per aver caratterizzato Dio in termini panteistici – come una entità esistente contiguamente all'uomo e sempre presente nella natura circostante – Ōtsu arriva ad una formulazione personale della sua visione di Dio, o la sua «Cipolla», rivendicandone il tratto fondamentale dell'universalità dell'amore:

Alla fine quello che ho cercato è l'amore della Cipolla e non le varie dottrine predicate dalle varie chiese... l'amore, credo, è il centro del mondo in cui viviamo, e questo è ciò che ci ha insegnato la Cipolla nel corso della storia... Io credo nella vita della Cipolla, colui che per quell'amore si è fatto carico delle sofferenze... (Endō 1993, 188).

Ōtsu «sent[e] l'esistenza della [sua] Cipolla anche tra gli ebrei e i musulmani» (Endō 1993, 196), e la sua visione cattolica ed ecumenica raggiunge la massima espressione nella sovrapposizione del «fluire» del Gange con le sofferenze del Golgota: «ogni volta che penso al fiume Gange penso alla mia Cipolla... il fiume d'amore rappresentato dalla mia Cipolla scorre via, accettando tutti, senza rigettare nessuno, neanche i più brutti o i più sporchi» (Endō 1993, 298). La preghiera levata da Ōtsu poi nella fase finale del romanzo mentre si prepara al trasporto dei cadaveri sulle rive del Gange è indicativa delle connessioni trasversali create da Endō in questa opera: «Signore, sei salito sul Golgota portando la croce. Io ora seguirò il tuo esempio... ti sei caricato delle sofferenze degli uomini sulla via del Golgota. E così farò ora io» (Endō 1993, 310). La croce rimane fulcro imprescindibile nella cosmologia dell'autore che identifica nella sua simbologia un denominatore comune – le sofferenze dell'umanità – l'unica cosa, in cui, in ultima istanza, anche Mitsuko conclude di poter credere: «ciò in cui posso credere è la vista di tutte queste persone, ciascuna con le proprie sofferenze, raccolte in preghiera davanti al fiume profondo... un fiume profondo di umanità con le sue sofferenze, e io ne sono parte» (Endō 1993, 338). Endō propone quindi una visione religiosa che se da una parte rende il Cristianesimo certamente più accessibile a Mitsuko, dall'altra rimane principalmente una risoluzione dialettica a tensioni non esclusivamente personali e a lui specifiche, bensì profondamente radicate nei dibattiti letterari dei decenni precedenti, riconducibili agli scritti di Hori Tatsuo e di altri autori prima di lui. *Fukai kawa* è in questo senso un romanzo multiforme, la cui complessità non è dovuta tanto alle difficoltà dell'intreccio narrativo o della descrizione psicologica dei suoi protagonisti, quanto al contesto letterario alla base del proprio discorso religioso. Rappresenta un momento di confluenza strategica di un secolo di negoziazioni

¹³ Tra queste questioni, per esempio, erano quelle dell'Incarnazione e della Trinità. Endō prese nota della loro problematicità durante le sue letture di Hick; si veda Endō 2018, 325.

tra fede e letteratura, e l'intera produzione letteraria di Endō, come pure il suo Cattolicesimo, devono essere interpretati alla luce di tali sviluppi.

Bibliografia

- Akutagawa, Ryūnosuke. 1978. *Akutagawa Ryūnosuke zenshū*. Vol. 9. Tokyo: Iwanami, 230-56.
- Ascenso, Adelino. 2009. *Transcultural Theodicy in the Fiction of Shūsaku Endō*. Rome: Gregorian University Press.
- Boscaro, Adriana. 1981. "The Meaning of Christianity in the Works of Endō Shūsaku." In *Tradition in Modern Japan*, a cura di P.G. O'Neill, 81-90. Tenterden, Kent: P. Norbury.
- Bosco, Mark S.J. and Wachal, Christopher. 2020. "Catholic Convergences in Deep River." In *Navigating Deep River: New Perspectives on Shūsaku Endō's Final Novel*, a cura di Mark W. Dennis and Darren J.N. Middleton. Albany: State University of New York Press.
- Endō, Shūsaku. 1966. *Chinmoku*. Tokyo: Shinchōsha.
- Endō, Shūsaku. 1978. *A Life of Jesus*. English translation by Richard A. Schuchert. Tokyo: Tuttle.
- Endō, Shūsaku. 1993. *Fukai kawa*. Tokyo: Shinchōsha.
- Endō, Shūsaku. 2018. *Endō Shūsaku zennikki: gekan (1962-93)*. Tokyo: Kawade shobō shinsha.
- Endō, Shūsaku. 2000. *Endō Shūsaku bungaku zenshū*. 15 volumi. Tokyo: Shinchōsha.
- Gabriel, Philip. 2006. *Spirit Matters: The Transcendent in Modern Japanese Literature*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Gessel, Van C. 1982. "Voices in the Wilderness: Japanese Christian Authors." *Monumenta Nipponica* 37: 4, 437-57.
- Gessel, Van. 1996. "The Unbearable Whiteness of Being Christian." *Journal of American-East Asian Relations* 5:3/4, 361-74.
- Gessel, Van. 1999. "The Road to the River: The Fiction of Endō Shūsaku." In *Ōe and Beyond: Fiction in Contemporary Japan*, a cura di Stephen Snyder and Philip Gabriel, 36-57. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Hinuma, Rintarō. 1966. "Ōoka Shōhei ni okeru kami no mondai." *Kokubungaku: kaishaku to kanshō* 31:9, 80-83.
- Kamiya, Mitsunobu. 2012. "Ishikawa Jun to kirisutokyō ni kansuru kanken." *Kirisutokyō bungaku kenkyū* 29, 81-92.
- Mase-Hasegawa, Emi. 2008. *Christ in Japanese Culture: Theological Themes in Shūsaku Endō's Literary Works*. Leiden: Brill.
- Reisma, Luke M. 1999. "Shūsaku Endō's River of Life." *Christianity and Literature* 48: 2, 195-211.
- Tomasi, Massimiliano. 2018. *The Dilemma of Faith in Modern Japanese Literature: Metaphors of Christianity*. New York, Londra: Routledge.
- Tomasi, Massimiliano. 2021. "Christianity and Japanese Literature: The State of Scholarship in the Anglophone Academic Community." *Japanese Studies Around the World*: 36-44.
- Williams, Mark. 2012. "Crossing the Deep River: Endō Shūsaku and the Problem of Religious Pluralism." In *Xavier's Legacies: Catholicism in Modern Japanese Culture*, a cura di Kevin M. Doak, 115-33. Vancouver: University of British Columbia Press.

Le campagne allucinate: sul modernismo rurale nella letteratura giapponese di inizio Novecento

Pierantonio Zanotti

Abstract: In this essay, making use of concepts from the scholarship on rural modernism and Mark Fisher's aesthetic reflection on the «weird» and the «eerie», I analyze some texts in Japanese literature from the first three decades of the twentieth century. In the works of Yamamura Bochō, Hagiwara Sakutarō, and Miyoshi Tatsuji we find traces of a representation of the countryside as a site with its own specific form of modernity; the treatment of rural settings in non-realist modes; *humus* as the source of a weird externality; and the rural landscape as a powerfully eerie place.

Keywords: rural modernism, Mark Fisher, Yamamura Bochō, Hagiwara Sakutarō, Miyoshi Tatsuji

Il modernismo letterario e artistico viene generalmente configurato come fenomeno essenzialmente urbano: la vita di città costituisce l'oggetto privilegiato delle opere moderniste o il contesto materiale della loro produzione.¹ Raymond Williams, per esempio, ha scritto pagine molto influenti sul ruolo che le metropoli degli imperi coloniali svolsero come crogiolo in cui si formarono i modernismi che oggi sono considerati canonici, sottolineandone la natura di fenomeni prodotti da nuove reti di interconnessione capitalista, tecnologica, coloniale (1989). Negli ultimi due decenni, a seguito del cosiddetto *global turn* negli studi sul modernismo, si sono moltiplicate le ricerche che hanno provato a percorrere queste reti e interconnessioni in direzioni eccentriche, indagando cioè il modernismo come fenomeno transnazionale e le forme di modernismo prodottesi alla «periferia» del «Global North». Soffermandosi su esperienze originatesi in spazi geografici come l'Europa Orientale e Meridionale, l'America del Sud, l'Asia Orientale e Meridionale, il Mondo Arabo e l'Africa, questa manovra critica e storiografica ha contribuito a rivedere il canone eurocentrico

¹ Con tutto un repertorio ormai canonico di tropi tanto *highbrow* che «vernacolari»: la folla, lo *shock*, la velocità, il *blasé*, il *flâneur*, il cinematografo, i grandi magazzini, i caffè, l'architettura in ferro e vetro, ecc.

Pierantonio Zanotti, Ca' Foscari University of Venice, Italy, pierantonio.zanotti@unive.it, 0000-0001-8708-9156

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Pierantonio Zanotti, *Le campagne allucinate: sul modernismo rurale nella letteratura giapponese di inizio Novecento*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.20, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 203-218, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

del modernismo.² Anche in questi approcci, tuttavia, la centralità della città come catalizzatore delle esperienze moderniste è rimasta per lo più incontestata (Davis 2015, 461). Questo è per esempio il presupposto di Andreas Huyssen, quando in un saggio citatissimo in questo campo di studi sembra privilegiare, come tema del supplemento di indagini richiesto dall'approccio globale al modernismo, «the various ways in which metropolitan culture was translated, appropriated and creatively mimicked in colonized and postcolonial countries in Asia, Africa and Latin America» (2005, 6). Di conseguenza, agli studi sulle scene di Parigi, Londra o New York, si sono affiancati quelli su quelle di Shanghai, San Paolo, Tbilisi o Tokyo.

È però possibile immaginare che, se il paradigma coloniale-diffusionista del modernismo può essere (ed è stato) decentrato in senso nazionale/geografico, possa esserlo anche in altre direzioni. Già un testo che nella classica lettura di Marshall Berman (2012) figura tra i capisaldi del modernismo culturale, il *Manifesto del Partito Comunista* di Marx ed Engels (1848), dà delle indicazioni su queste direzionalità:

La borghesia ha assoggettato la campagna al dominio della città. Ha costruito città enormi, ha accresciuto grandemente la popolazione urbana rispetto a quella rurale, strappando in tal modo una parte notevole della popolazione all'idiotismo della vita rurale. Come ha assoggettato la campagna alla città, così ha reso dipendenti i paesi barbari e semibarbari da quelli civili, i popoli contadini dai popoli borghesi, l'Oriente dall'Occidente (Marx, Engels 2005, 11-12).

L'interdipendenza capitalista tra centro e periferia vige infatti non solo tra diverse regioni del mondo, ma anche tra città e campagna. Viene quindi da chiedersi che cosa si potrebbe trovare, in termini di modernismo letterario, percorrendo a ritroso questo asse coloniale non solo dalle culture urbane dei paesi «civili» verso quelle dei «paesi barbari e semibarbari», ma dalla «città» alla «campagna». Esiste un modernismo rurale e se esiste, come si configura? E se è possibile percorrere questo approccio nel caso del Giappone, dove potremmo andare a cercare, e che cosa potremmo trovare? Questo breve contributo si ripropone di fornire qualche risposta preliminare a simili quesiti.

1. Il modello tentacolare e la fine dell'idillio

La concezione diffusionista e urbanocentrica del modernismo (e, in senso lato, della modernità) non è però solo il prodotto di ricostruzioni storiografiche posteriori. Essa è ben presente nei discorsi coevi a questi fenomeni. In un articolo del 1913, il critico e poeta Sōma Gyōfū (1883-1950) descrive gli attributi dell'e-

² La bibliografia prodotta nell'ambito dei *global modernist studies* è ormai assai vasta. Si segnalano almeno due recenti compilazioni, utili in questo contesto per via dell'approccio areale in esse adottato: Ross e Lindgren (2015) e Moody e Ross (2020); si rimanda all'eccellente introduzione di quest'ultimo volume per un primo accesso allo stato dell'arte su questo filone di studi.

poca moderna (*gendai*) e prende atto del fatto che non solo la metropoli (*tokai*) è stata sconvolta dai cambiamenti sociali e tecnologici della nuova epoca, ma che «anche la campagna [*den'en*], che un tempo era il regno della tranquilla vita primitiva, è stata distrutta e ora si trova in una relazione organica [*yūkitekina kankei*] con la città» (1913, 3). Appunto è la natura di questa «relazione organica» il fulcro privilegiato delle rappresentazioni della modernizzazione rurale tra Otto e Novecento. Tra le immagini più tipiche del movimento compiuto dalla modernità dal centro alla periferia figurano quelle dell'onda(ta) e del tentacolo. Quest'ultimo termine, che assomma in sé suggestioni provenienti dai recenti sviluppi delle scienze biologiche ma anche da un immaginario letterario à la Jules Verne, rimanda al registro del mostruoso, piuttosto comune nel descrivere lo sviluppo urbano tra Otto e Novecento.

Questo immaginario ebbe un'incarnazione molto influente nell'opera del poeta belga di lingua francese Emile Verhaeren (1855-1916) (Silverman 2018). Verhaeren in Giappone fu letto, apprezzato e tradotto da autori come Ueda Bin (1874-1916), Mori Ōgai (1862-1922), Yosano Hiroshi (Tekkan) (1873-1935) e Takamura Kōtarō (1883-1956), e, di conseguenza, la sua opera fu almeno sommariamente conosciuta da tutti coloro che ambivano a far parte di quella comunità immaginata nota come *shidan* o «scena della poesia in forme moderne» (ivi compresi i poeti citati più sotto in questo contributo).³ Ciò vale non solo per il trittico formato dalle raccolte *Les campagnes hallucinées* (1893), *Les villes tentaculaires* (1895) e *Les villages illusoires* (1895), ma anche per le più tarde *Les forces tumultueuses* (1902) e *Les blés mouvants* (1912).

Nei suoi *French Portraits* (1900), un testo che anche in Giappone ebbe una certa fortuna come parte del canone critico sul simbolismo internazionale, il saggista statunitense Vance Thompson descriveva la poetica di Verhaeren in questi termini:

His heroic trilogy [*Les campagnes hallucinées*, *Les villages illusoires* e *Les villes tentaculaires*] is built on the disquieting fact that the country is being deserted, while the cities are growing monstrously. [...] To the philosopher it is a reasonable phenomenon, marking the beginning of a new civilization: to the poet it is an epic and a tragedy. The poet sees the naked, black, abandoned fields; the deserted homes, doorless and windowless; and along the highways lean, hopeless, interminable caravans journeying to the crowded cities. He walks abroad in his deserted country. The sea is stealing back the disregarded fields. The tattered windmills sprawl like monstrous spiders. The stagnant canals are green with poison. No cattle come there to drink. The very flowers are dead. Birds of prey fly shrieking overhead. Mankind has fled to the apocalyptic cities of refuge. Huge and grim, they lie along the horizon, under flags of smoke and carbon flame.

³ Sulla ricezione di Verhaeren in Giappone, si può vedere Ōba (2004). Stando al volume *Pari yori* (Da Parigi, 1914), scritto a quattro mani con la moglie Akiko (1878-1942), Yosano fece visita a Verhaeren nel 1912, durante il suo soggiorno in Europa, e il poeta belga gli fece dono di una copia autografata delle *Villes tentaculaires* (TAZ, vol. 10, 253-55).

Here and there, however, a few villages have survived. Are they real or things of fantasy, these «Villages Illusoires»? In the rotting houses the old laborers rot: life drifts down to hideous idiocy (Thompson 1900, 47-48).

Da *Les blés mouvants* provengono diciotto delle poesie presentate da Yosano nell'antologia di traduzioni *Rira no hana* (Fiori di lillà, 1914) da lui stesso curata. Tra queste figura *Dialogue rustique (Antoine et Guillaume)*, titolo reso da Yosano con «Inaka no taiwa»:

Tous ces malheurs, ami, nous viennent de la ville
 Monstrueuse et vorace, arrogante et servile,
 Qui se ramasse au loin et puis bondit vers nous
 Avec ses trains bandés sur des rails métalliques,
 Avec ses crins tendus de fils télégraphiques,
 A travers le ciel pur et le vent clair et doux.
 Il ne faudrait nommer qu'en nous signant, ces choses
 Qui depuis cinquante ans furent les mornes causes
 De l'orgueil des cités et du grand deuil des champs.
 O les anciens chemins, sinueux et penchants
 Autour des vieux enclos et des eaux solitaires!
 Voici qu'on coupe en deux les prés héréditaires,
 Qu'une gare stridente et de cris et de bruits
 Réveille les hameaux au milieu de la nuit;
 Qu'une route de fer, de feu et de scories
 Traverse les vergers bornant les métairies
 Et qu'il n'est plus un coin au fond des bois, là-bas,
 Où le sifflet d'un train soudain ne s'entend pas.
 (vv. 55-72, Verhaeren 1912, 36)

Verhaeren è oggi ricordato come un pionieristico cantore dell'*epos* urbano e tecnologico della modernità, un precorritore del Futurismo (Castiglione 2009), ma il suo contributo alla definizione della condizione delle campagne nella modernità non fu meno significativo. Le campagne di Verhaeren non sono moderne perché tecnologicamente avanzate o turbinanti di nuove attività, come le città. La loro modernità consiste nell'essere violate, umiliate, sinistre, marcescenti *per colpa* dell'assoggettamento alla città.

In Giappone, nei primi tre decenni del Novecento, le principali novità introdotte in campo agricolo dalla modernità furono l'adozione di nuovi fertilizzanti e varietà di cultivar, o l'ottimizzazione delle tecniche di coltivazione, irrigazione, trasporto e conservazione dei raccolti. La meccanizzazione dell'agricoltura fu molto limitata fino al periodo Shōwa (Totman 2014, 227-31). Non fu quindi in questa appariscente forma di progresso tecnologico che si manifestò la modernizzazione delle campagne.

A dare il senso della modernità rurale furono piuttosto, come in Verhaeren, gli effetti di integrazione sistemica con il nuovo capitalismo industriale e urbano: i nuovi mezzi di trasporto (strade, ferrovie, treni, corriere), le emanazioni periferi-

che della burocrazia statale (municipi, uffici scolastici, stazioni di polizia, distretti militari, enti di pubblica sanità), i mezzi di comunicazione (la posta, il telegrafo, la distribuzione – simultanea o quasi rispetto alla città – della stampa quotidiana e periodica), l'incremento delle colture integrate alla produzione manifatturiera o ai servizi (per es., la sericoltura, o i pascoli per l'alimentazione dei cavalli da tiro), il via-vai di merci e persone dalla città alla campagna (la campagna come centro produttivo, ma anche come mercato). In questo regime di interdipendenza in cui le zone di contatto e i punti di ibridazione tra le due realtà erano molteplici, solo un tipico binarismo modernista («città/campagna», «progresso/tradizione», «avanguardia/retroguardia») poteva portare a percepire la modernità come esclusivo appannaggio nativo delle «città», e a considerare molti degli elementi di questo inventario come i tentacoli che dal centro si estendevano alle periferie. Eppure, benché controintuitivi rispetto al paradigma urbanocentrico e sviluppatista del modernismo canonico, aspetti del contesto rurale quali «economic depression, the expansion of transport and communication networks, the rollout of electricity, the loss of land and the erosion of local identities» (Bluemel e McCluskey 2020, 1-2) sono fenomeni non meno nativamente moderni degli articoli più spettacolari del modernismo urbano, come la costruzione di grattacieli e grandi magazzini, o l'aumento del traffico e dell'industria del divertimento cittadini (Davis 2015, 462).

Un esempio di queste dinamiche è fornito da *Inaka kyōshi* (Il maestro di campagna), romanzo del 1909 dello scrittore naturalista Tayama Katai (1872-1930). Il protagonista Seizō anela alla città, ma è costretto dalla mancanza di mezzi a rimanere a vivere con un modesto impiego di maestro elementare in una periferia, la prefettura di Saitama, attraversata da flussi di persone, merci e informazioni. Qui si rende progressivamente conto della disintegrazione del supposto ordine delle società rurali:

Frequentando in quel modo la comunità, gli giungevano all'orecchio diverse storie sugli abitanti del villaggio [*mura*], senza nemmeno bisogno che andasse a cercarle: la storia di una donna che, afflitta per i suoi casi domestici, si era gettata in un canale; la storia di una bambinaia che, con l'inganno, era stata trascinata nel bosco da un viandante e violentata; la storia di una banda di tre rapinatori che erano entrati a spada sguainata nella casa di una ricca famiglia contadina di Kamimura e, dopo aver legato marito e moglie, avevano portato via il loro denaro; la storia del doppio suicidio d'amore di un sensale di bozzoli e di una cameriera d'osteria. Più sentiva storie simili e più scopriva quanto fosse grama e triste la vita anche nel villaggio, che aveva ritenuto pacifico. E poi i rapporti tra padroni terrieri e fittavoli, le enormi differenze tra ricchi e poveri: si rese conto gradualmente che anche la campagna [*inaka*], che aveva ritenuto potesse essere il luogo di una pura vita ideale nel dolce grembo della natura, fosse in realtà un teatro di lotte, un mondo di cupidigia.

Inoltre, giunse a comprendere che anche la campagna era oscena, viziosa e sozza ben oltre ogni aspettativa. Nei pettegolezzi della gente se ne sentiva parlare spesso. Per esempio, che cosa avesse combinato una determinata ragazza; che una certa moglie aveva commesso adulterio con un tale; che qualcuno teneva in se-

greto un'amante da qualche parte; che marito e moglie litigavano continuamente per via di una donna... Queste e altre storie giungevano continuamente al suo orecchio. Per di più, a volte gli capitava pure di verificare con i propri occhi che queste voci non fossero completamente inventate (TKZ 1993, vol. 2, 480-81).

La descrizione di Seizō è implicitamente organizzata secondo tre categorie modern(ist)e che si avvicendano nel brano: la devianza criminale, la lotta economica e la sessualità; e benché la presenza di questi elementi nella società rurale non sia imputata a nessun agente preciso, non è difficile intuire che la loro particolare esuberanza dipenda dai tempi nuovi.

Se la campagna è, per quanto con modalità diverse, non meno «moderna» o «modernizzata» della città, in termini storico-letterari la principale differenza tra questi due luoghi sta nel fatto che la campagna è oggetto di una rappresentazione più resistente alle modalità che gli scrittori urbani invece adottano per rappresentare la sempre più topicamente frenetica, mutevole, brulicante vita di città. Quando si scrive di campagna, le modalità realiste (non di rado intinte in una qualche forma di colore locale regionalista) rimangono prevalenti. Come nota David A. Davis (2015, 464), è proprio la «discontinuità tra tecnica modernista e contenuto rurale» a costituire la caratteristica principale del «Southern Modernism» statunitense di William Faulkner e altri, il quale costituisce il più studiato – e ormai quasi paradigmatico – esempio di «modernismo rurale».⁴

Proprio su questa «discontinuità tra tecnica modernista e contenuto rurale» vorrebbe fornire qualche appunto questo scritto, in riferimento alla letteratura giapponese degli anni Dieci e Venti del Novecento.

2. *Et in Arcadia ego*: modernismo rurale in Giappone

Quello che mi interessa esplorare qui non è tanto un repertorio di lamenazioni moralistiche sulla corruzione della campagna, o una parata di episodi di assalti della modernità ai danni di un mondo agreste autentico e primitivo. Quello che mi interessa è il nesso tra queste tematiche e la loro declinazione in forme letterariamente modernistiche. Da questo punto di vista, la categoria di «modernismo rurale» risulta probabilmente più produttiva di quella di «anti-pastorale», esplorata ad esempio in un classico studio di Terry Gifford (1999), principalmente perché, a differenza di quest'ultima, si focalizza sul nesso straniante tra un contenuto tradizionalmente rappresentato con modi realisti e una forma che invece è sperimentale e d'avanguardia.

Uno dei grandi miti della ruralità che viene messo in questione dalle tecniche moderniste è quello della coesione e dell'omogeneità: la frammentazione e la disconnessione del linguaggio letterario modernista ci segnalano che anche le comunità rurali, la vita agreste spesso idealizzata, la natura pastorale, sono altrettanto frammentate, disconnesse e prive di unità.

⁴ Il conio di questa fortunata categoria si deve a Jolene Hubbs (2008). Per una sua applicazione all'interno del discorso critico sulla letteratura cinese moderna, si può vedere Pesaro (2022).

Yamamura Bochō (1884-1924), originario della prefettura di Gunma, dopo gli studi seminariali a Tōkyō, visse per gran parte della sua esistenza in provincia, da dove pur riuscì a produrre una raccolta di poesia sperimentale, *Seisanryōhari* (Il prisma santo, 1915), considerata oggi precorritrice della poesia d'avanguardia giapponese.⁵ Più o meno negli stessi mesi, nella prosa *Yogen* (Profezia), pubblicata sulla rivista *Shinrisōshugi* (Nuovo idealismo) nell'aprile del 1916, Bochō si lanciava in una tirata contro gli effetti deleteri della moderna civiltà materiale a trazione urbana.

La civiltà materiale [*bushitsu bunmei*] ha stravolto la vita quotidiana del Giappone. La civiltà materiale si accresce attraverso l'annichilimento dello spirito. La civiltà materiale prospera attraverso l'oppressione reciproca. La civiltà materiale è in altre parole il belletto di un cadavere. [...] Le grandi città [*tokai*] sono affette da questa epidemia. E i villaggi rurali di provincia [*chihō nōson*] ne sono le vittime (YBZ, vol. 4, 374).

I passaggi di questa prosa che hanno attratto l'interesse dei commentatori sono quelli in cui la descrizione del declino della vita nei villaggi assume l'aspetto di un'accumulazione nominale, in cui la sintassi appare disciolta:

Ciò che lì è rimasto sono ignoranza superstizione abiezione sofferenza [無智迷信慘逆悲苦], non è davvero l'inferno dei giorni nostri? (YBZ, vol. 4, 374).

I problemi economici dei villaggi rurali si sono oggi tradotti in una crisi morale. Adulteri frodi furti tresche aborti contese suicidi [不義許欺窃盜密通墮胎鬪争自殺], sono fatti all'ordine del giorno ben più nei villaggi di campagna che nelle grandi città (YBZ, vol. 4, 375).

Studiosi come Fujiwara Sadamu (1972, 73-74) e Kitagawa Tōru (1995, 48-50) hanno ulteriormente collegato questo passaggio a una delle poesie più famose di Bochō, *Geigo* (Delirio), la quale, prima di essere collocata in apertura della raccolta *Seisanryōhari*, apparve su rivista nel giugno del 1915:⁶ quindi, poco meno di un anno prima di *Yogen*.

Delirio

FURTO CARASSIO
RAPINA TROMBA
ESTORSIONE VIOLINO
GIOCO D'AZZARDO GATTO

⁵ Il testo della raccolta citato in questo contributo è in YBZ, vol. 1, 63-92. La prima a parlare di *Seisanryōhari* in italiano fu probabilmente Ikuko Sagiyama, nell'introduzione alla sua traduzione (1983) di *Tsuki ni hoeru* di Hagiwara Sakutarō.

⁶ Più precisamente, Fujiwara e Kitagawa attingono a un passaggio praticamente identico al secondo qui citato, che è presente in *Jūjika* (La croce, 1922), romanzo semi-autobiografico che racconta le traversie di un giovane prete di provincia. È possibile che l'autore abbia recuperato la prosa *Yogen* incastonandola all'interno di quest'opera narrativa più tarda.

TRUFFA CHINTZ
 MALVERSAZIONE VELLUTO
 ADULTERIO MELA
 LESIONI ALLODOLA
 OMICIDIO TULIPANO
 ABORTO OMBRA
 SEDIZIONE NEVE
 INCENDIO COTOGNO
 RAPIMENTO PAN DI SPAGNA.
 (YBZ, vol. 1, 66)

Variamente interpretata dai commentatori come l'enunciazione di una realtà prismatica (Zanotti 2017, 122-23), questa poesia potrebbe assumere quindi i connotati di una riflessione sulla compenetrazione tra quotidianità (rappresentata dai secondi termini delle coppie nominali che la compongono) e malvagità delle condotte umane, calata in un contesto di corruzione della vita rurale. Sotto forma di montaggio, si tratterebbe in altri termini di una variazione cubo-modernista sui temi di *Yogen*, ma anche del brano di Tayama Katai citato sopra (il fatto che si tratti di una forma di montaggio, o per lo meno di una giustapposizione di termini, non sarà secondario per le parti successive del mio discorso).

Per estensione, *Geigo* potrebbe essere letta come l'applicazione di un metodo modernista alla rappresentazione della campagna; e questo potrebbe forse valere anche per gran parte della raccolta *Seisanryōhari*, composta mentre Bochō risiedeva nell'odierna città di Iwaki, all'epoca piccolo centro carbonifero nella prefettura di Fukushima. Ciò varrebbe anche per quelle poesie in cui la campagna non è immediatamente riconoscibile come avviene invece nell'«orrore dei campi di grano» (*mugi no hatake no osoroshisa*) di *Inshō* (Impressioni), o nella «distesa di fiori di colza» ossessivamente ripetuta in un altro celebre componimento della raccolta, *Fūkei* (Paesaggio).

La campagna fa da sfondo anche a *Tsuki ni hoeru* (Abbaiare alla luna, 1917), raccolta d'esordio di Hagiwara Sakutarō (1886-1942), che di Bochō fu corrispondente e sodale. In *Tsuki ni hoeru* la campagna (*inaka*) è evocata esplicitamente solo poche volte, ma l'immaginario naturale delle poesie, in particolare quello vegetale, lascia pochi dubbi sul fatto che il paesaggio trasfigurato dall'autore sia quello del contesto semi-rurale di una cittadina di provincia quale era al tempo la natia Maebashi, nella prefettura di Gunma.

Il procedimento poetico di Sakutarō, nutritosi dell'analogia e del sensualismo già praticati dalla precedente coorte di simbolisti giapponesi, si basa sulla disarticolazione della leggibilità ordinaria del reale e dell'integrità della voce poetante: entrambi appaiono spesso opachi, frammentati, scissi. Il linguaggio, specie nella prima parte della raccolta, è teso e ossessivo, e si appunta su immagini «incisive, surreali o visionarie» (Sagiyama 1983, 84), come quella del bambù, dalla forte carica straniante.

Anche per Sakutarō quello rurale e provinciale è un mondo tutt'altro che idilliaco, nel quale anzi si proiettano angosce e incubi del poeta. La campagna

è uno spazio di isolamento e infelicità, allucinazioni e minacce incombenti. In una poesia, Sakutarō dichiara addirittura di «avere paura della campagna» (*inaka o osoru*). Nel componimento così intitolato si coglie anche il senso di degrado a cui la vita umana va incontro in questo contesto sociale: la campagna è quel posto abitato – con registro invero verhaereniano – da «branchi di uomini poveri che vivono dentro case buie», o in cui, per citare la poesia *Hibari no su* (Nido di allodola),

Il fiume Tone scorre furtivo come un ladro.
Di lì, di qua, si vedono i visi melanconici dei contadini.
I visi sono cupi e fissano solo la terra.
Sulla terra erutta la primavera come vaiolo.
(vv. 74-77, Sagiyama 1983, 123)

Numerosi altri esempi emergono dai quaderni manoscritti o dalle poesie pubblicate su rivista ma rimaste fuori da *Tsuki ni hoeru*.

3. The weird and the eerie

Un elemento che in Sakutarō arricchisce di sfumature la rappresentazione della campagna è la sua ricorrente *weirdness*. Vorrei esplorare brevemente questo aspetto seguendo le riflessioni sul tema del critico culturale Mark Fisher. Secondo Fisher,

un'entità o un oggetto weird è talmente inusuale da generare la sensazione che non dovrebbe esistere, o perlomeno non dovrebbe essere qui. Eppure, se l'entità oppure l'oggetto è effettivamente qui, allora le categorie utilizzate finora per dare senso al mondo non possono essere valide. La cosa weird non è sbagliata, dopotutto: dovranno per forza essere inadeguate le nostre concezioni (2018, 17, corsivo nel testo).

A differenza dell'*unheimlich* freudiano, il *weird*, nella sua brutale fatticità, sfida l'antropocentrismo delle nostre categorie cognitive e apre uno squarcio su realtà in cui l'esistenza umana è, in fin dei conti, del tutto marginale o irrilevante.

il weird è *ciò che è fuori posto*, ciò che non torna. Il weird apporta al familiare qualcosa che normalmente si trova al di fuori di esso, e che non si riconcilia con il «casalingo» (neppure come sua negazione). La forma artistica che è forse più appropriata al weird è quella del montaggio – la combinazione di *due o più elementi che non appartengono allo stesso luogo* (2018, 10, corsivi nel testo).

È molto interessante la giunzione che Fisher, avendo in mente soprattutto il surrealismo, compie tra *weird* ed estetica modernista, giunzione ribadita a più riprese nel suo studio (2018, 13). Il montaggio, la giustapposizione stilisticamente marcata di elementi, è proprio una delle caratteristiche principali del modernismo e del *weird*.

Il Sakutarō del periodo di *Tsuki ni hoeru* non raggiunge certo gli esiti cosmici di quello che per Fisher è uno dei massimi rappresentanti del *weird*,

H.P. Lovecraft.⁷ Al posto del terrificante richiamo di Cthulhu, Sakutarō capta il più modesto ma non meno inumano «suono lontano» (*tō'ne*) di un mollusco acquatico:

Mollusco (*Kai*)

Nasce un essere freddo,
i suoi denti scorrono nell'acqua,
le sue mani scorrono nell'acqua,
trascinati dalla marea non si sa dove,
se chiamo dalla laguna,
il mollusco risponde con voce lontana.
(Sagiyama 1983, 109)

Tuttavia, anche nelle poesie di Sakutarō troviamo il «senso di *non-correttezza*» e l'«irruzione in *questo* mondo di qualcosa che proviene dall'esterno» (Fisher 2018, 17, 23, corsivi nel testo), che costituirebbero i marcatori del *weird*. Atti di visione empici o morbosi consentono di cogliere scorci di una realtà altra.

Ho nelle mani un cannocchiale,
con questo guardo un luogo lontanissimo,
guardo il bosco dove camminano,
cani e pecore di nichelina e bambini calvi,
(*Naibu ni iru hito ga kikei no byōnin ni mieru riyū* [La ragione per cui un uomo che sta all'interno di una casa sembra un malato deforme], vv. 3-6, in Sagiyama 1983, 105)

La campagna moderna è un luogo *weird* per eccellenza: in violazione di tutte le rappresentazioni idilliache e tradizionali che nel senso comune la caratterizzano come *locus amoenus* o ubertoso nerbo fisiocratico della nazione, essa è teatro di apparizioni inquietanti, proliferazioni e slanci, torsioni e putrefazioni di esseri non umani, vegetali (il bambù, gli steli d'erba), invertebrati e mammiferi (in particolare i topi, che si annidano sottoterra).

Esseri simili a arselle,
esseri simili a vongole,
esseri simili a insetti dell'acqua,

⁷ Lovecraft rimase peraltro apparentemente sconosciuto in Giappone fino al secondo dopoguerra (Soumaré 2018). Ciò non esclude necessariamente comunanze tematiche tra l'opera dello scrittore di Providence e quella di altri autori giapponesi suoi contemporanei. Un caso interessante riguarda proprio una più tarda prosa poetica di Sakutarō, *Shinanai tako* (Un polpo che non muore, 1927). Il polpo, vittima di una fame quasi metafisica, dopo aver divorato sé stesso, non muore; nella traduzione di Ikuko Sagiyama, «anche dopo la sua scomparsa, ancora, eternamente viveva lì. In una vasca dell'acquario, logora, vuota e dimenticata. Eternamente... forse attraverso i secoli... viveva un animale invisibile che covava in sé una formidabile insoddisfazione» (1989, 8). Sul tema si può vedere anche Brown (2018).

i corpi di questi animali sono seppelliti nella sabbia,
 e da non si sa dove,
 crescono innumerevoli le mani quali fili di seta,
 i peli sottili delle mani fluttuano fra le onde.
 (*Shun'ya* [Notte di primavera], vv. 1-7, in Sagiyama 1983, 106)

La poesia di *Tsuki ni hoeru* è ricca di esempi di cose che vengono-fuori-da (*out of*). Vengono fuori da uno spazio oscuro e insondabile, che incombe su e invade la percezione e il mondo ordinari. Vengono fuori dal «fondo della terra» (*jimen/tsuchi no soko*), come nella celebre poesia di apertura della raccolta, *Jimen no soko no byōki no kao* (Volto malato nel fondo della terra).

Morte (*Shi*)

Dal fondo della terra che fisso,
 spunta una mano bizzarra,
 spunta una gamba,
 si sporge sfacciata una testa,

signori,
 ma che cos'è,

che razza d'oca è questa?
 Dal fondo della terra che fisso,
 con un aspetto cretino,
 spunta una mano,
 spunta una gamba,
 si sporge sfacciata una testa.
 (Sagiyama 1983, 102-3)

Ritratto (*Shōzō*)

quando sbocciano i bianchi fiori di ciliegio,
 quell'uomo dal fondo della terra,
 riemerge strisciando come una talpa,
 attento con passi furtivi,
 s'insinuò dalla finestra,
 allora scattai una istantanea.
 (vv. 3-8, Sagiyama 1983, 114)

La terra, l'elemento antropologico agricolo per eccellenza (*l'homo dicitur ab humo*; il *do di fūdo*), non è più il luogo dell'origine più autentica, ma luogo dell'eternalità, dell'alieno. Spesso è scavata, dal locutore o da altri personaggi delle poesie. Le «radici» che si agitano in questo spazio sono labirintiche e insalubri, non radicano né danno fondamenti. Possiamo certamente leggere queste immagini di «delicata esistenza sotterranea» (Sagiyama 1983, 85), come spesso si è fatto, come metafore dell'interiorità del poeta: una moderna soggettività fuori asse, medicalizzata, anomica, de-comunitarizzata, non più armonizzata e com-

piuta. Ma vale forse la pena di insistere, come gesto interpretativo veramente nuovo suggerito dalle categorie fisheriane, anche sulla loro realtà *letterale*, sulla loro irriducibile consistenza altra rispetto alla soggettività umana, che anzi molto concretamente minacciano:

Animali dannosi (*Yūgainaru dōbutsu*, 1915)

Poiché cose come i cani abbaiano
Poiché cose come le oche sono delle aberrazioni
Poiché cose come le volpi emettono luce nella notte
Poiché cose come le tartarughe si cristallizzano
Poiché cose come i lupi corrono veloci ancor più a maggior ragione
Tutte queste cose sono dannose per la salute del corpo umano.
(HSZ, vol. 1, 326)

Alcune immagini della raccolta attingono invece la dimensione dell'altro concetto estetico contiguo al *weird* analizzato da Fisher nel suo saggio, *l'erie*:

Inverno (*Fuyu*)

I segni delle colpe sono apparsi nel cielo,
sono apparsi sulla neve che s'accumula,
brillano fra i rami degli alberi,
come scintille lanciate oltre l'inverno,
i segni dei peccati commessi sono apparsi ovunque.

Guarda, sul suolo tetro,
che dorme, gli esseri viventi,
cominciano a costruire case di penitenza.
(Sagiyama 1983, 96-97)

L'erie si manifesta, dice Fisher, come «qualcosa dove non dovrebbe esserci niente, niente dove dovrebbe esserci qualcosa» (2018, 76); è «un *fallimento di assenza* o un *fallimento di presenza*» (2018, 72, corsivi nel testo). Ma, soprattutto, è «fondamentalmente legato a questioni di agentività (*agency*). Che tipo di agente opera in questo caso? Ed esiste veramente un agente?» (2018, 11). Per questo tende a dispiegarsi *post festum*, tipicamente nella contemplazione/enunciazione di cose la cui occorrenza o origine appaiono inspiegabili. Nella felice espressione di un recensore italiano del volume di Fisher, *l'erie* è tipico di quella «miriade di oggetti di cui ignoriamo tutto a eccezione della loro immediata datità» (Donati 2019). Sono i prodotti di agenti insondabili e impersonali (per Fisher tipicamente il capitale e l'inconscio) a suscitare il senso di fatale eppur inspiegabile causalità che il critico inglese associa all'*erie*. Nella poesia citata sopra, è interessante l'aspettualità verbale scelta: i segni «sono apparsi» (*arawarenu*), inesplicabilmente, manifestati non si sa da chi. Allo stesso modo, è inspiegabile il ritrovamento della lettera K scritta sul guscio di un uovo rotto dalla voce narrante nella prima delle «due poesie lunghe» che chiudono la raccolta.

Una decina di anni dopo *Tsuki ni hoeru*, Miyoshi Tatsuji (1900-1964), poeta della generazione programmaticamente modernista poi aggregatasi attorno alla rivista *Shi to shiron* (Poesia e poetica, 1928-1933), dimostra di aver recepito la lezione del suo venerato maestro Sakutarō. Nelle prose poetiche (*sanbunshi*) della sua raccolta d'esordio, *Sokuryōsen* (La nave di scandagliamento, 1930), si verificano degli invenimenti misteriosi, in un contesto anche qui rurale o per lo meno campestre.

L'opera di Miyoshi è generalmente letta secondo le categorie di un lirismo che tempererebbe la tradizione estetica giapponese con i portati della poesia di ricerca europea (in particolare di una tradizione francofona che in certa misura era coeva o debitrice di Verhaeren); simili letture sono in gran parte dovute alle derive «nipponiste» che l'opera di Miyoshi prese a partire dalla militanza nel gruppo della rivista *Shiki* (Quattro stagioni), a metà anni Trenta. Tuttavia, è opportuno rileggere senza questo condizionamento retrospettivo la poesia degli esordi di questo autore, che fu sodale di Kajii Motojirō (1901-1932) e che con questi condivideva, tra le altre cose, il gusto per l'economia espressiva e il montaggio straniante. Ciò vale soprattutto per i *poèmes en prose* di *Sokuryōsen*, raccolta che, come già notava Dennis Keene, fu per Miyoshi «much more an experimental, modernist venture than his readers seem to have read it as» (1980, 45). Alcuni *sanbunshi* di *Sokuryōsen* si segnalano per le ambientazioni desolate, isolate, in rovina, e per la spettralizzazione dell'umano (ridotto a echi, ossa, tracce, assenze), che si prestano all'applicazione delle categorie estetiche di Fisher.

Più di una prosa della raccolta si intitola *Mura* («villaggio») o *Niwa* («giardino», «cortile»). Questi luoghi familiari appaiono all'insegna della non-correttezza: di volta in volta, abbandonati dagli umani; oppure, punteggiati da oggetti che non tornano.

È quanto avviene in una delle prose più famose della raccolta:

Villaggio (*Mura*)

Il cervo, legato per le corna con una corda di canapa, era stato fatto entrare in un capanno buio. Era un luogo in cui non si vedeva nulla, dove i suoi occhi azzurri apparivano nitidi, e se ne stava seduto con una sua eleganza. Sul pavimento era rotolata una patata.

Fuori, cadevano i fiori di ciliegio e dai monti una bicicletta sfilò, formandone una linea al suo passaggio.

Dando le spalle, la ragazza contemplava i cespugli. Sulla spalla dello *haori*, un fiocco nero fissato.

(NNS, vol. 22, 13-14)

In questo villaggio spettrale,⁸ l'agentività appare occultata. La prosa si apre con un periodo retto da due verbi dalla diatesi passiva, dall'aspetto risultativo, e al tempo passato, privi di complemento d'agente. Poco oltre, leggiamo che una singola

⁸ I biografi di Miyoshi hanno identificato il villaggio di questa prosa con la località di Yugashima, nella penisola di Izu (Cowell 1983, 100).

patata è rotolata, dettaglio che sarebbe insignificante se non fosse che la sua enunciazione attira l'attenzione su di esso: perché è rotolata? Chi l'ha fatta rotolare?

Cortile (*Niwa*)

Affondai il piccone sopra l'erba, nel punto insegnatomi dall'ombra di un albero di *sophora*. Poi, dopo cinque minuti, trovai con facilità, e tirai fuori, un teschio sporco di terra. Andai allo stagno e lo lavai. Mi pentii della spaccatura sulla tempia, causata dalla mia sbadataggine, e del modo in cui avevo maneggiato il piccone di prima. Tornai nella mia stanza, e lo misi sotto il letto.

Nel pomeriggio andai nella valle a sparare ai fagiani. Quando tornai, trovai dell'acqua che scorreva ai piedi del letto. Nelle orbite e nella spaccatura sulla tempia ancora bagnate di quel pesante giocattolo che avevo riportato alla luce, piccole formiche rosse andavano e venivano indaffarate; sembrava un castello marrone pallido, stranamente elegante.

Arrivò una lettera da mia madre. Le scrissi una risposta
(NNS, vol. 22, 34-35).

Qui invece ritroviamo il motivo, già caro a Sakutarō, dell'escavazione come strumento conoscitivo ma anche come atto oscuramente simbolico. Il teschio di questa prosa, ritrovato grazie al contributo di una misteriosa forma di conoscenza non umana, si aggiunge agli altri esempi di cose illogicamente *venute fuori* dalla terra. Miyoshi rende questa tematica attraverso un calibrato ricorso a giustapposizioni di immagini, transizioni rapide, enunciati ellittici, che indubbiamente risentono (oltre che della personale consuetudine con Baudelaire, Rimbaud e Jules Renard) della comune grammatica modernista ormai consolidata tra gli scrittori della sua generazione.

4. Conclusioni

In questo contributo ho cercato di portare alla luce alcuni esempi di cose che, secondo il senso comune della storiografia sulla letteratura giapponese moderna, non ci si aspetterebbe di trovare insieme: la campagna come luogo di una specifica forma di modernità; il trattamento dell'ambientazione agreste all'insegna di modalità non realiste; l'*humus* come sorgente di un'esternalità *weird*, e il paesaggio rurale come luogo potentemente *eerie*. Per farlo, mi sono avvalso di concetti provenienti dagli studi sul *rural modernism* e dalla riflessione estetica di Mark Fisher. Come le escavazioni condotte dai locutori dei testi di Hagiwara Sakutarō e Miyoshi Tatsuji, i miei campionamenti possono apparire episodici, anche se di certo molto meno faticosi dei loro. Come i loro, spero però che abbiano prodotto almeno qualche perturbamento, utile per riflettere ulteriormente sulle categorie storiografiche ed estetiche che adoperiamo quando parliamo di letteratura giapponese moderna.⁹

⁹ Alcune delle idee esposte in questo saggio sono state affinate grazie al confronto con studenti e studentesse del seminario di «Linguaggi letterari (Giappone)» tenuto presso l'Università Ca' Foscari di Venezia nell'anno accademico 2022/23. L'autore desidera ringraziare i partecipanti per il *feedback* che gli hanno fornito.

Bibliografia

Abbreviazioni:

HSZ: *Hagiwara Sakutarō zenshū*. 1975-78. Tokyo: Chikuma Shobō.

NNS: *Nihon no shiika*. 1967-70. Tokyo: Chūōkōronsha.

TAZ: *Tekkan Akiko zenshū*. 2001-. Tokyo: Bensei Shuppan.

TKZ: *Teihon Katai zenshū*. 1993-95. Kyoto: Rinsen Shoten.

YBZ: *Yamamura Bochō zenshū*. 1989-90. Tokyo: Chikuma Shobō.

Berman, Marshall. 2012. *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria: l'esperienza della modernità*. Bologna: Il Mulino.

Bluemel, Kristin, e Michael McCluskey. 2018. "Introduction: Rural Modernity in Britain." In *Rural Modernity in Britain: A Critical Intervention*, 1-16. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Brown, Janice. 2018. "Becoming Imperceptible, But Not Exactly: HP Lovecraft, the Weird Body, and the Posthuman in Japanese Popular Culture." *electronic journal of contemporary japanese studies* 18, 1. <https://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol18/iss1/brown.html> (30/07/2023).

Castiglione, Vera. 2009. "A Futurist before Futurism: Émile Verhaeren and the Technological Epic." In *Futurism and the Technological Imagination*, a cura di Günter Berghaus, 101-24. Amsterdam e New York: Rodopi.

Cowell, Mary-Jean. 1983. *Restless Journeys, Native Shores: The Poetry of Miyoshi Tatsuji*. Tesi di dottorato. Columbia University.

Davis, David A. 2015. "The Irony of Southern Modernism." *Journal of American Studies* 49, 3: 457-74.

Donati, Riccardo. 2019. "Sul limitare della meraviglia, e dell'orrore." *La ricerca*. <https://laricerca.loescher.it/sul-limitare-della-meraviglia-e-dell-orrore/> (30/07/2023).

Fisher, Mark. 2018. *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, traduzione di Vincenzo Perna. Roma: Minimum Fax.

Fujiwara, Sadamu. 1972. *Shi no uchū: Jūkichi, Bochō, Motokichi, Kenji*. Tokyo: Kaibisha.

Gifford, Terry. 1999. *Pastoral*. "The New Critical Idiom." Londra e New York: Routledge.

Hubbs, Jolene. 2008. "William Faulkner's Rural Modernism." *The Mississippi Quarterly* 61, 3: 461-75.

Huyssen, Andreas. 2005. "Geographies of Modernism in a Globalizing World." In *Geographies of Modernism: Literatures, Cultures, Spaces*, a cura di Peter Brooker e Andrew Thacker, 6-18. Londra e New York: Routledge.

Keene, Dennis. 1980. *The Modern Japanese Prose Poem: An Anthology of Six Poets*. Princeton: Princeton University Press.

Kitagawa, Tōru. 1995. *Hagiwara Sakutarō "Gengo kakumei" ron*. Tokyo: Chikuma Shobō.

Lindgren, Allana C., e Stephen Ross (a cura di). 2015. *The Modernist World*. Londra e New York: Routledge.

Marx, Karl, e Friedrich Engels. 2005. *Manifesto del Partito Comunista*, a cura di Domenico Losurdo. Roma-Bari: Laterza.

Moody, Alys, e Stephen J. Ross (a cura di). 2020. *Global Modernists on Modernism: An Anthology*. Londra: Bloomsbury Publishing.

Ōba, Tsuneaki. 2004. "Nihon ni okeru Emīru Veruhāren: juyōshi no tame no kiso sagyōteki josetsu." *Kokusai keiei ronshū* 27:1-30.

Pesaro, Nicoletta. 2022. "Elements of Modernism and the Grotesque in Yan Lianke's Early Fiction." In *The Routledge Companion to Yan Lianke*, a cura di Riccardo Moratto e Howard Yuen Fung Choy, 140-53. Londra e New York: Routledge.

- Sagiyama, Ikuko. 1983. "Tsuki ni hoeru (Abbaiare alla luna) di Hagiwara Sakutarō." *Il Giappone* 23:75-124.
- Sagiyama, Ikuko. 1989. "Il nulla risentito di Hagiwara Sakutarō." *Molloy. Trimestrale letterario* II, 3/4: 8.
- Silverman, Debora L. 2018. "Boundaries: Bourgeois Belgium and 'Tentacular' Modernism." *Modern Intellectual History* 15, 1: 261-84.
- Sōma, Gyofū. 1913. "Gendai geijutsu no chūshin seimei." *Waseda bungaku* 88:2-16.
- Soumaré, Massimo. 2018. "Lovecraft in Giappone." In *Lovecraft e il Giappone: Letteratura, cinema, manga, anime*, a cura di Gianluca di Fratta, 45-56. San Marco Evangelista: Società Editrice La Torre.
- Thompson, Vance. 1900. *French Portraits: Being Appreciations of the Writers of Young France*. Boston: Richard G. Badger & Co.
- Totman, Conrad. 2014. *Japan: An Environmental History*. Londra: I.B. Tauris.
- Verhaeren, Emile. 1912. *Les blés mouvants*. Parigi: Georges Crès et cie.
- Williams, Raymond. 1989. *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*. Londra: Verso.
- Zanotti, Pierantonio. 2017. "Yamamura Bochō: Of Prisms and Clouds." In *Modern Japanese Literature, "Critical Insights,"* a cura di Frank Jacob, 119-36. Ipswich, MA: Salem Press e Amenia: Grey House Publishing.

Linguistica

Alcune osservazioni sull'evoluzione dell'uso dei segni diacritici nell'ortografia del giapponese: *dakuten, handakuten e fudakuten*¹

Paolo Calvetti

Abstract: Modern Japanese spelling conventions incorporate diacritical marks known as *dakuten* and *handakuten*. These marks are used to indicate voiced consonants and the presence of the voiceless bilabial plosive /p/, respectively. In this paper, I will outline the historical process that led to the formation of this diacritical mark system in its present form, providing an overview of the development and stabilization of Japanese orthography.

Keywords: History of the Japanese writing system, diacritics, *dakuten, handakuten, fudakuten*

1. La differenziazione della lettura delle parole trascritte in *man'yōgana*

In questo articolo si ripercorrerà sinteticamente lo sviluppo e l'utilizzazione di alcuni segni diacritici, in parte ancora oggi presenti nell'ortografia del giapponese moderno (GC), utilizzati in combinazione con gli alfabeti sillabici *kana* per rappresentare sillabe con fonemi consonantici sonori (per esempio quello della fricativa alveolare sonora /z/) oppure per segnalare la presenza dell'occlusiva bilabiale sorda /p/. L'intenzione è di fornire un contributo alla descrizione dell'uso ed evoluzione del sistema autoctono di scrittura giapponese.

Com'è noto, sino alla nascita degli alfabeti sillabici *kana* (quelli che oggi vengono chiamati *hiragana* e *katakana*) la trascrizione della lingua giapponese nel periodo di Nara si era basata sull'uso dei caratteri cinesi utilizzati sia come

¹ Per le trascrizioni dei termini giapponesi comuni è stato utilizzato il sistema di trascrizione Hepburn. Dove necessario, sono state utilizzate alcune convenzioni grafiche con simboli o sigle. Per riferirsi alla lingua giapponese collocata nella sua evoluzione diacronica sono stati usati degli acronimi: GA=giapponese antico; GTA=giapponese tardo antico; GM= giapponese medio; GPM=giapponese premoderno; GC=giapponese moderno. Tra barre oblique sono stati descritti i fonemi relativi alla lettura di forme grafiche come *kana* o sinogrammi (es. 豆 o づ /du/). Il simbolo > indica la derivazione diacronica da una forma all'altra. Tra < > sono state invece racchiuse le forme grafiche descritte; per esempio il *dakuten*, che normalmente accompagna un segno *kana* (づ[゛]zu), è così segnalato < づ[゛] > se descritto isolatamente.

Paolo Calvetti, Ca' Foscari University of Venice, Italy, pcalvetti@unive.it, 0000-0001-5813-8879

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Paolo Calvetti, *Alcune osservazioni sull'evoluzione dell'uso dei segni diacritici nell'ortografia del giapponese: dakuten, handakuten e fudakuten*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.22, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 221-236, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

semantogrammi, sia come fonogrammi. I sinogrammi furono utilizzati come fonogrammi, cioè con il solo valore fonetico, per trascrivere parole giapponesi, quali nomi propri di persona o toponimi in testi cinesi redatti in Giappone, ma anche nomi comuni, morfemi grammaticali e parti variabili del discorso in testi giapponesi come quelli delle poesie contenute nel *Kojiki* (Cronache di cose antiche, 710) e nel *Nihonshoki* (Cronache del Giappone, 720). In questa accezione, i sinogrammi vengono anch'essi definiti nella terminologia tradizionale *kana*, nel senso di 'caratteri presi a prestito' per trascrivere foneticamente il giapponese, tralasciando il valore semantico che veniva loro attribuito nella lingua cinese. In questa loro funzione di *kana* furono anche utilizzati nel sistema di trascrizione chiamato *man'yōgana*, perché utilizzato nel *Man'yōshū* (Raccolta di diecimila foglie, ca. 759), la principale raccolta poetica del periodo.

L'utilizzazione quindi di questo tipo di *kana* non necessitava di particolari segni diacritici per segnalare, ad esempio, il tratto di sonorità di un determinato fonema. Il toponimo Idumo (GC Izumo), per esempio, poteva essere trascritto nel *Kojiki* (Frellesvig 2010: 39) 伊豆毛 /idumo/ perché al secondo carattere veniva assegnata una lettura corrispondente alla sillaba /du/ (in cinese medio *duwH*, caratterizzato già dalla consonante di testa sonora /d/).²

Nell'ortografia del giapponese moderno, questo tipo di variazione fonetica viene segnalata con l'aggiunta, in alto a destra del segno *kana*, del diacritico chiamato *dakuten* < ̣ > (p.es. た *ta* → た̣ *da*, か *ka* → か̣ *ga*, ecc.). Tuttavia si nota che nel periodo Heian i *dakuten* non venivano utilizzati in combinazione con i *kana* per marcare la differenziazione fonetica che nella terminologia tradizionale viene indicata con i termini *seion* (清音 'suoni puri', cioè sordi) e *dakuon* (濁音 'suoni impuri', cioè sonori) come per esempio per segnalare la presenza delle occlusive velari sonore /g/ e delle fricative alveolari /z/, oppure dell'occlusiva bilabiale sonora /b/. Negli esemplari calligrafici del *Kōyagire* (Frammenti del Monte Kōya, ca. metà XI sec.), il manoscritto più antico esistente di una selezione di poemi del *Kokin wakashū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne), risalente alla metà dell'XI secolo, non si riscontra in nessun caso l'uso di segni diacritici accanto ai segni del *kana*. Nella sequenza /*paru no pazime ni*/ ('[composto] all'inizio della primavera'), introduzione (*kotobagaki*) della poesia «Haru ya toki» di Fujiwara no Kotonao (ca. 900),³ così come nel cognome dello stesso poeta riportato al termine del componimento, non compaiono i *dakuten* accanto ai segni, rispettivamente し e ち (cerchiati nella Fig. 1), per cui

² Per le ricostruzioni del cinese medio si è fatto riferimento a W. Baxter e L. Sagart, *Old Chinese Reconstruction*, Oxford, Oxford University Press, 2014 e Baxter, W. and L. Sagart (n.d.) *Baxter-Sagart Old Chinese reconstruction* (Version 1.1), online all'indirizzo <http://ocbaxtersagart.lsa.umich.edu/> [15.6.2023]

³ La prof.ssa Ikuko Sagiyama, cui è dedicato questo volume, è l'autrice di una versione in italiano completa del *Kokin wakashū*. La poesia qui citata, nella trascrizione fonetica del GC, «Haru ya toki / hana ya osoki to / kikiwakamu / uguisu dani mo / nakazu mo aru kana» è stata da lei così tradotta: «È precoce la primavera/ o sono in ritardo i fiori:/ giudicherei dal suo trillo,/ ma neppure lui, l'usignolo/ si degna di cantare». Sagiyama 2000, 68.

non viene evidenziata la presenza della consonante sonora /z/ nella sillaba /zi/ nella parola *pazime* (GC *hajime*) e /pudiwara/ (GC Fujiwara). D'altra parte, nel testo stesso della poesia, le sillabe *gu*, *da*, e *zu*, non mostrano *dakuten*, pur se trascritte rispettivamente con i sinogrammi altamente corsivizzati 具 /gu/, 多 /ta/ e 須 /su/, in forme considerabili *kana*, che nella loro pronuncia del cinese medio non tutte iniziano con consonanti sonore (Fig. 2) (Furuya 2019, 10-11)².

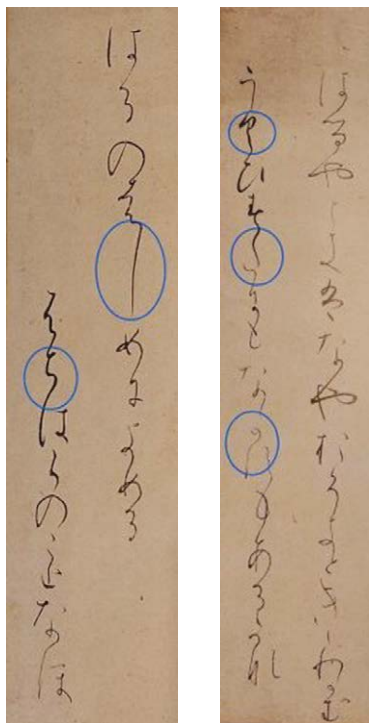


Figure 1 e 2 – Assenza di segni diacritici negli esempi calligrafici del *Kōyagire*.

Nella poesia 351 contenuta nello *Shinpen Kokka taikan*⁴ dello *Jakuren hōshishū* (Raccolta del monaco Jakuren, ca. 1202) si trova la forma *いづも* in *kana* benché il toponimo, usato spesso come *utamakura* – e quasi omofono dell'avverbio */itumo/* (GM *itsumo*) con il quale poteva giocare ruolo di *kakekotoba* – venga più spesso scritto in sinogrammi nella forma 出雲.⁵ Ma qui l'uso dei *dakuten* è una standardizzazione ortografica dei curatori dell'opera a stampa, mentre non era presente nel manoscritto di riferimento.

⁴ *Shinpen Kokka taikan henshū iinkai* 1985, vol.4, 45.

⁵ Per questa osservazione sono grato a Giuseppe Giordano per la ricerca sulle fonti e la comparazione con altre fonti del periodo Heian dove più raramente è attestata la forma in *kana*.

In generale, si può dire che una distinzione ortografica per indicare l'opposizione delle consonanti sorde/sonore, prima possibile grazie all'uso fonetico di sinogrammi la cui pronuncia originaria era distinta, si perse con l'introduzione dei *kana* per essere riacquisita solo più tardi, come illustreremo nel corso dell'articolo e come è stato sintetizzato nelle tre fasi descritte da Ohno Kazutoshi (Ohno 2005, 48). Nella prima fase tale distinzione era possibile grazie all'uso di specifici sinogrammi con valore fonetico – secondo il sistema di trascrizione definito *man'yōgana* – la cui fonetica originaria presentava tale opposizione, mentre nell'ultima fase era segnalata grazie all'uso dei *dakuten* affiancati ai *kana*. Nella fase mediana, invece, i *kana* si evolsero come un sistema che non contemplava segni specifici per distinguere i foni sordi da quelli sonori e la distinzione non era quindi evidenziata a livello grafico, lasciando alla competenza del lettore l'interpretazione corretta della pronuncia dei sinogrammi.

A tal proposito si aprirebbe lo spazio per riflessioni sui mutamenti fonologici avvenuti nel passaggio tra il GA e il GTA e sull'opposizione del tratto sonoro e sordo delle consonanti. Alcuni studiosi (p.es. Frellesvig 2010, 34-35) pensano che nel GA, piuttosto che di consonanti sorde o sonore, si debba parlare di «tenui» e «medie» per descrivere i fonemi identificati con i termini giapponesi *seion* e *dakuon*, perché le prime (/p, t, s, k/), se all'interno di parola, subivano una sonorizzazione allofonica dando come risultato rispettivamente [b, d, z, g], mentre le seconde (/b, d, z, g/) ricorrevano al centro di parola subendo una prenasalizzazione e dando come risultato rispettivamente [ᵐb, ᵐd, ᵐz, ᵐg].⁶ Tra le due serie di sillabe *seion* e *dakuon* il tratto distintivo sarebbe quindi determinato, in posizione intervocalica, dalla nasalizzazione della consonante di testa, piuttosto che dall'opposizione sordo/sonoro. Tali realizzazioni allofoniche non sarebbero da considerare perciò dei fonemi distinti, e la ridondanza tra la realizzazione delle medie e quella delle tenui in posizione centrale, potrebbe aver ritardato l'urgenza di escogitare un sistema autoctono di *kana* che esprimesse con segni distinti l'opposizione sonoro/sordo. Tralasciemo tuttavia tale aspetto che esorbita dagli scopi di questo contributo, nel quale ci si limiterà a tracciare principalmente l'evoluzione delle caratteristiche ortografiche del giapponese, notando inoltre che la distinzione tra *seion* e *dakuon* non era stata particolarmente accurata e direttamente associata con il sistema di scrittura, neppure nel periodo in cui il giapponese veniva trascritto mediante il sistema del *man'yōgana*. In definitiva non si può neppure perentoriamente affermare che il *man'yōgana* avesse la distinzione *sei-daku*, e che invece non esistesse più con *hiragana* e *katana* (Ohno 2005, 50).

⁶ L'ipotesi della nasalizzazione all'interno di parola delle «medie» è stata avanzata da Wenck (1959, 228-32), mentre già Hashimoto (1928 in 1950, 2-9), citando le osservazioni di Rodrigues (1604-1608), aveva evidenziato la nasalizzazione delle consonanti sonore all'interno di parola in determinati contesti fonotattici, ipotizzando una più antica origine rispetto al GM descritto da Rodrigues. Per alcune indicazioni bibliografiche ringrazio Giuseppe Pappalardo.

Com'è lecito aspettarsi, nella fase di transizione tra la prima e la seconda fase, alcuni caratteri graficamente semplificati dei *man'yōgana*, considerabili perciò *kana*, potevano essere utilizzati in maniera discreta per l'opposizione tra fonni sonori e fonni sordi, sulla scorta del precedente uso di specifici sinogrammi utilizzati con valore fonetico, da cui avevano preso forma tali caratteri semplificati (Ōtsubo 1977, 257, cit. anche in Ohno 2005). Ma le forme grafiche utilizzate per dar vita alle due serie di *kana*, *hiragana* e *katakana*, erano generalmente usate senza discriminazione per trascrivere sia i *seion* sia i *dakuon*.

2. La comparsa dei segni diacritici accompagnati ai sinogrammi

Prima di procedere con l'analisi dell'evoluzione dei segni diacritici usati per indicare graficamente variazioni della lettura di determinati caratteri (*kanji* utilizzati fonograficamente o logograficamente, oppure *kana*), va premesso che la distinzione tra *dakuten*, indicante i «suoni impuri» *dakuon*, e *handakuten*, per segnalare l'occlusiva /p/, è una convenzione moderna mentre, come vedremo più avanti, per diversi secoli numerose variazioni costituite dai segni < ` > e < ° >, a volte duplicati, accoppiati, e con molteplici varietà grafiche, servirono semplicemente ad attirare l'attenzione del lettore per leggere in maniera corretta la pronuncia normativa corrispondente ai caratteri *kanji* e *kana*.

Ciò detto, l'uso di segni diacritici, che si svilupperanno dando forma al *dakuten* e allo *handakuten*, è rintracciabile dapprima nei *kuntenshiryō* o *kuntenbon*,⁷ il cui fine era di fornire informazioni sulla pronuncia di vocaboli di origine cinese, e della lettura dei corrispondenti sinogrammi. Come vedremo, tali segni (la cui forma varia a seconda dei periodi e dei testi in cui sono contenuti, in maniera simile agli *okototen*) venivano accoppiati ai sinogrammi per indicare la particolarità della lettura (presenza o assenza di sonorizzazione,⁸ presenza o assenza delle occlusive bilabiali sorde e sonore) con sistemi non univoci e talvolta non congrui, come se si trattasse di generici segni di «segnalazione» di una particolarità nella pronuncia, piuttosto che di segni diacritici con una funzione specifica.

L'uso dei *dakuten* si pensa che trovi le sue origini in alcuni testi di ambito buddhista, come il *Kongōkai giki* (Le regole del mondo del diamante, 987; Nakada e Tsukishima 1980, 586), in cui per segnalare la sonorizzazione o meno nella

⁷ Si tratta di fonti cinesi, o scritte in cinese classico, compresi testi buddhisti che includevano lessico sanscrito, la cui lettura e pronuncia necessitava di indicazioni grafiche per la distinzione tra fonni sordi e fonni sonori ed erano corredate di glosse che ne permettevano la lettura in lingua giapponese.

⁸ Gli *okototen* ヲコト点 sono i segni, a forma di pallino, cerchietto, trattino, ecc., che nelle glosse a testi classici cinesi, venivano posti attorno a un determinato sinogramma di riferimento, per segnalare che il sinogramma dovesse essere letto, per esempio, seguito da una posposizione, una parte flessiva (in caso di verbo o aggettivo) ecc., oppure per indicare la sequenza nella lettura delle parole quando i testi cinesi, venivano letti «alla giapponese» (*kundoku*) assegnando cioè ai caratteri cinesi la pronuncia in giapponese corrispondente alle parole cinesi con semantica equivalente, riorganizzando l'ordine delle parole secondo la struttura della lingua giapponese.

lettura di un determinato sinogramma, vengono usati, posti in alto a sinistra (non a destra come nell'uso moderno per i *kana*) del relativo sinogramma, il segno < ° > per indicare la non sonorizzazione della consonante di testa (娑 ʃ /so/ e non /zo/), oppure il singolo pallino nero < • > per segnalare l'occlusiva bilabiale sonora (𪛗 ʃ, /ba/ e non /pa/ > GC /ha/), rappresentando la distinzione già citata tra «suoni puri» (*seion*) e «suoni impuri» (*dakuon*). In altre fonti più tarde come il *Dainichikyō* (Il sūtra di *Mahāvairocana*, glosse risalenti all'anno 1000) per la distinzione tra *seion* e *dakuon* venivano invece usati rispettivamente il pallino nero singolo < • > o doppio < •• >, mentre nel *Gomamikki* (Note esoteriche per il rituale dello *homa*, glosse del 1035) la distinzione viene segnalata rispettivamente con < ° > e < °° > sempre posti in alto a sinistra dei sinogrammi. Nella copia databile all'889 del citato *Kongōkai giki*, conservata nel tempio Ishiyamadera, per indicare la sonorizzazione delle consonanti veniva invece affiancato al carattere di riferimento il radicale < 彳 > come abbreviazione del sinogramma 濁 (*daku*) (Numoto 2013, 144), una delle forme più antiche, presto non più usata, precorritrice dei diversi *dakuten* utilizzati successivamente.

Durante il periodo di reggenza politica *insei* (ca. 1086-1184) si registra anche la distinzione tra i *dakuon* originari della lettura sinogiapponese dei caratteri cinesi, e i *dakuon* determinati dalla creazione di composti lessicali, vale a dire la sonorizzazione della consonante di testa del secondo elemento del composto, secondo il fenomeno morfofonologico noto in giapponese con il termine di *rendaku* ('sonorizzazione da legame'). Nel primo caso, il cosiddetto *hondaku* ('*dakuon* originario'), il segno diacritico utilizzato era < ° >, mentre nel secondo, definito *shindaku* ('*dakuon* nuovo'), i due cerchietti erano posti in verticale, come è attestato nello *Hokekyō tanji* (Singoli caratteri del sūtra del loto, copia del 1136) (*ibid.*).

3. I segni diacritici in combinazione con i *kana*

È nei primi dizionari che i segni per indicare particolarità nella lettura dei vocaboli vengono più diffusamente utilizzati in combinazione con i *kana*. Come indicato da Numoto, per segnalare la sonorizzazione di alcuni foni nella lettura in *kana* dei sinogrammi del *Ruiju myōgishō* (Notazioni classificate di parole e significati, il noto dizionario cinese-giapponese comparso attorno al 1100, nella copia risalente al periodo di Kamakura della versione del Kanchiin, conservata nella Biblioteca Tenri), si riscontra l'uso del diacritico di inversione dei caratteri (detto *reten* o *ganten*, usato nei *kuntenbon* e graficamente equivalente al segno *re* < ㄥ > del *katakana*) sulla destra del relativo *kana*, oppure due punti < •• >, duplicazione del singolo punto con funzione di *shōten* (Kindaichi 1980; de Boer 2010, 5-6), i segni diacritici che indicavano l'accento usato originariamente nei testi redatti in *kanbun kundoku*, posizionati ora a sinistra del relativo *kana* (Numoto 2013, 115).

Tuttavia, anche per l'uso dei diacritici in combinazione dei *kana*, i cosiddetti *kunten shiryō*, già attorno al 900, costituiscono l'ambito in cui si attesta per prima l'occorrenza di diacritici per segnalare la presenza di consonanti sonore, un

uso ricorrente in diversi testi di ambito buddhista, redatti in giapponese e contenenti *dhāraṇī* (formule rituali apotropaiche), tendenza che manifesterà un rapido aumento dalla metà dell'XI secolo (Numoto 2013, 127).

Le soluzioni grafiche quindi per marcare la lettura «particolare» dei *kana*, come si è appena descritto, potevano variare nell'ambito dei diversi generi di testi. Il sistema del doppio punto <••>, per esempio, insieme a quello della lineetta orizzontale seguita da un punto <-•>, è stato riscontrato anche nelle parti dei *dhāraṇī* nella copia del tempio Kōsanji, databile al 1051, del *Kongōkai giki* dove al singolo pallino <•> o alla lineetta <-> utilizzati come *shōten*, si aggiunse un secondo pallino per segnalare i «suoni impuri» con le due seguenti alternative: <••> oppure <-•> (Numoto 2013, 145). In questa maniera si realizza una serie di segni diacritici con duplice funzione (*fukushōten*), mediante i quali si indicava sia il tipo di accento, sia la presenza di una consonante sonora.

In due esempi del citato *Ruiju myōgishō*, la lettura sinogiapponese *goon* del sinogramma 焚 *bon* è indicata aggiungendo al *katakana* ホ, una volta in basso a destra, l'altra in basso a sinistra dello stesso segno del *katakana*, i due diversi segni (*reten* e doppio punto) entrambi indicanti la lettura *bo*,⁹ vale a dire la presenza nella sillaba dell'occlusiva bilabiale sonora /b/, come si vede dalle illustrazioni seguenti (Fig. 3 e Fig. 4).¹⁰

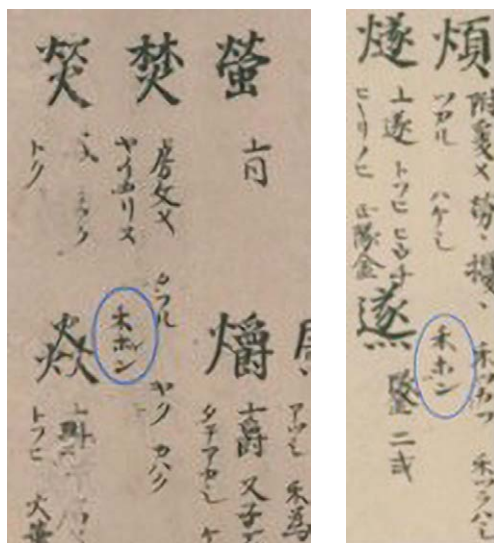


Figure 3 e 4 – L'uso dei diacritici nelle glosse del *Ruiju myōgishō*.

⁹ Come si nota dalle Fig. 3 e Fig. 4, la lettura «alla giapponese» è segnalata dalla presenza del radicale 禾 abbreviazione di 和 *wa* 'giapponese', prima del *katakana* ホン.

¹⁰ Consultabili nell'archivio digitale della Kokkai toshokan di Tōkyō (<https://dl.ndl.go.jp/pid/2586894/1/22>).

Dal periodo di Kamakura, l'uso dei *dakuten* si diffonde man mano in diversi ambiti di scrittura. Ciò avviene in maniera non omogenea e, com'è ovvio, senza criteri di standardizzazione. Non va infatti dimenticato, come nel caso citato degli *okototen* e degli *shōten*, che questi espedienti ortografici erano funzionali alla lettura considerata «corretta» di un determinato testo, all'interno di spazi di fruizione circoscritti, che potevano variare a seconda del genere testuale e dei diversi ambiti sociali (le diverse scuole e templi buddhisti o i circoli letterari). La loro valenza perciò rimase a lungo quella di semplici «segnali di attenzione» nei confronti della lettura dei caratteri, piuttosto che di segni diacritici strettamente codificati.

Un ambito nel quale per esempio veniva attribuita una particolare importanza alla corretta lettura dei caratteri era quello degli *shōmyō*, i testi cantati delle litanie buddhiste e, nel periodo di Muromachi, degli *yōkyoku*, le sezioni cantate dei drammi del teatro *nō*. In particolare nelle raccolte di *shōmyō* si attesta un'utilizzazione consistente di tali segni diacritici, normalmente nella forma di <••>, oppure di <○○> posizionati a sinistra dei *kana* (Numoto 2013, 176-88).

Come si è detto, questi segni erano, dal punto di vista grafico, il risultato di una duplicazione degli *shōten*, segni utilizzati per indicare l'accento, in particolare dei termini di origine cinese. Il graduale mutamento dei modelli accentuali del giapponese e la perdita della necessità di riprodurre l'accento originario dei prestiti dal cinese, fecero sì che si perdesse anche la loro duplice funzione di «segni per indicare l'accento e i suoni impuri» (*dakushōten*) e divenissero «semplici» *dakuten*. A questo si collega forse anche lo spostamento dei *dakuten* in alto a destra dei caratteri di riferimento, così com'è nell'ortografia corrente, una tendenza attestata tra i primi esempi già nel 1424, nei testi degli *yōkyoku* di Zeami (Numoto 2103, 187).

4. La trascrizione della occlusiva bilabiale sorda /p/ e le diverse funzioni dello *handakuten*

Come si è detto in precedenza, già nel periodo di Kamakura un segno assimilabile dal punto di vista grafico all'odierno *handakuten* < ° > era comparso da solo, a coppia, o accompagnato da una lineetta orizzontale, per segnalare letture speciali dei caratteri cui veniva abbinato. La sua funzione era tuttavia di «segno di attenzione» e poteva segnalare, a differenza della prassi dell'ortografia odierna, un *dakuon*, vale a dire una consonante sonora (funzione che oggi invece viene svolta dal *dakuten*) o, come diremo più avanti, un *fudakuten* (lett. 'un non-*dakuten*') per evidenziare che la lettura di un determinato carattere non doveva subire la sonorizzazione della consonante di testa.

In molte «fonti cristiane» lo *handakuten* compare accanto ai *kana* della serie *ha, hi, fu, he, ho* (は, ひ, ふ, へ, ほ) e questo ha portato a credere che si sia trattato di un espediente dei missionari occidentali, alla fine del XVI secolo, per indicare nei testi giapponesi la presenza della consonante occlusiva bilabiale sorda /p/ (Satō 1987, 213; Seeley 1991, 135; Frellesvig 2010, 302-3). Se è vero che in molte fonti è usato in maniera costante con tale funzione (tra le altre

Rakuyōshū, Raccolta di foglie cadute, 1598, *Sarubadoru munji Salvator mundi*, 1598, *Dochirina kirishitan*, Doctrina Christam, 1600, *Kontentsusu munji*, Contemptus mundi, 1605), va tuttavia notato che in altre fonti cristiane (*Kirishitan kokoroesho*, Manuale cristiano, *Yasokyō shakyō*, Copia di scritti sacri cristiani, entrambi inizi 17° sec.), lo *handakuten* viene contestualmente accoppiato ai segni di altre serie sillabiche (per esempio ち *chi* o つ *tsu*) per indicare una pronuncia diversa da quella consueta, come nel caso della trascrizione in *kana* di termini latini quali lat. *sancti* > *santi* さんち° [santi], lat. *spiritus* > *supiritusu* [sū piritu sū] すびりつす, oppure lat. *mēdio* > *medio* めちよ [medio] (Numoto 2013, 219), segnalando quindi la non palatalizzazione o affricazione dell'alveolare, sorda o sonora (/t/ /d/), davanti alle vocali /i/ e /u/. In questa fase quindi si può dire che lo *handakuten* svolgesse ancora un ruolo più ampio di quello che ha nell'odierna ortografia giapponese, e che segnalasse letture «diverse» dalla norma.

Dal punto di vista della storia della diffusione dello *handakuten*, secondo Yamada Tadao il segno utilizzato per indicare la presenza dell'occlusiva /p/ compare nelle parti testuali nel *Nichiren shōnin chūgasan* (Note alle illustrazioni della vita del santo monaco Nichiren, nella copia del fondo di Kurokawa Harumura). Si tratta di una copia tarda, risalente agli inizi del XVII secolo, durante l'era Keichō, della biografia illustrata di Nichiren a cura del monaco Nitchō (1441-1510). Qui lo *handakuten* ricorre in parole come in *nippongoku* ('il Paese del Giappone'), *buppō* ('Legge buddhista'), *seppō* ('predica buddhista'), *hōbepon* ('i mezzi per raggiungere lo scopo', dal Sūtra del Loto). Ugualmente è presente nella postfazione di una copia del 1442 del *Wakan rōeishū* (Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da cantare, le cui annotazioni dovrebbero risalire a un arco di tempo compreso tra le ere Bunmei e Eishō, 1469-1521), in vocaboli come *enpa* ('onde coperte dalla bruma'), *ippen* ('una striscia' [di fumo]), *hempū* ('vento di confine') (Yamada 1971, 88). Come si nota, in molti dei casi citati l'uso dello *handakuten* è concomitante con la presenza di una geminazione consonantica della /p/ o con la /p/ preceduta dalla consonante moraicale /N/, un elemento che va approfondito per valutare meglio la funzione dello *handakuten* in questa fase di sviluppo delle convenzioni ortografiche del giapponese.

Tuttavia fino agli inizi del periodo dei Tokugawa l'uso dello *handakuten* per segnalare l'occlusiva bilabiale sorda trova comunque scarsi riscontri testuali e la forma grafica stessa varia: cerchietto < ° >, doppia virgola (*dakuten* o *nigori*) < ° ° >, singola virgola (*katanigori*) < ° >, oppure cerchietto con lineetta verticale (Fig. 5 e Fig. 6), con versioni grafiche di volta in volta diverse, a seconda del manoscritto o del modello di riferimento nel caso di materiali editi a stampa. L'uso del *katanigori* < ° >, graficamente costituito da «metà del *dakuten*» probabilmente è all'origine del termine *handakuten* ('mezzo *dakuten*') per segnare la /p/. In tale funzione lo si ritrova anche nella copia del tardo periodo di Muromachi nel *Daigashira Saemonhon kōwakamai* (Kōwakamai della Scuola Daigashira testo di Saemon) dove la locuzione avverbale *kappa to* ('di colpo') è trascritta かつはと affiancando il *katanigori* < ° > al *kana* < は > (Numoto 2013, 232-33).

Nel testo della farsa *Chatsubo* (Orcio del tè) del *Kyōgen rikugi* (Libretti di *kyōgen*) della Scuola Izumi, conservata nella Biblioteca dell'Università Tenri

(*Tenri toshokanhon Kyōgen rikugi*, ca. 1624-43), il *dakuten* < ̂ >, e non viceversa lo *handakuten*, viene usato per rendere la /p/ nella parola *suppa* ('ladro') o in *ip-pen mo* ('[neanche] una volta'), che sono infatti trascritti すつぱ e ーべんも (Sakanashi 1987, 92; Numoto 2013, 233). Nel caso specifico, ma sembra trattarsi di una delle possibili variazioni grafiche di cui abbiamo già parlato, più che di un *dakuten* graficamente coincidente con la forma a cui si è oggi abituati < ̂ > (*moronigori*, 'doppio *nigori*'), i due tratti sembrano essere piuttosto l'affiancamento di singole virgole di pari dimensioni < ˘ ˘ >.

Il *Katakoto* (Provincialismi, il noto repertorio lessicale del 1650 che include diverse varietà diatopiche del GPM) è una delle fonti della prima parte del periodo di Edo in cui si attesta un uso rilevante dello *handakuten*. Lo stesso vocabolo *suppa* ('ladro') appena citato, viene trascritto infatti すつぱ, e insieme a numerosi altri esibisce l'uso del segno < ˘ >. Tuttavia anche in questo dizionario, come in altre fonti coeve, si nota il perdurare dell'uso del *dakuten* con la medesima funzione, come nel caso di *shippei* (sorta di frustino usato dai monaci zen) in cui il *furigana* del vocabolo 竹篋 è appunto しつべい (Sakanashi 1987, 96-97), oppure come nell'edizione del 1682 del *Kōshoku ichidai otoko* (Vita di un libertino, 1682) di Ihara Saikaku (1642-1693) in cui troviamo sia ぱつぱ (*pappa* 'rapidamente') sia il toponimo ぽんと町 (Pontochō) esempi in cui *handakuten* e *dakuten* vengono usati entrambi con uguale funzione e indicano la /p/ (Numoto 2013, 232-33).

Tra le fonti della metà del periodo dei Tokugawa, anche gli scritti di Arai Hakuseki sono un esempio dell'uso ambivalente dello *handakuten* che viene utilizzato sia per indicare la /p/, sia per marcare la sonorizzazione delle consonanti. Nei suoi noti lavori *Sairan igen* (Sguardi raccolti e strane parole, 1713-1725) e *Seiyō kibun* (Notizie sull'Occidente, 1715-1725) – risultato dei suoi interrogatori al missionario Giovanni Battista Sidoti (1668-1714) – nella trascrizione di termini stranieri < ˘ > compare sia affiancato alla serie *ha, hi, fu, he, ho* del *katakana*, sia in combinazione con *ka, ko, sa, so* per trascrivere le sillabe sonore *ga, go, za, zo* (Matsumura 1977, 1108-9, cit. in Numoto 2013, 220).

In ambito delle arti performative, in cui è plausibile una particolare attenzione per la dizione dei testi teatrali, la diffusione dei segni diacritici è apprezzabile anche agli inizi del periodo dei Tokugawa. Nei testi della nota raccolta di *kyōgen*, il *Toraakirabon kyōgenshū* (Raccolta di *kyōgen*, edizione di Toraakira) del 1642, è stata notata una maggiore diffusione dell'uso del *dakuten* utilizzato soprattutto per evitare la confusione nella lettura di sequenze di segni *kana* interpretabili come parole diverse. È il caso di はう interpretabile come *hō* (方 'parte') oppure *bō* (坊 'monaco') e di まう e はう entrambi utilizzati per trascrivere 棒 *bō* ('bastone') la cui seconda alternativa はう si sarebbe potuta confondere con i due termini omografi, appena descritti, di 'parte' o 'monaco' (Watanabe e Ichimura 2015, 63).

Nello *Ongyoku gyokuenshū* (Raccolta di fonti preziose sulle pronunce degli *yōkyoku*, 1743) per esempio,¹¹ la lettura dei caratteri 寒風 *kanpū* ('vento freddo')

¹¹ Si tratta di un testo di Miura Tsuguyasu, nell'edizione del 1743 integrata da Imamura Yoshifuku, che spiega la pronuncia degli *yōkyoku* del teatro *nō* a fronte dei mutamenti fo-

e 遠浦 *enpo* ('baia lontana') viene segnata in *katakana* accompagnando rispettivamente フ e ホ con il cerchietto <°> tagliato da una linea (Fig. 5 e Fig. 6).¹²

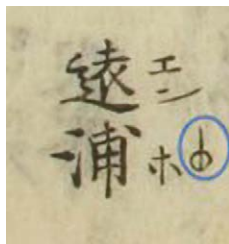
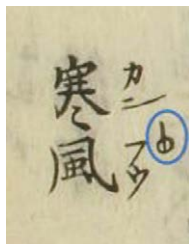


Figure 5 e 6 – Esempi di diacritici nello *Ongyoku gyokuenshū*.

Nello stesso volume, lo *handakuten* si usa invece isolatamente per segnalare il caso in cui [p] all'interno di parola non si realizza. Tale segno diacritico viene associato, oltre che a caratteri *kana*, anche ai sinogrammi: parole come *onharai* (御はらい 'ON. purificazione'), *onhaha* (御母 'ON. madre') oppure *onhenji* (御返事 'ON. risposta') vengono pronunciate con una fricativa nel secondo elemento del composto, e tale tratto viene indicato accompagnando rispettivamente i caratteri 母 *haha* e 返 *hen* con il diacritico <°>. Si tratta anche in questo caso dell'uso con funzione di *fudakuten* del segno di *handakuten*, per indicare cioè la non sonorizzazione della consonante di testa della sillaba rappresentata graficamente da un *kana* o da un *kanji* (v. Fig. 7, Fig. 8, Fig. 9).

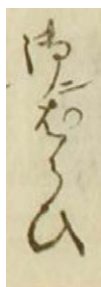


Figura 7 – *Onharai*.

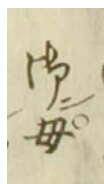


Figura 8 – *Onhaha*.

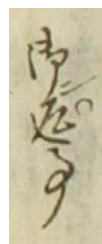


Figura 9 – *Onhenji*.

Lo *Ongyoku gyokuenshū* è in definitiva un esempio paradigmatico di fonte in cui lo *handakuten* <°> marca l'assenza della realizzazione della [p] (al contrario

nologici avvenuti nel passaggio tra GM e GPM, dedicando quindi particolare attenzione all'uso di diacritici per facilitare la lettura del lessico in esso rappresentato.

¹² Gli esempi sono tratti dal manoscritto digitalizzato disponibile nell'archivio online della Università di Waseda all'indirizzo https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/chi12/chi12_03515/chi12_03515.pdf

di ciò che avviene nel GC), mentre lo stesso segno, intersecato da una lineetta, che lo distingue dal primo, indica invece la presenza dell'occlusiva bilabiale sorda /p/. Va notato per inciso che nei tre esempi in cui non si realizza la [p], la sillaba precedente è caratterizzata dalla presenza della nasale moraicale /N/ segnalata graficamente con il *katakana* <ン>.

Non esistendo una norma ortografica condivisa circa l'uso di questi segni diacritici, a seconda della necessità essi potevano svolgere come si è detto anche la funzione di *fudakuten*, per mettere in guardia dall'interpretazione di un dato segno del *kana* come sillaba sonora. Anche nel citato *Katakoto*, lo *handakuten* è accoppiato al *ki* del *kana* <き> per indicare che la /k/ nel nesso *kyoku* non doveva essere sonorizzata e il vocabolo trascritto in *kanji* 乱曲 andava letto perciò *rankyoku* e non *rangyoku* (Numoto 2013, 216).

Il segno <°> sembra piuttosto aver a lungo svolto il ruolo di *fudakuten* per evidenziare l'assenza di sonorizzazione. È il caso, spesso citato, della distinzione dei lessemi *ikata* ('stampo per fusione', oggi *igata*) e *ikada* ('zattera'). Nel *Setsuyōshū* (Collezione essenziale [di parole], ed. dell'era Bunmei, ca. 1474) la pronuncia della prima voce è trascritta イカタ[°] mentre la seconda イカタダ. Poiché è noto dalla trascrizione *Icata* del *Vocabulario* di Rodrigues che 'stampo per fusione' non contenesse consonanti sonore, risulta evidente che lo *handakuten* volesse segnalare tale differenza con la parola *ikada* la cui sillaba sonora era viceversa marcata dalla presenza del *dakuten* (Komatsu 1970, 8).

Ancora nel 1754, nel *Waji taikanshō* (Grande prontuario di caratteri giapponesi; uno studio del monaco letterato Monnō sull'uso e l'ortografia dei *kana*, del *gojūonzu* e dello *iroha*), lo *handakuten* veniva usato anche per marcare le discrepanze tra le convenzioni ortografiche dell'uso storico del *kana* (*rekishiteki kanazukai*) e la pronuncia reale risultato del mutamento diacronico della fonologia giapponese, come nel caso di *wa*, posposizione del tema della frase, o della desinenza verbale -u (<*pu) negli esempi *yamato uta wa* ('la poesia giapponese -TEMA') oppure *omou* ('pensare NON-PASS.') trascritti rispettivamente con la grafia ヤマトウタハ e オモフ. Lo *handakuten* svolgeva anche in questo caso la funzione non di marca della occlusiva /p/, ma di segno di attenzione del lettore sulla particolare pronuncia da attribuire, in questo caso, ai segni del *kana* ハ (/pa/ > /wa/) e フ (/pu/ > /u/) (Numoto 1990, 8).

La copia del *Genji monogatari* (Storia di Genji, ca. 1000) conservata presso la biblioteca dell'Università di Seoul è caratterizzata da un'abbondanza di glosse e segni diacritici, aggiunti probabilmente a fini didattici, che fanno ritenere che nel periodo di Edo questa versione fosse di ausilio all'istruzione e all'autoapprendimento. Tra i segni diacritici si rileva l'uso del segno <°> con funzione di *fudakuten* in combinazione sia con *kanji* sia con segni del *kana*. Nelle frasi *いとかく地[°]の底* (*itokaku chi no soko* 'proprio così, sul fondo del terreno') e *せをまたず[°]で* (*se o matazute* 'senza attendere la corrente'), tratte dal capitolo 'Suma', per esempio, il segno <°> indica che i caratteri 地 e て non andavano interpretati come *ji* e *de* rispettivamente, leggendoli cioè come sillabe sonore (Oh 2017, 132).

Inoltre, lo stesso segno viene invece utilizzato nel tardo periodo dei Tokugawa in opere di Shikitei Sanba come lo *Ukiyoburo* (Il bagno pubblico del mondo

fluttuante, 1809-1813) o lo *Itakobushi* (Il cuore delle donne di Itako, ca. 1840) per indicare la nasalizzazione della velare sonora /g/ per esempio nella posposizione *ga* o all'interno di parola [ga > ŋa] e probabilmente anche nella nasalizzazione dell'occlusive alveolare sonora /d/ all'interno di parola da [ᵈda]. In questi casi viene usato lo *handakuten* duplicato come in か^ゝ°お^ゝ (Sakanashi 1975 in Sakanashi 2004, 264-67).

Nello *Ukiyoburo*, così come in altre opere di *gesaku* quali il *Katakoto zatsuwa inaka kōshaku* (Lezioni di campagna su discorsi vari di parlate scorrette, 1815), il *dakuten* viene poi utilizzato per rendere delle realizzazioni fonetiche tipiche della varietà di Edo, come la geminazione consonantica delle affricate /ts/ e /tʃ/ in parole come *otottsān* ('papà'), *hanattsaki* ('punta del naso'), *chitcē* ('piccino'), una modalità che scomparirà dall'ortografia moderna, quando per la trascrizione di realizzazioni fonetiche dialettali si opta per l'uso di digrammi come つお [tso] e ちえ [tʃe] (Fukai 1972: 103).

Infine, ancora agli inizi dell'800, ormai nell'ultima parte del periodo dei Tokugawa, nelle edizioni dello *Hokekyō* curate dal monaco Shūen della Scuola Tendai, gli *handakuten* sono segnati in maniera sistematica con il *katanigori* < ` > e le sillabe *pa*, *pi*, *pu*, *pe*, *po* scritte rispettivamente は^ゝ, ひ^ゝ, ふ^ゝ, へ^ゝ, ほ^ゝ con una sistematicità che avrebbe potuto far preludere a una sorta di standardizzazione ortografica, di fatto lontana da venire (Numoto 2013, 235).

5. Conclusioni

La domanda del perché i *kana* si svilupparono senza prevedere serie distinte di segni per trascrivere sillabe sorde e sonore (*seion* e *dakuon*) rimane insoluta, nonostante varie ipotesi siano state avanzate (Ohno 2005). Tale evoluzione ha determinato, come abbiamo visto, la necessità di utilizzare segni ausiliari, in aggiunta ai *kana*, con funzione di diacritici che nella versione corrente si limitano ai cosiddetti *dakuten* e *handakuten*.

Sicuramente nel periodo Meiji, insieme alle molte riforme che riguardarono le istituzioni scolastiche e alle sperimentazioni che interessarono nuove forme espressive in ambito letterario, la tendenza a standardizzare le regole ortografiche portò a un uso dei segni diacritici prossimo a quello utilizzato ai giorni nostri. La creazione di un sistema giapponese di stenografia determinò poi la diffusione di testi con trascrizioni della lingua parlata (per esempio degli spettacoli di *rakugo* e ancor di più dei dibattiti parlamentari) con la conseguente necessità di riportare in forma scritta la pronuncia della lingua in maniera quanto più possibile fedele. A mo' di esempio, in una trascrizione di una seduta del 1899 dell'Assemblea dei Pari (*Kizokuin*) del Parlamento giapponese, si può notare un uso corrispondente a quello odierno sia del *dakuten* (デゴザイマシタ *degozaimashita* COP), sia dello *handakuten* (一「ペネー」 *ichi penē*, 'un penny') (Tōkyō Daigaku shuppankai 1980, 450). Tuttavia una vera e propria diffusione e standardizzazione di *dakuten* e *handakuten*, così com'è comunemente intesa nell'uso corrente, si ebbe solo nel secondo dopoguerra. Basti pensare che anche nei documenti ufficiali l'uso dei *dakuten* per molto tempo non fu pratica comune: nei

codici legali i *dakuten* furono introdotti solo nel 1927, agli inizi dell'era Shōwa, e non compaiono ancora in nessuna parte del manoscritto nel testo originale del cosiddetto *Gyokuon hōsō* ('Trasmissione dell'augusta voce'), la registrazione del discorso dell'Imperatore Hirohito, mandato in onda radiofonicamente il 15 agosto 1945 per dichiarare la conclusione della Seconda guerra mondiale. Redatto con uno stile classicheggiante, nei vari casi in cui oggi sarebbe richiesto l'uso di questo diacritico troviamo invece i segni del *kana* (per l'esattezza il *katakana*, utilizzato insieme ai *kanji* per vergare il manoscritto) senza l'aggiunta dei *dakuten*. Solo per fare qualche esempio, il verbo *tsugu* (告グ 'dichiarare'), la forma negativa della copula *niarazu* (ニアラズ), la forma negativa *bekarazaru* (ベカラザル) del suffisso verbale modale *beshi*, ecc. sono tutti trascritti senza *dakuten* (rispettivamente 告ク, ニアラス, ヘカラサル).¹³

L'evoluzione di questi diacritici, come si è provato a chiarire in questo contributo, nasce principalmente con funzione di «segni di attenzione» per segnalare al lettore una particolarità nella lettura, e quindi pronuncia, dei caratteri di determinati vocaboli o interiezioni, e non già di segni diacritici tecnicamente utilizzati come si è più volte ripetuto per indicare sonorizzazione delle consonanti o presenza dell'occlusiva bilabiale sorda. In tal senso è comprensibile l'uso che ne viene fatto ancora oggi in ambiti particolari come quello dei *manga*, nei cui testi, crediamo almeno dagli anni '80 del secolo scorso, *dakuten* e *handakuten* vengono talvolta accoppiati con serie di *kana* diverse da quelle consuete, svolgendo quindi nuovamente una funzione di «attenzione» o «esaltazione» dei vocaboli contenuti nei fumetti. Nella serie di *manga* dal titolo *Uchū kazoku Kārubinson* (Space Family Carlvinson, dal 1983), forse tra le prime attestazioni, compare per esempio *a* in *hiragana* accompagnato da un *dakuten* <あゝ> per sottolineare un'interiezione. Non si tratta di un caso sporadico perché spesso nei fumetti ricorre un uso inconsueto di entrambi i diacritici, *dakuten* e *handakuten*, che sono accoppiati con segni del *kana* con i quali non è prevista di norma la combinazione (えゝ, きゝ, まゝ, ecc.) con una funzione fonetica non definita. I fumetti della serie *Dr. Suranpu* [Dr. Slump] di Toriyama Akira, sono un esempio paradigmatico di questa utilizzazione peculiare dei diacritici (v. Kimura, Yōji; Masuda, Nozomi. 2001: 223).

La propensione ludica nell'uso della scrittura, sin dai tempi dell'utilizzazione del *man'yōgana*, e l'arbitrarietà del segno linguistico e di quello grafico, attribuiscono a *dakuten* e *handakuten*, a seconda dei periodi storici e delle necessità comunicative della lingua scritta, funzioni di volta in volta diverse e variegate, il cui unico *trait d'union* è porre attenzione sui grafemi cui questi segni si accompagnano. Un'analisi più approfondita, con un focus temporale sull'epoca moderna, potrà essere condotta per evidenziare il rapporto funzionale tra questi segni diacritici e i segni d'interpunzione (*kuten*) che a loro volta, come in tutte le lingue naturali, ebbero un'evoluzione complessa, e nel caso giapponese fu interconnessa in maniera rilevante con le scritture del mondo occidentale.

¹³ L'originale è consultabile online nell'archivio digitale del Kokuritsu Kōbunshokan (National Archives of Japan) al link <https://www.digital.archives.go.jp/file/1744405.html>.

Bibliografia

- Baxter W.; Sagart L. 2014. *Old Chinese Reconstruction*, Oxford: Oxford University Press.
- Baxter W.; Sagart L. (n.d.). *Baxter-Sagart Old Chinese reconstruction (Version 1.1)*, online <http://ocbaxtersagart.lsa.umich.edu/>
- De Boer, Elisabeth M. 2010. *The Historical Development of Japanese Tone*. Wiesbaden: Harrassowitz
- Frellesvig, Bjarke. 2010. *A History of Japanese Language*. Cambridge University Press.
- Fukai, Ichirō. 1972. "Handaku onpu shōkō." *Komazawa Daigaku kyōiku gakubu kiyō*. 21: 95-109.
- Furuya, Minoru (a cura di). 2019². *Kōyagire dai issu. Den Ki no Tsurayuki hitsu. Nihon meihitsusen 1*. Tokyo: Nigensha.
- Hashimoto, Shinkichi. 1928. "Kokugo ni okeru biboin», *Hōgen*, ora in Hashimoto Shinkichi. 1950. *Kokugo on' in no kenkyū*, Tokyo: Iwanami shoten: 2-9.
- Kimura, Yōji; Masuda, Nozomi. 2001. "Manga ni okeru nijū hyōgen –pēji no 'mekuri kōka' to manga no 'bunpō' o megutte –". *Kansai daigaku Shakai gakubu kiyō*. 32. 2: 205-251.
- Kindaichi, Haruhiko. 1980. "Shōten." In *Kokugo gakkai (a cura di), Kokugogaku daijiten*. Tokyo: Tōkyōdō shuppan, 495-496.
- Komatsu, Hideo. 1970. "Fudakuten." *Kokugogaku*, 80: 1-29.
- Komatsu, Hideo. 1981. *Nihongo no sekai 7. On' inron*. Tokyo: Chūō kōronsha.
- Matsumura, Akira. 1977. "Arai Hakuseki to gaikokugo. Gairaigo no katakana hyōki." In *Matsumura Akira Kyōju kanreki kinenkai (a cura di), Kokugogaku to kokugoshi. Matsumura Akira Kyōju kanreki kinen*. Tokyo: Meiji shoin.
- Nakada, Norio; Tsukishima, Hiroshi. 1980. "Dakuten." *Kokugo gakkai (a cura di), Kokugogaku daijiten*. Tokyo: Tōkyōdō shuppan: 586-87.
- Numoto, Katsuaki. 1990. "Handaku onpu shijō ni okeru tōon shiryō no ichi." *Kokugogaku* 162: 1-12.
- Numoto, Katsuaki. 2013. *Rekisho no kanata ni kakusareta dakuten no genryū o saguru. Fu: handakuten no genryū*. Tokyo: Kyūko shoin.
- Ohno, Kazutoshi. 2005. "Sei-daku: diachronic developments in the writing system." In *Voicing in Japanese, a cura di van de Weijer, Jeroen. Nanjo, Kensuke. Nishihara, Tetsuo*, 47-70. Berlino: Mouton de Gruyter.
- Oh, Miyoung [O, Miyōng]. 2017. "Souru Daigaku kōzō Genji monogatari (ki 3201/60B) no kakikomi ni tsuite." *Ilbonōhak yōn'gu*. 54: 125-38.
- Ōtsubo, Heiji. 1977. "Hiragana, katakana." In *Nihongo 8: Moji*. Ōno, Susumu; Takeshi, Shibata (a cura di). Tokyo: Iwanami: 249-99.
- Rodrigues, João. 1604-1608. *Arte da lingua de Iapam*, Nagasaki: Compagnia di Gesù.
- Sagiyama, Ikuko. 2000. (a cura di), *Kokin Waka shū*. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, Milano: Edizioni Ariele.
- Sakanashi, Ryūzō. 1975. "Sanba no shirokinigori ni tsuite." *Okayama Daigaku hōgakubu gakujutsu kiyō*. 36: 127-42, ora in Sakanashi, Ryūzō. 2004. *Kinsei no goi hyōki*. Tokyo: Musashino shoin: 253-80.
- Sakanashi, Ryūzō. 1987. *Edo jidai no kokugo*. Kamigatago. Tokyo: Tōkyōdō shuppan.
- Satō, Kiyōji. 1987. *Kokugoshi*. Tokyo: Ōfūsha.
- Seeley, Christopher. 1991. *A History of Writing in Japan*. Leiden, New York: E.J. Brill.
- Shinpen Kokka taikan henshū iinkai (a cura di). 1985. *Shinpen Kokka taikan 4*. Tokyo: Kadokawa shoten.
- Tōkyō Daigaku shuppankai rist. a cura di 1980. *Teikoku gikai Kizokuin giji sokkōroku 15*. Meiji 32 nen. Tokyo: Tokyo Daigaku shuppankai.

- Watanabe, Yuki; Ichimura Tarō. 2015. “Toraakirabon kyōgenshū ni okeru dakutenhyōki jōkyō. Zenrei ni dakuten ga fusareta go o chūshin ni shite.” *Daihachikai kōpasu nihongogaku wākushoppu yokōshū*. Tokyo: Kokuritsu Kokugo Kenkyūjo: 57-64.
- Wenck, Günther. 1959. *Japanische Phonetik, Volume 4. Erscheinungen und Probleme des japanischen Lautwandels*. Wiesbaden: Otto Harrasowits.
- Yamada, Tadao. 1971. “Kurokawabon Nichiren shōnin chūgasan no shaon hō.” *Kokugogaku* 84: 75-95.

La parola giapponese per ‘penisola’, l’interpretazione di composti sconosciuti secondo Suzuki Takao, e il contenuto descrittivo dei nomi propri

Simone dalla Chiesa

Abstract: During his lifetime, Suzuki Takao, the well-known Japanese sociologist of language, developed a model for interpreting unfamiliar Japanese compounds by assigning a *kun*-reading to each constituent *kanji*. He proposed that by applying this model to compounds like 多島海 (which signifies a type of sea and is also the archaic name for the Aegean Sea), readers could more easily «explain» the term’s «meaning.» When 多島海 is used as a generic term for a class of topographical objects, the model is effective and accurately yields the interpretation “many-island sea”. However, if 多島海 is employed as a pelagonym, the compound’s structure doesn’t aid the reader in determining its actual referent. The property of having many islands is too broad to identify any specific sea. This is because the distinctive meaning embedded in proper names is significant mainly to those who coined the term and initially used it. Over time, this significance diminishes. As a result, Suzuki’s approach has limited utility in ascertaining the referential aspect of proper nouns.

Keywords: conceptual combination, proper names, toponyms, Japanese, Suzuki Takao

1. Introduzione

La relazione tra significato lessicale e notazione in *kanji* è uno dei molti argomenti che il noto sociologo del linguaggio Suzuki Takao (1925-2021) affrontò durante la sua lunga carriera. Da partigiano del nazionalismo linguistico giapponese, Suzuki discusse dei *kanji* per dimostrare la superiorità del sistema di scrittura giapponese su quello dell’inglese. Nel far ciò, tuttavia, ebbe alcune brillanti intuizioni e toccò vari temi di grande interesse teorico. Uno di essi è la decodifica dei composti sconosciuti. Suzuki propose un loro modello interpretativo articolato in due operazioni: la glossatura di ogni costituente in *kanji* con la sua lettura giapponese *kun*, e la combinazione dei concetti rappresentati dalle glosse in un nuovo concetto complesso. Per brevità, mi riferirò a questo modello con «*kun*-glossing».

In questo contributo discuterò il *kun*-glossing per come Suzuki stesso lo applica all’interpretazione di 多島海, un termine che denota un particolare mare con molte isole e designa anche il Mar Egeo. Così facendo tratterò della relazione tra l’apparente comprensione di un nome proprio, cioè la descrizione

Simone dalla Chiesa, University of Milan, Italy, simone.dallachiesa@unimi.it, 0000-0003-2125-2779

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Simone dalla Chiesa, *La parola giapponese per ‘penisola’, l’interpretazione di composti sconosciuti secondo Suzuki Takao, e il contenuto descrittivo dei nomi propri*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.23, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell’airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 237-249, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

ottenuta combinando i significati lessicali degli elementi costitutivi, e il suo riferimento, o estensione.

2. L'importanza del modello

Suzuki sviluppò il *kun*-glossing in modo asistematico e nel corso di vari anni, specie in 1963, 1969, 1975, 1977, 1978, 1990, 2014, 2017. In questi testi, Suzuki applica il modello a 17 composti, analizzandoli a vari livelli di dettaglio; a proposito di altri 35 afferma esplicitamente che il *kun*-glossing serve a chiarire il significato, ma non spiega come; e infine, a sostegno della sua teoria, lista in varie tabelle 99 ulteriori composti, senza peraltro aggiungere alcun commento. Si tratta per la maggior parte di termini scientifici, i cui equivalenti sono composti neoclassici come *poikilothermal* (2014, 210-11) o *dolichocephalic* (1975, 189-90), che Suzuki disprezza come “highbrow scientific term[s]”, “formidable-looking tongue twister[s]” (190), “bombastic English words” (1977, 418). *Tatōkai* 多島海, l'equivalente letterale del neoclassico «Polinesia», è uno dei 17 termini discussi in dettaglio.

L'idea che le letture *kun* possano essere usate come glosse semantiche dei loro *kanji* e combinate per inferire il significato di un composto sconosciuto non è certamente originale. Come Suzuki stesso ricorda (1963, 28), il termine *kun* ha proprio il significato di ‘glossa’ sin dal *kanbunkundoku*, il sistema di traduzione in linea dei testi cinesi. Inoltre, altri studiosi hanno espresso idee analoghe alle sue. Il più citato è Nomura (1978, 1979). In generale, poi, che il significato di un composto ignoto sia da ricostruire composizionalmente è abbastanza intuitivo. I giapponesi sono consci del fatto che un meccanismo come il *kun*-glossing è all'opera nella loro vita quotidiana.

In questo quadro, Suzuki è interessante perché cercò di dare un fondamento scientifico all'intuizione comune e, implicitamente, di fare del *kun*-glossing un modello generale di concettualizzazione. Inoltre, la sua fama nel mondo accademico giapponese e tra il pubblico diede al modello un grande rilievo. Sono molti gli studiosi giapponesi che fanno riferimento alle posizioni di Suzuki sull'efficienza della codifica in *kanji* (ad es. Kageyama 2011; Namiki e Kageyama 2016), ne hanno espressamente condiviso il punto di vista (come Shibatani 1990, 147) o hanno tentato di confermarne il modello sperimentalmente (Hatano, Kuhara, Akiyama 1981). Uno sforzo significativo per integrare il *kun*-glossing in una teoria organica di ortografia e semiosi dei *kanji* è quello di Nagano e Shimada (2014). Infine, il *kun*-glossing implica che in giapponese l'accesso alla semantica avviene tramite codici fonetici, dato che le letture *kun* sono espressioni del parlato. Nell'interpretazione dei composti sconosciuti, dunque, Suzuki ha posizioni ben diverse da quelle semiotiche tradizionali secondo cui i sinogrammi sarebbero tradotti in significato direttamente, senza attività fonologica. Su un punto, inoltre, è molto chiaro: le letture *on* dei *kanji*, di derivazione cinese, rappresentano suoni alieni e non codificano alcun significato (1963, 31-2; 1990, 130, 139, 145; v. anche Nagano e Shimada 2014, 355). La sua discussione dei composti, come pure la mia che segue, vertono pertanto esclusivamente sulla forma grafica dei lessemi e sulle glosse

semantiche degli elementi che li costituiscono. Per questa ragione menzionerò i lessemi giapponesi nella loro realizzazione fonologica solo quando strettamente necessario, e analizzerò la parola grafica 多島海, non la forma *tatōkai*.

3. Struttura e problemi del modello

Il nazionalismo linguistico giapponese tende a rivolgersi al grande pubblico, ammiccando però anche agli esperti del settore. Per questo, o forse perché il *kun-glossing* è considerato ovvio, oppure ancora perché esso sarebbe comprensibile solo ai giapponesi, Suzuki non fornisce alcuna ricostruzione della serie di operazioni concettuali che lo costituiscono. Si limita a proporre un composto sinogiapponese considerato sconosciuto, darne le letture *kun* dei costituenti, e dichiararne il significato «letterale» (1963; 1975) o «approssimativo» (*daitai no imi*, 1978, 8; *ōyoso no imi*, 2014, 212) come balenerebbe nella mente di un ipotetico lettore giapponese. Per riempire le lacune del suo ragionamento ricostruirò qui il *kun-glossing* come un processo in tre fasi. Nelle sezioni che seguono illustrerò ciascuna fase ed evidenzierò i vari problemi che Suzuki ha lasciato irrisolti (v. dalla Chiesa 2023a; 2023b per una discussione dettagliata), poi applicherò il modello a 多島海.

3.1. Assegnazione della lettura *kun*

Per definizione, il *kun-glossing* inizia assegnando una lettura *kun* a ciascun *kanji* di un composto. Suzuki non discute di come gli interpreti giapponesi determinino la glossa. Per 被子植物 ‘angiosperma’, ad es., Suzuki ignora il problema di come glossare 被 (2014, 211), un *kanji* che ha varie letture verbali alternative. In generale, Suzuki sembra suggerire che i lettori leggano un *kanji* con la pronuncia *kun* appresa a scuola (strategia del «significato principale») o in alternativa che stabiliscano un significato comune a tutte le pronunce *kun* del *kanji* (strategia del «significato generale»). Nel caso di 被, però, queste strategie non funzionano. La sola glossa efficace è il verbo *ōu* ‘coprire’, ‘avvolgere’ (strategia del «significato particolare»). Come arrivarvi, allora? Suzuki non lo dice. Sempre per interpretare correttamente 被子植物, i lettori devono anche ignorare *ko*, sola lettura scolastica di 子 ‘figlio’, in favore della lettura non ufficiale *tane* ‘seme’, ma possono farlo solo se conoscono gli usi e i significati di 子 in botanica. Questo effetto facilitativo è legato a frequenza e produttività dei morfemi e alla nozione di *morphological family size* (Schreuder e Baayen 1997; Gagné 2011). Così, la conoscenza lessicale è un fattore importante nell’assegnazione delle glosse, ma Suzuki non la considera.

Suzuki menziona ma lascia irrisolta anche la questione di come trattare gli omofoni eterografi, cioè quelle letture *kun* condivise da più *kanji*. Ad esempio, se il significato particolare del termine *moto* fosse da decidere in base al carattere che lo rappresenta graficamente (14 scelte), ciò negherebbe del tutto la logica stessa del *kun-glossing*. In questo e altri casi simili, la soluzione sembra essere l’estrazione di un significato generale da tutti i possibili usi di una forma.

Un'ultima questione riguarda i suffissi. Di fronte a 草食性 «erbivoria» (Suzuki 1990, 131), i lettori giapponesi assegnano veramente a 性 la desueta lettura *saga* 'disposizione naturale'? Forse sì, ma in composti come 生産性 'produttività' ciò non aiuta, e il solo approccio valido è individuare la funzione di 性 come suffisso desemantizzato a livello lessicale, quindi pre-concettuale, e interpretare il composto senza glossare il *kanji*.

3.2. Combinazione concettuale

Suzuki ignora anche il processo di combinazione dei concetti recuperati con l'assegnazione delle letture *kun*. Ad es., in 草食, glossabile *kusa-taberu* «erbamangiare», 食 è la testa verbale, e il costituente di sinistra, 草, ne è l'argomento interno, nella normale sintassi dei sintagmi verbali giapponesi. In 被子 *ōu-tane* «avvolgere-seme», invece, l'ordine dei costituenti è invertito, come avviene in molti composti verbali derivati dal cinese (Kageyama 2011, 513; Namiki e Kageyama 2016, 210, con rif. ad altri autori). Le due sintassi richiedono processi di decodifica diversi, in cui possono avere un ruolo anche le teste dei composti, cioè rispettivamente 性 'disposizione naturale' e 植物 'pianta'. L'esito, però, non può essere errato, perché vi è solo un modo plausibile per combinare i due elementi verbali con entità inanimate come 'erba' e 'seme'.

In 葉緑素 *ha-midori-moto* «foglia-verde-sostanza» = 'clorofilla' (Suzuki 2014, 212-13), il processo associativo per combinare 素 'sostanza' al resto del composto è molto complesso. Il lettore non deve interpretare 葉緑素 come 'sostanza verde-foglia', perché questa descrizione non soddisfa la comprensione del concetto di 'clorofilla'. Deve invece capire che 素 *moto* 'sostanza' è una causa, 'verde' è la condizione risultato della causazione, e 'foglia' è l'oggetto affetto che diventa verde, ottenendo 'sostanza che rende verdi le foglie'. La chiave per inferire tale complessa relazione è anzitutto individuare il significato di 素 come suffissoide, e identificarne il ruolo tematico. Ciò nulla ha a che fare col termine *moto*, e infatti Suzuki ignora la questione.

3.3. Validazione enciclopedica

Nell'ultima fase, l'interprete consulta le sue conoscenze del mondo per trovare un'entità le cui proprietà soddisfino la descrizione costruita con la combinazione concettuale. Se non la trova, deve creare una nuova voce enciclopedica mentale avente come lemma il composto prima sconosciuto. Se invece ha un concetto corrispondente archiviato sotto un'etichetta temporanea e (scopre ora) errata, basta che lo rinomini. Così, se sa che gli animali possono essere classificati in due ampi gruppi, quelli che mangiano carne e quelli che non lo fanno, ma non ha un nome per quest'ultimo comportamento, decodificando 草食性 'erbivoria' otterrà il termine corretto. Ma se non ha cognizione di un *taxon* intermedio tra grandi scimmie e umani, potrebbe erroneamente credere che 猿人 *saru-hito* «scimmia-uomo» (Suzuki 2014, 208-10), cioè 'Pitecantropo', denoti persone pelose dalle braccia lun-

ghe. Questa complessa interazione di inferenza e enciclopedia è ignorata da Suzuki, che si limita a dire che i giapponesi «arrivano vicini a capire» solo «facendo funzionare la testa» (*atama o megurase, seikai (ni chikai mono) ni tōtatsu dekiru*, 2014, 210).

3.4. Il *kun*-glossing e i nomi propri

Un altro punto che riguarda il ruolo della conoscenza del mondo nel processo interpretativo è attinente al riferimento dei nomi propri. La combinazione concettuale del *kun*-glossing restituisce una piccola quantità di informazioni in forma di semplice descrizione. La ricerca enciclopedica che segue tenta di trovarne una corrispondenza con la descrizione di un oggetto conservata nella memoria. Quando il termine di partenza è un nome comune, la descrizione circoscrive una classe intensionale di più entità particolari. Così, 葉緑素 'clorofilla' denota molecole che condividono certe proprietà essenziali e hanno lo stesso effetto colorante sui tessuti vegetali; mentre 被子植物 'angiosperma' delimita una classe di piante che proteggono i semi con un involucre.

Cosa accade invece se il composto descrittivo è un nome proprio? I nomi non hanno intensione e non denotano – non dovrebbero avere contenuto semantico. Tuttavia, i *proper names* sono per definizione sintagmi nominali (mentre i *proper nouns* sono monoparola) (Cumming 2019, 1-2). Si pensi ad es. a 'Mar Egeo', a 'Mar Mediterraneo', al suo calco giapponese 地中海 Chichūkai «terra-centromare», a toponimi giapponesi come 霞ヶ浦 Kasumigaura «foschia-GENITIVO-baia», a composti neoclassici multiradice come 'Polinesia'. Tutti contengono elementi associati in modo tale da codificare una descrizione. Queste descrizioni predicano anche proprietà essenziali dei loro referenti, così da determinare, o almeno circoscrivere, l'estensione dei termini? (Cumming 2019, 5-6). La descrizione ottenuta glossando un toponimo giapponese facilita in qualche modo il recupero del concetto singolare che esso rappresenta? La questione va oltre il *kun-glossing*, il giapponese, e i toponimi, ma è ben illustrata da 多島海, il caso studiato in questo saggio.

4. *Tatōkai* 多島海

Suzuki discute della parola grafica 多島海 in un articolo in inglese del 1975, "On the twofold phonetic realization of basic concepts: In defence of Chinese characters in Japanese". Così scrive:

Consider, for instance, a place name like *Polynesia*. There must be a lot of people who know where Polynesia is. But if one asks them what the name exactly means, very few, I am afraid; would be able to give a precise answer. To know the meaning of the word, one has to have at least a small knowledge, however fragmental it may be, of Greek. *Poly* means "many" and *nesia* derives from Greek νῆσος for island. This knowledge naturally is out of the reach of the man in the street. He cannot, therefore, look into the ingredients of "big words."

Such is not the case with the Japanese. In Japanese the Aegean Sea is written 多島海 and pronounced as ta-tō-kai. Even those who have never set an eye on this term before, to say nothing of knowing where it is, can easily explain the meaning of it, for they can automatically paraphrase the term with the *kun* reading of the characters as shima-ōii-umi [*sic*], meaning “sea of many island(s)” (Suzuki 1975, 189).

Qui di seguito ricostruirò il processo necessario per arrivare al risultato rivendicato da Suzuki al termine della sua breve analisi.

4.1. Assegnazione della lettura *kun*

Gli attori delle situazioni interpretative inscenate da Suzuki sono persone «ordinarie» (1975, 190), prototipicamente rappresentate da studenti della scuola media inferiore (2014, 208). Dovendo scegliere la glossa di un *kanji*, questi interpreti sceglieranno una delle sue letture *kun* apprese a scuola. I tre caratteri di 多島海 sono insegnati in seconda e terza elementare (Monbukagakushō 2009; Bunkachō 2010) e hanno ciascuno un unico *kun'yomi* ufficiale (v. Tōdō ed. 1980; Matsumura ed. 1988; e le voci estratte da <https://kotobank.jp>).¹

Per 多, esso è l'aggettivo *ōi* 'numeroso', 'frequente', 'comune'. Per 島 è *shima* 'isola', termine definito come un'entità geografica interamente circondata dall'acqua. Presumo che un interprete giapponese considererà *shima* in questo senso, ignorando il senso metaforico di 'area circoscritta e isolata'. Quanto a 海, infine, il suo solo *kun'yomi* di uso comune è *umi* 'mare' o metaforicamente 'ampio specchio d'acqua'. La stringa di tre caratteri sarà dunque glossata *ōi-shima-umi* «multi-isola-mare».

4.2. Combinazione concettuale

La maggior parte dei composti giapponesi è scritta con due *kanji*. I termini di tre caratteri occorrono molto di rado come collocazioni lineari (un esempio è *shichōson* 市町村 'amministrazione comunale'),² e hanno invece una struttura subordinativa interna. In essi, uno dei *kanji* distali può essere un affisso. La funzione di testa morfologica e semantica è svolta dall'elemento di destra se esso rappresenta un'entità di primo ordine (un'entità fisica, o sostanza) (sugli ordini delle entità e dei nominali che le rappresentano, Lyons 1977, 442-46).³ In tal caso, l'elemento bicarattere a sinistra funge da modificatore (Kobayashi, Yamashita e Kageyama 2016, 96, 107-13).

¹ Queste sono le uniche fonti usate in questo saggio. Quando riferirò gli esiti di una ricerca sul dizionario non le citerò nuovamente.

² È questa conoscenza comune ma raramente quantificata. Per Yokosawa e Umeda (1988, 377), i composti bicarattere formano il 70% del lessico giapponese; più del 50% secondo Kess e Miyamoto (2000, 68).

³ Per semplicità non considererò qui la struttura affisso-base-affisso.

4.2.1. 多島海 come composto coordinato

Così, se 多 'molti' è un prefisso quantificativo, l'elemento di destra 島海 dev'essere la base onomasiologica e formare un lessema indipendente. Se tale costituente complesso fosse di per sé un composto coordinato (Wälchli 2005; Bauer 2008; 2017, 82-88) di tipo co-referenziale, denoterebbe l'insieme di due membri «mare e isola» (Kageyama 1982, 235; Namiki e Kageyama 2016, 213). Se di tipo ibrido, denoterebbe invece un oggetto che non è isola né mare ma ha proprietà di entrambi (Wälchli 2005, 162; Kageyama 2011, 514). Che il lessico non abbia un lemma dalla forma grafica <島海> o fonologica /shimaumi/ è irrilevante, perché si suppone che gli interpreti ignorino tale fatto e inizino il *kun*-glossing proprio per tale ragione. Secondo queste due interpretazioni, 多 quantificherebbe il nome di testa e l'intero composto denoterebbe una pluralità di insieme o di oggetti ibridi formati da mari e isole.

Un'interpretazione come ibrido è concettualmente incoerente, perché i due elementi non hanno il livello appropriato di somiglianza (Wisniewski 1996, 445; Wälchli 2005, 5). Perciò, si può legittimamente presumere che i lettori non la considereranno. Circa l'interpretazione co-referenziale, l'ipotetico insieme ottenuto non soddisfa alcuna conoscenza, ma l'interprete non può escludere che in qualche oscuro campo del sapere insieme formati da mari e isole siano salienti tanto da giustificare l'esistenza di un lessema che li denota. L'interpretazione co-referenziale è perciò plausibile per un lettore ordinario. Questo è un problema per il *kun*-glossing di 多島海. Questo mio lavoro, però, si concentra su altro, e non discuterò oltre del problema.

4.2.2. 多島海 come composto subordinato

La seconda strategia consiste nel costruire il nome di primo ordine 海 «mare» come testa. Il termine 多島海 denoterebbe un mare, distinto da altri mari in base alla proprietà specificata dal costituente 多島.

Per prima cosa occorre analizzare 多島 *ōi-shima*. L'ordine dei costituenti corrisponde alla sintassi modificatore-testa dei SN giapponesi. La sola interpretazione è 'molte isole'.

Questo concetto va quindi connesso con 'mare'. Essendo *umi* e *shima* nomi, il composto è subordinato (Bisetto e Scalise 2005): i due costituenti ricevono cioè un ruolo semantico e sono associati in una relazione tematica come gli argomenti governati da un verbo. Qui, però, il verbo che realizza apertamente tale relazione manca, così che essa è solo inferibile abduktivamente (*relation-linking strategy*, Gagné e Shoben 1997, da Cohen e Murphy 1984). Considerando come possano interagire i concetti di 'mare' e 'isola', l'interprete concettualizzerà i mari come specchi d'acqua parzialmente delimitati, e le isole come oggetti geografici interamente circondati dalle loro acque. Le relazioni tematiche che possono unire mari e isole sono perciò quelle locativa, con i due elementi nei ruoli semantici di luogo e tema, e mereologico-possessiva, con i ruoli di tutto e parte o possessore e posseduto. È così che, alla fine, assegnazione della lettura

ra *kun* e combinazione concettuale catturano il concetto complesso ‘mare con molte isole’ proprio come predetto da Suzuki.

4.3. Validazione enciclopedica

La validazione enciclopedica serve a identificare l'estensione del nuovo concetto complesso. Qui si osserva un secondo tipo di problema, attinente ad usi e referenzialità di 多島海.

4.3.1. 多島海 come nome comune

L'uso di 多島海 come nome comune è il primo listato nei dizionari. Il termine denota un mare cosparso (*tenzai*) di gruppi di isole formatisi per cause sismiche ed elevazione dei mari. È questa proprietà storica che delimita la classe 多島海. Il prototipo di tale tipo di mare è il Mar Egeo. Nel Medioevo, secondo i dizionari (ad es. Battisti e Alessio 1950; Klein 1967; Barnhart e Steinmetz 1988; de Mauro e Mancini 2000), e *Wikipedia*, questo mare divenne noto come ‘Archipelagus’ e, durante il processo di trasformazione del termine singolare nel nome comune per ‘gruppo di isole’, la lingua giapponese adottò 多島海 per denominare sia l'Egeo (ora indicato con ‘Ēgekai’ sulle carte) sia i mari con la stessa origine. Sono istanze di 多島海 anche la baia di Matsushima, il Mare interno di Seto e lo specchio d'acqua attorno all'estremità sud-occidentale della penisola coreana.

Un problema è che il senso di 多 *ōi* ‘molti’ implica il superamento di una certa quantità arbitraria (Kokuritsu kokugo kenkyūjo 1972, 330). Così, il costituente 多 e la sua glossa *ōi* sono in relazione solo con il numero di isole, che è una mera proprietà secondaria del tipo di mare denotato da 多島海. Ciò però rileva solo in produzione, quando i parlanti devono stabilire se l'uso di 多島海 sia referenzialmente appropriato. Nel processo interpretativo, conoscere la storia del composto e il senso di 多 è indifferente. Perciò considererò 多島海 come termine non specialistico, con il limite quantitativo implicato da 多 che, in ogni istanza interpretativa, è riconosciuto come indeterminabile.

In tali termini, individuare un mare che soddisfi le condizioni poste dalla descrizione non è un problema. Molti, forse tutti i mari del mondo hanno molte isole. L'Egeo appartiene di certo a tale classe, così come il Pacifico Centrale e Meridionale. Si può giustamente discutere che un termine dall'intensione così ampia sia troppo vago da giustificare una presenza nel lessico. Quanto salienti sono i mari con molte isole? La parola-concetto per ‘mare senza isole’ avrebbe molta più forza distintiva e utilità. Ma il lessema 多島海 esiste, e la sua interpretazione con il *kun*-glossing restituisce proprio la descrizione suggerita da Suzuki, anche se questi non ha mai trattato di 多島海 come nome comune.

4.3.2. 多島海 come nome proprio

Infatti, Suzuki considera 多島海 solo come nome proprio. Come possono fare i lettori a determinare lo stato del termine? Fuori contesto, l'inferenza più

immediata è che la parola sia un nome comune, dato che, come già fatto notare da Locke (1690, III, 3), ci relazioniamo col mondo in termini di categorie, non lo popoliamo di un'infinità di individui da denominare singolarmente con identificatori unici.

Suzuki non invoca il contesto, ma se 多島海 fosse un nome proprio il contesto lo renderebbe chiaro. Il contesto assume qui due forme. Una è il discorso. Un termine singolare designante un mare specifico si troverebbe in un testo in cui il riferimento è trattato come un individuo. Tale individualità sarebbe resa chiara dalle varie informazioni fornite su di esso. La seconda forma, correlata, consiste in indizi grammaticali. Essendo definito, un nome proprio comprende spesso un determinatore. In italiano e in inglese questo elemento è l'articolo determinativo (Cumming 2019, 3). Il Giapponese non ha articolo ma analoga funzione vi è svolta dalla tematizzazione. Così, se 多島海 fosse un pelagonimo e avesse il ruolo grammaticale di soggetto, si troverebbe alla periferia sinistra della frase e sarebbe solitamente marcato con は anche alla sua prima istanziazione, nel presupposto che gli interpreti debbano essere familiari con il referente come parte della loro conoscenza del mondo (von Heusinger 2013, 357). Questa ipotesi è naturalmente da verificare nei corpora.

4.3.3. Il riferimento di 多島海

L'ultimo compito dell'interprete è ora di accertare il riferimento del termine. Per farlo, deve cercare nella propria memoria un'entità che corrisponda al referente. Nel caso di un nome proprio, come è 多島海 per Suzuki, la corrispondenza è relazionale e consiste nell'identità del nome in questione con un nome mentale che già intesta una voce enciclopedica. È chiaro che se tale corrispondenza fosse accertabile il composto sarebbe in realtà noto, e non vi sarebbe ragione di sottoporlo a *kun-glossing*. Il *kun-glossing* serve quando il lemma manca e il riferimento diretto è impossibile, e permette di tentare di inferire l'estensione di un nome proprio come si fa con i nomi comuni, cioè soddisfacendo condizioni semantiche.

In ciò i toponimi hanno un grande vantaggio rispetto ad altri tipi di nome, perché spesso hanno un componente generico (Kadmon ed. 2002, 12) che codifica il tipo di oggetto naturale del referente. In giapponese ciò avviene senza eccezioni che io abbia potuto accertare. Così, gli insulonimi sono isomorfi nella testa 島, glossabile *shima* 'isola'; i nomi di penisola lo sono in 半島 *nakaba-shima* «mezza-isola» (termine analizzato da Suzuki in 1975, 189 per la cui interpretazione concettuale v. dalla Chiesa 2023b); i pelagonimi hanno testa 海 ecc. Ciò da un vantaggio non triviale all'interprete, specie con toponimi fuori contesto. La necessità e la funzione di questo principio compositivo o *rule-scheme* nella creazione, uso e interpretazione dei nomi sono discusse in Carroll (1985).

La trasparenza, però si esaurisce nella semplice informazione fornita dall'elemento generico. Quello specifico (Kadmon ed. 2002, 24) di tipo descrittivo è importante solo al battesimo, quando aiuta a fissare il riferimento a sostegno o persino in sostituzione di un atto ostensivo. In seguito, il contenuto semantico di un nome proprio diventa irrilevante (Carroll 1985). Infatti, non

solo la proprietà espressa dall'elemento specifico ha spesso perso salienza o è interamente scomparsa, ma tale elemento, per quanto complesso, è fatto solo da una breve stringa di elementi significanti. La poca informazione che contiene non basta a identificare il referente con certezza, anche qualora ne codifichi una proprietà essenziale. La descrittività dei nomi propri ha la funzione di distinguerli più facilmente e di comunicare la significatività dei referenti (Jeshion 2009, 388-400). Ma una volta trasferito il pensiero singolare, un nome proprio è conservato, compreso e usato come un identificativo arbitrario (Recanati 1993, 297-98).

4.3.4. Polinesia

Per sostenere le sue argomentazioni nazionalistiche, Suzuki paragona l'interpretazione di 多島海 a quella di 'Polynesia'. Davanti alla parola grafica <多島海>, ragiona, il lettore giapponese deriva facilmente 'mare dalle molte isole' perché conosce il significato dei tre simboli che formano la parola. Lo "educated but not learned English speaker" (1975, 189), invece, non ricava nulla da <Polynesia>, perché non conosce il significato delle radici greche che costituiscono il termine (188-89; v. anche l'omologo trattamento di 'Pithecanthrope' in 2014, 208-10, discusso in dalla Chiesa 2023a).

Questo è un passo pericoloso. Se l'interprete giapponese dovesse conoscere il nome inglese 'Polynesia' e il suo significato descrittivo, molto vicino a quello di 多島海, potrebbe erroneamente inferire che i due toponimi abbiano identico riferimento, e generare una falsa credenza. Sembra che Suzuki fosse conscio del rischio, perché un punto importante della sua discussione (v. citazione sopra) è che l'interprete non è tenuto a sapere dell'esistenza del referente, anche se in pratica, di solito, ne è al corrente. Suzuki implica che il *kun-glossing* di un nome proprio sia indipendente da, o non richieda, validazione enciclopedica, e che il significato letterale che restituisce sia irrilevante per identificare l'estensione.

5. Conclusioni

Così, le conclusioni mie e di Suzuki coincidono. Quando 多島海 è usato come generico, *kun-glossing* e validazione enciclopedica permettono di inferire correttamente la comprensione. Benché Suzuki non discuta di 多島海 come nome comune, egli rivendica la potenza euristica del *kun-glossing* per l'interpretazione di più di 50 altri nomi comuni composti e, come ho appena mostrato, il suo modello funziona anche per 多島海.

Ma alla luce di quanto detto ci si deve chiedere quale sia la ragione di applicare il *kun-glossing* al *toponimo* 多島海 e così "explain the meaning of it" (1975, 189) come fa Suzuki. Per Suzuki, la possibilità di estrarre senso da una stringa di caratteri alieni dimostra la maggiore trasparenza della scrittura in *kanji* rispetto ai sistemi di scrittura Occidentali. In Occidente, le radici aliene dei composti neoclassici, omologhi dei composti in *kanji*, restano difficili da capire anche per i lettori più colti: "Big words are indeed Greek to them" (1975, 189).

E tuttavia, in situazioni reali, decodificare il significato descrittivo di un toponimo non ha alcuna utilità. Così come i lettori di madrelingua inglese non ricavano alcun vantaggio dal sapere che 'Polynesia' dà il nome a un'area con molte isole di cui peraltro ignorano l'effettiva collocazione, quelli giapponesi non ottengono migliore comprensione testuale, vantaggi concettuali, o un arricchimento delle proprie conoscenze geografiche dall'assemblare i componenti semantici di 多島海.

Bibliografia

- Barnhart, Robert K., e Sol Steinmetz. a cura di. 1988. *The Barnhart Dictionary of Etymology*. Claremont: H.W. Wilson.
- Battisti, Carlo, e Giovanni Alessio. 1950. *Dizionario etimologico italiano*. Firenze: G. Barbera editore.
- Bauer, Laurie. 2008. "Dvandva." *Word Structure* 1(1): 1-20.
- Bauer, Laurie. 2017. *Compounds and Compounding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bisetto, Antonietta, e Sergio Scalise. 2005. "The Classification of Compounds." *Lingue e Linguaggio* 4(2): 319-30.
- Bunkachō. 2010. *Jōyōkanjihyō*.
https://www.bunka.go.jp/kokugo_nihongo/sisaku/joho/joho/kijun/naikaku/pdf/joyokanjihyo_20101130.pdf (31/10/2022).
- Carroll, John M. 1985. *What's in a Name? An Essay in the Psychology of Reference*. New York: Freedman.
- Cohen, Benjamin, e Gregory L. Murphy. 1984. "Models of Concepts." *Cognitive Science* 8: 27-58.
- Cumming, Sam. 2019. "Names." In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, a cura di Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/names/> (11/12/2022)
- dalla Chiesa, Simone. 2023a. "The Japanese 'Pithecanthropus': Suzuki Takao's Model of Conceptual Combination through Kun-Glossing." *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale* 59: 609-702.
- dalla Chiesa, Simone. 2023b. "On Interpreting 'Peninsula' and the Japanese 半島 'Half-Island'." *Geography Notebooks* 6(1): 123-36.
- De Mauro, Tullio, e Marco Mancini. 2000. *Dizionario etimologico*. s.l.: Garzanti.
- Gagné, Cristina L. 2011. "Psycholinguistic Perspectives." In *The Oxford Handbook of Compounding*, a cura di Rochelle Lieber e Pavol Štekauer, 255-71. Oxford: Oxford University Press.
- Gagné, Cristina L., e Edward J. Shoben. 1997. "Influence of Thematic Relations on the Comprehension of Modifier-Noun Combinations." *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 23: 71-87.
- Hatano, Giyō, e Keiko Kuhara, Michael Akiyama. 1981. "Kanji Help Readers of Japanese Infer the Meaning of Unfamiliar Words." *The Quarterly Newsletter of the Laboratory of Comparative Human Cognition* 3(2): 30-3.
- Jeshion, Robin. 2009. "The Significance of Names." *Mind & Language* 24(4): 370-403.
- Kadmon, Naftali. a cura di. 2002. *Glossary of Terms for the Standardization of Geographical Names*. New York: United Nations.
- Kageyama, Taro. 1982. "Word Formation In Japanese." *Lingua* 57: 215-58.

- Kageyama, Taro. 2011. "Isolate: Japanese." In *The Oxford Handbook of Compounding*, a cura di Rochelle Lieber e Pavol Štekauer, 512-26. Oxford: Oxford University Press.
- Kess, Joseph F., e Tadao Miyamoto. 2000. *The Japanese Mental Lexicon: Psycholinguistic Studies of Kana and Kanji Processing*. Amsterdam: John Benjamins.
- Klein, Ernest. 1967. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language Dealing with the Origin of Words and Their Sense Development Thus Illustrating the History of Civilization and Culture*. Amsterdam: Elsevier.
- Kobayashi, Hideki, e Kiyu Yamashita, Taro Kageyama. 2016. "Sino-Japanese Words." In *Handbook of Japanese Lexicon and Word Formation*, a cura di Taro Kageyama e Hideki Kishimoto, 93-131. Berlino: De Gruyter Mouton.
- Kokuritsu kokugo kenkyūjo. 1972. *Keiyōshi no imi, yōhō no kijutsuteki kenkyū*. Tokyo: Shuei shuppan.
- Locke, John. 1690. *An Essay Concerning Human Understanding*. Londra: Thomas Basset.
- Lyons, John. 1977. *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Matsumura, Akira. a cura di. 1988. *Daijirin*. Tokyo: Sanseidō.
- Monbukagakushō. 2009. *Gakunenbetsu kanjihaitōhyō*. https://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/new-cs/youryou/syo/koku/001.htm (22/10/2022)
- Nagano, Akiko, e Masaharu Shimada. 2014. "Morphological Theory and Orthography: Kanji as a representation of lexemes." *Journal of Linguistics* 50: 323-64.
- Namiki, Takayasu, e Taro Kageyama. 2016. "Word Structure and Headedness." In *Handbook of Japanese Lexicon and Word Formation*, a cura di Taro Kageyama e Hideki Kishimoto, 198-235. Berlino: de Gruyter Mouton.
- Nomura, Yukimasa. 1978. "Kanji no jōhō shori. Ondoku, kundoku to imi no fuyo." *Shinrigaku kenkyū* 49(4): 190-7.
- Nomura, Yukimasa. 1979. "Kanji no jōhō shori. Ondoku, kundoku no kensaku katei." *Shinrigaku kenkyū* 50(2): 101-5.
- Recanati, François. 1993. *Direct Reference: From Language to Thought*. Oxford: Blackwell.
- Schreuder, Robert, e Harald R. Baayen. 1997. "How Complex Simple Words Can Be." *Journal of Memory and Language* 37: 118-39.
- Shibatani, Masayoshi. 1990. *The Languages of Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Suzuki, Takao. 1963. *A Semantic Analysis of Present-Day Japanese with Particular Reference to the Role of Chinese Characters*. Tokyo: The Keio Institute of Cultural and Linguistic Studies.
- Suzuki, Takao. 1969. "Hyōki to shite no kanji." *Gengo seikatsu* 214: 17-25.
- Suzuki, Takao. 1975. "On the Twofold Phonetic Realization of Basic Concepts: In Defence of Chinese Characters on Japanese." In *Language in Japanese Society: Current Issues in Sociolinguistics*, a cura di Fred C.C. Peng, 175-92. Tokyo: University of Tokyo Press.
- Suzuki, Takao. 1977. "Writing Is Not Language, or Is It?" *Journal of Pragmatics* 1: 407-22.
- Suzuki, Takao. 1978. "Kango wa gairaigo ka." *Gekkan gengo* 7(2): 2-8.
- Suzuki, Takao. 1990. *Nihongo to gaikokugo*. Tokyo: Iwanami.
- Suzuki, Takao. 2014. *Nihon no kansei ga sekai o kaeru. Gengoseitaigaku bunmeiron*. Tokyo: Shinchōsha.
- Suzuki, Takao. 2017. *Tozasareta gengo. Nihongo no sekai*. Tokyo: Shinchōsha.
- Tōdō, Akiyasu. a cura di. 1980. *Gakken kanwadaijiten*. Tokyo: Gakushū kenkyūsha.
- von Heusinger, Klaus. 2013. "The Salience Theory of Definiteness." In *Perspectives on Linguistic Pragmatics*, a cura di Alessandro Capone, Franco Lo Piparo e Marco Carapezza, 349-74. Cham: Springer.

- Yokosawa, Kazuhiko, e Michio Umeda. 1988. "Processes in Human Kanji-Word Recognition." *Proceedings of the 1988 IEEE International Conference on Systems, Man, and Cybernetics* (Beijing, Shenyang, 8-12 Agosto): 377-80.
- Wälchli, Bernhard. 2005. *Co-Compounds and Natural Coordination*. Oxford: Oxford University Press.
- Wisniewski, Edward J. 1996. "Construal and Similarity in Conceptual Combination." *Journal of Memory and Language* 35(3): 434-53.

Sitografia

Kotobank. <https://kotobank.jp/> (28/09/2023)

Wikipedia contributors:

"Ēgekai" <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%A8%E3%83%BC%E3%82%B2%E6%B5%B7> (28/09/2023)

"Tatōkai" <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%9A%E5%B3%B6%E6%B5%B7> (28/09/2023)

paru o faru? Sulla realizzazione fonetica del fonema /^{*}p/ nella lingua giapponese dei periodi Nara e Heian

Giuseppe Pappalardo

Abstract: Starting with Hashimoto's work in 1928 and continuing until recent times, the prevailing belief was that the reflex of the phoneme /^{*}p/ of Proto-Japanese was a bilabial fricative [ɸ] as early as the Nara period. This perspective had widespread acceptance. In this paper, I intend to outline the key studies on this topic, particularly those that have critiqued Hashimoto's hypothesis. Special emphasis will be given to Wenck's theory from 1959, which, despite receiving limited recognition within Japanese scholarship, has significantly contributed to the fields of Japanese philology and phonological research. Moreover, to support the theory suggesting [p] as the most archaic phonetic value, I will provide a detailed account of the reflexes of /^{*}p/ and the underlying diachronic changes in the contemporary language varieties found in the Ryūkyū Islands. Ultimately, this paper will conclude by identifying the phonetic values of the discussed phoneme in Old and Late Middle Japanese, both at the word initial and word medial positions, based on the most viable and phonologically plausible theories available.

Keywords: Old Japanese, Early Middle Japanese, Historical phonology, Labial obstruents, Ryukyuan languages

1. Introduzione

In giapponese moderno le sillabe rappresentate con i caratteri dell'alfabeto sillabico *hiragana* はひふへほ vengono pronunciate con diverse consonanti fricative seguite da una vocale. È ampiamente accettata dagli studiosi l'interpretazione fonologica secondo cui le consonanti di testa convergono in un unico fonema (Vance 2008), comunemente indicato con il simbolo /h/, a cui corrispondono tre allofoni in distribuzione complementare: fricativa glottidale [h] davanti a /a o u/, fricativa palatale [ç] davanti a /i/ e fricativa bilabiale [ɸ] davanti a /u/. Tuttavia, quando rappresentano, rispettivamente, la particella del tema della frase e la particella di moto a luogo, i caratteri は e ほ vengono pronunciati [ɸa] e [e]. Questa particolarità è dovuta alla scelta di lasciare invariate alcune convenzioni ortografiche nel passaggio dal *rekishiteki kanazukai*, sistema ortografico usato fino al 1946, al sistema denominato *gendai kanazukai*. La riforma orto-

¹ La trascrizione fonetica viene riportata tra parentesi quadre [], la trascrizione fonemica tra barre oblique //. Quando nelle fonti secondarie si fa riferimento alla lettura di grafemi o a suoni non meglio precisati si userà il corsivo.

Giuseppe Pappalardo, Ca' Foscari University of Venice, Italy, giuseppe.pappalardo@unive.it, 0000-0002-9889-8554

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Giuseppe Pappalardo, *paru o faru? Sulla realizzazione fonetica del fonema /^{*}p/ nella lingua giapponese dei periodi Nara e Heian*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.24, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 251-264, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

grafica si rese necessaria per favorire una maggiore corrispondenza tra i grafemi e l'effettiva pronuncia, che nei secoli ha subito non pochi mutamenti. Nel precedente sistema ortografico, il carattere は poteva essere letto sia [ha], come in はま «spiaggia», che [ɸa] come in かは «fiume»; dopo la riforma del 1946 tutte le sillabe pronunciate [ɸa], a eccezione della particella che indica il tema della frase, sono trascritte con il simbolo わ. Nel periodo Heian (794-1185), quando si svilupparono gli alfabeti sillabici *hiragana* e *katakana* a partire dai *man'yōgana*, caratteri cinesi usati per il loro valore fonetico, il carattere は poteva inoltre rappresentare sillabe con una consonante di testa sonora, non essendo ancora in uso i diacritici, *dakuten* e *handakuten*, per distinguere i *seion* (suoni puri) dai *dakuon* (suoni impuri), o altri segni grafici per indicare la geminazione consonantica.² Per esempio, la grafia かは poteva rappresentare diverse parole ed essere pronunciata [kauɸa] «fiume», [ka^mba] «betulla» o [kap:a] «kappa». L'uso di queste convenzioni ortografiche rimaste pressoché invariate nei secoli, e che non riflettono i successivi mutamenti fonetici che hanno avuto luogo nella storia della lingua giapponese, rende la ricostruzione fonetica delle precedenti realizzazioni del fonema /h/ piuttosto complessa. Un importante indizio sulla sua evoluzione diacronica si trova nei *kirishitan shiryō* (fonti cristiane), prodotti dai missionari gesuiti che arrivarono in Giappone a partire dal 1549. Le fonti cristiane sono di estrema importanza per lo studio della storia della lingua non solo perché riflettono la lingua vernacolare, ma soprattutto perché il sistema di scrittura utilizzato è l'alfabeto latino con convenzioni ortografiche tipiche del portoghese, grazie al quale è possibile determinare lo stato di alcuni mutamenti fonologici che non possono manifestarsi attraverso la scrittura in *kana*. In quei testi il fonema /h/ del giapponese moderno viene trascritto, davanti a tutte le vocali, con la lettera *f*. Inoltre, nella sua *Ars grammaticae iaponicae linguae*, Collado (1632) ci fornisce un'accurata descrizione delle caratteristiche articolatorie del fono indicato con la lettera *f*, spiegando che in alcune province corrisponde alla *f* del latino (fricativa labiodentale sorda), mentre in altre viene realizzata come un suono intermedio tra la *f* e la *h*, con le labbra che si avvicinano senza chiudersi:

Litera, f, in aliquibus Iaponiæ prouincijs pronunciatur sicut in lingua Latina; in alijs autem ac si esset, h, non perfectum: sed quodam medium inter, f, & h, os & labia plicando, & claudendo, sed non integrum, quod vsu facilè compertum erit: v.g. fito (Collado, 1632).

Descrive insomma un fono che molto probabilmente corrisponde a una fricativa bilabiale sorda [ɸ]. Per il giapponese medio (1086-1603) viene infatti ricostruito il fonema /ɸ/ che è mutato in /h/ nel giapponese premoderno (1603-1868). La prova di questo processo di delabializzazione /ɸ/ > /h/ si trova in testi del XIX secolo redatti in alfabeto latino, come *Epitome linguae japonicae* del tedesco Phillip Franz Balthasar von Siebold (1826), in cui si fa un uso estensivo della trascrizione

² Sulla rappresentazione grafica di *seion* e *dakuon* si veda il contributo di Paolo Calvetti nello stesso volume.

con la lettera *h*, usata dallo stesso Hepburn per il suo sistema di romanizzazione davanti a tutte le vocali, a esclusione della /u/ per cui si continua a usare la lettera *f*.

Grazie ai testi in caratteri latini pervenuti, possiamo quindi descrivere con precisione l'evoluzione diacronica / ϕ / > /h/ che ha avuto luogo dal giapponese medio al giapponese moderno. Non è possibile descrivere invece con altrettanta precisione come veniva realizzato foneticamente quel fonema nei periodi Nara e Heian. Studiosi giapponesi ed europei hanno cercato di avanzare ipotesi, usando come evidenza le pronunce in cinese medio dei *man'yōgana*, la comparazione con le varietà linguistiche delle isole Ryūkyū e la ricostruzione interna, giungendo in alcuni casi a conclusioni antitetiche. Kida (2000) annovera il problema della ricostruzione fonetica della consonante della colonna *ha* (ハ行) nei periodi Nara e Heian tra i problemi irrisolti nella storia della fonologia giapponese. Se volessimo dunque sapere qual era l'effettiva pronuncia dell'incipit del *Makura no sōshi* (Note del guanciale) *haru wa akebono* (trascrizione in Hepburn secondo la pronuncia del giapponese moderno), scritto intorno all'anno 1000 da Sei Shōnagon (ca. 966-1025), dovremmo affidarci a una delle ipotesi finora formulate.

Questo contributo ha l'obiettivo di esaminare in ottica critica tutti i principali studi condotti dal XIX secolo a oggi sull'argomento, mettendo in evidenza le metodologie usate, con lo scopo di individuare le ipotesi più accettabili, che oltre ad avere una solida base filologica si interrogano sulla plausibilità del mutamento fonologico.

2. I primi studi

La prima grammatica del giapponese dopo la messa al bando dei gesuiti fu pubblicata in lingua olandese nel 1857 a Leiden da Janus Henricus Donker Curtius (1813-1879) con il titolo *Proeve eener Japansche spraakkunst*. Il volume fu rivisto e curato da Johann Joseph Hoffmann (1805-1878), studioso tedesco di studi cinesi e giapponesi. Esattamente dieci anni dopo, nel 1867, Hoffmann pubblica la sua grammatica giapponese, con il titolo *Japansche Spraakleer*, in cui è presente un'ampia sezione sulla scrittura e sulla pronuncia. Viene segnalata una variazione diatopica nella pronuncia dei caratteri della colonna *ha*, per cui mentre a Kyōto e in altre province come quella di Sendai si conserva il suono *f* davanti a tutte le vocali, a Edo (*Yedo*) il suono *h* tende a sostituire il suono *f* davanti a tutte le vocali a eccezione della *u*. Si tratta di un'informazione preziosa, che ci permette di ipotizzare che il processo di delabializzazione del fonema / ϕ / abbia avuto inizio proprio nell'area dell'odierna Tokyo. Nota inoltre una discrasia tra l'ortografia e l'effettiva pronuncia dei *kana* della colonna *ha* quando si trovano all'interno di parola: は *wa*, ひ *i*, ふ *u*, へ *e*, ほ *o*. Si interroga su quale sia la trascrizione più giusta da adottare, se *f* o *h*, ma decide di optare per la prima che indica un suono labiale, adducendo quattro motivi: 1) i filologi giapponesi hanno sempre descritto la consonante dei caratteri della colonna *ha* come una labiale, facendo delle analogie con le labiali del sanscrito; 2) i *man'yōgana* utilizzati nel periodo Nara per trascrivere quelle sillabe hanno una lettura che in cinese medio prevede una *p* o una *f*; quelli la cui lettura prevede una *h* sono utilizzati per

trascrivere le sillabe della colonna *ka*; 3) in giapponese, così come in olandese e in inglese, il suono *f* ha la tendenza a mutare in una *w* in posizione intervocalica; gli europei che avevano fino ad allora prodotto trascrizioni del giapponese, dai missionari portoghesi fino a Carl Peter Thunberg (1775) e Isaac Titsingh (1780),³ avevano sempre utilizzato la lettera *f*. Hoffmann non ci fornisce un'ipotesi sulla realizzazione fonetica del fonema / ϕ / (o /*h*/) negli stadi linguistici precedenti al giapponese medio e si limita a segnalare che i *man'yōgana* utilizzati per trascrivere quelle sillabe erano in molti casi caratteri la cui pronuncia in cinese medio prevedeva il suono [p]. Queste considerazioni di Hoffmann potrebbero aver ispirato le ricerche dei due studiosi britannici Joseph Edkins (1823-1905) ed Ernest Satow (1843-1929) pubblicate nel 1880 sulla rivista *Transactions of the Asiatic Society of Japan*. Infatti, sebbene quello di Ueda Kazutoshi (1898) venga generalmente considerato il primo studio in cui si afferma che la consonante dei caratteri della colonna *ha* era realizzata come una occlusiva bilabiale sorda [p], probabilmente perché è il primo a essere scritto in lingua giapponese, le prime ipotesi sulla realizzazione fonetica del fonema /*p/ in giapponese antico sono state avanzate da studiosi europei (Uchida 2005).

Edkins (1880, 161), per trovare una spiegazione plausibile alla scelta di usare fonogrammi che in cinese medio prevedevano una *h* per trascrivere sillabe giapponesi con la consonante *k*, afferma che: «There was no *h* at the time of the transcription in the Japanese syllabary. The modern Japanese *h* was then *p* or *b*, or perhaps *b* only». Ipotizza inoltre che abbia avuto luogo un fenomeno di spirantizzazione dell'occlusiva che ha portato a una lenizione e persino a una cancellazione della consonante all'interno di parola:

Sometime after the transcription of Chinese sounds, the letter *h* sprang into existence in the *p* and *b* series on account of a national habit of pronouncing *p*, *b* and *f* negligently. Through the increasing force of this bad habit of indistinct utterance, the *h* itself disappears in some cases, so that we find *wa* instead of *ba*, and *yi* instead of *hi* (Edkins 1880, 161).

Satow (1880, 170) si dichiara pienamente d'accordo con l'ipotesi avanzata da Edkins, aggiungendo che «There certainly is not at the present day, and probably never was, any such sound as a guttural *h* in the Japanese language [...]». La teoria di Edkins viene sostenuta anche dallo studioso britannico Basil Hall Chamberlain (1850–1935), che nel redigere una lista di parole antiche (*yamato kotoba*), sceglie di trascrivere la consonante delle sillabe della colonna *ha* con la lettera *p*:

I do not wish to be bigoted in this matter of the transcription of the Japanese ハ ヒ フ ヘ ホ series by *p*. Considerable uncertainty hangs over the ancient pronunciation. The original letter may have been either *p*, *ph* (i.e. *p+h*) or *f*. It could hardly have been *h*. All that we know with tolerable certainty is that it was a labial surd (Chamberlain 1889, 238).

³ Citati in Hoffmann (1867).

Trascrive quindi le parole per «fiore», «madre» e «fiume» rispettivamente *pana*, *papa* e *kapa*, usando la lettera *p* anche in posizione intervocalica.

Il primo studio focalizzato sulla realizzazione fonetica della consonante di testa delle sillabe della colonna *ha* in giapponese antico è *P-on kō* (P音考) di Ueda Kazutoshi (1867-1937) pubblicato per la prima volta nel 1898. Ueda sostiene che il valore fonetico doveva essere *p* per le seguenti quattro ragioni:

1. In giapponese esiste un'opposizione tra suoni puri (*seion*) e suoni impuri (*da-kuon*), che corrisponde all'opposizione tra suoni sordi e suoni sonori, come per esempio [t]:[d] e [k]:[g]. A livello grafico, infatti, sarà sufficiente usare il diacritico del *dakuten* per rendere impura (sonora) la consonante di testa di una sillaba con consonante pura (sorda). Se si applica questo principio alle sillabe della colonna *ha*, visto che, quando il *kana* viene marcato con un *dakuten*, esse vengono pronunciate con un'occlusiva bilabiale sonora [b], il suono puro corrispondente dovrà necessariamente essere un'occlusiva bilabiale sorda [p].
2. Il suono *h*, presente sia in sanscrito che in cinese, veniva trascritto con le sillabe della colonna *ka*. Se ne deduce che in giapponese antico non esisteva il suono *h*.
3. Nella lingua ainu sono presenti prestiti linguistici dal giapponese come *pachi* «ago», *pekere* «luce», *pashui* «bacchette», *pone* «ossa». Considerando che nella lingua ainu esiste l'opposizione tra le consonanti *p*, *f* e *h*, la prima consonante doveva essere stata una *p* nel momento in cui queste parole sono entrate nella lingua ainu. Se fosse stata una *f* o una *h*, non ci sarebbero apparsi motivi per cui in ainu sia *p*.
4. Il suono *p* si conserva nelle parole con una geminazione consonantica, come *suppai* «acido» o *shoppai* «salato» e nelle varietà linguistiche delle isole Ryūkyū, soprattutto in quelle di Kunigami, Miyako e Yaeyama.

Questi quattro punti vengono presentati come l'evidenza della realizzazione fonetica come *p* delle sillabe della colonna *ha* in giapponese antico. Tuttavia, le affermazioni non sono ben motivate e pienamente affidabili e risultano pertanto lontane da poter essere considerate delle vere e proprie prove. Per quanto riguarda il secondo punto, per esempio, l'assenza del suono *h* non dovrebbe corrispondere necessariamente alla presenza di *p* (potrebbe essere *f* per esempio). Il terzo punto è errato, come sarà segnalato da altri studiosi in seguito (Uchida 2005). In ainu, infatti, esiste un'opposizione fonemica solo tra /p/ e /h/ (Dal Corso 2022, 9), e anche qualora la realizzazione fonetica di /^{*}p/ fosse stata [ϕ] in giapponese antico, questo sarebbe stato riprodotto comunque come [p] in lingua ainu, analogamente a quello che succede in coreano, in cui i prestiti dalle lingue europee che prevedono il fonema /f/ vengono riprodotti con il fono [p] (e non [h]). Infine, per quanto riguarda il quarto punto, non vengono forniti i motivi per cui nelle geminate si conserva il suono arcaico.

Ueda (1898) si limita a individuare la realizzazione fonetica della consonante di testa delle sillabe della colonna *ha* e non si spinge a tracciare l'evoluzione diacronica e a datare il passaggio da /p/ a /ϕ/. Il primo studio sistematico sull'argo-

mento è di Hashimoto Shinkichi (1882-1945) che pubblica nel 1928 su *Okakura sensei kinen ronbunshū* (Saggi in onore del professor Okakura) un articolo dal titolo *ha gyō shion no hensen ni tsuite* (Sul mutamento del suono consonantico della colonna *ha*). Hashimoto formula una teoria secondo la quale la consonante di testa delle sillabe della colonna *ha* doveva essere una fricativa bilabiale [ɸ] già nel giapponese antico del periodo Nara, fornendo delle prove che si basano sull'analisi dell'uso dei *man'yōgana*.⁴ Per il periodo Heian, trova conferma della sua teoria grazie all'interpretazione della seguente descrizione della lettura del carattere dell'alfabeto *siddhām* che in sanscrito prevedeva la consonante *p*, presente nello *Zaitōki* (Cronache del soggiorno presso la corte Tang) redatto dal monaco Ennin nell'858:

唇音、似本郷波字音呼之、不字亦然、皆加唇音⁵

La lettura del carattere del *siddhām* viene descritta come corrispondente a quella del carattere giapponese 波 a cui però va aggiunta una componente labiale. Hashimoto interpreta quest'aggiunta come la chiusura delle labbra a una consonante la cui articolazione non la prevede. Conclude quindi che la realizzazione fonetica delle sillabe della colonna *ha* fosse quella di una fricativa bilabiale [ɸ].⁶ Questa teoria viene supportata da Shinmura (1928) e Arisaka (1955) ma criticata da Kamei (1960), perché non convinto dalla descrizione della lettura del carattere del *siddhām* per *pha* in cui si fa riferimento alla sola aggiunta dell'aspirazione (波、斷氣呼之)⁷ senza indicazioni sulla componente labiale. Questa interpretazione è stata successivamente criticata da Mabuchi (1961), ammettendo però che non ci sono prove certe per escludere che il valore fonetico fosse *p*. Kobayashi (1981) ritornerà sull'argomento per corroborare la tesi di Hashimoto usando le descrizioni contenute nello *Shittan kuden* (Trasmissione orale del *siddhām*) e nello *Shittan sōden* (Nozioni tramandate sul *siddhām*) del monaco Shinren, entrambi redatti alla fine del periodo Heian. Tuttavia, le descrizioni di Shinren risultano oscure e difficili da interpretare (Frellesvig 2010).

Risulta quindi chiaro che la teoria dominante sia quella di Hashimoto (1928): il fonema /*p/ presente in proto-giapponese è mutato in /ɸ/ prima o durante il periodo Nara. Lo stesso Mabuchi (1971, 36) indica il fonema con /f/ per il giapponese antico, dicendo che la sua realizzazione fonetica poteva essere probabilmente [ɸ]. Tuttavia, gli studiosi finora citati non si sono interrogati su una

⁴ Per dimostrare che il fonema /*p/ venisse realizzato come una fricativa bilabiale [ɸ] già nel periodo Nara, Hashimoto ([1928] 1950, 31-3) usa alcune particolarità ortografiche presenti nel *Man'yōshū*, in cui alcune sillabe della colonna *ha* vengono trascritte con *kana* della colonna *wa* (il cosiddetto *hagyō tenko* secondo la terminologia giapponese tradizionale).

⁵ «Suono labiale, corrispondente alla nostra lettura del carattere 波, o a quella del carattere 不, a cui si aggiunge un suono labiale». Citazione tratta da Hashimoto ([1928] 1950, 37).

⁶ Il simbolo utilizzato da Hashimoto è *F*.

⁷ «波, pronunciato con un'aspirazione».

possibile diversa realizzazione fonetica di /**p*/ in base alla posizione nella parola. Nel periodo Heian è evidente che c'è stato un diverso mutamento a inizio parola e all'interno di parola. Per esempio, la sillaba **pa* delle parole **paru* «primavera» e **kapa* «fiume» poteva essere scritta con lo stesso *man'yōgana* 波, ma già nel periodo Heian la sillaba ha avuto esiti differenti, rispettivamente *faru* (o *paru*) e *kawa*. Quali sono i motivi che stanno alla base di questa diversificazione fonologica? Ancora una volta sarà un europeo a trovare una risposta a questo quesito non affrontato dagli studiosi giapponesi.

3. La teoria di Günther Wenck (1959)

Uno studio accurato sulla fonologia del giapponese antico e sulla realizzazione del fonema /**p*/ si trova nel volume *Erscheinungen und Probleme des Japanischen Lautwandels* appartenente alla monumentale opera *Japanische Phonetik* in quattro volumi, scritta interamente in lingua tedesca da Günther Wenck (1916-92) e pubblicata tra il 1954 e il 1959. Dopo sei anni di servizio per la *Wehrmacht*, Wenck iniziò la carriera accademica in studi giapponesi solo nel 1945 e ottenne la nomina a professore aggiunto presso l'Università di Amburgo nel 1952. Qualche anno dopo intraprese il suo primo viaggio in Giappone. Dal 1954 al 1956 lavorò come docente di lingua tedesca presso l'Università di Tokyo, dove ebbe la possibilità di stringere contatti personali con colleghi giapponesi e di conoscere a fondo le loro ricerche, di cui individuò presto i limiti.

Wenck espone le sue teorie sulla realizzazione del fonema /**p*/ in giapponese antico nel capitolo intitolato *Das altjapanische /p/ und seine Geschichte*.⁸ Esordisce in maniera molto critica nei confronti delle teorie fino ad allora formulate, dicendo che non esistono prove sul fatto che l'antica realizzazione fonetica fosse [p] ma soltanto forti indizi. Né i valori fonetici della lettura in cinese medio dei *man'yōgana*, né la presenza del fono [p] nelle varietà linguistiche delle isole Ryūkyū possono darci la certezza, secondo la sua opinione, che l'attuale fonema /h/ fosse realizzato come un'occlusiva bilabiale. I *man'yōgana* usati per trascrivere le sillabe della colonna *ha* prevedono una [p] in cinese medio, ma questo non è indicativo visto che in cinese medio non c'erano caratteri che potevano essere letti con una consonante fricativa labiodentale [f] o bilabiale [ɸ].⁹ Non si può dare neanche per scontato che nelle Ryūkyū la consonante [p] sia un tratto conservativo e non l'esito di un mutamento fonologico. Nonostante queste critiche iniziali, Wenck parte comunque dal presupposto che l'attuale fonema /h/ avesse originariamente la realizzazione fonetica [p]. Critica però l'approccio generalmente accettato, cioè quello che prevede i seguenti mutamenti fonologici:

⁸ Pagine 80-98.

⁹ Tuttavia, nel cinese tardo medio (*Chang'an Late Middle Chinese*), usato da Miyake (2003) per ricostruire i valori fonetici del *Nihonshoki*, sarebbe presente il fonema /f/.

1. A inizio di parola: [p > *pF > F > h] (tranne quando precede la vocale /u/¹⁰)
2. All'interno di parola: [p > *F > w > Ø] (tranne quando precede la vocale /a/¹¹)

Wenck definisce il secondo mutamento fonologico arbitrario, lamentando il fatto che nelle precedenti teorie non ci siano né indicazioni di quando questo mutamento ha avuto luogo né le ragioni di tale lenizione. Lui crede che per avere due mutamenti fonologici distinti sia necessaria una realizzazione fonetica distinta in origine, che non va limitata alle bilabiali ma a tutte le consonanti sorde, fricative incluse. Un modello di questo sistema allofonico va rintracciato per esempio nel coreano, che prevede la sonorizzazione delle ostruenti sorde intervocaliche, e nei dialetti giapponesi nord-orientali. Il mutamento fonologico che ipotizza Wenck per il fonema /*p/ all'interno di parola è pertanto il seguente:

1. [b > *bβ > β* > w > Ø] (tranne quando precede la vocale /a/)

In base a questo ragionamento, le consonanti sorde e sonore del giapponese antico, tradizionalmente denominate *seion* e *dakuon*, vengono classificate da Wenck in tenui e medie. Le prime (/p t s k/) sono sorde a inizio di parola [p t s k] ma allofonicamente sonore all'interno di parola [b d z g]. Le seconde (/b d z g/) si trovano sempre all'interno di parola e si distinguono dalle tenui per la presenza di pre-nasalizzazione [ᵐb ᵐd ᵐz ᵐg]. Questa teoria permette di spiegare l'indebolimento delle sillabe coinvolte nei mutamenti che hanno avuto luogo nel periodo Heian noti come *onbin* e inoltre permette di spiegare la ragione per cui il fonema /*p/ sia l'unico a essere mutato in /w/. Il fonema /w/ era già presente nell'inventario fonemico del giapponese e la realizzazione fonetica [βa] del nesso /*pa/ è stata reinterpretata fonologicamente come /wa/. Lo stesso fenomeno non è avvenuto per le altre consonanti tenui non essendoci altri fonemi per cui fosse possibile una reinterpretazione fonologica. Per quanto riguarda la datazione del mutamento linguistico, Wenck critica aspramente Hashimoto (1928) per la sua interpretazione, errata a suo dire, del passaggio dello *Zaitōki*: l'aggiunta della componente labiale, considerata da Hashimoto come la prova a sostegno del fatto che la consonante del *kana* 波 non prevedesse la chiusura delle labbra, è irrilevante secondo Wenck, perché Ennin aggiunge simili indicazioni anche per la descrizione di altri consonanti come la *t* o la *d*, per cui si prevede un'aggiunta di una componente apicale. Per Wenck si hanno prove di una realizzazione di /*p/ a inizio parola come fricativa *F* solo a partire dal periodo Heian, come descritto nello *Shittan kuden*.

Lo studio di Wenck, benché rigoroso e plausibile da un punto di vista fonologico, non è stato recepito, tranne alcune eccezioni che riporteremo più avanti, dagli studiosi giapponesi, presumibilmente perché è stato scritto in lingua tedesca. In Shibatani (1990), per esempio, non troviamo traccia dell'ipotesi sui due distinti mutamenti del fonema /*p/ in base alla posizione nella parola. Shibatani (p. 167), infatti, riporta il mutamento *kapa* > *kaφa* > *kawa* facendo riferimento a un gene-

¹⁰ Davanti alla vocale /u/ rimane la realizzazione di fricativa bilabiale [ɸ], qui indicata come *F*.

¹¹ Il fonema /p/ muta dapprima in /w/ in giapponese tardo antico per poi cadere davanti a tutte le vocali a eccezione della /a/.

rico indebolimento della componente labiale. Hayata (1977, 9-10), sebbene non faccia nessun riferimento a Wenck (1959), afferma in una nota che in base alla sua teoria tutte le consonanti sorde (*seion*) sono allofonicamente sonore in posizione intervocalica, rimanendo distinte dalle sonore (*dakuon*) che sono caratterizzate da una pre-nasalizzazione. Takayama (1993, 120-21) riporta la teoria di Hayata (1977), aggiungendo come ulteriore prova che in alcuni dialetti del Tōhoku e del sud del Kyūshū la distinzione tra consonanti *seion* e *dakuon* viene resa attraverso la presenza o l'assenza di nasalizzazione. Non si può escludere che sia Wenck che Hayata siano arrivati a elaborare la medesima teoria, ma è senz'altro più facile pensare che Hayata abbia avuto modo di leggere *Japanische Phonetik*. Wenck viene citato per la prima volta da una studiosa giapponese in Hamano (2000), in cui si va a sostenere che la sonorizzazione delle consonanti negli ideofoni possa rappresentare una nuova prova a sostegno della teoria della sonorizzazione delle tenui in posizione intervocalica in giapponese antico. La teoria di Wenck (1959) è oggi più largamente conosciuta perché adottata in Frellesvig (1995 e 2010).

4. La comparazione con le varietà linguistiche delle isole Ryūkyū

Uno degli argomenti a sostegno della ricostruzione di /*p/ in giapponese antico è la presenza del fono [p], laddove in giapponese è presente il fonema /h/, nelle parole affini (*cognates*) di numerose varietà linguistiche delle isole Ryūkyū. L'evidenza comparativa ha giocato un ruolo importante già dalla dimostrazione di Ueda (1898) e il carattere arcaico del fono [p] nelle varietà ryukyuanes gode di ampio consenso (Nakama 1992). In alcune varietà il fonema /*p/ ha subito un'evoluzione del tutto simile a quella avvenuta in giapponese moderno, in altre essa risulta essere ancora in una fase di transizione, in altre ancora non ha subito nessuna variazione.

Nella tabella 1 sono riportate le diverse realizzazioni del fonema /*p/ nei dialetti ryukyuanes settentrionali e meridionali (rispettivamente A e B), quando si trova a inizio di parola. Per ogni tipologia è stato scelto un nome di un villaggio o di un'isola come rappresentante di un'isoglossa con caratteristiche comuni. Osservando la tabella ricostruiremo i mutamenti fonetici intervenuti spiegando le ragioni di tali mutamenti. Per capire meglio le dinamiche storiche, le realizzazioni del fonema /*p/ sono state disposte in cinque colonne che corrispondono alle vocali del proto-ryukyuanes ricostruite, così come apparivano prima dell'innalzamento vocalico. Esistono, infatti, delle differenze nel suono consonantico che possono essere spiegate solo considerando le vocali medie seguenti prima della fusione con le alte.¹²

¹² Uno dei principali mutamenti che ha interessato tutte le varietà linguistiche delle isole Ryūkyū è il cosiddetto innalzamento vocalico o trivocalizzazione. Questo mutamento, avvenuto presumibilmente in proto-ryukyuanes, caratterizza tutte le varietà del gruppo e la sua isoglossa permette di separare i dialetti ryukyuanes dai dialetti del Giappone continentale. Si tratta della coalescenza delle vocali medie *e e *o che si fondono con le rispettive vocali alte /i/ e /u/. Le vocali /e/ e /o/ che troviamo nelle varietà ryukyuanes contemporanee sono il risultato della fusione dei dittonghi *ai e *au.

Tabella 1 – Diversa realizzazione del fonema /*p/ nelle varietà ryukyuan e nel giapponese moderno a inizio di parola.¹³

	*_a	*_i	*_u	*_e	*_o
1. Nago (Okinawa)	p	pʷ	pʷ	p	p
2. Kudaka (Okinawa)	p ^h	pʷ	pʷ	p ^h	p ^h
3. Sani (Amami)	p	p	p	p	p
A 4. Iejima (Okinawa)	p	t	p	p	p
5. Shioya (Okinawa)	ϕ	pʷ	ϕ	pʷ	ϕ
6. Izena (Okinawa)	ϕ(h)	ϕ(h)	ϕ(h)	ϕ(h)	ϕ(h)
7. Tokunoshima (Amami)	ϕ(h)	s	ϕ(h)	ϕ(h)	ϕ(h)
8. Hirara (Miyako)	p	p	f	p	p
9. Ikema (Miyako)	h	ç	f	ç	ϕ
B 10. Hateruma (Yaeyama)	p	p	ϕ (f)	p	p
11. Yonaguni	h	tʃʷ	ϕ	ç	ϕ
Giapponese moderno	h	ç	ϕ	h	h

Analizzando l'evoluzione del fonema in questione nel gruppo dei dialetti settentrionali, si può notare che nelle varietà di tipo Nago (1) è presente una glottalizzazione solo nelle colonne delle vocali alte, e cioè **i* e **u*. Tenendo presente che nel proto-ryukyuan ha avuto luogo l'innalzamento vocalico che ha portato alla fusione delle vocali medie con le alte (*e* > *i*; *o* > *u*), si può ipotizzare che il mutamento **p* > *pʷ* sia avvenuto proprio per mantenere l'opposizione fonemica tra i nessi fonologici (**po* >)/*pu*/ e /*pu*/, e (**pe* >)/*pi*/ e /*pi*/. Nelle varietà di tipo Kudaka (2) si può osservare una distribuzione simile a quella di tipo Nago (1), ma con un inizio di spirantizzazione dove non è presente la glottalizzazione. Infatti, da un punto di vista fonologico, un'evoluzione di tipo *pʷ* > *ϕ* sarebbe poco plausibile. Nelle varietà di tipo Sani (3) il fonema /*p*/ non presenta opposizioni fonemiche date da chiusure glottidali o spirantizzazioni e conserva la realizzazione di occlusiva bilabiale sorda in tutte le posizioni. Nelle varietà di tipo Iejima (4) si registra solo un mutamento del punto di articolazione dell'occlusiva quando essa è seguita dalla vocale **i*. In varietà come quella di tipo Shioya (5) la presenza di suoni glottalizzati si ha solo dopo vocale anteriore, mentre in tutte le altre posizioni si rileva un completo mutamento in fricativa bilabiale. Infine, nelle varietà di tipo Izena (6) e Tokunoshima (7) il preesistente fonema /**p*/ ha completato la sua evoluzione in fricativa bilabiale /*ϕ*/. Inoltre, pare che ci sia una tendenza a pronunciare quest'ultima come un'aspirata. Siamo di fronte a un processo fonologico di tipo /*p*/ > /*ϕ*/ > /*h*/, del tutto simile a quello che ha avuto luogo nella varietà di Tokyo.

¹³ I valori fonetici riportati in tabella sono tratti da Nakamoto (1976).

Nel gruppo dei dialetti meridionali, si nota la presenza della realizzazione come fricativa labiodentale [f]. Quest'ultimo fono appartiene a un fonema già presente in questo macrogruppo dialettale e ha una realizzazione molto vicina a quella dell'italiano. Ricorre nella colonna della *u nelle varietà di tipo Hirara (8) e Ikema (9), probabilmente per mantenere l'opposizione fonemica tra (*po >)/pu/ e /pu/. Infatti, grazie a questa evoluzione fonologica, nel dialetto di Hirara si mantiene l'opposizione tra (*pune >) *funi* «nave» e (*pone >) *puni* «osso». A differenza delle varietà di tipo Hirara (8) la varietà di tipo Hateruma (10) può presentare anche una fricativa bilabiale [ɸ]. La varietà di tipo Yonaguni (11) conserva l'opposizione tra *pi e *pe ma ha totalmente perso quella tra *po e *pu. Le varietà di Ikema (9) e di Yonaguni (11) non presentano occlusive bilabiali in nessuna posizione. Tuttavia, è interessante notare come la fricativa bilabiale e la fricativa labiodentale non ricorrano mai nelle colonne della *a, *i e *e. Questo perché, a differenza della coppia fu/ɸu, le coppie fa/ɸa e fi/ɸi hanno un'opposizione alquanto debole, in quanto molto vicine da un punto di vista percettivo. Ecco perché si teorizza un processo di tipo *p > h, senza il passaggio per una fricativa bilabiale.

Avendo fatto alcune considerazioni sull'evoluzione e la distribuzione del fonema /*p/ nelle varietà ryukyuanee possiamo trarre alcune conclusioni:

- L'innalzamento delle vocali che ha avuto luogo in proto-ryukyuanee gioca un importante ruolo nella conservazione dell'occlusiva bilabiale sorda;
- Si riscontra un mutamento di tipo *p > p^ʔ in alcune varietà settentrionali che mantiene l'opposizione fonemica tra *po e *pu e tra *pe e *pi;
- Nelle varietà settentrionali si teorizza un processo di tipo *p > ɸ > h, del tutto simile a quello che avuto luogo nella varietà di Tokyo;
- Si riscontra un mutamento di tipo *p > f/ɸ in alcune varietà meridionali che permette di conservare l'opposizione fonemica tra *po e *pu;
- A differenza della varietà di Tokyo e del gruppo dei dialetti settentrionali, per il gruppo dei dialetti meridionali si ipotizza che abbia avuto luogo un processo di tipo *p > h senza il passaggio per una fricativa bilabiale dovuto alla preesistenza di un fonema /f/ percettibilmente simile.

Questa analisi riguarda le realizzazioni contemporanee dell'antico fonema /*p/ a inizio parola. All'interno di parola, a differenza della varietà di Tokyo dove muta in /w/ davanti alla vocale /a/, cade davanti a tutte le vocali, come nelle parole del dialetto di Taketomi (*kapa >) *ka:* «fiume», (*napa >) *na:* «corda» e (*kapara >) *ka:ra* «teggola» (Nakama 1992, 87).

Da questa analisi appare chiaro e fonologicamente plausibile che il fonema più antico sia /*p/, che per un processo di lenizione è mutato in molti casi in una fricativa, conservando il più delle volte il luogo articolatorio. Ciononostante, sono stati espressi dubbi sul carattere arcaico di p nelle varietà ryukyuanee ed è stato suggerito che esso sia l'esito di una fortizione tardiva di una fricativa *ɸ (Nakamoto 2011). Questa ipotesi, piuttosto speculativa, non è supportata da prove concrete e si basa su mutamenti fonologicamente poco plausibili. Ad esempio, mentre le fortizioni di approssimanti come w e j sono ben attestate a livello lin-

guistico, la fortizione di una fricativa sorda $\phi/f > p$, in posizione iniziale e pre-vocalica, non lo è. Il mutamento $p > \phi/f > h$ è invece ampiamente attestato nelle lingue naturali. Inoltre, l'ipotesi della fortizione richiede che questo raro mutamento linguistico sia avvenuto allo stesso tempo nelle diverse varietà ryukyuan.

5. Le più recenti teorie

Come Wenck (1959), Kiyose (1985) si interroga sulla possibile datazione del processo di lenizione che ha causato il mutamento $/*p/ > /ϕ/$ e muove una severa critica nei confronti di Hashimoto (1928), secondo il quale il fonema $/*p/$ era realizzato come una fricativa già nel periodo Nara. Kiyose ipotizza che la realizzazione $[p]$ si sia mantenuta fino alla fine del periodo Heian, adducendo le seguenti ragioni:

1. In Hashimoto (1928) si dice che le sillabe della colonna *ha* venivano trascritte con *man'yōgana* la cui lettura in cinese medio prevedeva la consonante *p* o *f*. Questa teoria viene giudicata errata perché il suono *f* non era presente in cinese medio, essendo un fono che sarebbe emerso da *p* successivamente. L'alternanza con *man'yōgana* la cui lettura prevedeva un'occlusiva, come la *t* o la *k*, è la prova che la consonante non fosse una fricativa, almeno per tutto il periodo Nara.

2. Gli alfabeti sillabici *hiragana* e *katakana* sviluppati nel periodo Heian non differenziano le consonanti sorde da quelle sonore. Uno stesso carattere poteva quindi rappresentare sia una sillaba con la consonante sorda *t* che una sillaba con la sonora *d*. Allo stesso modo, il carattere che rappresenta la consonante *b* deve poter rappresentare, per analogia al modo di articolazione, la consonante *p*. Appare poco plausibile che venisse usato uno stesso carattere per rappresentare consonanti con diverso modo articolatorio. Questo dimostra che $/p/$ e $/b/$ erano fonologicamente accoppiate come tenui e medie nel momento in cui vennero fissati i caratteri degli alfabeti sillabici.

3. L'interpretazione della descrizione della lettura dei caratteri dell'alfabeto *siddhām* contenuta nello *Zaitōiki* fatta da Hashimoto (1928) è, a suo dire, errata (qui Kiyose concorda con Wenck [1959]).

La teoria di Kiyose è piuttosto solida dal punto di vista della teoria fonologica ed è stata adottata in Frellesvig (2010).

Un'interessante analisi filologica si trova in Miyake (2003), in cui si mettono a confronto i fonogrammi usati per rappresentare le sillabe della colonna *ha* nel *Kojiki* (Cronache di antichi fatti, 712) e nel *Nihonshoki* (Cronache del Giappone, 720). I fonogrammi usati per il *Kojiki* prevedono le consonanti $*p$, $*ph$ e $*b$ in cinese pre-medio (*Early Middle Chinese*), con una netta maggioranza per la prima (65,6%). Nel *Nihonshoki*, trascritto con fonogrammi la cui lettura è da riferirsi al cinese tardo medio (*Chang'an Late Middle Chinese*), le letture prevedono sia occlusive ($*p$, $*ph$, $*p̃$) che fricative ($*f$, $*fh$, $*f̃$). Solo l'11,3% viene trascritto con fonogrammi che prevedono una fricativa. Tuttavia, Miyake nota che l'89,5% delle sillabe $*pu$ viene trascritto con fonogrammi che prevedono una fricativa. Si chiede allora se è lecito ricostruire la versione allofonica $*ϕ$ o $*f$ davanti alla vocale *u*. Conclude che ciò non è necessario per due ragioni: 1) il ci-

nese tardo medio non aveva sillabe la cui pronuncia era *pu, *phu o *phu; 2) nel *Kojiki*, in cui i fonogrammi vengono utilizzati per le loro letture in cinese pre-medio, il carattere con la consonante *ph, la più simile a *ϕ e *f, non viene mai usato. Ricostruisce quindi per il giapponese antico un'unica occlusiva bilabiale sorda non aspirata per il fonema /*p/.

6. Conclusione

Avendo passato in rassegna i principali studi dal 1880 a oggi, possiamo concludere che le teorie più accettabili e che forniscono dati fonologicamente plausibili sono quelle di Wenck (1959) e Kiyose (1985). Come testimoniato dalle varietà ryukyuanee contemporanee, al fonema /h/ del giapponese moderno corrisponde il fonema /*p/ in giapponese antico, realizzato come un'occlusiva bilabiale sorda [p] a inizio parola. Come teorizzato da Wenck, all'interno di parola è allofonicamente sonoro e realizzato come un'occlusiva bilabiale sonora [b] o come una fricativa bilabiale sonora [β]. La reinterpretazione fonologica del nesso [ba] o [βa] ha causato il mutamento fonologico /*pa/ > /wa/ nel periodo Heian e comunque successivamente alla fissazione delle categorie ortografiche degli alfabeti sillabici. La differenziazione con le medie era possibile grazie alla pre-nasalizzazione di quest'ultime. Nelle varietà ryukyuanee, invece, il fonema /*p/ all'interno di parola è caduto davanti a tutte le vocali. Il mutamento /*p/ > /ϕ/ a inizio parola ha avuto luogo probabilmente alla fine del periodo Heian, ma sicuramente prima dell'arrivo dei missionari gesuiti nel XVI secolo.

In conclusione, l'incipit del *Makura no sōshi* doveva prevedere quindi la seguente pronuncia: [paru ũa age^mbono].

Bibliografia

- Arisaka, Hideyo. 1955. *Jōdai on'in kō*. Tokyo: Sanseidō.
- Baxter, William H. e Laurent Sagart. 2014. *Old Chinese: A New Reconstruction*. Oxford University Press.
- Chamberlain, Basil Hall (assistito da Ueda Kazutoshi). 1889. "A vocabulary of the most ancient words of the Japanese language." *Transactions of the Asiatic Society of Japan* 16: 225-85.
- Collado, Diego. 1632. *Ars grammaticae japonicae linguae*. Roma.
- Dal Corso, Elia. 2022. *Materials and Methods for the Study of Ainu Language. Southern Hokkaidō and Sakhalin varieties*. Edizioni Ca' Foscari.
- Edkins, Joseph. 1880. "On the Japanese Letters CHI and TSU." *Transactions of the Asiatic Society of Japan* 8: 156-63.
- Frellesvig, Bjarke. 1995. *A Case Study in Diachronic Phonology: The Japanese Onbin Sound Changes*. Aarhus University Press.
- Frellesvig, Bjarke. 2010. *A History of the Japanese Language*. Cambridge University Press.
- Hamano, Shoko. 2000. "Voicing of Obstruents in old Japanese: Evidence from the Sound-symbolic Stratum." *Journal of East Asian Linguistics* 9: 207-25.
- Hashimoto, Shinkichi. [1928] 1950. "Ha gyō shiin no hensen ni tsuite." Ristampato in *Kokugo on'in no kenkyū*. Tokyo: Iwanami: 29-45.

- Hayata, Teruhiro. 1977. Seisei akusento-ron. In *Nihongo 5: on'in*, a cura di Ōno Susumu e Shibata Takeshi, 323-60. Tokyo: Iwanami.
- Hoffmann, Johann Joseph. 1867. *Japansche Spraakleer*. Leida: A. W. Sijthoff.
- Kamei, Takashi. 1960. "Zaitōki no hongō ha-jion ni kansuru kaishaku." *Kokugogaku* 40: 126-31.
- Kida, Akiyoshi. 2000. "Kokugo on'inshi-jō mikaiketsu no mondai." *Onsei kenkyū* 4 (3): 24-27.
- Kiyose, Gisaburō. 1985. Heian-chō ha gyō shin P-onron. *Onsei kenkyū* 21: 73-87.
- Komatsu, Hideo. 1981. *Nihongo no on'in* (Nihongo no sekai 7). Tokyo: Chūō Kōronsha.
- Mabuchi, Kazuo. 1961. "Ennin 'Zaitōki' bonji tai chū no kaishaku nit suite." *Kokugogaku* 43: 25-30.
- Mabuchi, Kazuo. 1971. *Kokugo on'inron*. Tokyo: Kasama shoin.
- Martin, Samuel E. 1987. *The Japanese Language Through Time*. Yale University Press.
- Miyake, Marc Hideo. 2003. *Old Japanese: A Phonetic Reconstruction*. Londra: RoutledgeCurzon.
- Shibatani, Masayoshi. 1990. *The Languages of Japan*. Cambridge University Press.
- Shinmura, Izuru. 1928. "Ha-gyō keishinon enkaku kō." *Kokugo kokubun no kenkyū* 16: 1-13.
- Siebold, Philipp Franz von. 1826. *Epitome linguae japonicae*. Batavia.
- Nakama, Mitsunari. 1992. *Ryūkyū hōgen no kosō*. Tokyo: Daiichi shobō.
- Nakamoto, Ken. 2011. "P-on saikō – ryūkyū hōgen ha gyō shiin p-on no sujō -." *Nihongo no kenkyū* 7 (4): 1-14.
- Nakamoto, Masachie. 1976. *Ryūkyū hōgen on'in no kenkyū*. Hōsei daigaku shuppankyoku.
- Satow, Ernest. 1880. "Reply to Dr. Edkins on 'CHI' and 'TSU'." *Transactions of the Asiatic Society of Japan* 8: 164-71.
- Takayama, Michiaki. 1993. "Rendaku to renjōdaku." *Kuntengo to kunte-shiryō* 88: 115-24.
- Wenck, Günther. 1959. *Japanische Phonetik*, vol. 4. Wiesbaden: Otto Harrossowitz.
- Uchida, Tomoko. 2005. "Ueda Kazutoshi P-on kō no gakushijō no hyōka ni tsuite." *Nagoya daigaku kokugo kokubungaku* 97: 98-84.
- Ueda, Kazutoshi. [1898] 1903. "P-on kō." Ristampato in Ueda, Kazutoshi, *Kokugo no tame*, vol. 2, 32-39. Tokyo: Fuzanbō.
- Vance, Timothy J. 2008. *The Sounds of Japanese*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rappresentazioni religiose, storiche e culturali

Bikini nel *bakumatsu*, intimi anacronismi. Il caso di Ōka Sabaki

Luca Paolo Bruno

Abstract: Japanese Adult Computer Games feature a plethora of setting and themes, ranging from science fiction and fantasy to romantic comedies set in present-day Japan. A subset of these video games features historical or pseudo-historical backdrops for their narratives. An illustrative instance of this approach is the *bakumatsu* period in Japan, characterized by its unique societal mores and representational affordances. Despite such a setup, this video games remain firmly entrenched in anime-manga industry conventions. This brief contribution explores how these industry practices take precedence over strict adherence to historical accuracy, and what this means for approaches based in Japanese studies.

Keywords: *adaruto gēmu*, game studies, Japanese studies, character intimacy, anime-manga media

1. Introduzione

In Giappone, i cosiddetti *adult computer game* (*adaruto gēmu*) (Galbraith 2021a), sono un tipo di software interattivo dove l'avanzamento dell'utente attraverso l'opera dipende dal creare, sviluppare e portare a compimento relazioni intime con i dei personaggi immaginari in stile anime-manga, in situazioni che spaziano dal primo appuntamento al rapporto sessuale di stampo feticista. Sono altresì conosciuti con una pletera di altri termini come *romance simulator* (Saito 2021) *visual novel* (*noberu gēmu*) (Koyama 2020 [2016], 218-19; Hichibe 2006, 70), *otome game* (*otome gēmu*) (Andlauer 2018; Kim 2009), *BL game* (*BL gēmu*) (Okabe and Pelletier-Gagnon 2019), *dating simulation* (Taylor 2007). Indipendentemente dall'ambientazione, dalla tonalità narrativa e dalle meccaniche software per l'esplorazione del mondo di gioco, l'obbiettivo principale per l'utente è creare, sviluppare e portare al culmine un rapporto intimo. Nei panni di un personaggio dalla personalità più o meno definita, l'utente si trova al centro di situazioni dalla verisimilitudine variabile – in continuità con le pratiche produttive dei media anime-manga – dove è chiamato a interagire con un cast di personaggi, ognuno con una *storyline* da esplorare ed esperire.¹

¹ La connessione dei due termini con il trattino riprende la posizione di Zoltan Kacsuk, che la impiega per evidenziare una forte interrelazione tra animazione e carta stampata, sia per pratiche di produzione e ricezione sia per quanto riguarda il *fandom* euro-americano e la sua critica accademica (Kacsuk 2016, 1).

Luca Paolo Bruno, University of Florence, Italy, luca paolo.bruno@unifi.it, 0000-0002-3172-8358

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luca Paolo Bruno, *Bikini nel bakumatsu, intimi anacronismi. Il caso di Ōka Sabaki*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.26, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 267-276, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

Avanzare all'interno del gioco e della sua trama corrisponde diegeticamente all'esplorazione dell'interiorità di uno o più personaggi, declinata in termini romantici oppure, più raramente, affettivi. Il raggiungimento del culmine del rapporto intimo – segnalato generalmente da rappresentazioni di contatti intimi stretti, anche e soprattutto di natura erotica rappresentata in maniera pornografica – corrisponde al raggiungimento di uno dei *success state* del gioco. Contemporaneamente, questo stato corrisponde all'esperienza dell'interiorità di uno o più personaggi nella sua interezza. Non riuscire ad avanzare o farsi respingere porta invece a un *failure state*.²

Per quanto fattuale descrizione di un *adaruto gēmu*, quanto appena riportato è purtroppo fuorviante nel momento in cui si considera la presenza di materiale pornografico. Nonostante sia innegabile che il processo di intimità verso i personaggi del gioco sia anche finalizzato all'ottenimento di immagini ritraenti scene di sesso, un focus eccessivo su questo aspetto oscura il ruolo dell'attaccamento emotivo per il giocatore. Il personaggio principale, spesso, non è un consumato seduttore, un novello Yonosuke in una videoludica *Vita di un libertino*.³ Invece, operando in continuità con l'estetica e le aspettative collegate alle produzioni anime-manga, i giocatori spesso si ritrovano in commedie romantiche o tragicommedie dalla grande intensità melodrammatica. Il materiale pornografico e il relativo intrattenimento masturbatorio, qualsiasi sia il tipo di intimità o, se presenti, fetish e preferenze erotiche specifiche, è solo una parte di un processo più ampio che incoraggia coinvolgimento (*arousal*) sia sessuale che emotivo.

Questi fenomeni di ricezione e risposta verso personaggi medialità hanno carattere di parasocialità [*parasocial phenomena*] (Hartmann 2016, 131-33). Tramite il processo immaginifico suggerito dalla combinazione di estetica, narrativa, e periferiche, l'utente sente le interazioni coi personaggi da conteggiare come proprie, senza (totalmente o parzialmente) soluzione di continuità o separazione col protagonista e le sue interazioni coi personaggi del gioco. Questo processo ibrido, che mischia immaginazione e interazione con il software, è integrato nelle aspettative e nelle regole implicite impiegate negli *adult computer game* nella costruzione dell'esperienza videoludica. È però importante ribadire che non si sta parlando di interazioni uomo-macchina continue, che potrebbero suggerire la presenza di realtà virtuale supportata da periferiche come visori speciali. È invece lo sviluppo di una modalità di ricezione mediale unilaterale dell'utente, che si rapporta ai personaggi del gioco in maniera «similare ad al-

² *Success state* e *failure state* sono rispettivamente due stati macchina del software in cui il gioco termina e l'utente è dichiarato vincitore o perdente a seconda della situazione. I due stati macchina sopracitati sono accompagnati da sviluppi appropriati nella trama dell'opera, quando presente.

³ Esistono ovviamente opere che riprendono una tale impostazione, con toni che vanno dallo scanzonato (*Dorapuri Gūtaraifu* [Vita indolente con le drago-principesse], Whirlpool 2020) allo sboccato (*Honō no Haramase* [Ardenti ingravidamenti, SQUEEZ 2005-2021]), ma non sono pertinenti in questa sede, mentre non è possibile affrontare le possibili influenze della letteratura classica e medievale per motivi di spazio.

tri esseri viventi» (Liebers e Schramm 2019, 5). L'integrazione di inviti all'attaccamento e la relativa integrazione nella navigazione del gioco è la colonna portante degli *adaruto gēmu*.

Sviluppare queste risposte parasociali mentre si gioca a un *adult computer game* e si esperiscono le relative possibilità interattive non è né scontato né intuitivo. Esso poggia su quelle che Patrick Galbraith definisce competenze mediali ed etiche emergenti (*emergent forms of media literacy and ethics*) (2021b, 35, 64, 304) interne alle nicchie di produzione anime-manga (Santos 2020b, 4-8; Galbraith 2019, 59-96). Queste competenze sono espressione di un sistema diffuso e semi formalizzato che interseca pratiche di produzione e ricezione implicite ed esplicite. Comprende sia le modalità di creazione dei personaggi – colore dei capelli, vestiti, accessori, archetipi caratteriali, idioletti ecc. – sia il ventaglio di probabili sviluppi all'interno della trama in relazione a varie situazioni e altre entità. Tramite l'insieme di aspettative che possono essere confermate oppure disattese, il coinvolgimento emotivo così generatosi (Bruno 2019, 48-52; Jiang 2019, 39-40; Kagami 2010, 131; Suzumoto 2008, 131) contribuisce al funzionamento dell'*adaruto gēmu* in quanto tale.⁴ Così facendo emerge un sistema di ruoli ricopribili dai personaggi, con relative modalità d'interazione nei confronti di altri soggetti e dell'utente, aventi precedenza come meta-genere o genere-zero (*zerojanru*) sia sul setting che sul tono della narrazione (Azuma 2007, 48).

Partendo da queste premesse, cosa può succedere quando l'impiego di particolari ambientazioni storiche e letterarie – più o meno verosimili – richiede che invece si adottino particolari idioletti, modi di interagire tra persone, costumi? Come queste s'intersecano con le pratiche consolidate nella produzione giapponese di *adult computer game*? *Ōka Sabaki*, pubblicato in lingua inglese come *Master Magistrate* (IRODORI 2017), è un *adaruto gēmu* ambientato nel periodo storico del *Bakumatsu*, e rappresenta un interessante caso di studio in merito.

2. Bikini nel *bakumatsu*: intimità e anacronismi anime-manga

Ōka Sabaki, pubblicato in lingua inglese come *Master Magistrate* (IRODORI 2017) è un *adult computer game* rivolto a un pubblico maschile presunto eterosessuale. L'opera integra un framework investigativo con l'invito a creare, sviluppare e portare a compimento relazioni intime. È ambientato nella fantomatica città di Ōka-chō, dove i ciliegi fioriscono tutto l'anno, in un tempo fortemente ispirato al *Bakumatsu*,⁵ con Ōka-chō a fare da *pastiche* fittizio di Miyako, l'odierne Kyōto. Sia-

⁴ Senza questa capacità da parte dell'utente, senza questa accettazione di un patto implicito con il gioco e i suoi personaggi (cf. Sasakibara 2004, 162-166; 190-194), il software cessa di funzionare come videogioco incentrato sull'intimità, tornando a essere la tipologia di videogioco maggiormente identificabile sulla base delle sue meccaniche.

⁵ Periodo (1853-1867), caratterizzato dalla fine della politica isolazionista tenuta dal governo shogunale in reazione alle crescenti pressioni esterne esercitate dalle potenze statunitensi ed europee sul territorio giapponese e dall'introduzione repentina e massiccia di manufatti, tecnica e cultura occidentale.

mo nell'anno quarto della fittizia era Ōka, e il protagonista della vicenda, il giovane Ōoka Shimei, sta prendendo servizio come magistrato del quartiere Nakamachi della città seguendo le orme di suo padre, già magistrato del quartiere Kitamachi. Al suo fianco c'è la sua amica d'infanzia, Hiraga Rimu, a cui si aggiungono presto la severa Tōyama Sakura e la mite Kawai Kōme. In loro aiuto, ufficialmente e non, ci sono gli uomini della milizia Shinsengumi, capitanati da Kondō Takeru e di cui fanno parte l'abile Hijikata Toshikaze, la silenziosa Okita Shino e l'esuberante Yamanami Ayaka, assieme al giornalista Futabatei. Tutti questi personaggi sono ispirati a figure storiche realmente esistite, segnalato sia dalla caratterizzazione del personaggio sia dall'impiego dello stesso cognome. In particolare, Shimei è una parodia di Ōoka Tadasuke (1677-1752), celebre magistrato vissuto a cavallo tra il secolo XVI e il secolo XVII ricordato per l'umanità dei suoi giudizi; Rimu è una parodia del letterato e genio poliedrico Hiraga Gennai (1729-1780); Sakura dell'invitato shogunale Tōyama Kagemoto (1793-1855); Kōme del contabile della Shinsengumi Kawai Kisaburō (1838-1866); Hijikata dello spadaccino e vicecomandante della Shinsengumi Hijikata Toshizō (1835-1869); Shino del campione di spada Okita Sōji (1842-1868); Ayaka del vicecomandante della milizia Shinsengumi Yamanami Keisuke (1833-1865); Futabatei dell'eponimo giornalista, autore e critico letterario (1864-1909) considerato ispiratore e padre del *genbun'icchi*.⁶

Questa operazione crea un effetto sia familiarizzante che straniante: i tratti storici della diegesi si intrecciano con le modalità rappresentative dell'industria anime-manga, con effetti a volte comici e a volte demenziali, specie con le giovani donne a cui Shimei si può legare. Per esempio, durante il gioco il protagonista si ritrova inavvertitamente a entrare alle terme quando sono occupate da Rimu, Sakura e Kōme. La risultante scena in cui il Shimei, imbarazzato, rimane stupefatto ad ammirare le tre giovani in topless, con tanto di dettagliata e anacronistica lingerie, è propria delle commedie romantiche d'animazione, come per esempio *Love Hina* di Akamatsu Ken (1998-2001). Un altro esempio è l'introduzione di Rimu all'inizio del gioco, in cui si schianta contro il protagonista a bordo di un'improbabile bicicletta a vapore fuori controllo.

Contemporaneamente all'effetto comico, i codici insiti nel character design, nelle situazioni richieste e nell'idioletto adottato dai personaggi (Galbraith 2021b; 2019; Santos 2020a; 2020b) permettono all'utente una familiarità intuitiva, al quale può quindi seguire una risposta emotivo-sessuale altrettanto immediata – la base per lo sviluppo di fenomeni parasociali. Come *adult computer game*, Ōka Sabaki chiama in causa la capacità del giocatore di decodificare le miriadi di segnali incorporati nel *character design* (Galbraith 2021b, 128-29; Santos 2020a, 5; 2020b, 4-8). Questo si mescola allo sviluppo della trama mostrato «in chiaro» – le vicende raccontate direttamente dentro al gioco senza fare esplicitamente affida-

⁶ Movimento letterario che si prefiggeva il passaggio dall'uso del giapponese classico derivato dalla lingua di corte del periodo Heian (794–1185) e del cinese letterario glossato per la lettura in giapponese (*kanbun*), attivo a cavallo tra la seconda metà del XIX secolo e i primi decenni del XX.

mento sulle capacità di cui sopra – per incorporare il giocatore entro un percorso dove sviluppare una relazione intima con uno o più personaggi. L'impostazione, dove vicende e personaggi tendono più verso l'industria anime-manga che verso la rappresentazione storica, è sintomatica di come il gioco preveda che gli utenti sviluppino attaccamento emotivo e che lo facciano sulla base di pratiche già note (cf. Azuma 2007, 67). Contemporaneamente, Ōka Sabaki, sebbene non si ponga lo scopo di offrire una rappresentazione verosimile dei personaggi parodiati, fa comunque appello all'immaginario a loro connesso: c'è un protagonista magistrato che agisce con giustizia, comprensione e clemenza quando serve; figure come Hijikata Toshizō e Okita Sōji, parodiate in Hijikata Toshikaze e Okita Shino, rimangono abili spadaccini al servizio di una giusta causa; Futabatei anche nel suo ruolo marginale di informatore, permette all'utente di effettuare una giustapposizione implicita della figura storica con la parodia.

Questo è ancora più pronunciato con le cinque donne a cui Shimei può legarsi, che sono caratterizzate in maniera tale da ricordare fortemente la figura a cui si ispirano: Rimu è una strampalata inventrice, un riferimento ai marchingegni che Gennai ha sviluppato nella sua vita, come l'*Erekiteru*, un generatore elettrostatico che mise a punto a Nagasaki nel 1776. I progetti della giovane sono la causa di molteplici gag, e, se il giocatore approfondisce il rapporto con lei, di alcune scene pornografiche di genere *shibari* e relativo uso creativo di cordame. Sakura ha il padre magistrato, come Tōyama Kagemoto, e anche lei agisce per conto del governo shogunale, sia per far rispettare la legge sia per sorvegliare l'operato di Shimei. Kōme svolge il ruolo di contabile nell'ufficio di Shimei, oltre ad essere assistente generale per la milizia Shinsengumi; Shino è la combattente più forte del circondario, un aiuto per Shimei nell'effettuare arresti e mantenere l'ordine pubblico. Ayaka è la vice del comandante Kondō, oltre a essere la figura materna a capo del dormitorio dove alloggia tutto il cast. Più in generale, viene mantenuta l'idea generale della figura storica, i cui riferimenti aumentano col progredire del gioco, specialmente nel caso il giocatore opti per approfondire l'intimità con una delle cinque donne. Questo impianto però serve non ad uno scopo di riferimento realistico, bensì mette a disposizione una serie di avvenimenti che sono contemporaneamente comici e che rendono il personaggio protagonista della scena accattivante per il giocatore.

Per esempio, la scena in cui viene introdotta Rimu al giocatore è assolutamente a-storica, ma presenta Rimu secondo dei canoni propri dell'industria di riferimento, in questo caso lo scontro/schianto improvviso tra due personaggi. Rimu, così introdotta, permette al giocatore di capire, a colpo d'occhio, tramite combinazione di narrazione, recitato e idioletto⁷ e design visivo, che tipo di personaggio è Rimu, e che cosa potrebbe offrire la sua narrazione personale. In questo modo, l'utente è in grado di effettuare immediatamente una valutazione per decidere

⁷ La performance del doppiatore (*seiyū*), con le sue enfasi sonore e modalità di espressione vocali gioca un ruolo a sé stante che non è possibile affrontare in questa sede per motivi di spazio. Per una serie di disamine più approfondite vedere Ishida 2019; 2014 e Nozawa 2018; 2016.

se avvicinarsi a Rimu o meno. Questo sarebbe molto più complicato se Rimu usasse idioletti propri del periodo invece del suo modo di esprimersi da ragazza energica [*genkina ko*] (cf. Galbraith 2021b, 128-29) che, tra le altre cose, impiega l'anacronistico *-ssu* in contrazione di *desu* come risposta enfatica e l'uso di vocaboli contemporanei come *dosukebe* [pervertito]. Il risultante «linguaggio di ruolo» (giapp. *yakuwarigo*) (Dalberg-Dodd 2020; Unser-Schutz 2015; Teshigawara e Kinsui 2011; Kinsui 2003) invece colloca la giovane in maniera indissolubile con la produzione di media anime-manga. Altri esempi sono il costume di Sakura, che non corrisponde a nessuna uniforme storica, né europea né giapponese, oppure le calze in apparente tessuto di nylon e scarpe da barca portate da Kōme.

Più significativo tra tutti è il preludio alla conclusione delle narrative dei personaggi, dove l'intero cast femminile si vede rubare il guardaroba, lasciandole nella stessa lingerie di cui il giocatore ha avuto un'anteprima in un momento antecedente. Oltre l'ovvio motivo di ricompensare l'utente per il progresso nel gioco con immagini erotiche, c'è anche da evidenziare come il mostrare i personaggi in costume da bagno sia in linea con le pratiche di design dell'industria in tal senso. Come evidenziato da Patrick Galbraith nella sua disamina dell'industria, le scelte di biancheria intima sono parte delle modalità con cui si comunica la personalità di un personaggio: biancheria intima di colore bianco, con magari una stampa di un animale suggerisce immaturità e infantilismi, mentre della biancheria di laccio nero codifica il personaggio come maturo e/o adulto, come possono giocare un ruolo importante le scelte di capelli, vestiti e altezze (Galbraith 2021b, 129).

Rimu è ritratta con un bikini decorato con fiocchi e laccetti e un motivo floreale, con un effetto non-provocante che però ne accentua il carattere parzialmente immaturo. Sakura è invece ritratta con un bikini nero con decorazioni a rosa, enfatizzandone il carattere severo e adulto rispetto al resto delle giovani del cast. Kōme, da parte sua, è invece ritratta con un costume a pezzo singolo che ricorda perlopiù una vestaglia, rimandando al suo carattere più infantile e dimesso. Shino, invece, è ritratta in un bikini di *sarashi* come ulteriore rinforzo del suo carattere samuraico e capacità di battere anche gli uomini in combattimento. Infine, Ayaka è ritratta con un bikini rosa dai tratti leggermente provocanti, riflesso della sua esuberanza e del suo ruolo di «sorella maggiore» [*onēsan*] del cast. Il produrre questa frivola disamina è importante come esempio di come in *Ōka Sabaki* la precedenza assoluta sia nel dare alla vicenda, prima di tutto, un tono da medium anime-manga, e che, come tale, andrebbe considerato il videogioco. Solo successivamente si può considerare l'opera come un prodotto ambientato (vagamente) nel periodo *Bakumatsu* o in una sua parodia. È con questi presupposti che è auspicabile affrontare e analizzare i vari personaggi di *Ōka Sabaki* nel loro ruolo di soggetto altero entro una relazione intima immaginata parte integrante dell'esperienza interattiva proposta.

3. Una sfida per il nipponista: decodificare i personaggi di *Ōka Sabaki*

Ōka Sabaki, non si limita a intrecciare indagini su delitti e lo sviluppare intimità verso i suoi personaggi. L'opera pone il culmine delle relazioni intreccia-

te con Rimu, Sakura, Kōme, Shino e Ayaka *dopo* la risoluzione del caso finale durante il quarto e ultimo capitolo. Collegando il culmine del rapporto con un personaggio al completamento del gioco, *Ōka Sabaki* connette i suoi *success state* con l'intimità, con l'affetto, e non la condanna del colpevole, a fare da epilogo alle vicende. Il giocatore, assieme al protagonista Shimei, constatando l'affetto verso le cinque giovani, decide di approfondire i rapporti con una di loro, come scelto dall'utente. Questo culmine non è però una sequenza di immagini pornografiche, bensì una contestualizzazione dell'intera vicenda di gioco in chiave intima, che però non risponde agli usi e costumi che si potrebbero osservare all'interno del periodo *Bakumatsu*. Questo però non avviene con indizi di preferenza progressivi, durante i quattro capitoli che compongono la vicenda principale – è solo con la scelta finale che la vicenda viene finalizzata su una delle cinque giovani e relativo *success state*. In primis, il giocatore fa esperienza dei personaggi all'interno delle vicende principali, permettendo al giocatore di esperire l'intimità di e con ognuna delle cinque donne. Solo in seguito, supponendo lo sviluppo di una preferenza, viene chiesto al giocatore di operare una scelta.

Un esempio in tal senso avviene durante il secondo capitolo del gioco, dove Shimei si trova, per una serie di eventi, a imbattersi in Sakura in un negozio di dolci, finendo col pagarle il conto. Il gioco ritrae la severa Sakura in un momento in cui viene mostrato un lato del suo carattere più frivolo, la sua predilezione verso i dolci (vd. Nittono 2016; Sato 2009; Kinsella 1995). Shimei, nell'imbattersi nella giovane, la mette in imbarazzo, rendendola incapace di conciliare la sua immagine pubblica con l'apprezzare delle infantili caramelle. In questo modo, Sakura viene codificata come personaggio *tsundere*: un forte conflitto tra un'identità pubblica severa e austera e tratti frivoli nella vita privata, che vengono poi messi a dura prova dal protagonista, dando luogo a molteplici situazioni comico-romantiche. In questo frangente Shimei – e il giocatore assieme a lui – è messo nelle condizioni di dover tenere segreto questo lato della collega. Questo porta, anche se in maniera stereotipata, a generare un senso di intimità con Sakura, poiché si giunge alla conoscenza di un segreto ritenuto imbarazzante. Le modalità in cui il gioco propone i contenuti permettono all'utente di immergersi in prima persona nel gioco senza soluzione di continuità con il protagonista e di provare sentimenti assieme e al posto di questi, stabilendo un rapporto diretto con la controparte.

Per fare tutto mantenendo la necessaria coerenza immaginifica è però vitale, come anticipato nella sezione precedente, fare affidamento su codici che non corrispondono a quelli suggeriti dalla diegesi a prima vista. Se, per esempio, si immagina che i comportamenti possibili delle cinque ragazze si attengano ai precedenti dati da rappresentazioni esistenti, il fatto che Rimu, Sakura, Kōme, Shino e Ayaka vivano integrate nella società – non relegate ai quartieri di piacere o comunque incasellate in ruoli presunti come non-normativi⁸ – come donne non sposate porterà quasi sicuramente a una dissonanza immaginifica nell'uten-

⁸ Per una disamina più approfondita dei ruoli sociali collegati al genere, si veda Imai 2002.

te, aggravata dai molteplici anacronismi, dalle modalità con cui vengono (non) rappresentate le gerarchie sociali e i ruoli che ne derivano.

Un esempio lampante di questa dissonanza si trova nei personaggi di Sakura e di Shino: Sakura si presenta con un'uniforme in stile occidentale, un'anacronistica minigonna e con l'autorità e l'abilità di brandire una spada; Shino, se si esclude il suo ruolo parodistico – che comunque presenta anacronismi specifici⁹ – è altrettanto anomala se affrontata coi codici dello studio di media che trattano il periodo *bakumatsu* in maniera più verosimile. La coerenza interna dell'opera si può mantenere solo se si considerano prima le pratiche e i codici diffusi dell'industria anime-manga. Questo accade sia nel caso dell'utente che gioca per diletto, sia nel caso dello studioso che vuole approcciarsi a questi media. Anche Kōme, nel suo tenere dei modi più dimessi, avere un idioletto dai modi più cortesi di Sakura e un registro meno infantile di Rimu, trova collocazione in queste pratiche e convenzioni, ricadendo negli archetipi collegati a personaggi dimessi, più silenziosi ma dalla grande intelligenza e sagacia nel momento del bisogno. Sebbene possa essere possibile collocare Kōme in uno spettro di usi e costumi più consoni al periodo, non vi è però traccia di forme verbali, marcatori di genere o onorifici riconducibili al periodo in cui la diegesi dovrebbe essere ambientata, sempre al netto della natura fantastica delle vicende. Kōme è di conseguenza un personaggio scollegato dalla realtà storica in favore delle pratiche, dell'estetica e dei manierismi propri della produzione anime-manga in Giappone. Lo stesso si può dire di Rimu, Sakura, Ayaka e Shino. La costruzione e codifica della diegesi dipende quindi preponderatamente dalla conoscenza delle pratiche dell'industria in cui il gioco origina, che fanno da *conditio sine qua non* che trasforma le aspettative e i requisiti posti verso utenti e, eventualmente, studiosi.

4. Conclusioni

Esaminare *Ōka Sabaki*, sia come videogioco incentrato sull'intimità sia come prodotto anime-manga d'interesse per gli studi nipponistici è un interessante esempio di come il contrasto tra codici impliciti contrasta coi temi e ambientazione. Per gli studiosi di area nipponistica è una sfida particolare, poiché le peculiarità dell'opera, radicate comunque nell'area Giappone, sono localizzate non nei temi e ambientazioni specifici che mobiliterebbero un approccio filologico, bensì in estetiche e narrologie semi formalizzate e dall'accesso meno stabile. È lo spostamento, ibrido e comunque oscillante dall'aderenza a una realtà storico-letteraria a *ensemble* di pratiche estetico-narrative non-stabili che diviene invece il fulcro dell'analisi. È una riprova, perlomeno riguardo i prodotti anime-manga, della visione di Azuma Hiroki sul declino e scomparsa dei presupposti per la comprensione della narrativa nella società giapponese e postmoderna

⁹ Anche questa rappresentata in maniera decisamente anacronistica, con tanto di spalline da uniformi del secolo successivo, in linea con prodotti anime-manga come *Gintama* (Shueisha 2003-2019) o *Tōken Ranbu* (Nitroplus 2015-2021)

in generale (Azuma 2009 [2001]; 2007). Questo è ancora più evidente se *Ōka Sabaki* viene considerato principalmente come *adult computer game* incentrato sull'intimità con personaggi: per chi possiede già la capacità di decodificare quanto i personaggi presentano, lo sviluppo di risposte è istintivo e potenzialmente immediato; chi invece manca della capacità di comprensione dei codici dell'industria potrebbe non avere la stessa capacità di sviluppare attaccamento emotivo in maniera intuitiva. Ulteriore ostacolo all'analisi è la necessità di giustificare manierismi e possibili incongruenze estetiche lontani dai prodotti d'intrattenimento di massa, che costituiscono un ostacolo significativo perché i fenomeni parasociali sviluppati in risposta abbiano sufficiente spontaneità. All'infuori di questa breve e limitata disamina, però, sono necessari ulteriori ricerche approfondimenti, ottimo materiale per approcci futuri.

Bibliografia

- Andlauer, Leticia. 2018. "Pursuing One's Own Prince: Love's Fantasy in Otome Game Contents and Fan Practice." *Mechademia: Second Arc* 11 (1): 166-83.
- Azuma, Hiroki. 2007. *Gemu Teki Riarizumu No Tanjo: Dobutsuka Suru Posutomodan 2*. Tokyo: Kōdansha.
- Azuma, Hiroki. 2009 [2001]. *Otaku: Japan's Database Animals*. Translated by Jonathan Able and Sion Kono. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press.
- Bruno, Luca. 2019. "The Element Factor. The Concept Of > Character < as a Unifying Perspective for the Akihabara Cultural Domain." *IMAGE Journal of Interdisciplinary Image Science* 29 (1, Special): 38-59.
- Dahlberg-Dodd, Hannah E. 2020. "O-Jōsama Kotoba and a Stylistics of Same-Sex Desire in Japanese Yuri Narratives." *Mechademia: Second Arc* 13 (1): 6-23.
- Galbraith, Patrick W. 2019. *Otaku and the Struggle for Imagination in Japan*. Duke University Press.
- Galbraith, Patrick W. 2021a. *The Ethics of Affect: Lines and Life in a Tōkyō Neighborhood*. Stockholm University Press.
- Galbraith, Patrick W. 2021b. "For Japan Only?' Crossing and Re-Inscribing Boundaries in the Circulation of Adult Computer Games." In *Media Technologies for Work and Play in East Asia: Critical Perspectives on Japan and the Two Koreas*. Bristol: Bristol University Press.
- Hichibe, Nobushige. 2006. "Bunkasōzō No Jōken – 2-Tsu No Gēmu 'ba' No Bunka Seisanronteki Kōsatsu Kara." *Bulletin of the Graduate Division of Letters, Arts and Sciences of Waseda University. I, Philosophy, Oriental Philosophy, Psychology, Sociology, Education* 51: 65-73.
- Ishida, Minori. 2014. "Sentō Bishōjo to Sakebi, Soshite Yuri." *Eureka* 12: 181-89.
- Ishida, Minori. 2019. "Sounds and Sighs: 'Voice Porn' for Women." In *Shōjo Across Media: Exploring "Girl" Practices in Contemporary Japan*, 283–99. Cham: Palgrave Macmillan.
- Jiang, Yehang. 2019. "Bishuaru Noberu ni Okeru Kōzō To Sono Riariti: Gēmu Dezain to Gēmupurei Wo Megutte." *Core Ethics* 15: 35-46.
- Kagami, Hiroyuki. 2010. *Hijisuzai Seishōnen Ron: Otaku to Shihonshugi*. Tokyo: Ai'ikusha.
- Kim, Hyeshin. 2009. "Women's Games in Japan: Gendered Identity and Narrative Construction." *Theory, Culture & Society* 26 (2–3): 165-88.

- Kinsella, Sharon. 1995. "Cuties in Japan." In *Women, Media and Consumption in Japan*, edited by Lise Skow and Brian Moeran, 220-54. Londra: Routledge.
- Kinsui, Satoshi. 2003. *Bācharu Nihongo: Yakuwarigo No Nazo*. Tokyo: Iwanami Shoten.
- Koyama, Yūsuke. 2020. *Nihongēmusangyōshi. Gēmusofuto no Kyojintachi*. Tokyo: NikkeiBP.
- Liebers, Nicole, and Holger Schramm. 2019. "Parasocial Interactions and Relationships with Media Characters – An Inventory of 60 Years of Research." *Communication Research Trends* 38 (2): 4-31.
- Nitto, Hiroshi. 2016. "The Two-Layer Model of 'Kawaii': A Behavioural Science Framework for Understanding Kawaii and Cuteness." *East Asian Journal of Popular Culture* 2 (1): 79-95.
- Nozawa, Shunsuke. 2016. "Ensoulement and Effacement in Japanese Voice Acting." In *Media Convergence in Japan*, a cura di Patrick W. Galbraith e Jason G. Karlin, 169–199. New Haven (CT): Kinema Club.
- Nozawa, Shunsuke. 2018. "Gengo No Kyarakutā-Ka: Yūgi-Teki Hon'yaku to in'yō." *Kyara Gainen No Hirogari to Fukamari Ni Mukete* 1: 217-36.
- Okabe, Tsugumi, and Jérémie Pelletier-Gagnon. 2019. "Playing with Pain the Politics of Asobigokoro in Enzai Falsely Accused." *Journal of the Japanese Association for Digital Humanities* 4 (1): 37-53.
- Saito, Kumiko. 2021. "From Novels to Video Games: Romantic Love and Narrative Form in Japanese Visual Novels and Romance Adventure Games." In *Arts* 10 (42). Basilea: Multidisciplinary Digital Publishing Institute.
- Santos, Kristine Michelle L. 2020a. "Queer Affective Literacies: Examining 'Rotten' Women's Literacies in Japan." *Critical Arts* 34 (5): 72-86.
- Santos, Kristine Michelle L. 2020b. "The Bitches of Boys Love Comics: The Pornographic Response of Japan's Rotten Women." *Porn Studies* 7 (3): 279-90.
- Sasakibara, Gō. 2004. *"Bishōjo" No Gendai Shi: "Moe" to Kyarakutā*. Tokyo: Kōdansha.
- Sato, Kumiko. 2009. "A Postwar Cultural History of Cuteness in Japan." *Education about Asia* 14 (2): 38-42.
- Suzumoto, Yuichi. 2008. *Noberu Gēmu no Shinario Sakusei Gihō Dainiban*. Tokyo: Shuwa System.
- Taylor, Emily. 2007. "Dating-Simulation Games: Leisure and Gaming of Japanese Youth Culture." *Southeast Review of Asian Studies* 29.
- Teshigawara, Mihoko, and Satoshi Kinsui. 2011. "Modern Japanese 'Role Language' (Yakuwarigo): Fictionalised Orality in Japanese Literature and Popular Culture." *Sociolinguistic Studies* 5 (1): 37.
- Unser-Schutz, Giancarla. 2015. "Influential or Influenced? The Relationship between Genre, Gender and Language in Manga." *Gender and Language* 9 (2): 223-54.
- Zoltan, Kacsuk. 2016. "From Geek to Otaku Culture and Back Again: The Role of Subcultural Clusters in the International Dissemination of Anime-Manga Culture as Seen through Hungarian Producers." Dissertazione Dottorale. Kyōto Seika University.

La Giustizia è donna

Giorgio Fabio Colombo

Abstract: During the Edo period (1603-1868) in Japan, ghost stories flourished. Some of these stories are particularly interesting for jurists analysing the Tokugawa legal system through the lens of popular culture. This article examines one of these stories: the tale of a servant who is killed by the hands of an unjust lord and returns as a ghost constitutes a faithful depiction of the tension between law and justice under the Tokugawa. The story shows, albeit indirectly, how the legal system was unable to provide justice for the lower strata of the population. Finally, the ghost itself plays a distinctive and important role in the collective imaginary as an agent of justice in the Edo period.

Keywords: Japan, Ghosts, Justice, Law and Literature, Revenge

1. Introduzione. Uno sguardo giuridico sulle storie di fantasmi femminili

Uno degli stilemi ricorrenti nella rappresentazione della donna in Giappone è quello di mostrare il femminile come sottomesso, devoto, prono al sacrificio, fedele. Pur non mancando esempi, anche nella letteratura giapponese, di donne coraggiose, eroiche, indomite, disinvoltate – gli stessi miti fondativi del Giappone narrano di potenti e volitive dee – la fascinazione (senza dubbio, in prevalenza maschile) verso figure femminili inoffensive congiunge l'antichità con il presente. Alla luce di tale immaginario rassicurante e insidiosamente misogino, risultano invece particolarmente gratificanti le storie in cui dame angariate e oppresse si ribellano: tali narrazioni offrono infatti al lettore l'appagamento tipico della giustizia poetica.

La rappresentazione del dissenso è stata – e per certi versi è ancora – un argomento molto controverso in Giappone. La vera o presunta tensione all'armonia (secondo alcuni un autentico portato del retaggio culturale confuciano (Kawashima 1963 e 1967; Noda 1976; Givens 2013), secondo altri un ottimo esempio di «tradizione inventata» (Upham 1998; Colombo 2013; Aronson 2013) e, in determinati periodi storici, la repressione più o meno crudele dell'insubordinazione, hanno reso complessa la produzione di questo tipo di narrazioni. Uno degli artifici per eludere la morale e la censura, e poter rappresentare in maniera peraltro molto vivace la soddisfazione degli oppressi, fu costituito dalle storie di fantasmi.

Come già descritto altrove (Colombo 2016), in Giappone il periodo Edo (1603-1868) è considerato da molti come «l'epoca d'oro» delle storie di fanta-

Giorgio Fabio Colombo, Ca' Foscari University of Venice, Italy, colombo@law.nagoya-u.ac.jp, 0000-0002-4999-3336

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Giorgio Fabio Colombo, *La Giustizia è donna*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.27, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 277-288, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

smi (*kaidan*) (Iwasaka e Toelken 1994; Reider 2000; 2001), e questo successo fu giustificato da svariati motivi. Al termine di un lungo e sanguinoso periodo di guerre, i Tokugawa unificarono il paese e fondarono la dinastia che avrebbe *de facto* governato il paese fino al 1868. La stabilità portò a un lungo tempo di pace, e poiché la vita quotidiana era diventata molto meno pericolosa, argomenti come la morte e gli spiriti inquieti non rappresentavano più un tabù. Ovviamente queste narrazioni erano elaborate e raccontate a scopo di intrattenimento, per lo più in consessi pubblici (dalle feste di paese ai banchetti dei nobili), e – per i veri appassionati – in sessioni notturne da cento racconti note come *hyakumono-gatari kaidankai*, «adunanza per le cento storielle di fantasmi» (De Antoni 2011): le storie di fantasmi tuttavia assolvevano anche una funzione di critica sociale, tra le quali c'era quella di monito verso i detentori del potere. L'unificazione del paese sotto i Tokugawa aveva indubbiamente portato stabilità e prosperità nei commerci, ma il consolidarsi di un forte dominio centralizzato fu accompagnato anche da una rigida vigilanza sulle forme di opposizione, e lo shogunato fu molto attivo nello stabilire una pervasiva censura contro le critiche al potere. Da qui il successo delle storie di fantasmi come mezzo, seppure indiretto, per convogliare un avvertimento verso il potere: il loro successo come pura forma di intrattenimento sempre più popolare faceva sì che esse potessero raggiungere un pubblico molto ampio, e trasversale alle classi sociali. Tuttavia, la loro valenza critica era sufficientemente indiretta da essere tollerabile agli occhi dei governanti, così da poter percolare tra le maglie delle leggi sulla censura dei Tokugawa. Secondo svariati commentatori, inoltre, l'aspetto satirico-moralizzante delle storie era considerato accettabile anche perché i racconti di fantasmi fornivano uno sfogo non aggressivo e non sedizioso al malcontento senza sfociare in veri e propri atteggiamenti di sfida (Walthall 1983 e 1986b; Vlastos 1986).

Nonostante questo approccio «obliquo», la critica dell'ordine esistente, implicita in molte storie di fantasmi, è abbastanza semplice da dedurre da alcune tematiche ricorrenti nelle trame: un personaggio debole (un servitore maltrattato, un contadino affamato) perde la vita a causa della crudeltà del proprio superiore. Incapace di ricevere giustizia durante la propria vita, il protagonista torna dall'aldilà per tormentare il proprio oppressore. Il messaggio rivolto ai potenti è di facile decodifica: chi comanda detiene legittimamente il controllo, ma se non esercita la propria autorità con benevolenza il destino troverà il modo di punirlo. Il fatto di cercare nel soprannaturale il tramite per ottenere la riparazione di un torto subito sorgeva anche dalle difficoltà che nel mondo reale, secondo il sistema legale Tokugawa, un membro di una classe sottoposta incontrava nel ricevere giustizia. Per quanto riguarda quest'ultimo specifico aspetto sono numerose le storie di fantasmi che affrontano la questione dell'ingiustizia e descrivono una frizione tra legge e giustizia (o, prendendo in prestito le parole di Dolin, il «paradosso dell'ingiustizia legale») (Dolin 1999) nel quadro delle norme vigenti del periodo.

Le donne sono spesso protagoniste delle storie di fantasmi: oggetto delle più varie forme di oppressione, tornano dall'aldilà per compiere la loro vendetta. Come è noto, nell'immaginario (non solo) giapponese, è la presenza di un elemento

perturbante e generatore di rancore a permettere il ritorno di uno spirito come presenza infestante (Sagiyama, Maurizi, Orsi, Mastrangelo, Boscaro 2010). Nel caso dei *kaidan* con protagonisti femminili, il tipo di torto da esse subito spesso si allinea con la rappresentazione rassicurante della donna: è un'innamorata paziente e speranzosa che muore di crepacuore a seguito della rottura del voto d'amore del proprio uomo¹; è una moglie fedele e devota che viene abbandonata da un marito fedifrago e truffaldino². L'effetto drammatico della narrazione è in qualche modo amplificato da questo contrasto fra la condiscendenza del vivente e l'inesorabilità – o addirittura spietatezza – dello spirito inquieto.

La figura femminile che sarà descritta dalla presente trattazione rappresenta l'archetipo del contrappasso, sottomessa e docile in vita, diventa un potentissimo agente di giustizia dopo la morte: il suo nome è Okiku.

La storia di Okiku, dal titolo *Banchō Sarayashiki* (La Dimora dei Piatti di Banchō) è senza dubbio una delle più famose storie di fantasmi dell'intera tradizione giapponese: ha ispirato rappresentazioni di teatro delle marionette (*ningyō jōruri*), *kabuki*, stampe *ukiyo-e*, ha suggerito all'entomologia il nome di un insetto³ e, di recente, è stata il modello – quantomeno per l'aspetto visuale – di celebri film horror (Mastrangelo 2022). Nel castello di Himeji, vi è un'attrazione turistica che rievoca l'accaduto⁴.

La vicenda di Okiku è stata dunque adattata al gusto del pubblico più e più volte nel corso dei secoli: la presente trattazione intende focalizzarsi su una specifica versione che meglio incarna il contrasto fra diritto e giustizia (Addis 1985), e meglio rappresenta il ruolo riequilibratore del fantasma femminile, ma comunque darà notizia delle altre versioni.

2. Trama

2.1. La versione popolare

In un periodo non meglio precisato, un nobile di nome Aoyama Tessen aveva una bellissima serva di nome Okiku.⁵ Aoyama aveva tentato più volte di concu-

¹ Come nel caso di *Botan Dōrō* («La lanterna delle Peonie»). Si veda Enchō (Enchō 2012).

² *Kibitsu no Kama* («Il calderone di Kibitsu»). Una celebre versione della storia si trova nell'*Ugetsu Monogatari* di Ueda Akinari (Ueda 1988) Occorre sottolineare che il divorzio unilaterale posto in essere dal marito – a certe condizioni – era conforme alle regole dei Tokugawa. *Amplius*, Fuess 2004, 78-79.

³ Dal nome, appunto di Okiku-mushi.

⁴ Okiku proietta la sua ombra sinistra anche nel racconto della scrittrice contemporanea Masuda Aoko «La nuova giovinezza di Kikue», in cui la protagonista lavora come commessa in un negozio di souvenir. La storia fa parte della raccolta «Nel paese delle donne selvagge» in cui l'autrice dà vita a narrazioni originali e moderne, ambientate nel Giappone di oggi, attraversato da consumismo e mode, attingendo proprio a quel folklore popolato da fantasmi femminili che ritornano per vendicarsi (Matsuda 2022).

⁵ Il fatto di non collocare le storie in un preciso contesto storico, e men che meno nella contemporaneità del periodo, non è casuale, ma è voluto ed è dovuto al quadro normativo. Le

pire Okiku, ma ella, consapevole che i desideri del suo signore erano esclusivamente carnali e non avrebbero portato a nulla se non al suo allontanamento dalla casa dopo la loro soddisfazione, lo aveva sempre respinto. Il nobile, indignato per questo rifiuto da parte di una sua sottoposta, aveva dunque deciso di punirla in modo esemplare. Per evitare, tuttavia, di essere accusato di aver agito esclusivamente per ripicca, egli escogitò uno stratagemma tale da potergli permettere di sbarazzarsi della serva riottosa senza incorrere nel disprezzo della sua famiglia e degli altri servitori: Aoyama prese uno dei preziosissimi dieci piatti di porcellana, un tesoro tramandato di generazione in generazione nella sua casata, e lo nascose (secondo altre versioni, lo distrusse). Poi convocò Okiku, e la convinse di essere stata lei a perdere il prezioso oggetto. Presa dal panico, la servitrice cominciò a cercare per tutta la casa e poi a contare i piatti, in modo ossessivo fermandosi sempre, invariabilmente, a nove: non riuscendo ovviamente a trovare l'oggetto scomparso, a Okiku non restò altra scelta se non scoppiare in lacrime e implorare il perdono del suo signore. Aoyama le promise di passare sopra all'accaduto, purché Okiku accettasse finalmente di concedersi a lui: nonostante la disperazione, la serva di nuovo respinse il proprio padrone, ed egli, infuriato per l'ennesimo rifiuto, la scaraventò in un pozzo che si trovava nel giardino della residenza.⁶

La terribile ingiustizia a cui Okiku era stata sottoposta aveva però generato nel suo spirito un profondissimo rancore, profondo al punto da mantenere il suo spirito attaccato al mondo dei mortali per ottenere giustizia – in forma di vendetta.

Nelle notti successive all'accaduto, all'ora del Bue gli abitanti della casa sentirono una spettrale voce femminile contare i piatti, fermandosi invariabilmente a nove e concludendo la conta con un urlo spaventevole.⁷ Quando i servi, scossi dalla paura, si recarono a vedere da dove provenisse la voce, trovarono il fantasma di Okiku che sorgeva dal pozzo. Le apparizioni continuarono per notti e notti, portando sia Aoyama sia gli altri abitanti della casa sulla soglia della pazzia.

I finali della storia sono vari: secondo una versione, il fantasma portò il lussurioso e crudele nobile alla follia, ed egli infine si uccise (o suicidandosi con la sua spada, oppure gettandosi egli stesso nel pozzo); secondo un'altra, Aoyama si rese conto dell'enormità della sua colpa e si pentì dei suoi gesti, compiendo offerte per l'anima di Okiku e liberandosi così della maledizione. La versione più popolare vuole invece che un monaco esorcista sia stato chiamato a risolvere il problema, e vi riuscì completando la conta del fantasma con un sonoro «dieci», liberando così l'anima inquieta dal suo compito eterno.

storie venivano poste in un «passato», talvolta identificato ma più spesso vago allo scopo di evitare che i censori potessero leggerle come una critica al governo o che potessero identificare nei protagonisti qualche personaggio al potere. Si vedano anche Brandon e Leiter 2004, 226.

⁶ Secondo altre versioni, la legò sopra il pozzo, torturandola a lungo prima di gettarla infine nell'acqua. Una versione della leggenda vuole invece che Okiku si sia suicidata. Vedi Iwasaka e Toelken 1994, 14.

⁷ Ossia le due del mattino, orario in cui tradizionalmente le apparizioni sovranaturali accadono.

2.2. Il teatro dei burattini

La versione per il *ningyō jōruri* è ben più complessa, e in essa si intrecciano trame relative alle questioni di successione in una famiglia aristocratica. Un nobile, Hosokawa Katsumoto, signore del castello di Himeji, era gravemente malato: il suo erede Tomonosuke, volendo essere certo del favore dello *shōgun* verso il proprio subentro come capofamiglia, decise di offrirgli in dono un tesoro di famiglia: dieci piatti antichi. Un vassallo infedele, Asayama Tetsuzan, intese però frapporsi nel piano, e con l'occasione anche tentare di sedurre la dama Okiku, promessa sposa di uno dei più fedeli servitori di Tomonosuke.

Tetsuzan fece sottrarre da uno dei suoi uomini uno dei preziosi piatti, e poi chiese a Okiku di portare nella sua stanza la scatola contenente gli oggetti. Una volta solo con la dama, tentò di sedurla, inutilmente: Okiku infatti rimase fedele al suo promesso sposo. Davanti al rifiuto, Tetsuzan ordinò ad Okiku di aprire la scatola e contare gli oggetti: ovviamente, ella non poté che trovarne nove. Il malvagio e infedele vassallo, dunque, la accusò della sottrazione, ma le promise indulgenza se lei avesse acconsentito a diventare sua amante e avesse collaborato alla congiura contro Tomonosuke. Di nuovo, Okiku rifiutò. Nella rappresentazione segue una fase dove la pura dama viene torturata da Tetsuzan: sospesa sopra un pozzo venne percossa con una spada di legno.⁸ Più e più volte l'aguzzino si offrì di interrompere il supplizio a condizione che Okiku tradisse sia il suo promesso sposo sia il suo signore, ma ella sempre rifiutò sino a che Tetsuzan, spazientito, la colpì con il suo *katana*, facendola precipitare nel pozzo. Mentre il perfido samurai era intento a pulire il filo insanguinato della sua spada, sentì levarsi una voce dal pozzo: una voce che contava i piatti, fermandosi a nove. Con orrore, si rese conto che lo spirito di Okiku era rimasto nel mondo terreno per compiere la propria vendetta. La rappresentazione si chiude con il fantasma della dama che sorge dal pozzo e Tetsuzan che si appresta a fronteggiarlo.

2.3. La versione *kabuki* di Okamoto Kidō

All'inizio del '900, il famoso scrittore Okamoto Kidō scrisse un adattamento in chiave moderna di *Banchō Sarayashiki*. La trama, per i motivi che vedremo, è in sostanziale discontinuità con la tradizione precedente e intende appagare il nuovo gusto per il «romantico» (nel senso europeo del termine) del pubblico giapponese dell'epoca.

Nel 1655, il nobile Aoyama Harima si innamorò di una giovane serva della sua casata, Okiku: nonostante la differenza di rango egli si impegnò a farne la sua legittima sposa. Il samurai ricevette una proposta di matrimonio più consona al proprio *status*, ma la rifiutò in omaggio alla sua promessa. Okiku, tuttavia, preoccupata che Harima potesse cedere alle pressioni della famiglia, decise di metterlo alla prova: ruppe uno dei preziosissimi dieci piatti che erano il pezzo più importante della collezione della famiglia Aoyama. A questo punto la sanzione

⁸ La valenza erotica e sadica di questa parte della rappresentazione è piuttosto esplicita.

per tale gesto avrebbe dovuto essere la morte, e pertanto i famigliari di Harima pretesero l'esecuzione della serva: ma egli, convinto che l'accaduto fosse stato un incidente, decise di perdonarla. È Okiku stessa a rivelargli che il gesto era stato intenzionale: a seguito di tale confessione Aoyama, infuriato, uccise Okiku e la scaraventò nel pozzo della casa. Da quel momento, ogni notte, il fantasma della fanciulla apparve nella dimora, e si sentiva la sua voce contare i piatti da uno a nove. Harima era deciso a fronteggiare l'apparizione ma, davanti al volto dello spettro di Okiku, splendido e calmo come quando era in vita, scelse invece di onorare il suo pegno d'amore: commise dunque *seppuku* con la sua spada e si unì finalmente alla sua amata, sebbene nella morte.

3. Analisi

La versione per il *ningyō jōruri* e ancora di più quella di Okamoto, sebbene affascinanti, non sono poi così interessanti ai fini della presente analisi: la prima, poiché non ci fornisce particolari sullo svolgimento e soprattutto sull'esito finale; la seconda, poiché distante da quei meccanismi di oppressione e rivalsa tipici della giustizia poetica e più vicina a una tragedia d'amore shakespeariana. La versione tradizionale, invece, è molto più utile anche per svolgere alcune riflessioni sul sistema giuridico dei Tokugawa e sulla sostanziale incapacità del diritto di fornire giustizia ai più deboli.

Due premesse sono, al riguardo, doverose. La prima: molti degli istituti giuridici che verranno descritti non sono unicamente giapponesi, ma si possono ritrovare in altri sistemi giuridici e in altri periodi storici. La seconda: da lungo tempo il sistema giuridico giapponese è oggetto, nella comparatistica occidentale, di rappresentazioni stereotipate. Molto ho scritto su quelle «contemporanee», e rimando a tali trattazioni; tuttavia, anche in prospettiva storica, il diritto giapponese «premoderno» viene spesso dipinto come rudimentale e «inferiore» alla tradizione giuridica europea derivata dal diritto romano. Senza voler entrare nel dettaglio di tali affermazioni, occorre avere un occhio critico e ragionare con attenzione rispetto alle differenti tradizioni retrostanti ai sistemi giuridici: inoltre, bisogna ricordare che un conto è una ascendenza nobile come il diritto romano, un conto è la pratica del diritto nell'Europa prerivoluzionaria, sin dal medioevo. Nel rappresentare il Giappone, in prospettiva storico-comparativa, è stato molto sottovalutato lo sviluppo dei sistemi di contenzioso sin dal periodo Heian (794–1185). Upham ci ricorda che, «quando gli Inglesi ancora gettavano i litiganti in un fiume per vedere se galleggiassero, il Giappone aveva già sviluppato un sistema di gestione delle controversie fondiarie [...]. Anche nel periodo Tokugawa, visto come l'apoteosi dell'autoritarismo neo-confuciano e del divieto delle professioni legali, le istituzioni giuridiche erano oberate di contenzioso, la consulenza legale era un settore significativo, e la giustizia non era impossibile anche per il più oppresso» (Upham 2002). Upham però dice bene: non era impossibile ma senza dubbio estremamente complesso. E questo a causa di una serie di caratteristiche tecniche del diritto Edo che rendevano molto difficile (per usare un eufemismo) un'azione legale da parte di un sottoposto nei confronti di un superiore.

Anzitutto: il diritto penale Tokugawa permetteva a un nobile di punire i propri servitori a proprio piacimento, ed era esposto a sanzioni minimali solo nel caso in cui li avesse uccisi o menomati gravemente (Steenstrup 1996, 152). Inoltre, come è ovvio, la sanzione veniva irrogata solo nel caso in cui qualcuno avesse riportato l'accaduto alle autorità. Sebbene la narrazione pecchi di un'eccessiva semplificazione del complesso e variegato panorama legale del periodo Edo, ciò che l'autore della storia di Okiku vuole comunicare al pubblico è che è quasi impossibile che Aoyama potesse venire sanzionato: chi avrebbe riferito al *bakufu* del misfatto compiuto contro una serva? E anche se ciò fosse accaduto, è del tutto evidente che la giustizia degli uomini non avrebbe potuto dare rimedio.

Tale circostanza era in linea con un principio retrostante all'intero diritto Tokugawa, una diversa regolamentazione in base alla classe sociale di appartenenza (definita brillantemente da Hall «Rule by Status») (Hall 1974): la legge, nel Giappone dell'epoca, non era uguale per tutti. Questa era una precisa scelta istituzionale, e in effetti una delle caratteristiche più vistose del diritto giapponese premoderno.

Un altro aspetto significativo – parzialmente collegato al precedente – merita di essere menzionato: il diritto dei Tokugawa dava grande importanza alla vendetta come istituto giuridico. Farsi giustizia a seguito di un torto subito era possibile, ma a determinate condizioni; e, prevedibilmente, la vendetta era – come l'onore – sostanziale appannaggio delle classi elevate (almeno da un punto di vista legale). Una delle poche eccezioni era costituita dalla *megataki-uchi*, ossia l'autorizzazione, per un marito tradito, di uccidere la propria moglie infedele e il di lei amante. Nel Giappone dei Tokugawa, questo privilegio era concesso anche ai non nobili (Ikegami 1995, 245–246): nonostante questa sostanziale uniformità di trattamento (Stanley 2007), però, la storiografia mostra come, al di fuori dell'aristocrazia, questo avvenisse molto di rado (Ikegami 1995, 246). Come si può notare, la legislazione trattava le donne con maggiore severità degli uomini: l'adulterio maschile infatti non solo non era sanzionato, ma neppure consentiva la vendetta.

Nel diritto Tokugawa la vendetta come istituto ha grande importanza simbolica: esisteva una procedura che consentiva di ottenere un permesso specifico di farsi giustizia da sé. In presenza di particolari condizioni, e assolti alcuni adempimenti di natura eminentemente procedurale, si poteva proseguire con la vendetta ufficiale (*katakiuchi*) senza incorrere nella sanzione dello Stato.

Esempi di un simile tipo di procedura esistevano anche prima della riunificazione del paese sotto lo shogunato dei Tokugawa. Tuttavia è difficile, per il periodo previgente, operare una ricostruzione giuridica degna di tale nome, stante la scarsità di fonti scritte, la frammentarietà del quadro normativo locale e la sostanziale impossibilità, allo stato dei fatti e della ricerca, di tracciare una linea di demarcazione efficace fra regole dell'ordinamento, consuetudini e prassi. Si può comunque dare atto, per quanto riguarda alcuni feudi, della presenza di *shikimoku* (ossia raccolte di norme a uso dei funzionari incaricati di amministrare la giustizia) in vari feudi del Giappone. Tali regole prevedevano una formalità e una gerarchia della vendetta: a una persona di rango inferiore (tipicamente, il

figlio verso il padre o il fratello minore verso il fratello maggiore) era consentito di vendicare la morte del proprio superiore.

Tra i pochi documenti attendibili, precedenti alla diffusione della consuetudine omogenea a livello statale (ma già in periodo Edo) che ci sono pervenuti si può dare atto della regolamentazione compiuta dal *daimyō* Itakura Katsushige, al tempo del suo incarico come rappresentante dello *Shōgun* nella città di Kyoto. In base a questo testo, chi avesse subito un grave torto (ad esempio, l'omicidio del padre), avrebbe potuto inseguire e uccidere l'offensore, ma con alcune limitazioni: ad esempio, non era consentito perpetrare la propria vedetta all'interno di templi e santuari, ovvero nelle vicinanze delle residenze imperiali. La pena per chi compiva una ritorsione comune, ossia priva dei crismi della vendetta formale, era quella stabilita per l'omicidio.

Dopo una breve abrogazione con il *Buke Shohatto* (ossia le «Regole per le casate militari»), nella revisione di Tokugawa Tsunayoshi del 1683, la prassi della *katakiuchi* venne consentita e disciplinata come valvola di sfogo. L'onore era salvo e lo Stato da un lato conservava la sua autorità, dall'altro impediva che la vendetta potesse degenerare e costituire un problema di ordine pubblico.

La regolamentazione riprende gli esempi precedenti. In generale, a una persona (e in questo periodo storico quasi invariabilmente a un samurai di sesso maschile) era consentito di vendicare l'omicidio di un parente: occorreva innanzitutto una registrazione preventiva presso un apposito «registro delle vendette». Solo nel caso in cui non vi fossero parenti maschi a disposizione, allora la registrazione poteva essere fatta da una donna: la moglie o la figlia del soggetto da vendicarsi.

Grazie alle storie di fantasmi la vendetta come gesto ristoratore e nobile viene «democratizzata» ed estesa alla generalità della popolazione: non occorre che vi siano i presupposti per l'applicazione della *katakiuchi*, non vi è differenza né di censo né di genere. Il bisogno di bilanciare l'ingiustizia viene soddisfatto dal fantasma. Partendo dalle riflessioni di Miller (Miller 1998), e adattandole al contesto, si potrebbe affermare che gli eroi vendicativi (anche se in questo caso nella forma di uno spettro) compiono, nell'immaginario collettivo, un ruolo correttivo su un sistema legale che non ha strumenti per punire il *malvagio*, ma solo il *colpevole*. In questo caso, un nobile che abusava di una propria serva era esposto a minime conseguenze in base alla legge; ma i suoi errori, agli occhi degli spettatori, meritavano ancora una punizione. Quindi, c'era bisogno di un agente sovranaturale per ripristinare la vera giustizia. Da questo punto di vista è anche possibile riscontrare un tratto distintivo dei fantasmi vendicatori giapponesi rispetto alle loro controparti europee: nella tradizione letteraria europea – e in particolare in quella shakespeariana – lo spirito del defunto «richiede vendetta e poi vi assiste, mentre in Giappone il fantasma è artefice e partecipa alla propria vendetta» (Wetmore 2008).

4. Conclusioni

Un pubblico anche solo marginalmente familiare con i film horror giapponesi avrà senz'altro riconosciuto l'immagine di una donna, vestita di bianco, con i capelli

sul volto, che emerge da un pozzo. Sadako, la protagonista del film *Ringu* (The Ring, 1998) è solo l'ultima di una lunga serie di figure di fantasmi femminili, e il riferimento a Okiku è molto chiaro (Sumpter 2006; Scherer 2014). Tra i più spaventosi fantasmi giapponesi ci sono molte donne maltrattate (Jordan 1985), e ci sono svariate ragioni per cui i fantasmi femminili sono considerati particolarmente spaventosi.

Anzitutto, c'è la questione della devianza, della non conformità al modello ortodosso. Le società in cui i maschi sono i detentori del potere danno grandissima importanza al fatto che le donne si comportino secondo i canoni morali prevalenti (Miller e Bardsley 2005; Audoly 2021). Con una semplificazione: i fantasmi femminili non si comportano come «donne», ma come il loro opposto. Mentre in vita le donne debbono essere docili, umili, rassicuranti, le loro manifestazioni spettrali sono indomite, aggressive, terrificanti. Inoltre, i fantasmi recidono la fondamentale associazione tra corpo femminile e riproduzione: essi non generano la vita, ma rappresentano (e spesso infliggono) la morte. Sono, pertanto, socialmente ed esistenzialmente spaventosi.

Connessa a quest'ultima riflessione c'è l'idea della donna come intrinsecamente «impura». Persino il monopolio femminile della maternità è collegato al concetto di *kegare* (appunto, «impurità»): il sangue mestruale e l'emissione di fluidi corporei durante il parto sono considerati entrambi profondamente «inquinanti» da un punto di vista religioso. Non è questa la sede per discutere le complesse implicazioni religiose del *kegare*: basti qui ricordare che le donne, in quanto ontologicamente impure, erano considerate creature più facilmente destinate a divenire fantasmi o demoni (Scherer 2014, 74).

Lo stesso aspetto degli spettri femminili è considerato una rappresentazione delle paure maschili verso la sessualità delle donne. Come sostiene Ikoma:

Japanese sexualized female ghosts with bruised body can be translated into an expression of women's unspoken words, about their sufferings and frustration under the severe oppression, and especially about the society's neglect and despise of their female sexual bodies (Ikoma 2006, 199).

Il giurista, ovviamente, è più interessato alla percezione dell'ingiustizia, e alla mancanza di rimedi di natura legale disponibili per i personaggi femminili. Ovviamente le storie di fantasmi devono essere estremizzate, allo scopo di rappresentare in modo inequivocabile lo squilibrio. E tuttavia, pur con qualche esagerazione e semplificazione, esse convogliano in modo molto chiaro la situazione di disparità legale tra uomini e donne nel periodo Edo.

Il sovrannaturale giapponese è composto da molte creature e personaggi (Komatsumi 2017; Miyake 2014), ma senza dubbio i fantasmi (*yūrei*) giocano un ruolo fondamentale nella rappresentazione delle dinamiche umane, con una forte componente didattico-moralizzatrice. A ciò si aggiunga che, sebbene vi siano numerosi esempi di spettri maschili, l'immaginario collettivo vede spesso le donne come soggetti principali, e infatti, parlando di arti visive (in particolare con riferimento agli *yūrei-zu*), le più famose rappresentazioni di fantasmi sono di dame (Addiss 1985).

Come detto, il periodo Edo vide un fiorire di storie e rappresentazioni (nel *bunraku*, nel *kabuki*) con il tema ricorrente di spettri femminili intenti a compiere vendet-

te contro i loro oppressori in vita. Come segnalato da Addiss (Addiss 1985, 179), e confermato da studiosi più affermati (Walthall 1986a, 1083), queste storie furono particolarmente di successo perché andavano ad appagare il gusto di un pubblico urbano e «proletario», consentivano una sorta di rivincita di classe in una società che aveva cristallizzato e interiorizzato la gerarchia fino ai limiti estremi, e dove le manifestazioni esplicite del dissenso non erano soltanto invisibili alle *elite* dominanti, ma cozzavano con la morale prevalente al punto da mettere a disagio gli stessi oppressi.

In tutto ciò il ruolo della donna è particolarmente significativo, soprattutto alla luce del contrasto, spesso presente nelle storie di fantasmi, tra la sostanziale mitezza della protagonista in vita e la sua ferocia come spettro vendicativo.⁹ Ovviamente ci sono infinite sfumature al riguardo, e non tutte le trame sono univoche in questa direzione:¹⁰ come visto, anche le stesse storie presentavano variazioni in base al *medium*, al pubblico, al periodo storico.

La storia di Okiku è particolarmente significativa perché possiede una peculiare valenza «intersezionale»: si pone infatti al crocevia dell'oppressione sociale e di genere, fornendo dunque un modello eroico per tutte le donne, fossero pur esse serve. L'immagine del fantasma di Okiku che esce dal pozzo (specialmente celebre nella versione di Hokusai, in cui essa ha fattezze quasi vermiformi) è diventata presto un classico nelle rappresentazioni del soprannaturale giapponese. E dunque: il diritto dava ovviamente al nobile, ma anche al marito, al padre, al fratello, e al figlio maggiore, ampi poteri verso le donne, che potevano arrivare, nel caso di *Banchō Sarayashiki*, alla sostanziale impunità per un crimine. Ma davanti all'ingiustizia e nel cuore della notte le leggi non sono di alcun conforto, e l'inesorabile conta di Okiku, un «Convitato di pietra» dalle fattezze delicate, viene pronunciato per ricordarcelo.

Bibliografia

- Addiss, Stephen. a cura di. 1985. *Japanese Ghosts & Demons: Art of the Supernatural*. New York: Braziller.
- Aronson, Bruce E. 2013. "My Key Phrase for Understanding Japanese Law: Japan as a Normal Country-with Context". *Mich. St. Int'l L. Rev.* 22: 815-37.

⁹ Uno degli esempi paradigmatici è una delle versioni de *Il Calderone di Kibitsu*: nella storia la protagonista, moglie devota e fedele, scopre che il marito ha intrecciato una relazione con una prostituta. Messo di fronte alla propria colpa, il marito dichiara che intende tornare con la moglie, ma che necessita di denaro per allontanare la propria amante. Dopo che la moglie ha venduto tutto ciò che possiede, inclusi i suoi magnifici capelli corvini, il fedifrago consorte fugge con la prostituta, e la signora ne muore di crepacuore. Il suo spettro rancoroso farà in modo di tormentare gli amanti fino a causarne la morte, ma non solo: ogni uomo che si troverà ad incontrare il fantasma ne finirà scotennato come vendetta a nome del genere femminile contro ogni maschio potenzialmente infedele.

¹⁰ Ad esempio, ne *La Lanterna delle Peonie*, il fantasma protagonista intreccia una relazione amorosa con il suo promesso sposo vivente: la conseguenza è il prosciugamento dell'energia vitale della vittima, ma di per sé la narrazione non è affatto cruenta, anzi. Tale storia fungerà da capostipite per un genere preciso di rappresentazioni aventi per oggetto incontri di natura sessuale con fantasmi. Si vedano Iwasaka e Toelken 1994, 111.

- Audoly, Samantha. 2021. "Dinamiche di relazione fra uomo e donna nel Genji monogatari e nello Yoru no nezame analizzate secondo l'orientamento psicodinamico." In *Sguardi sul Giappone da Oriente e Occidente*, a cura di Simone Dalla Chiesa, Cristian Pallone, Virginia Sica, 221-25. Cafoscarina: Venezia.
- Brandon, James R., e Samuel L. Leiter. a cura di. 2004. *Masterpieces of Kabuki. Eighteen Plays on Stage*. University of Hawaii Press.
- Colombo, Giorgio Fabio. 2013. "Japan as a victim of comparative law." *Mich. St. Int'l L. Rev.* 22: 731-53.
- Colombo, Giorgio Fabio. 2016. "Sakura Sōgorō: Law and Justice in Tokugawa Japan through the Mirror of a Ghost Story." *Law & Literature*, 1-16.
- De Antoni, Andrea. 2011. "Ghost in Translation. Non-Human Actors, Relationality, and Haunted Places in Contemporary Kyoto." *Japanese Review of Cultural Anthropology* 12: 27-49.
- Dolin, Kieran. 1999. *Fiction and the Law. Legal Discourse in Victorian and Modernist Literature*. Cambridge University Press.
- Enchō, San'yūtei. 2012. *La lanterna delle peonie. Storia di fantasmi*, a cura di Matilde Mastrangelo. Venezia: Marsilio.
- Fuess, Harald. 2004. *Divorce in Japan. Family, Gender and the State 1600-2000*. Stanford University Press.
- Givens, Stephen. 2013. "The Vagaries of Vagueness: An Essay on Cultural vs. Institutional Approaches to Japanese Law." *Mich. St. Int'l L. Rev.* 22: 839-78.
- Hall, John W. 1974. "Rule by Status in Tokugawa Japan." *Journal of Japanese Studies* 1 (1): 39-49.
- Ikegami, Eiko. 1995. *The Taming of the Samurai. Honorific Individualism and the Making of Modern Japan*. Harvard University Press.
- Ikoma, Natsumi. 2006. "Why do Japanese Ghosts have No Legs? – Sexualized Female Ghosts and the Fear of Sexuality." In *Dark Reflections, Monstrous Reflections: Essays on the Monster in Culture*, a cura di Sorcha Ni Fhlainn, 189-200. Mansfield College.
- Iwasaka, Michiko, e Barre Toelken. 1994. *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*. Utah State University Press.
- Jordan, Brenda. 1985. "Yūrei: Tales of Female Ghosts." In *Japanese Ghosts and Demons: Art of the Supernatural*, a cura di Stephen Addiss, 25-33. New York: George Braziller, Inc.
- Kawashima, Takeyoshi. 1963. "Dispute Resolution in Contemporary Japan." In *Law in Japan: The Legal Order in a Changing Society*, a cura di Arthur Taylor von Mehren, 41-72. Harvard University Press.
- Kawashima, Takeyoshi. 1967. *Nihonjin no hōishiki*. Tokyo: Iwanami Shoten.
- Komatsu, Kazuhiko. 2017. *An Introduction to Yōkai Culture: Monsters, Ghosts and Outsiders in Japanese History*, tradotto da Hiroko Yoda e Matt Alt [first edition]. Tokyo: Japan Publishing Industry Foundation for Culture.
- Mastrangelo, Matilde. 2022. "Ghost in Intertextuality. Sarayashiki Between *wagei* and Local Tradition." In *Images from the Past: Intertextuality in Japanese Premodern Literature*, a cura di Carolina Negri e Pier Carlo Tommasi, 129-42. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Matsuda, Aoko. 2022. *Nel paese delle donne selvagge*. A cura di Gianluca Coci. Roma: Edizioni e/o.
- Miller, Laura, e Jan Bardsley, a c. di. 2005. *Bad Girls of Japan*. 1. ed, 2005. New York: Palgrave Macmillan.
- Miller, William I. 1998. "Clint Eastwood and Equity: Popular Culture's Theory of Revenge." In *Law in the Domains of Culture*, a cura di Austin Sarat e Thomas R. Kearns, 161-202. The University of Michigan Press.

- Miyake, Toshio. 2014. *Mostri del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Noda, Yoshiuki. 1976. *Introduction to Japanese Law*, tradotto da Anthony Angelo [english edition]. University of Tokyo Press.
- Reider, Noriko T. 2000. "The Appeal of *Kaidan*, Tales of the Strange." *Asian Folklore Studies* 59 (2): 265-83.
- Reider, Noriko T. 2001. "The Emergence of *Kaidan-shū*. The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo period." *Asian Folklore Studies* 60: 79-99.
- Sagiyama, Ikuko; Andrea Maurizi; Maria Teresa Orsi; Matilde Mastrangelo; Adriana Boscaro. 2012. "Mononoke e dintorni: fenomeni di possessione e apparizioni di fantasmi nella letteratura giapponese." In *Nuove prospettive di ricerca sul Giappone*, a cura di Giorgio Amitrano e Silvana De Maio, 39-102. Università degli Studi di Napoli L'Orientale.
- Scherer, Elisabeth. 2014. "Haunting Gaps: Gender, Modernity, Film and the Ghosts of *Yotsuya Kaidan*." *Journal of Modern Literature in Chinese* 1 (12): 73-88.
- Stanley, Amy. 2007. "Adultery, Punishment, and Reconciliation in Tokugawa Japan." *Journal of Japanese Studies* 33 (2): 309-35.
- Steenstrup, Carl. 1996. *A History of Law in Japan until 1868*. Leiden: Brill.
- Sumpter, Sara L. 2006. "From Scrolls to Prints to Moving Pictures: Iconographic Ghost Imagery from Pre-Modern Japan to The Contemporary Horror Film." *Explorations: The Undergraduate Research Journal* 9: 5-24.
- Ueda, Akinari. 1988. *Racconti di pioggia e di luna*, a cura di Maria Teresa Orsi. Venezia: Marsilio.
- Upham, Frank K. 1998. "Weak Legal Consciousness as Invented Tradition." In *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, di Stephen Vlastos, 48-66. University of California Press.
- Upham, Frank K. 2002. "Mythmaking in the Rule of Law Orthodoxy." *Carnegie Endowment for International Peace Working Papers* 30: 1-33.
- Vlastos, Stephen. 1986. *Peasant Protests and Uprisings in Tokugawa Japan*. University of California Press.
- Walthall, Anne. 1983. "Narratives of Peasant Uprisings in Japan." *The Journal of Asian Studies* 42 (3): 571-87.
- Walthall, Anne. 1986a. "Japanese Gimin: Peasant Martyrs in Popular Memory." *The American Historical Review* 91 (5): 1076-102.
- Walthall, Anne. 1986b. *Social Protest and Popular Culture in Eighteenth-Century Japan*. The University of Arizona Press.
- Wetmore, Kevin J. 2008. "Avenge Me!: Ghosts in English Renaissance and Kabuki Revenge Dramas." In *Revenge Drama in European Renaissance and Japanese Theatre: From Hamlet to Madame Butterfly*, 75-90. Londra: Palgrave MacMillan.

Kannon alla julienne e Fudō Myōō in salamoia. Parodie buddhiste commestibili nella Edo del tardo XVIII secolo

Chiara Ghidini

Abstract: The paper focuses on two *kibyōshi* (yellow covers) published in late 18th-century Japan: [*Ote ryōri o shiru nomi*] *Daihi no senrokuhon* and [*Kannon kaichō*] *Mitsutakara rishō no wakatake*. Both works incorporate elements of reference to Buddhism. The first revolves around the bodhisattva Senju Kannon (Thousand-armed Kannon), while the second is centred on the Kannon Fair that took place in Edo in 1777, which showcased the exhibition of the so-called *Tonda reihō* (Flying incredible sacred treasures). The primary aim of the paper is to analyse the diverse parodic elements present within the two *kibyōshi*. Particular attention is paid to the association established between food and religion as a strategic device to elicit laughter from the readers. By exploring the nuances of parody within these works and highlighting the interplay between religious and culinary themes, the paper seeks to uncover how humour is strategically employed to comment on the blending of «sacred» and mundane elements. Through the fusion of seemingly incongruous elements, the reader can gain insights into the cultural, societal, and literary dynamics of the time.

Keywords: *kibyōshi*, food, religion, parody, Edo society

All'inizio del Novecento, il poeta, scrittore e critico letterario inglese Arthur Quiller-Couch scrisse la prefazione a un libro importante dedicato alle parodie e alle imitazioni, curato da Stanley Adam e Bernard White. Nella prefazione Quiller-Couch precisava:

Now, the first thing to be said about Parody is that it plays with the gods ... A deeply religious man may indulge a smile at this or that in his religion; as a truly devout lover may rally his mistress on her foibles, since for him they make her the more enchanting... So, or almost so, should it be with the parodist. He must be friends with the gods, and worthy of their company, before taking these pleasant liberties with them.¹

Che la parodia giochi con le divinità e che il parodista sia in qualche modo legittimato a prendersi delle libertà con queste ultime è un discorso adattabile

¹ Stanley e White, 1912, vi.

anche al contesto di alcuni racconti illustrati giapponesi chiamati *kibyōshi* (copertine gialle), popolari, soprattutto a Edo, nella seconda metà del XVIII secolo, e più precisamente tra il 1775 e i primi anni del 1800.²

I *kibyōshi*, considerati spesso ma non completamente a ragione antesignani dei contemporanei manga,³ rappresentano uno specchio della società mercantile e urbana del tempo, nel quale si riflettono con ilarità e ironia abitudini, frustrazioni, crisi e ambizioni attraverso il ricorso a personaggi tratti dal passato, dal presente e dall'immaginario. Eredi dei cosiddetti *akahon* dalle copertine rosse – libri illustrati (*kusazōshi*) che includono racconti popolari, favole e leggende – e, a partire dalla metà del Settecento, dei *kurohon* con copertine nere, i *kibyōshi* contengono spesso illustrazioni realizzate da artisti famosi dello *ukiyo-e*, tra cui il celebre Santō Kyōden (1761-1816).⁴

Pur ricorrendo ad ambientazioni e figure di epoche diverse per fare riferimento in modo satirico e parodistico al mondo politico e sociale del tempo, i *kibyōshi* furono sottoposti, come e più di altri prodotti del genere del *gesaku*, al vaglio della censura, in particolare quando, con le Riforme dell'era Kansei (1789–1808),⁵ le regole si fecero più severe, o comunque furono applicate in modo più rigido, nel tentativo di assicurare che testo e immagini non risultassero un'offesa alla morale pubblica. Il passaggio di potere da Tanuma Okitsugu (1719-1788), consigliere anziano dello shogunato fino al 1786, a Matsudaira Sadanobu (1759-1829) fu esso stesso oggetto della satira di alcuni *kibyōshi*, ambientati in epoche diverse, ma inequivocabilmente contemporanei nel loro sottotesto.⁶

Alla satira sociopolitica alcuni *kibyōshi* uniscono la parodia di divinità, pratiche e luoghi religiosi popolari in quel determinato periodo storico e, soprattutto, nel contesto urbano. Di recente, Miura Takashi ha esplorato la costellazione di *kibyōshi* a tema religioso, dedicando una parte del suo studio alla parodia di Buddha e dei bodhisattva Jizō e Kannon. Miura si è soffermato su uno dei *kibyōshi* più famosi e venduti all'epoca, opera di Shiba Zenkō (1750-93), che pone al centro la figura di Senju Kannon, Kannon dalle mille braccia.⁷ Pubblicato nel 1785, il libretto è noto col titolo di [*Ote ryōri o shiru nomi*] *Daihi no senrokuhon*,⁸ che in traduzione può essere reso, senza considerare la prima parte in parentesi quadre, come *La grande compassione alla julienne*. *Daihi*, la grande compassione, fa riferimento a Kannon, particolarmente legata alla nozione mahāyāna di compassione, ma rinvia anche al *daikon*, la grande radice, il ravanello bianco tipico della cucina giapponese; il *sen* (mille) di *senrokuhon*,⁹ invece,

² Per approfondimenti si rimanda a Miura 2017.

³ Su questo aspetto si veda Miura 2017, 226-30.

⁴ Hioki 2009.

⁵ *Kansei no kaikaku*.

⁶ Sul rapporto tra le riforme dell'era Kansei e la censura cfr. Kornicki, 1977, 153-54.

⁷ Miura 2017.

⁸ 御手料理御知而已大悲千禄本.

⁹ 千禄本.

è un richiamo a Senju Kannon, mentre il termine omofono *senrokuhon*¹⁰ indica il tagliare le verdure in strisce strette e lunghe, «alla julienne». Se si considera il titolo per intero, includendo la prima parte (*Ote ryōri o shiru nomi*), ulteriori allusioni emergono. Alla lettura culinaria: «cucina fatta in casa» (*oteryōri*), «ingrediente del brodo» (*oshiru no mi*)¹¹ e «*daikon* alla julienne» (*daikon no senrokuhon*),¹² si sovrappone quella religiosa: «solo chi sa (segreta)» (*o shiru nomi*),¹³ «Kannon della grande compassione dalle mille braccia» (*daihi no senju kannon*)¹⁴ e «ricompensa» (*roku*).¹⁵

Nella storia, persino la potente Senju Kannon è travolta dalla crisi economica generata dai provvedimenti fiscali basati sul profitto proveniente dalle attività mercantili ideati da Tanuma Okitsugu, che aveva introdotto la moneta di argento nel tentativo di dare vita a un fondo nazionale.¹⁶ Per porre fine alle ristrettezze economiche, Senju Kannon decide di mettere a buon uso le sue innumerevoli braccia, dandole in affitto a una varietà di personaggi, con il divieto che queste siano usate per la masturbazione maschile. Sebbene resti a corto di braccia, il bodhisattva inizia a godere del profitto del suo business. Non mancano contrarietà e insuccessi: alcuni personaggi restituiscono ciò che avevano preso in affitto in condizioni tutt'altro che ottimali, altri, invece, incontrano qualche difficoltà nel far fare alla mano quello che speravano fosse in grado di fare. L'analfabeta, per esempio, crede di poter finalmente scrivere in giapponese, ma Kannon è Avalokiteśvara, un bodhisattva indiano, e sa scrivere solo in sanscrito.¹⁷

Nella società dell'epoca, popolata da samurai, mercanti, cortigiane e mendicanti «fluttuanti», Shiba Zenkō infiltra personaggi del passato e demoni dell'immaginario, giustapponendo, attraverso un anacronismo creativo, figure che appartengono non solo a classi ma anche a tempi differenti.¹⁸ La vivacità di Edo, comunemente evocata in relazione al suo quartiere di piacere più famoso, Yoshiwara, e l'ilarità scaturita dalle situazioni e dai giochi di parole sono elementi che si fondono con altri meno leggeri. Se l'amputazione progressiva, e provvisoria, delle braccia di Senju Kannon è fonte di riso, nell'immaginario del lettore del tempo è anche collegata a eventi tragici realmente accaduti, e in particolare all'eruzione del Monte Asama che, nel 1783, aveva causato il macabro passaggio di arti recisi che galleggiavano lungo il fiume sino a Edo.¹⁹

¹⁰ 千六本.

¹¹ 御汁の実.

¹² 大根の千六.

¹³ 御知而已.

¹⁴ 大悲千手観音.

¹⁵ 禄.

¹⁶ Caroli Gatti 2017, 142.

¹⁷ Miura 2017. Cfr. anche la versione digitale del *kibyōshi*: <https://da.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/portal/assets/caa890d2-b366-4634-8063-63fe7f7e86a6>.

¹⁸ Sull'uso dell'anacronismo, cfr. Smith 2017, 142.

¹⁹ Sumie e Watanabe 2013, 125. Cfr. anche Segawa Seigle (1993, 165), che cita in traduzione un passo del *Nochimigusa*: «The river carried the corpses of men, women, and priests, and bodies

Dal punto di vista religioso, nella parodia del *kibyōshi*, Senju Kannon non appare molto diversa da un comune essere umano. La sua incondizionata compassione verso gli esseri senzienti evapora quando, piuttosto che utilizzare le mille braccia per «prestare una mano» – gratuitamente – ai sofferenti e ai bisognosi, lo fa a scopo di lucro per assicurarsi la propria salvezza materiale. Oltre ad avere il *physique du rôle* adatto alla storia, Kannon dalle mille braccia è anche una scelta motivata proprio dalla sua popolarità nella Edo di quel periodo, non solo come oggetto di devozione, ma anche perché associata al *Senju darani*,²⁰ una pratica rituale ritenuta particolarmente efficace e introdotta nel più celebre tempio di Edo, il Sensōji di Asakusa, da Kōnen sōjō²¹ nel 1712.²²

Alla parodia di Kannon contribuiscono i riferimenti culinari «nascosti» nel titolo, che sembrano associare le qualità e i benefici del bodhisattva a quelle di un menu artigianale. A differenza di Shiba Zenkō, che utilizza l'omofonia di termini appartenenti al mondo gastronomico e termini buddhisti per creare effetti comici, nel *kibyōshi* scritto da Yoneyama Teiga e illustrato da Tori Kiyotsune nel 1777, dal titolo [*Kannon kaichō*] *Mitsutakara rishō no wakatake*²³ (Germogli di bambù e benedizioni dei tre gioielli nel Kannon *kaichō*), il cibo è inserito nell'ottica del *mitate*, una tecnica di rappresentazione allusiva in voga nel periodo di Edo (1603-1868), attraverso la quale oggetti e immagini appartenenti a mondi differenti erano abbinati insieme per produrre effetti umoristici.²⁴

[*Kannon kaichō*] *Mitsutakara rishō no wakatake* è legato al *kaichō* celebrato a Edo del 1777. Il *kaichō*, cioè l'apertura temporanea e dunque straordinaria al pubblico di una immagine buddhista segreta (*hibutsu*) custodita in un tempio o in un santuario, non offriva solo ricompense religiose, legate all'efficacia prodigiosa delle icone buddhiste esposte, ma anche una serie di intrattenimenti mondani. Nel tempo, si erano sviluppate due aree di intrattenimento principali a Edo: Okuyama ad Asakusa e Hirokōji nel Ryōgoku.²⁵ In occasione del Kannon *kaichō* cui il *kibyōshi* fa riferimento furono esposti manufatti insoliti,²⁶ chiamati

without hands and legs, without heads, one holding a child, another wrapped in a mosquito net, still another with a bit of fabric around the hip, some hands holding each other, some bodies cut in half».

²⁰ La *dhāraṇī*, spesso intesa come un dispositivo mnemonico, è una formula, un'invocazione o un incantesimo che protegge o produce un particolare risultato.

²¹ Kōnen era il monaco principale (*sōjō*) del Sensōji.

²² Amino 1962, 489.

²³ 観音開帳三宝利生初竹.

²⁴ Nel corso della storia giapponese il *mitate* è usato in modi e ambiti differenti: può indicare un dispositivo retorico o, ed è il caso in questione, un *visual pun*, per usare la definizione fornita da Adam Kern (Kern 2019, 125).

²⁵ Hiruma 1973, 444.

²⁶ Alcuni oggetti potevano essere anche di grandi dimensioni. Nel 1827, però, le grandi dimensioni furono vietate: cfr. Suzuki 2022, 87.

tonda reihō,²⁷ tesori sacri volanti, o, se si considera un omofono del termine *tonda* (volante), tesori sacri incredibili, assurdi.

I *tonda reihō* del 1777, *mitate* e parodia del *kaichō* buddhista ideati da Namazubashi Gensaburō, attirarono una folla di curiosi tale da rendere impossibile l'ingresso a molti, e tra questi al *daimyō* Yanagisawa Nobutoki (1724-92), costretto ad ammirare la qualità straordinaria delle opere solo da lontano.²⁸ Gli oggetti a tema religioso esposti, tra cui la triade del Buddha Amida, Fudō Myōō, En no Gyōja e i due demoni al suo seguito, Goki e Zenki, erano stati realizzati con pesce essiccato e conchiglie. I corpi della triade buddhista erano composti da pesci volanti, le loro teste da abalone, l'aureola del Buddha da uno stoccafisso, mentre i piedistalli a forma di loto erano resi attraverso ciotole per *miso*. La testa di Fudō Myōō, insieme a Kannon una delle divinità più venerate nel periodo di Edo, era composta da un salmone, l'abbigliamento da sfoglie di sardine essiccate, la spada era un coltello per sashimi, il *kāshāya* era fatto di *konbu*, e le fiamme dell'aureola erano formate da gamberi di Kamakura.²⁹

I *tonda reihō* non erano solo rappresentazioni di oggetti religiosi, ma anche di elementi tratti da storie e leggende antiche, quali il drago, la tigre, l'albero e i boccioli di pruno. Realizzati come per gli altri oggetti con pesce essiccato e altri ingredienti, questi ultimi sono raffigurati in un'illustrazione inserita da Kyokutei Bakin (1767-1848) nel suo *Enseki zasshi* (Gemme senza valore, 1811), in cui il drago ha la testa realizzata con polpo essiccato, gli occhi con *sazae* (*turbo cornutus*), le squame con gamberi di Shiba, le corna con pesce *ayu* essiccato, le nuvole con alghe di mare, la lingua con la coda di un gambero e i denti con semi di sesamo. La tigre, invece, ha la testa realizzata attraverso una combinazione di funghi *shiitake*, la pancia fatta di *konnyaku*, gli occhi di uova, i denti di castagne essiccate, gli artigli di aglio, la lingua di peperoncini piccanti e la coda di *daikon* essiccato. L'albero è fatto di salmone e i fiori di pruno di peperoncini.³⁰

Il materiale usato per i *tonda reihō*, oltre a creare effetti spettacolari e comici per sorprendere il pubblico, suggerisce anche il tipo di regime alimentare degli abitanti di Edo, basato su stufati, verdure cotte e zuppe. I cibi e gli ingredienti che circolavano in quel periodo possono essere individuati anche grazie a una serie di utili documenti del XIX secolo, tra cui lo *Edo ōrai* (Passeggiate a Edo), il *Zoku Edo ōrai* (Passeggiate a Edo, continuazione) e lo *Edo meisho zue* (Guida illustrata ai luoghi celebri di Edo, 1798-1834). Lo *Edo Meisho zue* fornisce una lista estremamente varia di pesci e frutti di mare salati ed essiccati venduti nel mercato ittico di Nihonbashi, tra cui la carpa giapponese, il pesce bianco, le lumache di mare, i gamberi di Shiba e le anguille. Gli ingredienti utilizzati per i

²⁷ 飛多靈宝.

²⁸ Yanagisawa ne scrive nel suo *Enyu nikki*, un «diario di banchetti» che tenne dal 1773 al 1785. Cfr. Choi 2011, 5-6.

²⁹ Choi 2011, 1-32.

³⁰ Marquet 2010, 41-53. Cfr. anche il sito dell'Università di Waseda con la trasformazione digitale dell'opera https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/i05/i05_00116/i05_00116_0003/i05_00116_0003_p0029.jpg

tonda reihō rientravano in gran parte tra i cibi tipici della dieta della popolazione di Edo basata su riso, verdure, prodotti della soia come il tofu, *daikon* fresco o essiccato, sardine, pesce fresco, pesce marinato e frutti di mare.³¹ L'illustrazione che ritrae i *tonda reihō* commestibili esposti in occasione del *kaichō* è inclusa nel *Mitsutakara rishō no wakatake* ed è una parte non irrilevante del testo. Tuttavia, nel corso della narrazione illustrata, il tono parodistico che ci si aspetterebbe di trovare in un *kibyōshi* appare meno esplicito, soprattutto rispetto al *Daihi no senrokuhon* di Shiba Zenkō, e i contenuti rimandano piuttosto ai *kurohon*, centrati sul tema dell'avventura. Le prime scene di *Mitsutakara rishō no wakatake* condividono, per certi aspetti, la struttura formale di un *engi emaki*, rotolo illustrato che descrive le origini di un tempio o santuario. La storia, infatti, si apre con il ritrovamento da parte di tre fratelli durante una battuta di pesca della statua di Kannon, poi celebre come Asakusa Kannon, ai tempi di Suiko *tennō* (554-628). Segue un salto temporale, che trasporta il lettore all'epoca contemporanea. Asakusa Kannon è il bodhisattva cui si rivolgono Takeya Kyūbei e la moglie perché esaudisca il loro desiderio di avere figli. Nascono tre figlie, tutte femmine, che, una volta divenute adulte, trovano marito. La fortuna sembra abbandonare i «tre gioielli» di Takeya quando, nel recarsi al *kaichō* e all'esposizione dei *tonda reihō*, subiscono un tentativo di rapimento da parte di tre furfanti travestiti da *kōkeishi*, venditori itineranti coreani di dolci e medicinali, e da *nenbutsu ameuri* (o *amaida ameuri*), venditori di caramelle del *nenbutsu* del Buddha Amida.³² La disavventura ha fine grazie all'intervento di tre uomini coraggiosi che, in una scena tanto eroica quanto raccapricciante, uccidono i malintenzionati. L'immagine finale riporta il lettore nella dimensione devozionale del *kaichō* e ritrae le figlie di Kyūbei, insieme ai rispettivi mariti, dinnanzi alla piccola ma prodigiosa statua di Asakusa Kannon.³³

Mitsutakara rishō no wakatake, ricco di riferimenti ai mestieri del tempo e alla vita sociale di Edo, è caratterizzato da forme di parodia più sottili, che emergono grazie all'inserimento della illustrazione dei *tonda reihō*, a loro volta parodia artistica degli *hibutsu* del *kaichō*, e alla descrizione della commercializzazione del *nenbutsu* attraverso i venditori di caramelle col *brand* della Terra pura. L'elemento devozionale sembra tuttavia resistere alla parodia nella scena finale del *kibyōshi*, che trasporta nuovamente il lettore nello spazio religioso del *kaichō*. Asakusa Kannon non è un manufatto destinato a sorprendere e divertire lo spettatore, ma una statua da venerare. Del resto, una moltitudine di visitatori laici

³¹ Ishikawa 1994, 137-57.

³² La pratica del *nenbutsu* comporta la recitazione dell'invocazione *Namu Amida Butsu*, Lode al Buddha Amida.

³³ La storia di Takeya Kyūbei condivide non pochi aspetti con un aneddoto presente nel *Bukō nenpyō* (Cronologia di Edo nella provincia di Musashi), in cui è menzionata la moglie del proprietario del *funayado* (locanda galleggiante) Wakatakeya di Yanagibashi a Edo, che dà alla luce tre bambine. La storia include figure popolari di Edo come i *kōkeishi*, presenti anche nel *kibyōshi*, ed è collegata ai prodigi e al *kaichō* del tempio di Asakusa Kannon. Cfr. *Nihon koten bungaku daijiten* 1984, 605.

si rivolgeva alla Kannon del Sensōji di Asakusa. Al di là di rese più o meno irriverenti presenti nella letteratura e negli eventi di intrattenimento dell'epoca, l'aspetto economico costituiva una costante nella quotidianità delle organizzazioni buddhiste in generale e del Sensōji in particolare. Coloro che si recavano presso il tempio e non potevano permettersi i costi elevati delle sue funzioni religiose, rendevano omaggio a Kannon, «bodhisattva urbano» dai poteri prodigiosi, donando offerte in moneta (*saisen*) e acquistando talismani e amuleti.³⁴

La parodia associata al cibo, di Senju Kannon, dei *kaichō*, di un «*amai*» (dolce) Amida in vendita lungo le strade della città, si fonde con il gusto per l'avventura e per gli effetti teatrali, restituendo anche ai lettori di oggi un menu simbolico della Edo di fine Settecento.

Bibliografia

- Amino, Yūshun. 1962. *Sensōji shidan shō*. Tokyo: Sensōji kyōkabu.
- Caroli, Rosa e Gatti, Francesco. 2017. *Storia del Giappone*. Bari: Laterza.
- Choi, Kyongkuk. 2011. "Edo jidai ni okeru 'tenjigata mitate'." *Kokusai Nihon bungaku kenkyū shūkai kaigiroku* 35: 1-32.
- Hioki, Kazuko. 2009. "Japanese Printed Books of the Edo Period (1603–1867): History and Characteristics of Block-printed Books." *Journal of the Institute of Conservation* 32:1, 79-101.
- Hiruma, Hisashi. 1973. *Edo no kaichō*, in *Edo chōnin no kenkyū*, a cura di Nishiyama Matsunosuke, vol. 2, 273-472. Tokyo: Yoshikawa kōbunkan.
- Hur, Nam-lin. 2000. *Prayer and Play in Late Tokugawa Japan: Asakusa Sensoji and Edo Society*. Harvard University Asia Center.
- Ishikawa, Hiroko. 1994. "Edo jidai ni okeru shoku o torimaku sho fūzoku no kenkyū." *Urakami zaidan kenkyū hōkokusho*, 137-57.
- Sumie Jones e Kenji Watanabe (eds). 2013. *An Edo Anthology: Literature from Japan's Mega-City, 1750-1850*. University of Hawai'i Press.
- Kern, Adam. 2019. *Manga from the Floating World: Comicbook Culture and the Kibyōshi of Edo Japan*. Harvard University Asia Center Publications Program.
- Kornicki, Peter F. 1977. "Nishiki No Ura. An Instance of Censorship and the Structure of a Sharebon." *Monumenta Nipponica* 32 (2), 153-88.
- Marquet, Christophe. 2010. "Edo jidai no jisha kaichō o parodika shita misemono 'tonda reihō'." *Ajia bunka kenkyū* 18, 41-53.
- Miura, Takashi. 2017. "The Buddha in Yoshiwara: Religion and Visual Entertainment in Tokugawa Japan as Seen through Kibyōshi." *Japanese Journal of Religious Studies* 44 (2), 225-54.
- Nihon koten bungaku daijiten*. 1984. vol. 5, Tokyo: Iwanami shoten.
- Segawa Seigle, Cecilia. 1993. *Yoshiwara: The Glittering World of the Japanese Courtesan*. University of Hawaii Press.
- Smith, Christopher S. *Now Long Ago: Anachronism in Edo and Contemporary Japanese Literature*. PhD Dissertation. University of Hawaii at Mānoa.
- J.A. Stanley, Adam, e White, Bernard C (eds). 1912. *Parodies and Imitations, Old and New*, Londra: Hutchinson.

³⁴ Hur 2000, 41-42.

Suzuki, Hiroyuki. 2022. *Antiquarians of Nineteenth-century Japan: The Archaeology of Things in the Late Tokugawa and Early Meiji Periods*. Getty Research Institute.

Sitografia (ultima consultazione: 3-11-2023)

[*Ote ryōri o shiru nomi*] *Daihi no senroku hon*: <https://da.dl.itc.utokyo.ac.jp/portal/assets/caa890d2-b366-4634-8063-63fe7f7e86a6>

Enseki zasshi: https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/i05/i05_00116/i05_00116_0003/i05_00116_0003_p0029.jpg

Kannon kaichō Mitsutakara rishō no wakatake: <https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/100062004?ln=ja>

Ripensare la continuità: la periodizzazione del dopoguerra nel dibattito storiografico giapponese

Noemi Lanna

Abstract: In the early 1970s some Japanese historians embarked on a critical examination of the overwhelmingly positive evaluation of the reforms, most notably Land reform, implemented by the Allied Forces during the Occupation period (1945-52) which had hitherto been predominant. This marked the initial step towards reevaluating the impact of the Occupation on Japanese institutions and, on a broader scale, prompted a reexamination of the discontinuity between the prewar and postwar periods. What was at stake in this long-lasting debate was the very definition of «postwar». This essay delves into the pivotal phases of this debate, aiming to shed light on how the concept of continuity evolved into an essential reference point within the historical debate and how this impacted on the peculiar application of the category of «postwar» to Japanese contemporary history.

Keywords: postwar, Japanese historiography, contemporary history of Japan, Occupation, Cold war

Bisogna davvero fare a fette la storia? Questa domanda provocatoria dà il titolo a un saggio di Jacques Le Goff (Le Goff 2014), ponendo una questione importante, eppure molte volte elusa. Nonostante la partizione in periodi sia una componente essenziale della produzione storiografica, nonché una competenza imprescindibile del mestiere di storico, come essa debba avvenire è tutt'altro che pacifico. Periodizzare, ricorda lo storico Maier, significa in ultima analisi chiedersi cosa è importante, individuando un nesso tra un «prima» e un «dopo». Il concetto di periodo sottende infatti quello di unitarietà, cioè di una coesione che rende possibile – e anzi, evidente – una differenziazione tra ciò che precede un insieme di anni e ciò che li segue. Tuttavia, questa definizione che sembra individuare un affidabile criterio per tagliare a fette la storia è messa in discussione dalla realtà. Nel concreto dipanarsi degli eventi, i mutamenti non sempre avvengono in modo lineare, o quanto meno in modo univocamente intellegibile. Inoltre, non necessariamente il cambiamento è decisivo al punto da poter essere considerato «periodizzante». In base a quale criterio, dunque, decidiamo che alcuni cambiamenti sono così significativi da segnare il passaggio ad un altro periodo? (Maier 1999, 715). Ad esempio, dove alcuni ravvisano i caratteri inequivocabili di una nuova epoca, il Rinascimento, altri vedono le persistenze di un lungo Medioevo che continua a dispiegare i suoi effetti nel tempo (Le

Noemi Lanna, University of Naples L'Orientale, Italy, nlanna@unior.it, 0000-0001-6351-527X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Noemi Lanna, *Ripensare la continuità: la periodizzazione del dopoguerra nel dibattito storiografico giapponese*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.29, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 297-308, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

Goff 2014, 97-132). Le fratture, lungi dall'essere oggettive, sono il prodotto di scelte dello storico che rispondono ad una preliminare individuazione di criteri. Molto spesso essi sono riconducibili al contesto internazionale, assunto come punto implicito di riferimento della narrazione storica, nella convinzione – fallace secondo alcuni –, che «tutto nella società si riorganizzi obbedientemente seguendo la cronologia della geopolitica» (Gluck 1997, 2).

La storia del Giappone non è esente dai rischi associati alla periodizzazione. Come tutte le altre storie è oggetto di una suddivisione che sottende criteri e interpretazioni diverse e, al tempo stesso, è lacerata dalla difficoltà di conciliare il tempo storico globale con le scansioni della storia nazionale. Se si eccettua la convergenza su eventi che hanno segnato una svolta profonda – come la Restaurazione Meiji (1868) unanimemente ritenuta l'inizio della storia moderna del Giappone, seppur all'interno di schemi interpretativi diversi –, tutte le altre epoche non sono state risparmiate dalle controversie sull'individuazione di termini *a quo* e *ad quem* (Asao 1995, 99-103). Di particolare interesse appare il dibattito sulla periodizzazione della storia contemporanea. In primo luogo, si tratta di una questione che chiama in causa una categoria trasversale come «dopoguerra». Apparentemente neutro e cronologicamente riferito agli anni successivi ad un conflitto (in particolare, la Seconda guerra mondiale), il termine è stato utilizzato con modalità varie in riferimento a diverse esperienze storiche e con differenti implicazioni in termini di classificazione e organizzazione della memoria nazionale.

In secondo luogo, si tratta di un tema che evidenzia in modo interessante le caratteristiche del dibattito storiografico giapponese. Molti autori hanno richiamato l'attenzione sul peculiare utilizzo che è stato fatto della categoria di «dopoguerra» (*senjo*) in Giappone. In particolare, l'attenzione si è concentrata sulla lunga durata del dopoguerra e sul modo in cui la sua fine è stata dibattuta. La storica Gluck, ad esempio, ha evidenziato come in Giappone sia stata esasperata l'ossessione per le «fini», predominante in molti Paesi negli anni Novanta dello scorso secolo. Nell'arcipelago, i dibattiti sulla fine della Guerra fredda, del moderno e sulla «fine della storia», hegelianamente intesa e teorizzata da Francis Fukuyama nel suo celebre *The End of History and Last Man*, sono stati più intensi che altrove, anche come conseguenza di un'altra significativa fine, quella dell'era Shōwa (1926-89), che ha letteralmente chiuso un'epoca. Paradossalmente, a questa parossistica discussione sulle varie fini e sulle loro implicazioni non è corrisposta la fine effettiva del periodo postbellico. I «molteplici dopoguerra» (*multiple postwars*) nei quali secondo Gluck si è manifestato il dopoguerra in Giappone dopo il 1945, hanno goduto di una longevità che in molti casi è andata oltre i limiti definiti dalla fine della modernità e della Guerra fredda (Gluck 1997, 14-23). Il dopoguerra, come ha evidenziato Harootunian, è stato trasformato in un «potente tropo che condensa la temporalità di una durata in un presente e in un panorama spaziale senza fine». Rin vigorito da questa «spazializzazione» e ben radicato nel «rifiuto della temporalità», *senjo* ha acquisito in Giappone una persistenza anomala. Per questo motivo, è arduo trovare un Paese in cui così a lungo e con così tanta nostalgia si è indugiato sul dopoguerra (Harootunian 2000, 714-21).

In questo saggio analizzeremo il dibattito sulla periodizzazione della storia contemporanea in Giappone, con particolare riferimento alla questione della continuità tra anteguerra e dopoguerra. I confronti che hanno impegnato gli storici giapponesi negli anni Settanta e Novanta saranno il punto di partenza per una riflessione sui tempi e sui modi attraverso i quali il principio della discontinuità tra il prima e il dopo il 1945 è stato progressivamente messo in discussione, sollecitando un ripensamento della categoria di «dopoguerra».

1. Il dibattito sul termine *a quo*: continuità o discontinuità?

La riflessione sulla storia postbellica è stata assai precoce in Giappone. Risale ai primi anni Cinquanta la pubblicazione di opere che analizzano quanto accaduto dopo il 1945, come testimoniato dai volumi: *Gendai Nihon no rekishi* (*La storia contemporanea del Giappone*, 1952) di Inoue Kiyoshi, Suzuki Masashi, Okonogi Shinzaburō e *Gendaihen* (*L'età contemporanea*, 1951-1953) di Inoue Kiyoshi, parte di un'imponente collana sulla storia del Giappone (Inoue, Suzuki; Okonogi 1952; Inoue 1951-1953). La memoria del recente e tragico conflitto e gli stimoli a riflettere criticamente sul passato – indirettamente sollecitati anche dai provvedimenti delle Forze alleate – contribuiscono ad alimentare un interesse per la storia cospicuo, che trova negli storici una valida sponda e nei giapponesi una consistente porzione di lettori, nonostante le ostative condizioni materiali nelle quali versava gran parte della popolazione.

Negli anni Settanta iniziano ad essere dibattuti alcuni aspetti che riguardano le modalità di periodizzazione del dopoguerra. Uno dei temi che occupa gli storici è la questione della discontinuità rispetto al periodo «prebellico» (*senzen*). La storiografia giapponese, seppur divisa negli esiti interpretativi, non aveva sino ad allora messo in discussione la cesura tra l'anteguerra e il dopoguerra. Il 15 agosto 1945, data dello storico discorso dell'imperatore Shōwa trasmesso via radio alla nazione, era unanimemente ritenuto l'inizio del periodo postbellico. Di fatto, non solo un inizio, ma anche un vero e proprio spartiacque che separava due periodi dei quali si evidenziava la natura antitetica: all'anteguerra totalitaristico, militaristico e liberticida veniva contrapposto il dopoguerra democratico, pacifista e ispirato all'ideale dello stato di diritto. Corollario di questa interpretazione era una valutazione sostanzialmente positiva delle riforme portate avanti negli anni dell'Occupazione che ne sottolineava la natura migliorativa, se non rivoluzionaria.

Il dibattito sulla discontinuità tra il periodo prebellico e quello postbellico prende le mosse nel settore della storia economica, dove sono oggetto di una riconsiderazione critica le tesi dell'economista Yamada Moritarō (1897-1980), sino ad allora ritenute un punto di riferimento imprescindibile. Yamada era un autorevole esponente della Kōza-ha, la scuola che si era imposta nel dibattito sul capitalismo giapponese degli anni Venti e Trenta, interpretando la transizione dal feudalesimo al capitalismo come una mancata rivoluzione democratico-borghese. Secondo gli studiosi della Kōza-ha, il fatto che la Restaurazione Meiji avesse lasciato intatto l'istituto del *tennō* e la assolutistica

struttura di potere incentrata su di esso (*tennōsei*) aveva creato le premesse per una *escalation* nazionalistica (la guerra sino-giapponese, il conflitto nippo-russo, l'annessione della Corea, l'incidente mancese ecc.) culminata nel «fascismo tennoistico» e nella Guerra del Pacifico.¹ Sul piano economico, gli esiti di questo processo erano individuabili nella «distorsione» del capitalismo giapponese, qualificato da Yamada come «militare e semi-servile». L'immissione coercitiva nel sistema capitalistico mondiale aveva costretto il Giappone ad una massimizzazione del potere economico e militare finalizzata ad evitare la colonizzazione, accentuando in questo modo ancor più la divergenza rispetto ai modelli capitalistici di sviluppo delle potenze occidentali (Mazzei 1979, 21-22). Questo sistema capitalistico era terminato per effetto della Riforma agraria varata dalle forze di occupazione che aveva creato le premesse per la nascita di un nuovo e diverso tipo di capitalismo (Yamada 1950; Mori 2002, 640).

Il principale contributo alla decostruzione delle tesi di Yamada viene da Ōuchi Tsutomu (1918-2009). Muovendo da assunti teorici diversi rispetto a quelli di Yamada – una rilettura delle tesi della Rōnō-ha mediata dall'esegesi di Uno Kōzō (1897-1977) – Ōuchi giunge alla conclusione che non esiste una specificità del caso giapponese valutabile in termini distorsivi, ma piuttosto un suo «ritardo» (*kōshinsei*) rispetto agli stadi di sviluppo del capitalismo così come definiti dal materialismo storico. L'esito di questo ritardo è un capitalismo monopolistico di stato, nato per effetto della Grande depressione e non scalfito dalla postbellica Riforma agraria che non solo non ha realizzato quella «rivoluzione democratica» salutata con compiacimento da Yamada, ma ha avuto anche effetti di segno opposto a quelli auspicati, come lo spopolamento delle campagne (Ōuchi 1975; Mori 2002, 641). Inizialmente confinato nel settore della storia economica, il dibattito coinvolge presto anche altre discipline, ponendo inediti interrogativi sulla natura delle riforme durante gli anni dell'Occupazione. Inizia a farsi strada un'interpretazione meno trionfalistica dei provvedimenti adottati dalle Forze alleate, ben rappresentata dai volumi di Ōe Shinobu (Ōe 1976) e dell'Istituto delle Scienze sociali dell'Università di Tokyo (Tokyo Daigaku shakai kagaku kenkyūjo 1975-1976), che non a caso vengono anch'essi pubblicati negli anni Settanta. Come evidenziato da Mori Takemarō, si passa dalla definizione di «rivoluzione» (*kakumei*) a quella più sobria di «trasformazione» (*henkaku*) per poi approdare al più neutro «riforma» (*kaikaku*), accompagnando questa rettifica dei nomi non solo con una visione meno celebrativa, ma anche con uno stemperamento della linea di divisione tra il prima e il dopo 1945 (Mori 2002, 643).

¹ La Kōza-ha, così denominata dal titolo di una pubblicazione collettiva («Lezioni di storia dello sviluppo del capitalismo giapponese»), fu protagonista insieme alla Rōnō-ha (letteralmente «Scuola degli operai e contadini») della «Controversia sul capitalismo giapponese» (*Nihon shihonshugi ronsō*) tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta del XX secolo (Mazzei 1979, 21-23).

Mentre negli anni Ottanta si assiste ad una riflessione su alcuni aspetti specifici dell'Occupazione alleata, in particolare, sul Processo di Tokyo,² negli anni Novanta il tema della continuità si impone di nuovo all'attenzione degli storici. Questa volta, tuttavia, i due termini cronologici di riferimento non sono «pre-bellico» (*senzen*) e «postbellico» (*sengo*), ma «periodo bellico» (*senji*) e «post-bellico» (*sengo*). L'attenzione è spostata sul tempo di guerra, concepito non più come semplice eccezione rispetto ad uno stato di normalità che è destinato ad essere ripristinato al termine del conflitto, ma come una fase capace di incidere profondamente sugli equilibri interni di un Paese, al punto da favorire la nascita di nuovi assetti sociali destinati a diventare un'eredità permanente dopo la cessazione delle ostilità. Un denso articolo pubblicato dallo storico dell'economia Yamanouchi Yasushi sul mensile *Sekai* nel 1988 dà il la al dibattito. Nel saggio, l'autore individua un filo rosso che unisce la diffusione della «produzione flessibile» – per la quale il Giappone era considerato un modello al quale guardare, all'epoca della pubblicazione dell'articolo – alle profonde trasformazioni della società e dell'economia giapponese avvenute per effetto della mobilitazione totale. Evidenziando la fallacia di una premessa fondamentale della storiografia postbellica, segnatamente la convinzione che il modello di democrazia prodotto dal New Deal si associ al progresso o comunque ad un'organizzazione del capitale e del lavoro antitetica rispetto a quella prodotta dal fascismo, Yamanouchi, sostiene che è vero il contrario: il New Deal ha generato una centralizzazione del potere e un tipo di controllo così efficace da poter essere considerato come una forma di «neo-corporativismo» (Yamanouchi 1988). Queste tesi vengono ulteriormente sviluppate nel volume di Yamanouchi, Victor Koschmann e Narita Ryūichi *Sōryokusen to gendaika (Guerra totale e modernizzazione; Yamanouchi, Victor Koschmann e Narita Ryūichi 1995)*, poi pubblicato in inglese nel 1998, con il titolo *Total war and modernization*. La raccolta di saggi contenuta nel volume propone una nuova ipotesi interpretativa, «revisionistica» nell'accezione migliore del termine come precisa Koschmann. Gli autori non solo dimostrano l'esistenza di analogie tra processi storici sino ad allora ritenuti antitetici – segnatamente, quello americano (*New-deal type*) e quelli «fascisti» (Italia, Germania, Giappone) – ma suggeriscono anche l'esistenza di una sostanziale continuità tra la «democrazia postbellica» e il periodo bellico. In quest'ultimo, secondo gli autori, sono state gettate le fondamenta per la nascita di «system societies», caratterizzate da mobilitazione, razionalizzazione e alti livelli di controllo e integrazione totale (Yamanouchi, Victor Koschmann e Narita Ryūichi, 1998).

In questa nuova e più recente fase del dibattito sulla continuità, gli anni compresi tra il 1930 e il 1970 vengono descritti come un *continuum*. A ben vedere, si tratta di un'ipotesi che era stata già avanzata all'inizio degli anni Ottanta, sep-

² Stimolato da un convegno sul tema, tenutosi nel 1983 e dall'uscita nelle sale del film del regista Kobayashi Masaki «Il processo di Tokyo», basato su filmati originali del Dipartimento della Difesa statunitense, il dibattito vide la contrapposizione di studiosi che lo descrivevano come una manifestazione di civiltà e progresso ed altri che sottolineavano l'intrinseca fallacia dei suoi presupposti fondati sull'idea di «giustizia dei vincitori» (Narita 2012, 257-60).

pur sotto altra forma. Nel 1982, nel suo celebre *MITI and the Japanese Miracle*, Chalmers Johnson aveva ridimensionato la portata della cesura del 1945, introducendo la categoria di «capitalist developmental state». Nell'interpretazione dello studioso americano, lo stato sviluppatista era garante di una continuità che aveva guidato la crescita economica del Paese dalla fine degli anni Venti sino agli anni Settanta dello scorso secolo (Johnson 1982). Tuttavia, negli anni Novanta, la riflessione sugli elementi di continuità raggiunge un nuovo livello di maturità, stimolando una feconda rilettura della storia moderna e contemporanea, come dimostrato da un altro importante dibattito che si sviluppa in questi anni, quello sul «sistema del 1940». Peculiare del Giappone fino al punto da configurare l'esistenza di un «modello giapponese» (*Nihongata*) e caratterizzato da una particolare sinergia tra settore pubblico e privato fondata su relazioni complementari di lungo periodo tra gli attori del sistema economico, il «sistema del 1940» ha sostituito quello predominante fino agli anni Trenta fondato su un capitalismo di matrice anglosassone. La guerra aveva di fatto imposto questo cambiamento, esigendo forme di controllo e di pianificazione dell'economia incompatibili con il vecchio modello. I suoi teorizzatori, tra i quali spiccano Okazaki Tetsuji, Okuno Masahiro e Noguchi Yukio, sostengono con diversi livelli di intensità che il «sistema del 1940» sia in parte sopravvissuto alle riforme radicali degli anni dell'Occupazione anche per effetto degli alti costi associati ad un cambiamento istituzionale radicale. Secondo Okazaki e Okuno, ciò ha consentito un «atterraggio morbido» del Giappone nell'economia di mercato (Okazaki, Okuno 1993). Secondo Noguchi, la continuità è stata ancora più sostanziale protrandosi nei decenni della Guerra fredda (Noguchi 1995).

Nonostante le critiche e le confutazioni (Mori 2002, 646-51), la teorizzazione del «sistema del 1940» contribuisce a consolidare ulteriormente il fronte dei continuisti. Si fa strada una nuova sensibilità nei confronti del concetto di «dopoguerra» che coinvolge anche altri settori disciplinari. Gli elementi di continuità tra l'anteguerra e il dopoguerra vengono ad esempio evidenziati anche sul terreno politico, con monografie, come quella di Tanaka Akira (Tanaka 1999), che evidenziano la continuità tra il liberalismo politico del dopoguerra e la democrazia Taishō e, prima ancora, il Movimento per la libertà e i diritti del popolo (*Jiyū minken undō*). A questi approcci corrispondono anche proposte diverse di periodizzazione del dopoguerra. Segnaliamo quella che ci sembra più emblematica di questo nuovo clima, avanzata da Amemiya Shōichi nel suo *Senji sengo taiseiron* (*Dissertazione sul sistema del periodo bellico e postbellico*; Amemiya 1997), nel quale l'avvicinarsi dei periodi è così concepito: al «sistema liberale» (*jyūshugi taisei*) degli anni Venti succede il «sistema della guerra totale» (*sōryokusen taisei*) degli anni Trenta e Quaranta. Il «sistema postbellico» (*sengo taisei*) entra in scena non nel 1945, ma negli anni Cinquanta. Amemiya sottolinea l'importanza delle implicazioni della «rapida crescita economica», individuando nel *boom* economico la vera cesura tra l'anteguerra e il dopoguerra. Si tratta di una scelta innovativa che, tra l'altro, sottolinea la necessità di riflettere sulla collocazione degli anni Cinquanta nella periodizzazione della storia postbellica. Di fatto, nelle periodizzazioni sino ad allora predominanti, gli an-

ni Cinquanta non avevano una loro fisionomia distinta, essendo presentati ora come fase successiva all'occupazione, ora come preludio delle proteste contro il rinnovo del Trattato di sicurezza nippo-statunitense, considerate invece il vero spartiacque. Significativamente, nella concettualizzazione di Amemiya, gli anni Cinquanta diventano decisivi per la definizione del dopoguerra.

2. Il dopoguerra tra storiografia e agenda politica

La questione della continuità tra il periodo prebellico e postbellico può essere meglio compresa alla luce della riflessione sulla fine del dopoguerra che, oltre a chiamare in causa l'ineludibile relazione esistente tra le diverse parti del discorso storico, evidenzia – in modo ancora più esplicito di quanto non faccia il dibattito sul termine *a quo* – la connotazione specifica che la categoria di dopoguerra ha assunto in Giappone. Ai molteplici inizi dei quali abbiamo dato conto nel paragrafo precedente corrispondono infatti molteplici fini che ripropongono con forza non solo le questioni relative alla continuità e alle cesure, ma anche interrogativi legati alla definizione stessa di dopoguerra. Annunciata già nel 1956 dal Libro bianco sull'economia che trionfalmente dichiarava «Non siamo più nel dopoguerra» (*mohaya sengo dewa nai*), la fine del dopoguerra fu poi nuovamente proclamata dal Primo ministro Satō Eisaku, in occasione della restituzione di Okinawa al Giappone nel 1972. Dopo il 1989, come anticipato nell'introduzione, il tema della fine tornò al centro dell'attenzione. La fine della Guerra fredda, che nella percezione europea era stata di fatto assimilata al dopoguerra, stimolò una rinnovata riflessione anche in Giappone: poteva dirsi davvero finito il periodo postbellico?

Sul piano storico, avverte Yoshimi Shun'ya, di fatto le risposte possibili sono molte. Il dopoguerra è finito nel 1952, quando terminata l'Occupazione alleata il Giappone ha riacquisito la sua sovranità, chiudendo una fase che era diretta conseguenza della Guerra del Pacifico e della sconfitta. Tuttavia, lo si potrebbe considerare concluso anche alla fine degli anni Cinquanta, quando la «rapida crescita economica» ha collocato il Giappone in una nuova dimensione non solo economica, ma anche sociale e politica. Ancora, dal punto di vista della percezione comune, il dopoguerra termina nella seconda metà degli anni Settanta. In questo periodo, infatti, finisce quello che Yoshimi, sulla scorta di Mita Munosuke, chiama periodo del «sogno» (*yume*) o dello «ideale» (*risō*), una fase in cui ci si dedica con fiducia alla realizzazione di un ideale, inteso a seconda dei casi come socialismo o come prosperità materiale in stile americano. Mentre le contraddizioni della realtà mettono in crisi l'inseguimento dei sogni, nasce un altro Giappone, del quale la «finzione» (*kyōkō*) può essere considerata la nuova cifra. È una fase che inizia a dispiegare i suoi effetti negli anni Ottanta, come ben esemplifica l'inaugurazione di Tokyo Disneyland (1983), in cui l'imperativo non è più la realizzazione del sogno, ma l'inseguimento della finzione (Yoshimi 2022, iv-vi).

Il «dopo-dopoguerra» (*posuto sengo*) in cui si sostanzia il periodo che inizia nella seconda metà degli anni Settanta deve essere concepito più come una fine

che non come un inizio. Finisce il sistema dello stato sociale, introdotto durante il periodo di guerra. Se la sua crisi inizia insieme alla fase della «finzione», il colpo di grazia viene inferto dal neoliberalismo e dalla globalizzazione negli anni successivi. L'era delle privatizzazioni e della deregolamentazione, inaugurata dal primo ministro Nakasone e proseguita da Koizumi, fanno da complemento a questa fine che porta con sé un ampliamento del divario economico e sociale. Finisce un modo distruttivo di intendere la relazione con l'ambiente, culminato nei grandi casi di inquinamento degli anni Sessanta e Settanta, e nasce una nuova coscienza ambientale destinata ad affinarsi ulteriormente per effetto del diffondersi della riflessione ecologica su scala globale. Fa da contraltare a questa trasformazione la conversione ad un sistema produttivo che privilegia l'economia della conoscenza e il settore dei servizi, a scapito della più energivora industria pesante e chimica. L'imperativo non è più orientarsi verso ciò che è «pesante, spesso, lungo, grande» (*jūkōchōdai*), ma ciò che è «leggero, sottile, corto, piccolo» (*keihakutanshō*). Finisce, infine, la comunità come base della vita collettiva, mentre si assiste ad un progressivo calo delle nascite accompagnato dall'invecchiamento della popolazione (Yoshimi 2022, viii-x).

Come esemplificato da questa modalità di periodizzazione, non necessariamente il dopoguerra coincide con la fase del bipolarismo. Gli anni della Guerra fredda sono stati per l'Europa occidentale gli anni dell'assenza di guerra, decenni di pace accompagnati da un fecondo processo di integrazione regionale e da crescenti livelli di prosperità. Al contrario, per l'Asia orientale, si è trattato di anni di divisioni e contrapposizioni, insanguinati da faticosi processi di decolonizzazione e da due grandi conflitti: la Guerra di Corea (1950-1953) e la Guerra del Vietnam (1954-1975). D'altro canto, nel caso specifico del Giappone, questi conflitti sono coincisi con quella crescita economica e quel consolidamento della relazione speciale con gli Stati Uniti – sia in ambito economico sia in ambito securitario – che possono essere considerati l'essenza stessa del dopoguerra (Yoshimi 2022, iii). Insomma, è quanto meno problematico dare per scontata nel caso del Giappone quella identificazione con la Guerra fredda che in altri contesti storici, segnatamente quello europeo, appare più appropriata.

Inoltre, in Giappone altre variabili contribuiscono a rendere peculiare la periodizzazione della storia contemporanea e la concettualizzazione della categoria di «dopoguerra». È il caso del sistema *nengō*,³ in base al quale un'era corrisponde agli anni di regno di un imperatore (*issei ichigen*). Introdotta nella sua forma attuale nel 1868 e rimasta in uso anche nel dopoguerra, questa modalità di periodizzazione incide in modo non marginale sulla consapevolezza storica. Proponendo una sequenza cronologica esclusivamente legata all'avvicinarsi degli imperatori, il sistema *nengō* taglia a fette la storia in un modo che non necessariamente coincide con quello dettato dalle dinamiche trasformative della storia. Così, dove possono essere individuate cesure più o meno significative, il 15 agosto 1945, il sistema *nengō* vede una continuità ininterrotta nel nome

³ O *gengō*.

dell'era Shōwa che si protrae fino alla fine degli anni Ottanta. Se è opportuno non sovrastimare l'impatto di questa cronologia sulla percezione comune e sul dibattito storiografico, d'altro canto è anche vero che si tratta di un sistema radicato quanto basta a lasciare segni tangibili nelle interpretazioni storiche. È significativo, ad esempio, che ci siano casi in cui gli storici hanno accolto il sistema *nengō* nella nomenclatura delle loro opere, pur contestando fortemente il principio periodizzante che è alla sua base. Esempio, da questo punto di vista, il controverso *Shōwa-shi* (*Storia dell'era Shōwa*, 1955) che incorporava già nel titolo la periodizzazione basata sul sistema *nengō*, salvo denunciarne i limiti in tutto il volume, in quanto espressione di un nefasto sistema di potere (Tōyama, Imai, Fujiwara 1955). Del resto, non è un caso se il senso della fine del dopoguerra è stato più intensamente avvertito e dibattuto in Giappone, anche per effetto del decesso dell'imperatore Shōwa, come già anticipato nell'introduzione. Simbolo per eccellenza dell'ambivalente continuità tra periodo prebellico e postbellico, l'imperatore Hirohito è stato oggetto di un dibattito che riconosceva implicitamente valore periodizzante al già menzionato principio *issei ichigen*.

Infine, è opportuno ricordare che il sistema *nengō* è stato anche al centro di un dibattito politico e non solo storiografico. Nonostante sia stato ininterrottamente usato dal 1868, le basi giuridiche che ne suffragavano l'uso erano venute meno per effetto delle riforme varate negli anni dell'Occupazione. Ristabilire le condizioni formali per il suo utilizzo è stata una delle priorità dell'agenda del Partito Liberal Democratico (PLD) che ha raggiunto il suo obiettivo nel 1979, con l'approvazione della «Legge sul *gengō*». Dal punto di vista del partito conservatore, si trattava di ripristinare quanto ingiustamente eliminato dalle Forze alleate. Era una battaglia simile, nei toni e negli argomenti, a quelle per la reintroduzione della festività della «Fondazione della nazione» (avvenuta nel 1966), per la revisione delle norme sulla separazione tra stato e religione e a quella non ancora apertamente proclamata (almeno, non negli anni della Guerra fredda) per la revisione della Costituzione «imposta» (*oshitsuketa*) dagli Occupanti. Il filo rosso che univa questi elementi era il legame con gli anni dell'Occupazione, percepiti come la quintessenza del «dopoguerra». Un dopoguerra di segno opposto rispetto a quello descritto dal fronte progressista. Se per i progressisti la cifra di *senjo* era nel pacifismo e nella democrazia, per il fronte conservatore, essa era da ricercare nella distorsione introdotta da questi due obiettivi che avevano creato una indebita divergenza del Giappone dalla sua tradizione.

È questo dopoguerra, cioè il prodotto del settennio dell'Occupazione, che gli esponenti del PLD hanno reiteratamente invocato con lo scopo di condannarlo. È il caso di Nakasone Yasuhiro, Primo ministro dal 1982 al 1987, che ha auspicato una «liquidazione totale della politica postbellica» (*senjo seiji sōkessan*), o più recentemente di Abe Shinzō che, con lo slogan «sbarazziamoci del regime postbellico» (*senjo rejimu kara no dakkyaku*), ha proposto una rottamazione dell'eredità lasciata dagli anni successivi alla sconfitta. È un dopoguerra fortemente connotato in senso normativo – come del resto il suo corrispettivo progressista, seppur con contenuti opposti – e largamente a-storico, ipotecato come è dall'appropriazione da parte degli opposti schieramenti politici. Eppure, è al

tempo stesso un simbolo capace di influenzare il contesto all'interno del quale il dibattito storiografico si è svolto. In ultima analisi, il concetto stesso di dopoguerra come cesura catartica che segna un prima e un poi rispetto all'anteguerra ha reso più difficile – e quasi sovversivo – immaginare delle continuità. Non è un caso se le due fasi salienti del dibattito sul termine *a quo* si hanno negli anni Settanta e Novanta, decenni in cui, come è stato evidenziato, le istituzioni sociali, economiche e politiche del dopoguerra giapponese vengono progressivamente riconfigurate.

3. Conclusioni

L'analisi condotta in questo contributo si è concentrata sulla questione della continuità tra periodo prebellico e postbellico, inquadrandola all'interno del più ampio dibattito sulla periodizzazione della storia contemporanea in Giappone. Per quanto limitata ai principali temi storiografici per motivi di spazio, la disamina consente di evidenziare alcuni aspetti significativi. Innanzitutto, risalta la diversa rilevanza che la categoria di dopoguerra ha assunto in Giappone. La differenza riguarda soprattutto le esperienze storiche dei paesi dell'Europa occidentale, dove sovente l'arco temporale successivo alla Seconda guerra mondiale è stato esteso fino a presupporre una quasi totale sovrapposizione alla cronologia della Guerra fredda. Come è stato evidenziato, si tratta di un modo di procedere quanto meno problematico nel caso della storia postbellica del Giappone. È indubbio che il bipolarismo e il conseguente allineamento con gli Stati Uniti hanno plasmato in modo decisivo il contesto all'interno del quale il dopoguerra giapponese ha assunto una forma concreta e caratteristica. Senza questa cornice, sarebbe stata impensabile l'egemonia ininterrotta del PLD con i suoi corollari: un sistema politico caratterizzato dalla centralità della burocrazia e dall'esistenza di un'opposizione debole, ma talvolta assai influente (come in occasione delle proteste contro il rinnovo del Trattato di sicurezza nippo-statunitense nel 1960); un modello di crescita economica complementare alla Pax americana, associato ad un mercato del lavoro e ad un'organizzazione aziendale con tratti peculiari; una struttura sociale imperniata sulla famiglia nucleare, funzionale alle esigenze produttive della performante economia giapponese (*kigyō shakai*). Tuttavia, è anche vero che questi sviluppi sono maturati all'interno di un quadro regionale in cui l'assenza di guerra – assunto fondante della definizione di dopoguerra, ma anche di Guerra fredda – non era un dato di fatto. A differenza dell'Europa occidentale che fino allo scoppio del conflitto nella ex-Yugoslavia ha sperimentato la tensione derivante dalla deterrenza nucleare senza tuttavia pagare sostanziali tributi di sangue, l'Asia orientale è stata insanguinata da conflitti i cui effetti si sono riverberati sul Giappone, anche per effetto della sua relazione speciale con gli Stati Uniti.

Queste differenze invitano alla cautela nell'identificare la Guerra fredda e il dopoguerra e, più in generale, nel dare per scontate analogie con l'esperienza europea. Il rischio, come avvenuto in altre questioni legate alla periodizzazione – segnatamente, il dibattito sull'utilizzo della categoria di feudalesimo e le

divergenti interpretazioni sulla transizione Tokugawa-Meiji – è di immaginare un tempo storico globale tanto suggestivo quanto fallace perché fondato su una convergenza inesistente. Peraltro, ed è questo il secondo punto che è necessario evidenziare, il dibattito sulla questione della continuità dimostra quanto meno la necessità di riconsiderare criticamente il termine convenzionalmente assunto come punto di partenza nella periodizzazione della storia contemporanea giapponese. Le ricerche storiche condotte nell'ultimo trentennio obbligano a rivedere la lettura che presuppone una marcata cesura tra il periodo prebellico e quello postbellico. Come abbiamo illustrato nel paragrafo precedente, questa lettura attingeva ad una interpretazione largamente positiva delle riforme portate avanti negli anni dell'Occupazione alleata. Le ricerche più recenti, pur riconoscendo la trasformazione decisiva prodotta dalla sostituzione del regime militarista e totalitario con uno stato democratico e pacifista, hanno ridimensionato la nettezza della transizione, mettendo in luce la natura composita dell'azione delle Forze alleate: innovativa e radicale in alcuni settori, meno incisiva in altri. La separazione tra il prima e il dopo il 1945 è stata inoltre rafforzata dalla sorte che nell'arena politica è stata riservata al concetto di *sengo*. Investito di significati e connotazioni normative che trascendono le dinamiche storiche e spesso prescindono da esse, il dopoguerra così concepito è diventato uno spartiacque: limite invalicabile a tutela dei valori di pace e democrazia per i progressisti; soglia oltre la quale andare per ritrovare lo spirito perduto del Giappone secondo i conservatori.

Bibliografia

- Amemiya, Shōichi. 1997. *Senji sengo taiseiron*. Tokyo: Iwanami shoten.
- Asao, Naohiro. 1995. "Jidai kubunron." In *Iwanami Kōza Nihontsūshi bekken 1 (Rekishi ishiki no genzai)*. Iwanami shoten, 97-122.
- Gluck, Carol. 1997. "The 'End' of the Postwar: Japan at the Turn of the Millennium." *Public Culture* 10 (1), 1-23.
- Harootunian, Harry. 2000. "Japan's Long postwar: The Trick of Memory and the Ruse of History." *South Atlantic Quarterly*, 99 (4), 715-39.
- Inoue Kiyoshi, Okonogi Shinzaburō, Suzuki Masashi. 1952. *Gendai Nihon no rekishi*. Tokyo: Aoki shoten.
- Inoue, Kiyoshi. a cura di. 1951-1953. "Gendaihen." In Matsushima Eiichi, Tōyama Shigeki et alii, *Nihon rekishi kōza*, vol. 7. Tokyo: Kawade shobō.
- Johnson, Chalmers. 1982. *MITI and the Japanese Miracle. The Growth of Industrial Policy*. Stanford University Press.
- Le Goff, Jacques. 2014. *Il tempo continuo della storia*. Roma-Bari: Laterza, trad. David Scaffei.
- Maier, Charles. 1999. "I paradossi del 'prima' e del 'poi'. Periodizzazioni e rotture nella storia." *Contemporanea*, 4: 715-22.
- Mazzei, Franco. 1979. *Il capitalismo giapponese. I suoi stadi di sviluppo*. Napoli: Liguori.
- Mori, Takemaro. 2002. "Senzen to sengo no danzetsu to renzoku: Nihon kindaiishi kenkyū no kadai." *Hitotsubashi Ronsō*. 127 (6), 639-54.
- Narita, Ryūichi. 2012. *Kingendai Nihonshi to rekishigaku. Kakikaerarete kita kako*. Tokyo: Chūōkōron.

- Nihonshi kenkyūkai. a cura di. 1957. "Sengo jūnen shi." In *Nihon rekishi kōza*. vol. 7. Tokyo daigaku shuppankai.
- Noguchi, Yukio. 1995. *1940nen taisei. Saraba 'senji keizai'*. Tokyo: Tōyō keizai shinpōsha.
- Okazaki Tetsuji, Okuno Masahiro. 1993. *Gendai Nihon keizai shisutemu no genryū*. Tokyo: Nihon keizai shinbunsha.
- Ōuchi, Tsutomu. 1975. "Nōchi kaikakugo no nōgyō no hatten." In Tokyo Daigaku shakai kagaku kenkyūjo (a cura di), *Sengo kaikaku 6 (Nōchi kaikaku)*. Tokyo Daigaku shuppankai, 365-416.
- Ōe, Shinobu. 1976. "Sengo kaikaku." In *Nihon no rekishi*, vol. 31. Tokyo: Shōgakukan.
- Rekishigaku kenkyūkai. 1961. a cura di. *Sengo Nihonshi*. 5 voll. Tokyo: Aoki shoten.
- Tanaka, Akira. 1999. *Shōkokushugi*. Tokyo: Iwanami shinsho.
- Tokyo Daigaku shakai kagaku kenkyūjo. a cura di. 1975-1976. *Sengo kaikaku*, 8 voll. Tokyo Daigaku shuppankai.
- Tōyama, Shigeki, Imai, Kiyoshi, Fujiwara, Akira. 1955. *Shōwa-shi*. Tokyo: Iwanami shoten.
- Yamada, Moritarō. 1950. "Nōchi kaikaku to rekishi ishiki." In *Nōgyō sōgō kenkyū*. 4: 225-41.
- Yamanouchi, Yasushi. 1988. "Senji dōin taisei no hikakushiteki kōsatsu. Kyō no Nihon o rikai suru tame ni." *Sekai* 4, 81-100.
- Yamanouchi, Yasushi, Koschmann, Victor, Narita Ryūichi. a cura di. 1995. *Sōryokusen to gendaika*. Tokyo: Kawashima shobō.
- Yamanouchi, Yasushi, Koschmann, Victor, Narita Ryūichi. a cura di. 1998. *Total War and Modernization*. Cornell University Press.
- Yoshimi, Shunya. 2022. *Posuto-sengo shakai*. Tokyo: Iwanami shoten.

Identità religiose tra convivenza e conflitto.

Per una lettura psicosociale de *I guardiani dell'aria* di Rūzā Yāsīn Ḥasan

Paolo La Spisa

Abstract: Rosa Yasin Hasan's novel *Guardians of the Air* (2009) offers a glimpse into Syrian society prior to the revolution and civil war that devastated the country for over a decade. The novel's central character, Anat, works as a translator at the Canadian embassy in Damascus, allowing her to navigate the interfaith divisions among different religious communities. Acknowledging literature's distinctive ability to mirror reality (Orlando 2007), this article employs a social psychology lens to analyse the novel. Through this perspective, the social and psychological dynamics among the characters are explored. The story revolves around characters who confront the challenges of a tightly compartmentalised society, resembling that of Syria under the Asad regime, where crossing the borders between religious and ethnic communities can be perilous.

Keywords: Literary Criticism, Social Psychology, Modern Arabic Literature, Minority Identities, Eastern Churches

1. Introduzione

Il termine *huwīyyah* in arabo significa «identità» in tutte le sue accezioni. È un nome astratto derivato dal pronome personale di terza persona maschile singolare *huwa* (lui, egli). Questa etimologia ci rimanda al concetto di Sé. L'identità, al di là dell'accezione meramente burocratico-legale, è un concetto strettamente legato all'idea che l'individuo ha di sé. Non a caso nelle inchieste antropologiche e psicosociali l'autocategorizzazione dei gruppi indagati è un criterio universalmente utilizzato. Come ti definisci? Il Sé tuttavia è strettamente legato al contesto sociale in cui s'inserisce e ai gruppi di appartenenza, che, come vuole la teoria dell'identità sociale, servono a mantenere alta l'autostima dell'individuo (Myers e Twenge 2013, 278-81). Nell'era della globalizzazione e delle migrazioni massicce, la questione dell'identità è tornata «pericolosamente» di moda. Alla rimessa in discussione di chi siamo, sia da parte di chi lascia il proprio paese sia da parte di chi ospita persone di differenti culture e credi religiosi, si può reagire irriducendosi sulle proprie radici identitarie, rendendo l'identità qualcosa di statico, astorico e biologicamente reificato. Da qui nasce la tentazione essenzialista, serpeggiante anche in ambienti e nei discorsi colti e accademici, dove non è raro

Paolo La Spisa, University of Florence, Italy, paolo.laspisa@unifi.it, 0000-0001-9989-9279

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Paolo La Spisa, *Identità religiose tra convivenza e conflitto. Per una lettura psicosociale de I guardiani dell'aria di Rūzā Yāsīn Ḥasan*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.30, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 309-320, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

trovare teorie essenzialiste sui gruppi, categorie sociali e culture altre (extra-europee), che di fatto costituiscono una razionalizzazione tesa a giustificare i rapporti gerarchici tra paesi e gruppi di potere. Un illustre esempio è rappresentato dal saggio di Sylvain Gouguenheim (2008) dal titolo *Aristote au Mont-Saint-Michel. Les racines grecques de l'Europe chrétienne*, che altro non è se non un erudito tentativo di dimostrare la superiorità della civiltà occidentale rispetto alla civiltà arabo-musulmana, pretendendo per l'Europa cristiana un'eredità esclusiva ed esclusivista le cui radici affondano nella Grecia classica, escludendo qualsiasi apporto extra-europeo alla costituzione di un'identità monolite e immutabile che non avrebbe maturato alcun debito culturale con le cosiddette civiltà «altre». Di fatto il saggio di Gouguenheim vuole stabilire una sorta di voragine e incompatibilità tra culture a partire da una concezione razzista dei rapporti tra famiglie linguistiche (Kouloughli 2009). In realtà, gli studi psicosociali, antropologici e culturali degli ultimi anni (Fabiotti 1995, Maaluf 1998, Remotti 2010) ci insegnano a considerare l'identità non come qualcosa di compatto e immutabile, rigidamente ancorato ad appartenenze oggettive, definite una volta per tutte, ma come un prodotto fluido in continua negoziazione, in funzione dei diversi contesti sociali, culturali e religiosi in cui i singoli e i gruppi si trovano ad interagire. «Lontano dall'essere delle realtà biologicamente determinate, le identità razziali ed etniche sono delle *costruzioni sociali* continuamente rinegoziate non solo in funzione delle scelte soggettive, ma anche in relazione ai diversi momenti e alle diverse situazioni relazionali» (Mancini 2011, 236). Per questo motivo il concetto di identità è per sua natura una questione che va affrontata e studiata con un'ottica multidisciplinare. Basti pensare che dietro al tema dell'identità si celano questioni legate all'origine familiare, all'appartenenza territoriale, alla narrazione delle origini storiche e politiche degli stati nazionali, agli aspetti linguistici e culturali, alla condivisione di specifiche caratteristiche fisiche e di quelle visioni del mondo che si strutturano nelle religioni, nelle ideologie e nelle mentalità sociali e culturali. Solo prendendo consapevolezza di tutte queste componenti che vanno a definire cosa sia l'identità individuale e collettiva, si comprenderà la complessità del problema. Se poi aggiungiamo che non solo in ogni gruppo o società, ma dietro ogni individuo queste questioni si fondono in una specificità del tutto originale che va a formare l'unicità di ogni essere umano, allora arriveremo a capire la centralità della questione identitaria. Consapevoli della complessità del Sé in ogni individuo, comprenderemo meglio quanto pericolose siano le formule unificanti e riduttive, che vogliono omologare, appiattare e imbrigliare la persona all'interno di una formula reificante, vendendo identità a buon mercato. In nome di questa complessità si inserisce bene il discorso della «pluri-appartenenza» in contesti multiculturali delle società globalizzate di recente immigrazione, come quelle europee, e quelle di emigrazione, come quelle mediorientali egualmente variegata. Smith, parlando di identità nazionale, ha distinto due sfere di appartenenza: quella pubblica, attinente al concetto di cittadinanza e di cittadino con i suoi diritti e doveri, e quella privata in cui poter conservare la propria identità etnico-culturale (Smith 1992). D'altronde recenti studi di ricerca psicosociale sui processi di acculturazione nelle società multi-etniche moderne hanno dimostrato come la tendenza a mantenere la propria cultura di origine, senza tuttavia rinun-

ciare a entrare in contatto con la cultura ospitante, costituisca la soluzione preferita da molti immigrati (Smith 1992, 233). L'idea di questo contributo, all'interno di un volume dedicato all'amica e collega Ikuko Sagiyama, ruota attorno alla questione delle identità migratorie, concentrandosi principalmente sul ruolo che il problema dell'identità assume nei contesti di minoranza. Le minoranze nelle società a pluralismo multinazionale, come possono essere quelle del Canada e degli Stati Uniti, e più recentemente in Europa, hanno un loro riconoscimento istituzionale e spesso una loro competenza territoriale storicamente riconosciuta. Un altro caso del tutto simile è quello dell'area mediorientale, dove le minoranze storiche si sono mantenute più o meno intatte anche dopo la conquista araba del secolo VII e dopo quella ottomana del secolo XVI. In entrambi questi due casi, si stabilirono da subito rapporti di gerarchia e di relazione intergruppo che permisero agli uni di dominare e agli altri di sopravvivere in quanto entità presenti sul territorio sin da prima dell'invasione, ora araba, ora turco-ottomana. L'analisi delle strategie adottate dalle minoranze storiche mirate al mantenimento della propria identità in un contesto ora loro favorevole ora ostile, può essere di un qualche interesse per comprendere meglio quel pluralismo plurietnico venutosi a creare in Europa grazie ai flussi migratori internazionali. I rapporti tra gruppi diversi per tradizione, cultura e religione, hanno suscitato e suscitano problematiche inerenti all'identità. Il contatto con l'altro suscita la domanda di chi sono io; la mia ignoranza delle tradizioni del mio vicino di casa, può mutarsi in curiosità e avvicinamento o in risentimento, pregiudizio e orgoglio delle proprie origini. Tutte queste problematiche e interrogativi affiorano anche nella letteratura araba romanzesca del Novecento. La protagonista del romanzo di cui ci occuperemo in questo saggio intervisterà richiedenti asilo presso l'ambasciata canadese a Damasco. Nel tentativo di emigrare dalla Siria per salvarsi da un passato di persecuzione e guerra, molti richiedenti asilo racconteranno la loro storia di perseguitati politici scendendo in particolari crudi sul trattamento che le prigioni e le polizie dei loro paesi d'origine riservavano loro. Questo tipo di migrazione, quello dei rifugiati, ci richiama immagini e storie ancora oggi tristemente note. Nel caso del romanzo *I guardiani dell'aria*, il lettore europeo è capapultato in una realtà e in una storia totalmente altra, quella relativa alla Siria prima della guerra che ha devastato l'intero paese tra gli anni 2011-2018. Tra le righe del romanzo affiorano dunque i rapporti plurisecolari tra le numerose minoranze storiche presenti nel paese, la vita di coppie miste appartenenti a minoranze religiose differenti, famiglie spezzate dai guardiani di un regime che non esita a controllare anche l'aria che si respira. Tuttavia, prima di entrare nel merito di questa narrazione, sarà bene porsi alcune domande teoriche circa l'interpretazione letteraria e gli obiettivi che essa si pone quando aspiri a raccontare una realtà storica attraverso le lenti della letteratura.

2. Sull'interpretazione letteraria

In questo breve saggio si propone una lettura psicosociale di un romanzo arabo pubblicato in Libano nel 2009 dal titolo *Ḥurrās al-hawā'* (I guardiani dell'aria) di Rūzā Yāsīn Ḥasan (n. 1974), scrittrice siriana che attualmente vi-

ve in esilio in Germania.¹ Sono consapevole che questo tipo di lettura potrebbe sollevare una serie d'interrogativi sulla natura della letteratura e sui ruoli della sua interpretazione. La letteratura infatti rappresenta un tipo di materiale assai diverso da quello preso in analisi da antropologi, psicologi e sociologi. Mi sono per questo posto la seguente domanda:

È possibile «credere» al testo letterario attribuendogli quel senso che per antropologi e sociologi assumono le loro interviste e le loro ricerche di campo?

In ultima analisi, la questione di fondo è la seguente: la letteratura ha a che fare in qualche modo con la realtà o ne è del tutto avulsa? Tra «autonomia del bello» e *cultural studies* è possibile trovare una terza via? Francesco Orlando, tornando a parlare di *Mimesis* di Auerbach e del realismo in letteratura, riteneva che quello che manca a questi due opposti è «il riconoscimento che la letteratura parla del mondo e ne parla in un modo specifico» (Orlando 2007, 50; Orlando 2008).

Ciò che guiderà la mia lettura del romanzo sarà il quadro storico-sociale che fa da sfondo alle vicende narrate dai protagonisti. Si tratterà cioè di una lettura profondamente ancorata alla realtà in senso auerbachiano. Nel capitolo XVIII di *Mimesis* Auerbach, parlando del noto romanzo *Le Rouge et le Noir* di Stendhal, introduce una scena in cui si descrive il desiderio di Julien, il protagonista, di cenare con Madame de La Mole, dalla cui cena si avvierà una storia d'amore. Ciò che mi preme sottolineare è la lettura che ne fa Auerbach. Scriveva il filologo tedesco durante il suo esilio a Istanbul:

Della scena c'interessa questo: essa sarebbe press'a poco incomprensibile senza l'esattissima e particolarissima conoscenza delle condizioni politiche, sociali ed economiche che un ben determinato momento storico, cioè a dire della Francia poco prima della rivoluzione di luglio, il che poi corrisponde al sottotitolo del romanzo: Cronaca del 1830 (Auerbach 2000, 221).

Lo stesso si potrebbe senz'altro affermare de *I guardiani dell'aria*. D'altro canto si potrebbe anche cambiare prospettiva e dire, come ha fatto Eco sempre su *Le Rouge et le Noir*, che:

Tanto per sapere cosa abbia significato per una intera generazione la scomparsa di Napoleone, noi siamo soliti ricorrere, forse più che a volumi di corretta storiografia, a libri come *Il rosso e il nero* – o all'ode manzoniana (Eco 2014, 48).

Se vogliamo assumere una prospettiva soggettiva della storia, cosa che come vedremo dichiarerò di preferire 'Anāt, la protagonista del romanzo *I guardiani dell'aria*, è preferibile riferirsi alla letteratura piuttosto che alla storiografia ufficiale. Con questo nulla si vuole togliere all'aspetto creativo della finzione letteraria, ma allo stesso tempo accanto al fittizio nulla impedisce all'autore di asserire,

¹ Il romanzo è stato edito in italiano nel 2017 per le edizioni Poiesis grazie alla traduzione di Federica Pistono (Hassan 2017), le traduzioni dei brani citati nel corpo dell'articolo sono tuttavia da attribuirsi esclusivamente allo scrivente.

sotto il velo della parabola narrativa, ciò che pensa sulla società, sulla psicologia umana, sulla sessualità, e sulla storia.²

3. I guardiani dell'aria

La scrittrice siriana Rūzā Yāsīn Ḥasan si laurea in architettura all'Università di Damasco, lanciata subito nell'attività letteraria, ad oggi ha al suo attivo sei romanzi e una lunga serie di articoli e saggi di critica letteraria e attualità. Il romanzo *I guardiani dell'aria* infrange i tre tabù che regolano i rapporti tra generi e gruppi sociali differenti all'interno della società siriana: il sesso, la politica e la religione. Lo fa in modo ora crudo e violento ora in modo soffuso.

È la storia di una giovane, di nome 'Anāt Ismā'il, che lavora come interprete nell'ufficio di accoglienza richiedenti asilo presso l'ambasciata canadese a Damasco. 'Anāt aspetta un bambino, che nascerà solo alla fine del romanzo, avuto da suo marito che aspetta di poter rivedere non appena questi uscirà di prigione. Accusato di far parte del partito comunista, partito illegale sotto il regime degli Asad, Ġawwād Abū 'Aṭṭā viene arrestato dagli agenti dei servizi segreti grazie a un'imboscata organizzata da suo cugino Ḥaṣām.

Ciò che caratterizza la struttura diegetica del romanzo è il continuo cambiamento dell'io narrativo tra i vari personaggi che si affacciano sulla scena: i rifugiati le cui storie 'Anāt traduce dall'arabo all'inglese, la protagonista, i suoi genitori, suo marito ecc. L'uso quasi permanente dell'analessi inoltre, rende ambiguo il tempo della narrazione, che rimane in secondo piano, veicolando una critica all'idea di storia ufficiale e oggettiva con le sue cronologie e celebrazioni, per offrire una lettura del tutto soggettiva della storia. Tale critica diviene esplicita quando 'Anāt dichiara di rifiutarsi di leggere la storia della minoranza religiosa a cui appartiene. Tuttavia, allo stesso tempo, oltre al rifiuto della storia in terza persona, 'Anāt rifiuta anche la storia narrata dalla maggioranza. La protagonista dichiara di preferire la storia narrata in prima persona dai membri delle minoranze che si presentano al suo ufficio per richiedere un permesso di asilo in Canada.

Odio la storia... – dice 'Anāt – qualsiasi storia! La storia è un fuscillo a cui ci aggrappiamo per non annegare, convinti come siamo di essere stati gettati ai margini della civiltà. La storia era questo secondo me. [...]

Comunque leggere la storia di una minoranza scritta dalla sua stessa penna, era qualcosa che mi avrebbe permesso di leggere altre idee, e magari strade diverse che ignoravo! I libri scolastici di storia, miravano a riempirci la testa con la storia ufficiale, la storia del vincitore, la storia del potere, che aveva eliminato tutto ciò che poteva intorbidare la purezza del suo percorso leggendario (Ḥasan 2009, 161-62).

² Si rileggano a questo proposito le parole di Searle: «Un aspetto della funzione che tali prodotti svolgono deriva dal fatto che atti linguistici seri (e cioè non fittizi) possono essere veicolati da testi d'immaginazione, anche se l'atto linguistico veicolato non è rappresentato nel testo. Quasi ogni importante opera d'immaginazione veicola un «messaggio» o «messaggi» che sono veicolati dal testo ma che non sono nel testo» (Searle 1975, 332).

La storia della minoranza religiosa si contrappone alla storia della maggioranza. Si tenga presente tuttavia che nella storia della Siria contemporanea, maggioranza e minoranza non indicano solo diverse proporzioni quantitative tra gruppi etnico-religiosi, ma anche i rapporti gerarchici di egemonia e dominazione di un gruppo su altri gruppi. Allo stesso modo 'Anāt preferisce la storia soggettiva a quella oggettiva, come si evince da questo discorso metanarrativo messo in bocca alla protagonista:

Sono convinta – continua 'Anāt – che il romanzo riesca a custodire meglio la realtà. Non è chiuso dalla sacralità posseduta dalla storia. [...]

Diciamo che il romanzo è l'altra faccia della medaglia, somiglia in qualche modo ai racconti dei rifugiati che mi venivano riportati ogni giorno, nei quali nessuno possiede da solo la verità, sono tutti veritieri nell'insieme (Ḥasan 2009, 162-63).

La riflessione di 'Anāt qui si fa metatesto narrativo in cui l'autrice sembra riflettere sulla funzione del romanzo come genere privilegiato per descrivere la realtà storica. Storia delle minoranze dunque; quelle minoranze che hanno costellato la società siriana per secoli, in tutta la loro ricchezza e varietà culturale, linguistica e antropologico-sociale. La scrittrice tuttavia affronta la questione dei rapporti tra le minoranze solo in determinate circostanze. Ad esempio quando narra la storia d'amore tra appartenenti a confessioni diverse. 'Anāt e Ġawwād appartengono a confessioni religiose differenti, lei 'Alawita lui Druso. Il padre di 'Anāt obietta che forse la famiglia di lui non accetterà il matrimonio con una donna di un'altra confessione religiosa:

– Io lo amo papà! E poi da quando ti importa qualcosa delle confessioni religiose? Per tutta la vita hai considerato questa questione stupida, me ne parlavi come se si trattasse di spazzatura! Le confessioni religiose! Mi ricordo che le hai sempre maledette!

[...]

– Ma questo Ġawwād, supponendo che esca presto di prigione, sarà in grado di opporsi alla sua famiglia per sposare una ragazza estranea alla sua comunità? (Ḥasan 2009, 52-54).

4. L'identità confessionale delle minoranze

Nel dialogo tra padre e figlia appena citato, si apre la spinosa questione dell'appartenenza identitaria alle comunità religiose, che per tradizione tendono a scegliere l'endogamia per questioni di sopravvivenza. Le minoranze presenti nella società siriana moderna, ma per molti aspetti lo stesso si potrebbe dire delle minoranze storiche in generale, considerano l'aspetto religioso cruciale per la propria identità. Carlo Tullio Altan ha declinato il concetto di identità etnica in cinque aspetti diversi. Tra questi vi è l'*Epòs* (Altan 1995, 21-30), ovvero le narrazioni mitiche e religiose espresse dalle letterature e dalle mitologie. Più un gruppo mantiene vivi i propri miti fondativi ed escatologici, quelli cioè che conferiscono al gruppo il senso del destino comune, più il gruppo avrà

possibilità di sopravvivere. Questo complesso mitico-simbolico veicolato dalla religione, soprattutto dalla sua tradizione più popolare e devozionale, è ciò che Anthony Smith chiama il *mythomoteur*. Scrive Smith: «Quando prendiamo in considerazione le minoranze etniche [...], scopriamo che i fattori sacri e religiosi assumono un'importanza ancora maggiore di quanto avvenga negli stati etnici dinastici» (Smith 1992, 235). In sostanza l'identità religiosa diviene più saliente quando la comunità per motivi storici si trova a vivere in condizione di minoranza; come nel caso delle chiese d'Oriente subito dopo la conquista araba del VII secolo. Sottolineo di nuovo che in psicologia sociale delle minoranze, con minoranza non si vuole intendere una dimensione meramente statistica ma anche e soprattutto il rapporto di subordinazione ad un gruppo dominante che spesso, ma non sempre, è rappresentato dalla maggioranza numerica. Al volgere delle prime invasioni arabe i cristiani d'Oriente non erano certo la minoranza, tuttavia divennero presto il gruppo dominato. Le regole dei contatti intergruppo furono dettate infatti dal gruppo dominante che allora rappresentava ancora la minoranza numerica. I musulmani, o «la comunità dei credenti» come li definiscono le fonti, legiferarono da subito circa questioni quali endogamia vs. esogamia, conversione vs. apostasia, obblighi tributari contro libertà religiosa. Tutto ciò nel mondo arabo-islamico venne stabilito dallo statuto della *ḍimma*, la protezione che il gruppo dominante assicurava ai gruppi dominati, in cambio di alcune regole stipulate in un rapporto di potere chiaramente a favore dei nuovi dominatori (Cahen 1991).

4.1. Minoranze e salienza categoriale

Dal punto di vista della minoranza, il contatto con l'*outsider*, ossia con i membri dell'*out-group*, rende ancora più saliente il senso di appartenenza al «noi», ovvero ai valori familiari, simbolici, mitici e religiosi della comunità sociale a cui si appartiene. Come sottolinea Smith: «È questa più ampia tradizione e stile di vita che ci fornisce l'immagine e il linguaggio della nostra comunità, il cui profilo è reso più netto dal contrasto con altre comunità» (Smith 1992, 117). In psicologia sociale questo fenomeno si indica normalmente con «salienza categoriale», un'espressione che indica il fatto che la minoranza è più consapevole della propria identità della maggioranza. L'effetto che si crea fa sì che l'attenzione in più esercitata intorno alle persone salienti crea l'illusione che queste siano diverse dagli altri più di quanto non lo siano in realtà (Myers e Twenge 2013, 343). Si tratta di uno dei meccanismi all'origine del processo di stereotipizzazione. Sembra che i personaggi del romanzo di Rūzā Yāsīn Ḥasan siano soggetti a queste dinamiche di stereotipizzazione e autostereotipizzazione.

5. Il rifugiato politico 'Imānūyil al-Ġammo e i caldei di Iraq

Quanto appena detto sembra trovare conferma in un altro momento del romanzo in cui viene chiamata in causa la questione dell'appartenenza ad una minoranza religiosa. Si tratta dell'incontro tra 'Anāt e un rifugiato politico, un

caldeo iracheno che è riuscito a fuggire in Siria dopo essere stato torturato nelle prigioni di Saddām Ḥusayn. I caldei sono una comunità etnico-religiosa che si considera erede diretta delle grandi civiltà mesopotamiche del III e del II millennio a.C. L'avvento del Cristianesimo nell'antica Mesopotamia è legato alla leggenda di re Abgar di Edessa. Secondo la tradizione, il re arameo Abgar, affetto da un mare incurabile, scrive una lettera a Gesù per chiedergli di guarirlo dopo avergli dichiarato la sua fede nella sua divinità. Gesù risponde con una lettera scritta di suo pugno in cui vi è rappresentata la sua immagine, promettendogli di inviargli un suo discepolo (Yacoub 2006, 137). La Chiesa che ne sarebbe nata ha assunto nella storia diversi nomi, tra cui quello di Chiesa d'Oriente, per sottolineare la sua dimensione sovranazionale. A conferma di ciò, si pensi alla ben nota stele «nestoriana» di Xi'an risalente al 781 (Nicolini-Zani 2006), prova monumentale di una ben assodata presenza delle comunità cristiane in Cina ai tempi della dinastia Tang. Grazie all'intensa attività di proselitismo in Oriente da parte della Chiesa cattolica a partire dalle politiche «espansioniste» di papa Gregorio XIII Boncompagni, nel 1553 nascerà la Chiesa di Babilonia dei Caldei, che rappresenta quella costola dell'antica Chiesa d'Oriente che riconoscerà il primato petrino, unendosi così alla galassia delle chiese cattoliche di rito orientale (Yacoub 2006, 153-54). A partire da questa divisione, la chiesa che deciderà di rimanere fedele all'antica tradizione orientale assumerà il nome di Assira, per sottolineare il proprio legame plurimillenario col mondo semitico-mesopotamico, mentre la parte unita a Roma sarà denominata Caldea (Mengozzi 2008, 147-56). Queste premesse storiche sono necessarie per comprendere a pieno le domande con le quali prende inizio il dialogo tra 'Anāt ed 'Imānūyil, con le quali sembra che quest'ultimo cerchi di instaurare un rapporto personale con la sua interlocutrice:

- Sei caldea?
 - No...
 - Assira?
 - No!
 - Allora siriaca...
 - No. [...]
 - Sono siriana araba, 'Imānūyil!
- (Ḥasan 2009, 71).

Nel mondo arabo orientale, il nome può già indicare l'appartenenza religiosa. 'Anāt non è un nome che si collega direttamente alla storia del primo Islam. Un nome che non sia né di etimologia araba né legato ad un personaggio importante dell'Islam, è spesso segno di appartenenza a una minoranza religiosa o etnica non arabo-musulmana. Il nome 'Anāt induce così 'Imānūyil a credere che sia una cristiana, in altre parole 'Imānūyil, caldeo iracheno, cerca in 'Anāt un esponente del grande *in-group* dei cristiani orientali, non solo nel tentativo di sentirsi più a suo agio, ma soprattutto al fine di trovare aiuto per ottenere lo *status* di rifugiato ed emigrare in Canada. Da parte sua 'Anāt risponde appellandosi alla sua nazionalità arabo-siriana, rivendicando così un'appartenenza più confessionalmente

neutra. Con la sua risposta 'Anāt si richiama indirettamente a quell'ideologia del nazionalismo arabo tanto in voga durante la prima metà del Novecento, che rivendicava l'autonomia dei paesi arabi dalle potenze coloniali in nome di valori culturali comuni a tutti gli arabi, musulmani e non, uniti da una medesima lingua, storia e tradizione (Rogan 2012, 387-90). In ultima analisi, sembra che con la sua risposta 'Anāt abbia adottato una strategia che oggi gli psicologici sociali chiamerebbero di «biculturalismo alternato». In un suo recente studio, Tiziana Mancini così descrive il biculturalismo alternato: «un atteggiamento di alternanza tra due diverse appartenenze culturali (una al gruppo di origine di minoranza e l'altra al gruppo con lo status di maggioranza). Alternanza che sarebbe funzionale ai compiti e agli interessi emergenti nei diversi contesti e nelle diverse situazioni» (Mancini 2009, 135-36). In altri termini, 'Anāt, trovandosi sul luogo di lavoro, preferisce non presentarsi come esponente di un gruppo socialmente dominante (alla minoranza Alawita appartiene la famiglia presidenziale degli Asad), ma preferisce mantenere una sorta di anonimato sociale che gli garantisce quella neutralità richiesta dalla sua posizione professionale.

6. Le relazioni intergruppi

Un altro aspetto evocato nel romanzo è quello del rapporto intergruppi nella società siriana. 'Anāt descrive fuggacemente il suo rapporto con Pierre, un ricercatore canadese conosciuto nell'ambasciata in cui lavora. Pierre rappresenta per lei un modello di uomo diverso con cui sentirsi più libera di esprimere i propri sentimenti e la propria sessualità. Pierre sta conducendo una ricerca sulle minoranze etnico-religiose in Siria, e ciò rappresenta per 'Anāt una finestra su un mondo del tutto sconosciuto ai suoi occhi di siriana:

Tuffarsi nei modi di vivere diversi che avevano persone magari lontane pochi chilometri, era un fatto piuttosto inusuale. Il progetto di Pierre [...] mi aveva permesso di scoprire che conoscevo solo una piccola parte dell'umanità e dei popoli che, insieme a me, facevano parte della variegata regione in cui vivevo. Confesso che la mia scoperta aveva suscitato in me un po' di vergogna. C'erano persone che vivevano delle mie stesse risorse naturali, bevevano anche la stessa acqua, e infine avevano anche la mia stessa nazionalità, o parlavano la mia lingua, o sopportavano con fatica il peso della storia, e io non sapevo nulla di loro! Forse era bello che l'umanità non fosse distinta in base all'appartenenza religiosa, razziale, nazionale o altro ancora, ma era ancora più bello conoscere le caratteristiche di queste appartenenze e rispettarle, accettarle così com'erano (Hasan 2009, 153).

'Anāt ignora le minoranze che vivono nel suo stesso paese, forse proprio in ragione della sua appartenenza alla comunità Alawita. Questa, ricordiamolo, pur essendo una minoranza dal punto di vista meramente numerico, assume il ruolo dominante che normalmente hanno le maggioranze, dal momento che, essendo la confessione del Presidente, detiene il dominio economico-politico assoluto del paese. Ecco dunque spiegato il «complesso della maggioranza» di

‘Anāt, che tende a non interessarsi alle altre comunità etnico-religiose del suo paese, causando un effetto di ignoranza della società a cui appartiene.

Le minoranze in Siria hanno una storia plurisecolare. Come già accennato, i rapporti di convivenza furono regolati dallo statuto della *dimma*, ossia da quel contratto di protezione tra musulmani e i popoli dominati appartenenti alle altre grandi religioni. Il termine *ṭāʿifa* è regolarmente impiegato in arabo e in turco ottomano (*tâife*) per designare questi gruppi, tuttavia mancava di precisione, indicando ora le confessioni, ora le tribù ora unità fiscali (Devellioğlu 2001, 1024). All’interno dell’impero Ottomano ciascuna *tâife* andò a costituire un *millet*, una «comunità religiosa», intesa in senso etnico-confessionale, in certi contesti anche tradotta come «nazione religiosa». Accanto ai doveri fiscali accompagnati da una grande autonomia in materia economica e giudiziaria, il dovere di ciascun *millet* era quello di rispettare il Sultano e i suoi rappresentanti (Heyberger 2014², 63-66; van den Boogert 2012). Ciò che colpisce dello stupore di ‘Anāt è il fatto che abbia potuto «valicare i confini» degli antichi *millet* ottomani solo grazie ai racconti di Pierre. Per converso, questi è costretto dalle autorità della sicurezza siriana a interrompere le sue ricerche pena l’espulsione dal paese (Ḥasan 2009, 155). Il realismo del romanzo è, su questo aspetto, assai pregnante. Da una parte i cittadini siriani sono costretti a vivere laceranti separazioni causate da una società a compartimenti stagni che scoraggia qualsiasi contatto intergruppo e da detenzioni di famigliari che durano anni interminabili, come nel caso di ‘Anāt e Ğawwād. Da parte loro gli stranieri che arrivano in Siria per condurre a termine le loro ricerche, non hanno completa libertà di movimento all’interno del territorio e attraverso la società. In un sistema politico basato sul *divide et impera*, valicare i confini degli antichi *millet* rappresenta un pericolo per chi attua una politica di separazione e segregazione tra gruppi a favore del proprio, nel continuo tentativo di assicurarsi un ruolo dominante (Trombetta 2022). Questa logica, che gli psicologi sociali hanno chiamato della dominanza sociale, vuole che un gruppo dominante (nel caso siriano la comunità Alawita) eserciti potere e influenza sugli altri gruppi, tenendo rigorosamente separati gli uni dagli altri (Sidanius e Pratto 1999).

È noto che, nonostante le differenze confessionali, le società arabe avessero creato una propria rete plurisecolare fatta di scambi sociali tra gruppi etnici e religiosi differenti, basati su un terreno comune. Questo era costituito principalmente da abitudini sociali e dalla pietà popolare. Un illustre esempio viene offerto dal romanzo di Ḥasan quando Ğamīla, madre della protagonista, si reca in un santuario šīʿita per lasciare una preghiera scritta sulla tomba di un santo musulmano. La venerazione dei santi è fortemente condannata da certe scuole teologiche islamiche, nonostante ciò questa tradizione popolare non si è mai spenta nelle società a maggioranza musulmana. Quando Ğamīla entra nel santuario, oltre all’immagine dell’Imām ‘Alī, venerato da tutta la galassia šīʿita, nota anche «un’immagine del profeta al-Ḥiḍr che combatte contro un drago in sella al suo cavallo» (Ḥasan 2009, 63). Un’immagine del genere non può che evocare, in contesto cristiano ortodosso, quella di San Giorgio ritratto nella stessa posa. Questo piccolo particolare, puramente accennato nel roman-

zo, in realtà si riallaccia a una tradizione assai diffusa in tutta la regione siripalestinese, almeno dal XVII secolo. Quanto ad al-Ḥiḍr, è un non meglio noto profeta menzionato in Corano XVIII, nella Sura della Caverna. In ogni caso questo personaggio è spesso assimilato ora al profeta Elia ora al San Giorgio della tradizione cristiana. Si potrebbero addurre altri esempi di culti di santi condivisi tra cristiani e musulmani. Si pensi al culto di Maria, figura venerata con grande devozione anche nel mondo islamico, o alla ben nota leggenda dei *Sette Dormienti di Efeso*, venerati in tutto il mondo cristiano d'Oriente e d'Occidente, cui l'Islam dedica un posto privilegiato, essendo anch'essi menzionati in Corano XVIII, 9-26, nella già citata Sura della Caverna (Guidi 1883-1884, Dall'Oglio 1991, Pénicaud 2014).

7. Conclusioni

Tutto questo affiora dalle pagine de *I guardiani dell'aria* di Rūzā Yāsīn Ḥasan, una sorta di romanzo denuncia che, alla luce dei tragici eventi che avrebbero sconvolto la Siria pochi anni dopo la sua pubblicazione, potrebbe considerarsi quasi premonitore. Tuttavia, vale la pena ricordarlo, si tratta di una denuncia personalissima, quella di una testimone, 'Anāt, che detesta la storia ufficiale, vista come un fuscillo a cui ci si aggrappa disperatamente per non annegare in un mare fatto di sopraffazione e marginalizzazione. La storia personale dei singoli, dei suoi interlocutori richiedenti asilo presso l'ambasciata canadese, dei suoi amanti e amici, rappresenta per la protagonista l'unica chiave per uscire dalla cappa di isolamento a cui la società la costringe. Attraverso le parole, i pensieri e le esperienze di 'Anāt non è difficile intravedere la vita di molte donne siriane di Damasco, in quella Siria immediatamente prima della catastrofe, che di lì a poco sarebbero scese in piazza per chiedere maggiori diritti.

Bibliografia

- Altan, Carlo Tullio. 1995. *Ethnos e civiltà. Identità etniche e valori democratici*. Milano: Feltrinelli.
- Auerbach, Erich. 2000. *Mimesis*, II. Torino: Einaudi.
- Cahen, Claude. 1991. "Dhimma." *The Encyclopaedia of Islam*, 2, 227-31.
- Dall'Oglio, Paolo. 1991. *Speranza nell'Islam. Interpretazione della prospettiva escatologica di Corano XVIII*. Genova: Marietti.
- Devellioglu, Ferit. 2001. *Osmanlica – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın kitabevi yayınları.
- Eco, Umberto. 2014¹³. *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa dei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Fabietti, Ugo. 1995. *L'identità etnica: storia e critica di un concetto equivoco*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Gouguenheim, Sylvain. 2008. *Aristote au Mont-Saint-Michel. Les racines grecques de l'Europe chrétienne*. Paris: Éditions du Seuil.
- Guidi, Ignazio. 1883-1884. "Testi orientali inediti sopra I Sette Dormienti di Efeso." *Atti della Reale Accademia dei Lincei. Memorie della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche* 281, 343-445.

- Ḥasan, Rūzā Yāsīn. 2009. *Ḥurrās al-hawā'*. Bayrūt: al-Kawkab, Ryāḍ al-Rayyis li-l-kutub wa-l-našr.
- Hassan, Rosa Yassin. 2017. *I guardiani dell'aria*. Traduzione dall'arabo di Federica Pistono. Alberobello: Poiesis editrice.
- Heyberger, Bernard. 2014². *Les chrétiens du Proche-Orient au temps de la Réforme catholique (Syrie, Liban, Palestine, XVII^e-XVIII^e siècle)*. Rome: École française de Rome.
- Kouloughli, Djamel. 2009. "Langues sémitiques et traduction. Critique de quelques vieux mythes." In *Les Grecs, les Arabes et nous. Enquête sur l'islamophobie savante*, a cura di Philippe Büttgen, Alain de Libera, Marwan Rashed e Irène Rosier-Catach, 79-118. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Maaluf, Amin. 1998. *Les identités meurtrières*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle.
- Mancini, Tiziana. 2011. *Psicologia dell'identità etnica. Sé e appartenenze culturali*. Milano: Carocci.
- Mengozzi, Alessandro. 2008. "I cristiani di tradizione siriana del Vicino e Medio Oriente." In *Popoli e Chiese dell'Oriente cristiano*, a cura di Aldo Ferrari, 135-76. Roma: Edizioni Lavoro.
- Myers, David G., e Jean Twenge. 2013. *Psicologia sociale*. Milano: McGraw-Hill Education.
- Nicolini-Zani, Matteo. 2006. *La via radiosa per l'oriente. I testi e la storia del primo incontro del cristianesimo con il mondo culturale e religioso cinese (secoli IV-IX)*. Magnano: Edizioni Qiqajon-Comunità di Bose.
- Orlando, Francesco. 2007. "I realismi di Auerbach." *Allegoria* 56, 36-51.
- Orlando, Francesco. 2008. "Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach." In *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach. Atti del convegno della Scuola di Dottorato dell'Università di Siena: L'Interpretazione*, a cura di Riccardo Castellana, 17-62. Siena: Artemide.
- Pénicaud, Manoël. 2014. *Le réveil des Sept Dormants. Un pèlerinage islamo-chrétien en Bretagne*. Paris: Éditions du Cerf.
- Remotti, Francesco. 2010. *L'ossessione identitaria*. Roma-Bari: Laterza.
- Rogan, Eugene. 2012. *Gli Arabi*. Milano: Bompiani.
- Searle, John R. 1975. "The logical status of fictional discourse." *New Literary History* 6, 319-32.
- Sidanius, Jim e Felicia Pratto. 1999. *Social Dominance: an Intergroup Theory of Social Hierarchy and Oppression*. Cambridge University Press.
- Smith, Anthony. 1992. *Le origini etniche delle nazioni*. Bologna: Il Mulino.
- Trombetta, Lorenzo. 2022. *Negoziato e potere in Medio Oriente. Alle radici dei conflitti in Siria e dintorni*. Milano: Mondadori Università.
- van den Boogert, Maurits H. 2012. "Milleets: Past and Present." In *Religious Minorities in the Middle East*, a cura di Anh Nga Longva e Anne Sofie Roald, 27-45. Leiden-Boston: Brill.
- Yacoub, Joseph. 2006. *I cristiani d'Iraq*. Milano: Jaca Book.

Tre secoli di Mito Kōmon: la sfida televisiva tra restyling e costruzione dei personaggi

Matilde Mastrangelo

Abstract: It is widely recognised that in Japan the depiction of historical figures has been a recurring theme in both oral and written narratives, as well as various theatrical productions. One historical figure that has been a particularly rich source of inspiration is the daimyō Tokugawa Mitsukuni, whose stories have been told across different genres and disseminated through various forms of media. The chronicles of Tokugawa Mitsukuni's journeys throughout Japan to dispense justice by punishing villains can be traced back to the late 18th century, when they first emerged in *kōdan* oral storytelling performances. Among the diverse artistic interpretations, this essay focuses specifically on the unique aspects of TV adaptations. It begins with the examination of Mito Kōmon, a television series broadcasted from 1969 to 2011 for six months each year. It then moves on to discuss the new adaptations of 2017 and 2019, which brought the venerable character back to the screen with altered narrative settings. These adaptations provide an intriguing lens through which to explore the evolving portrayal of Tokugawa Mitsukuni and his enduring impact on popular culture.

Keywords: Mito Kōmon, Tokugawa Mitsukuni, historical narrative, *kōdan*, *terebi dorama*

1. Dall'editoria allo schermo

La sigla della nota serie *Mito Kōmon*, ispirata al personaggio storico Tokugawa Mitsukuni (1639-1700), inizia con questi versi: «Nella vita ci sono momenti piacevoli e momenti difficili, ma dopo le lacrime arriva l'arcobaleno». La canzone dal tono incoraggiante, insieme alla scena climax di ogni episodio di *Mito Kōmon*, rappresentano gli elementi sempre presenti negli adattamenti televisivi, quelli che il pubblico ricorda di più, anche se non tutti gli spettatori hanno familiarità con la vita e il periodo storico di Mitsukuni. Attori, sceneggiatori, registi, cantanti della sigla, voci fuori campo, pubblico, sponsor, orario del programma e canali sono variati nel corso degli anni, ma il passaggio in cui Mito Kōmon, dopo un combattimento con le spade, dice ai suoi giovani *kerai*, Kakusan e Suke-san, di rivelare la sua identità non è mai mancato, così come la sigla, prima citata, composta per l'inizio della serie da Kinoshita Chūji (1916-2018), con il testo di Yamagami Michio (n.1936). In effetti, lo schema degli episodi sembra essere preannunciato dalla canzone: all'inizio il gruppo di Mito Kōmon intraprende il viaggio a piedi, ridendo e prendendosi in giro a vicenda; poi arriva il momen-

Matilde Mastrangelo, Sapienza University of Rome, Italy, matilde.mastrangelo@uniroma1.it, 0000-0002-2157-0411

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Matilde Mastrangelo, *Tre secoli di Mito Kōmon: la sfida televisiva tra restyling e costruzione dei personaggi*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.31, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 321-330, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

to delle lacrime poiché si imbattono in una situazione triste di ingiustizia in cui persone deboli ma oneste sono oppresse da uomini corrotti e potenti, che a volte sono funzionari politici; poi, grazie all'azione guidata dal *goinkyō* (lett.: anziano in ritiro, altro nome per Mitsukuni), tutto finisce bene e appare l'arcobaleno.¹

È noto quanto la riscrittura e l'adattamento artistico di personaggi storici siano filoni molto produttivi in Giappone, nei racconti orali e scritti e nei repertori teatrali in passato, nella narrativa, cinema, televisione e manga in tempi moderni (Orsi, Tana 2023, 200-223). Ed è quindi comprensibile che anche la figura del *daimyō* Tokugawa Mitsukuni abbia ispirato numerose elaborazioni diffuse attraverso diversi media. Le cronache dei suoi viaggi in giro per il Giappone, per ristabilire la giustizia punendo i cattivi e i malfattori, risalgono alla fine del XVIII secolo quando apparvero per la prima volta nel repertorio orale del *kōdan* (narrazione teatrale che ha origine dalla lettura e spiegazione di un testo scritto), per poi essere riprese nelle trascrizioni del genere (*sokkibon*) e nei *kakikōdan* (*kōdan* scritti) pubblicati a partire dall'epoca Taishō (Mastrangelo 1987a, 1987b). Uno dei primi giornali che presentò la storia di Mito Kōmon fu lo *Jiji shinpō* che dal 10 gennaio al 15 settembre 1921 diede alle stampe duecentocinquanta puntate (*Jiji shinpō*, 1921).² L'episodio numero uno inizia con l'infanzia di Mito Mitsukuni, ma già dal secondo, intitolato *Inu Kubō o uramu* (Il rancore nei confronti dello *shōgun* dei cani), viene narrata la lotta con lo *shōgun* Tokugawa Tsunayoshi (1646-1709) che aveva promulgato le *Awaremi no rei* (Le leggi della compassione), delle norme probabilmente ispirate da un monaco buddista molto spesso descritto come il peggior consigliere dello *shōgun*, e da un altro segretario corrotto, Yanagisawa Yoshiyasu (1658-1714). Poiché la madre di Tsunayoshi aveva preso i voti, egli si era avvicinato all'ambiente buddista; o almeno questo è ciò che l'adattamento *kōdan* suggerisce per dimostrare quanto fosse pericoloso che lo *shōgun* credesse nel buddismo, e come solo grazie al confuciano Mitsukuni tutte le cose tornano al giusto ordine. Le «Leggi della compassione» in realtà servivano a proteggere gli animali, in particolare i cani perché lo *shōgun* era nato nell'anno del Cane, anche se talvolta venivano applicate in modo eccessivamente rigido. Per rendere ancora più interessante l'elaborazione all'interno della narrazione del *kōdan*, i cani diventano intoccabili e le persone impossibilitate a difendersi. Il dissenso politico di Mitsukuni nei confronti di Tsunayoshi e Yanagisawa è sviluppato nell'adattamento narrativo con l'intento di fare di Mito Kōmon l'eroe della giustizia, della saggezza, ma soprattutto un baluardo dei valori confuciani (Mastrangelo 2012).

¹ A proposito di viaggi e di ritorni, la città di Mito, con i suoi luoghi commemorativi della vita di Tokugawa Mitsukuni, è diventata il mio *urusato* grazie alla meravigliosa accoglienza dei membri della famiglia Sagiyama. La somma di tutti i chilometri percorsi nei secoli, e in tutti gli adattamenti, dal personaggio di Mito Kōmon non basterebbe a esprimere la mia profonda gratitudine nei loro confronti per essere stati una delle pietre miliari, nonché una delle più belle stazioni di posta del mio percorso.

² Fondato da Fukuzawa Yukichi (1834-1901) nel 1882, fu uno dei quotidiani più importanti fino al terremoto del Kantō del 1923.

Dal 1928 al 1971 la casa editrice Yūbenkai kōdansha, diventata poi Kōdansha, ha pubblicato tre diverse edizioni di *Kōdan zenshū* (Opera omnia di *kōdan*) mettendo al primo volume il racconto leggendario di Mito Kōmon, il *Mito Kōmon man'yūki* (Il viaggio di Mito Kōmon). All'interno delle storie c'è sempre quella dell'*Inu Kubō*, alias lo *shōgun* Tsunayoshi e del suo segretario Yanagisawa; il riferimento a loro non manca, come vedremo, anche nella serie televisiva. Elemento centrale, come è chiaro dal titolo, è il viaggio in numerose regioni, dove ogni volta cambia lo scenario, permettendo così agli spettatori di compiere un tragitto, non alla portata di tutti all'epoca, e di conoscere luoghi e usanze insieme ai protagonisti (Mastrangelo 2023, 112-14).

2. Il grande schermo

La produzione cinematografica sull'adattamento leggendario di Tokugawa Mitsukuni meriterebbe uno studio specifico a parte, sia per la notevole quantità di titoli, sia per mettere nel giusto rilievo tutte le maestranze che hanno partecipato ad ogni set. Essendo però il presente saggio focalizzato sull'approccio della televisione, si ritiene opportuno chiamare in causa il cinema essenzialmente per fare delle osservazioni sull'integrazione tra i due media.

Pochi sono gli esempi rintracciabili negli ultimi anni Meiji (1868-1912) perché il fenomeno si impone dal periodo Taishō (1912-1926). Dal 1922 sono circa settanta i film, collocabili nella tipologia dei *jidaigeki eiga* (pellicole di stampo storico), dedicati al nostro personaggio, terminati quasi del tutto nel 1978 con il lavoro *Mito Kōmon* il cui protagonista è interpretato da Tōno Ejirō (1907-94), diventato il primo attore della serie televisiva. Nella fase iniziale la realizzazione cinematografica è stata quasi parallela alla proposta narrativa sul *daimyō* nel mondo dell'editoria, mentre si avvia verso la conclusione quando comincia il progetto televisivo. L'opera considerata di maggiore successo è *Mito Kōmon kaikokuki* (La cronaca del viaggio di Mito Kōmon per il paese, 1937), con una seconda parte nel 1939, *Zoku Mito Kōmon kaikokuki* (Il seguito della cronaca del viaggio di Mito Kōmon per il paese) (Ishiwari 2007, 2) con l'attore Yamamoto Kaichi (1877-1939) che già nel 1926, 1928, 1932 si era cimentato nel ruolo del protagonista. Tra i titoli più originali si può citare *Mito Kōmon. Umi o wataru* (Mito Kōmon al di là del mare, 1961), con Hasegawa Kazuo (1908-84), in cui il *gorōkō* (anziano signore, in riferimento a Mitsukuni) insieme ai fedeli compagni si reca in Hokkaidō per salvare gli Ainu facendo sentire loro l'appartenenza giapponese.

Alcuni attori presenti nei film sono poi diventati protagonisti nell'elaborazione televisiva interpretando il ruolo di uno degli attendenti o quello del *gorōkō*, come nel caso di Satomi Kōtarō (n.1936) che nel 1959 è Kakusan nella pellicola *Mito Kōmon. Tenka no fuku shōgun* (Mito Kōmon, il vice *shōgun* dell'impero) con il famoso attore Tsukigata Ryūnosuke (1902-70) più volte nel ruolo di Mito Kōmon; nel 1978 è Sukesan nel titolo prima citato con Tōno Ejirō, poi diventa il protagonista della serie televisiva dal 2002. Il cinema imprime quindi un'impronta decisiva sulla costruzione della lunga elaborazione della storia, che con un ideale passaggio del testimone viene in parte ereditata dalla tv per una

narrazione diversa di Tokugawa Mitsukuni, utilizzando idee e nomi famosi già sperimentati dal periodo Taishō.

3. Il piccolo schermo

La serie televisiva *Mito Kōmon* ha una storia lunga, di certo la più durevole in Giappone, che tra stagioni originali, puntate speciali e repliche viene proposta al pubblico fino a giugno 2023. La parte principale, continuativa negli anni, va in onda dal 4 agosto 1969 al 19 dicembre 2011, il lunedì sera per sei mesi all'anno per un totale di 43 stagioni e 1227 episodi, per la Tbs (Tokyo Broadcasting System) nell'ambito della cornice dei palinsesti *National gekijō*, in seguito diventati Panasonic Drama Theater, prodotto dalla C.A.L. (Creative Associates Limited). Quando Matsushita Kōnosuke (1894-1989), fondatore della multinazionale National Panasonic (allora Matsushita Denki), dichiara di voler finanziare un programma «per il mondo e per le persone», gli viene proposto *Mito Kōmon*, soggetto sul quale c'erano già stati dei film, come abbiamo visto, e un breve programma televisivo, *Mito Kōmon man'yūki*, che non aveva però attirato molta attenzione. Gli sponsor che appartengono quindi al gruppo di compagnie guidate dalla Panasonic trovano negli spettatori di quella fascia oraria il target ideale per pubblicizzare i loro prodotti, in un connubio che funziona alla perfezione (*Terebi Mito Kōmon no subete* 2001, 16-19). Gli ascolti crescono già nel corso della prima stagione, raggiungono il picco alla nona (1979), mantenendosi comunque sempre stabili. Potrebbe essere una coincidenza, ma proprio dalla nona stagione c'è un cambiamento importante nella scena climax che si svolge all'epilogo di ogni episodio. All'inizio della serie era un momento meno spettacolare e prevedeva una sorta di *nanori* (presentazione) in terza persona: Kakusan e Sukesan rivelavano l'identità del *chūnagon* Tokugawa Mitsukuni, utilizzando frasi che differivano a seconda degli interpreti; anche lo *inrō*, il piccolo contenitore laccato porta medicine decorato con l'emblema della famiglia Tokugawa, veniva mostrato talvolta da Mito Kōmon stesso, o dai due attendenti, o dagli altri personaggi che vedremo di seguito (*Za histori obu inrō*). Poi viene fissata la formula che avrebbe costituito il momento più iconico delle puntate: Sukesan, alla destra del signore, mette la spada in verticale per proteggerlo, e Kakusan, dall'altra parte, prende con la mano destra lo *inrō* dall'interno del kimono e mostrandolo ai nemici che li stanno affrontando recita il famoso «avvertimento»: «Fermi tutti, che nessuno si muova! Lo vedete bene questo stemma? Chi pensate che sia quest'uomo? È il temibile Mito Mitsukuni, un tempo vice *shōgun*. Inginocchiatevi! State indietro!». È l'attore Ōwada Shinya (n.1947), nel ruolo di Kakusan dalla nona alla tredicesima stagione (1978-1983), ad attribuirsi la paternità del passo, diventato anche la chiave del suo personale successo (<https://www.joqr.co.jp/qr/article/67646/>); con la stessa formula lo *inrō* viene talvolta mostrato da altri personaggi, compresi quelli femminili. È interessante sottolineare che l'accattivante episodio non appartiene alla tradizione del *kōdan*, nel quale, come illustrato, nasce l'elaborazione del *goinkyō*, e non è riprodotta neanche nei film, quindi è frutto della produzione televisiva. Sempre a quest'ultima

si deve l'introduzione di personaggi nuovi, quattro principali e altri secondari, che diventano parte integrante del gruppo in viaggio per il Giappone. Il primo, che partecipa fin dall'esordio, è il *ninja* Yashichi, una sorta di ladro gentiluomo che esce dal mondo del crimine per fare da scorta al paladino della giustizia, seguendo il gruppo da lontano ma intervenendo al momento giusto con la sua piccola e affilata girandola (*kazaguruma*) con la quale neutralizza qualsiasi pericolo. Nella seconda stagione (1970) è la volta di Hachibē, che pur non possedendo alcuna abilità samuraica è utile in altri aspetti pratici del cammino. In particolare, con una brillante intuizione che ha percorso i tempi, Hachibē interviene in tutto ciò che riguarda il cibo, fomentando la passione del protagonista per la cucina, e permettendo l'inserimento di argomenti relativi all'alimentazione, aspetto che sarà ripreso anche nelle stagioni più recenti. Dalla sedicesima edizione (1986) c'è l'ingresso del personaggio femminile, la *kunoichi* (gruppo di *ninja* donne) Ogin, che darà un tocco «frivolo» alle puntate soprattutto con la prima interprete del ruolo, l'attrice Yumi Kaoru (n. 1950) con la quale viene riproposta più volte la scena in cui fa il bagno per attirare gli sguardi curiosi, ma che in realtà è solo un diversivo che le permette di usare nel modo più efficace le sue abilità di *ninja* (*Tv drama Mito Kōmon* 2008, 38-39). Nella diciassettesima serie (1987) si aggiunge Tobizaru che con la sua forza straordinaria è capace di qualsiasi azione per proteggere i suoi compagni che segue a distanza. Completano il gruppo Oshin e Nobu, mogli rispettivamente di Yashichi e Sukesan, che ampliano ulteriormente il gradimento da parte di diverse fasce di pubblico. A proposito dei ruoli, è interessante sottolineare che gli attori che hanno svolto quelli principali hanno anche cantato la sigla, pubblicando poi, a seconda del successo, singoli o collezioni (*Tv drama Mito Kōmon* 2008, 131). Se ai personaggi principali si aggiungono quelli che il gruppo incontra nel corso del viaggio, ruoli dei «cattivi» compresi, è evidente come la struttura stessa della serie sia pensata per includere quasi ogni tipologia caratteriale, probabilmente con l'idea, possiamo supporre, di sondare gli elementi di maggior richiamo e valutare la desultoria partecipazione, come nelle serie più recenti, di attori o personaggi famosi. Ciò trova corrispondenza nel fatto che in relazione alla produzione dal 1969 al 2001 sono stati evidenziati quattro livelli di elaborazione della narrazione: dalla prima alla sesta serie si rileva una sostanziale aderenza al dato storico con riferimenti precisi a episodi realmente accaduti; dalla quindicesima serie, con l'ingresso dei personaggi femminili, delle mogli e poi di Ogin, le vicende sentimentali hanno più spazio e la parte di *jidai geki* (dramma storico) diminuisce a favore di quella assimilabile a un *famiri drama* (dramma a tema familiare); nella terza fase si incrementa la presenza di camei di star, nonché la funzione del racconto come presentazione a scopo turistico dei luoghi visitati; nella quarta fase si sperimentano possibili cambiamenti, come provare ad aggiungere, nella famosa scena finale, una lettera allo *inrō* per rivelare l'identità di Mito Kōmon (*Terebi Mito Kōmon no subete* 2001, 97-102).

Nonostante i tentativi di mantenere alta la popolarità, con la quarantatreesima stagione del 2011 la serie viene interrotta. Una puntata speciale nel 2015, *Mito Kōmon supesharu*, ha celebrato i successi del programma, poi sono andate

in onda solo delle repliche. Secondo l'attore Satomi Kōtarō ultimo Mito Kōmon, come abbiamo visto, delle stagioni terminate nel 2011 oltre che nei film sul soggetto, la serie è stata interrotta sia per le criticità dell'indice di ascolto, sceso fino al 10%, sia per problemi con gli sponsor che non volevano duelli e combattimenti con spargimento di sangue, puntando sempre più a creare un programma per le famiglie. Con la giusta ironia che sembra ereditata dal personaggio interpretato, si chiede come mai la chiusura del programma sia stata accompagnata da tanta amarezza da parte degli spettatori, quando l'evidenza dei dati mostrava che molti di loro non erano più in realtà così assidui (Satomi 2013, 76-82).

3.1. Le sfide più recenti

L'adattamento del 2017 in dieci episodi, in onda dal 4 ottobre al 6 dicembre, ha riportato sullo schermo Kōmon *sama* in una nuova veste narrativa. Indicata come Prima Serie della BS-TBS (contando da quella del 1969 sarebbe la quarantaquattresima), non è composta da puntate indipendenti tra loro programmate su un lungo periodo, ma ha un formato più breve, utilizzato in tutte le serie televisive internazionali più recenti, che prevede episodi correlati in un'unica trama con un finale a conclusione della serie, e la visione di tutte le puntate è una condizione necessaria per il pubblico. Inoltre, altro elemento in comune con le produzioni attuali, gli episodi sono firmati da più registi e sceneggiatori. Rispettando i principi educativi e lo spirito etico del *kōdan*, il «nuovo» *Mito Kōmon* ha un importante obiettivo sociale: andare verso il Nord e sostenere le persone che hanno sofferto per il disastro del terremoto del nord est del 2011. È abbastanza frequente che nelle sue avventure Mito Kōmon si diriga verso il nord, anche nei film, come prima illustrato; tuttavia, lo scopo in questo caso è attraversare i villaggi risalenti al periodo Tokugawa, siti sulla costa della regione del Tōhoku, da Mito a Iwaki fino a Hachinohe, e in ogni puntata cogliere l'occasione per presentare all'interno della storia prodotti tipici, come *kokeshi*, *chirimen*, cibi, danze e festival. Nel primo episodio, Mito Kōmon sovrintende un *terakoya* (scuola del tempio), occupandosi dei bambini e cucinando un buon *ramen*, ma i suoi attendenti, Kakusan e Sukesan, non sono molto contenti dell'indolenza del *goinkyō* perché vorrebbero fare una vita più dinamica "da samurai". Un giorno salvano da un'imboscata Ōkawa Shintarō, del clan Hachinoe, diretto verso nord per consegnare dei documenti amministrativi che testimoniano una rivolta in una miniera. Ōkawa muore per le ferite riportate, e per rispettare la sua memoria Mito Kōmon decide di ricominciare il viaggio con Kakusan e Sukesan per comprendere più da vicino cosa stia accadendo nelle province. Le situazioni critiche in cui si imbattono sono tutte derivate dalla povertà, ma soprattutto dalla cattiva amministrazione locale che raccoglie le tasse, sfruttando la gente comune, per inviare denaro ai rappresentanti delle autorità corrotte di Edo, come Yanagisawa, nome ricorrente tra i nemici di Mito Mitsukuni. Quando il gruppo passa per Namie può apprezzare le ceramiche locali; da Fukushima arriva a Shiraishi dove ammira i *kokeshi*; al Jōjōji di Hanamaki contempla gli oggetti in lacca, e così via. Viene quindi ripresa una delle strategie emerse nelle puntate degli an-

ni '90, vale a dire fare di *Mito Kōmon* un programma di «contents tourism» in grado di stimolare la curiosità di ripercorrere le tappe viste in tv. Un altro tema presente è quello del gioco d'azzardo, talvolta trattato anche negli anni precedenti, ma piuttosto stigmatizzato nella serie del 2017. Una scena, molto simile nella vecchia e nella nuova serie, mostra come nel periodo Edo nelle case in cui si scommetteva con i dadi ci fosse un complice dei tenutari del luogo che sotto il tatami cambiava i dadi con un ago, rendendo impossibile a chiunque vincere; di conseguenza il perdente era alla mercé di qualche usuraio. Ma i *ninja* fedeli a Mito Kōmon scoprono la frode, riscattando il personaggio buono, ma non molto accorto, che è stato truffato.

Il cibo, che abbiamo visto essere una intuizione fin dagli anni '70, è una parola chiave anche in queste dieci puntate, inserito forse per seguire la scia del successo dei numerosi programmi di cucina e gastronomia. Il gruppo si ferma infatti a mangiare tutte le specialità dei posti che visita, ma è interessante che è lo stesso Mito Kōmon a preparare gustosi piatti o a insegnare a farlo. Al mangiare è collegato anche un divertente inserto pubblicitario, costruito come parodia del famoso epilogo in cui viene svelata l'identità del protagonista; il breve filmato, collocato alla fine di uno slot commerciale, fa pensare, per qualche secondo, che l'episodio sia ricominciato, ma in realtà si è ancora nella interruzione reclamistica. La scena è quella tipica dell'ultimo combattimento: Sukesan e Kakusan, fanno per mostrare l'*inrō*, però nelle loro mani appare la scatola rotonda rossa di *udon* istantanei Maruchan Akai kitsune; i due giovani stupiti ci riprovano, e di nuovo al posto dello *inrō* stringono una scatola, questa volta di Midori tanuki *soba* (*soba* istantanei). Solo Mito Kōmon può salvare tutti dall'imbarazzo dicendo: «Non è uno scherzo, mangiamo: *itadakimasu!*». Gli inserimenti commerciali sono ovviamente una costante della serie fin dagli inizi, talvolta difficili da ricostruire se si fa riferimento ai cd in vendita, ma fra quelli rintracciabili molti appartengono a pubblicità di alcolici, oltre che di vari elettrodomestici della Panasonic; quelli relativi al cibo sembrerebbero in aumento nelle elaborazioni più recenti.

Nel 2019 è stata presentata una nuova stagione di dieci puntate, la seconda della nuova serie prodotta dalla BS-TBS (o la quarantacinquesima se si conta dal 1969). Nei ruoli principali vengono confermati gli attori della produzione precedente: Takeda Tetsuya (n. 1949) per Mito Kōmon, Arai Atsushi (n.1993) e Zaiki Takuma (n.1992) rispettivamente per i due attendenti Kakusan e Sukesan. Come per la programmazione del 2017, anche in questo caso il format prevede un'unica trama alla quale lavorano più registi e più sceneggiatori. La destinazione del nuovo viaggio è il Kyūshū, quindi dalle province del nord si passa ai territori del sud, con il medesimo spirito di curiosità culturale e premura verso la condizione umana. Poco dopo il rientro dal Tōhoku, infatti, il *goinkyō* riceve una lettera da Kaibara Ekiken (1630-1714), noto intellettuale del dominio di Chikuzen (attuale provincia di Fukuoka), autore di testi di storia naturale, di igiene, ma soprattutto di studi confuciani, ribadendo così la sfera di pensiero di Mito Kōmon che, come abbiamo già sottolineato, deve rappresentare il baluardo dei valori confuciani. Kaibara lo informa che Miyazaki Yasusada (1623-1697) ha completato, dopo gli sforzi di dieci anni, lo *Nōkyō zensho* (Opera completa

sull'agricoltura, 1697), il più antico testo giapponese sulla materia. Al desiderio di vedere da vicino il lavoro di Miyazaki si aggiunge l'idea di fare visita a Hosokawa Tsunatoshi (1643-1714), del dominio di Kumamoto, avendo ricevuto la visita della figlia Yoshihime, e il gruppo parte così in nave alla volta del Kyūshū. Arrivati a Nakatsu una ragazza, Satomi, attira l'attenzione dei viaggiatori rimproverandoli perché stanno calpestando le reti da pesca, ma è solo un pretesto per condurli dal padre, Hirosawa Kanbē, ingiustamente estromesso dal clan per aver espresso la propria opinione contraria a uno dei capi, Takehara Kamon. Hirosawa si è adattato a vivere fabbricando ombrelli e insegnando la scrittura ai bambini. Nonostante Satomi sia contraria, Kanbē pensa che sia un dovere fare qualcosa per difendere la sua gente, proteggerla come un ombrello, dalle angherie dei capi del clan. Nella seconda tappa alle terme di Asakura, il signore di Mito e il suo seguito salvano uno dei fratelli proprietari della locanda Tsuruya, gestita insieme alla sorella, che è stato appena derubato. Dalle testimonianze dei due, e soprattutto aiutandoli a interloquire con i potenti signori locali, Mito Kōmon comprende che dietro il furto c'è un piano del governatore Arakida per far fallire la locanda e far sua la ragazza. Il gruppo prosegue per Hita dove vengono a conoscenza di un appalto truccato per la costruzione di un ponte. Quindi è la volta di Nobeoka, Miyazaki, Kagoshima, Nagasaki, Saga e Kumamoto: si completa così un ideale bellissimo tour del Kyūshū, fonti termali comprese, ma in ogni episodio Mito Kōmon viene a conoscenza di quanto nelle province siano prepotenti gli amministratori e di come sia necessario aiutare i mercanti locali che spesso non hanno modo di ribellarsi e sono costretti a rinunciare alle loro attività. Nell'ultima puntata il gruppo è diretto a consultare il *Nōkyō zensho*, motivo della partenza, ma un comico incontro con un usuraio uguale a Mito Kōmon aggiunge un'atmosfera divertente, pur se viene ribadito che perfino *l'Opera completa sull'agricoltura* rischia di essere rubata. Nel finale a Kumamoto, come è facile aspettarsi, si scopre che la maggior parte degli intrighi è ordita dal nemico di sempre, Yanagisawa Yoshiyasu, che mira ad avere un totale controllo sull'isola; ma il *gorōkō* gli impedisce anche questa volta di portare a termini i loschi intenti.

Similmente alla serie precedente, in funzione degli ascolti e forse di un maggiore collegamento alla contemporaneità, è prevista la partecipazione di attori famosi. Per alleggerire l'atmosfera e svolgere la funzione «turistica», anche in queste dieci puntate vengono presentati oggetti dell'artigianato e cibi locali che sono tuttora sul mercato; si va dalla tintura fatta a mano delle stoffe (*tsutsubiki*), agli oggetti di latta, al dolce *kasutera*. Appare piuttosto evidente la forte aderenza a fatti e personaggi storici che ci fanno ricordare in che misura il pubblico giapponese sia «esperto» di drammi d'epoca e quindi esigente. Non mancano citazioni, come la scena del bagno di Ogin alle terme, che soddisfano i fan che sono in grado di riconoscerle (<https://www.cal-net.co.jp/mitokomon/02/index.html>).

Nel 2023 è andata in onda la prima serie Mito Kōmon del 1969 rimasterizzata digitalmente (<https://bs.tbs.co.jp/drama/mitokoumonDR1/episode/>), segno che il programma viene tutt'oggi considerato di un certo richiamo per i nostalgici dei drammi classici, dei collezionisti e degli studiosi.

4. Conclusioni

Se includiamo anche le ultime due stagioni, sei attori hanno interpretato il ruolo di *goinkyō*, otto i due comprimari, che si uniscono al nutrito staff di registi, scenografi ecc., una macchina produttiva enorme, anche per costi e ricavi, quindi difficile da abbandonare del tutto, e questo spiega come mai sia stata ripresa spesso anche solo con le repliche.

La sigla e l'ultima scena sono ancora quasi le stesse, ciò che è completamente cambiato è il format. Possiamo ipotizzare, come sintesi dell'analisi, che uno dei motivi principali che hanno portato all'interruzione della serie non sia stato solo l'argomento non più così popolare, ma l'anacronismo del metodo narrativo e la necessità di cambiare il format. Più che sul soggetto, infatti, i segni del tempo hanno intaccato la maniera in cui veniva proposta la storia che richiedeva un *re-styling*. Tradizionalmente il *kōdan* deve avere uno scopo educativo e deve essere d'aiuto per il pubblico, e in questo senso le due nuove serie non tradiscono le origini dell'elaborazione mantenendo numerosi i messaggi edificanti, alcuni nuovi, come quello relativo all'importanza attribuita alle province del nord e del sud, al principio di aiutare le persone e dare pregio alla tradizione giapponese; altri più consolidati, come il valore dell'onestà che rende gli uomini protettivi verso le persone deboli e intolleranti verso i politici corrotti. Almeno dalla fine degli anni Ottanta ad oggi nel repertorio contemporaneo degli *yose*, i piccoli teatri in cui si può assistere alle performance di *kōdan* e di altri *wagei* (arti della parola), le vicende di Mito Kōmon sono raramente rappresentate. Quindi l'editoria ha ceduto il posto al cinema, che a sua volta lo ha consegnato alla televisione, diventata, tra i media, quella che ha maggiormente rappresentato Mito Kōmon, anche rispetto al *kōdan* stesso all'origine dell'adattamento, e da qui il significato di analizzare il più longevo serial della programmazione dei drammi storici del piccolo schermo giapponese.

Bibliografia

- Ishiwari Osamu. A cura di. 2007. *Mito Kōmon*. Tokyo: Waizu shuppan.
- Jiji shinpō*. 1921. Tokyo.
- Mastrangelo, Matilde. 1987a. "Tokugawa Mitsukuni fra storia e leggenda: il personaggio di Mito Kōmon e lo Shōgun dei Cani." *Il Giappone XXVII*: 107-58.
- Mastrangelo, Matilde. 1987b. "Un *kōdan* su Mito Kōmon." *Asia Orientale* 5/6: 259-74.
- Mastrangelo, Matilde. 2012. *Le declamazioni dei kōdan: il confucianesimo spiegato alle masse*, in Maurizi, Andrea. a cura di. *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*. Novara: Utet. 271-80.
- Mastrangelo, Matilde. 2023. "Il viaggio nel teatro di narrazione giapponese: tecniche e funzioni diegetiche." *Costellazioni* 22: 107-23.
- Orsi, Maria Teresa; Tana, Fabio Sebastiano. *Sotto l'ombrello a Tokyo. Frammenti di vita giapponese*. Torino: Einaudi.
- Satomi Kōtarō. 2013. *Mito Kōmon futatsu no tabū*, in *Terebi no densetsu. Chōju bangumi no himitsu*. Bungei shunjū. a cura di. Tokyo: Bungei shunjū.
- Terebi Mito Kōmon no subete* 2001. *Terebi Mito Kōmon kenkyukai*. a cura di. Tokyo: Kōdansha.

Tv dorama Mito Kōmon. Ora ga fuku shōgun! Yonaoshi 40nen. 2008. a cura di. C.A.L.
Tokyo: Hakuya shobō.

Sitografia (30/06/2023)

<https://www.cal-net.co.jp/picture-produce/drama/mito/index.html>

<https://www.cal-net.co.jp/mitokomon/02/index.html>

<http://www.tbs.co.jp/mito/intro/>

<https://bs.tbs.co.jp/mitokomon2/>

<https://www.joqr.co.jp/qr/article/67646/>

Za historī obu inrō. <https://www.youtube.com/watch?v=qHi60V5Trxw>

<https://bs.tbs.co.jp/drama/mitokoumonDR1/episode/>

Rappresentazioni del «carattere» dei Giapponesi nella cultura francese settecentesca

Rolando Minuti

Abstract: The character of nations was a prominent topic in 18th century intellectual debate, searching for criteria that could explain the great diversity of customs, institutions, religions and cultures of the world's peoples. Within the framework of the opposition between Europe and Asia – newly theorised by Montesquieu –, Japan constitutes a particularly interesting case, since a traditional representation that emphasised the radical otherness of the Japanese character was flanked by others that instead highlighted similarities and analogies, opening up suggestive comparative perspectives. The essay highlights some moments of this debate, by focusing on a few examples from the French culture of the Age of Enlightenment.

Keywords: Japan, France, 18th century, intellectual history, character of nations

Intorno alla metà del '700 l'idea che per ogni nazione si potesse individuare uno specifico «carattere», un complesso di comportamenti, valori morali, convinzioni o idee variamente espressi nei costumi, nelle pratiche religiose o negli ordinamenti civili e politici, era un dato consolidato nella letteratura e nelle forme di rappresentazione della diversità umana, tanto da poter esser considerato un'ovvietà. Alle spalle degli interventi che su questo importante tema per la storia culturale dell'identità europea si articolavano nel corso del secolo dei Lumi stava infatti una tradizione risalente al mondo classico e perdurante nel corso della prima età moderna europea, che si era interrogata sulla ragion d'essere e sulle cause specifiche del «carattere» delle nazioni, proponendo risposte di diverso orientamento e di diversa forza. Data la constatazione dell'esistenza di un *caractère*, o *génie* o *esprit* proprio di una nazione, molti problemi infatti si aprivano, sia sul versante della determinazione dei suoi elementi specifici – su cui spesso emergevano posizioni contrastanti – sia soprattutto in merito alla ragion d'essere generale e alle cause particolari che ne stavano alla base. Su questo tema si sviluppò dunque una vasta e intensa discussione destinata a proseguire molto a lungo nel tempo, fino alla nostra contemporaneità, nella quale le implicazioni sociali e politiche di logiche di identità e sovranità nazionale confliggono con le istanze di giustizia, di uguaglianza e solidarietà del mondo globalizzato. Si tratta di una vicenda culturale complessa e importante, come si accennava, sia dal punto di vista teorico, sia – e forse, soprattutto – dal punto di vista delle perma-

Rolando Minuti, University of Florence, Italy, rolando.minuti@unifi.it, 0000-0003-0227-7815

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Rolando Minuti, *Rappresentazioni del «carattere» dei Giapponesi nella cultura francese settecentesca*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.32, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 331-343, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

nenze e dei mutamenti degli orientamenti della cultura collettiva; una vicenda nella quale tentativi di spiegazione scientifica si legano a matrici filosofiche e a motivazioni ideologiche producendo chiavi di lettura, schemi interpretativi e giudizi, che assumono spesso i connotati degli stereotipi, persistenti e pervasivi.¹

La cultura settecentesca costituisce in questo quadro un momento particolarmente importante, soprattutto per l'esigenza classificatoria che essa esprime su diversi piani e che investe anche le caratterizzazioni di popoli e nazioni, collegandosi strettamente a un'espansione forte dell'attenzione per la diversità umana e per la varietà, le ragioni e le trasformazioni di usi e costumi, che tendono nel corso del secolo, e soprattutto nel contesto della cultura illuministica, ad assumere il ruolo di soggetto primario della riflessione storica. Del fatto che i caratteri nazionali costituissero un dato ovvio ed evidente nel teatro universale della diversità umana non sembrava fosse possibile dubitare, o almeno si trattava di una constatazione largamente condivisa. Ne troviamo testimonianza, per esempio, nell'*Encyclopédie*, che nell'articolo *Caractere des nations* (*Encyclopédie* 1751, 666) a questo tema non riteneva utile dedicare troppe spiegazioni, osservando che «dans les nations qui subsistent depuis long-tems, on remarque un fond de *caractere* qui n'a point changé» e sottolineando che se il clima, come era stato spesso rilevato, «influe beaucoup sur le *caractere* général», le istituzioni e la forma di governo – «lorsqu'elle subsiste longtemps» – avevano anch'esse una rilevanza considerevole; se ne poteva avere testimonianza guardando all'Asia e ai governi dispotici, dove «le peuple doit devenir bientôt paresseux, vain, et amateur de la frivolité ; le goût du vrai et du beau doivent s'y perdre ; on ne doit ni faire ni penser de grandes choses». A questo breve articolo rimandava anche il successivo articolo *Nation* (*Encyclopédie* 1765, 36), peraltro non molto più lungo del precedente, che si limitava a constatare che «chaque *nation* a son caractere particulier» e che era «une espece de proverbe» dire «leger comme un françois, jaloux comme un italien, grave comme un espagnol, méchant comme un anglois, fier comme un écossois, ivrogne comme un allemand, paresseux comme un irlandois, fourbe comme un grec, etc». Il lettore dell'*Encyclopédie* che avesse consultato l'*Esprit des Lois* di Montesquieu – peraltro, se non lo avesse letto direttamente, lo avrebbe trovato largamente utilizzato e ampiamente citato in molti articoli dell'*Encyclopédie*, soprattutto in quelli redatti dal laborioso Louis de Jaucourt, uno dei più attivi collaboratori dell'impresa di Diderot e D'Alembert – avrebbe potuto immediatamente aggiungere, in questa galleria di caratteri nazionali, l'immagine del giapponese «atroce». Riassunto in un solo termine, era questo l'attributo che si poteva ricavare in merito all'*esprit* della nazione giapponese² e che ne caratterizzava le peculiarità in un quadro di con-

¹ Per una ricostruzione complessiva del dibattito sui caratteri nazionali nella cultura europea dalle origini al '900 vedi Mazza e Nacci 2021.

² Del «*caractère atroce des âmes japonaises*» si parla in *EL*, XXV, 14, con rinvio a VI, 13. Utilizziamo la sigla *EL* per i riferimenti Montesquieu 1973 (il numero romano indica il libro, quello arabo il capitolo; seguono il numero del volume dell'edizione citata e le pagine).

trapposizione radicale tra Europa e Asia di cui Montesquieu si impegnava a illustrare e argomentare le ragioni.³

La netta opposizione tra la «liberté de l'Europe» e la «servitude de l'Asie», com'è noto, trovava nel clima e nell'estensione della zona temperata in Europa, a differenza dei forti contrasti climatici che prevalevano nel mondo asiatico, la spiegazione fondamentale (*EL*, XVII, 3), che Montesquieu esibiva con l'orgoglio di una scoperta. Una «nouvelle cause physique de la servitude de l'Asie et de la liberté de l'Europe» (*EL*, XVII, 6: I, 300-1), che Montesquieu presentava poco più avanti, aggiungeva alla spiegazione climatica una ragione spaziale, guardando alla frammentazione del territorio europeo come forte ostacolo alla formazione di grandi e stabili imperi; in questo era vista una condizione materiale favorevole allo sviluppo del «génie de liberté» europeo, mentre in Asia era impossibile «trouver un seul trait qui marque une âme libre», potendo solo assistere all' «héroïsme de la servitude» (*EL*, XVII, 6: I, 301). Sui fondamenti e i limiti di questa posizione, così come sulle critiche che ad essa furono avanzate, non è questa la sede per sviluppare un'analisi. Di fatto, si tratta di definizioni che ebbero enorme rilievo nel quadro dell'orientalismo settecentesco e successivo, ma che trovarono anche importanti voci contrastanti.

Il quadro della «servitude de l'Asie» o, in altri termini, del mondo incluso entro l'inquietante cornice del dispotismo, si mostrava tuttavia diversificato, ed in questo quadro la particolarità del «caso» giapponese risultava individuata in modo puntuale. Se infatti la precarietà di ogni condizione – incluso il vertice del potere –, l'insicurezza, la paura e la labilità o assenza di forza delle leggi caratterizzavano ogni governo dispotico, in Giappone si era determinata una realtà in cui l'eccesso di rigore delle leggi era stato lo strumento utilizzato al fine di vincere l'«esprit précaire» proprio degli stati dispotici. Se «les lois tyrannisent le Japon» (*EL*, XIX, 4: I, 329), e se in questo si esprimeva il connotato saliente dell' «esprit général» del Giappone, non ne conseguiva tuttavia il risultato di una stabilità, ma un vortice folle in cui leggi severe presto si rivelavano insufficienti e impotenti, ed altre se ne introducevano, sempre più dure e crudeli.⁴ L'assenza di una religione che proponesse uno scenario di premi o punizioni ultraterrene favoriva questo esito, e Montesquieu la metteva in evidenza per sottolineare la funzione sociale della religione – non solo, anche se soprattutto, cristiana – e dei precetti religiosi. Proprio l'osservazione del carattere dei Giapponesi suggeriva l'utilità di altre linee di azione politica. Il «caractère étonnant de ce peuple opiniâtre, capricieux, déterminé, bizarre, et qui brave tous les périls et tous les malheurs» (*EL*, VI, 13: I, 96) avrebbe dovuto indurre a usare piuttosto lo strumento della moderazione, adottando sul piano politico quanto a livello familiare si faceva nell'educazione dei bambini, a cui ci si rivolgeva con grande dolcezza proprio perché reagivano in modo particolarmente ostinato

³ Sul tema del Giappone nell'opera di Montesquieu mi permetto di rinviare a Minuti 2015 (cap. II. 25-51).

⁴ *EL*, VI, 13: I, 95-97: «Impuissance des lois japonaises».

alle punizioni, come attestavano le relazioni sul Giappone. Così non era stato, e l'eccesso era dunque il risultato che caratterizzava sistematicamente l'azione repressiva del potere, come documentava ampiamente soprattutto la repressione dell'attività missionaria, nel momento in cui questa si era manifestata come minaccia per l'autorità politica.

La rappresentazione dei costumi giapponesi in termini di diversità estrema rispetto al mondo europeo, che Montesquieu presentava nelle pagine dell'*E-sprit des Lois*, risultava coerente con un giudizio che sin dal XVI secolo – come testimoniava soprattutto il *Tratado* di Luis Fróis del 1585;⁵ un lungo elenco di costumi e usanze opposte di Europei e Giapponesi – aveva assunto una definizione netta, trovando nell'espressione «antipodi morali», attribuita a Giovanni Pietro Maffei, una formulazione che ebbe nel corso del XVII secolo una larghissima fortuna.⁶ Occorre comunque considerare che la diversità estrema dei Giapponesi che troviamo descritta in Luis Fróis – ma questo vale ad esempio anche per Valignano (Proust 1997, 95) – non corrispondeva affatto a un giudizio di inferiorità, limitandosi alla constatazione di una differenza radicale che non nascondeva molti elementi di dichiarata ammirazione. Di fatto, come ha messo in evidenza Rotem Kowner in un interessante studio sulla genesi e l'evoluzione della collocazione dei Giapponesi nel quadro delle rappresentazioni delle differenze razziali (Kowner 2017, 81),⁷ il tema della diversità estrema dei Giapponesi presentato con nettezza da Fróis costituì un modello persistente per le successive osservazioni della società giapponese, evolvendosi nel corso dell'800 nei termini di un giudizio di inferiorità. Tuttavia la cultura dell'età dell'Illuminismo anche da questo punto di vista mostra volti diversi ed una grande plasticità di orientamenti, contrastanti con le rigidità di un «orientalismo» univocamente definito, e la stessa opposizione radicale tra i Giapponesi e gli Europei non corripose, come vedremo, a un giudizio unanime.

Sul carattere dei Giapponesi, che Montesquieu aveva rapidamente richiamato per mettere in evidenza l'errore di una estrema rigidità delle leggi e di un progressivo inasprimento delle pene, che costituivano il tratto distintivo della società e della politica giapponese, si era fermato alcuni anni prima François-Ignace d'Espiard de la Borde, in un'opera che offre particolari motivi di interesse per lo studio del rapporto tra condizioni climatiche e «carattere» delle nazioni nella cultura settecentesca.⁸ Gli *Essais sur le génie et le caractère des nations*, pubblicati nel 1743, ebbero in effetti una circolazione iniziale molto limitata, mentre maggiore fu la diffusione della nuova edizione dell'opera, con il titolo *L'Esprit des*

⁵ Vedi Fróis 1993.

⁶ Sull'incertezza dell'attribuzione a Maffei, al quale viene comunque riferita da vari autori seicenteschi, vedi Lozerand 2020, 243-44.

⁷ La ricerca di Kowner riguarda la letteratura relativa al Giappone dal XIV secolo ai primi decenni del XVIII; in un successivo volume, come annunciato dall'autore, lo studio sarà esteso fino al XX secolo.

⁸ Sull'autore, che merita ancora uno studio approfondito, vedi D'Auria 2020, 168-71; Bell 2001, 140-49; Mazza e Nacci 2021, 70-75.

Nations, anche grazie alla compilazione che sulla base di questo testo pubblicò Jean-Louis Castilhon nel 1769, con il titolo *Considérations sur les causes physiques et morales de la diversité du génie, des moeurs, et du gouvernement des nations*.

Tanto Espiard quanto Montesquieu, come di fatto tutti gli autori che nella cultura francese del XVIII secolo trattarono in vario modo del Giappone, avevano come base di riferimento fondamentale – non l'unica, sicuramente, e da affiancare ad esempio alle relazioni olandesi o ai resoconti missionari fino alla chiusura del Giappone alle relazioni esterne, ma certamente la più utilizzata e citata – l'*Histoire naturelle, civile, et ecclesiastique de l'empire du Japon* di Engelbert Kaempfer, nella traduzione francese realizzata da Pierre Des Maizeaux.

Kaempfer in effetti non si soffermava a lungo sul carattere dei Giapponesi, e quello che gli interessa particolarmente mettere in evidenza era la distinzione tra la nazione giapponese e quella cinese: « Le Japonnois – scriveva – different extremement des Chinois, dans leurs coutumes et dans leurs manieres; comme celles de manger, boire, dormir, s'habiller, se raser la tête, saluer, s'asseoir, et plusieurs autres». Usi e costumi diversi a cui si univa una sostanziale diversità di «esprit» tra i Cinesi «paisibles, modestes, se plaisant à mener une vie tranquille, speculative, et philosophique; mais avec cela fourbes et usuriers» e i Giapponesi che, «au contraire, sont belliqueux, sediteux, dissolus, méfians, ambitieux, et toujours portez à de grands desseins» (Kaempfer 1729, I, 75). Questa opposizione risultava funzionale alla tesi che a Kaempfer importava soprattutto sostenere in merito all'identità originaria dei Giapponesi, contro l'idea, sostenuta da molti, della derivazione cinese; idea peraltro alla quale altre si affiancarono, come l'origine tartara o la derivazione dalle dieci tribù perdute di Israele.⁹ Il tema delle origini delle nazioni asiatiche, e dei Giapponesi nel caso specifico, rientrava peraltro in un quadro di importanti dibattiti che coinvolsero filosofi ed eruditi di vario orientamento; parte di un problema delle origini che risultava centrale nella cultura europea della II metà del '600 e in relazione al quale i fondamenti dell'ortodossia, del modello biblico e del monogenismo che ne conseguiva, evidenziavano crepe e problemi, conseguenti alla maggiore conoscenza della storia e delle civiltà dell'estremo Oriente, come è stato ampiamente illustrato da molti studiosi.¹⁰ Per Kaempfer, a partire dall'esame delle differenze linguistiche e religiose, oltre che, come abbiamo visto, di usi e costumi, era certo che «les Japonnois sont une Nation Originale» o «tout au moins, qu'ils ne sont pas descendus des Chinois» (Kaempfer 1729, I, 75). Per scoprire l'origine vera della nazione giapponese, secondo Kaempfer, che segue senza incertezze l'impianto argomentativo monogenista, bisognava allora andare ai tempi remoti della di-

⁹ La tesi dell'origine cinese era stata sostenuta, tra i primi, da Juan González de Mendoza nella *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran Reyno de la China* del 1585, che ebbe vasta circolazione europea; successivamente altri la ripresero, tra i quali in particolare Jan Huyghen van Linschoten, nell'*Itinerario* del 1596, anch'esso ampiamente diffuso in varie lingue europee (Kowner 2014, 89-90 e 93).

¹⁰ Vedi in particolare, come riferimenti essenziali in un'ampia letteratura, Rossi 1979 e Borst 1958-1963; vedi anche Grell et Michel 1989.

spersione babelica e alla pianura del Sennaar; a partire da questo luogo – punto di riferimento centrale del modello biblico di diffusione delle nazioni – Kaempfer si impegnava a ricostruire con cura e dettaglio la mappa del percorso seguito dalla nazione originaria per giungere alle isole del Giappone, sottolineando come questo percorso potesse essere stato esente da contaminazioni con altre genti. Contaminazioni e incontri che sicuramente invece si sarebbero verificati dopo l'insediamento della nazione nelle isole del Giappone, e in questo quadro erano compresi anche i Cinesi, che avrebbero portato in Giappone le scienze e le arti; tuttavia «cela n'arriva que fort tard, lorsque la Monarchie du Japon étoit déjà un puissant Empire» (Kaempfer 1729, I, 80). L'orgoglio in merito alla propria origine e il fatto che i Giapponesi non tollerassero che li si facesse discendere dai Cinesi, né da altri popoli – cosa che considerano un «outrage sanglant» (Kaempfer 1729, I, 84) – aveva dunque per Kaempfer un fondamento sicuro di verità storica che confermava l'impianto diffusionista veterotestamentario.

Kaempfer, come dicevamo, è la base documentaria principale degli *Essais* di Espiard de la Borde, che al tema del carattere dei popoli d'Asia, e dei Giapponesi in particolare, dedica pagine e riflessioni meritevoli di attenzione. Occorre innanzitutto considerare, secondo Espiard, che la religione non costituiva il riferimento più sicuro per determinare il particolare «génie» delle diverse nazioni dell'Asia. Erano di fatto osservabili «grandes conformités» tra tutte le religioni asiatiche – tra Cina e Giappone in particolare –, mentre importanti differenze era possibile notare nei costumi e anche nelle forme di governo; e si sorprende Espiard che non fossero state abbastanza rilevate da molti osservatori «qui placent les Japonnois dans la classe des autres Asiatiques» (Espiard 1743, II, l. IV, 128). Espiard metteva pertanto in risalto, riprendendo direttamente Kaempfer, la differenza tra carattere della nazione cinese e giapponese, da cui si poteva desumere che rispetto ai Cinesi – «modestes, tranquilles, aimant la vie speculative, fourbes et usuriers» – i Giapponesi – «altiers, entreprenans, séditioneux, ambitieux, magnifiques et genereux» – non mostravano alcun rapporto di discendenza (Espiard 1743, II, l. IV, 141-42).

Dalla riflessione sulle religioni in Cina e Giappone derivava anche una constatazione più generale e relativa al rapporto tra Europa e Asia, ossia la rilevazione del «caractere particulier de l'esprit oriental qui place le plus haut point de la sagesse, dans la contemplation et le silence et non dans la vie active et l'administration des affaires publiques comme en Europe» (Espiard 1743, I, 273). Mentre la dimensione mistica era in Europa una componente limitata nel quadro della religione cristiana, ed espressione di una «vocation extraordinaire», in Asia costituiva, secondo Espiard – che rinviava a questo proposito alla rappresentazione che delle idolatrie orientali aveva offerto Bernard Picard nelle splendide incisioni delle *Ceremonies religieuses de tous les peuples du monde* –, «l'état ordinaire des dévots Orientaux» (Espiard 1743, I, 276).

Espiard ripercorreva rapidamente le vicende che avevano portato alla chiusura del Giappone agli stranieri e sottolineava il «rigueur surprenante» (Espiard 1743, II, l. IV, 128) con cui erano stabiliti i controlli dei tentativi di ingresso, ma non mancava anche di sottolineare come la causa primaria fosse da cogliere nel

fatto che i Portoghesi avevano «abusé de la liberté» ottenuta per commerciare con l'Impero, determinando una minaccia al governo e alla sua stabilità. Si trattava di una considerazione che investiva, più in generale, il carattere particolarmente severo delle leggi giapponesi – non solo relativo agli stranieri –, che era innegabile ma che doveva essere spiegato a partire «de cette ignorance et de cette crainte naturelle à la barbarie et à des peuples qui n'ont eu aucun commerce avec les autres hommes» (Espiard 1743, II, l. IV, 130). Ma la ricerca del «génie» di una nazione doveva superare le difficoltà che derivavano da queste condizioni e guardare più a fondo; si doveva allora riconoscere con ammirazione che i Giapponesi «sans s'être formés à la politesse par le commerce des nations étrangères sçavent néanmoins temperer la dureté de la police». Gli Olandesi stessi riconoscevano «qu'il est impossible d'allier plus de politesse et de bonne grace avec la lettre d'une loy rigoureuse» (Espiard 1743, II, l. IV, 135).¹¹ La rilevazione della severità delle leggi giapponesi non doveva, soprattutto, portare a conclusioni che contrastavano con la storia istituzionale del paese, dove vigevano «des titres d'une liberté immémoriale qui détruisent tout argument qu'on pourroit tirer de ces nouveaux réglemens de police» (Espiard 1743, II, l. IV, 139). Se a questa considerazione si univa la constatazione del carattere naturale della nazione giapponese – «si mutine, si indomptable et si belliqueuse, qu'il n'a pas été possible de la contenir que par des lois extrêmement severes» (Espiard 1743, II, l. IV, 139) – si poteva trovare la spiegazione delle rivolte e delle guerre civili così frequenti nella storia del Giappone. In Giappone mancava quel «temperament des moeurs» (Espiard 1743, II, l. IV, 140-41) che caratterizzava le forme istituzionali europee, e non conoscendo altri governi stranieri che quello cinese non si erano trovati strumenti di controllo politico diversi dal rigore delle leggi e dalla paura.

Si tratta di considerazioni che, come abbiamo visto, richiamano per alcuni aspetti quanto Montesquieu avrebbe argomentato alcuni anni più tardi nell'*Esprit des Lois*. Ma se nell'*Esprit des Lois* la riflessione sulla «tirannia delle leggi» consentiva di collocare il Giappone sul versante più oscuro della galleria degli orrori del dispotismo, in Espiard l'argomentazione tendeva a prendere una direzione diversa. L'esistenza di una feudalità e di una nobiltà ereditaria,¹² «si oppos[e] à la politique Orientale, et dont l'origine se trouveroit sans doute comme chez nous dans les guerres anciennes», coerentemente con alcune manifestazioni del carattere giapponese come «la valeur, les excès même du courage», consentivano di individuare «un caractere ressemblant à celui des Européens» (Espiard 1743, II, l. IV, 142). Bastava osservare la rilevanza che assumeva in Giappone «le point d'honneur» – connotato distintivo, avrebbe rilevato Montesquieu, delle istituzioni monarchiche europee – per averne una dimostrazione

¹¹ I Cinesi fornivano un esempio contrario, in quanto «nous méprisent et mettent en œuvre tout ce que l'avarice la plus éclairée peut suggerer de moyens pour piller les étrangers» (Espiard 1743, II, l. IV, 136).

¹² [...] la noblesse hereditaire est aussi commune au Japon qu'en Europe. Les Princes possèdent des fiefs souvent aussi étendus et d'un aussi grand revenu que plusieurs Electeurs de l'Empire Allemand» (Espiard 1743, II, l. IV, 139).

convincente; si trattava infatti di un sentimento «qui porte les Japonnois à tout entreprendre par le motif de la gloire, jusqu'à attenter sur leur propre vie, quand il est question de la sacrifier à un engagement, où qu'il n'est plus permis de la garder avec dignité» (Espiard 1743, II, l. IV, 142-43). Tutto questo consentiva di concludere che quanto mancava alla nazione giapponese per conformarsi pienamente «aux moeurs de l'Europe», erano «la veritable Religion» e «un législateur hardi capable de s'élever au-dessus des defiances du serrail et des anciens usages, en formant ses sujets par le commerce et les voyages» (Espiard 1743, II, l. IV, 143). Si trattava di una rappresentazione che risultava dunque lontana dal modello degli antipodi morali. In un quadro di innegabile differenza tra Europa e Asia, su cui Espiard non ha incertezze, il Giappone non esprimeva la dimensione estrema della diversità orientale, ma si poneva piuttosto sul versante opposto e, pur rimanendo separato da una frattura determinata dalla religione e dalla tradizione di isolamento, proponeva un volto che mostrava molti tratti di affinità con il mondo europeo, suggerendo osservazioni e riflessioni comparative, specialmente dal punto di vista della storia istituzionale.

Alcuni anni prima della pubblicazione degli *Essais* di Espiard de la Borde, che come abbiamo ricordato aveva come fondamentale base di informazione l'*Histoire du Japon* di Kaempfer, un'altra opera aveva fermato l'attenzione sulle particolarità del carattere dei Giapponesi, in modo articolato ed esteso. L'*Histoire et description générale du Japon* di Pierre-François-Xavier de Charlevoix, pubblicata nel 1736 sviluppando la precedente *Histoire de l'établissement, des progrès et de la décadence du christianisme dans l'Empire du Japon*¹³ (1715) e che sarà riedita nel 1754 con il titolo *Histoire du Japon*, non risultava da un'esperienza diretta, che costituiva invece l'elemento qualitativo saliente dell'*Histoire* di Kaempfer,¹⁴ ma ciononostante si distingueva per ampiezza d'informazione e giudizi originali, che non nascondono riserve e critiche nei confronti dell'opera del medico tedesco (Kapitza 2001, 13-16). Aveva sicuramente ragione Kaempfer quanto ricordava che l'idea di un'origine cinese risultava intollerabile per i Giapponesi,¹⁵ così come era rifiutata ogni ipotesi che li facesse discendere da una nazione straniera, rivendicando invece un'origine antichissima, che peraltro si confondeva con miti e racconti fantasiosi. Ma Kaempfer aveva torto nel voler ricondurre direttamente l'origine della nazione giapponese al tempo della confusione delle lingue e tentare, senza solidi fondamenti, di ricostruire il percorso che l'aveva portata in estremo Oriente dalla pianura di Sennaar. Lo studio della lingua costituiva certamente, secondo Charlevoix, un mezzo più utile e sicuro per cercare di conoscere l'origine delle nazioni, e lo stesso Kaempfer lo riconosceva. Ma com'era possibile sapere se la lingua giapponese aveva mantenuto intatti nel corso

¹³ L'opera era a sua volta una revisione dell'*Histoire de l'Eglise du Japon* di Jean Crasset del 1689.

¹⁴ Da un'approfondita esperienza diretta deriverà invece una delle opere più celebri di Charlevoix, l'*Histoire et description générale de la Nouvelle France* del 1744.

¹⁵ «Le plus grand chagrin, qu'on puisse faire aux Japonnois, c'est de dire qu'ils font originaires de la Chine» (Charlevoix 1736, I, 37).

del tempo i caratteri di una lingua originaria (Charlevoix 1736, I, 38)? Deboli e fondate su elementi fragili erano le posizioni in favore dell'origine cinese, di cui Charlevoix attribuiva l'origine a Linschoten, come il racconto di un esilio nelle isole giapponesi a seguito di una cospirazione contro l'imperatore, o la leggenda di una missione inviata alle isole del Giappone alla ricerca di una pianta rara da cui si pensava di poter ricavare un rimedio contro la morte; così come non era convincente la giustificazione della diversità dei costumi giapponesi sulla base dell'odio per i Cinesi e «pour mieux cacher une origine, qui ne leur fait pas honneur» (Charlevoix 1736, I, 39). Più verosimile per Charlevoix era l'ipotesi dell'origine tartara, che aveva antecedenti cinque-seicenteschi e che era qui ripresa sulla base soprattutto di un'affinità di carattere, poiché «il y a un si grand rapport entre le génie belliqueux et la fermeté d'ame de ces deux Peuples, qu'un Japonnois seroit bien défini un Tartare poli et civilisé» (Charlevoix 1736, I, 40). In ogni modo la stessa differenza che era possibile riscontrare tra gli abitanti delle diverse isole e province del Giappone induceva a ritenere che l'origine della nazione non fosse attribuibile ad un'unica matrice e che molte nazioni vi avessero contribuito, o per mezzo di colonie o per eventi casuali come i naufragi.

Tanto la differenza linguistica, sulla quale Charlevoix insiste dedicandovi un'attenzione particolare e contestando le affermazioni di Kaempfer sulle diverse forme della lingua cinese, quanto la diversità della religione, erano sufficienti a dimostrare la distanza tra Cinesi e Giapponesi.¹⁶ Ma era soprattutto l'esame dei costumi e del «carattere d'esprit» che dimostrava nel modo più convincente «l'extrême différence» tra le due nazioni e che avrebbe inoltre evidenziato l'infondatezza della definizione dei Giapponesi come «antipodes moraux» dell'Europa. Questa idea derivava piuttosto dalla confusione che si era fatta tra il «caractère d'esprit» di una nazione e «de purs usages», che «n'ont nul rapport à la maniere de penfer, encore moins aux sentimens du cœur, d'où résulte le véritable caractere d'esprit» (Charlevoix 1736, I, 42).

«Le Chinois ne fait rien, qui ne soit mesuré – scrive Charlevoix –, c'est la sagesse qui regle toutes ses actions»; una saggezza che equivaleva, nel caso cinese, al seguire sistematicamente le regole di una prudenza interessata. Al contrario, «l'honneur est le principe, sur lequel roulent toutes les démarches des Japonnois», e la nozione di saggezza corrispondeva per i Giapponesi a «ne s'écarter jamais des regles d'honneur, quelquefois fausses, et souvent excessives, qu'il s'est prescrites» (Charlevoix 1736, I, 42). Da questa differenza fondamentale derivavano «la plûpart des vertus, et des défauts de l'un et de l'autre» (Charlevoix 1736, I, 43). Risulta evidente in questa contrapposizione la distanza di Charlevoix rispetto alle correnti di sinofilia settecentesca, gesuitiche o illuministiche, e l'accentuazione degli aspetti detestabili di una nazione – «la plus intéressée

¹⁶ «La Religion primitive des Japonnois, dont on ne voit à la Chine aucune trace – scrive Charlevoix – [...] a une liaison essentielle avec la fondation de la Monarchie» e «subsiste encore toute entiere, malgré les progrès étonnans qu'ont fait dans ces Isles la morale de Confucius, et les Sectes étrangères venuës des Indes» (Charlevoix, 1736, I, 42).

de l'Univers» – che di finzione, affettazione, inganno sembrava quasi «qu'elle en fasse gloire»; prova ne era il fatto che «la fourbe, l'usure, le larcin et le mensonge ne sont point diffamans à la Chine» (Charlevoix 1736, I, 43). A questa immagine si opponeva la grande ammirazione per il carattere dell'uomo giapponese, «franc, sincere, bon ami, fidele jusqu'au prodige, officieux, généreux, prévenant, se souciant peu du bien, ce qui lui fait regarder le commerce comme une profession vile». Se la nazione, anche come conseguenza non secondaria del suo stesso «esprit», risultava povera, si trattava di una «pauvreté, que produit l'indépendance, que la vertu rend respectable, et qui élève si fort les premiers Romains au-dessus des autres hommes» (Charlevoix 1736, I, 43); riferimento significativo alla virtù romana antica, rivelatore di una lettura che evidenzia i termini di affinità tra carattere dei Giapponesi e caratteri delle nazioni europee, costituendo un aspetto importante del quadro proposto da Charlevoix. In Giappone la ricchezza non costituiva, per Charlevoix, il fondamento del rispetto né ragione di invidia, soprattutto nei confronti della ricca e potente aristocrazia, e la perdita della ricchezza materiale non determinava il venir meno della fierezza né la perdita del rispetto. Al tempo stesso «le point d'honneur est également vif dans toutes les conditions» e «il en est de même de la grandeur d'âme, de la force d'esprit, de la noblesse des sentimens, du zèle pour la patrie, du mépris de la vie, et d'une certaine audace, que tout Japonnois porte marquée sur son visage, et qui l'excite à tout entreprendre»; e da questo punto di vista «il n'est ni âge, ni sexe, ni état, qui n'en fournisse des exemples, qu'on ne se lasse point d'admirer» (Charlevoix 1736, I, 43). Sincerità e nobiltà di sentimenti che si esprimevano ad esempio nel valore quasi sacrale che aveva per i Giapponesi l'amicizia,¹⁷ così come nelle manifestazioni del sentimento religioso, in merito al quale «on ne sçait ce qui y a plus de part, ou de la Religion, ou du naturel, ou de l'éducation»;¹⁸ all'opposto dei Cinesi, che sembrano «avoir substitué la politique à la Religion» e mostrano di intenderla «comme une affaire de pure police» (Charlevoix 1736, I, 45). Peraltro poteva apparire che, nonostante la più volte sottolineata differenza tra carattere dei Cinesi e dei Giapponesi, per alcuni aspetti essi non risultassero radicalmente opposti; sobrietà, zelo per il bene pubblico erano rilevabili per entrambi, anche se sicuramente i Giapponesi si distinguevano per una maggiore «politesse». Ma le ragioni erano diverse, e se entrambi apparivano «grands Maîtres dans l'Art de se posséder», il Cinese era «modéré par tempéramment, et souvent par intérêt», il Giapponese «par fierté, et par force d'esprit». Entrambi poi mettevano in evidenza l'enorme stima della propria nazione e il disprezzo per gli stranieri; ma per i Cinesi questo derivava dal considerare la propria nazione «la plus ancienne, la plus sage, la plus puissante, et presque la seule Nation du monde», mentre per i

¹⁷ «Les droits de l'amitié ne font pas moins sacrez au Japon, que ceux de l'amour conjugal» (Charlevoix 1736, I, 44).

¹⁸ Charlevoix evidenzia che se anche coloro «qui ne croyant pas aux Dieux du pays» non evitano di render loro il culto prescritto, «ce n'est point hypocrisie, c'est amour de l'ordre, c'est crainte de scandaliser le Peuple, qu'ils jugent avoir besoin d'un frein de cette nature» (Charlevoix 1736, I, 45).

Giapponesi ciò risultava dalla convinzione «qu'il n'a besoin de personne, et qu'il ne craint rien» (Charlevoix 1736, I, 46).

Non si poteva comunque negare, come attenuazione della serie di considerazioni positive espresse, che la nazione giapponese si mostrasse «altiere, remuante, vindicative à l'excès, pleine de défiance et d'ombrages» (Charlevoix 1736, I, 45) oltre che caratterizzata da una tendenza alla dissolutezza altrettanto forte quanto duro risultava il suo carattere. Il suo orgoglio nazionale, il carattere altero e fiero fino al disprezzo della vita portava anche alla crudeltà verso gli altri, ad essere «dur et inhumain envers les foibles, et les infirmes; léger et inconstant par caprice et par mépris»; e si poteva pertanto dire che il Giapponese «qu'en cela, comme en bien d'autres choses, c'est l'Anglois de l'Asie» (Charlevoix 1736, I, 46).¹⁹ Ma si trattava a questo proposito dell'unico giudizio negativo, significativamente rilevato con una similitudine con la nazione inglese, in un quadro in cui prevalgono apprezzamenti e osservazioni positive. Al confronto con il carattere degli Inglesi si aggiungeva infatti, subito dopo, un'altra similitudine, con riferimento alla propensione giapponese alla sociabilità, molto più elevata che in Cina e tale da avvicinarli alle «Nations les plus polies de l'Europe»; un aspetto del carattere che spiegava la facilità con cui erano stati stabiliti i primi rapporti con i Portoghesi, con i quali, come aveva osservato Kaempfer, vi era «une certaine ressemblance pour le tour d'esprit et les inclinations», in particolare «beaucoup d'affabilité, et une gravité sérieuse et agréable tout ensemble» (Charlevoix 1736, I, 47). A conclusione di un quadro di ammirazione molto marcato, era infine messa in risalto la «noblesse» e «l'élévation de leur cœur» che aveva già impressionato Francesco Saverio e molti missionari, che avevano più volte testimoniato «de l'esprit, de la politesse, de la magnificence, et du beau naturel des Japonnois»; per concludere, citando Frois, «qu'il n'est point en Europe de Nation plus spirituelle que celle-là». Si trattava in altri termini, come aveva scritto Kaempfer, di un popolo «fort spirituel», e questo «sentiment de Religion» costituiva una «heureuse disposition» a cui si dovevano attribuire – «après la grace» – i progressi del Cristianesimo in Giappone (Charlevoix 1736, I, 49).

Dalla «grandeur d'ame» unita al «mépris qu'ils font de la vie» derivava il carattere eroico che distingueva il profilo dei Giapponesi convertiti al Cristianesimo, che meritavano di essere messi in primo piano nella storia della Chiesa. Da queste due qualità, che distinguevano i Giapponesi tra tutte le nazioni d'Asia, derivavano esempi e testimonianze di virtù ed eroismo «qui donnent à connoître que les Romains, dans les plus beaux jours de leur antique vertu, n'étoient pas les seuls, qui fissent voir au monde des Citoyens, tels que les *Decius*, les *Scevolas*, et les *Horatius Cocles*» (Charlevoix 1736, I, 50). Torna dunque l'esempio della virtù romana antica e lo stesso spirito bellicoso proprio della nazione giapponese era letto in termini positivi, come strumento necessario per mantenere stabilità e ordine interno e per

¹⁹ L'espressione è ripresa da Espiard de la Borde – «Il semble reconnoître ici les Anglois de l'Asie» – e aggiunta a conclusione della valutazione del carattere dei Giapponesi nell'*Esprit des Nations* (Espiard de la Borde 1752, I, 213), che rivede e amplia il testo degli *Essais* del 1743.

scoraggiare le ambizioni di nemici esterni. La conclusione dell'ampio ritratto disegnato da Charlevoix era che i Giapponesi «réunissent presque toutes les qualitez qui peuvent rendre un Etat florissant, et celles qui ont rendu pendant plusieurs siecles les Romains le premier Peuple du Monde»; e se gli imperatori del Giappone non si erano lanciati in conquiste esterne era solo perché «jugeoient sagement, qu'il sufit pour leur gloire de n'avoir pas craindre d'être conquis» Charlevoix 1736, I, 53).

All'opposizione radicale con il mondo europeo Charlevoix rispondeva pertanto con una comparazione che proponeva i Giapponesi come l'esempio più singolare nel quadro complessivo delle nazioni asiatiche, sottolineando piuttosto le affinità con le nazioni europee e introducendo una serie di suggestivi spunti di riflessione, sostanzialmente in linea, pur con accenti ed elementi di valutazione diversi, con quanto Espiard de la Borde scriverà qualche anno più tardi. Nel cap. CXLII dell'*Essai sur les Moeurs* Voltaire riprenderà poi direttamente la contestazione dell'idea degli «antipodes moraux»²⁰, sottolineando che «le fondement de la morale est le même chez toutes les nations» e che «la nature humaine, dont le fond est partout le même» (Voltaire 1963, I, 314), consentiva di cogliere somiglianze e affinità di usi e costumi tra popoli diversi, tra Europei e Asiatici; ciò che peraltro non consentiva di ribaltare il giudizio sul primato europeo che proprio nella conclusione del capitolo *Du Japon* era ribadito in termini perentori.

Il tema del carattere dei Giapponesi tornerà peraltro ripetutamente, oltre alle opere che abbiamo considerato, in molti altri testi settecenteschi di storiografia, in compilazioni e traduzioni – da Marsy a Roubaud, da Lambert a Contant d'Orville, a Raynal ed altri –, su cui non è possibile fermare l'attenzione in questa sede ma che, nel loro valore anche molto diverso in termini di contenuti, di motivazioni e di orientamenti, risultano di grande interesse per l'osservazione della costruzione di giudizi collettivi e di stereotipi sulla diversità delle nazioni, in particolare con riferimento al mondo asiatico, e relativamente allo sviluppo e agli usi dell'idea di civiltà anche in epoca successiva al XVIII secolo.

Bibliografia

- Bell, David A. 2001. *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680-1800*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Borst, Arno. 1957-63. *Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*. 6 voll. Stuttgart: Hiersemann.
- Castilhon, Jean-Louis. 1769. *Considérations sur les causes physiques et morales de la diversité du génie, des moeurs et du gouvernement des nations*. 3 tomes. Bouillon: Aux dépens de la Société Typographique.
- Charlevoix, Pierre François Xavier de. 1715. *Histoire de l'établissement, des progrès et de la décadence du christianisme dans l'Empire du Japon*. 2 tomes. Rouen: Chez Pierre le Boucher.

²⁰ «Je ne sais pourquoi on a appelé les Japonais *nos antipodes en morale*», aggiungendo subito che «il n'y a point de pareils antipodes parmi des peuples qui cultivent leur raison» (Voltaire 1963, I, 312).

- Charlevoix, Pierre-François-Xavier de. 1736. *Histoire et Description Generale du Japon*, etc. 2 tomes. Paris: Chez Pierre-François Giffart.
- D'Auria, Matthew. 2020. *The Shaping of National Identity. Narrating the French Nation's Past, 1715-1830*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 1751. t. II. Paris: chez Briasson, David, Le Breton, Durand.
- Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 1765. t. XI. Neufchâtel: chez Samuel Faulche et Compagnie.
- Espiard de la Borde, François-Ignace d'. 1743. *Essais sur le génie et le caractère des nations. Divisés en six livres*. 3 tomes. Bruxelles: Chez Frederic Leonard.
- Espiard de la Borde, François-Ignace d'. 1752. *L'esprit des nations*. 2 tomes. A La Haye: Chez Isaac Beauregard, Pierre Gosse, Nicolas van Daalen.
- Fróis, Luís. 1993. *Traité de Luís Fróis, S.J. (1585) sur les contradictions de moeurs entre Européens et Japonais*, traduit par Xavier de Castro et Robert Schrimpf et présenté par José Manuel Garcia [traduzione dell'edizione critica del *Tratado* di Josef F. Schütte S.J, Tokyo, Sophia University, 1955]. Paris: Editions Chandeigne.
- Grell, Chantal et Christian Michel. 1989. *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières: 1680 – 1820. Colloque tenue en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Kaempfer, Engelbert. 1729. *Histoire naturelle, civile, et ecclesiastique de l'Empire du Japon*, etc. 2 tomes. A La Haye: chez P. Gosse et J. Neaulme.
- Kapitza, Peter. 2001. *Engelbert Kaempfer un die Europäische Aufklärung. Dem Andenken des Lemgoer Reisenden aus Anlaß seines 350. Geburtstags am 16. September 2001*. München: Iudicium.
- Kowner, Rotem. 2014. *From White to Yellow. The Japanese in European Racial Thought, 1300-1735*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Lozerand, Emmanuel. 2020. "Japan as the absolute other." in Angelika Epple, Walter Erhart, Johannes Grave, eds. *Practices of comparing. Towards a New Understanding of a Fundamental Human Practice*, 229-56. Bielefeld: Transcript Verlag-Bielefeld University Press.
- Mazza, Emilio e Michela Nacci. 2021. *Paese che vai. I caratteri nazionali fra teoria e senso comune*. Venezia: Marsilio.
- Minuti, Rolando. 2015. *Una geografia politica della diversità. Studi su Montesquieu*. Napoli: Liguori.
- Montesquieu. *De l'Esprit des Lois*. 1973. Édition de Robert Derathé. 2 tomes. Paris: Garnier Frères.
- Proust, Jacques. 1997. *L'Europe au prisme du Japon, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris: Albin Michel.
- Rossi, Paolo. 1979. *I segni del tempo. Storia della terra e storia delle nazioni da Hooke a Vico*. Milano: Feltrinelli.
- Voltaire. 1963. *Essai sur les mœurs*. Introduction, bibliographie, relevé de variantes, notes et index par René Pomeau. 2 tomes. Paris: Garnier Frères.

Istruire le masse: sul *mabiki* negli scritti dei *kokugakusha*

Mario Talamo

Abstract: This article delves into the issue of *mabiki* (infanticide) in the late Edo period by analysing three texts authored by prominent scholars belonging to a circle of philologists and historians known as *kokugakusha*. During the first two centuries of the Edo period, *mabiki* and abortion were generally tolerated. However, as authorities began to recognise that these practices resulted in an unregulated depletion of valuable labour in the fields, they sought solutions that involved the active engagement of *kokugakusha* in propagating efforts to discourage these detrimental practices. This article sheds light on this historical context and the role of *kokugakusha* in addressing the problem of *mabiki*.

Keywords: Kokugaku, national learning, *mabiki*, infanticide, propaganda

1. Introduzione

Con il termine *mabiki* si indica la soppressione dei neonati allo scopo di ridurre il numero delle bocche da sfamare (*kuchiberashi*), fenomeno, questo, che ebbe vasta diffusione non solo nel corso dei periodi Edo (1603-1867) e Meiji (1868-1912), ma anche in epoche più recenti. Una pratica votata al controllo delle nascite rientra in un campo di studi molto vasto in cui convergono temi cari alla storia demografica, alle tradizioni sociali, alle credenze religiose e popolari, come anche alla storia economica e sociale. Il lessema *mabiki*, in origine, era usato nella risicoltura per indicare l'opera di selezione dei germogli, che venivano recisi o estirpati per far sì che le altre piante potessero crescere forti e vigorose. Per estensione, il termine passò a indicare l'opera di selezione che ciascun capofamiglia, in condizioni di particolare necessità, era tenuto a operare nei riguardi della prole per garantire la sopravvivenza e il benessere del proprio nucleo familiare (Drixler 2013, 132).

Obiettivo del presente saggio è analizzare il fenomeno dell'infanticidio durante il tardo periodo Edo sulla base delle idee espresse da tre *kokugakusha* (ideologi ed esperti negli studi nazionali) attivi tra l'epoca Tenpō (1830-1845) e la seconda metà del XIX secolo in diverse zone del Giappone, i cui interessi riguardavano i problemi sociali e il benessere della popolazione. Il corpus di opere che mi propongo di esaminare comprende il *Kokueki honron* (Fondamenti per

Mario Talamo, University of Catania, Italy, talamoma@unict.it, 0000-0002-5032-0139

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Mario Talamo, *Istruire le masse: sul mabiki negli scritti dei kokugakusha*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.33, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 345-356, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

il benessere del Paese, 1831) di Miyahiro Sadao (1797-1858),¹ lo *Yotsugigusa* (L'erba per la prosperità dei posteri, 1849) di Suzuki Shigetane (1812-1863)² e, infine, il *Saisei yōryaku* (Compendio per la salvezza dell'uomo, 1863) di Katsura Takashige (1817-1871).³ I testi, tutti appartenenti alla fase storica caratterizzata dalla «svolta sociale» del movimento, che coincise grossomodo con l'epoca Tenpō, sono stati selezionati sulla base dei temi trattati; tra questi, lo *Yotsugigusa* di Shigetane è interamente dedicato alla problematica del benessere delle generazioni future e all'infanticidio.

Varie sono state le ricerche che hanno affrontato l'argomento da numerosi punti di vista: Fabian Drixler (2013), nel suo lavoro, ha offerto una approfondita analisi del fenomeno con particolare riferimento alla regione orientale del Giappone di epoca Edo; Saitō Osamu (1992) ha posto l'infanticidio in relazione con la stagnazione demografica e la bassa fertilità dell'epoca, mentre Carl Mosk (1978) ha trattato il problema come una conseguenza della scarsa quantità di cibo consumata. Takahashi Miyuki (2016) ha affrontato l'argomento da una prospettiva femminile, concentrandosi sul contributo che le donne erano tenute a offrire alle finanze di famiglia. Noto è anche il lavoro di Helen Hardacre (1997), in cui, malgrado il tema del *mabiki* non venga trattato, viene offerta una panoramica completa sulla ritualizzazione della gravidanza e del parto in epoca Edo. La principale differenza tra i testi succitati e il presente lavoro risiede

¹ Originario dell'odierna prefettura di Chiba, Miyahiro Sadao era il figlio maggiore di Miyahiro Sagoemon Sadatada, ricco possidente di Matsusawa, nella circoscrizione di Katori. Dopo una vita sregolata che gli valse l'allontanamento dal proprio nucleo familiare, Sadao decise di dedicarsi al lavoro nei campi. A partire dal nono anno dell'era Bunsei (1826) entrò tra gli allievi di Hirata Atsutane e divenne un punto di riferimento per i suoi scritti sull'agricoltura. Decise in seguito di trasferirsi a Edo e di dedicarsi esclusivamente allo studio. Il *Kokueki honron* è l'appendice di un testo più ampio, intitolato *Minka yōjutsu*, composto da quindici *maki* riguardanti la vita e le consuetudini del popolo (i riti, il matrimonio, le nascite, ecc.). Tutti i brani degli scritti dei *kokugakusha* citati nel presente saggio provengono da Haga Noboru e Matsumoto Sannosuke (a cura di). *Kokugaku undō no shisō*. In *Nihon shisō taikai* (NST nel ricorrente), 51. Tokyo: Iwanami shoten, 1971.

² Figlio di un esperto in studi cinesi e giapponesi, mosse i primi passi verso la carriera di letterato. Poco dopo la morte del padre, sopraggiunta quando aveva circa quattordici anni, si trasferì a Ōsaka per lavorare come apprendista di un commerciante fino all'ingresso tra i discepoli di Hirata, avvenuto nel terzo anno dell'era Tenpō (1832), all'età di venti anni. Dopo aver successivamente accolto Katsura Takashige tra i suoi seguaci, Suzuki Shigetane si stabilì a Edo per dedicarsi agli studi. Nel corso del secondo anno Kaei (1849) pubblicò lo *Yotsugigusa* e, a partire dal sesto anno del medesimo periodo, lavorò al *Nihonshoki-den*. Le sue opere sono numerose e riguardano sia l'ambito letterario che filosofico.

³ Nativo di Echigo, ricevette le redini del casato alla morte del padre. Nel quattordicesimo anno dell'era Tenpō (1843) entrò tra i discepoli di Hirata; in seguito, mosso da ammirazione per Suzuki Shigetane, divenne il primo dei suoi seguaci. Si interessò principalmente di questioni economiche e fu tra i principali contributori del *Nihonshoki-den* del maestro Suzuki. Il *Seisai yōryaku* rappresenta un tentativo di rendere lo *Yotsugigusa* comprensibile anche ai meno colti: compilato in una duplice versione, da tre e da due tomi, fu scritto in risposta alle proteste che scoppiarono nella regione di Echigo con il preciso intento di contribuire al ripristino dell'ordine pubblico.

nella presentazione di brani provenienti da scritti di studiosi che avevano come fine ultimo la propaganda e l'educazione del popolo.

Due sezioni formano il presente studio: la prima, di carattere storico culturale, riporta una serie di dati sull'infanticidio e sulla situazione economica dei nuclei familiari in epoca Edo; la seconda presenta invece brani tratti da testi di *kokugakusha* che illustrano come era inteso il fenomeno dell'infanticidio e quali fossero gli argomenti utilizzati per disincentivarlo.

2. Il periodo Edo e la vita degli infanti

In epoca Edo non esistevano metodi di contraccezione efficaci. Presso la popolazione erano in uso alcuni farmaci che, se somministrati per via orale, si credeva fossero in grado di evitare gravidanze indesiderate. È inoltre noto l'impiego dei primi rudimentali profilattici – più simili a sacchetti in pelle – e di vari altri contraccettivi (soprattutto spirali) che tuttavia non offrivano garanzia alcuna.⁴ È chiaro dunque che le uniche alternative per il controllo delle nascite, in contesti sociali spesso caratterizzati dall'indigenza, restavano l'aborto e il *mabiki* (Toyojima 2016, 79). L'infanticidio non fu un fenomeno che riguardò la sola epoca Edo; anche durante il periodo Meiji e a seguire venivano praticate forme di controllo delle nascite in tutto il Giappone, al punto che, quando Yanagita Kunio (1875-1962), padre dell'etnologia giapponese, giunse a Nunokawa, nella prefettura di Ibaraki, nel ventesimo anno dell'era Meiji (1887), dichiarò con gran sorpresa che tutte le famiglie della zona applicavano il sistema dei due figli e che in ciascuna unità abitativa vivevano madre, padre, un figlio e una figlia (Toyojima 2016, 79).

Laurel Cornell ha dimostrato che le strategie per limitare la grandezza delle famiglie in epoca Edo erano principalmente due: *stopping and spacing*. Vale a dire: evitare di avere altri figli quando il numero desiderato era stato raggiunto e posticipare le nascite. Le donne giapponesi infatti cominciavano e terminavano la loro attività riproduttiva in contemporanea con le coetanee di altri paesi, tuttavia il numero di figli partoriti era minore perché rispettavano un intervallo di tempo più lungo tra una nascita e la successiva (Cornell 1996, 34).

In condizioni di necessità, tutti, soprattutto i contadini, ricorrevano con grande libertà alla pratica del *mabiki* durante l'intero periodo Edo, in particolar modo nei primi due secoli, al punto tale che veniva visto come uno strumento di pianificazione convenzionale della grandezza del nucleo familiare (Eng & Smith 1977, 85). Ma perché era così diffuso? I motivi principali erano quattro: in primo luogo la povertà che caratterizzava le vite di quanti erano costretti a compiere una tale scelta; secondariamente, l'impatto che poteva avere una gravidanza sulla vita lavorativa delle donne, le quali si vedevano di colpo private

⁴ Muriel Jolivet parla anche di decotti a base di erbe capaci di provocare emorragie. In altri casi si preferiva introdurre nell'utero della donna radici di *physalis* o bardana, aghi per agopuntura o rami affilati di mandarino selvatico, di gelso, e steli di bambù nano (Jolivet 2004, 103).

della possibilità di contribuire al sostentamento del nucleo familiare (Takahashi 2016, *passim*); citiamo poi lo scarso valore che veniva attribuito alle vite di feti e infanti e, infine, le spese che bisognava fronteggiare per allevare un figlio (Drixler 2013, 69).⁵ È lecito altresì domandarsi quale portata avesse tale pratica: studi demografici hanno dimostrato che, a seconda della regione del Giappone, da quattro a sei neonati su dieci incontravano la morte nel corso dei primi mesi di vita, e che circa la metà delle gravidanze si concludeva con la distruzione del feto o la soppressione dell'infante (Drixler 2013, 116). Tra il 1660 e il 1870, tra gli otto milioni e mezzo e i dieci milioni e mezzo di bambini vennero uccisi nella sola zona orientale del Giappone (Drixler 2013, 123).

Per quanto riguarda le convenzioni sociali che consentivano a una coppia di disfarsi senza troppe remore del feto, occorre entrare nel merito di un'altra questione: il valore limitato che all'epoca veniva attribuito al neonato. L'infanzia di un bambino veniva scandita dalle celebrazioni per il terzo, il quinto e il settimo anno di vita (*shichigosan*); solo a seguito di quest'ultimo evento un figlio (o una figlia) acquisiva la dignità di essere umano. La nascita di un neonato non appariva agli occhi dei genitori né come l'inizio della vita né come l'acquisizione dello *status* di essere umano. Tali eventi venivano concepiti come sviluppi gradualmente caratterizzati dal superamento di una serie di tappe, la prima delle quali era rappresentata appunto dalla decisione dei genitori di tenere in vita il neonato (Hardacre 1997, 25).⁶ Il feto abortito o il neonato soppresso non ricevevano funzioni religiose, contrariamente a quanto toccava in sorte agli animali, i quali venivano spesso celebrati in riti funebri perché i loro spiriti erano ritenuti capaci di vendicarsi dei torti subiti.

Fu la fine del XVIII secolo a marcare la fase di passaggio tra l'età in cui il *mabiki* veniva ancora tollerato e la nuova epoca. A partire dal 1790, infatti, l'infanticidio non fu più visto come un metodo incontestabile di controllo delle nascite. La nuova fase storica fu inaugurata dalla grande carestia di epoca Tenmei (1782-1787) e dalle eruzioni vulcaniche che ebbero luogo in successione, in seguito alle quali alcune regioni persero circa un terzo della forza lavoro registra-

⁵ L'elenco delle motivazioni potrebbe allungarsi ulteriormente: in base alle tesi di Hanley e Smith, le famiglie nel Giappone di epoca Edo limitavano volontariamente il numero dei figli per mantenere standard di vita accettabili, seguendo il principio secondo cui c'era più sofferenza in un'esistenza fatta di stenti che in una morte violenta. Secondo Mosk, invece, erano i bassi tassi di fecondità, dovuti in particolare alla pratica migratoria del *dekasegi* – la consuetudine di spostarsi da una provincia all'altra alla ricerca di lavoro – e le scarse possibilità di sopravvivenza del feto a obbligare i genitori a compiere una selezione (Mosk 1978, 286).

⁶ Solitamente il neonato veniva soppresso entro la prima primavera dalla nascita o per strangolamento o per asfissia. Le genti ritenevano che il bambino, fino al settimo anno di vita, appartenesse agli Dei (*nanasai made kami no uchi*) e che tramite il *mabiki* lo si potesse restituire loro e concludere anzitempo il suo ciclo biologico (Toyjima 2016, 84). Si parlava a tal proposito di *higaeri*, di restituzione dopo un solo giorno dalla nascita. La levatrice, dopo aver aiutato la madre a partorire, chiedeva puntuale: «*oku ka, okanai ka*», «lo tieni o no?» (Hardacre 1996, 25). In altri casi si chiedeva: «*otoko nara oku to ka, danjo izuredemo okanai to ka?*», «se è un uomo lo tieni o rinunci al bambino a prescindere dal sesso?» (Jolivet 2004, 115).

ta a inizio XVIII secolo, e in alcuni casi la produzione crollò anche dell'80%.⁷ Alla ricerca di un miglioramento delle condizioni di vita, molti contadini scampati alle catastrofi si trasferirono a Edo e nelle grandi città, con il risultato che parte della manodopera indispensabile per coltivare i campi confluì tra le fila della classe mercantile, e anche la loro progenie fu libera di intraprendere la carriera imprenditoriale.⁸

Dopo il 1790 il *mabiki* cessò di rappresentare un atto imprescindibile di controllo delle nascite e si trasformò in una delle principali preoccupazioni pubbliche; numerose province tentarono di eradicarlo attraverso una strategia di incoraggiamento della maternità che prevedeva incentivi pubblici per le famiglie indigenti, l'obbligo per ciascuna donna di denunciare la gravidanza e, in ultimo, un numero sempre crescente di testi dottrinali all'interno dei quali i genitori che perpetravano l'assassinio dei figli venivano rappresentati con sembianze demoniache.

Conseguenza di una tale opera di proselitismo fu la fioritura di scritti didattici e di immagini (*ema*) che immortalavano donne colte nell'atto di soffocare un neonato; nella prima sezione della raffigurazione, la donna conservava i suoi tratti umani, nella seconda, invece, essa veniva raffigurata con fattezze da *oni* (vedi immagine allegata).⁹ Fu a seguito di tali provvedimenti che il neonato vittima di *mabiki*, al pari del feto soppresso, acquisì contorni umani e si svilupparono le prime teorie fetocentriche; la propaganda governativa sottolineò come anche lo spirito dei bambini morti fosse in grado di vendicarsi sui genitori omicidi e fece notare che l'infanticidio non era compatibile con una giusta condotta di vita. Come già detto, le varie amministrazioni locali studiarono un piano di «sussidi di maternità», mentre alcuni funzionari si occupavano di sorvegliare le gravidanze: la coppia doveva infatti firmare un documento in cui indicava il mese in cui era previsto il parto, e venivano richiesti dossier dettagliati anche in caso di morte prematura del neonato (Drixler 2013, 169-73).

I risultati di questi provvedimenti non si fecero attendere, tuttavia, dopo una iniziale diminuzione dei tassi di mortalità infantile, al cospetto delle immutate condizioni finanziarie delle famiglie dei contadini, furono trovate numerose

⁷ La carestia di epoca Tenmei condusse alla morte un gran numero di persone. Tutto ebbe inizio nell'estate del 1782, quando le piogge rovinarono parte del raccolto. L'anno successivo la produzione di riso fu in parte persa a causa di un brusco calo delle temperature, a cui fece seguito l'eruzione del vulcano Asama, che durò diversi mesi. Gli effetti nefasti delle basse temperature e dell'umidità portarono raccolti scarsi per vari anni (Ninomiya 2017, 164-166).

⁸ In precedenza, il primo figlio di un contadino ereditava l'appezzamento di terra del padre e gli altri fratelli, spesso etichettati in tono dispregiativo come *hiyameshigui* (i mangiatori di riso freddo *ergo* coloro che dovevano accontentarsi di ciò che avanzava dei possedimenti tramandati al primogenito), venivano spediti in città per lavorare come servitori (Kitagawa 1994, 14).

⁹ È il caso di un *mabiki-ema* stampato nel quarto anno dell'epoca Kōka (1847) dal Kōseiin di Chiba (Toyojima 2016, 82). Anche alcune sette buddhiste autorizzarono i monaci a girare nei villaggi per predicare l'inutilità del *mabiki*.

scappatoie per aggirare i controlli – prima tra tutte l’omissione della dichiarazione di gravidanza – e il numero dei crimini tornò a crescere.¹⁰

Contrariamente a quanto si potrebbe immaginare, la logica di selezione del sesso dei figli non rigettava necessariamente le bambine. I genitori erano infatti disposti ad allevare un neonato se il suo sesso non era sufficientemente rappresentato all’interno della loro progenie (Tsuya 2001, 234). Il numero e il sesso dei fratelli più anziani influiva sulle scelte di padri e madri, che preferivano alternare: sulla base dello studio dei registri dei templi buddhisti, Eng e Smith hanno infatti rigettato il mito dell’infanticidio femminile e dimostrato che, in seguito alla morte di un neonato, il successivo figlio che una coppia registrava tendeva ad avere il sesso opposto (Eng e Smith 1977, 66).

3. Kokugaku e *mabiki*

Parte della propaganda per scongiurare il ricorso all’infanticidio fu affidata a un gruppo di studiosi, letterati e filologi interessati al recupero e alla valorizzazione della tradizione nazionale, comunemente noto con il nome di Kokugaku. Dopo un primo periodo in cui il movimento si identificò nelle lotte xenofobe e di rivalutazione della produzione letteraria e della cultura autoctona, con l’arrivo di Hirata Atsutane (1776-1843) e l’inaugurazione della sua scuola – la *Ibukiya* – l’interesse dei singoli studiosi nei confronti delle tematiche sociali crebbe. Fu grazie a Hirata Atsutane che il movimento si trasformò in ciò che Harootunian definisce come «la panacea a tutti i mali del paese»: gli studiosi venivano spesso inviati in provincia in qualità di emissari del governo per sedare rivolte (*yonaoshi*) e, cosa ancor più importante, per avviare opere di propaganda che scongiurassero eventuali insurrezioni (Harootunian 1988, 230).¹¹ A partire dal 1790, un nutrito gruppo di intellettuali mise in relazione la crisi domestica e le crescenti minacce internazionali¹² con il declino della popolazione, a sua volta

¹⁰ Tra gli studiosi dell’epoca ci fu anche chi, come Satō Nobuhiro, sostenne che la pratica migliore fosse vendere i propri figli alle famiglie benestanti oppure abbandonarli affinché queste ultime potessero sfamarli e usarli come manodopera nei campi (Drixler 2013, 188). Altri studiosi ritenevano che la povertà non potesse essere superata con incentivi da parte del governo. Solo la crescita economica e infrastrutturale poteva infatti aiutare la popolazione.

¹¹ Sadao nel *Kokueki honron* afferma: «la vera ricchezza per un paese è insegnare a tutte le genti la Via e coltivare il seme dell’umanità. Non c’è cosa più importante» (Matsumoto 1971, 634). A partire dal periodo Tenpō numerosi adepti della scuola di Hirata abbandonarono le sedi cittadine per trasferirsi in campagna e sposare definitivamente la causa contadina. A tal proposito, Hashikawa Bunzō propone di sostituire il termine *kokugakusha* con la diversa denominazione di «studiosi residenti nelle zone di campagna» (Hashikawa 1971, 3).

¹² Altra fonte di tensione per il Bakufu furono i tentativi di invasione da parte delle potenze straniere, che avvennero a più riprese a cominciare dalla fine del XVIII secolo. Dapprima fecero la loro comparsa gli inglesi, alla fine del secolo, poi i russi, all’inizio dell’era Bunka (1804-18), fino ad arrivare alle baleniere americane degli anni Venti del XIX secolo. Tali avvenimenti condussero il Bakufu a imporre, nell’ottavo anno dell’era Bunsei (1825), la pena di morte per tutti gli stranieri che avessero messo piede in Giappone (Kudō, 1994, 169-77). Al cospetto delle grandi navi corazzate occidentali, la popolazione tutta, percepì le difese del

causato dall'infanticidio. Le numerose tesi sul *mabiki* dei vari studiosi convergono tutte su un unico punto: se la popolazione cresce, la produzione aumenta e il paese è più prospero. La soppressione degli infanti e l'aborto cominciarono pertanto a essere visti come forme di sabotaggio sociale (Drixler 2013, 183-84).

Anche i *kokugakusha* proposero di istituire un sistema di riconoscimenti e premi per le famiglie numerose: un gran numero di figli veniva visto come un'opera meritoria (*kitoku*) e ai contadini che per il bene del paese accettavano di tenere in vita tutti i figli era permesso di indossare le vesti tipiche degli esponenti dei ranghi più elevati. Gli studiosi nazionali rigettavano gli elementi della cultura cinese nella lingua e nel pensiero giapponese e sostenevano che l'epoca storica in cui vivevano fosse problematica per via della perdita dell'armonia primordiale del Giappone, a causa dei lunghi secoli di influenza continentale. Al contempo, gli studi alla riscoperta della tradizione arcaica li condussero all'esaltazione della fecondità, vista come peculiarità del Giappone antico. Nei discorsi propagandistici degli studiosi i bambini venivano concepiti come un dono del cielo; i *kokugakusha* tentarono dunque di sottrarre all'ambito delle scelte personali la riproduzione e la decisione di tenere in vita i figli, e per fare ciò caricarono di valenze divine la figura dell'infante.

Tra i testi selezionati, il *Kokueki honron* di Miyahiro Sadao presenta il *mabiki* come un atto di insubordinazione al volere degli Dei, che conduce a sua volta alla rovina personale e della propria stirpe. Per Sadao, l'origine di un'azione tanto lontana dalla grazia degli Dei è da ricercarsi nelle tradizioni continentali che furono importate in Giappone:

[In] Cina [...] uccidono i figli, vero tesoro ereditato dagli Dei [...]. Queste sono azioni contrarie agli insegnamenti delle divinità. A causa loro, le benedizioni divine sono svanite e potremmo intendere le carestie di questi anni, insieme con le pestilenze che a loro volta hanno causato la scomparsa di molti uomini e la dilapidazione dei nostri averi, come eventi nati dal biasimo delle divinità. [...] la cosa più importante è nutrire i nostri figli in virtù del fatto che, se gli uomini scarseggiano, anche le ricchezze spariscono e diventa impossibile coltivare la terra. Gli Dei del cielo e della terra, avendo a cuore ogni tipo di produzione, donano agli uomini numerosi figli. Il fatto che tutte le genti ignorino una tale verità e pensino che procreare sia un'attività che riguarda esclusivamente marito e moglie accade perché, probabilmente, costoro non sanno che anche i bambini sono un dono degli Dei. Anteporre i nostri desideri e pensare che avere tanti figli sia solo un'inutile spesa per la famiglia è un grande errore. L'idea secondo la quale bastano un paio di figli e, se ne nascono degli altri, si possono sopprimere è pura crudeltà. [...] Se ci abbandoniamo alla soppressione dei figli, non potremo sopperire alla mancanza di uomini nel paese.

paese come insufficienti e chiese a gran voce che si procedesse verso la riforma delle forze armate, anche attraverso l'istituzione di contatti con l'Occidente per poter così apprendere le sue tecnologie avanzate.

[...] Ritengo dunque che si debba vietare l'infanticidio come atto che annulla qualsiasi benevolenza divina. Non importa quanti figli facciamo, bisogna crescerli tutti. Questa è la via dell'uomo. Se non sterminiamo cavalli e buoi perché non bastano al paese, allora è giusto che non si sterminino nemmeno gli esseri umani, che pure sono pochi (*Kokueki honron*, NST 51, 292-93).

Successivamente Sadao passa in rassegna gli aspetti positivi che deriverebbero da una popolazione numerosa: tante nascite costituiscono maggiore forza lavoro, le deiezioni prodotte diventerebbero fertilizzante per le risaie e porterebbero all'aumento della produttività, dato anche dalle opere di bonifica dei suoli incolti (*Kokueki honron*, NST 51, 294). In conclusione, Sadao critica la scelta di numerose famiglie di inviare i propri figli in conventi buddhisti per intraprendere la carriera ecclesiastica (*Kokueki honron*, NST 51, 294). Il monaco, sostiene lo studioso, non rappresenta una risorsa per il paese (*kokueki ni arazu*). Sadao ammonisce i genitori affinché non inviino i figli ai templi nella speranza che abbraccino la religione, per poter così avere salve le anime dei propri discendenti fino alla settima generazione.

Il secondo testo esaminato nel presente studio è lo *Yotsugigusa* di Suzuki Shigetane, il quale affronta il tema della prosperità delle generazioni future e dunque anche il discorso sull'infanticidio, che, secondo lo studioso, avrebbe dirette ripercussioni sul problema della difesa dei confini nazionali dalle invasioni straniere e trarrebbe origine da tradizioni continentali barbare.

[...] ci sono delle coppie di genitori che pensano che la procreazione e la trasmissione degli insegnamenti a figli e nipoti non siano un loro compito, come governare il proprio paese o lasciare che la pace regni in terra. La prosperità del paese e la resistenza delle sue difese militari dipende dal numero delle persone. [...] la storia parla di quella famiglia che, in ristrettezze economiche, seppelli i figli,¹³ e ci tramanda anche altri cattivi costumi che circolano numerosi in Cina. Se tali abitudini dovessero diffondersi anche qui da noi in un vicino futuro, le persone povere che lavorano nelle province di campagna – poco importa quanto limitato sia il loro numero – sentendo cosa succede [in Cina], in caso di gravidanza indesiderata, potrebbero usare la medicina che causa l'aborto e poi seppellire di nascosto il cadavere del feto. [...] Tale pratica prende il nome di *mabiki* e il solo fatto che sia causa di vergogna dovrebbe bastare a scoraggiare gli stupidi – purtroppo tutti indigenti – dal perseguirla. Io ritengo che i genitori che uccidono i loro figli, dandoli in pasto ai lupi e ai cani o seppellendoli nelle pance dei pesci, commettano la peggiore delle azioni, una mancanza di compassione e di benevolenza (*Yotsugigusa*, NST 51, 236-37).

Nelle parole di Shigetane si legge anche una critica allo stile di vita della società dell'epoca, preoccupata solo di vivere nel lusso (*shashi*). Lo studioso so-

¹³ Viene citato uno dei *Ventiquattro esempi di pietà filiale* dell'epoca degli Han Posteriori, la storia di Kakukyo, che, per non privare la madre della sua razione di cibo giornaliera, seppelli i suoi figli condannandoli a morte certa e fu in seguito ricompensato dalle divinità con dell'oro.

stiene che in natura nessuno abbia mai patito la fame e il freddo, perché gli Dei forniscono agli uomini e agli animali tutti gli strumenti necessari per prendersi cura di loro stessi e dei propri figli.

[...] poiché l'uomo tende a dimenticare le regole e le suddivisioni [in classi], tende a indossare abiti di ottima fattura mentre dovrebbe solo preoccuparsi di trovare riparo al caldo, e ama il buon cibo mentre dovrebbe solo preoccuparsi di non morire di fame e di non aver la pancia vuota. [...] Gli abiti, il cibo e le case non corrispondono alle nostre reali condizioni di vita, per questo motivo ritengo che usare tutto il denaro che ci viene dato come compenso per il lavoro, impoverendosi, sia un grave errore. Uccidere e disfarsi del corpo di una creatura che non ha colpe, senza cercare di comprendere la gravità delle nostre azioni, illudendosi che in questo modo vivremo nell'abbondanza, è davvero un'azione aberrante (*Yotsugigusa*, NST 51, 237-38).

Anche secondo Shigetane, dunque, i figli rappresentano un dono degli Dei e l'uomo dovrebbe prendersi cura di loro. L'ultimo testo oggetto di studio, il *Saisei yōryaku* di Katsura Takashige, nasce dal nobile intento di spiegare la succitata opera di Suzuki Shigetane – forse troppo complessa – ai meno colti. Il testo è suddiviso in due *maki* e ogni sezione affronta tematiche specifiche: la dottrina e i suoi capisaldi, i fondamenti della morale umana, il sistema di mutuo controllo, l'impegno nelle attività lavorative e la rinuncia al lusso. Nella sezione riguardante i fondamenti dell'etica umana leggiamo i seguenti passaggi:

[...] poiché provengono dagli Dei, i nostri figli non devono essere trattati come una nostra proprietà; essendoci stati donati dagli Dei e dall'imperatore, i genitori devono crescere i figli al loro posto [...]; se l'educazione impartita dai genitori è cattiva, capita spesso che, una volta divenuti adulti, anche i figli diventino malvagi.

[...] In principio, negli altri paesi non c'era una vera Via e pareva non ci fosse nemmeno un vero insegnamento da trasmettere. [...] Anche in Cina, tra i *Ventiquattro esempi di pietà filiale*, si racconta di un tale di nome Kakukyo che seppellì i figli. Le nostre creature appartengono agli Dei e agli imperatori e una cosa del genere va intesa come mancanza di conoscenza della vera Via del Cielo. [...] In un paese grande come quello delle quattrocento province [la Cina] non sono riusciti a trovare nemmeno ventiquattro esempi di pietà filiale, mentre, al contrario, in un Paese piccolo come il nostro pare che gli uomini empì non arrivino a ventiquattro. [...] Persone prive di benevolenza e di compassione, che seppelliscono vivo il proprio figlio, come Kakukyo, non esistono nel nostro Paese, il quale proprio per questo motivo è un Paese degno di rispetto e dalla lunga tradizione imperiale. Ma pensate davvero che, se non apprendiamo la vera Via, i nostri costumi alla fine non degenereranno? (*Saisei yōryaku*, NST 51, 257-59)

La pratica della rinuncia alla prole, dunque, anche secondo Takashige era di origine continentale. In seguito, lo studioso introduce il discorso sull'aborto e sulle leggi che vennero emanate in Cina per impedirne la diffusione. In base a quanto sostiene Takashige, le leggi vengono create solo quando i costumi sono

corrotti e i crimini commessi molteplici. Nei paesi in cui le persone sono oneste, non ci sarebbe bisogno di istituire nuove leggi per fermare pratiche perniciose. Takashige ammette che, talvolta, le condizioni disperate potrebbero offrire come unica alternativa la vendita dei figli, tuttavia, anche in questo caso è indispensabile tenersi lontani dai cattivi esempi continentali, perché «fenomeni del genere accadono quando si smarrisce la retta Via a causa dei cattivi costumi stranieri che infestano il nostro paese. Capiamo dunque quanto sia importante apprendere la Via» (*Saisei yōryaku*, NST 51, 260).

Anche nelle pagine del *Saisei yōryaku* viene presentato il tema dell'emulazione da parte dei contadini dei cattivi costumi delle classi più agiate, tuttavia essa non porterebbe direttamente all'infanticidio e alla vendita dei figli, ma piuttosto alla dilapidazione dei beni di famiglia, terreni inclusi, per l'acquisto di prodotti di lusso (*Saisei yōryaku*, NST 51, 270).

5. Conclusioni

Sulla base dei brevi passaggi tratti dai testi di alcuni ideologi ed esperti negli studi nazionali, comprendiamo meglio la visione dell'infanticidio e l'opera di mediazione che venne svolta da questo gruppo di intellettuali al fine di scongiurare una pratica lesiva degli interessi nazionali. Nei tre testi, il *mabiki*, l'aborto, ma anche la vendita dei figli, appaiono come pratiche estranee alla tradizione autoctona, giunte in Giappone tramite i manuali confuciani che descrivevano esempi discutibili di pietà filiale. Come già detto, tutti gli scritti citati fanno leva sulla relazione tra la progenie e i doni divini, per evitare che i genitori potessero decidere della vita di creature che, in base alle tesi dei *kokugakusha*, non erano proprietà esclusiva di chi le generava. Infine, il diffondersi di una piaga sociale come l'emulazione degli stili di vita altrui, alla continua ricerca del lusso, per molti studiosi si porrebbe alla base dell'improvvida scelta di liberarsi dei figli.

Bibliografia

- Cornell, Laurel L. 1996. "Infanticide in Early Modern Japan? Demography, Culture, and Population Growth." *The Journal of Asian Studies* 55: 22-50.
- Drixler, Fabian. 2013. *Mabiki: Infanticide and Population Growth in Eastern Japan, 1660-1950*. University of California Press.
- Eng, Robert Y., Smith, Thomas C. 1977. *Nakahara Farming and Population in a Japanese Village, 1717-1830*. Stanford University Press.
- Hardacre, Helen. 1997. *Marketing the Menacing Fetus in Japan*. University of California Press.
- Harootunian, Harry D. 1988. *Things Seen and Unseen: Discourse and Ideology in Tokugawa Nativism*. University of Chicago Press.
- Hashikawa, Bunzō. 1971. "Bakumatsu kokugaku no inshō." In Haga, Noboru, Matsumoto, Sannosuke (a cura di). *Kokugaku undō no shisō. Nihon shisō taikai* 51. Tokyo: Iwanami shoten.
- Jolivet, Muriel. 2004. "Derrière les représentations de l'infanticide ou *mabiki ema*." *Ebisu* 33: 99-130.

- Katsura, Takashige. 1863. *Saisei yōryaku*. In Haga, Noboru, Matsumoto, Sannosuke (a cura di). *Kokugaku undō no shisō. Nihon shisō taikei* 51. Tokyo: Iwanami shoten.
- Kitagawa, Toyoie, Ansart, Olivier (trad. fr.). 1994. "Contribution à l'histoire de la famille au Japon: une recherche sur la famille nucléaire pendant l'époque d'Edo et la méthode des Annales." *Ebisu* 4: 7-32.
- Kudō, Kyōkichi. 1994. *Bakumatsu no shakaishi*. Tokyo: Kinokuniya shoten.
- Matsumoto, Sannosuke. 1971. "Bakumatsu kokugaku no shisōshiteki igi." In Haga, Noboru, Matsumoto, Sannosuke (a cura di). *Kokugaku undō no shisō. Nihon shisō taikei* 51. Tokyo: Iwanami shoten, 633-61.
- Miyahiro, Sadao. 1831. *Kokueki honron*. In Haga, Noboru, Matsumoto, Sannosuke (a cura di). *Kokugaku undō no shisō. Nihon shisō taikei* 51. Tokyo: Iwanami shoten.
- Mosk, Carl. 1978. "Fecundity, Infanticide, and Food Consumption in Japan." *Exploration in Economic History* 15: 269-89.
- Ninomiya, Hiroyuki, Souyri, Pierre (trad. fr.). 2017. *Le Japon Pré-moderne: 1573-1867*. Parigi: CNRS.
- Saitō, Osamu. 1992. "Infanticide, Fertility and 'Population Stagnation': The State of Tokugawa Historical Demography." *Japan Forum* 4: 369-81.
- Suzuki, Shigetane. 1850. *Yotsugigusa*. In Haga, Noboru, Matsumoto, Sannosuke. *Kokugaku undō no shisō. Nihon shisō taikei* 51. Tokyo: Iwanami shoten.
- Takahashi, Miyuki. 2016. "Edojidai ni okeru josei no rōdō to shussan." *Keizai gakkihō* 65: 177-90.
- Toyojima, Yoshie. 2016. "Edojidai kōki no datai – mabiki ni tsuite no jitsujō to kodomokan (seimeikan)." *The Bulletin of Ryōtokuji University* 10: 77-86.
- Tsuya, Noriko. 2001. "Kinsei Nihon no shusshō rejimu: Ōshū Futamatsumoto han nōson no jinbetsu kaichō deta no ibento-history-bunseki." *Rekishi Jinkōgaku no furontia* 11.



Figura 1 – “Mabiki ema del Kōseiin di Chiba (1847)”.

Dōgen e la Via del Buddha

Aldo Tollini

Abstract: Zen master Dōgen is renowned for being the first to extensively employ the term *butsudō*, meaning «the Way of Buddha», within his seminal work, the *Shōbōgenzō*. Dōgen's interpretation emphasises that Buddha's teachings are not merely a theoretical compilation of doctrines, but rather they embody practical realisation. Therefore, discussing Buddha's teachings only holds meaning when approached as the actual practice of the Way of Realisation. As a consequence, the practice of Zen Buddhism is fundamentally understood as a rigorous journey encompassing immersive practice, scholarly study, and the realisation of spiritual perfection, usually under the guidance of a master. Dōgen's teachings strongly underscore that achieving enlightenment requires strict adherence to moral conduct, including upholding precepts and letting go of worldly attachments.

Keywords: Japanese Zen, Master Dōgen, Buddhist Way, Enlightenment

1. La Via del Buddha

In questo saggio intendo fare alcune considerazioni circa l'espressione che il maestro zen Dōgen Kigen (1200-1253) utilizza spesso nei suoi scritti, *butsudō*, cioè «la Via del Buddha».

Sebbene già nei testi di Kūkai (774-835) e di Saichō (767-822) si possa trovare il termine *butsudō*, cioè la Via che una scuola buddhista insegna per perseguire l'illuminazione, è tuttavia con il maestro Dōgen che questo termine inizia a essere usato in Giappone in modo sistematico per significare che il Buddismo è una Via che conduce, o può condurre, alla realizzazione spirituale, cioè all'illuminazione o *satori*.

Nello *Shōbōgenzō* («Tesoro dell'occhio della vera Legge») le parole *butsudō* e *bukkyō* o «Via del Buddha» e «insegnamento del Buddha» o Buddismo sono usate in modi diversi e la seconda è molto meno frequente. In ogni caso, la prima è considerata l'attuazione della seconda e quindi il suo significato implica la partecipazione attiva del praticante in vista del perfezionamento spirituale attraverso la realizzazione degli insegnamenti che la seconda propone. In apertura del capitolo «Bukkyō» dello *Shōbōgenzō*, Dōgen scrive che «la realizzazione della Via di tutti i Buddha è l'insegnamento del Buddha». Dōgen spiega che l'insegnamento del Buddha non è un insieme teorico di dottrine, ma la loro realizzazione pratica. Quindi, non ha senso parlare dell'insegnamento del Buddha se non come attualizzazione della Via della Realizzazione. In altre pa-

Aldo Tollini, Ca' Foscari University of Venice, Italy, tollini@unive.it, 0000-0001-8017-2862

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Aldo Tollini, *Dōgen e la Via del Buddha*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.34, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 357-367, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

role, il *bukkyō* non è inteso solo come oggetto di studio e speculazione, ma come guida per iniziare un percorso seguendo l'esempio del Buddha storico. In questo contesto, il *dō* è generalmente inteso come una Via impegnativa che comporta una pratica intensa, lo studio e la realizzazione della perfezione spirituale, normalmente sotto la guida di un maestro.

Tuttavia, c'è un'altra affermazione importante che riguarda la Via del Buddha: nel capitolo «Hotsu bodai shin» (Suscitare la mente dell'illuminazione) dello *Shōbōgenzō*, Dōgen dice:

Per risvegliare la mente dell'illuminazione è necessario usare la mente pensante¹ (*ryochishin*). *Bodhi* è un termine indiano che qui corrisponde a Via. *Citta* è un termine indiano che qui corrisponde a mente pensante. Se non ci fosse questa mente pensante non si potrebbe risvegliare la mente dell'illuminazione. Quindi, questa mente pensante non è la *bodhi*. Per mezzo della mente pensante si risveglia la mente dell'illuminazione (Etō 1986, 2, 407).

Secondo quanto affermato, il termine sanscrito *bodhi*,² cioè l'illuminazione, dovrebbe essere reso nel contesto sino-giapponese con *dō* o Via, a cui corrisponde. Per Dōgen, quindi, l'illuminazione è la Via stessa, è l'illuminazione stessa in accordo con la sua concezione della relazione di identità tra pratica e realizzazione chiamata *shushō ichinyō* 修証一如. In effetti, quando consideriamo l'identità tra pratica e realizzazione, non dobbiamo dimenticare che per pratica, *shu* 修, Dōgen intende un significato più ampio della pratica per eccellenza, lo *zazen*. Si riferisce piuttosto al perseguimento e alla realizzazione della Via, cioè all'impegno e alla dedizione nel seguire il difficile sentiero che porta alla realizzazione. L'impegno non egocentrico e lo sforzo instancabile sono la vera pratica e allo stesso tempo il sentiero della Via.

Affermare che «l'illuminazione è la Via» significa sostenere che la realizzazione non è una meta da raggiungere in un momento specifico, ma un processo continuo che non ha mai termine, sempre in evoluzione. In altre parole, non è qualcosa di «ottenibile» che ricade, quindi, nella dimensione dell'aver, ma un processo, ovvero uno stato continuativo che piuttosto fa parte della dimensione dell'essere. Questo comporta anche che l'illuminazione sia intesa come un modo di porsi nel mondo che implica aspetti morali: è, quindi, uno stato che va continuamente attuato e confermato, mai dato per scontato. Per questo, ha un carattere dinamico che vede nella continua attuazione e manifestazione la sua essenza più genuina. Ciò è in accordo con la concezione dell'*hongaku*, o «illuminazione originaria» che sostiene che l'illuminazione sia la natura intrinseca dell'essere umano, quindi non una acquisizione, ma la natura stessa dell'uomo

¹ Cioè, la mente intellettuale, deliberante, speculativa e giudicante, insomma la «mente discriminante». Solo essa è in grado di concepire il pensiero dell'illuminazione e di decidere di impegnarsi sulla Via per realizzarla.

² Termine sanscrito e *pāli* per indicare la saggezza, ossia il risveglio alla saggezza dell'illuminazione. Si noti che nella Cina pre-Tang veniva anche reso con 道 *dào*, la Via.

ab origine. In questo senso, infatti, essere illuminati è il risultato di un percorso (Via) in cui si prende coscienza della propria natura originaria e la si attua. Percorrere la Via ci riporta alla riscoperta della nostra natura originaria, quello che nei testi Zen spesso viene chiamato il nostro volto originario, la nostra natura incontaminata. Detto diversamente, è la realizzazione attuativa della propria natura-di-Buddha, cioè l'essere originariamente un Buddha.

2. Le scuole tradizionali e le nuove scuole del periodo Kamakura: panorama sintetico

Il Buddhismo nella concezione tradizionale prima dell'avvento delle nuove scuole del periodo Kamakura aveva un duplice aspetto. Da un lato era al servizio dell'aristocrazia e dello Stato e aveva lo scopo di proteggere la dinastia imperiale e il Paese attraverso il suo potenziale salvifico. Gli storici hanno chiamato questa fase con il termine *chingo kokka*, «protezione dello Stato». Di fatto, nel Buddhismo giapponese fino ai grandi riformatori dell'epoca Kamakura, la pratica era limitata ai monaci, negando ai laici la possibilità di accedere all'illuminazione e anche nei templi la pratica vera e propria, ma anche l'osservanza dei precetti e in generale la condotta morale in vista del perseguimento dell'illuminazione era piuttosto scarsa.

L'altro tipo di Buddhismo medievale giapponese era invece rappresentato da persone che non facevano parte di strutture formali, e consisteva in monaci indipendenti detti *hijiri*, spesso itineranti, slegati da templi e organizzazioni, che si muovevano autonomamente per il Paese con lo scopo di predicare, ma anche di esercitare varie pratiche esoteriche.

In queste condizioni, si creò un forte malcontento e un atteggiamento critico nei confronti del Buddhismo e delle sue istituzioni, considerate corrotte e inadeguate a fornire una guida spirituale alla popolazione. Le istituzioni trascuravano i bisogni della gente comune e gli *hijiri* non offrivano un messaggio di salvezza coerente e strutturato.

Tuttavia, nel periodo Kamakura (1185-1333) il panorama del Buddhismo cominciò a cambiare profondamente con l'avvento di nuove scuole che andarono ad affiancarsi alle scuole tradizionali, la Tendai e la Shingon. Queste scuole proponevano un nuovo tipo di Buddhismo, contestando il decadimento delle scuole tradizionali e portando una nuova concezione della religiosità e della salvezza. Alcune scuole come quelle della Terra Pura (Jōdo-shū, Jōdo shinshū, Jishū) e la Nichiren furono fondate da *leaders* religiosi giapponesi fuoriusciti dalla Tendai, altre, come le scuole Zen, furono invece importate dalla Cina, seguendo una tradizione consolidata da secoli. Queste nuove scuole col tempo crebbero fino a diventare nel Giappone moderno le più diffuse.

Per quanto riguarda lo Zen, la scuola Rinzaï fu portata da Myōan Eisai (1141-1215) mentre quella Sōtō da Dōgen. La provenienza non era la sola differenza tra le scuole autoctone e lo Zen che derivava dal Chan cinese. Piuttosto, qui interessa rilevare l'importanza che sia Eisai sia Dōgen attribuivano alle istanze morali in quanto requisiti fondamentali per realizzare il perfezionamento spiri-

tuale secondo l'insegnamento buddhista. Le scuole della Terra Pura e Nichiren ponevano l'accento sulla fede e ritenevano che l'aspetto etico fosse secondario, se non addirittura irrilevante. Per esempio nel *Tannishō* (Lamento sulle deviazioni della fede) (fine del XIII secolo) del maestro Shinran (1173-1263) fondatore della scuola Jōdo shinshū si dice: «Perciò, si dice che per avere fede nel voto di Amida non serve nessun bene poiché non c'è nessun bene che superi quello del *nenbutsu*.³ Non si deve neppure avere paura del male siccome non esiste alcun male che possa ostacolare il voto originale di Amida» (Tollini, 2009, 115).⁴

Nello Zen, invece, fino dagli esordi in Giappone la moralità ha avuto un'importanza fondamentale, differenziandosi da tutte le altre scuole, sia di nuova costituzione, sia anche tradizionali che stavano attraversando un periodo di declino dovuto anche alla rilassatezza delle regole monastiche.

Agli albori dello Zen giapponese, Eisai portava avanti un insegnamento fondato sul rispetto dei precetti e delle regole monastiche, della rettitudine morale e del comportamento consono a un monaco. Nel suo maggior testo, il *Kōzen gokukuron* (Trattato per la rivitalizzazione dello Zen per la protezione del paese, fine del XII secolo) scrive:⁵ «Coloro che sono propensi a infrangere i precetti, sono forse diversi da chi porta con sé un gioiello d'oro, mentre muore di fame?». Non considerava il rispetto dei precetti come una pratica preparatoria, ma sullo stesso piano di meditazione e saggezza in accordo con la concezione buddhista del *sangaku* 三學 o i «Tre studi», cioè moralità o precetti (*kai* 戒), meditazione (*jō* 定) e saggezza (*e* 慧). Eisai afferma:⁶ «Quindi, in questa scuola (Zen), i precetti sono la cosa primaria e lo Zen la meta finale. Se si infrangono i precetti, pentirsi elimina il male e chi si comporta in questo modo può essere chiamato praticante Zen».

3. L'insegnamento innovativo di Dōgen

Il Buddhismo Zen proposto da Eisai era in sintonia con l'insegnamento di Dōgen dal punto di vista dell'importanza da attribuire alla moralità, poiché anch'egli era uno strenuo assertore dell'importanza del rispetto dei precetti e del mantenimento di un comportamento irreprensibile. Lo Zen di Dōgen, però, aveva un aspetto ancor più pregnante poiché proponeva un Buddhismo sotto forma di Via da perseguire individualmente, attraverso un'esperienza spirituale soggettiva aperta a chiunque avesse la volontà di perseguirla.⁷ Dōgen insegnò la

³ *Nenbutsu* è la recitazione contratta della formula *Namu Amida Butsu*, ossia lode al Buddha Amida.

⁴ Questo principio viene anche condensato nella frase *fuken zen'aku* 不簡善惡, ovvero non rilevanza tra bene e male ai fini della salvezza.

⁵ *Kōzen gokokuron*. S.A.T. Daizōkyō, Database, Text no. 2543, Vol. 80, linea: T2543_.80.0013c14.

⁶ *Ibidem*, linee: T2543_.80.0007a23/24.

⁷ Si noti, tuttavia, che sebbene Dōgen proponesse un percorso individuale aperto a tutti dopo il rientro dalla Cina, più tardi, e soprattutto dopo il trasferimento a Echizen dove fondò il tempio Eihei-ji, questo atteggiamento si mutò in uno più esclusivo rivolto ai soli monaci. Sul tema, vedi anche avanti.

Via del Buddha come autocoltivazione, cioè come percorso di miglioramento personale e di raggiungimento della saggezza.

Nella prima metà del XIII secolo, Dōgen fu il maestro spirituale che non solo diede un nuovo impulso al Buddhismo giapponese, ma inaugurò anche una nuova visione della spiritualità ponendo l'individuo al centro dell'attività religiosa e insistendo sul concetto di sforzo personale, di pratica e di raggiungimento di una meta, l'«illuminazione». L'insistenza sulla necessità di ricercare, di trovare un significato al di là delle apparenze, di dare una nuova interpretazione alla dimensione umana riscoprendo il grande potenziale umano innato – la natura di Buddha – di cui siamo parte, sono allo stesso tempo un nuovo modo di avviarsi all'esperienza religiosa e anche una nuova visione di una dimensione spirituale più ampia.

In questo modo, ha rinnovato la tradizione buddhista cinese del Chan che ha importato in Giappone, dando al suo insegnamento una forte impronta morale che nel continente non esisteva.⁸ In Cina gli insegnamenti portati dall'India basati su uno sforzo di purificazione interiore, di condotta morale austera e di impegnativa lotta per liberarsi dalle contaminazioni, erano interpretati nella diversa prospettiva del Mahāyāna, che poneva piuttosto l'enfasi sulla presa di coscienza del proprio stato originario di buddhità.

Nell'ottica del rifiuto del dualismo, nel Chan la dicotomia bene-male era vista come un atteggiamento inconcludente che conduce alla sofferenza poiché suscita sentimenti di avversione o di attrazione, facendo perdere l'equilibrio e l'indipendenza. Il tipico atteggiamento in questo contesto è chiaramente spiegato nel testo *Chan Ānxīn fāmén* «La porta del Dharma dell'acquietamento della mente» dove si dice: «Il bene è deciso come tale dal proprio io, ma le cose non sono «bene». Il male è deciso come tale dal proprio io, ma le cose non sono *male*» (Tollini 2021, 108).

Dōgen, invece, torna sulle posizioni più severe del Buddhismo indiano in cui la retta visione, accompagnata da una retta condotta morale e da una pratica intensa e severa può portare alla «comprensione» che coincide con la cessazione delle illusioni e il raggiungimento della buddhità.

Non era sua intenzione creare una nuova forma di Buddhismo, e, in realtà, nemmeno una nuova scuola, ma portare dalla Cina, o meglio dall'India, quella che riteneva essere la vera forma di Buddhismo e in questo modo rifondare il Buddhismo giapponese. In questo senso, l'insegnamento di Dōgen rappresenta una frattura con gli insegnamenti delle scuole precedenti in Giappone, soprattutto Tendai e Shingon, e inaugura una nuova visione della Via del Buddha senza precedenti fino a quel momento, e diversa anche dalle altre nuove scuole nate nello stesso periodo. Egli diede inizio alla concezione della Via del Buddha da perseguire con impegno, dedizione attraverso la sublimazione di se stessi (*shinjin datsuraku* 身心脱落) dedicandosi completamente al perfezionamento della Via. Nella sua

⁸ Si pensi, per esempio, al maestro Baso Dōitsu 馬祖道一 (in cinese Mǎzū Dào'yī) del periodo Tang che, riguardo alla Via diceva: «The Way needs no (special methods of spiritual) cultivation – all you need to do is put an end to (engendering all sorts of) elements. [...] If you want to directly know the Way, then ordinary mind is the Way.» (Poceski 2019, 725)

visione innovativa, la persona è posta al centro dell'attività religiosa e il raggiungimento del perfezionamento spirituale è responsabilità individuale di ciascuno.

4. La necessità di dedicarsi alla Via del Buddha con impegno e dedizione

Nella visione di Dōgen, l'impegno nella Via implica innanzitutto una vita di rigorosa moralità e il rispetto dei precetti, su cui insiste molto nei suoi scritti e che considera requisiti indispensabili.

In alcuni dei suoi testi più importanti, come *Shōbōgenzō* e *Zuimonki* (Testimonianza delle cose sentite (dal Maestro)), Dōgen affronta il tema della moralità, del valore del bene e del male dal punto di vista della legge buddhista di causa-effetto. Tuttavia, questo argomento non è l'oggetto della presente trattazione. Qui interessa piuttosto l'enfasi data alla necessità di perseguire la Via buddhista mettendo in atto comportamenti virtuosi in vista del miglioramento spirituale del praticante. L'illuminazione, sostiene Dōgen, si ottiene lasciando cadere il sé, abbandonando i coinvolgimenti e gli attaccamenti e aprendosi a una realtà più ampia di quella individuale. Questo percorso richiede una grande capacità di perseveranza, dedizione e abnegazione.

Insegna che l'illuminazione e l'ideale di perfezione sono sempre condizionati dall'accettazione delle privazioni che forgianno lo spirito delle persone e ne rafforzano la moralità e il sentimento di compassione verso il prossimo.

Senza dedizione e sforzo, nessuna Via può essere raggiunta e nessun miglioramento è realizzabile. Lo spirito deve essere forgiato nelle difficoltà, soprattutto nella «rinuncia» e nell'«abbandono» delle proprietà materiali per preferire la povertà; le comodità e i piaceri mondani devono essere abbandonati per preferire la solitudine e il «ritiro dal mondo». L'abbandono dei condizionamenti sociali è considerata una condizione fondamentale e la sua massima espressione si attua nella rinuncia a se stessi (*shinjin datsuraku*), riprendendo la concezione dell'*anattā* del Buddhismo indiano.

Perseguire la Via del Buddhismo richiede grande sforzo e determinazione perché la meta è lontana e difficile da raggiungere, ma non bisogna scoraggiarsi, piuttosto insistere e sopportare le difficoltà con coraggio e spirito risoluto. Sforzarsi di mantenere una condotta pura, che consiste nell'adottare un comportamento corretto, astenersi dalle azioni contaminanti, rimanere puri e vigili, non corrotti, in breve, seguire un percorso di miglioramento morale è non solo la condizione indispensabile per accedere alla meta suprema dell'illuminazione, ma è addirittura la manifestazione stessa dell'innata natura-di-Buddha, in altre parole, l'attuazione concreta della buddhità.

Nel capitolo 1-9 dello *Zuimonki* dice:

Importante non è capire sull'istante, ma continuare a sforzarsi, andare avanti senza accontentarsi, insistere e non abbandonare mai lo sforzo, anche se si continua a non comprendere. Nello Zen è detto «se capisci pratica, se non capisci pratica lo stesso e prima o poi, inaspettatamente, capirai» (Tollini e Marradi 2023, 103).

E nel capitolo «Gakudō yōjinshū» (Consigli per il perseguimento della Via):

Le persone che amano la Via non devono applicarsi a pratiche facili. Nel caso si dedichino a pratiche facili, di sicuro non giungeranno alla Vera Terra e non arriveranno al luogo del Tesoro. Perfino i più dotati di capacità dicono che la pratica è difficile. Rendetevi conto di quanto il Buddhismo sia profondo e grande. Se la Via del Buddha fosse originariamente facile, le persone dell'antichità dotate di grandi capacità non avrebbero detto che la pratica è di difficile attuazione e di difficile comprensione (Nishijima 1990, 25).

L'insistenza sul retto comportamento ci ricorda le virtù morali (sanscrito: *śīla*, pāli: *sīla*) del Nobile Ottuplice Sentiero del Buddhismo originario e del *sīla pāramitā*, le «perfezioni morali». A questo proposito, è possibile ipotizzare che Dōgen, con l'intenzione di rinnovare radicalmente il Buddhismo giapponese, abbia ritenuto che una posizione intransigente nei confronti del comportamento fosse il modo migliore per dare una svolta decisiva al Buddhismo giapponese, che allora soffriva di decadenza e lassismo morale. Si sentiva un pioniere che portava nel suo Paese il «vero Buddhismo» tramandato da generazioni di patriarchi e maestri.

Questa visione comportava di doversi dedicare a una pratica incessante non limitata nel tempo e nello spazio al fine di manifestare la propria natura di Buddha: una pratica intesa come modo di vita. Lo Zen di Dōgen, basato sull'identità tra pratica e illuminazione, si rivela nel comportamento: sebbene si è originariamente illuminati, ci si deve sforzare di realizzare la propria vera natura attraverso un impegno continuo nella pratica, poiché essa è la manifestazione della natura di Buddha e, in questo senso, pratica e illuminazione coincidono e sono una cosa sola. È significativo che nel capitolo «Bendōwa» dica: «Sebbene questo Dharma sia intrinsecamente presente in modo abbondante in ogni persona, non viene alla luce finché non si pratica e se non ci si illumina non si ottiene» (Etō 1986, 1, 55).

Per lo stesso motivo – cioè poiché la pratica non è strumentale, e non è l'accumulo di meriti cronologicamente differenziati dall'ottenimento dell'illuminazione – la pratica non è separata dalla normale vita quotidiana: non c'è un tempo di pratica separato da una vita quotidiana di non-pratica. La vera pratica è continua e ininterrotta: ogni momento e ogni luogo è il momento della pratica. Allo stesso modo, la manifestazione della propria natura di Buddha non è intermittente, ma può essere solo continua. Ciò implica essere sempre nella pratica, quindi manifestare la propria buddhità in ogni momento. Pertanto, ogni azione deve essere il risultato della perfezione della propria buddhità.

Riguardo al retto comportamento, Dōgen usa il termine *igi* che nel Buddhismo significa agire con purezza, avendo abbandonato tutte le contaminazioni che derivano dagli attaccamenti alle cose del mondo. A questo proposito, nel capitolo «Gyōbutsu igi» dice: «Tutti i Buddha, senza eccezione, attuano completamente *igi*, questo è il Buddha-praticante.» (Etō 1986, 1, 345) Purezza, moralità rigorosa, comportamento corretto e non attaccamento sono quindi modi diversi di esprimere lo stato interiore del ricercatore e del praticante della

Via. Questo significa essere liberi da attaccamenti, liberi dai condizionamenti, dedicati, positivi, senza restrizioni, altruisti e attenti. In altre parole, non contaminati dalle macchie né dai legami e dalle attrattive del mondo. È uno stato puro dell'essere, che coincide con la manifestazione e realizzazione della propria natura di Buddha.

Abbandonare gli attaccamenti e allontanarsi dalla mondanità è un modo concreto di attuare quello che Dōgen considera il più importante degli obiettivi, l'unico che permette di accedere all'illuminazione: lasciar cadere il proprio corpo e la propria mente o *shinjin datsuraku*. Solo impegnandosi incessantemente ad abbandonare ogni coinvolgimento si può abbandonare anche il proprio io, e il comportamento corretto è il modo per lasciar andare il proprio egocentrismo.

L'insistenza sulla correttezza del comportamento nel percorso della Via si trova anche quando afferma che *sahō* 作法, termine che nel lessico buddhista significa «attenersi alle regole di comportamento» è l'ottenimento della Via:⁹ nel capitolo «Senjō» (Lavare purificando) scrive: «*Sahō* è la dottrina e l'ottenimento della Via è *sahō*» (Etō 1986, 1, 107).

Questa enfasi sul rispetto dei precetti e delle regole monastiche, e sul comportamento virtuoso ha lo scopo di rimarcare l'importanza di abbandonare se stessi e di favorire la manifestazione del *satori* (e della nostra natura originale, che è la natura di Buddha). Così come la pratica dello *zazen* (e qualsiasi altro tipo di pratica) è il modo per manifestare la propria natura-di-Buddha incontaminata, allo stesso modo, nella vita di tutti i giorni, bisogna manifestare un comportamento di perfezione, che è la perfezione del Buddha. Questo è anche il significato di «unità di pratica e illuminazione», poiché la pratica è la manifestazione più pura della realtà illuminata.

Dōgen dice nel capitolo «Gakudō yōjinshū»: «Per fare in modo che pratica quotidiana e la Via siano in armonia, come ci si deve comportare nella vita di tutti i giorni? Avendo una mente che non afferra e non rigetta, una mente libera da fama e profitto. Praticare il Buddha-Dharma non è farlo pensando che sia di vantaggio per qualcuno» (Nishijima 1990, 20-21). E nel capitolo «Sokushin zebutsu» (Questo stesso corpo è il Buddha): Tutti i Buddha sono tutti i Buddha della non contaminazione» (Etō 1986, 1, 105).

Perciò, Dōgen nel capitolo «Bendōwa» (Discorso sul perseguimento della Via) dice ai suoi praticanti: «Attenersi strettamente ai precetti e comportarsi correttamente è una regola della scuola zen. È anche la tradizione dei Buddha e dei patriarchi» (Etō 1986, 1, 70).

Come già notato in precedenza, Dōgen inizialmente, dopo il rientro in patria, aveva un atteggiamento di apertura verso la pratica dei laici, ritenendo che anche costoro potessero accedere all'illuminazione se avessero mantenuto un modo di vita corretto, rispettato i precetti e si fossero dedicati alla pratica. Per esempio, nel

⁹ Si noti che il termine *sahō* in caratteri sino-giapponesi è composto di 作 che significa «costruire, creare» e 法, il Dharma. Quindi indica il modo di attuare la legge buddhista. *Sahō* è anche usato per indicare la celebrazione dei riti religiosi.

Nel capitolo «Bendōwa», Dōgen dice: «Si sappia che si deve praticare avendo ottenuto la Via» (Etō 1986, 1, 66-67). Il significato di questa frase va compreso profondamente. «Aver ottenuto la Via» significa «avendo ottenuto l'illuminazione», quindi la pratica vera, quella priva di connotazioni egoistiche si espleta attenendosi alla Via, essendo uno con essa. D'altra parte, nella concezione che Dōgen ha della pratica e della sua identità con l'illuminazione, praticare nell'illusione è null'altro che illusione. Pratica-illuminazione si realizza solo nella dimensione dell'illuminazione. La pratica nell'illusione può condurre ad un alto grado di perfezionamento spirituale, cioè alla realizzazione di sé, ma questo non è ancora la liberazione dagli attaccamenti: solo quando la pratica condurrà alla realizzazione del non-sé, allora sarà una pratica liberatoria, poiché la liberazione non è per il sé, ma per il non-sé.

In definitiva, nella concezione di Dōgen, la Via è il percorso che si intraprende per lasciar cadere il proprio io illusorio e manifestare l'innata natura-di-Buddha: la realizzazione sta nella attuazione e manifestazione nella vita di tutti i giorni, in cui non c'è separazione tra pratica e non-pratica, ma ogni comportamento è sempre pratica della Via, o piuttosto non-pratica della Via.

In conclusione, sforzarsi di attenersi alle regole morali è proprio il modo di agire secondo i principi dello *shushō ichinyo* (unità di pratica e illuminazione). In alcune forme di insegnamento buddhista si può trovare un punto di vista opposto: agire senza regole e spontaneamente è visto come l'attuazione dell'attenzione al qui e ora e agire senza produrre *karma*. Questo atteggiamento si trova talvolta nei testi Chan cinesi dell'epoca Tang, per esempio. Tuttavia, Dōgen non è d'accordo con questo punto di vista, e la ragione è ovvia: come può la mente illusa della persona comune produrre una "azione pura" (pratica o altro)? Solo la mente di chi ha raggiunto la perfezione spirituale dell'illuminazione può farlo. Quindi, solo avendo abbandonato se stessi, l'accumulo di tracce karmiche perderebbe il suo significato – a chi farebbero riferimento le tracce? – e l'azione allora non sarebbe più produttrice di residui karmici. Allora, il comportamento morale non sarebbe più un'ascesi personale, ma la manifestazione impersonale della propria natura di buddha, o meglio la manifestazione della natura di buddha che siamo.

Sforzarsi di praticare significa sforzarsi di comportarsi come un Buddha e di realizzare il cuore-mente di un Buddha: così facendo, col tempo si potrà manifestare la propria vera natura, cioè la natura di Buddha. La perfezione esteriore alla fine si trasformerà nella perfezione interiore del cuore-mente.

Per questo motivo, il Buddhismo di Dōgen è una Via: un percorso di auto-miglioramento in vista della manifestazione della natura di Buddha in tutti gli aspetti, sia esterni che interni, sia fisici che mentali e morali. Solo la perfezione è pura, ma il cammino verso questa meta è arduo e pieno di sacrifici volti a far dimenticare il sé.

Bibliografia

- Brear, A. D. 1974. "The Nature and Status of Moral Behavior in Zen Buddhist Tradition." *Philosophy East and West*, University of Hawai'i Press, 24, 4: 429-41.

- Cozort, Daniel e Shields M. James (a cura di). 2021. *The Oxford Handbook of Buddhist Ethics*, Oxford University Press.
- Etō, Sokuō (ed.). 1986. *Shōbōgenzō*, 3 vols., Tokyo: Iwanami shoten.
- Fox, A. Douglas. 1971. “Zen and Ethics: Dōgen’s Synthesis», *Philosophy East and West*, University of Hawai’i Press, 21, 1: 33-41.
- Itō, Shūken (a cura di). 2007. *Goroku. Genbun taishō gendaigo yaku, Dōgen zenji zenshū, 14* (I Detti dei Maestri. Traduzione in lingua moderna a fronte del testo originale. Le opere complete di Dōgen, vol. 14), Tokyo: Shunjūsha.
- Kim, Hee-jin. 1987. *Dōgen kigen: mystical realist*, Tucson: The University of Arizona Press.
- LaFleur, William R. (a cura di). 2007. *Dōgen Studies*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Leggett, Trevor. 1978. *Zen and the Ways*, Routledge.
- Leighton, Taigen Dan. 2007. *Visions of Awakening Space and Time: Dōgen and the Lotus Sutra*, Oxford: Scholarship Online.
- Loori, J. Daido. 1996. *The Heart of Being: Moral and Ethical Teachings of Zen Buddhism*, Boston: Charles E. Tuttle Co.
- Ludwig, M. Theodore 1974. *The Way of Tea: A Religio-Aesthetic Mode of Life», History of Religions* 14, 1: 28-50.
- Nishijima, Wafu (et al. a cura di). 1990. *Dōgen zenji shihōshū* (Quattro testi-tesoro del maestro Dōgen) Tokyo: Kanazawa bunko.
- Poceski, Mario. 2007. *Ordinary Mind as the Way. The Hongzhou School and the Growth of Chan Buddhism*, Oxford University Press.
- Poceski, Mario. 2019. “Mazu Daoyi.” In *Brill’s Encyclopedia of Buddhism*, Volume II: Lives, Brill.
- Steineck, Raji. 2018. “‘Religion’ and the Concept of the Buddha Way: Semantics of the Religious in Dōgen.” *Asiatische Studien / Études Asiatiques*, 72(1): 177-206.
- Tollini, Aldo. 2009. *Antologia del Buddhismo giapponese*, Torino: Einaudi.
- Tollini, Aldo. 2017. *L’ideale della Via. Samurai, monaci e poeti nel Giappone medievale*, Torino: Einaudi.
- Tollini, Aldo. 2021. *Alla ricerca della mente. Testi del Buddhismo Chán cinese di periodo Tang*, Roma: Astrolabio Ubaldini.
- Tollini, Aldo e Marradi Anna Maria Shinnyo (a cura di). 2023. *Eihei Dōgen, Shōbōgenzō Zuimonki. Discorsi informali*, Bompiani, Firenze. Testo originale a fronte.
- Whitehill, James. 1987. “Is There a Zen Ethic?.” *The Eastern Buddhist*, New Series, 20, 1: 9-33.

Risorse informatiche

S.A.T. Daizōkyō Text Database, <https://21dzk.l.u-tokyo.ac.jp/SAT/satdb2015.php?lang=en>.

Fra Mediterraneo e Giappone. Suggestioni nipponiche nel Parco Filothei di Dimitri Pikionis, Atene, 1961-1964

Andrea Innocenzo Volpe

Abstract: In the later stages of his career, Dimitris Pikionis embraced a new commission, that of crafting a children's park. This endeavour provided him with an opportunity to revisit and expand upon the thematic elements he had skilfully employed in his design for the Acropolis. The Filothei park emerged as an embodiment of an analogous Arcadia, a realm where the interplay between nature and architecture remained intricately intertwined. Pikionis's design sought to recapture a sense of unity that had been gradually eroded by the distractions of modernity. By integrating his signature Doric archaisms, he achieved a striking manifestation of the primaeval hut – a symbolically powerful element that transcends time and evokes the essence of human habitation in its most primitive form. Pikionis's notion of an imagined Japan, depicted through a Mediterranean lens, further expanded the park's significance.

Keywords: Classical Architecture, Japanese Architecture, Vernacular Architecture, Traditional Architecture, Pikionis

In modo analogo anche io non mi nutro di ricordi incorporei e astratti; anzi morirei di fame se dovessi aspettare che, dalla massa informe di torbidi piaceri e dolori del corpo, la mente arrivi a distillare un pensiero immateriale e purissimo. Se chiudo gli occhi per rivedere, ascoltare di nuovo, odorare e toccare un paese che ho visitato, la mia carne sussulta di gioia, come quando mi ritrovo accanto a una persona amata. Il ricordo irrompe vivido, riaccesso dai cinque tentacoli affamati del mio corpo. [...] Tutti i paesi da allora li ho conosciuti attraverso il tatto. I ricordi li sento formicolare non nella testa, ma sulla punta delle dita e su tutta l'epidermide. E adesso che riporto alla mente il Giappone, le mani tremano come quando sfiori il seno della donna amata.

(Nikos Kazantzakis, 2023, 13-16)

Il 20 febbraio 1935 come un nuovo Odisseo,¹ Nikos Kazantzakis salpa da Atene a bordo del cargo *Kashima Maru* alla volta di Cina e Giappone. Lo scrittore e

¹ «La patria mi stava stretta, sentivo oltre le sue rive altre patrie dagli occhi ridenti, altre anime carnose, tristezze e gioie di ogni sorta, fratelli e sorelle, che sedute sulle rive aspettavano il mio ritorno! Che tu sia benedetta, vita, per non essere rimasta fedele a un solo matrimonio,

poeta, dopo aver studiato alla *Sorbonne* e viaggiato a lungo in Europa, finalmente può vedere con i suoi occhi e col suo cuore quell'Oriente sognato e immaginato già dagli anni Venti. È infatti durante un soggiorno a Vienna nel 1922 che Kazantzakis comincia a pensare a una tragedia intitolata *Buddha*, pubblicata poi solo nel 1956 dopo molti ripensamenti, varianti e persino la stesura di una sceneggiatura per un film dedicato alla figura del «Risvegliato». Kazantzakis, una volta tornato in patria dall'Estremo Oriente fra il giugno e l'ottobre del medesimo anno, non tarderà ad informare i lettori del quotidiano *Akropolis* con una serie di articoli sulle impressioni di viaggio raccolte in quei paesi lontani, poi riunite nel 1938 nel volume edito da Pyros Taxideuontas: *Ταξιδεύοντας: Ιαπωνία – Κίνα* (In viaggio: Giappone-Cina).²

In quelle pagine lo scrittore compara l'attitudine dei compagni di viaggio giapponesi all'austerità degli spartani, mentre l'arrivo nell'arcipelago del Sol Levante è paragonato alla nascita di Afrodite da un mare che per colori e profumi è del tutto simile al Mediterraneo. E simili all'arcipelago greco sono le isole che popolano il mar interno del Giappone dove i pescatori cantano e ridono esattamente come i loro fratelli greci quando tirano su le reti o le riparano al tramonto, una volta rientrati in porto.

Anche la nascita delle due arti sorelle, tragedia e commedia nel teatro *nō*, è descritta da Kazantzakis sul filo dell'analogia; il Giappone ha infatti avuto i suoi Eschilo e Sofocle: Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) e Zeami Motokiyo (1363 circa-1443 circa), padre e figlio, vissuti fra il XIV e XV secolo.

C'è stato uno sviluppo graduale, analogo a quello delle arti sorelle greche: dapprima gli attori non potevano recitare le parti degli Dei. La commedia invece serviva per alleggerire le azioni più drammatiche e come nell'antica Grecia, le rappresentazioni potevano durare intere giornate e possibilmente andavano avanti anche a notte. Come i cristiani celebravano la passione di Cristo per tutta la notte e i Greci i riti dionisiaci, così succede per i buddhisti che celebrano l'illuminazione di Buddha. Perché Buddha, Cristo e Dionisio sono un'unica entità, l'eterno uomo che sempre soffre (Nikos Kazantzakis, 2023, 156-57).

Non è difficile immaginare Dimitri Pikionis fra i lettori di queste esotiche cronache. Già con il progetto del teatro all'aperto per l'attrice Marika Kotopouli (1933) realizzato ad Atene, l'architetto fa diretta menzione di influenze nipponiche,³ su-

come una donniciola; è buono il pane del viaggio e l'esilio è miele, per un istante eri felice, godevi ogni tuo amore, ma presto soffocavi, e a ogni amante dicevi addio. Anima, la tua patria è sempre stata il viaggio! La virtù più fertile al mondo, la santa infedeltà, seguì fedele tra risa e pianti, e più in alto salì!» (Kazantzakis 2020, 513).

² Cfr. Poulakidas, Andreas K. 1991. «Kazantzakis's The Rock Garden: Japan China Revisited», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 45:3, 183-96, DOI: 10.1080/00397709.1991.10733746

³ «Il teatro all'aperto (non più esistente) ricorda le strutture mobili costruite in Giappone per rappresentare il teatro *Kabuki*, nell'ambito di fiere o di celebrazioni. È Pikionis stesso a far cenno a un'ispirazione giapponese che compare qui per la prima volta sotto la probabile influenza di temi teatrali o letterari e che diverrà in seguito un riferimento ricorrente nei suoi progetti, uno dei fiumi sotterranei che percorrono la sua arte.» (Ferlenga, 1999, 56). Nella

blimate nelle ali laterali della scena tripartita, dove compaiono – a guisa di sipari – paraventi scorrevoli simili agli *shōji* delle case tradizionali giapponesi.

Nel 1903 terminai il ginnasio. Dovevo scegliere una professione. Avevo la possibilità di andare nelle Indie, presso una sorella di mia madre. Là avrei conosciuto l'arte e la filosofia di una delle più grandi civiltà del mondo. Ma mi lasciai sfuggire questa rara opportunità: come molte altre volte anche allora qualcosa mi trattenne dal prendere la via giusta (Dimitri Pikionis in Ferlenga, 1999, 30).

La via percorsa da Pikionis dopo la laurea in ingegneria conseguita al Politecnico di Atene fu, come sappiamo, ben diversa. Dotato di un precoce talento per il disegno, divenuto uno dei primi allievi del celebre Konstantinos Parthenis (1906), Pikionis si trasferì a Monaco di Baviera nel 1908 per studiare pittura; è qui che incontra il suo vecchio compagno di scorribande artistiche, quel Giorgio de Chirico all'epoca in procinto di partire per l'Italia per studiare i misteri della luce e delle ombre del Bel Paese. Trasferitosi a Parigi per meglio studiare l'amato Cézanne, Pikionis comprende come la strada per aver successo in arte sia lunga e irta d'ostacoli e soprattutto divergente rispetto alle sue possibilità economiche.

Tornato ai libri di storia dell'architettura e di scienza delle costruzioni, dopo un lungo tirocinio presso lo studio Chiffot, Pikionis si sente ora pronto per la professione e per il ritorno in patria, non prima che il caso gli regali ancora un incontro con de Chirico: Böcklin come primo pittore metafisico, Nietzsche e l'Eterno Ritorno, l'enigmatica cosmologia di Eraclito, l'importanza dei simboli e dei presagi degli antichi. I due vecchi amici elencano e si scambiano, nell'ultimo mese di permanenza a Parigi di Pikionis (quasi) tutti i temi che guideranno il loro futuro lavoro e le loro successive ricerche.

«Mi invitò a casa sua. Ero il primo artista a Parigi cui mostrasse i prodotti della teoria metafisica che aveva formulato e che ispirava i suoi lavori».⁴

Nell'autoritratto mostrato a Pikionis, de Chirico cita con la sua posa la celebre fotografia del 1882 di Nietzsche, mentre sulla cornice in basso si legge l'epigrafe «*Et quid amabo nisi quod aenigma est?*».

Quale disegno segreto è stato tracciato per far incontrare per così breve tempo e con così grande sublimazione poetica due giovani greci in esilio? E quale mano lo ha tracciato? Un enigma, appunto.

Come ha sottolineato Monica Centanni:

La prima testimonianza su de Chirico e il suo eros metafisico è dunque una testimonianza «greca» scritta in greco [...] de Chirico, greco come Pikionis, impara la Grecia da lontano. Dalla dimensione dell'esilio: la sola dimensione che – secondo Eraclito – garantisca «ristoro» e sospensione. La sola dimensione

relazione di progetto si legge che il teatro «è stato costruito in accordo con i principi degli antichi Greci e del teatro giapponese», cfr. Pikionis, Dimitri in Pikióni, Agni. 1994. *Dimitris Pikionis*, Atene: Bastas-Plessas Publications, vol. 1, 65.

⁴ (Ferlenga, 1999, 32) traduzione italiana di M. Centanni.

in cui sia possibile recuperare quello sguardo da lontano, che permetterà a de Chirico di inventare una nuova classicità, è la dimensione del *nòstos*: non la nostalgia [...] ma poetica del *nòstos*, un sentimento che si impara in Occidente, lontano dalla consuetudine con la classicità ellenica (Centanni, 2001, 124).

Appena sbarcato a Patrasso, Pikionis ha l'illuminazione che gli rivela il senso del suo futuro fare architettonico. Un bianco marmo giace sul suolo fangoso come una promessa. Il ritorno a casa non rappresenta più il fallimento del sogno di divenire pittore coltivato fin da bambino, ma al contrario l'apertura di un nuovo percorso.

Proprio da qui, dal ritorno ha inizio il vero viaggio di Pikionis. [...] Un percorso che, come l'Ebdomero di de Chirico, lo porta a raccogliere un repertorio d'immagini tra quel catalogo di memorie infrante che costituisce il paesaggio della Grecia dei suoi anni (Ferlenga, 1999, 9).

La sua ritrovata anima greca lo chiama alla ricostruzione dell'identità del suo paese per allineamento, giustapposizione e composizione dei pieni e soprattutto dei vuoti compresi tra frammenti e figure architettoniche auliche e vernacolari.

Un percorso di riappropriazione delle proprie radici che di fatto anticipa quello fatto da Kazantzakis e dall'amico Ángelos Sikelianós,⁵ il poeta col quale l'architetto poi collaborerà per i due sfortunati progetti per il Centro Delfico a Delphi (1934) e per il villaggio comunitario ad Aixonì (1951-1954).

Dai primissimi anni del ritorno Pikionis, avvertito delle più recenti avanguardie artistiche parigine, intraprende una personale lettura delle tradizioni costruttive popolari che lo porterà ad Egina a studiare le umili case degli isolani. È qui che scopre uno dei riferimenti che, al pari della successiva scoperta delle architetture macedoni dell'interno del paese, costituirà una delle molte pietre

⁵ Nikos Kazantzakis e Ángelos Sikelianós nel 1914 si tratterranno per quaranta giorni nei monasteri del Monte Athos vivendo una vita di asceti alla ricerca dell'anima profonda delle tradizioni e della religione nazionale. L'anno dopo, i due amici compiranno un lungo viaggio iniziatico visitando tutta la Grecia alla ricerca non solo della propria identità di artisti impegnati ma anche di antichi lemmi ed espressioni popolari da includere nella propria opera poetica e narrativa. Il tema della ricerca di una appropriata espressione linguistica per la nazione greca è (al pari della ricerca di una analoga declinazione del linguaggio architettonico nazionale) uno degli argomenti dominanti della storia – anche recente – del paese ellenico. Al neogreco (o Demotico), la lingua volgare parlata con tutte le possibili variazioni regionali dalle popolazioni dell'arcipelago, si pretendeva di opporre un ampolloso greco «puro» e classicheggiante, la cosiddetta *katharévousa*. La questione, dopo aver attraversato senza soluzione di continuità tutto il XIX secolo di pari passo con la formazione dello stato greco, nel 1911 ancora non era conclusa. Nella costituzione del 1911 fu infatti inserito un articolo che definiva la *katharévousa* come lingua ufficiale. Si dovettero attendere le riforme di Venizelos del 1917 per abolire l'insegnamento del greco antico dalle scuole elementari e la definitiva immissione del Demotico per i primi quattro anni e l'insegnamento della *katharévousa* negli ultimi due. Riforma che fu ben accolta e che facilitava l'ellenizzazione delle province recentemente annesse quali la Macedonia. Solo nel 1976, il demotico fu dichiarata la lingua ufficiale della Grecia, avendo incorporato caratteristiche della *katharévousa* e dando vita al greco moderno standard.

angolari che sostengono la sua opera. Pikionis dedicherà molti disegni alla casa dello scultore-contadino Rodakis invitando i suoi studenti a visitarla quale modello di sincera espressione del carattere greco⁶ e non solo. Il più interessante esempio di architettura spontanea tra le case di Egina assume agli occhi di Pikionis un valore non di eccezione o di *exemplum* ma di conferma di un valore più generale, trasversale. Leggiamo infatti in *ΗΛλαϊκή μας Τέχνη κι εμείς* [L'arte popolare e noi Saggio critico] pubblicato nel 1925.

Questa purezza e verità che riconosciamo nell'arte popolare presuppone una totalità dell'uomo, una totalità di vita pura e naturale. E che le verità parziali relative alla lingua, agli usi e ai costumi, in una parola a ogni espressione della vita e dell'arte del popolo, sono connesse le une con le altre e che vengono tutte dal profondo, dalla sostanza di questo insieme. E non è possibile prendere un pezzetto di questa totalità senza essere falsi. [...] Osserva la curva dell'arte antica, dell'arte bizantina, dell'arte popolare; dell'arte egizia, dell'arte gotica, dell'arte giapponese; dell'arte indiana e di quella persiana. Qual è il loro segreto? Non è conoscibile. Lo comprendi, lo percepisci, lo traduci. Lo spieghi? Sì, ma con concetti metafisici: fede, bontà, bellezza e grazia (Dimitri Pikionis in Ferlenga, 1999, 324-29).

Sin dal primo contributo teorico, Pikionis testimonia l'intenzione di vedere al di là delle specificità delle tradizioni dei singoli paesi. Sono le linee di continuità, non le differenze, quelle che comincia a scorgere e a ricercare.

Chissà se il giovane architetto greco ebbe modo di visitare a Parigi il *Musée Guimet* e la sua straordinaria collezione di pezzi dell'arte del *Gandhara*. Il remoto confine dove si spinse Alessandro il Grande e dove per secoli il regno di *Bacthria* con la sua cultura figurativa greca ed ellenistica fornì al Buddismo l'iconografia ufficiale. Là dove i sorrisi enigmatici delle statue dei *Kouros* e di Apollo si sovrappongono naturalmente a quelle del Buddha; là dove le pieghe dell'*himation* greco si confondono con quelle del *dothi* indiano come onde scolpite nelle petrose vesti del mare di statue del Risvegliato che, attraverso la Cina, arrivarono fino al Giappone.

Una pietra greca offre il bassorilievo della figura del Buddha. È il monumento funebre per Nikos Kazantzakis che Pikions traccia in uno splendido disegno; quasi un riflesso del finale dell'omonima tragedia scritta in varie stesure dal poe-

⁶ Due dei suoi discepoli, Julio Kaimi e Klaus Vrieslander, pubblicheranno nel 1934 un libro su questa architettura J. Kaimi, K. Vrieslander, *Το σπίτι του Ροδάκη στην Αίγινα* [La casa di Rodakis a Egina] prima edizione Atene, 1934 [seconda edizione rivista *Ακρίτας*, Athens, 1997] La fortuna della pubblicazione farà della casa di Rodakis un'icona ciclicamente riscoperta. Cfr. (Magouliotis, Nikos. 2017). Georges Candilis e Aldo Van Eyck sono fra coloro che, ripercorrendo le orme di Pikionis, assumeranno la casa di Rodakis come oggetto di affezione, e nel caso di Candilis, oggetto di un immaginario dialogo fra l'architetto e Rodakis stesso, modellato su quelli che intercorrono fra l'intellettuale alter-ego di Kazantzakis e il personaggio di Zorba, il nobile-contadino portatore di saggezza e vitalità ignote a chi vede il mondo in termini solamente logici e razionali.

ta-drammaturgo nel corso di tutta la sua vita. Il *Buddha* di Kazantzakis si chiude con la rivelazione che l'Illuminato forma col paesaggio un'indissolubile unità. La natura è sacra, e solo recuperando quotidianamente lo stupore infantile per il creato, rinnovando ogni giorno il miracolo della sua visione, che l'uomo può riconciliarsi col paesaggio di sé stesso.

Pochi mesi prima di pubblicare *Topografia estetica*,⁷ forse il suo saggio più famoso, Kazantzakis e il poeta Papatzonis escono sulla medesima rivista di avanguardia con un articolo dedicato ai giardini di pietra giapponesi visti durante quel suo primo, epico, viaggio.⁸ Articolo che sarà poi conservato da Pikionis nella sua biblioteca (assieme ad altre pubblicazioni dedicate all'arte e all'architettura giapponese) come suggello dell'amicizia col poeta.⁹

Il rimpianto per la rinuncia al possibile viaggio nelle lontane Indie; la fortuna della pubblicistica dedicata all'architettura giapponese dagli anni '30 a tutto il secondo dopoguerra; l'effettiva similitudine fra la linearità degli interni delle case tradizionali giapponesi con quelle macedoni e ottomane; il sentirsi l'ultimo erede di Bisanzio, soglia dove est e ovest si sono incontrati per secoli: una costellazione di consonanze che si riassumono nel celebre motto contenuto nelle *Note autobiografiche*.¹⁰

⁷ Cfr. Pikionis, Dimitri «Estetiki topografia» (Ferlenga, 1999, 329-331) traduzione Monica Centanni,

⁸ T. K. Papatzónis and N. Kazantzákis. 1935. *IAPONÉZIKOI KIPOI* (I giardini giapponesi), *To trito mati*, 2-3: 69-71. L'articolo descrive il famoso giardino *Zen Ryoan-ji* di Kyoto e riprende il finale del libro di Kazantzakis *Les Jardins de Rochers*, che sarà pubblicato in francese nel 1936. Dimitri Pikionis all'epoca è membro del comitato di redazione della rivista e pochi mesi dopo interesserà il dialogo poetico con una pietra, centro concettuale del suo saggio *Topografia estetica* ivi pubblicato. Cfr. Vogel Chevroulet, 2020, 32-53.

⁹ Nel catalogo dei libri presenti negli archivi della casa della figlia di Pikionis, Agni, compiuto da Ronda Quetglas risultano quattro libri dedicati all'arte giapponese che testimoniano un costante interesse per questo tema che può essere fatto risalire al 1907. E nello specifico: Binyon, Laurence. 1907. *Drawings from the Old Masters. Second Series: Sixty Photographs from Original Water-Colour Drawings by Great Japanese Artists. Mostly in the British Museum*. Londra: Gowans & Gray; Pica, Vittorio. 1907. *L'arte giapponese al Museo Chiassone di Genova*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche; von Seidlitz, Woldemar e Lemoisne, Paul-André. 1915. *Les estampes japonaises* Paris: Hachette; Sagara, Tokuzo. 1949. *Japanese Fine Arts*. Tōkyō: Japan Travel Bureau Cfr. (Quetglas, Pikionis, 2017). Nel 2018 Irène Vogel Chevroulet compie una ricerca mirata alle specifiche influenze dell'architettura giapponese nell'opera di Pikionis. Sono rinvenuti oltre ai precedenti quattro libri, l'articolo di Kazantzakis e tre libri sull'architettura tradizionale giapponese e sui suoi giardini più due riviste di architettura giapponesi: nello specifico Kishida, Hideto. 1948 [1935]. *Japanese Architecture*. Tōkyō: Tourist Library, Board of Tourist Industry; Yoshida, Tetsuro. 1935. *Das Japanische Wohnhaus*. Tübingen: Ernst Wasmuth; Yoshida, Tetsuro. 1935. *The Japanese House and Garden*. London: Architectural Press; *Shinkenichiku*, 9:1957; *Shinkenichiku*, 33:1958. Cfr. (Vogel Chevroulet, 2020, 32-53).

¹⁰ «L'Oriente e Bisanzio mi rivelarono che la creazione di una lingua simbolica astratta dalla natura e dalla materia della mimesi è la sola strada valida e spiritualmente degna di esprimere le nostre idee e le nostre concezioni della vita. Qui è sufficiente dire che mi sento "orientale"» Dimitri Pikionis, «Note autobiografiche» (Ferlenga 1999, 35) traduzione M. Centanni.

Se già il capolavoro per la sistemazione per l'area archeologica dell'Acropoli, dietro all'evidente ricostruzione di senso mediante i frammenti della perduta classicità greca, echeggia la fascinazione per le pietre dei percorsi della Villa Imperiale di Katsura, è forse con l'ultima opera che il lavoro di sintesi di Pikionis sugli archetipi trova il suo più alto epilogo.

Quando mi fu chiesto di progettare il campo giochi per bambini a Filothei, devo ammettere che molti pensieri mi passarono per la mente. Mi sembrò che la tradizione architettonica fosse fundamentalmente e inevitabilmente omogenea. [...] Tra la Frigia, la Persia e la Caria, tra la Cina e l'India c'è un'unità latente come una differenza latente. Fra l'Oriente e l'Occidente, tra il Nord e il Sud, troviamo differenze ma anche una mistica identità. Questa qualità di eternità rappresenta un fatto fondamentale. Le differenze sono immateriali, e l'essenza è data da una identità profonda e interiore (Dimitri Pikionis, in Ferlenga, 1999, 304 traduzione M. Centanni).

Nel finale della sua carriera, concluso l'insegnamento universitario, Pikionis accetta l'incarico per la progettazione di un parco per bambini in un sobborgo residenziale di Atene dove ha realizzato una delle sue architetture più note, casa Potamianos (1953-55). L'architetto riprende il tema delle pavimentazioni dalla sua opera più iconica, completata appena quattro anni prima; ma a differenza del progetto per l'Acropoli, nel parco di Filothei, Pikionis concepisce una sorta di Arcadia analoga, dove natura e architettura sono ancora avvinte nell'abbraccio che la modernità distratta non riesce più a cogliere.

Arcaicismi dorici offrono la surreale epifania della capanna primigenia riflettendosi nella mediterranea interpretazione di un Giappone da sempre sognato. I tronchi nodosi nel rustico propileo si specchiano nei pilastri lignei e squadrati del padiglione giapponese; Divinità *Shintō* e Dei dell'Olimpo, sfumano le reciproche differenze in una danza gioiosa di sguardi e intrecci vegetali; giunti lignei e decorazioni dedicate al culto del sole costruiscono una ritmica trama di ombre nel regno della luce, mentre relitti di barche consentono ai giovani di giocare col mito di Ulisse. Il parco diviene così il campo per un gioco di costruzioni di un maturo bambino che si diverte a decorare, a infiocchettare, come ricorda Hassan Fathy in visita al cantiere¹¹.

L'architetto-bambino può così sperimentare, improvvisare e inventare soluzioni per far giocare i suoi simili, più giovani solo anagraficamente. Imperfezioni e dettagli studiatissimi. Una sinfonia di contrappunti, accordi e opposizioni

¹¹ «Ogni volta che mi capita di essere a Filothei e vedo Pikionis al lavoro, egli mi trasmette la sensazione che l'architettura non sia quella grotta di argilla che io conosco, ma che appartenga al mondo della natura e dell'uomo. Ci andai ieri pomeriggio e lui era sulle impalcature del cancello che metteva un fiocco sul tetto, disponendolo con grande delicatezza e con l'operai accanto con la forbice; mi diede l'impressione di aver dedicato tutta la sua attenzione alla forma del cancello, che stava, come dire, mettendo a punto con una decorazione ufficiale. Come sai, lui non costruisce come noi. Pikionis vuole che anche i dettagli più piccoli lavorino insieme» Fathy, Hassan (Ferlenga, 1999, 35) e in (Ferlenga, 1996, 52-69).

che si dispone su una pianta solo apparentemente casuale. Il controllo geometrico delle visuali, modellato sulle teorie degli angoli visivi, che contraddistinguono il lavoro del suo allievo Doxiadis, è infatti il medesimo che governa la *dispositio* dei frammenti del più celebre parco archeologico ma con una sola strategica differenza: con il «parco analogico» di Filothei, lignea Acropoli in miniatura, Pikonis – come un atleta di una staffetta olimpica – consegna idealmente alle generazioni più giovani un messaggio potentissimo. L'architettura è un gioco: di simboli, di analogie, di memorie, di nostalgie e di intime relazioni col paesaggio; con i paesaggi dell'anima umana. Un gioco, certo; serissimo.

Ritorno a Filothei:

Le foto di Yiagos Athanassopoulos ci fanno vedere le condizioni del parco oggi: Chiuso e in parte vandalizzato. I giochi progettati da Pikonis rotti; la capanna primigenia coperta di stuoie: assente. Il laghetto, un Mediterraneo in miniatura modellato sullo stagno della Villa di Katsura: prosciugato. Resistono le pavimentazioni, il recinto di pietre e i due attori protagonisti: i propilei-gioiattolo e il padiglione giapponese, impegnati nell'eterno colloquio fra il dionisiaco e l'apollineo, mentre attorno la vegetazione spontanea cresce e ricopre tutto, donando alla visita un coté da rovina piranesiana. Mancanza di soldi, o forse divergenze con gli eredi su come restaurare il parco; o forse tutt'e due le cose assieme. Ma nonostante il silenzio, l'incuria e l'assenza dei gioiosi suoni dell'infanzia, la vita delle forme continua. Ma per quanto ancora?

Bibliografia

- Centanni, Monica. 2001. "‘Pictor classicus sum’: il ritorno e l'enigma La prima testimonianza del termine ‘metafisica’ nell'incontro a Parigi tra Giorgio De Chirico e Dimitri Pikionis." *La rivista di Engramma* 5: 8-124.
- Ferlenga, Alberto. 1999. *Dimitri Pikionis 1887-1968*. Milano: Electa
- Ferlenga, Alberto 1996. "Recinti della Visione." *Casabella*, 638: 52-69.
- Kazantzakis, Nikos. 2020. *Odissea*. Traduzione Nicola Crocetti. Milano: Crocetti Editore
- Kazantzakis, Nikos. 2023. *Viaggi in Giappone e Cina*. Traduzione Gilda Tentorio. Milano: Crocetti Editore [prima edizione in inglese: Kazantzakis, Nikos. 1963. *Japan, China*. Translated by G. C. Pappageotes. New York: Simon & Schuster.
- Magouliotis, Nikos. 2017. "Self-doubting intellectuals and primitive alter-egos The life and times of Zorba and Rodakis in the island of Aegina, Greece." *Cartha, The Text Issue* I, 06 <https://www.carthamagazine.com/issue/2-1/> (30/07/2023).
- Quetglas Aragay, Ronda e Pikióni Agni. 2017. *Katálogos Biblión Tou D. Pikióni – Bibliothíkes Oikías Pikióni*. Atene: Ioúnios.
- Poulakidas, Andreas K. 1991. "Kazantzakis's The Rock Garden: Japan China Revisited», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 45:3, 183-96, DOI: 10.1080/00397709.1991.10733746
- Pikióni, Agni. 1994. *Dimitris Pikionis*, Atene: Bastas-Plessas Publications, vol. 1, 65.
- Vogel Chevroulet, Irène. 2020. "The paths of gods and architects From Japan to the Acropolis: the landscapes of Dimitris Pikionis." *JoLA Journal of Landscape Architecture* 15 (1), 32-53, DOI: 10.1080/18626033.2020.1792653 (30/07/2023).



Figura 1 – I rustici propilei del parco Filothei, dove si incontrano la Grecia arcaica e l'architettura Shinto. Foto © Yiagos Athanassopoulos.



Figura 2 – Dettaglio del nodo strutturale del tetto: stuoie giapponesi decorano l'intradosso del tetto. Foto © Yiagos Athanassopoulos.



Figura 3 – Il padiglione giapponese e la piazza di pietra con le pietre di «Katsura». Foto © Yiagos Athanassopoulos.



Figura 4 – La porta d'ingresso secondaria come ricostruzione di una Grecia arcaica nelle sue attuali condizioni. Il parco di Filothei è ancora chiuso al pubblico in attesa di restauri urgenti. Foto © Yiagos Athanassopoulo.

Lista delle principali pubblicazioni di Ikuko Sagiyama

- Ikuko Sagiyama. 2022. "The Water Mirror Motif in the Noh Play Izutsu: Continuation and Variation of a Classical Theme." *Studies in Japanese Literature and Culture* 5: 27-45, ISSN: 2434-1606.
- Ikuko Sagiyama. 2022. "La passione senile di una dama di Corte. Gen no Naishinosuke nel Genji Monogatari." *LEA* 11: 391-413, ISSN: 1824-484X.
- Ikuko Sagiyama. 2022. *La dimensione mondana e il distacco. Zen e le altre tradizioni religiose a confronto*. Milano-Udine: Mimesis, ISBN: 9788857591193.
- Ikuko Sagiyama. 2022. "La poetica di povertà tra eterno e transitorio. Bashō e lo Zen." In Anna Maria Shinnyo Marradi, Ikuko Sagiyama, Aldo Tollini (a cura di). *La dimensione mondana e il distacco. Zen e le altre tradizioni religiose a confronto*, 101-16. Milano-Udine: Mimesis, ISBN: 9788857591193.
- Ikuko Sagiyama. 2021. "Saibara. Ryōjin hishō." In Edoardo Gerlini, Ikuko Sagiyama, Bonaventura Ruperti, Francesca Fraccaro, Pierantonio Zanotti, Antonio Manieri. *Antologia della poesia giapponese. I. Dai canti antichi allo splendore della poesia di corte (VIII-XII secolo)*, 394-408. Venezia: Marsilio, ISBN: 9788829709854.
- Ikuko Sagiyama. 2021. "Kodai kayō. Kagurauta." In Edoardo Gerlini, Ikuko Sagiyama, Bonaventura Ruperti, Francesca Fraccaro, Pierantonio Zanotti, Antonio Manieri. *Antologia della poesia giapponese. I. Dai canti antichi allo splendore della poesia di corte (VIII-XII secolo)*, 57-73. Venezia: Marsilio. ISBN: 9788829709854.
- Ikuko Sagiyama. 2021. "Goshūi wakashū." In Edoardo Gerlini, Ikuko Sagiyama, Bonaventura Ruperti, Francesca Fraccaro, Pierantonio Zanotti, Antonio Manieri. *Antologia della poesia giapponese. I. Dai canti antichi allo splendore della poesia di corte (VIII-XII secolo)*, 319-36. Venezia: Marsilio. ISBN: 9788829709854.
- Ikuko Sagiyama, Cucinelli Diego, Scibetta Andrea e Valentina Pedone. 2021. "Tracing Pathways 雲路" In Diego Cucinelli, Andrea Scibetta, Giacomo Calorio, Marta Fanasca, Ikuko Sagiyama, *Interdisciplinary Studies on Modern and Contemporary East Asia*. Firenze: Firenze University Press. ISBN: 9788855182591.

- Ikuko Sagiyama. 2021. "Man'yōshū." In Edoardo Gerlini, Ikuko Sagiyama, Bonaventura Ruperti, Francesca Fraccaro, Pierantonio Zanotti, Antonio Manieri. *Antologia della poesia giapponese. I. Dai canti antichi allo splendore della poesia di corte (VIII-XII secolo)*, 92-105. Venezia: Marsilio. ISBN: 9788829709854.
- Ikuko Sagiyama. 2020. "Poetica di Fujiwara no Kintō. Shinsen zuinō e Waka kuhon." *Il Giappone* 1: 129-48, ISSN: 2724-4369.
- Ikuko Sagiyama e Miriam Castorina. 2019. "Trajectories. Selected papers." In Ikuko Sagiyama, Miriam Castorina, Claudia Iazzetta, Luca Capponcelli, Gala Maria Follaco, Lara Colangelo, Franco Ficetola, Xu Hao, *East Asian studies* 軌跡. Firenze: Firenze University Press. ISBN: 9788884533357.
- Ikuko Sagiyama. 2019. "Bellezze in fiore. Le immagini floreali nel Genji monogatari." In Kuniko Takana (a cura di). *Bellezza in fiore. Colori e parole nell'estetica asiatica*, 3-16, Milano: Biblioteca Ambrosiana. ISBN: 9788868944407.
- Ikuko Sagiyama. 2019. "Cultura letteraria del periodo Kamakura: transizione e impermanenza." In *Lo Zen nella cultura giapponese: il maestro Dogen e il suo tempo*, 79-90. BioGuida Edizioni. ISBN: 9788894199451.
- Ikuko Sagiyama. 2018. "Genji Monogatari e Kokinshu. Valenze degli hikiuta." In Barbara Bisetto e Andrea Maurizi (a cura di). *La trasmissione del testo poetico in Cina e in Giappone*, 195-216. Milano-Udine: Mimesis. ISBN: 9788857552262.
- Ikuko Sagiyama. 2018. "The Unhappiness intrinsic to Blessing: The case of The Tale of Genji." In Christopher Craig, Enrico Fongaro, Akihiro Ozaki (a cura di). *Knowledge and Arts on the Move. Transformation of the Self – Aware Image through East – West Encounters*, 101-14. Milano-Udine: Mimesis International. ISBN: 9788869771323.
- Ikuko Sagiyama. 2017. "The Symbolic Value of the Colors in Heian Literature." In Christopher Craig, Enrico Fongaro, Akihiro Ozaki (edd.). *How to learn? Nippon/Japan as Object, Nippon/Japan as Method*, 297-303. Milano: Mimesis International. ISBN: 9788869770524.
- Ikuko Sagiyama. 2016. *Wakanrōeishu. Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare*. Milano: Ariete. ISBN: 8897476283.
- Ikuko Sagiyama e Valentina Pedone. 2016. *Transcending borders. Selected papers in East Asian Studies*. Firenze: Firenze University Press.
- Ikuko Sagiyama. 2016. "Izutsu: un dramma nō tra fonti e invenzione." In Giorgio Amitrano, Noemi Lanna (a cura di). *Nuovi orizzonti ermeneutici dell'Orientalismo. Studi in onore di Franco Mazzei*, 327-52, Napoli: Università degli Studi di Napoli L'Orientale. ISBN: 9788867191246.
- Ikuko Sagiyama. 2015. "Genji monogatari to Kokin waka shu. Haikaika o chushin ni." In Sumie Terada, Fukuko Shimizu e Kumiko Tabuchi (a cura di). *Genji monogatari to poesii*, 105-30, Tokyo: Seikansha, ISBN: 9784903996868.
- Ikuko Sagiyama. 2015. "Sposo d'autunno: l'immagine del cervo nella poesia classica giapponese." In Giovanni Borriello (a cura di). *Spigolature orientali. Scritti in onore di Adolfo Tamburello per l'ottantesimo compleanno*, 291-302. Napoli: Orientalia Parthenopea. ISBN: 9788897000068.
- Ikuko Sagiyama. 2014. "L'educazione aristocratica nel periodo Heian (794-1185) riflessa nella letteratura." In Kuniko Tanaka (a cura di). *L'educazione nella società asiatica*, 3-13, Milano: Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni Editore. ISBN: 9788878709607.
- Ikuko Sagiyama. 2014. "Kajii Motojirō, Due racconti." In Laura Dolfi (a cura di). *Tradurre il Novecento*, 357-73, Parma: MUP Editore. ISBN: 9788878474673.
- Ikuko Sagiyama. 2013. "Tasha to iu kisei sochi – Genji monogatari o daizai ni." *Kokusai Nihon Bungaku Kenkyu Shukai Kaigiroku*, 217-33. ISSN: 0387-7280.

- Ikuko Sagiya. 2013. "La figura della dama Ukifune nel teatro nō." In M. Mastrangelo e S. Maurizi (a cura di). *I dieci colori dell'eleganza*, 477-509. Roma: Aracne. ISBN: 9788854858565.
- Ikuko Sagiya. 2012. "Il caso della dama Rokujo." In Giorgio Amitrano e Silvana De Maio (a cura di). *Nuove prospettive di ricerca sul Giappone*, 41-59. Napoli: Università degli Studi di Napoli L'Orientale. ISBN: 9788867190065.
- Ikuko Sagiya. 2011. "Wabi e sabi nella tradizione estetica giapponese." In M. Casari (a cura di). *Culture del Giappone contemporaneo*, 11-24, Latina: Tunué. ISBN: 9788897165002.
- Ikuko Sagiya. 2010. "No no Miya. La figura della Dama Rokujō nel teatro nō." In F. Mazzei e P. Carioti (a cura di). *Oriente, Occidente e dintorni... Scritti in onore di Adolfo Tamburello*, volume V, 2123-36. Napoli: Università degli Studi di Napoli. ISBN: 9788895044668.
- Ikuko Sagiya. 2010. "Hajitomi: la dama Yūgao nel teatro nō." In a cura di L. Bienati e M. Mastrangelo. *Un'isola in Levante. Saggi sul Giappone in onore di Adriana Boscaro*, 27-46, Napoli: ScriptaWeb. ISBN: 9788863811070.
- Ikuko Sagiya. 2010. "Fiore, tempo, morte: un aspetto della visione della natura nella poesia giapponese." In Wada Tadahiko e Matteo Casari (a cura di). *Giappone e Italia. Le arti del dialogo*, 137-53, Bologna e Tokyo: Casa Editrice Emil di Odoya e Tokyo University of Foreign Studies Press. ISBN: 9788896026311.
- Ikuko Sagiya. 2009. "Italia ni okeru josei no chii to nihon kenkyū ni okeru gender kyōiku." In Fujitani Atsuko, Ito Kimio (a cura di). *Chō shōshi kōrei shakai karano dakkyaku: kazoku, shakai, bunka to gender seisaku*, 156-69, Tokyo: Akashi shoten. ISBN: 9784750330433.
- Ikuko Sagiya. 2009. "Ekkyō suru Genji Monogatari: The Tale of Genji over the Border." In Toyoshima Hidenori (a cura di). *Genji Monogatari honmon no saikentō to shinteigen 2: The Reexamination and the New Proposals of the Texts of The Tale of Genji*, vol. II, 92-110, Tokyo: Kokugakuin University.
- Ikuko Sagiya. 2007. *Tamura Satoko, Gekko o karu – Raggi di luna falciati*. Kyoto: Rakusei shoin. ISBN: 9784947525031.
- Ikuko Sagiya. 2007. "Topoi dell'Occidente emigrati in Giappone." In P. Amalfitano, L. Innocenti (a cura di). *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, vol. II *Il Novecento*, 105-18. Roma: Bulzoni. ISBN: 9788878702134.
- Ikuko Sagiya. 2006. "La poetica di Basho tra innovazione e tradizione." In S. Taroni, M. Sangiorgi, L. Telò et al. *L'allodola del mio villaggio: didattica della poesia e della lirica haiku*, 83-96, Ravenna: Danilo Montanari Editrice. ISBN: 9788887440072.
- Ikuko Sagiya. 2005. "Italia Nihon Kenkyu Gakkai no genzai." In H. Yasunaga (ed.). *Dai nikai Shigen kyoyuka ni kansuru kenkyu shukai hokokusho*, 60-71, Tokyo: National Institute for Japanese Literature.
- Ikuko Sagiya. 2004. "Kokinshu, Petali di poesia." *Poesia XVII*, 2-11, ISSN:1123-4849.
- Ikuko Sagiya. 2003. "Pratiche di riscrittura: formazione ed evoluzione di utamakura." In Aa.Vv. *Atti del XXVI Convegno sul Giappone*, 423-42, Venezia: AISTUGIA.
- Ikuko Sagiya. 2003. "L'immagine dei fiori nella poesia waka." In Aa.Vv. *Ritratti d'Oriente*, 5-17, Roma: Istituto Giapponese di Cultura.
- Ikuko Sagiya. 2002. "La funzione della poesia nella società giapponese: waka." In Aa.Vv. *Atti del XXV Convegno sul Giappone*, 537-53, Venezia: AISTUGIA.
- Ikuko Sagiya. 2002. "Horiguchi Daigaku." In A. Amoia, B. L. Knapp (ed.). *Multicultural Writers from Antiquity to 1945: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, 183-186, Westport and London: Greenwood Press. ISBN: 9780313306877.

- Ikuko Sagiyama. 2001. "L'idea di Firenze nella Letteratura moderna giapponese: Ueda Bin e Arishima Takeo." In A. Boscaro (a cura di). *Firenze, il Giappone e l'Asia Orientale, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 25-27 marzo 1999)*, 281-92, Firenze: Leo S. Olschki. ISBN: 9788822249982.
- Ikuko Sagiyama. 2000. *Kokin Waka shu, Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*. Milano: Ariele. ISBN: 8886480458
- Ikuko Sagiyama. 1998. "Formazione delle immagini convenzionali nella poesia classica giapponese: il concetto di sama nel kanajo (Prefazione giapponese) del Kokinshū." 433. *Atti del XXII convegno di Studi Giapponesi*.
- Ikuko Sagiyama. 1997. "Immagine del fiore di ciliegio nella poesia classica giapponese. (Dal Man'yōshū al Kokinshū)." 349. *Atti del XXI convegno di Studi Giapponesi*.
- Ikuko Sagiyama. 1995. "Cellule solitarie nel labirinto metropolitano: Yaneura no sanposha di Edogawa Ranpo." 267. *Atti del XIX convegno di Studi Giapponesi*.
- Ikuko Sagiyama. 1994. "Kitsune (La volpe) di Nagai Kafū." 379. *Atti del XVIII convegno di Studi Giapponesi*.
- Ikuko Sagiyama. 1993. "La «follia» o il demonio indomato nei personaggi femminili di Higuchi Ichiyō." 231. *Atti del XVII convegno di Studi Giapponesi*.
- Ikuko Sagiyama. 1993. "Saki no jūgo-ban utaawase ad opera di Fujiwara no Kintō." *Il Giappone*, vol. 33.
- Ikuko Sagiyama. 1990. "Binzume no Jigoku (l'inferno delle bottiglie) di Yumeno Kyūsaku." *Il Giappone*, vol. 30.
- Ikuko Sagiyama. 1985. "La storia della poesia moderna giapponese: verso l'affermazione della lirica I – Dallo shintai-shi-shō all'Omogake." *Il Giappone*, vol. 25.
- Ikuko Sagiyama. 1984. *Antologia della poesia giapponese classica. Il Manyōshū* Napoli: Cuen.
- Ikuko Sagiyama. 1983. "Tsuki ni hoeru (Abbaiare alla luna) di Hagiwara Sakutarō." *Il Giappone*, vol. 23.
- Ikuko Sagiyama. 1982. "Lo Shintai-shi-shō." *Il Giappone*, vol. 22.
- Ikuko Sagiyama. 1980. "La poetica di Itō Shizuo negli anni Trenta." *Il Giappone*, vol. 20.

Indice dei nomi

- Abe Shinzō 305
Akamatsu Ken 270
Akutagawa Ryūnosuke 143-144, 150,
191, 195, 197
Alessandro Magno 373
Amemiya Shōichi 302
Arai Atsushi 327
Arai Hakuseki 230
Arai Takashi 90
Arcangeli Pacifico 10
Arishima Ikuma 148, 191-192, 195
Arishima Takeo 148, 191-192, 195
Arouet François-Marie 342
Ataka Yasugorō 149
Athanasopoulos Yiagos 376-377
Azuma Hiroki 274
Bai Juyi 71, 73-75, 81, 114
Bashō Matsuo 31, 36-37
Baudelaire Charles 216
Beardsley Audrey 125
Beyle Marie-Henri 127, 312
Blake William 125
Böcklin Arnold 371
Boncompagni Ugo 316
Brando Marlon 126
Byron George Gordon 127
Calvino Italo 106
Carroll Lewis 25
Cézanne Paul 371
Chamberlain Basil Hall 254
Chini Mario 10
Claudel Paul 197
Confucio 117, 135-136
Contant d'Orville André-Guillaume 342
D'Annunzio Gabriele 109
Da Vinci Leonardo 27
Daigo 35, 74, 160
Dante Alighieri 77
Dazai Osamu 97, 104, 127, 188, 195
De Chirico Giorgio 371-372
Dōgen 357-366
Dongfang Shuo 75
Donker Curtius Jan Hendrik 253
Doxiadis Constantinos Apostolou 376
Du Fu 109, 113-114, 116-119
Edkins Joseph 254
Eliot Thomas Stearns 27
En no Ozunu 293
Endō Shūsaku 191-193, 195-196
Engels Friedrich 204
Ennin 256, 258
Eraclito 371

- Ernaux Annie 183
 Eschilo 370
 Espiard de la Borde François-Ignace 334,
 336-338, 341-342
 Faulkner William 208
 Ferrier Michaël 85, 90
 Francesco Saverio 341
 Fujii Kōyū 148
 Fujimori Seikichi 148
 Fujiwara no Kintō 34, 48, 81
 Fujiwara no Kotonao 222
 Fujiwara no Mototsune 77-78
 Fujiwara no Shunzei 9
 Fujiwara no Teika 48, 51
 Fujiwara no Tokihira 74
 Fujiwara Toshi 88
 Fukuyama Francis Yoshihiro 298
 Fukuzawa Yukichi 131-137, 142, 322
 Fun'ya no Yasuhide 51, 59
 Futabatei Shimei 270-271
 Galbraith Patrick W. 269, 272
 Gautier Judith 10
 Ge Hong 76
 Genmei 167-170
 Gide André 124
 Go Shirakawa 32, 39
 Guo Pu 172
 Hagiwara Sakutarō 17-21, 24-28, 203,
 209-212, 215-216
 Hasegawa Kazuo 323
 Hashimoto Shinkichi 256
 Hattori Bushō 141
 Hick John 200-201
 Hijikata Toshizō 270-271
 Hinatsu Kōnosuke 125
 Hiraga Gennai 270
 Hirata Atsutane 346, 350
 Hoffmann Johann Joseph 253
 Hokusai Katsushika 286
 Hölderlin Friedrich 127
 Hori Shinji 146
 Hori Tatsuo 146, 197-198, 201
 Hosokawa Tsunatoshi 328
 Ihara Saikaku 230
 Ii Naosuke 132
 Inoue Kiyoshi 299
 Ishikawa Jun 192
 Iwase Samuru 290
 Iyobe no Umakai 169, 174
 Izanaki 170, 173
 Izumi Kyōka 144
 Jakuren 223
 Jenco Elpidio 10
 Jikaku Daishi 256, 258
 Jitō 169
 Johnson Chalmers Ashby 302
 Kaburaki Kiyokata 144
 Kaibara Ekiken 327
 Kajii Motojirō 215
 Kakinomoto no Hitomaro 102
 Kamitsukasa Shōken 149
 Kan'ami Kiyotsugu 370
 Kanō Sakujiro 41, 149
 Katsura Takashige 346, 353-354
 Kawai Kisaburō 270
 Kawakubo Yoi 90
 Kazan Elia 126
 Kazantzakis Nikos 369-370, 372-374
 Ki no Tsurayuki 9
 Kikuchi Hisanori 232
 Kimura Shōhachi 145, 147
 Kinoshita Chūji 321
 Kinoshita Takanori 148
 Kishida Ryūsei 146-147, 374
 Kitabatake Chikafusa 168
 Kitahara Hakushū 145
 Kitamura Tōkoku 191, 198
 Kiyooka Takayuki 19
 Koizumi Jun'ichirō 304
 Komura Settai 145
 Kōnen 292
 Kotopouli Marika 370
 Kubota Mantarō 145-146
 Kūkai 50, 357
 Kunikida Doppo 191, 198
 Lambert de La Motte Pierre 342
 Le Goff Jacques 297
 Leigh Vivien 126
 Li Bai 81, 113-114
 Lovecraft Howard Phillips 212
 Maffei Giovanni Pietro 334
 Mao Heng 111
 Marie Henri Beyle 127, 312
 Marsy François-Marie de 342
 Marx Karl 204
 Masamune Hakuchō 192
 Mastrangelo Matilde 14, 67, 279, 287,
 323, 329

- Matsudaira Sadanobu 290
 Mauriac François 197
 Mencio 117, 135
 Minato Chihiro 84, 87, 90-91
 Mishima Yukio 123-130
 Mita Munosuke 303
 Mito Kōmon 321-329
 Miyahiro Sadao 346, 350-352
 Miyajima Sukeo 149
 Miyazaki Hayao 197
 Miyazaki Yasusada 162, 197, 327-328
 Miyoshi Tatsuji 50, 203, 215-216
 Mizushima Niou 143-144
 Monmu 169
 Monnō 232
 Mori Ōgai 123, 125, 205
 Morita Tsunetomo 149
 Mounier Emmanuel 200
 Muccioli Marcello 11, 13
 Mushanokōji Saneatsu 191, 195
 Myōan Eisai 359-360
 Naga no Imiki Okimaro 32
 Nagai Kafū 123
 Nakagawa Kigen 148
 Nakamura Gakuryō 149
 Nakasone Yasuhiro 304-305
 Namazubashi Genzaburō 293
 Natsume Sōseki 123
 Nichiren 229, 359-360
 Nietzsche Friedrich 123, 129, 371
 Noguchi Yukio 302
 Oana Ryūichi 143
 Ogata Kōan 132
 Ōka Sabaki 267, 269-275
 Ōka Shōhei 192
 Okamoto Kidō 281
 Okazaki Tetsuji 302
 Okita Sōji 270-271
 Okonogi Shinzaburō 299
 Okuno Masahiro 302
 Ono no Komachi 47-67
 Ono no Sadaki 60
 Ōoka Tadasuke 270
 Orsi Maria Teresa 13, 181
 Osanai Kaoru 145, 149
 Ōshikōshi no Mitsune 11
 Ōtomo no Sakanoue 102
 Ōtomo no Tabito 81, 97, 101, 103-106
 Ōtomo no Yakamochi 101-102
 Ōuchi Tsutomu 300
 Ōwada Shinya 324
 Papatsonis Takis K. 374
 Parodi Delphine 83-84, 86, 89-93
 Parthenis Konstantinos 371
 Petrarca Francesco 77
 Pikionis Dimitri 369-376
 Poe Edgar Allan 19, 24, 26-28
 Qu Yuan 112
 Quiller-Couch Arthur 289
 Raynal Guillaume-Thomas 342
 Renard Jules 216
 Rimbaud Arthur 216
 Rodakis Alexandros 373
 Rosny Léon de 10
 Roubaud Pierre Joseph André 342
 Sagi Niemon Sōgen 35
 Sagiyaama Ikuko 9, 11, 13, 14, 17, 26, 29,
 44, 47, 51, 55, 58, 59, 68, 71, 80, 82, 100,
 102-104, 107, 154, 165, 168, 171, 179,
 180, 209, 210, 211-214, 218, 222, 235,
 279, 288, 311, 322
 Saichō 357
 Saionji Kinmochi 10
 Satō Eisaku 303
 Satō Haruo 23-24
 Satomi Kōtarō 323, 326
 Satow Ernest Mason 254
 Schopenhauer Arthur 20, 25
 Sei Shōnagon 33, 37, 253
 Sekiguchi Ryōko 84, 87-88, 90-91, 93
 Shiga Naoya 191-192
 Shiina Rinzō 192, 196
 Shimada no Tadaomi 76-77, 80
 Shimako di Mizunoe 170-176
 Shimazaki Tōson 145, 147-148, 191, 198
 Shimoi Harukichi 10
 Shinran 360
 Shōwa 234, 305
 Sidoti Giovanni Battista 230
 Siebold Philipp Franz Balthasar von 252,
 264
 Sikelianós Ángelos 372
 Sofocle 370
 Sōma Gyofū 204
 Song Yu 112
 Stendhal 127, 312
 Sugawara no Michizane 69-81
 Suzuki Masashi 299

- Suzuki Shigetane 346, 352-353
 Suzuki Takao 237
 Tairano Kagekiyo 153-154, 158, 162-165
 Taira no Ujiro 78
 Takahama Kyoshi 147
 Takahashi Gen'ichirō 88
 Takahashi Mutsuo 127
 Takahashi no Mushimaro 171
 Takamura Kōtarō 205
 Takeda Tetsuya 327
 Takehara Shunsen 40, 42-43
 Takizawa Bakin 293
 Tamburello Adolfo 9-11, 13
 Tanaka Akira 302
 Tanaka Mitsu 182
 Tanaka Totsusai 148
 Tanizaki Seiji 24, 148
 Tanuma Okitsugu 290-291
 Tao Yuanming 78-79, 81
 Tawada Yōko 83-86, 89, 91-93
 Tayama Katai 146, 207, 210
 Terakado Seiken 141
 Thunberg Karl Peter von 254
 Titsingh Isaac 254
 Toba Sōjō 40
 Tōkasanjin 42
 Tokuda Shūsei 148
 Tokugawa Ieyasu 35
 Tokugawa Mitsukuni 321-324, 326
 Tokukawa Tsunayoshi 284, 322-323
 Tōno Eijirō 323
 Torii Kiyotsune 292
 Toriyama Sekien 40-44
 Tosa Mitsunobu 39-40
 Tōyama Kagamoto 270-271
 Tsuji Hisashi 149
 Tsukigata Ryūnosuke 323
 Tsushima Yūko 181-189
 Ueda Bin 205
 Ueda Kazutoshi 254-255
 Uno Kōzō 300
 Urabe no Kanekata 168
 Urashima Tarō 167-168, 170-171
 Verhaeren Emile 205
 Voltaire 342
 Wenck Günther 257
 Wilde Oscar 124-125
 Williams Tennessee 126
 Yamada Moritarō 299
 Yamagami Michio 321
 Yamamoto Kaichi 323
 Yamamoto Kanae 145, 168, 171, 323
 Yamamoto Tōjūrō 290-292, 294
 Yamamura Bochō 203, 209-210
 Yamanani Keisuke 270
 Yamanouchi Yasushi 301
 Yamaoka Genrin 43
 Yanagisawa Nobutoki 293
 Yanagisawa Yoshiyasu 293, 322-323,
 326, 328
 Yanagita Kunio 73, 170, 347
 Yāsīn Ḥasan Rūzā 309, 311, 313-319
 Yoneyama Teiga 292
 Yosa Buson 31, 36-37
 Yosano Akiko 10
 Yosano Hiroshi 10, 205-206
 Yoshii Isamu 145
 Yoshimi Shun'ya 303
 Yumi Kaoru 325
 Yūryaku 171-172, 174
 Zaiki Takuma 327
 Zeami Motokiyo 154, 164, 170, 172,
 228, 370
 Zhuangzi 37

TABULA GRATULATORIA

Sabrina Ballestracci

Antonella Brita

Miriam Castorina

Diego Cucinelli

Matilde Mastrangelo

Rolando Minuti

Valentina Pedone

Barbara Roggema

Romina Vergari

Letizia Vezzosi

Andrea Innocenzo Volpe

Anna Wegner

Aleksandra Wenta

CONNESSIONI. STUDIES IN TRANSCULTURAL HISTORY

1. Beatrice Falcucci, Emanuele Giusti, Davide Trentacoste (edited by), *Rereading Travellers to the East: Shaping Identities and Building the Nation in Post-unification Italy*, 2022
2. Rolando Minuti, Giovanni Tarantino (edited by), *East and West Entangled (17th-21st Centuries)*, 2023
3. Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (a cura di), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, 2024

Il volume raccoglie saggi di cultura giapponese di studiosi che hanno voluto rendere omaggio a Ikko Sagiya, in occasione del completamento del suo ruolo, per il costante impegno umanistico e filologico e per la generosa guida rivolta a tutti i colleghi. Il testo ha l'ambizione di rappresentare la gratitudine dell'intera comunità scientifica per il rigore e la leggerezza che Ikko ha sempre saputo coniugare nella ricerca.

Luca Capponcelli è professore associato di Lingua e Letteratura giapponese all'Università di Catania, SDS Ragusa. I suoi studi sono dedicati ad autori di poesia e narrativa moderna giapponese, tra cui Yosano Akiko, Kajii Motojirō e Satō Haruo.

Diego Cucinelli è ricercatore di Letteratura Giapponese all'Università di Firenze. È direttore di *Florientalia - East Asian Studies Series (FUP)* e membro del direttivo dell'Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi (AISTUGIA).

Chiara Ghidini è professoressa associata di Religioni e filosofie dell'Asia orientale all'Università di Napoli L'Orientale e membro del Consiglio direttivo dell'ISMEO – Associazione Internazionale di Studi sul Mediterraneo e l'Oriente.

Matilde Mastrangelo è professoressa ordinaria di Lingua e Letteratura giapponese alla Sapienza Università di Roma. Tra le sue più recenti pubblicazioni: "Il viaggio nel teatro di narrazione giapponese: tecniche e funzioni diegetiche." *Costellazioni. Rivista di lingue e letterature* 22 (2023).

Rolando Minuti è professore ordinario di Storia moderna all'Università di Firenze. Tra le sue più recenti pubblicazioni: *L'Oriente nella cultura europea del lungo '700. Studi di storia intellettuale*, (Napoli: Bibliopolis 2024).

ISSN 2975-0393 (print)
ISSN 2975-0261 (online)
ISBN 979-12-215-0421-7 (Print)
ISBN 979-12-215-0422-4 (PDF)
ISBN 979-12-215-0424-8 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

www.fupress.com

