





1868  
ITALIA E GIAPPONE: INTRECCI CULTURALI  
Atti del Convegno Internazionale  
Auditorium Santa Margherita 22 maggio 2008

a cura di  
ROSA CAROLI

C A F O  
S C A R  
I N A -

*1868. Italia e Giappone: intrecci culturali. Atti del Convegno Internazionale*  
a cura di Rosa Caroli

© 2008 Libreria Editrice Cafoscarina  
ISBN 978-88-7543-118-1

Questa pubblicazione è stata realizzata con il contributo del MIUR nell'ambito della ricerca scientifica PRIN 2005 su "Continuità e mutamenti nel linguaggio politico e socio-culturale nella Cina e nel Giappone contemporaneo" e della Toshiba International Foundation

**TIFO**

**T o s h i b a  
I n t e r n a t i o n a l  
F o u n d a t i o n**



AISTUGIA

**NOMURA**



Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale  
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere  
Università Ca' Foscari di Venezia

In copertina: Gruppo di docenti e studenti nel cortile di Ca' Foscari (luglio 1912)  
Foto F. Scattola, Venezia (Archivio Storico di Ca' Foscari, Fondo Enrico  
Castelnuovo, n. 17)

Libreria Editrice Cafoscarina srl  
Dorsoduro, 3259, 30123 Venezia  
[www.cafoscarina.it](http://www.cafoscarina.it)

Tutti i diritti riservati

## INDICE

Presentazione di Alide Cagidemetro	7
Presentazione di Guido Samarani	9
Rosa Caroli INTRODUZIONE	11
Adriana Boscaro DOCENTI GIAPPONESI IN LAGUNA (1873-1923)	21
Carol Gluck MEIJI AND MODERNITY: FROM HISTORY TO THEORY	41
Motoaki Ishii LA RICEZIONE DELL'ARTE MEIJI IN ITALIA: ARTE PURA O ARTE APPLICATA?	59
Hidenobu Jinnai CITTÀ D'ACQUA: L'IMMAGINE DI 'VENICE' RIFLESSA NELLA CITTÀ DI TOKYO	87
Franco Mazzei LA RISPOSTA DEL GIAPPONE ALLA SFIDA MODERNIZZANTE DELL'OCCIDENTE	115
Maria Teresa Orsi NATSUME SŌSEKI: L'OCCIDENTE COME SOGNO E FANTASIA	129
Kazufumi Takada IL TEATRO ITALIANO IN GIAPPONE NEL PERIODO MEIJI-TAISHŌ: PRIME TRADUZIONI E RAPPRESENTAZIONI DI D'ANNUNZIO E PIRANDELLO	143
Claudio Zanier LA "GRANDE STAGIONE DELLA SETA" TRA ITALIA E GIAPPONE (1861-1880) UNA RICERCA TUTTA DA SVILUPPARE	161

#### AVVERTENZA

Per i nomi di persona giapponesi si segue l'uso di far precedere il cognome al nome, tranne che per gli Autori dei contributi al volume.

Gli allungamenti delle vocali sono omesse nel caso di Tokyo, Kyoto, Osaka e Kobe.

## PRESENTAZIONE

«Per conoscere noi stessi, per migliorarci, è più necessario lo studio delle lingue moderne che trattano i negozi del mondo moderno che quello delle antiche, che trattavano i negozi delle antiche». Così scriveva Luigi Luzzatti stendendo il progetto fondativo dell'Università di Venezia, di cui celebriamo quest'anno il centoquarantesimo anniversario. L'internazionalizzazione degli studi faceva parte del moderno progetto della borghesia illuminata veneziana intenta a restituire alla città, appena annessa al Regno d'Italia, l'orgoglio della propria vocazione mercantile e della propria tradizione "serenissima", quella di un luogo cosmopolita da sempre segnato dai rapporti coi "foresti", con gli stati Europei, col Mediterraneo e l'Oriente. Già nel 1868, anno di apertura della Scuola Superiore di Commercio, a sottolineare l'importanza delle lingue nell'ambizioso progetto cittadino, si attivarono gli insegnamenti di francese, inglese, tedesco, e neogreco, a cui seguirono in rapida successione, nel 1869, quelli di arabo e turco. L'Europa e il Mediterraneo dunque costituivano il fulcro dell'interesse iniziale, così come l'attenzione all'impero ottomano appare evidente; tuttavia, con evidenza insolita all'epoca, e con notevole preveggenza, appare anche l'intenzione di collegarsi con l'Oriente estremo con l'introduzione, primi in Italia, di corsi di lingua giapponese con docenti madrelingua nel 1873, a soli cinque anni dalla fondazione. All'inizio della nuova era Meiji dunque. Venezia si anima, ne ha scritto Adriana Boscaro, d'interesse per il Giappone, la sua cultura, le sue politiche. Di quell'animazione, a Venezia e nell'Italia tutta, si occupano gli illustri studiosi intervenuti a questo Convegno e i cui saggi sono raccolti in questo volume per la cura di Rosa Caroli.

La Facoltà di Lingue e Letterature Straniere ringrazia gli illustri ospiti che hanno portato a Venezia le molte tessere del mosaico dei rapporti tra Italia e Giappone, e che, insieme a noi, hanno così reso omaggio a una tradizione di studi, del passato, del presente e, ci auguriamo, del futuro. A spingerci verso il futuro, nonostante le precarie condizioni dell'Università italiana, ci sono

oggi qui a Ca' Foscari centinaia di studenti provenienti dalla regione e, in numero sempre maggiore, dall'intero territorio nazionale, che scelgono d'imparare la lingua e la cultura giapponese. Decenni fa, quando ancora si era in pochi, da studente Cafoscarina aspirante americanista, mi avvicinai ad Adriana Boscaro, curiosa di sapere degli intrecci tra cultura nordamericana e giapponese a fine Ottocento. Trovai non solo straordinaria competenza, ma apertura, rispetto e cordialità. Questo mi pare era e rimane il segreto della nipponistica veneziana e del suo valore; a nome di tutta la Facoltà è un piacere e un onore rendere omaggio ai colleghi del Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale, e ringraziare Rosa Caroli, Luisa Bienati, Massimo Raveri e Bonaventura Ruperti per avere voluto con questa iniziativa festeggiare i 140 anni delle lingue a Venezia, nell'auspicio che insieme a tutti gli studiosi qui convenuti si possa continuare quel dialogo tra culture che rende vitale la nostra quotidiana fatica.

Alide Cagidemtrio  
Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

## PRESENTAZIONE

Tra il 1867 e il 1869, negli anni in cui vennero poste le basi per l'avvio della nuova era Meiji e si cominciò a mettere mano in Giappone alla politica di riforme, nasceva il Canale di Suez. Per celebrare l'apertura ufficiale del Canale, l'allora Khedivè d'Egitto commissionò a Giuseppe Verdi la celebre opera lirica *Aida*, la quale sarebbe poi stata rappresentata per la prima volta al Cairo nel dicembre 1871.

Pochi anni dopo, tra il 1901 e il 1903, un altro grande compositore italiano – Giacomo Puccini – lavorava alacremente alla composizione di *Madama Butterfly*, in cui la sfortunata protagonista, Cho-Cho-San (Madama Butterfly), canta della sua attesa per “la nave bianca” che dovrebbe portarle l'amato Pinkerton, tenente della Marina degli Stati Uniti.

Si tratta di due eventi e momenti tra loro molto diversi i quali testimoniano tuttavia, insieme a molti altri, dello straordinario intreccio tra Oriente e Occidente che venne sviluppandosi in quel periodo storico.

Come sottolinea nella sua Introduzione Rosa Caroli, che ha curato il volume, l'inizio dell'era Meiji segnò non solo l'avvio della creazione dello stato moderno in Giappone ma rappresentò altresì la premessa indispensabile per l'immissione dello stesso in quel sistema-mondo allora imperniato sull'Europa e il Nord America.

Non solo: il Meiji costituì per molti anni un “modello” a cui molti paesi e popoli asiatici guardarono al fine di trovare una via verso la riconquista della sovranità nazionale e la modernizzazione economica e produttiva.

Per tutte queste ragioni l'attenta e profonda riflessione sul Meiji proposta attraverso questi *Atti*, che raccolgono i contributi del Convegno tenutosi a Venezia, appare tanto più opportuna e fondamentale oggi, in un'epoca in cui l'Asia Orientale si afferma sempre più in quanto protagonista internazionale e in cui il tema cruciale del rapporto tra civiltà diverse si impone come sempre più vitale.

Va quindi a merito di Rosa Caroli, Luisa Bienati, Massimo Raveri e Bonaventura Ruperti di avere colto la centralità storica di tale evento e di avere, assieme a tutti gli altri colleghi di studi giapponesi che fanno capo al Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale, dimostrato ancora una volta la grande vitalità intellettuale della nipponistica veneziana.

Guido Samarani  
Direttore del Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale

## INTRODUZIONE

Rosa Caroli

Il 140° anniversario dalla creazione della Scuola Superiore di Commercio di Venezia – da cui traggono origine le Facoltà di Lingue e Letterature Straniere e di Economia di Ca' Foscari, affiancate poi (1969) dalle Facoltà di Lettere e Filosofia e di Chimica Industriale (oggi di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali) – rappresenta in primo luogo un'occasione per rievocare la lungimiranza di coloro che furono i promotori di una istituzione volta a stabilire un proficuo rapporto tra cultura e sviluppo economico; istituzione che, a livello europeo, aveva un solo antesignano, ovvero l'Istituto Superiore di Commercio di Anversa, concepito nel 1847 e attivato sei anni dopo.<sup>1</sup> Si trattava di «menti illuminate [con] lo sguardo proiettato nel futuro, [...] una faticosa passione per il territorio [e] un amore per la propria città», così come, ripercorrendo la vicenda dei primi docenti giapponesi a Venezia, scrive Adriana Boscaro, figura centrale e animatrice assai attiva della nipponistica dentro e fuori Ca' Foscari.<sup>2</sup> Menti capaci di guardare lontano nello spazio – oltre che nel tempo – ripercorrendo rotte antiche e scrutando nuovi orizzonti, come peraltro testimonia l'istituzione degli insegnamenti non solo di arabo e di turco (1869), ma anche di lingua giapponese (1873). Menti da cui, viene

---

<sup>1</sup> Sulle origini e la storia di Ca' Foscari, Giannantonio Paladini, *Profilo storico dell'Ateneo*, ed. Università Ca' Foscari, Venezia 1996; AA.VV., "Cenni storici su Ca' Foscari", in *Annuario ALUC 2001*, Ca' Foscari, Venezia 2001, pp. 68-83; Paolo Giubitta, "Profilo storico dell'Università Ca' Foscari", in *I laureati di Ca' Foscari*, Cafoscarina, Venezia 1995, pp. 11-14.

<sup>2</sup> Attualmente Presidente dell'Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi, alla cui fondazione (1973) ha concorso assieme ad altri dodici studiosi (tra cui Franco Mazzei, ospite di questo Convegno, e i 'veneziani' Gian Carlo Calza e i compianti Paolo Beonio Brocchieri e Paola Cagnoni), e Presidente della European Association for Japanese Studies (1991-94) di cui è oggi membro onorario, Adriana Boscaro ha ottenuto, in Italia e all'estero, numerosi riconoscimenti e onorificenze per la sua attività accademica, tra cui il Premio Okano (1990) e, nel 1999, l'Ordine del Tesoro Sacro, Raggi in oro con nastro e il Premio Cesmeo per la traduzione dell'opera di Katō Shūichi, *Letteratura giapponese*.

da aggiungere, la politica che il nostro paese rivolge oggi alla cultura dovrebbe trarre forse maggiore ispirazione.

E mentre a Venezia questa lungimiranza e questo fervore davano vita alla Scuola Superiore, il lontano Giappone si accingeva a compiere cambiamenti epocali, annunciati dalla restaurazione del potere imperiale e dall'inizio della nuova era Meiji (1868-1912). Il 1868 segnò, infatti, l'avvio di una intensa stagione di riforme finalizzate a scardinare l'assetto feudale e a creare uno stato nazionale moderno, che interessarono vari e significativi aspetti della vita politica, economica, sociale e culturale del Paese, così come la stessa esistenza quotidiana dei giapponesi dell'epoca. Fu questa la soluzione cui i governanti ricorsero dopo che il regime militare aveva dimostrato la propria incapacità nel fronteggiare i problemi di difesa scaturiti dalla pressione delle potenze occidentali le quali, a partire dal 1858, avevano imposto accordi che ponevano restrizioni ai dazi sulle merci importate e concedevano ai residenti stranieri il diritto di extraterritorialità. Oltre a limitare le potenzialità della produzione e del mercato interno e il diritto sovrano del Paese, questi "trattati ineguali" ebbero l'effetto di immettere il Giappone in quel sistema-mondo che, dall'Europa e dal Nord America, andava assumendo una dimensione planetaria, stabilendo rapporti di interdipendenza tra centro e periferie.

Nel frattempo, altre spinte operavano all'interno del paese. I fallimentari tentativi di intervenire nella crisi del sistema economico-sociale – che interessava le zone rurali e settori della società urbana e si manifestava sotto forma di sempre più frequenti insurrezioni contro le autorità feudali – palesavano l'incapacità del regime militare non solo di attuare un'efficace politica di risanamento finanziario, ma anche di creare nuove opportunità alle potenzialità economiche createsi nel paese. In questo periodo, infatti, si registra un fermento negli ambienti politici e intellettuali in cui, assieme alle profonde tensioni economico-sociali, si riflettono anche molti elementi dinamici che premono verso il cambiamento. In effetti, nel Giappone della prima metà dell'Ottocento esistevano altre potenzialità (sviluppo di un capitale mercantile e rurale, un certo grado di accentramento politico, una struttura amministrativa e burocratica formata da personale competente; la diffusione dell'istruzione a vari livelli della società, ecc.) su cui l'edificazione di uno stato moderno avrebbe potuto fondarsi. Potenzialità che non solo possono essere individuate come elementi preparatori alla modernità, ma che avrebbero concorso a caratterizzare – e, anche, a limitare – lo spettro delle *versioni di modernità* di cui il Giappone poté disporre, come giustamente rileva Carol Gluck, George Sansom Professor of History presso la Columbia University e tra i più eminenti storici del Giappone nel panorama mondiale.

È, dunque, alla luce del tentativo di svincolarsi dalla posizione subalterna sancita dagli accordi stipulati con le potenze occidentali e di preservare l'incolumità politico-territoriale, da un lato, e di superare le contraddizioni maturate sotto il regime feudale attraverso il ricorso a nuove forme di ge-

stione dell'amministrazione e delle risorse umane e materiali del paese, dall'altro, che va considerata la svolta del 1868. Si trattò di una svolta tale da costituire uno spartiacque nell'esistenza di coloro che vissero a cavallo di questa transizione, come suggerisce l'affermazione – qui ricordata da Carol Gluck – di uno tra i maggiori intellettuali del periodo, Fukuzawa Yukichi (1834-1901), secondo cui egli aveva vissuto «due vite in una».

La funzione che l'Occidente ricoprì come modello ispiratore nel processo di costruzione dello stato nazionale e di modernizzazione del paese non fu meno rilevante di quella tradizionalmente svolta dalla Cina. Per secoli, infatti, l'Impero di mezzo aveva rappresentato il centro della civiltà e la guida morale per i paesi dell'Asia Orientale, governati da una diplomazia articolata attorno a una rete di rapporti tributari dove la posizione occupata da ciascuno stato nella gerarchia 'mondiale' si fondava sul livello di civiltà da esso raggiunto. Una diplomazia in cui la competizione era in primo luogo culturale e che fu in grado di garantire condizioni di relativa pace nella regione. L'Occidente con il quale il Giappone si trovò a confrontarsi attorno alla metà del XIX secolo era invece portatore di una civiltà misurata in termini economici, militari e scientifici, e di inedite norme atte a disciplinare una concorrenza orientata ad acquisire nuovi mercati e aree di investimento e, anche, a controllare in modo diretto le fonti di materie prime.

Se l'intervento militare britannico in Cina nel 1839 e gli accordi che, tre anni dopo, posero fine alla Prima guerra dell'oppio incrinarono la diplomazia sinocentrica e il primato culturale cinese, l'inizio dell'era Meiji è esemplificativo della scelta operata dalla leadership nipponica di adottare il modello e le regole occidentali, come ben testimonia lo slogan "paese ricco, esercito forte" (*fukoku kyōhei* 富国強兵) sotto cui furono compiuti quei radicali mutamenti che avrebbero trasformato il Giappone in uno stato moderno e industrializzato, in una potenza militare e in un impero coloniale. Una scelta, questa, che ebbe l'effetto di affiancare al ruolo di nuovo antagonista assunto dall'Occidente anche quello di nuovo modello ispiratore nella modernizzazione che il Giappone si accingeva a compiere e che risultava ineludibilmente intrecciata alla occidentalizzazione, ponendo in tal modo al giovane stato nazionale problemi identitari niente affatto trascurabili.

E, se il primo decennio Meiji fu caratterizzato da un'emulazione pressoché indiscriminata di quanto fosse etichettabile come occidentale, le scelte politiche adottate tra la fine degli anni Settanta e gli inizi del successivo decennio palesano la volontà di limitare tale emulazione al "sapere occidentale" (*yōsai* 洋才), preservando invece lo "spirito giapponese" (*wakon* 和魂), innanzi tutto attraverso il recupero della tradizione confuciana. La modernizzazione del Giappone assume così quel carattere "bidimensionale" cui fa riferimento Franco Mazzei, docente presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e autore di numerose e stimolanti ricerche che rappresentano un punto di riferimento imprescindibile per chiunque si occupi di storia – e

non solo di storia – giapponese. Carattere che (a differenza di altri paesi non-occidentali, come la Turchia di Atatürk) gli consentì di «appropriarsi della rivoluzione industriale e scientifica europea» pur senza rinnegare la propria identità culturale. L’eccezionale capacità con cui il Giappone reagì alla “sfida modernizzante” dell’Occidente è riconducibile al fatto che, a differenza dall’eurocentrismo e dal sinocentrismo, il nipponcentrismo si fonda su di un “particolarismo culturale” più che su quell’“assolutismo etico” che connota invece la vicenda storica in Europa e in Cina, così come rileva ancora Mazzei riprendendo i termini di un dibattito storiografico che ha visto partecipi anche studiosi italiani e al quale egli stesso ha fornito un contributo determinante.<sup>3</sup> Un dibattito, questo, sul quale Carol Gluck torna a riflettere ancora una volta con il suo consueto e talvolta provocante acume, suggerendo un’inversione dei paradigmi interpretativi della modernità, cui propone di guardare a partire *dalla storia* del Giappone Meiji, cioè dalle peculiari modalità che qui caratterizzarono l’interazione con la modernità, per giungere *alla teoria*, ovvero a generalizzazioni in grado di assumere le diverse coniugazioni che essa ha storicamente assunto in contesti diversi. Come afferma Gluck, infatti, se è vero che le teorie servono in genere a spiegare un determinato sviluppo storico, altrettanto vero è che le teorie sulla modernità tendono ad avere una pretesa universalistica nella quale si cela, in realtà, un eurocentrismo di cui, va aggiunto, le stesse categorie di *latecomer* o *late modernizer* sono figlie.

Al di là delle scelte politiche, tuttavia, l’Occidente continuò a rappresentare, soprattutto per molte giovani generazioni cresciute nel nuovo Giappone, un irrinunciabile modello culturale che, in modo più o meno conflittuale, interagiva con la tradizione e, anche, con lo “spirito giapponese”. E se, già alla vigilia della Restaurazione Meiji, la formazione di molti futuri politici, burocratici o intellettuali era avvenuta anche attraverso più o meno lunghi soggiorni di studio in Europa e negli Stati Uniti (talvolta al seguito di missioni ufficiali inviate dal governo militare), dopo il 1868 allo studio dei classici cinesi andò affiancandosi quello dell’inglese, fungendo da preludio a un’istruzione universitaria di stile occidentale. Inoltre, come ricorda Katō Shūichi, «la generazione del 1868 [...] non solo fu la prima a ricevere la nuova educazione di stampo occidentale, ma anche l’ultima ad averne una classica».<sup>4</sup> Molti autori del periodo Meiji – da Mori Ōgai a Natsume Sōseki, solo per citarne alcuni – narrano di disquisizioni attorno a correnti letterarie,

---

<sup>3</sup> Attorno a questi temi si articolò l’appassionata e avvincente *lecture* tenuta da Mazzei presso il nostro Ateneo nel 1997 in occasione del conferimento del “Premio di Laurea Paolo Beonio-Brocchieri”, poi pubblicata in Franco Mazzei, *Japanese Particularism and the Crisis of Western Modernity*, Università Ca’ Foscari di Venezia, Venezia 1999.

<sup>4</sup> Katō Shūichi, *Storia della letteratura giapponese dall’Ottocento ai giorni nostri*, a cura di Adriana Boscaro, Marsilio, Venezia 1996, p. 104.

canoni artistici o concetti filosofici di matrice occidentale, o della vicenda di giovani (come il Sanshirō di cui ci racconta Maria Teresa Orsi dell'Università di Roma "La Sapienza")<sup>5</sup> che, per proseguire i propri studi, si trasferiscono nella capitale, dove si concentrano le università pubbliche e private e le tendenze culturali del momento.

In effetti, all'adozione del nuovo toponimo Tokyo in sostituzione di quello di Edo corrispose un rinnovamento culturale, frutto anche della rinnovata composizione socio-economica che venne a rianimare il tessuto urbano. Al momentaneo spopolamento registratosi all'indomani del crollo del regime feudale (che, riportando le famiglie e i seguiti degli ex feudatari nelle province di origine, vide decrescere nel giro di pochi anni il numero di abitanti da circa un milione e 300 mila ai 580 mila registrati nel 1871),<sup>6</sup> infatti, seguì un rapido, crescente e composito fenomeno di inurbamento che contribuì a mutare l'aspetto, lo stile di vita e il clima culturale della nuova capitale. Nello spazio urbano, ripensato sulla base di una modernità portatrice di nuovi linguaggi simbolici, prese a riflettersi visivamente la fisionomia del nuovo Giappone e lo stesso programma di modernizzazione da poco intrapreso, in modo da esibire – dentro e fuori il paese – i progressi raggiunti in tal senso. Tra gli edifici sorti a Tokyo impiegando tecnologia e concezioni artistiche e architettoniche occidentali, infatti, ritroviamo non solo il Ryōunkaku 凌雲閣, il primo 'grattacielo' a dodici piani (e per questo noto al tempo come Jūnikai 十二階) costruito nel parco di Asakusa nel 1890 con teatri, ristoranti e bar in ciascuno dei dodici livelli, ma anche il Rokumeikan 鹿鳴館, ideato dall'allora ministro degli Esteri Inoue Kaoru, realizzato nel 1883 e destinato all'intrattenimento dell'alta società giapponese e degli ospiti stranieri più autorevoli. Il Rokumeikan fu progettato da Josiah Conder, chiamato dal governo Meiji come esperto straniero nel 1877, il quale non solo contribuì in modo determinante a fare di Tokyo una moderna capitale e a formare «la prima generazione di architetti in Giappone», ma introdusse anche l'architettura veneziana, concepita come felice sintesi dell'interazione tra Occidente e Oriente, come afferma Hidenobu Jinnai, docente all'Università Hōsei e tra i più autorevoli esponenti della scuola architettonica contemporanea in Giappone. Jinnai – nei cui studi si intrecciano il suo interesse per il paesaggio

---

<sup>5</sup> Raffinata studiosa di letteratura giapponese oltre che autrice di importanti saggi critici sulla letteratura moderna e, anche, dei primi studi sul fumetto apparsi in Italia, Maria Teresa Orsi ha tradotto opere di vari autori (tra cui Mishima Yukio, Tsushima Yūko, Natsume Sōseki e Ueda Akinari) e dal 2000 è impegnata nell'edizione critica e nella traduzione in italiano (la prima condotta dall'originale) del *Genji monogatari*, il monumentale capolavoro scritto un millennio fa dalla dama di corte Murasaki Shikibu.

<sup>6</sup> Jinbunsha henshūbu (a cura di), *Edo kara Tokyo e. Meiji no Tokyo* 『江戸から東京へー 明治の東京』 (Da Edo a Tokyo. Tokyo nel periodo Meiji), Jinbunsha, Tokyo 1996, p. 3.

ambientale e storico-culturale di Edo-Tokyo<sup>7</sup> e la sua profonda conoscenza dell'architettura e dello sviluppo urbano in Italia, in particolare Venezia, dove ha studiato e vissuto – sottolinea come questa trasposizione dei canoni architettonici veneziani fu favorita da quell'ineludibile rapporto con l'acqua che già aveva caratterizzato la città di Edo (il cui significato è “estuario”) e che Tokyo mantenne sino a tutta la prima metà del Novecento. Lungo la rete di canali che si snodava in molte zone del centro e della città bassa (la *shitamachi* 下町 in cui si concentravano le attività commerciali e artigianali e che si distingueva dai quartieri alti della *yamanote* 山の手) sorsero edifici che, ispirandosi allo stile veneziano, suggerivano l'immagine di Tokyo come di una ‘Venezia dell’Est’.

Come già accennato, il periodo Meiji fu pervaso da un complesso e a tratti conflittuale rapporto con la cultura occidentale, che generò reazioni e risposte assai varie, verosimilmente anche sulla base del diverso rapporto politico, militare ed economico che legava il Giappone ai vari paesi dell'Occidente. L'Italia aveva raggiunto all'epoca un limitato livello di sviluppo capitalistico e svolgeva un modesto ruolo nella competizione internazionale; in termini culturali, tuttavia, non poteva affatto essere definita come un *'late-comer'*. Non a caso, infatti, nell'elenco degli esperti stranieri ingaggiati dal governo Meiji per promuovere le conoscenze in diversi nuovi campi (noti come *oyatoi gaikokujin* 御雇外国人) figurano anche i nomi di alcuni italiani, tra cui il pittore Antonio Fontanesi (1818-1882), lo scultore Vincenzo Ragusa (1841-1927) e l'architetto Giovanni Vincenzo Cappelletti (1843-1887), che insegnarono presso il neonato Kōbu bijutsu gakkō (il primo istituto di belle arti fondato in Giappone nel 1876), ed Edoardo Chiossone (1833-1898), chiamato a mettere a frutto le sue competenze nel disegno e nell'incisione presso la Zecca di Stato (a lui si deve la banconota che riproduceva per la prima volta un volto umano o, meglio, il volto umanizzato della mitica imperatrice Jingu) e che fu peraltro autore dei due celebri ritratti del sovrano Meiji e della consorte imperiale conservati presso il Meiji Jingu a Tokyo. Dall'Italia giunsero anche esperti in altri settori, come il giurista Alessandro Paternostro (1852-1899) che, segnalato da Francesco Crispi al governo giapponese quale alto consulente giuridico, diede un determinante contributo all'adattamento dei sistemi giuridici occidentali e all'istituzione degli insegnamenti di Lingua latina e di Storia del diritto comparato presso l'allora Università imperiale di Tokyo.

---

<sup>7</sup> Oltre ad aver contribuito alla realizzazione dell'Edo-Tokyo Museum (inaugurato nel 1993), Jinnai ricoprì vari incarichi tra cui quello di Direttore del Laboratory of Regional Design with Ecology (Eko chiiki dezain kekyūjo エコ地域デザイン研究所) dell'Università Hōsei e del Museo di storia locale di Chūō (Chūō kuritsu kyōdo tenmonkan 中央区立郷土天文館), collaborando peraltro ai lavori di scavo per riportare alla luce le tracce del periodo Edo, compreso un quartiere di teatri rinvenuto di recente.

Nella residenza di Paternostro a Tokyo, inoltre, prese corpo l'idea di rinsaldare i legami tra i due paesi attraverso la creazione della Società di studi italiani (Igaku kyōkai 伊学協会, divenuta poi Nichi-I kyōkai 日伊協会 o Società Giappone-Italia), istituita nel 1888, di cui l'illustre giurista fu socio onorario.<sup>8</sup> L'inaugurazione ufficiale si celebrò l'anno successivo alla presenza del principe Arisugawa Taruhito (1835-1895), grande estimatore del nostro paese al punto da affermare: «nel classificare le potenze estere per rapporto alla simpatia di cui godono nel Giappone, l'Italia occupa il primo posto, seguito dalla Russia e dalla Germania».<sup>9</sup> La Società fu assai attiva nel promuovere l'insegnamento della lingua italiana, l'organizzazione di conferenze, la compilazione di un dizionario italiano-giapponese, la creazione di una biblioteca e la pubblicazione della rivista «Studi Italiani» (Igaku kiji 伊学記事).

All'ombra dei grandi eventi che avvenivano in quel periodo operarono anche personaggi 'minori', alla cui attività è peraltro riconducibile lo stabilimento di relazioni ufficiali tra i due paesi, avvenuto nel 1866. «Certo è che se non fosse intervenuta la crisi che aveva colpito la sericoltura italiana, non sarebbero sorte le condizioni per avvicinare così sollecitamente il lontano paese asiatico a pochi anni dalla sua riapertura».<sup>10</sup> Avvicinamento cui contribuiscono appunto i molti "semai" italiani che si spingono tanto lontano per acquistare uova di baco da seta non intaccate dalla pebrina e che ci lasciano preziose informazioni, impressioni e testimonianze soprattutto in relazione ai distretti agricoli dell'interno del Giappone, di cui nel presente volume scrive Claudio Zanier, docente di Storia del Giappone presso l'Università di Pisa e tra i massimi esperti dei rapporti italo-giapponesi incentrati sul commercio del seme-bachi.

Il rapporto culturale con il nostro paese si consolida anche attraverso la traduzione di opere italiane in giapponese e grazie alla diffusione di loro versioni in inglese, come peraltro si evince dai volumi presenti nella biblioteca di Natsume Sōseki cui fa riferimento Maria Teresa Orsi. Come ricorda Kazufumi Takada, appassionato estimatore e profondo conoscitore della tradizione teatrale del nostro paese che ricopre oggi la carica di Direttore dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma, il primo autore del teatro italiano a essere rappresentato in Giappone fu D'Annunzio, con *Sogno d'un tra-*

<sup>8</sup> Cfr. Marina Sica e Antonio Verde, *Breve storia dei rapporti culturali italo-giapponesi e dell'Istituto Italiano di Cultura di Tokyo*, Longo Editore, Ravenna 1999, pp. 46-47; Giovanni Borriello, "Il contributo italiano all'evoluzione del diritto giapponese: Alessandro Paternostro" in Adolfo Tamburello (a cura di), *Italia - Giappone. 450 anni*, vol. I, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, Roma - Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Roma-Napoli 2003, pp. 121-122; qui sono anche riportati alcuni passaggi dell'intervento di Paternostro alla cerimonia.

<sup>9</sup> Adolfo Tamburello, "L'apertura delle relazioni ufficiali", in A. Tamburello, *Italia - Giappone. 450 anni*, cit., vol. I, p. 87.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 85.

*monto d'autunno*, che venne tradotto in giapponese sulla versione in tedesco da Mori Ōgai nel 1909 (ovvero a un decennio dalla sua pubblicazione) e andò in scena a Osaka quattro anni dopo, riflettendo quel gusto decadente che si andò affermando nel tardo periodo Meiji e che sostituì in parte l'interesse rivolto in precedenza alla letteratura e al teatro realista e razionalista. In quegli stessi anni si diffonde anche un certo interesse per la musica italiana; nel 1911, ad esempio, il pubblico giapponese accoglie con favore la rappresentazione della *Cavalleria rusticana*, al Teatro Imperiale di Tokyo, in cui il tenore Adolfo Sarcoli (1872-1936) si esibì nel ruolo di Turiddu.

L'Italia, dal canto suo, non restò insensibile al Giappone, come dimostra la nascita dei primi studi presso istituzioni accademiche e culturali già nella seconda metà dell'Ottocento (oltre a Venezia, Firenze, Napoli e Roma), che si moltiplicheranno nei successivi decenni. I primi docenti impiegati in queste sedi contribuirono alla diffusione della cultura giapponese in Italia attraverso la traduzione di opere letterarie, come nel caso di Antelmo Severini (1828-1909), professore al Regio Istituto di Studi Superiori di Firenze e autore del *Repertorio sinico-giapponese* pubblicato nel 1875, alla cui stesura collaborò anche Carlo Puini (1839-1924), studioso della tradizione storico-religiosa nipponica e docente di Storia e geografia dell'Asia Orientale dapprima a Firenze e poi a Roma.

A Roma insegnò pure Carlo Valenziani (1831-1896), anch'egli traduttore di molte opere sul teatro giapponese, oltre che autore di studi sulla letteratura popolare, la cui biblioteca privata costituì il primo consistente nucleo di libri giapponesi pervenuti, tra il 1876 e il 1879, alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II di Roma.<sup>11</sup> Giulio Gattinoni, formatosi a Venezia e poi docente presso il Regio Istituto Orientale di Napoli, contribuì alla diffusione del giapponese pubblicando nel 1890 una *Grammatica giapponese della lingua parlata e*, più tardi, un *Corso completo di lingua giapponese* (1908), mentre Vincenzo Ragusa, al rientro dal suo soggiorno in Giappone, insegnò arte giapponese presso l'Accademia delle Belle Arti di Palermo. In alcuni di questi stessi atenei prese avvio la pubblicazione di riviste specializzate, come «L'Oriente» del Regio Istituto Universitario Orientale di Napoli (1894) e la «Rivista degli Studi Orientali» a Roma (1907). Altri studi sul Giappone comparvero, a partire dal 1873, anche sull'«Annuario della Società Italiana degli Studi Orientali» che era stata fondata a Firenze due anni prima.

A consolidare gli scambi culturali tra i due paesi concorsero in vario modo anche rappresentanti diplomatici in Giappone: se il “semaio” Pietro Savio (1838-1904) annotò in modo ricco e dettagliato i viaggi compiuti all'interno del Giappone da Vittorio Sallier De La Tour (1827-1894), ministro plenipo-

<sup>11</sup> Marina Battaglini, “La collezione di libri giapponesi della Biblioteca nazionale centrale di Roma”, in Yukio Fujin (a cura di), *Catalogo dei libri giapponesi dei periodi Edo e Meiji*, Roma 1995, pp. X-XI.

tenziario a Tokyo tra il 1867 e il 1870, e dal suo successore Alessandro Fè d'Ostiani (1825-1905), si deve al primo console generale in Giappone Cristoforo Robecchi (1821-1901) una consistente raccolta di mappe, che andò a costituire il Fondo di carte giapponesi della Società Geografica Italiana. E, mentre la moda del *japonisme* si andava sempre più affermando anche nei salotti italiani (come peraltro testimoniano i vari articoli apparsi su quotidiani e periodici italiani a firma di D'Annunzio o le fantasie che la sua Mandarina rivolge al cavaliere Sakumi, cui accenna qui Motoaki Ishii dell'Università delle Arti di Osaka), il Giappone affascinava anche facoltosi collezionisti, come Enrico di Borbone conte di Bardi (1851-1906), i cui "ricordi di viaggio" diedero vita alla collezione di arte giapponese ospitata oggi al Museo d'Arte Orientale di Ca' Pesaro a Venezia. Le conoscenze del Giappone si diffusero anche attraverso diari e cronache di viaggi d'affari (l'apporto fornito in tal senso dai "semai" è qui ricordato da Zanier) o di visite ufficiali (come le due compiute dal duca Tommaso di Savoia negli anni Settanta); lettere inviate a quotidiani, come nel caso di Sebastiano Fenzi (1822-1901) alla "Nazione" di Firenze o di un anonimo mittente alla "Gazzetta di Venezia"; immagini che ritraggono il mondo reale, come quelle catturate da Felice Beato (1825-1908) che, assieme ad Adolfo Farsari (1841-1898), fu tra i primi fotografi stranieri a lavorare in Giappone.

Se il primo libro in italiano sull'arte giapponese fu pubblicato nel 1894 (Vittorio Pica, *L'arte dell'Estremo Oriente*), il debutto di opere giapponesi alla Biennale di Venezia avvenne tre anni dopo, come ci illustra Motoaki Ishii, esperto di storia ed estetica dell'arte e degli scambi culturali tra il Giappone Meiji e l'Italia, e profondo conoscitore della tradizione artistica del nostro paese, dove è in parte avvenuta la sua formazione. Debutto che, pur riscuotendo un ampio successo tra il pubblico, fu preceduto e accompagnato da una vivace disputa circa l'eventualità di accogliere anche opere di arte decorativa, e che ebbe il suo epilogo allorché il Comitato ordinatore della Biennale intervenne sul regolamento al fine di consentirne la presenza all'esposizione veneziana. Molti dei personaggi che contribuirono a questa prima esibizione dell'arte giapponese alla Biennale (Alessandro Fè d'Ostiani, Guglielmo Berchet, Naganuma Moriyoshi) furono gli stessi attorno ai quali ruotò l'istituzione e lo sviluppo dei corsi di lingua giapponese nella città, le cui vicende pubbliche e, anche, personali sembrano rincorrersi nelle pagine scritte da Boscaro, Ishii e Jinnai.

In realtà, gli interventi presentati in questa sede costituiscono tessere, pure preziose, di un mosaico ben più ricco e articolato di quello che è possibile far emergere all'interno di questo volume, così come i personaggi cui si è accennato delineano solo in minima parte quella rete di intrecci culturali intessuti tra due giovani stati nazionali che, seppure da prospettive e con vissuti assai diversi, guardavano a mondi, anche lontani, per scambiare conoscenze ed esperienze. Intrecci culturali che si snodano attorno a grandi eventi, a vi-

gende personali e, anche, a piccole curiosità, come quella che, forse, è possibile evincere da un passaggio citato nel contributo di Maria Teresa Orsi:

«Perché non sei venuto a lezione?» chiede a Sanshirō un suo compagno di università. «Oggi hanno spiegato come fanno gli italiani a mangiare gli spaghetti».

Il Convegno, promosso dal Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale all'interno delle iniziative con cui la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere ha voluto celebrare questo 140° anniversario a Ca' Foscari, e organizzato assieme ai colleghi Luisa Bienati, Massimo Raveri e Bonaventura Ruperti, è stato realizzato in collaborazione con l'Associazione Italiana di Studi Giapponesi (Aistugia) e grazie al sostegno della Toshiba International Foundation, della Nomura Italia SIM p.A. e della stessa Aistugia, cui va senza dubbio rivolto un sincero e sentito ringraziamento.

## DOCENTI GIAPPONESI IN LAGUNA (1873-1923)

Adriana Boscaro

Ottima occasione, quella del 140° anno di fondazione della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari, per ricordare un evento ora quasi dimenticato, ma che ebbe molta notorietà all'epoca. Si tratta della presenza di docenti giapponesi che vi insegnarono la lingua dal 1873 al 1923.<sup>1</sup>

Non fu in assoluto la prima presenza nipponica in laguna, visto che nel lontano 1585 un'ambasceria di quattro giovani, convertiti alla fede cattolica e inviati a omaggiare il Papa, vi si era fermata per una decina di giorni.<sup>2</sup> Ma poi era calato il sipario per quasi tre secoli: il Giappone si era chiuso in uno splendido isolamento, i contatti si erano persi.

Il periodo qui preso in esame è molto breve, cinquant'anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo, ma furono anni di intensa attività, di intrecci di avveni-

---

<sup>1</sup> Per l'occasione quindi ci si limiterà ai docenti, ma negli stessi anni parecchi altri giapponesi furono in visita a Venezia o per diletto o per affari, e lasciarono diari e annotazioni sulla città. Strumento prezioso che elenca questi viaggiatori ed estrapola alcuni commenti dai loro scritti sono quattro articoli pubblicati nel «Bollettino del C.I.R.V.I.» (Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, Moncalieri) da Lia Beretta: 1) "Viaggiatori giapponesi in Italia. I letterati nell'epoca Meiji-Taishō", 35-36, genn.-dic. 1997, pp. 169-182; 2) "Viaggiatori giapponesi in Italia. Viaggi ufficiali nell'epoca Meiji-Taishō", 43, genn.-giugno 2001, pp. 97-125; 3) "Viaggiatori giapponesi in Italia. Viaggi individuali nell'epoca Meiji-Taishō", 49, genn.-giugno 2004, fasc. I, pp. 83-118; 4) "Viaggi di artisti nell'epoca Meiji-Taishō", 53, genn.-giugno 2006, fasc. I, pp. 153-196.

<sup>2</sup> L'ambasceria in Europa era stata ideata dal gesuita Alessandro Valignano per ottenere ulteriori benefici dal Papa e con l'intento (purtroppo vanificato dai cambiamenti politici nel paese) che i ragazzi al loro ritorno si facessero interpreti presso i giapponesi della realtà europea. A questo proposito Valignano scrisse il *De Missione Legatorvm Iaponensium ad Romanam curiam, rebusq; in Europa, ac toto itinere animaduersis Dialogvs Ex Ephemeride Ipsorum Legatorvm Collectvs, & In Sermonem Latinvm Versvs ab Eduardo de Sande Sacerdote Societatis Iesv*. In *Macaensi portu Sinici regni in domo Societatis Iesv cvm facultate Ordinarij, & Superiorum*. Anno 1590, che narra la lunga avventura. Svariate pagine sono dedicate a Venezia, e dettagli precisi danno un'immagine viva, dettagliata e attraente della città.

menti, di presenze eccellenti, di nuove e fondamentali iniziative che fecero di Venezia un centro importante nei rapporti con il Giappone.<sup>3</sup>

Ma prima di narrare i fatti, vi è da sottolineare la particolare atmosfera che animava la città. Colpisce constatare quanto i personaggi che incontreremo via via fossero delle menti illuminate, come avessero lo sguardo proiettato nel futuro, come le animasse una fattiva passione per il territorio, tanto che si può captare l'emozione e l'orgoglio ogni volta che nominano Venezia, ed è palese anche quanto fosse alto l'interesse per il Giappone che si stava affacciando alla ribalta internazionale, e come auspicassero un futuro basato sulla conoscenza delle lingue orientali. Apertura mentale, amore per la propria città, elasticità nel portare avanti i pubblici progetti nella vivace vita politico-culturale che in quegli anni animava Venezia attorno ai suoi poli storici: l'Archivio di Stato ai Frari, la Biblioteca Marciana, l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, la Fondazione Querini Stampalia; e a personalità locali come Antonio Fradeletto e Riccardo Selvatico, tra gli ideatori della Biennale d'Arte;<sup>4</sup> Filippo Grimani, sindaco illuminato dal 1895 al 1919; artisti come gli scultori Antonio Dal Zotto<sup>5</sup> e Luigi Ferrari, per anni direttore del Regio Istituto di Belle Arti; Pompeo Molmenti, politico e storico,<sup>6</sup> Rinaldo Fulin, filologo ed erudito per non citare che alcuni nomi; oltre a Edoardo Deodati, Luigi Luzzatti, e l'economista Francesco Ferrara.

Su un personaggio in particolare bisogna soffermarsi, prima di parlare dei docenti che si susseguirono sulla cattedra a Ca' Foscari. Si tratta di Guglielmo Berchet, console onorario e nune tutelare dei giapponesi residenti e di passaggio. Appartenente a una famiglia di origini francesi, poi trasferitasi a Venezia, vi nasce il 3 luglio 1833. Si laurea in legge a Padova, ma i suoi interessi si focalizzano subito sulla storia veneziana di cui ricerca documenti e testimonianze del passato, per poi allargarsi verso l'Oriente.<sup>7</sup> Membro del-

---

<sup>3</sup> Sugli argomenti trattati la bibliografia è molto vasta, ma tra i testi più esaustivi che trattano in particolare i rapporti tra Venezia e il Giappone in questi anni si veda Motoaki Ishii, *Venezia e il Giappone. Studi sugli scambi culturali nella seconda metà dell'Ottocento*, Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, Roma 2004.

<sup>4</sup> Inizialmente chiamata Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, fu fondata nel 1895 in occasione del venticinquesimo anniversario del matrimonio di re Umberto I con la regina Margherita.

<sup>5</sup> Antonio Dal Zotto (1852-1918). Docente alla Scuola d'Arte applicata all'Industria nel 1870, nel 1879 passò all'Accademia di Belle Arti dove insegnò per quarantacinque anni. Sua è la statua di Carlo Goldoni, in Campo S. Bartolomeo a Venezia. Fu maestro di Naganuma Moriyoshi.

<sup>6</sup> Pompeo Gherardo Molmenti (1852-1928), giornalista di successo e uomo politico, dedicò a Venezia numerosi lavori di argomento storico e artistico tra cui *Vita privata dei veneziani* (1879). Un recente lavoro è Monica Donaglio, *Un esponente dell'élite liberale: Pompeo Molmenti politico e storico di Venezia*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2004.

<sup>7</sup> La sua bibliografia comprende una cinquantina di saggi, tra cui *Del commercio dei veneti nell'Asia* (1864) e *Relazione dei consoli veneti nella Siria* (1866). Lavoro fondamentale che lo

l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti dal 1880, quindi dal 1897 segretario perpetuo. Fu tra i fondatori della Deputazione Veneta di Storia Patria, poi segretario, infine presidente. Dal 1866 al 1875 tenne la redazione della "Gazzetta di Venezia", il maggiore quotidiano cittadino. Non si sa quando scattò in lui la passione per il Giappone, perché indubbiamente di passione si trattò, totale. Forse fu la ricerca di documenti all'Archivio di Stato sulle ambascerie giapponesi in Italia nel 1585 e 1616.<sup>8</sup> Lavorò presso il Consolato sino a che questo fu trasferito a Milano. Fu console onorario dal 30 settembre 1880 alla morte avvenuta il 15 giugno del 1913, e al funerale il Giappone lo onorò con una corona di fiori. Negli ultimi mesi si prodigò, senza successo, affinché la carica passasse a un suo genero.<sup>9</sup> Ma anche negli anni in cui non aveva l'incarico ufficiale fu protagonista assoluto di tutti gli eventi che videro coinvolto il paese del Sol Levante, premuroso nell'assistenza ai residenti giapponesi ai quali era legato da vincoli di amicizia, guida eccellente ai visitatori, presente negli scambi commerciali, attivo nell'organizzare incontri e nell'offrire occasioni di nuovi contatti, tenace assertore della presenza del Giappone alle prime Esposizioni Internazionali d'Arte, delegato della Società Geografica di Tokyo all'Esposizione Internazionale Geografica che si tenne a Venezia nel 1881.

1867: a Venezia, il vicepresidente della Provincia, Edoardo Deodati, scrive a Luigi Luzzatti (giovane politico, poi presidente del Consiglio nel 1910-11) che l'imminente apertura del Canale di Suez richiedeva che la città fosse sede di una Scuola di formazione di operatori economici, cioè «di una grande Scuola Superiore di commercio e navigazione», di modo che «potessero essere riannodate con l'Oriente quelle relazioni commerciali che, come valsero alla nostra città la sua passata grandezza, così gioveranno a rialzarla in un prossimo avvenire anche dal lato economico».<sup>10</sup> Appello non caduto nel vuoto in città visto che il futuro sindaco Antonio Fornoni suggerisce «che il comune non sa cosa fare dell'immenso palazzo Foscari e che potrebbe essere adattatissimo pella Scuola. È un locale che potrebbe servire per la più grande Università». Detto fatto. Il palazzo "in volta de canal" è tuttora la prestigiosa sede dell'Ateneo.

---

impegnò per ventiquattro anni fu la curatela dei *Diari* di Marino Sanudo (ben 58 volumi, in collaborazione con altri).

<sup>8</sup> Guglielmo Berchet, *Le antiche Ambasciate giapponesi in Italia. Saggio storico con documenti*, Tip. del Commercio di Marco Visentini, Venezia 1877.

<sup>9</sup> Costui, l'avvocato Mario Allegri, non fu ritenuto all'altezza di ricoprire l'incarico benché Berchet avesse sottolineato che «la simpatia e la devozione alle cose del Giappone sono una tradizione nella mia famiglia». Il successore fu, dal 1913 al 1919, Gualtiero Fries, presidente di una compagnia di navigazione della città.

<sup>10</sup> Notizie tratte da Marino Berengo, *La fondazione della Scuola Superiore di commercio di Venezia*, (Prolusione all'apertura dell'a.a. 1989-90 dell'Università degli Studi di Venezia), Poligrafo, Venezia 1989.

1868: “La Gazzetta” del primo febbraio riporta che la sera del 31 gennaio, all’Ateneo Veneto, Luzzatti ha esposto le linee di un ambizioso progetto per fare a Venezia un polo di Studi economici corrispondente a quello creato a Pisa per le Lettere e le Scienze fisiche, matematiche e naturali. Il progetto vede coinvolti il Consiglio Provinciale, il Comune, la Camera di Commercio e il Ministero dell’Agricoltura, Industria e Commercio. Il decreto reale di fondazione della Scuola è del 6 agosto dello stesso anno, il primo anno accademico è il 1868-69.

Ancora 1868: 23 ottobre. Dopo due secoli e mezzo di chiusura quasi totale, il Giappone si apre al mondo esterno. Il sedicenne imperatore Mutsuhito si trasferisce da Kyoto nella nuova capitale, Tokyo. Ha inizio il periodo Meiji che si concluderà nel 1912.

1869: apertura del Canale di Suez. Per Austria, Germania e Italia, Venezia era il porto del Mediterraneo più idoneo per instaurare rapporti commerciali con l’Oriente, candidatura suggerita e sostenuta con forza da Alessandro Fè d’Ostiani, ministro plenipotenziario del governo italiano a Tokyo, che aveva anche stretti legami con l’Austria.<sup>11</sup> Non ultimo tra gli interessi commerciali c’era quello di facilitare l’arrivo nel nord Italia di cartoni di seme-bachi per fronteggiare l’epidemia di pebrina che nuoceva gravemente alla produzione della seta in quegli anni.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Alessandro Fè d’Ostiani (Brescia 1825-Roma 1905) fu figura di grande rilievo nella storia dei rapporti nippo-italiani. Laureato in giurisprudenza a Vienna, coprì vari incarichi diplomatici a Rio de Janeiro, a Parigi e in Cina prima di essere destinato a Tokyo nell’ottobre 1870. Era così popolare nella capitale giapponese che di lui si riferisce questo aneddoto: «Il nostro ministro è tanto conosciuto in quella città, sebbene immensamente grande, che basta il dire ‘Italian Minister’, perché il *ginrikisha* [*jinrikisha*, l’uomo del risciò] parta velocemente per la sua destinazione. Non credere che questo avvenga per gli altri ministri esteri, perché, per esempio, il Russo per farsi portare a casa che è presso a quella del nostro, è obbligato a dire ‘Italian Minister’». Cfr. L. Graffagni, *Tre anni a bordo della Vettor Pisani (1874-1877)*, Tipografia del R. Istituto Sordo-muti, Genova 1877, p. 174. Fè d’Ostiani godette della stima dell’imperatore che lo considerava un amico tanto che alla partenza di questi da Tokyo così si espresse: «Appena seduti, S.M. rivolgendolo la parola al conte Fè, gli disse: “Sono spiacente di vederVi partire; quantunque spero di presto rivederVi. Voi siete tra gli amici nostri”. Il Ministro degli Esteri subentrando allora, chiese ed ottenne permesso da S.M. di ripetere in presenza del conte Fè, quanto in più volte aveva già avuto l’onore di riferire alla prefata S.M., che cioè il conte Fè co’ suoi buoni consigli e co’ suoi lavori nell’interesse di questo paese aveva un’assai larga ed onorevole parte nel progresso dell’Impero del Giappone. E S.M. riprendendo allora la parola, confermò quanto aveva detto il suo Ministro, ed abbondando ancora nel senso di esso, disse che appunto aveva detto al conte Fè “Voi siete fra gli amici nostri”, perché sapeva che lo era». Dalla lunga lettera del console d’Italia a Yokohama, Lorenzo Diego De Barrilis, del 2 marzo 1873 al ministro degli Esteri Emilio Visconti Venosta in Iwakura Shōko (a cura di), *Prima e dopo la Missione Iwakura. Testimonianze inedite*, «L’Erma» di Bretschneider, Roma 1994, p. 24.

<sup>12</sup> Profondo conoscitore dell’argomento è Claudio Zanier, autore di numerosi testi tra cui *Se-mai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, CLEUP, Padova 2006.

1873, 9 maggio: è istituita la sede del Consolato generale. Venezia fu quindi la prima città in Europa a ospitare un consolato giapponese.<sup>13</sup> Anche se ebbe vita breve — già nel marzo dell'anno successivo fu trasferito dapprima a Milano poi a Marsiglia, mentre a Venezia rimase il consolato onorario — il fatto diede visibilità alla città e la pose in una posizione di privilegio nei confronti del governo di Tokyo. Console generale era stato nominato nell'ottobre del 1872 Nakayama Jōji (già console a S. Francisco) che giunse a Venezia da Yokohama il 4 marzo 1873, assieme al segretario Miwa Sukeichi. In data 6 marzo “La Gazzetta” ne dà ampia notizia.<sup>14</sup>

Giapponesi. Ieri sera è arrivato a Venezia il sig. Nacayama [Nakayama] console generale dell'impero giapponese in Italia. Egli è accompagnato dal cancelliere del Consolato, sig. Miwa Sukeitchi, e da due altri viaggiatori giapponesi, i signori Tukutchi e Simage. Vestono costume perfettamente europeo, e presero alloggio all'Albergo della Luna.

Siamo informati che il console Nacayama rimarrà in Italia qualche anno, ed intanto con residenza in Venezia, per attendere non solamente l'arrivo dei Giapponesi e degli effetti spediti dal Giappone per l'Esposizione di Vienna, ma anche l'arrivo del sig. Nakagima Kenyeki [Nakajima Ken'eki], membro della Società geografica italiana e capo interprete al Governo di Yokohama, il quale, come ci venne scritto dal Giappone ed abbiamo riferito il 22 dicembre a. p., sostituirebbe il sig. Nacayama come console giapponese a Venezia. Arriverà pure fra qualche giorno S.E. Kawamura, secondo Ministro della marina. Anche il conte Fè Ministro d'Italia al Giappone, si attende qui per la fine di aprile, essendo stato eletto presidente della Commissione giapponese per l'Esposizione di Vienna.

Alla metà di marzo arriverà a Trieste il vapore *Phase*, che porta tutti gli effetti giapponesi per la Esposizione mondiale. Ottanta circa sono le persone della Commissione che vanno a Vienna, e da queste si staccherà un gruppo destinato a studii agricoli e bacologici in Italia. Sono accompagnati dal capitano Vassallo, dal sig. Siebold, interprete della legazione austro-ungarica al Giappone,<sup>15</sup> e dal sig. Yoseida [Yoshida], interprete della Legazione d'Italia.

<sup>13</sup> I precedenti consolati erano stati istituiti nel 1870 a S. Francisco; nel 1872 a New York, e in Cina a Shanghai e Fushu. “La Gazzetta” del 18 maggio 1873 indica, come sede prescelta per il consolato, Palazzo Guiccioli a San Samuele.

<sup>14</sup> Tutti i documenti d'epoca qui presentati riportano vistosi errori nella traslitterazione dei nomi giapponesi. Dei personaggi più importanti si dà la versione corretta tra parentesi quadre.

<sup>15</sup> Si tratta di Alexander Georg von Siebold (1846-1911), prussiano, primogenito del famoso medico e scienziato Philipp Franz von Siebold. Fu uno dei cosiddetti *oyatoi gaikokujin*, cioè stranieri chiamati in Giappone dal governo Meiji per collaborare a una più rapida modernizzazione del paese. Dapprima studente presso la legazione britannica, nel 1870 entrò al servizio del governo giapponese come interprete/traduttore (parlava oltre al natio tedesco, inglese, francese, italiano, giapponese e olandese) e consigliere di vari ministri. Fu in Italia nel 1867 interprete della missione con a capo Tokugawa Akitake, che va ricordata come la prima visita ufficiale giapponese nel nostro paese (Cfr. Lia Beretta, *Il viaggio in Italia di Tokugawa Akitake. La missione in Europa del fratello dell'ultimo shōgun*, Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia (C.I.R.V.I.), Moncalieri 2008). Siebold rimase in Giappone per qua-

Questa mattina il console generale col cancelliere si recarono a far visita al Sindaco.

Il 27 maggio dello stesso anno arriva in città Iwakura Tomomi, ministro plenipotenziario e capo della Missione Iwakura, la delegazione del governo Meiji che visitò gli Stati Uniti e l'Europa per diciotto mesi nel 1871-73. Accompagnatore ufficiale della missione Iwakura in Italia era Fè d'Ostiani. Composta di circa cinquanta membri la missione aveva lo scopo principale di ottenere una revisione dei trattati, di entrare in contatto con i governanti dei quindici paesi visitati, e in particolare di rendersi conto della realtà occidentale.<sup>16</sup> Solo alcuni di essi giunsero a Venezia e tra questi Iwakura, che si fermò alcuni giorni durante i quali fece non solo il turista, ma appoggiò caldamente il progetto di dare inizio all'insegnamento del giapponese.

“La Gazzetta” del 12 aprile 1873 si occupa di Fè d'Ostiani anche per una curiosa notizia economico-gastronomica, che vale la pena di riportare:

Notizie cittadine. Pesce giapponese. Il ministro d'Italia al Giappone, sig. conte Fè, ha mandato a regalare a varie persone amiche ed a vari Prefetti d'Italia, alcune casse di salamone,<sup>17</sup> pescato nei mari al Nord del Giappone, e salato, perché se ne faccia un'esperienza, ritenendo che, per l'enorme quantità di quel pesce e per il buon mercato, potrebbe diventare un articolo d'importazione molto utile in Italia.

Sappiamo che a Padova, a Brescia, a Milano ed a Genova vennero assaggiati quei pesci e trovati buoni e convenientissimi; a Venezia, il conte Fè ne ha inviato al nostro comm. Prefetto, il quale ne trasmise alla Presidenza della Camera di commercio e distribuì ad alcune persone ed in qualche Albergo, per sperimentarlo. Sentiamo che lasciato 24 ore in acqua, per togliervi il sale, e poi fatto bollire, riesce di qualità migliore ancora dell'ordinario salamone inglese che qui si usa. Ne diamo avviso ai commercianti, perché la sua introduzione potrebbe riuscire proficua, visto anche l'attuale incartamento del pesce.

E, puntuale, il 16 aprile registra la notizia del prossimo arrivo:

Notizie cittadine. Arrivi: È atteso in questi giorni a Venezia il conte Alessandro Fè d'Ostiani, ministro d'Italia al Giappone. Egli viene in congedo per qualche tempo, dovendosi recare all'Esposizione di Vienna anche quale presidente della Commissione per l'Esposizione degli oggetti giapponesi.

---

rant'anni, sino alla morte, fatto anomalo per un *oyatoi gaikokujin*, spesso rimandato in patria dopo un breve periodo.

<sup>16</sup> In generale si veda Istituto Giapponese di Cultura (a cura di), *Il Giappone scopre l'Occidente. Una missione diplomatica 1871-73*, Carte Segrete, Roma 1994.

<sup>17</sup> Cfr. G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1856: «Salamòn, Salamone o Sermone, pesce di mare, detto da Linneo *Salmo Salar*. Questo pesce si trova ne' mari d'Europa e d'Asia, e alla fine dell'inverno rimonta i fiumi, come il Reno di Germania. A noi perviene salato in barili».

Come abbiamo ieri riportato dal giornale di Yokohama, il conte Fè ha lasciato nel Giappone molta stima e desiderio di sé, per essere stato uno dei più influenti a far adottare le idee liberali in quell'impero. Possiamo aggiungere che egli ebbe la più gran parte nel far ritirare dalle leggi fondamentali del Giappone ogni ordine contro i Cristiani, e che ha stabilito con quel Governo un accordo, il quale, se sarà approvato dal nostro Governo, porterà che gli italiani saranno i primi che potranno girare nell'Impero giapponese senza restrizioni.

Ancora 1873, 30 novembre:

Con una solenne cerimonia si inaugurano presso la Scuola Superiore di Commercio (che solo cinque anni prima aveva dato inizio al suo primo anno accademico) i corsi di lingua giapponese.<sup>18</sup> Al regolare corso di studi che prevedeva insegnamenti teorici e pratici per formare operatori commerciali, insegnanti di economia, e specialisti di una «sezione consolare», venne affiancato lo studio delle lingue straniere, occidentali e orientali, in quanto Luzzatti riteneva che «per conoscere noi stessi, per migliorarci, è più necessario lo studio delle lingue moderne che trattano i negozi del mondo moderno che quello delle antiche, che trattavano i negozi delle antiche».

“La Gazzetta” del primo dicembre 1873 dà un dettagliato resoconto della cerimonia e riporta le parole del comm. Ferrara, direttore della scuola, piene di entusiasmo per il nuovo rapporto instaurato e di come Venezia si fosse imposta nella scelta:

Disse che il nuovo ramo d'insegnamento che iniziavasi, non sarebbe per sé che un piccolo incidente scolastico; eppure ha preso le proporzioni di una pubblica festa, onorata come era dalla presenza di un illustre uditorio. Spiegò questo fatto nei rivolgimenti pacifici che distinguono le grandi evoluzioni economiche e segnano gli stadii dell'umano progresso. Il Giappone era fino a questi ultimi tempi poco conosciuto e male giudicato. Avvenimenti straordinari lo aprirono al mondo incivilito, e allora la sorpresa fu grande d'ambe le parti. I Giapponesi riconobbero l'utilità delle relazioni con noi; e noi trovammo colà un popolo con arti, scienze, letteratura, dotato di una invidiabile intelligenza, di una grande avidità di sapere, di un amore instancabile per l'assiduità del lavoro. Parlò quindi di importazioni ed esportazioni e accennò, per esempio, come quel popolo, cinque anni or sono, facesse un'importazione

---

<sup>18</sup> Venezia è la prima città dove si tennero corsi di giapponese presso una scuola superiore, e per di più impartiti da docenti di lingua madre. Corsi che puntavano sulla formazione di operatori commerciali. A Firenze invece, che si può considerare sin dalla metà dell'Ottocento la culla degli studi estremo orientalistici, si privilegiava l'approccio puramente filologico, oppure antropologico, e solo per una élite di studiosi. Dal 1864 vi insegnava Antelmo Severini. Tuttavia il giapponese non fu la prima lingua orientale insegnata a Venezia: vi furono corsi di arabo volgare dal 1868 al 1889 (prof. abate Raffaele Giarue di Aleppo) e di turco dal 1869 al 1877 (prof. Zuchdi Effendi).

di riso per un valore al di sotto di 2 milioni di lire, e nel 1870 questo fosse già salito a 45 milioni; come la importazione dello zucchero aumentasse pure in tre anni nel rapporto da 1 a 17, quella della bambagia da 1 a 5. Il solo articolo, disse, che io trovo scemato, nel suo commercio d'importazione, sono le armi da guerra, e ne mando le mie congratulazioni al Giappone. Egualmente accennò all'esportazione de' suoi ammirabili prodotti, della seta, lacche, bronzi, acciai, porcellane, gioielleria, smalti, tappeti, tende, vetri, carta, inchiostro, colori, ecc. Il problema sta nell'indovinare che tipo di commercio sia più utile, ma questo quesito non si risolve su due piedi; occorre costante lavoro, bisogna che le due razze si accostino assai da vicino, si conoscano intimamente, si muovano entrambe. Emigrazioni, viaggi, studii, impiego di capitali; comunicazioni d'idee, ecco ciò che occorre, ma tutto ciò implica l'uso di un mezzo, ch'è il primo e più efficace fattore delle intime comunicazioni fra gli uomini; la reciproca conoscenza del loro linguaggio.

Potevamo noi rimanere indifferenti a un bisogno sì vivamente sentito? Da molto tempo il Consiglio direttivo della Scuola si proponeva di sodisfarlo, ma una fortunata opportunità ha potuto improvvisamente deciderlo, essendochè il nostro ministro al Giappone, conte Fè d'Ostiani, ha sciolto il problema offrendoci egli stesso il giovane professore Yoshida, che ho l'onore di presentarvi. Io non so se il giudizio del pubblico sull'utilità del partito a cui il Consiglio direttivo si è voluto decidere, sarà conforme a quello che ne ha portato il Governo del Re. Ma la vostra presenza [si riferisce a Sano Tsunetami ministro accreditato presso le Corti di Roma e di Vienna], mi fa sperare che noi abbiamo indovinato e percorso il pensiero de' nostri concittadini, e non possiamo avere demeritato affrettandoci a porlo in atto. Parecchie città italiane avevano già concepito lo stesso desiderio; e noi saremo ben lieti se loro arri-derà fortuna abbastanza, per porle in grado d'imitare l'esempio. Ma noi non potevamo aspettarle. In Italia era d'urgenza l'insegnamento del giapponese per questo appunto, che l'Italia ha una Venezia, perché l'Adriatico è il mare su cui vicende e prosperità del commercio orientale dovranno essere sviluppate; e chi è predestinato a signoreggiare il traffico dell'Adriatico, non può essere che Venezia. A dunque, obbliare o tradire l'interesse di questa città, era cosa che niuno dovea sperare da noi.

Da queste parole appare evidente il ruolo avuto da Fè d'Ostiani che oltre a suggerire e sostenere il progetto offre i servigi del suo segretario, Yoshida Yōsaku, che diviene così il primo docente di lingua giapponese a Venezia.<sup>19</sup> Lo stesso Yoshida interviene alla cerimonia con un discorso, in francese, molto applaudito.

Yoshida Yōsaku 吉田要作, a Venezia dal 1873 al 1875, già nel 1865 era iscritto al Collège Japonais-Français di Yokohama, fondato nel 1865, a cui seguì un soggiorno in Francia. Divenne l'interprete ufficiale delle Regia Le-

---

<sup>19</sup> La notizia ebbe echi anche fuori Venezia e all'estero. "La Gazzetta" riporta le impressioni del "Sole" di Milano e dell'inglese "The London and China Express".

gazione Italiana a Tokyo con Fè d'Ostiani, e dopo gli anni veneziani,<sup>20</sup> fu nei Paesi Bassi, in Corea, nelle Filippine e in Germania come funzionario ministeriale. Tornato in Giappone, nel 1890 fu nominato consigliere della Casa Imperiale.<sup>21</sup>

“La Gazzetta” del 10 dicembre 1873 riporta:

Notizie cittadine. Lezioni di lingua giapponese. Notiamo con piacere che queste lezioni presso la scuola superiore di commercio sono frequentate da circa 40 persone e che procedono con ordine e gradimento, tanto che gli alunni domandarono ed ebbero lezioni anche ieri sera, benchè fosse festa. Se un tale risveglio si manifestasse anche in altre cose, potremmo ben augurare per l'avvenire commerciale del nostro paese.

Dopo Yoshida, cinque i docenti che si susseguirono sulla cattedra (Ogata Korenao 緒方惟直, 1876-77; Kawamura Kiyoo 河村清雄, 1878-81; Nagamura Moriyoshi 長沼守敬, 1881-87; Itō Heizō<sup>22</sup> 伊藤平蔵, 1887-88), prima dell'interruzione per mancanza di fondi. Si riprese nel 1908-1909 con il pittore Terasaki Takeo 寺崎健男 per una quindicina d'anni, con l'aiuto economico della Camera di Commercio.

Nato nel 1853, Ogata Korenao era il decimo figlio del famoso medico di Osaka, Kōan. Aveva frequentato, come Yoshida, il Collège Japonais-Français di Yokohama, e fu poi borsista in Francia. Ritornato in Giappone fu scelto quale interprete per l'Esposizione Mondiale a Vienna del 1873; fu poi a Torino all'Istituto Internazionale.<sup>23</sup> Quindi a soli ventidue anni era già stato per ben tre volte in Europa. Arrivò infine a Venezia nel 1875 dove si iscrisse

<sup>20</sup> Sarebbe interessante sapere se Fè d'Ostiani c'entra anche con l'alto stipendio percepito da Yoshida. Contro le 7.000 lire del giapponese, stavano le 3.000 del tedesco e le 2.000 del francese. E anche gli stipendi dei docenti italiani raramente raggiungevano quella cifra. Cfr. M. Berengo, *La fondazione della Scuola Superiore di commercio di Venezia*, cit., p. 61, nota 35.

<sup>21</sup> Aveva inoltre fatto da guida a S.A.R. Tomaso, duca di Genova, nella sua applaudita visita in Giappone. Arrivato l'8 agosto 1879 al comando della *Vettor Pisani*, Tomaso vi rimase – ospite del Governo giapponese – fino al 13 gennaio 1881, viaggiando per un anno e mezzo lungo le coste giapponesi. Cfr. Marisa Di Russo, “Un principe di Casa Savoia e un diplomatico del Regno d'Italia conquistano la Corte Meiji”, *Atti del XXVI Convegno di Studi sul Giappone* (Aistugia, Torino 26-28 settembre 2002), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, pp. 157-175.

<sup>22</sup> Itō Heizō non lasciò tracce rilevanti a Venezia, ma essendo studioso di letteratura italiana, al suo ritorno in Giappone la insegnò alla Tokyo School of Foreign Languages (Tokyo gaigo) e nel 1910 pubblicò un *Avviamento alla lettura della lingua italiana ad uso degli studenti giapponesi*.

<sup>23</sup> Sull'Istituto Internazionale Italiano di Torino, fondato nel 1867, si veda Francesco De Caria (a cura di), *Una Scuola, una città. Appunti dall'Archivio Storico dell'I.T.C. “Quintino Sella di Torino”*, Torino 1994. I primi studenti giapponesi lo frequentarono a partire dal 1873, e in totale furono otto tra cui appunto Ogata Korenao. Cfr. Ishii Motoaki, “Studenti giapponesi a Torino nel primo periodo Meiji”, *Studi Italici*, LIII, ottobre 2003, pp. 29-54, e Hiramoto Hiroshi, *Diario italiano*, a cura di Lia Beretta, C.I.R.V.I., Moncalieri 2006, alle pp. 11-44.

alla Regia Scuola Superiore di Commercio per un corso consolare e accettò contemporaneamente l'incarico di insegnante di giapponese, succedendo a Yoshida. Per poco tempo però, perché lo scorbuto se lo portò via il 4 aprile 1878, pochi giorni dopo essersi convertito al cristianesimo (prendendo il nome di Guglielmo), aver ufficializzato il suo matrimonio con la veneziana Maria Giovanna Gerotti e aver fatto battezzare col nome di Eugenia Gioconda la bimba che nel frattempo era venuta alla luce nella loro casa presso il ponte dei Pagni.<sup>24</sup> Padrino della bambina fu Guglielmo Berchet, ci dicono i documenti, e sempre il Berchet si preoccupò di far togliere Korenao dalla fossa comune, dove era stato messo all'inizio, e dargli a sue spese dignitoso riposo in un loculo nel cimitero di San Michele in Isola.<sup>25</sup> Incaricò inoltre lo scultore Naganuma Moriyoshi di decorarne la lastra tombale.<sup>26</sup> La partecipazione commossa della città ai funerali del giovane risalta dalle parole del cronista della "Gazzetta" del 6 aprile 1878 e dal discorso di Carraro, che non tralascia neppure in questa occasione di sottolineare l'importanza dei rapporti commerciali tra i due paesi.

Gli succedette dal 1878 all'81 Kawamura Kiyoo (1852-1934), pittore dapprima in stile *nanga* poi *yōga*, che aveva studiato a Parigi prima di giungere a Venezia nel 1876 dove si iscrisse all'Accademia delle Belle Arti. La frequentò per parecchi anni, ricevendone anche dei premi, e dove ebbe occasione di intrecciare amichevoli rapporti con artisti italiani e stranieri come Oreste da Molin, Ettore Tito e lo spagnolo Martin Rico Ortega. Fu molto attivo nell'insegnamento del giapponese, tanto che il suo programma di studio fu inserito nel resoconto del Consiglio Direttivo e presentato all'Esposizione Nazionale di Milano nel maggio 1881.

Nel settembre 1881 si tenne a Venezia l'Esposizione Internazionale Geografica e il Berchet, su delega del governo di Tokyo, fu nominato commissario-

<sup>24</sup> Il resoconto più dettagliato sulla vita di Korenao in italiano è di Daitō Toshizō, "Korenao Ogata, la tomba di un giapponese a Venezia", *Annuario dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma*, XIII, 1976-1977, pp. 51-65, che riporta: «Il Liber Baptizatorum di S. Maria del Carmine a Venezia, al giorno 24 settembre 1877, registra il Battesimo di Eugenia Gioconda nata il 10 dello stesso mese, figlia del pagano Coreano Ogata e di Maria Gerotti, Padrino Guglielmo Berchet».

<sup>25</sup> Si deve alle ricerche del pittore Beppu Kan'ichirō, a lungo residente a Venezia lo scorso secolo, se la tomba è stata rintracciata, ripulita, ed è oggi meta di visite. In un fortuito incontro nel 1994, avuto a Tokyo nel luogo più improbabile possibile, cioè in un minuscolo *sushiya* a Tsukiji alle dieci di mattina, tre componenti la famiglia Ogata (che avevano visitato San Michele) mi ricordavano i racconti sentiti dai familiari sull'arrivo della piccola Eugenia Toyo, giunta in Giappone nel 1892 con uno zio, Ogata Shujirō, che era andata a prenderla. Sposata con uno di Osaka, ebbe sei figli e visse sino ai novant'anni. È inoltre da ricordare che questo Shujirō, fratello di Korenao, era intimo amico dello scrittore Mori Ōgai, all'epoca residente in Germania per studio, che nel suo diario (*Doitsu nikki*) rivela di aver saputo proprio da Naganuma dell'esistenza della piccola Eugenia.

<sup>26</sup> La tomba (recinto II, nicchia verticale 74, fila 4) è un loculo e al centro della lastra Naganuma situò il profilo di Korenao in un medaglione. Il nome compare sia in caratteri latini (Corenao [sic!]) sia in caratteri cinesi.

rio del settore giapponese,<sup>27</sup> di cui stilò anche il catalogo.<sup>28</sup> Alla chiusura dell'Esposizione, gli oggetti esposti rimasero in Italia in quanto donati a istituzioni diverse come riportato dalla "Gazzetta" del 12 ottobre 1881:

Cospicuo dono del Governo giapponese. Tutti gli oggetti e tutte le collezioni, inviati dal Governo giapponese alla Mostra geografica, rimangono in Italia. Il console del Giappone a Venezia, comm. Berchet, per ordine di quel Governo, oggi ha consegnato al Municipio di Venezia la grande Carta dell'Impero giapponese, che si meritò la lettera di alta distinzione del Giurì internazionale, con preghiera che sia collocata nel Museo Civico, a ricordo della parte presa dal Giappone nella Mostra geografica; ha consegnato alla R. Scuola superiore di commercio la collezione completa dei minerali, terre, pietre, carboni, ecc., che si trovano nel Giappone, e che venne fatta sotto il punto di vista delle industrie; ed ha consegnato all'Osservatorio meteorologico una raccolta di 21 volumi di osservazioni meteorologiche ed astronomiche fatte nelle diverse Stazioni del Giappone.

Inoltre ha spedito:

Al Museo geologico di Firenze, la collezione degli uccelli giapponesi e degli anfibi, insieme alle fotografie degli Ainos di Saghalin;<sup>29</sup>

Al Museo preistorico di Roma, la interessantissima collezione degli avanzi dell'umana industria e delle conchiglie fossili scavate in Omori ed Hidatchi;

Alla Società geografica italiana, la collezione delle 98 carte eseguite dall'Ufficio idrografico del Giappone;

Al Ministero dei lavori pubblici, la grande carta dei Fari sulle coste del Giappone, e manuali relativi;

Al Ministero degli affari esteri, tutto il rimanente, cioè carte geografiche e topografiche, libri, collezioni, un erbario completo di 720 piante giapponesi, i lavori e le carte dell'Università e della Scuola normale di Tokio, ecc. ecc., con preghiera di farne la distribuzione che crederà più opportuna ai vari Istituti italiani.

Quella qui definita «la grande Carta dell'Impero giapponese» è composta di due mappe colorate, con la dicitura (da destra a sinistra in orizzontale) *Nihon zenzu* (Raffigurazione di tutto il Giappone). Sono edite dal Monbushō, e datate Meiji 10, nono mese (settembre 1877). In una (cm. 173x269) compaiono il Kyūshū con le isole circostanti, lo Shikoku, lo Honshū occidentale sino alla penisola del Kii, Tsushima, e, in un riquadro in basso, le isole Ryūkyū.

<sup>27</sup> Nella stessa occasione fu anche delegato della Società Geografica di Tokyo (cfr. *Bollettino della Società Geografica Italiana*, 18, 1881, p. 270).

<sup>28</sup> Guglielmo Berchet, *Exposition Internationale de Géographie. Venise 1881. Catalogue Général de la Section japonaise*, Venise 1881, pp. 68.

<sup>29</sup> La collezione di uccelli impagliati risulta schedata presso il Museo geologico di Firenze di mano di Enrico Hillyer Giglioli, direttore del Museo di Storia Naturale "La Specola". Giglioli, naturalista ed etnografo, aveva compiuto la circumnavigazione del globo assieme a Vittorio Arminjon e Filippo De Filippi con la pirocorvetta *Magenta* negli anni 1866-68, e sostato in Giappone nel luglio e agosto 1866.

Della Corea è segnato solo il contorno. Nell'altra (cm. 176x270) lo Honshū sino allo Stretto di Tsugaru, e l'isola di Sado. In un riquadro in alto, sotto il cartiglio, Hokkaidō e tutte le Curili.

Dal Municipio le mappe vennero trasferite alla Regia Scuola di Commercio dove rimasero arrotolate per decenni nei depositi, prima di essere trasferite alla biblioteca dell'attuale Università Ca' Foscari. Negli anni Ottanta approdarono una al Seminario di Geografia, e l'altra al Seminario di Lingua e Letteratura Giapponese, a Ca' Cappello, dove furono riunite qualche anno dopo. Oggi fanno bella mostra di sé, restaurate, nella direzione del Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale a Palazzo Vendramin dei Carmini dove sono oggetto di ammirazione da parte di visitatori ed enti televisivi giapponesi.

Torniamo ai docenti. Dal 1881 è il turno di Naganuma Moriyoshi, che terrà i corsi sino all'87. Era stato allievo dello scultore Vincenzo Ragusa a Tokyo e a Venezia frequentò il Regio Istituto di Belle Arti a partire dal gennaio 1882. Partecipò all'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1887 e riscosse molto successo con una statua in gesso (ora perduta), che raffigurava un fanciullo piegato in avanti, il ginocchio sinistro a terra, il braccio destro alzato e volto all'indietro e tra le dita una conchiglia raccolta sulla spiaggia. Il titolo originale era *Al Lido* (con chiaro riferimento alla spiaggia di Venezia), ma nella traduzione in francese del Berchet divenne *Au Lido*, che la trascrizione giapponese lesse come «orido», perdendo quindi il significato iniziale. L'unica opera di Naganuma rimasta a Venezia è il bassorilievo del profilo di Ogata Korenao sulla tomba a San Michele, di cui si è già parlato. In ogni modo la sua presenza fu fondamentale per organizzare la partecipazione nipponica alla seconda edizione della Biennale d'Arte nel 1897, sulla quale ritorneremo.

Alla Scuola di Commercio, per mancanza di fondi, i corsi di giapponese erano stati interrotti nel 1888-89, con rammarico delle autorità accademiche e con disappunto dei numerosi allievi che li seguivano. Il seme infatti era stato gettato e i primi timidi risultati cominciavano ad apparire. Il 18 marzo 1886, presso la sede dell'Ateneo Veneto, Agostino Cottin tiene una «Lettura Accademica», *Nozioni sulla lingua giapponese*, pubblicata poi nello stesso anno sulla rivista «Ateneo Veneto». Sono 19 paginette corredate da tre tavole: una riporta i segni *katakana*, la seconda quelli *hiragana*, la terza delle brevi frasi di conversazione con la traslitterazione e la traduzione letterale: «Oggi buon tempo è. Vostra sorella dove è? Io suo fratello ho veduto. Vostro padre e madre buone persone sono». Oltre a manifestare apprezzamento per i superiori e lodi per il docente Naganuma, Cottin ricorda altri allievi che hanno seguito le lezioni e che si stanno distinguendo nel campo. Come Giulio Gattinoni, che insegnerà giapponese al Circolo Filologico di Venezia prima di passare all'Istituto Orientale di Napoli dove sarà attivo dal 1907 al 1910, autore di alcuni testi di lingua: *Grammatica giapponese della lingua parlata*

(Venezia, 1890) e *Corso completo di lingua giapponese I, Grafia* (Venezia, 1908); ed Emilio Roquemartine, che essendo di nazionalità francese, non poté essere assunto alla legazione italiana di Tokyo, ma fece l'interprete per quella francese.<sup>30</sup> Altri furono Timo Pastorelli, di Mellara (Treviso), che insegnò italiano alla Scuola di lingue estere di Tokyo (Tokyo School of Foreign Languages/Tokyo gaigo),<sup>31</sup> e A. Scolastici, anch'egli docente per due anni nella stessa scuola.

Il Cottin sottolinea che l'approccio alla lingua dato da Naganuma si rifà al metodo graduale di Franz Ahn facilitando così un apprendimento veloce della lingua parlata di base,<sup>32</sup> mentre per quella scritta le cose si complicano perché «i segni cinesi sono lo scoglio principale». E aggiunge qualche sua considerazione: «Io non vi dirò perché, avendo un alfabeto loro proprio abbiano essi voluto servirsi dei segni cinesi; può ritenersi forse per il commercio con quella nazione», ma è convinto che «lo studio dei segni cinesi dovrebbe costituire un corso speciale d'insegnamento». Poi, dopo aver esemplificato le regole base, conclude: «nella lingua scritta oppongono qualche difficoltà i segni cinesi; nella lingua parlata la pronuncia e la costruzione del periodo imbarazzano lo studioso». Strana questa affermazione sulla pronuncia e peccato che non sia meglio esplicitata. In compenso, qualche acuta osservazione pratica:

Invece di penna animale o minerale adoperano un pennellino chiamato *fudè*; il loro inchiostro è quello che noi chiamiamo di China che si asciuga istantaneamente, il che è molto utile, perché, scrivendo da destra a sinistra, la scrittura potrebbesi facilmente imbrattare.

---

<sup>30</sup> «La Gazzetta», 9 settembre 1874. «Da Tokio 15 luglio: Leggo, con piacere, nel *Nishin-Shimbun* ed in altri giornali del Giappone, notizie sulla scuola di lingua giapponese in Venezia. Questi giornali mostrano la loro soddisfazione, ma io credo che sarebbe assai meglio se il Governo introducesse di ricambio nel *Kasei Gakko*, che è la scuola principale di Tokio, l'insegnamento della lingua italiana, essendo per verità irragionevole come vi si insegnino parecchie lingue europee eccettuata la nostra che pure è usata dai molti che qui vengono od hanno rapporti per il commercio sericolo. Si dice che il migliore degli allievi della Scuola di Venezia il sig. Emilio Roquemartine abbia a venir qui. Sia dunque il ben venuto, e sarà il primo saggio ed il primo buon effetto della vostra scuola».

<sup>31</sup> Al Pastorelli era stato anche affidato dal R. Museo commerciale di Venezia l'incarico di rappresentarlo nella capitale istituendovi una speciale agenzia. Si fermò a lungo in Giappone e nel 1911 risulta che abbia mandato al R. Museo un'importante relazione sul commercio del porto di Yokohama con speciale riguardo all'Italia, relazione pubblicata nella *Rivista commerciale d'Oriente*. Nel 1913 invia al Presidente dell'Associazione Antichi Laureati di Ca' Foscari una lettera intitolata «Il Giapponese qual'è veramente», pubblicata nel relativo *Bollettino* n. 50 (agosto-dic. 1913, pp. 44-47), notevole per il non comune distacco dalla consueta oleografia.

<sup>32</sup> Metodo già adottato da Kawamura e poi mantenuto da tutti gli altri docenti giapponesi. Franz Ahn (1796-1865) è noto per il suo approccio semplice e pratico all'insegnamento delle lingue, consistente nell'apprendimento della grammatica attraverso brevi frasi di uso comune.

Nel 1897 ha luogo la seconda edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte. Venezia aveva chiesto al Giappone di partecipare anche alla prima, ma troppo in ritardo per poter permettere un'opportuna organizzazione. Si rimediò in occasione della seconda, e ancora una volta resta da sottolineare che i contatti furono tenuti dal Berchet, mentre per altre manifestazioni in Italia tutto si era svolto a livello di ambasciatori e di ministeri. Come risultato, ottenuto l'assenso del segretario Fradeletto, il 15 gennaio 1896 parte una lettera d'invito di Berchet che termina: «La prochaine Exposition aura lieu du 1er avril jusqu'à 30 octobre 1897; et nous esperons d'y pouvoir admirer aussi des œuvres d'artistes japonais de l'ancienne et mieux encore de la nouvelle école». <sup>33</sup> Berchet vi acclude parte di un discorso di Pompeo Molmenti apparso sulla "Gazzetta" del 13 gennaio:

Né voglio dimenticare le pratiche iniziate affinché alla prossima Esposizione partecipi anche l'arte Giapponese. Chi conosca appena, o signori, le floride e bizzarre fantasie di quell'arte, la sua vena decorativa, l'estro fecondo che al candore d'uno spirito primitivo sa unire le più sottili trovate d'una civiltà raffinatamente matura, non tarderà a persuadersi del fascino ch'essa potrà esercitare non solo sugli spiriti eletti e coscientemente ricercatori di tutte le forme originali di bellezza, ma su quel largo numero di persone di buon gusto cui richiama e trattiene ogni degna novità. Noi stimiamo quindi che non si debba indugiare più oltre a por mano alla Mostra ventura, sia perché ci affidano care e sicure promesse, sia perché l'eco del fortunato successo è ancora vibrante nell'animo degli artisti, sia perché, tentennando, altre città potrebbero straparci la bella iniziativa.

È la Società Artistica Giapponese (Nihon bijutsu kyōkai) <sup>34</sup> a incaricarsi dell'organizzazione. Invierà solo opere dei propri membri e darà incarico a Naganuma di sondare il terreno in Europa sulla questione più importante sorta in quegli anni: se l'arte giapponese, cioè, fosse da ritenere arte pura oppure arte decorativa. Di questo lungo dibattito al quale parteciparono tra gli altri Corrado Ricci, Ugo Ojetti, Antonio Munaro, Vittorio Pica ed Enrico Thovez, dei risultati, delle varie opinioni, del frenetico scambio di lettere, delle prese di posizione della autorità veneziane (Molmenti, il sindaco Grimani, Dal Zotto, Fradeletto, Selvatico) e di quelle giapponesi (il ministro Sano, l'onnipresente Naganuma, la Società Artistica Giapponese), del rifiuto di quest'ultima di inviare opere antiche proponendo al loro posto delle copie,

<sup>33</sup> Citato in M. Ishii, *Venezia e il Giappone*, cit., p. 215.

<sup>34</sup> A opera di funzionari e mercanti d'arte interessati alla partecipazione del Giappone alle esposizioni universali, tra cui il ministro Sano Tsunetami, era stato fondato nel 1879 il Ryūchikai (Società dello Stagno del Drago), che nel 1887 cambiò il nome in Nihon bijutsu kyōkai (Società Artistica Giapponese). Finalità dell'Associazione era di valorizzare in Europa, dove imperava la corrente del *japonisme*, gli oggetti d'arte giapponese, anche dal punto di vista dell'esportazione. Il termine *bijutsu* (bellezza+tecnica) nacque nel 1873 come traduzione del tedesco *schöne Künste*.

del ricorso aggiuntivo a due collezioni già esistenti in Europa, quella di Ernst Seeger di Berlino e quella di Alessandro Fè d'Ostiani,<sup>35</sup> dell'invito a Edmond De Goncourt di sovrintendere alla sezione giapponese,<sup>36</sup> poi vanificato dalla sua morte, si sono occupati altri con maggior competenza.<sup>37</sup>

Con questa sua prima partecipazione, il Giappone fu presente con trentacinque dipinti e sessantanove «oggetti d'arte» (sculture, lacche, porcellane): innumerevoli le difficoltà pratiche (sdoganamento, infiltrazioni d'acqua nelle casse, spazi all'inizio insufficienti nella sede dei Giardini e così via),<sup>38</sup> ma alla fine, piegandosi a certi adattamenti logicisti, la cosa andò in porto con soddisfazione di tutti e sorpresa di chi ancora nulla sapeva di arte giapponese.<sup>39</sup> Secondo Naganuma, una ragione dell'interesse mostrato dal pubblico stava anche nell'ammirazione per la vittoria militare del 1894-95 del Giappone sul colosso cinese.

Il riscontro in Giappone fu invece sotto tono: solitarie le voci che si alzarono a sostenere certe perplessità esternate da alcuni critici italiani sul valore dell'arte giapponese, ma non bisogna dimenticare che sono gli anni in cui Ernest F. Fenollosa e Okakura Tenshin sostenevano a spada tratta la superiorità dell'arte giapponese su quella occidentale.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> La decisione di far ricorso a queste due collezioni mirava a esporre anche pezzi antichi. Quella di Seeger (un commerciante berlinese attivo a Venezia) era composta essenzialmente di *netsuke*, lacche e porcellane, mentre quella di Fè d'Ostiani (oggi giorno ai Musei Civici di Brescia) soprattutto di *kakemono* e di *makimono*. Ne scrissero con entusiasmo Vittorio Pica, Corrado Ricci, Ugo Ojetti, Maria Pezzè-Pascolato, Ginevra Speraz, Mario Pilo.

<sup>36</sup> Mentre De Goncourt era sostenuto da Fradeletto (su probabile suggerimento di Pica), altri avevano fatto i nomi di Louis Gonse e di William Anderson, ambedue emeriti specialisti di arte giapponese.

<sup>37</sup> Numerose le opinioni dei sopracitati critici di parte italiana che, contrapposte a quelle della controparte giapponese, si possono leggere in M. Ishii, *Venezia e il Giappone*, cit., e ID. "Vittorio Pica e la critica sull'arte giapponese in Italia", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, vol. 58, 3-4, 1998, pp. 495-581.

<sup>38</sup> Gli oggetti erano arrivati da Yokohama con il piroscafo *Sulley* della Peninsulare il 13 aprile 1897.

<sup>39</sup> Per la lista delle opere esposte e commenti sull'arte giapponese, cfr. *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1897 Catalogo Illustrato*, Venezia, Ferrari, 1897, pp. 209-217. A partire dall'Esposizione viennese del 1873, per regolamento, tutti i dipinti dovevano essere presentati incorniciati. Ciò non era usuale nella tradizione giapponese e quindi si dovette istituire una nuova "categoria", i *gakù* (dal giapp. *gaku*, cornice).

<sup>40</sup> Ernest F. Fenollosa (1853-1908), educatore americano e studioso d'arte, fu in Giappone dove insegnò dal 1878 al 1886. Patrono dell'arte tradizionale giapponese contribuì in modo determinante alla salvaguardia di molti capolavori e alla rivalutazione dell'arte locale. Suo allievo, Okakura Kakuzō Tenshin (1862-1913) si battè per la valorizzazione delle arti tradizionali giapponesi. Nel 1889 fu tra i fondatori della prima accademia d'arte, Tokyo Bijutsu Gakkō (ora Tokyo University of Fine Arts and Music). Introdusse la cultura giapponese in Occidente attraverso conferenze, dibattiti e libri tra i quali *The Ideals of the East* (1903), tr. it. *Gli ideali dell'oriente con speciale riferimento all'arte del Giappone*, Laterza, Bari 1927, e *The Book of Tea* (1906), che ha avuto ben quattro diverse traduzioni in italiano (Bocca 1954, Sugarco 1978, Editoriale Nuova 1983, SE 1995).

Non è possibile entrare nei dettagli delle testimonianze, dei documenti, dei fatti che circondarono questa prima uscita ufficiale del Giappone in campo artistico a Venezia. Rimangono due curiosità. Tra le opere presentate e vendute c'era anche *Carpioni nell'acqua* di Unrin'in Sozan (da non confondere con un altro dipinto dallo stesso titolo di Kubota Tōsui). Nella lista delle vendite riportato nella "Gazzetta" risulta acquistato da N.N. Grazie alle ricerche di una giovane studiosa giapponese oggi sappiamo che l'acquirente fu il pittore Raffaele Mainella (che a sua volta esponeva alla Biennale) e che il quadro è tuttora conservato dalla famiglia.<sup>41</sup> E sempre riguardo alle vendite, la seconda curiosità si riferisce all'atto compiuto da diciassette albergatori della città che acquistarono sette quadri, offerti poi al Comune per la «istituenda Galleria d'Arte Moderna», cioè l'attuale Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, purtroppo oggi non esposte. Commento della "Gazzetta": «Bellissimo l'atto degli albergatori, che, certo, spronerà anche i conduttori degli altri Hôtels, che non si sono ancora decisi a fare altrettanto...»<sup>42</sup>

Il Giappone non partecipò alla terza Biennale del 1899, tutto teso a preparare l'Esposizione Universale di Parigi nel 1900, né alle successive,<sup>43</sup> ma l'impatto fu forte sulle decisioni prese sia in Giappone sia in Europa sull'importanza della presenza delle "arti decorative" in manifestazioni del genere.

Torniamo alla Scuola di Commercio e ai docenti giapponesi. Per mancanza di fondi si è visto che i corsi erano stati interrotti nel 1888-89. Con un sussidio finanziario della Camera di Commercio vennero ripresi nell'a.a. 1908-1909 con Terasaki Takeo.<sup>44</sup>

Nel mese di gennaio [1909] il sig. Takeo Terasaki, studente all'istituto di belle arti di Venezia, ha inaugurato alla Scuola un corso di lingua giapponese al quale sono iscritti 30 studenti divisi in tre squadre di 10 l'una affinché l'insegnamento possa riuscire più efficace. Il giovane docente fu presentato alla scolarezza con elevate parole dal direttore prof. Castelnuovo il quale ricordò gli anni precedenti in cui tale insegnamento era impartito a Ca' Foscari, ed auspicò alla cattedra rinnovata l'esito più felice.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Cfr. Kubotera Norie, "Il dipinto delle carpe nell'acqua di Unrin'in Sozan alla seconda Biennale di Venezia", *Asiatica Venetiana*, 4, 1999, pp. 215-223.

<sup>42</sup> I "benemeriti" alberghi erano: Britannia, Europa, Italia, Luna, Roma, Milano, Inghilterra, Beau-Rivage, Métropole, Aurora, Sandwirth, San Marco, Cavalletto, Belle Vue, Vapore, Cappello Nero, Bella Venezia.

<sup>43</sup> Ci fu una presenza sporadica solo nel 1924 in occasione della XIV Biennale. La partecipazione regolare del Giappone a Venezia con padiglione proprio data dal 1952.

<sup>44</sup> Cfr. *Bollettino dell'Associazione degli Antichi Studenti della R. Scuola Superiore di Commercio di Venezia*, n. 35, genn.-febb. 1909, p. 15 per quanto riguarda la notizia dell'inizio dei corsi, e p. 63 per la nomina di Terasaki a nuovo socio.

<sup>45</sup> «Agli esami di lingua giapponese assisterono il console del Giappone comm. Guglielmo Berchet e i signori D. Mitsmassu segretario e consigliere al Ministero dell'Agricoltura in Giappone e il prof. D. I. Onori di Tokio. Tutti ebbero parole di elogio per gli insegnanti e per i

Un significativo stralcio dell'applaudito discorso del prof. Castelnuovo:

Appunto perché queste lingue orientali formano oggetto di corsi liberi, appunto perché esse non sono, come il francese e l'inglese, necessarie ad ogni uomo di mezzana cultura, lo studio ne sia lasciato a coloro che hanno un vero interesse ad apprenderle, o che sono dotati di particolari attitudini per le discipline filologiche. Basti al professore di turco, come deve bastare al professore di giapponese, che ogni anno escano dalla Scuola due o tre giovani capaci di far fruttificare i semi dell'istruzione ricevuta. Signori, in questo movimento che spinge l'Italia a ritentare le vie dell'Oriente, Venezia non può non essere in prima linea.<sup>46</sup>

Terasaki, che tra l'altro aveva dato lezioni di lingua a Ferdinando di Savoia principe di Udine, rimase a lungo a Venezia,<sup>47</sup> studiò pittura all'Accademia, strinse amicizia con molti pittori locali (Gino Cadorin, ad esempio) e scrisse nel 1911 un testo di grammatica in collaborazione con Pietro Silvio Rivetta (Toddi), docente a Napoli dal 1907, e l'immane Berchet ne stese la prefazione.<sup>48</sup> Il *Bollettino dell'Associazione degli Antichi Studenti della R. Scuola Superiore di Commercio di Venezia* ne segue negli anni la carriera, annotando i viaggi in Giappone nel 1916-17 per assistere la madre inferma, oppure la sua impossibilità a tornare nel 1918 a causa dell'intensificata guerra dei sottomarini tedeschi, nonché l'apprensione per non aver sue notizie dopo il tremendo terremoto del 1923.

Come pittore Terasaki ebbe un'intensa attività e numerosi sono i quadri e gli schizzi che riprendono Venezia. Uno di questi intitolato semplicemente *Venezia*, era il favorito dell'imperatore Taishō che lo teneva nella sua stanza. Si trova ora a Tokyo nel Museo Nazionale (Tokyo kokuritsu hakubutsukan), come dono della famiglia imperiale. Terasaki fu il primo artista giapponese a essere premiato a una Biennale per il suo quadro *Kannon*, acquistato dal Governo italiano e ora conservato presso il Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. Nel 1930 coordinò l'Esposizione d'Arte Giapponese, patrocinata dal barone Okura Kishichirō, tenutasi a Roma al Palazzo delle Esposizioni, che

---

discenti». *Bollettino dell'Associazione degli Antichi Studenti di Ca' Foscari*, n. 40, aprile-luglio 1910, p. 20.

<sup>46</sup> Cfr. *Bollettino dell'Associazione degli Antichi Studenti della R. Scuola Superiore di Commercio di Venezia*, n. 36, marzo-aprile 1909, pp. 33-34.

<sup>47</sup> Il *Bollettino* per l'anno 1911-12 annota: «Terasaki ebbe l'onore di dare in quest'anno private lezioni di lingua giapponese a S.A.R. il principe di Udine che gliene esprese la sua soddisfazione» (p. 114). Ferdinando di Savoia, imbarcato sulla *Calabria*, si recò poi in Giappone a effettuare ricerche presso l'Università Imperiale di Tokyo.

<sup>48</sup> Pietro Silvio Rivetta e Terasaki Takeo, *Grammatica teorico-pratica della Lingua Giapponese parlata con testo ed esercizi graduati, conversazioni e piccolo dizionario di Pietro Silvio Rivetta, professore di lingua giapponese nel R. Istituto Orientale di Napoli e di Takeo Terasaki, professore di lingua giapponese nella R. Scuola superiore di commercio di Venezia*, con prefazione di Guglielmo Berchet, Console onorario del Giappone a Venezia, Venezia 1911.

ebbe risonanza mondiale. Per questa sua costante attività nel campo delle arti, l'artista fu insignito dell'onorificenza di Commendatore della Corona d'Italia (terzo grado) e fu nominato Cavaliere di San Maurizio e d'Italia (secondo grado).<sup>49</sup> All'inaugurazione di una sua retrospettiva nell'aprile 1967, lo scrittore Mishima Yukio lodò i suoi «cieli azzurri d'Italia» sottolineando come questa sua propensione alla calma, alla serenità, all'allegria e alla mancanza di ambiguità era stata più compresa in Italia che in patria.<sup>50</sup>

Con Terasaki si chiude questa fruttuosa parentesi: siamo così alla fine di anni intensi, fervidi di novità, di incontri, di iniziative dei quali si è dato qui solo qualche cenno, e con la forzata sospensione dei corsi finisce la carrellata sulla presenza di docenti giapponesi in Laguna nei decenni a cavallo dei due secoli. Bisognerà attendere gli anni Sessanta dello scorso secolo perché il discorso venga ripreso. Ma questa è un'altra storia...

---

<sup>49</sup> Notizie tratte da *Terasaki Takeo no sekai* 寺崎健男の世界 (Il mondo di Terasaki Takeo), catalogo illustrato della mostra retrospettiva tenuta al Museo di Tateyama (Chiba) nel 1967. Il quadro *Venezia* è il n. 77 a p. 17, mentre *Kannon* è il n. 1 a p. 26.

<sup>50</sup> Non dimentichiamo che Mishima in gioventù era stato proprio attratto dalla serenità e dai colori tersi e limpidi dei cieli e dei mari mediterranei, come appare evidente in uno dei suoi primi successi, *La voce delle onde* (*Shiosai*, 1954).

## THE JAPANESE IN VENICE, 1873-1923

Adriana Boscaro

Only five years after the Royal Superior School of Commerce (the present Ca' Foscari University) was founded in 1868, the School introduced, for the first time in Italy, Japanese language courses taught by native speakers. The classes recommenced in 1873 and continued until 1888, and were again part of the curriculum from 1909 to 1923. The initiative was taken by Edoardo Donati, Luigi Luzzatti, Francesco Ferrara, and other far-seeing people who saw the newly-opened Suez Canal as providing the perfect opportunity for Venice once again to flourish in Eastern trade. Further support came from Alessandro Fè d'Ostiani, minister plenipotentiary of the Italian government in Tokyo, who offered the services of his secretary and interpreter of the Royal Italian Legation, Yoshida Yōsaku, as a language instructor. Yoshida taught in Venice for two years (1873-75). He was succeeded by Ogata Korenao, 1876-77, Kawamura Kiyoo, 1878-81, the sculptor Naganuma Moriyoshi, 1881-87, Itō Heizō, 1887-88, and the painter Terasaki Takeo, 1909-1923. All contributed to shaping the education in Japanese of Italian students who in turn went on to direct Japanese instruction in Italy; one such student was Giulio Gattinoni, active at the Oriental Institute in Naples from 1907 to 1910. Their guiding spirit was Guglielmo Berchet, a tireless promoter of Italo-Japanese relations who saw to it that Japanese works of art appeared in the Second International Art Exposition held in Venice in 1897.

## ヴェネツィアの日本人

アドリアーナ・ボスカロ

ヴェネツィア商業高等学校（現カ・フォスカリ大学）が 1868 年に創立されて五年ばかりの 1873 年、イタリアで初めて、母国語教師による日本語講座がヴェネツィアで開講され、1873 年から 1888 年まで、1909 年から 1923 年までの間、続けられた。スエズ運河の開通にあたって、これこそヴェネツィアの東方貿易におけるかつての栄光を取り戻す絶好の機会と考えた見識ある人々が、積極的に進めて実現したことであった。在東京のイタリア政府全権公使アレッサンドロ・フェー・ドスティアーニもこのイニシアティブを支持し、イタリア王国公使館の通訳であり自身の秘書であった吉田要作を二年間（1873-1875 年）ヴェネツィアに派遣した。続いて、緒方惟直（1876-1877 年）、河村清雄（1878-1881 年）、彫刻家の長沼守敬（1881-1887 年）、伊藤平蔵（1887-1888 年）、そして最後に画家の寺崎健男（1908-1923 年）が教鞭をとった。これら日本人教師が若い弟子たちを育て、そして彼らもやがて日本語教育にあたった。その中にはたとえば 1907 年から 1910 年までナポリ東洋大学で教えたジュリオ・ガッティノーニがいる。これらの人々すべての擁護者となったのがグリエルモ・ベルシェーである。ベルシェーは伊日間の交流を振興し、殊に 1897 年の第二回国際美術展に日本人美術家の作品を参加させるために尽力した。



## MEIJI AND MODERNITY: FROM HISTORY TO THEORY

Carol Gluck

Rather than move from theories of modernity to the history of Meiji Japan, here I would like to travel in the opposite direction and use Meiji history as the basis for some generalizations about how societies become modern. My premise is that modernity, while not a unitary or universal condition, has commonalities across time and space that make it possible to theorize about its nature. At the same time because societies experience these commonalities in their distinctive ways, one can construct such theories from the different historical inflections of the modern. Instead of applying one-size-fits-all theories to the diverse shapes of modern experience, we might equally well begin from that diversity in order to build a more expansive definition of what it means to be modern. This is what I mean by moving “from history to theory”.

Things of course are not quite so simple. We know that all theories have histories hidden inside them, not least because most theories arise to explain a particular historical development. Think of Marx analyzing nineteenth-century industrialization in England, or Weber accounting for the disenchanted world of the modern German state. In general, these and other theorists of modernity sought to explain and also to criticize the modernity that they saw around them, hoping to produce a better modernity by defining not only what the modern *was* in their time but what it *ought* to be. No wonder that these theories carried particular historical experiences concealed in the folds of their self-wrapped cloaks of universality. For a long time these (barely) concealed historical experiences were mostly European, and the theories based on them largely dated from the nineteenth century, supplemented by their later twentieth-century evolutes.

If theories of modernity carry histories with them, the reverse is also true: modern histories have theories built into them as well. In the decades around 1900, for example, nationalist reformers around the world regarded the unified nation-state as the universal – not merely European – political form of

modernity and for that reason, considered it desirable, even necessary. The attraction of this perceived universal, whether in China, Japan, India, Morocco, Egypt, Turkey, Italy, or Germany, transcended culture and geography. While all the reformers knew the nation-state form was Western, it was just as important to them that it was modern. For it was modernity that stood at the center of the “global imaginary” of the day.<sup>1</sup> And in seeking the modern, these people looked both at existing Western models and at the theories that explained or underlay them. From the importance of Prussian ideas of statecraft for Meiji government leaders and the widespread influence of Social Darwinism in the late nineteenth century to the global impact of Marxian views of development across the twentieth century, theories understood not just as Western but as *universal* marched in time with the different inflections of modern society produced around the world.

The interaction of theories and histories of modernity, which began in many places in the late nineteenth and early twentieth century, resulted in the historical narratives that remain familiar today. By definition nearly every nation was depicted as a “late modernizer”, at least insofar as it modernized after England, to which not only Japan but Germany, Italy, and other countries were so frequently compared. No doubt that the often violent pressure of imperialism compelled colonial societies to modernize, but even without the imperialist thrust, the Euro-modern would have driven theory merely by virtue of its having happened first. This is because the first occurrence of any historical phenomenon – whether Neolithic agriculture, Sumerian “civilization”, or ancient empire – tends to become the *explanandum* that generates the theory, which henceforth carries the shape of that original particularity forward as if it were a general rule. In historical narratives of modernity then, everything after Europe was comparison. The result of these comparisons, which stretched diverse historical experiences across the procrustean frame of theoretical Euro-modernity, was a collection of histories of distortion from the putatively true path toward the modern. By the end of the twentieth century these distorted histories had induced both narrative fatigue and cultural anger in Japan and many other places.

But times – or “new times”, as modernity labeled itself – have changed. There is now a wealth of histories of modernity in different societies around the world, offering us the opportunity to explain them much in the way that Marx tried to explain Europe so very long ago. This means, theoretically, that we can generate new theories from these histories. Of course, such theories will also have particular histories built into them, but they will be those of Japan, India, Brazil, China, Turkey, and other places. Without aspiring to anything as grand as a new theory, I would like here to use Meiji history to think about the nature of modernity. My premise is that modernity everywhere

---

<sup>1</sup> Tang Xiaobing, *Global Space and the Nationalist Discourse of Modernity: The Historical Thinking of Liang Qichao*, Stanford University Press, Stanford 1996, *passim*.

has a common grammar that includes elements like the nation-state, which our theories have to explain.<sup>2</sup> And since modernity appears in different inflections in different places, we would have to explain those variations as well. In short, theories of the modern have to account for both commonalities and differences. Meiji history offers an abundance of both.

### **Pre-existing Conditions**

Meiji Japanese were fond of describing their era as if everything about it were new: as if the age had sprung forth in a geyser of change after the Restoration of 1868. Fukuzawa Yukichi famously wrote of having “lived two lives in one” in the sudden transition from feudalism to civilization, and Meiji Japanese repeatedly spoke of having experienced “unprecedented” (*misou no*) change in their lifetimes.<sup>3</sup> Although such enunciations of radical change often characterize newly unified or newly independent states, historians had best be wary of self-pronouncements about the all-at-onceness of modernizing change. Despite the favored narrative of an all-new, all-at-once march toward “civilization”, modernity did not happen that way, not in Meiji Japan or anywhere else. The first tenet of explanation therefore must address the *beforeness* of change, which is to say, the “pre-existing conditions” in a society at the moment that modernity allegedly began.<sup>4</sup> Of course, it matters what Tokugawa society looked like in the mid-nineteenth century, but not in order to evoke such tired dichotomies as continuity versus change, tradition against modernity, or indigenous versus imposed (Western) modernity. Neither is it a question of “preparation” for the modern. In this respect, the translation “early modern” seems to me a rhetorical fallacy that imputes a teleological arc to *kinsei*, as if the Tokugawa were “paving the way” for Meiji, as modernization theorists were once inclined to imply. Indeed, one might argue that the Meiji Restoration of 1868 was the result of a regime completely *unprepared* for international relations in the nineteenth-century world.

Pre-existing conditions are not determining or causal in themselves. It is rather the particular historicity at the time of allegedly rapid change that sets the conditions of the possible, and it is the interactions between that historicity and the surge of sudden change that enables us to understand the transformations that occurred, and also those that did not. The pre-existing conditions in Bakumatsu Japan included, to take one example, the broadened

---

<sup>2</sup> “Kindai no bunpō” (The Grammar of Modernity), *Shisō*, n. 845, November 1994.

<sup>3</sup> Fukuzawa Yukichi, *An Outline of Civilization*, tr. David A. Dilworth and G. Cameron Hurst, Sophia University Press, Tokyo 1973, p. 3.

<sup>4</sup> Sudipta Kaviraj speaks of “initial conditions” in reference to “founding times” of historical transition. “Modernity and Modernization”, *European Journal of Sociology*, vol. 46, n. 3, 2005, pp. 515-16.

intellectual horizons of the elites within a still legally “closed-off” country. Not only had some of these elites experienced a *kaikoku* – or opening to the world – of their own, but their number had expanded to include not only samurai but commoner elites in localities around the country with enhanced economic status and rising social, political, and educational, expectations. The expanded cultural networks and spaces of public intercourse that had developed since the late eighteenth century proved critical in the response to the Bakumatsu crisis.<sup>5</sup> The crisis provided an opportunity for younger elites to act on their sense of the urgent need for change, in effect bypassing rules of seniority and status to gain access to power. Such a generational opportunity occurred only twice in modern Japanese history, once at the time of the Restoration and again after the defeat in the Second World War. Younger cohorts impelled many of the changes that occurred in the Restoration years, and the system accommodated those changes without the turmoil of a social revolution in part because these figures, however broadened their horizons, belonged (more or less) to the elite orders of Bakumatsu society.

Another pre-existing condition was political: a combination, by the 1850s, of institutional enervation at the shogunal center and centrifugal energies in the domains. It is doubtless more difficult to make a revolution if the *ancien régime* is as embedded as it was in France, a factor that helped to drive the revolutionaries of 1789 to radical measures. The weakness of the shogunal system, in contrast, provided a relatively soft target that made its demise as much of a “fall” as an “overthrow” and reduced the need for radical upheaval. At the same time the pre-existing centrifugal forces partly explain why centralization of the state took precedence amid the wholesale reforms enacted after the Restoration. Indeed, perhaps only pre-existing conditions can explain why the *daimyō* agreed, without significant opposition, to turn over their ancestral lands to the central government in 1869. Contrary to what one might expect of holders of proprietary lands that had been in familial hands for generations, four important lords led the way by respectfully begging to surrender their domains and census registers to the emperor.<sup>6</sup> Within months the rest of the *daimyō* had followed suit, and with this “return of the registers” (*hanseki hōkan*), the feudal system was effectively abolished. It is true that the new central government smoothed the transition by appointing the lords as governors of newly named prefectures and allowed them to retain a tenth of their tax revenues, but those emoluments could scarcely match the material and political status that the most powerful

---

<sup>5</sup> E.g., Miyachi Masato, *Bakumatsu ishinki no bunka to jōhō*, Meicho kankōkai, Tokyo 1994.

<sup>6</sup> “Memorial on the Proposal to Return the Registers” (March 5, 1869), in W. T. de Bary, Carol Gluck, and Arthur Tiedemann (comp.), *Sources of Japanese Tradition*, vol. 2 (2<sup>nd</sup> ed.), Columbia University Press, New York 2005, pp. 674-76; slightly differently translated in David John Lu (ed.), *Japan: A Documentary History*, vol. 2 (2<sup>nd</sup> ed.), M.E. Sharpe, Armonk-NY 1997, pp. 311-12.

domains lost along with their registers. It seems more likely that the *daimyō* succumbed to persuasion and peer pressure because a centralized government presented itself as the only settlement that could resolve the nation's political weakness in times of external threat.

### **Available Modernities**

Equally important as pre-existing conditions in affecting the alchemy of historical change are the versions of modernity available to a society at any given time. This is not a matter of what used to be called “early” or “late” modernizers, as if there were a chronological queue lined up for entrance to the edifice of modernity previously constructed by England and France. It is rather about the differences between the late nineteenth-century world, in Japan's case, and the 1960s, for a number of newly independent African states, or again, the 1990s, for the new nations of the former Soviet Union. Since the definitions, patterns, and models of national modernity changed with the times, it also matters what the modern looked like when a nation embraced, or resisted, its importunate appearance. These “available modernities” account for the commonalities that characterize modern societies, both at the early moments of intensive change and then later as change continues both within a society and around the globe. The temporal aspects of becoming modern thus have both synchronic and diachronic impact.

In regard to the synchronic import of “available modernities”, Sanjay Subrahmanyam has put it well: «Modernity is historically a global and conjunctural phenomenon – not a virus that spreads from one place to another». <sup>7</sup> Some aspects of the global and conjunctural phenomenon are coercive, as was the case in imperialist rule by the British in India and the Japanese in Korea. Under less direct but no less powerful compulsion, Japan undertook its own form of defensive modernization in order to preserve its sovereignty in the West-dominated international order of the late nineteenth century. Other aspects of global and conjunctural modernity seem to be consensual, even though they, too, are driven by the possibilities (and necessities) of the conjuncture. It is in this sense that national reformers and independence activists around the world looked to the nation-state as the political form of choice: it seemed to them the only “choice” offered by the modern conjuncture. <sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Sanjay Subrahmanyam, “Hearing Voices: Vignettes of Early Modernity in South Asia, 1400-1750”, *Daedalus* 127, n. 3, Sept. 1998, pp. 99-100.

<sup>8</sup> Anarchism offered an alternative that appealed to activists in many places after the turn of the twentieth century, including China, Japan, and Korea, but it proved no match for the nation-state.

For Japan the modernities available in the last three decades of the nineteenth century went by the name of “civilization” (*bunmei*), which Japanese understood both as a universal stage in world history and as exemplified by contemporary “Euro-American” models. Attention has long focused on the divide between East and West implicit – and explicit – in this definition, but it is important to note that the temporal commonalities of this conjuncture were not confined to “new nations” like Japan, Germany, or Italy. “Old” nations such as France were undergoing similar changes in the re-formation of the nation-state in line with nineteenth-century ideas, which included such aspects as national language, national education, and national ideology. Turning “peasants into Frenchmen” between 1870 and 1914 required a sort of ideological and institutional hard work similar to that undertaken by the Meiji state during the same period. The travails of creating a standard national language (*kokugo*) that beset Japan (and Denmark and many other countries) were no less arduous in France, where as late as 1880 only one-fifth of the population felt comfortable speaking the French language.<sup>9</sup> Many of these nationalizing efforts occurred contemporaneously. National history, for example, (*kokushi* in Japanese) was established and institutionalized in England, France, the United States, and Japan at roughly the same time – in Japan and the United States in the late 1880s. Old and new nations alike were responding to nineteenth-century imperatives of national identity that demanded first the construction of a usable past and then its spread to a newly “national people” (*kokumin*). Another source of these synchronicities was of course the advocates of civilization and theorists of modernity who shared the age’s obsession with the nation, progress, and doctrines of Social Darwinism.

The spectrum of “available modernities” possesses diachronic effect as well. Most directly, the timing of modernizing change has posterior consequences in such aspects as the path dependence of institutions. This means that the conjunctural moment when universities are established, civil codes drafted, and constitutions promulgated both enables and constrains subsequent developments. For Japan the models (and modernities) available in the latter part of the nineteenth century determined the institutional landscape of twentieth-century society and politics, which however much they changed did so within the parameters – or along the paths – set by the shape of their initial establishment. The role of the emperor in the Meiji Constitution of 1889, for example, famously combined nineteenth-century notions of constitutional monarchy with the legendary imperial line “unbroken for ages eternal”. But it was European models of monarchy that

---

<sup>9</sup> Eugen Weber, *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870-1914*, Stanford University Press, Stanford 1976; Graham Robb, *The Discovery of France: A Historical Geography from the Revolution to the First World War*, Norton, New York 2007, p. 53.

provided the legal framework to which the mythical *kokutai* could be attached – with serious political consequences for imperial Japan as the role of the emperor became ever more mystical than monarchical, yet remained within its constitutional scaffolding. These after-effects reached as far as the creation of the postwar “symbol emperor system” in the 1947 Constitution, which was in legal fact an amendment to the Meiji Constitution.

Other diachronic consequences arise as different versions of modernity become available over time. Since becoming modern is a process, there is a never-ending sequence of modernizing moments that draws on different sources, both inside and outside a given society. Tracing the course of Japanese imperialism from its Meiji origins through decolonization after 1945, for example, reveals the effect of shifting contemporary versions of imperialism. If colonial rule in Taiwan followed a path-dependent course set in part by its origins in late nineteenth-century practices of territorial empire, colonial rule in Manchuria was shaped by a combination of past and present imperialist practices, both Japanese and Western, as well as by changing needs in the metropole. Such changes in available modernities provide one key to the striking differences in the character of Japanese imperial rule in Taiwan, Korea, Manchuria, and the Pacific islands. Of course, to label such changes diachronic is just another way of saying that history matters. Still, as a heuristic device, paying heed to the modernities available at different moments helps to underline the commonalities in the distinctive inflections of the modern in Meiji Japan and elsewhere in the world.

### **Protagonists of Modernity**

Who were the protagonists of Meiji history? A common grammar of modernity means little if that grammar is not embedded in particular historical sentences, all of which imply a subject and a verb, although not necessarily the same ones in all societies. In the canonical story of Meiji Japan, as Meiji Japanese enunciated it, the theme of the historical narrative was the making of the nation-state. One might compare this with the place of revolution in French national history and liberty in what has been called the “national romance” of the American narrative. In the Meiji story, the main protagonist of modernizing change was the state (*kokka*), working through its avatars, the people (*kokumin*). The government took – and was often given – credit for the spate of early Meiji reforms that created a centralized polity, conscript army, national tax base, education system, and a host of measures taken toward the goal of creating a “wealthy nation and strong military”. In fact, as historians have repeatedly tried to point out, the early Meiji state did far less than it claimed to have done, not least because it had neither the power nor the

resources to implement the surge of paper reforms it promulgated in the late 1860s and early 1870s.

The much-praised Fundamental Code of Education (*Gakusei*) of 1872 is a case in point. In it the government famously announced that the Ministry of Education «will soon establish an educational system [...] so that in the future, there shall be no village with an uneducated family or a family with an uneducated person». This happy thought was a promissory note of national enlightenment.<sup>10</sup> But the explicit declaration that the «educational affairs of the entire country will be under control of the Ministry of Education» was less policy than wishful thinking. Not only were there large numbers of local private and public schools already operating (and new ones being founded by the month since the Restoration), but the central government would not – indeed, could not – pay for the new schools it was legislating to replace the existing ones. Middle and higher schools received most of the little funding that was available from the national treasury, while the primary schools, which formed the backbone of national compulsory education, were largely left to the prefectures to manage and the localities to pay for. Local elites took up the challenge, raising voluntary contributions first from among themselves and soon by household-to-household fundraising in their communities. These endowments were used to build new buildings or convert temples and other spaces into schools as well as to pay the teachers. Mandatory school levies and family-paid tuition provided most of the rest of the funding, to which, unlike in the earlier local schools, even villagers without children attending school were expected to contribute.

In the 1870s, then, the government may have legislated a national school system, but it was the localities that built the schools and remunerated the teachers and it was the families who paid for their children to attend. Local officials, sometimes known as *bokuminkan*, straddled the line between the government (*kan*) and the people (*min*), with a predilection for the latter. Together with the provincial men of influence (*yūshisha*), who were often but not always *bokuminkan* themselves, they rose to the challenge of building schools. They did so for reasons of local pride and national sentiment, of private interest and public spiritedness, of the desire to participate in the “cosmic upheaval” that followed the great renovation (*goisshin*) and of the opportunity to work the system to advance their own future and that of their communities.<sup>11</sup> The families paid up because of their belief in the practical value of learning and because of the social pressure to do so. And they resisted the new system for their own reasons, too, protesting school consolidation and

---

<sup>10</sup> For “promissory notes” of modernity, Björn Wittrock, “Modern: One, None, or Many? European Origins and Modernity as a Global Condition”, *Daedalus* 129, n. 1, Winter, 2000, pp. 37, 53-9.

<sup>11</sup> Brian Platt, *Burning and Building: Schooling and State Formation in Japan, 1750-1890*, Harvard University Asia Center, Cambridge 2004, pp. 126, 117 and *passim*.

high salaries for administrators and even destroying school buildings and property. They also declined to send their children to school, so that the high enrollment rates claimed by the Ministry of Education remained a statistical fiction until well after the turn of the twentieth century. By that time, however, the interaction, friction, and negotiation among localities, prefectures, and the central government had produced a school system that looked something like – but not at all identical to – the one promulgated out of thin air in 1872. In short, the people helped to nationalize themselves, but they did so not always consciously and almost always in pursuit of their own interests. This was no less true of the protesters than of the supporters of the new system. Indeed, those local residents who wished to conserve rather than alter the social order also influenced the course of educational change, often in directions that diverged from the prescriptions of the early Meiji government.

Let me generalize from this and other Meiji examples about the workings of what I call a “not-so-strong state”. The Meiji state, in my view, was not as strong as it claimed to be, or as historians and many Japanese tend to assume it was. The scant resources of the national treasury during the early Meiji decades, for example, meant that it was primarily provincial funds that supported police, prisons, public health, poor relief, encouragement of industry, and public works. Prefectural assemblies battled prefectural governors over budgets, playing politics and promoting local interests. Private funds (*minpi*) raised or contributed by local elites underwrote schools, roads, and bridges in their communities. Considering the range of these non-governmental activities, one might say that the Meiji state did not *need* to be so strong, as if what Foucault called “governmentality” were socially generated, not only by the institutions of civil society but also by the people who helped to create them. Granted that my hypothesis of a not-so-strong Meiji state will be generally and vociferously contested, I suggest nonetheless that an examination of the *actual* processes of modernizing change reveals a more diverse cast of protagonists than appears in either the self-proclaimed, or conventionally identified, accounts of Meiji history. Nor does the notion of a not-so-strong state deny the importance of the state: indeed, there are ways in which the not-so-strong state worked more effectively to unify the nation in its own image than a more dictatorial government might have done.

### **Improvisational Modernity**

Because becoming modern is a process, not a blueprint, goal, or destination, it is almost always a matter of trial-and-error, with constant improvisation in different conditions by different people for different purposes – and cross-purposes. The so-called path to modernity runs anything but in a straight line; at best, it is a zig-zag and then not necessarily in any single direction.

Indeed, the zigs and zags are the subject of my current work on the “tectonics of social change”. The metaphor derives from thinking of the long Meiji Restoration – from the 1850s through the 1880s – as a kind of historical earthquake. The operations of capitalism, technologies of national power, upheavals of social order – all the institutional changes associated with the first half of the Meiji period precipitated processes of dislocation and relocation. It was as if a series of temblors in the social ground produced tectonic shifts that destabilized past practices and dislocated familiar positions. These dislocations of modernity – for that is what they were – played out across the decades, as people maneuvered and manipulated, managed and failed to manage in their efforts to regain lost equilibria; indeed, some never did. Think of the fate of Aoyama Hanzō in *Yoakemae*, a novel of the long Restoration based closely on the experience of the author’s father, a local leader (*yūshisha*), whose hopes for the Restoration had been so high and disillusion with the outcome so great that he ended his life mad and out of touch with the times.<sup>12</sup> Or rather, when Hanzō died in 1886, he was living in a different (older) time from the national time decreed by the exigencies of “civilization and enlightenment”. The dislocations of modernity unsettled nearly everything, shifting spatial boundaries and multiplying temporalities. People in every social place – high, low, and in-between – had to make their way through the sometimes massive transfiguration of historical terrain.

Let me use Ashio, known as the first “modern” pollution incident, as an example of the processes of accommodation to the seismic dislocations of the first half of the Meiji period. The Ashio protests, which peaked in the 1890s and early 1900s, were in fact directed against an old copper mine newly industrialized in Meiji. However new its technology, the mine polluted the land in familiar and timeworn ways. During the Tokugawa period, too, the acidic tailings from copper mines around the country had made fish die and rivers run white. Peasants and local officials protested by petition and uprisings, often receiving redress in the form of tax relief, monetary payments, seasonal mine stoppages, and even mine closings. At other times mine operators paid off the village, or domain officials (and operators) contrived to ignore the clamor altogether.<sup>13</sup> In short, what made Ashio “modern” was neither the barren earth nor the heartless mine owner – or even the new extremes of damage caused by advanced technology and aggressive capitalistic production. Instead, I would argue, it was the cumulative changes in context – the institutional temblors – which included many aspects, some obviously close to Ashio like changes in landholding, taxation, local government, wage labor, others seemingly more remote like rising capitalism, importance of export copper, the constitution and legal codes, a new imperial

<sup>12</sup> Shimazaki Tōson, *Yoakemae* (1929-35); *Before the Dawn*, trans. William E. Naff, University of Hawaii Press, Honolulu 1987.

<sup>13</sup> See Andō Seiichi, *Kinsei kōgaishi no kenkyū*, Yoshikawa kōbunkan, Tokyo 1992.

bureaucracy, a strengthening national press, and so on. These seismic shakeups both rendered the time-honored mechanisms of protest ineffective and also demanded, and enabled, new practices of social and political action.<sup>14</sup>

The long history of the mine pollution at Ashio provides many examples of the trial-and-error processes at work in the Meiji period and afterward. For decades, beginning in the 1890s, all the parties involved tried every means they could to get the results they wanted. This was as true for the capitalist mine entrepreneur Furukawa Ichibei, his management and engineers, government ministers and bureaucrats as it was for the peasant protesters, landlords and tenants, foremen and mineworkers, village and prefectural officials, local elites in the countryside and socialist and Christian intellectuals, students, women's groups, journalists and newspaper publishers in the capital. All of them mixed the old with the new, changing tack and tactics as they employed the entire repertory of actions available to them. As an illustration, consider the protesters, who tried everything. They submitted petitions as they might have done in Tokugawa times, but they could not submit them to the shogunal official or domain lord, because these authorities no longer existed. So instead they directed the petitions to prefectural officials, the Minister of Agriculture and Commerce, and the Diet, which was then brand-new. They also invoked their rights – calling them by their new name, *kenri* – under the new Constitution of 1890 and the new Mining Laws of 1890 and its subsequent revisions. The protesters offer one example among many of the trial-and-error processes at work in the long history of the Ashio “incident”.

Protesters also rose up in the streets as peasants had long done before them. Only instead of marching on the local authorities or the mine operators, now they marched all the way to Tokyo, even at one point in 1897 heading for the new pinnacle of symbolic power, the Imperial Household Ministry, an idea that could not have occurred to villagers of the past. In one mass march in 1900 the peasants tangled violently with the police, who arrested scores of protesters for “incitement to riot”, a provision of the new Criminal Code, which went into effect in 1882. But even as the marchers confronted a new Meiji police force and were charged with violating a new Meiji law, they intentionally dressed as Tokugawa peasant protesters in sedge hats and bamboo sandals, performatively mixing the old and the new. Meanwhile, the newly potent national press stirred up elite opinion about “the pitiful state of mine pollution” and the brutality of the “gap between rich and poor” brought about by the headlong pursuit of material “civilization”. For his part, Tanaka Shōzō – local leader, newly elected Dietman, and passionate advocate – championed the villagers’ cause by every means he knew, from repeated

---

<sup>14</sup> The material on Ashio is drawn from my current research on “The Social Meanings of Meiji”. For a summary of the incident, see F. G. Notehelfer, “Japan’s First Pollution Incident” and Alan Stone, “The Japanese Muckrakers”, *Journal of Japanese Studies*, 1, n. 2, Spring 1975, pp. 351-83, 385-407.

interventions in parliament to a one-man petition carried in a mad dash toward the carriage of the Meiji Emperor in 1901, an illegal act for which he was released, though not without slurs on his sanity.<sup>15</sup>

Not only is this but the beginning of the protesters' story, which continued for years, but it says nothing about the rest of the actors and factors involved in the "Ashio problem". The Furukawa mining company, the exploited mineworkers, and the government all followed trial-and-error courses of their own. It was improvisation the entire way, for decades, on every side. Essentially, nothing worked quite as expected, in part because the old measures were insufficient to the new order. Villagers could still petition for redress, but the village common lands, for example, which had once been used to compensate Tokugawa victims of mine pollution, had all but disappeared with the Meiji land reforms, and who in the new system was to dispense such communal justice in any case? Nor, and equally important, had the new Meiji measures yet established themselves in effective procedural practice, neither for the protestors nor for the authorities, whether public or private. Reducing the land tax as a way to compensate localities, for example, may have echoed earlier practices of tax relief, but now not only offered nothing to afflicted tenant farmers but also deprived the affected villages of their tax base. Institutional mechanisms, whether of grievance or redress, of social policy and administrative responsibility were *out of sync* with one another, dislocated by the tectonic shifts in the Meiji terrain of power. The final court settlement in the Ashio case was reached in 1974, one year after the mine was closed.

Long before that, however, both the processes of industrial pollution and the practices of protest against it had settled into recognizable and recognized patterns, precisely the sort of patterns that did not yet exist in the late Meiji period. It is the nature of seismic change to create gaps in the ground as well as cracks in the structures built upon it, so that both the ground and the structures have to stabilize and be reconstructed at the same time. And for that there was seldom a blueprint from the past that would work under the changed conditions of the present. The Ashio story exemplifies the temporal overlap of old and new, even as both continue to change in interaction with one another, as well as the effect of structures out of alignment and processes destabilized and confused. Examining the zigs and zags of improvisational modernity – the ways in which a society improvises – can help move us in the direction of theorizing about the modern.

---

<sup>15</sup> E.g., Yui Masomi, *Tanaka Shōzō*, Iwanami shoten, Tokyo 1984; Fukawa Kiyoshi, *Tanaka Shōzō*, Shimizu shoin, Tokyo 1997.

## Blended Modernities

What kind of modernity is produced by such improvisational processes that occur in different ways in different places? My belief that there is a common grammar of modernity entails a skepticism about the possibility of “alternative modernities” so frequently posited as an escape from the straitjacket of European definitions (and experiences) of the modern. On the contrary, precisely because of the “global and conjunctural” set of “available modernities” as well as the “pre-existing conditions” already present, I think it impossible for a society freely to *choose* how it wishes to be modern. As Marx reminded us, modernity while not predetermined is at least preconditioned, so that genuinely “alternative” versions are seldom to be found. Yet we also know that modernity, while held in common, is not everywhere the same. Let me offer yet another idea for metaphorical consideration: what I call “blended modernities”.

But first the historical example – cremation in modern Japan – taken from Andrew Bernstein’s book *Modern Passings*.<sup>16</sup> How did it happen that Japanese, who through Tokugawa mostly buried their dead, ended up nearly always burning them? Here, too, it is a trial-and-error story. After the Meiji Restoration, nativists supported burial as the Japanese way of death, while many Buddhists supported cremation. In an anti-Buddhist move in 1873, the government banned cremation as inhumane and hazardous to health, provoking heated debate in the public sphere. Some said that cremation was a barbaric Buddhist ritual; others insisted it was the most up-to-date Western practice. Two years later, the government lifted the ban, washing its hands of the debate with the statement, «One must consider the feelings and thoughts of foolish men and women and leave it to their choice. This is not a problem for governance».<sup>17</sup>

The Ministry of Finance had already sided with the proponents of cremation for the reasons that graveyards presented a nuisance for construction of roads and other public works, not to mention – though the Ministry did indeed mention it – the loss of taxable land and revenues from it. Evoking a concern for public health (*eisei*), opponents of cremation argued that crematorium smoke polluted the air and injured the health of people who lived nearby. Advocates spoke of filial piety, asserting that a small pile of clean bones would make it easier to keep the ancestors together in one tidy grave in the countryside. Over time the hygiene factor became increasingly prominent, for by late Meiji the importance of *eisei* had become a tenet of social common sense. But by this time the health of the public seemed to rest on more technologically sophisticated, sanitary, and “civilized” crematoria, a

<sup>16</sup> Andrew Bernstein, *Modern Passings: Death Rites, Politics, and Social Change in Imperial Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu 2006, pp. 67-90.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 84.

position that their entrepreneurial operators were only too happy to trumpet. Meanwhile, the Home Ministry, forsaking the official rhetoric about “foolish men and women”, was actively regulating crematoria, while cremation supporters could take civilizational pride in German and British requests in the early 1880s to consult the plans for Japan’s modern facilities (the first British crematorium was built in 1885.)

One of the telling aspects of the story is the way in which Buddhists continually adapted both their position and their ritual in order to assert their position and also not to lose their hold on the funeral business. They began to argue, for example, that cremation was scientific and that it was beneficial to public health. In 1879 the major Shinshū temples of Higashi and Nishi Honganji built the first modern crematoria in Kyoto, at once staking a claim for both Buddhism and civilization. So effective were the Buddhists in their advocacy that some later found it necessary to remind people that cremation was not only healthful and civilized but was also an act of religious merit, a detail that had seemed to have been lost along the way.<sup>18</sup> The outcome, however, was clear: by the mid-twentieth century, nearly all Japanese were cremated and nearly all their funerals were Buddhist.

This outcome was neither new nor old, neither Buddhist nor Western. Nor was it a product of state policy or a move toward secularization. And it was not a hybrid either, not a mix or combination of practices that existed in Japan or elsewhere. The outcome – the modern Japanese way of death – was in fact something *different* and something *new*. It was, I suggest, the historical equivalent of what cognitive scientists called a “blend”. The term “conceptual blending” comes from the way humans think. Without going into detail, here is how it works: The mind selects aspects of one thing (Input A) and aspects of another (Input B) and projects them on to a third “mental space”. The blend that results in that new space possesses what is called “emergent structure”, which means it has characteristics that are present neither in Input A nor in Input B. It is therefore not a hybrid. It is in fact something new, a creation of the blending process. It is not a synthesis in the Hegelian sense either; there is no contradiction to be resolved and no particular or necessary prior relationship between the two inputs. Apparently the mind does much of its thinking in this way, though nearly always in a complex form.<sup>19</sup>

I propose that we think of nineteenth- and twentieth-century modernities as “historical blends”. In this case, Input A might consist of the “pre-existing conditions” in a given time and place, for example, funerary practices in Edo Japan, which were themselves products of earlier blendings during the Tokugawa period and were not unitary either, even within Buddhism much less across other beliefs and customs. Input B might refer to some new

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 89-90.

<sup>19</sup> Gilles Fauconnier and Mark Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Basic Books, New York 2002.

“available modernities” such as cremation, although this was not an obvious signature of nineteenth-century modernity, as the example of Britain makes clear. In short, the creativity of the blend began with the particular choice of inputs, neither of which was either obvious or preconceived. The resulting blend was not simply a hybrid or synthesis of A and B. It was indeed something new – “emergent” – with aspects that existed neither in A, Japan of earlier times, or in B, the “civilized” practices of cremation that Meiji Japanese invented as much as borrowed. And the fact that the blend turned out as it did, with cremation dominant and Buddhists conducting funerals, but both in a way different from their original inputs, had everything to do with improvisation and historical process. Modern Japanese burial practices were therefore new, an instance of blended modernity.

The globe is now full of blended modernities, whether in Japan, Korea, Nigeria, Iran, and other places. Indeed, I would argue that we are all more or less modern in one way or another. Yet, according to the metaphor of historical blending, no version of the modern is merely imitative or in any way inferior to another one, because by definition each inflection of modernity emerged as a *new blend in a third space*. At the least such a definition liberates the globeful of modern histories from confining comparisons with Europe. And since no society is exempt from the processes of historical blending, England, France, and the United States developed – and continue to develop – in precisely the same way. History, in short, offers no abstract model of the modern, only embedded real modernities produced by creative blending that never reaches an end. Historical blending, then, may help to account both for the commonalities of modern times and also – because the blends are different – for the fact that there remain few, if any, universals of an absolute sort. There are, moreover, transnational blends, both at present and in the past. These blends now include notions of human rights, human security, and transitional justice, for example, in which selected aspects of Input A and Input B are mapped on to a third transnational space, with an evolving outcome in different national settings that have new elements absent in both A and B and are neither Western nor universal, but historically blended.

### **The Relation between Past Histories and Future Theories**

Specificities constitute both the basis and the core of historical writing. Yet that in itself should not prevent historians from pushing outward from specific modern pasts toward generalizations about the way modernity works. To put it another way, historians, too, can climb the ladder of abstraction from the empirical base toward theoretical hypotheses. These hypotheses in turn can “travel” to be tested and modified in other settings by other scholars. We historians, I suggest, simply stop too soon. We should continue our work until

it at least reaches for generalization even if it falls short of grand theory. This effort requires us both to think beyond the confines of national history and also to avoid the cultural explanations for the differing versions of modernity. Anyone who studies Japan knows the perils of the word “Japanese” as an explanation for why things happened as they did. One antidote to national history and cultural explanation is to stress the commonalities of modernity and use what I call a “comparative frame”. Rather than direct comparison, which so often results in conclusions of difference or even inferiority between one society and another, a comparative frame suggests *posing similar questions* of different societies instead of comparing similar outcomes. For just as we surely know by now that there is no “convergence” among modernities around the world, we cannot expect to extract comparative explanations by beginning at some putative end of what is in fact an ongoing process of being and becoming modern.

We can however identify factors that explain the particular histories we are working with and see how the processes that produce them make both interpretive and conceptual sense in a wider universe of experiences. From Meiji history I have here mentioned such factors as the enunciation of abrupt and all-at-once change, the pre-existing conditions of social energies and political enervation, the particular “civilizational” modernities available to Japan in the global conjuncture of the late nineteenth century, the importance of the social protagonists of national change, the nature of the improvisational processes at work in the long aftermath of the Meiji Restoration, and an example of the historical blends that resulted from that process, not once and for all, but continually. There are of course countless other such factors to address and far more theoretical work to do than I have managed even to hint at. My point though is if enough historians do historical analysis and exchange the commonalities and the patterns they find in different histories, we may well move toward the terrain of new theories – theories that can explain modernity without insisting on universality.

Such work, even if it should succeed, will not alone lead the way to persuasive theoretical insight. All the influential theories of modernity began as critiques of the present, where a Marx or a Maruyama first identified what he thought was wrong with actually existing modernity and then set out to write the history of the present to understand how the modern had arrived at the state the critics found so imperfect. Their theoretical goal, however, was not the presentation of the past but the critique of the present in the service of the future. Since its emergence in the nineteenth century, modern history-writing, too, has always depicted the past with the future in mind, assuming – usually without saying so – that the arrow of time pointed forward toward progress, whether linear or dialectical. Such an orientation to the future, even on the part of those committed vocationally to the past, is part and parcel of what used to be known as “the modern temper”. And because we still

live in modern times, I consider it our task first to know our present and then to write its history in such a way as to portend a better future. Those who think of the present as globalized, for example, may write transnational history and argue for a new cosmopolitanism that can accept the different inflections of modernity that exist in the world today, without insisting that they be – either theoretically or in fact – entirely the same or altogether different. Any new theories of modernity, however grand or small, depend on our capacity to imagine our future, something that Meiji Japanese were extremely good at.

What we can do now in our study of Meiji Japan is to recognize that the so-called paths to this better modernity are diverse and multiple and that after 135 years of Japanese studies in Venice, the best way to place Japanese modernity in perspective is to realize that we are all – Italians, Japanese, and the rest of us – culturally entangled now.

## MEIJI AND MODERNITY: FROM HISTORY TO THEORY

Carol Gluck

On the premise that theories of modernity are always constructed out of particular historical experiences, this essay uses the history of Meiji Japan as the basis for some generalizations about how societies become modern, thus reversing the usual direction of applying Europe-based theories to diverse global histories. Treating modernity as a process, rather than an outcome, the analysis identifies such factors as the “pre-existing conditions” in the Bakumatsu period, the “available modernities” in the latter half of the global nineteenth century, the social as well as political “protagonists of modernity” in the early Meiji period, and the trial-and-error nature of “improvisational modernity”, which extended for decades after the “earthquake” of institutional change that followed the Meiji Restoration. These processes resulted in outcomes described here as “blended modernities”, a metaphor that suggests both the commonalities of the modern and also the fact that it is differently experienced in different times and places. In this respect, Meiji history has much to offer scholars engaged in rethinking the historical character of modern times.

明治と近代 — 歴史から理論へ

キャロル・グラック

近代についての理論は常に特定の歴史経験から構築されることを前提とし、この小論は、近代の社会はどのようにして成り立つかに関わる一般論の基盤として明治日本の歴史を検討しようとする。つまり、ヨーロッパに基づく理論をグローバルな歴史に適用する動向を覆そうとするものである。近代とは、「結果」というよりもむしろ「経過」とであると論じながら、本論は幕末期の「既存の状況」、19世紀後半の世界における「現存の近代」、明治初期の社会および政治での「近代の主人公」、そして明治維新後の制度的変化なる「地震」から数十年間続いた「即興的近代性」の試行錯誤的な過程などの要因を確認する。これらの経過は、近代という共通性とそれが異なる場所と異なる時期に違うように経験されたという事実を示唆する隠喩である「融合された近代」として描写される結果へと帰着した。この点において明治の歴史は、近代の特徴を再考することに携わる研究者に多くのものを提供するだろう。

## LA RICEZIONE DELL'ARTE MEIJI IN ITALIA: ARTE PURA O ARTE APPLICATA?

Motoaki Ishii

In questo saggio vorrei illustrare come l'arte del periodo Meiji venne accolta nell'Italia dell'Ottocento, esaminando tra l'altro la presenza di opere giapponesi alla seconda edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia del 1897, più nota come Biennale.<sup>1</sup> Come è logico, illustrerò dapprima la situazione particolare della città lagunare, quindi esaminerò la critica dell'arte giapponese in Europa e Italia, e infine parlerò della presenza di tale arte alla Biennale e dei suoi riflessi.

### **Fè d'Ostiani, Berchet e Naganuma**

Venezia alla fine dell'Ottocento era la città italiana più ricca di relazioni con il Giappone, che si svilupparono grazie all'opera di un colto diplomatico di origine bresciana: Alessandro Fè d'Ostiani (1825-1905, fig. 1). Ambasciatore del Regno d'Italia in Giappone dal 1870 al 1877, accompagnò in Italia la missione giapponese, guidata dal conte Iwakura Tomomi in veste di ambasciatore plenipotenziario, nei mesi di maggio e giugno del 1873. Fè d'Ostiani rimase in patria anche dopo la partenza della missione, e si adoperò per l'istituzione di un corso di lingua giapponese alla Scuola Superiore di Commercio in Venezia, odierna Ca' Foscari, mettendo a disposizione, come insegnante, il proprio interprete giapponese, Yoshida Yōsaku.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Per un approfondimento di questo argomento, Ishii Motoaki, *Venezia to Nihon. Bijutsu o meguru kōryū* (Venezia e il Giappone. Scambi attorno alle arti), Brücke (Buryukke), Tokyo 1999; ID., *Venezia e il Giappone. Studi sugli scambi culturali nella seconda metà dell'Ottocento*, Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, Roma 2004.

<sup>2</sup> Ishii Motoaki, "Kawamura Kiyoo to Venezia ni okeru Nihongo kyōiku" (Kawamura Kiyoo e il corso di lingua giapponese a Venezia), *Kindai gasetu*, 4, 1996, pp. 72-79 e 5, 1997, pp. 125-131; ID., "Alessandro Fè d'Ostiani no Nihon bijutsu collection ni tuite no ichi kōsatsu" (Qualche riflessione sulla collezione d'arte giapponese di Alessandro Fè d'Ostiani), *Kin-*

Il governo Meiji, d'altro canto e sempre seguendo il consiglio di Fè d'Ostiani,<sup>3</sup> nel 1873 aveva istituito il Consolato Generale dell'Impero a Venezia non solo per tutelare i commercianti giapponesi di semi di bachi da seta attivi in quel periodo nell'Italia del Nord, ma anche per accogliere la missione guidata dal vecchio aristocratico. Tale consolato sarà poi spostato a Marsiglia, che il governo considerava più importante come porto nel bacino Mediterraneo,<sup>4</sup> ma un'attività, seppur ridotta, rimase a Venezia con il console onorario Guglielmo Berchet (1833-1913, fig. 2), dopo un periodo in cui fu incaricata delle attività consolari l'ambasciata di Roma. Berchet assunse il ruolo di console onorario per più di trent'anni (fino alla sua morte), durante i quali, al di là dei suoi incarichi ufficiali, protesse i giovani giapponesi residenti a Venezia.<sup>5</sup>

Tra questi giapponesi, un'altra figura importante che contribuì alla presenza dell'arte giapponese alla seconda Biennale fu Naganuma Moriyoshi (1857-1942, fig. 3), uno scultore che studiò al Regio Istituto e Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1881 al 1887.<sup>6</sup> Già nel primo anno accademico Naganuma ricevette un premio speciale per la sua bravura, come testimonia gli *Atti* della scuola.

Le commissioni riunite, vista la bontà dei lavori eseguiti dal sig. Naganuma in questa scuola, non potendo accordargli un premio perché iscritto nel Corso Preparatorio mentre la scuola stessa appartiene al Corso Comune, hanno deliberato di accordargli questa attestazione di merito fuori concorso.<sup>7</sup>

Nel terzo anno, Naganuma ebbe un grande riconoscimento. Infatti in via del tutto eccezionale, poiché in tali occasioni raramente si menzionava uno studente in particolare, a lui il segretario Domenico Fadiga dedicò più di un

*dai gasetsu*, 6, 1997, pp. 99-112; ID., "Alessandro Fè d'Ostiani e il Giappone – il suo contributo agli scambi culturali tra Venezia e il Giappone", *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 57, 2002, pp. 411-434.

<sup>3</sup> *Dajō ruiten*, 2-85-42 Ryōjikan o Itarikoku Venisu ni mōku (Si istituisce un consolato a Venezia, Italia). "Quando abbiamo consultato l'ambasciatore italiano su dove stabilire il consolato, egli ha consigliato la città di Venezia".

<sup>4</sup> "Gazzetta di Venezia", 21 gennaio 1874.

<sup>5</sup> Ishii Motoaki, "Guglielmo Berchet to Nihon" (Guglielmo Berchet e il Giappone), *SPAZIO*, 55, 1997, pp. 35-50; ID., "Guglielmo Berchet e il Giappone", *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Tomo CLVI, 1997-1998, pp. 247-281.

<sup>6</sup> Ishii Motoaki, "Chōkokukuka Naganuma Moriyoshi no Venezia ryūgaku ni tsuiteno ichi kōsatsu, shin shiryō ni motozuku saikōsei no kokoromi" (Qualche riflessione sul periodo di studio a Venezia di Naganuma Moriyoshi – un tentativo di ricostruzione storica basata sui nuovi documenti), *SPAZIO*, 54, 1996, pp. 20-39; Motoaki Ishii, "Naganuma Moriyoshi – uno scultore giapponese all'Accademia di Belle Arti di Venezia nel XIX secolo", *Venezia Arti*, 13, 1999, pp. 119-126.

<sup>7</sup> *Atti della reale Accademia e del R. Istituto di Belle Arti in Venezia*, anno 1882 (1881-82), p. 62.

terzo del discorso<sup>8</sup> tenuto, come consuetudine, nell'ultimo giorno dell'anno accademico. Apprezzato dai professori dell'Accademia, Luigi Ferrari e Antonio Dal Zotto, Naganuma presentò una sua scultura in gesso dal titolo *Al Lido* (fig. 4) all'Esposizione Nazionale Artistica di Venezia. L'opera venne ben accolta dalla critica come si può capire leggendo un articolo pubblicato dalla "Gazzetta di Venezia".<sup>9</sup>

Rientrato in patria nel 1887, Naganuma venne assunto nel 1896 come professore ordinario presso la nuova Accademia di Belle Arti di Tokyo (Tokyo bijutsu gakkō) in cui era stata istituita una cattedra di scultura europea. Egli mantenne sempre vivo il legame con l'Italia dove tornerà ancora due volte: nel 1897 in occasione della Biennale di Venezia, alla quale aveva promosso la partecipazione della Società Artistica Giapponese (Nihon bijutsu kyōkai) cui apparteneva dal suo rientro in Giappone e nel 1911 per la doppia Esposizione Universale di Roma e di Torino.

Alessandro Fè d'Ostiani, Guglielmo Berchet e Naganuma Moriyoshi furono i personaggi chiave intorno ai quali ruotarono le attività che portarono alla prima partecipazione dell'arte giapponese alla Biennale di Venezia del 1897.

### Vittorio Pica e la critica all'arte giapponese in Italia

Qual era la conoscenza dell'arte giapponese in Italia in quell'epoca? Il maggiore contributo al suo sviluppo avvenuto negli anni Novanta fu dato da Vittorio Pica (1866-1930, fig. 5).<sup>10</sup> Divulgatore della letteratura e dell'arte francese moderna, soprattutto dell'Impressionismo, Pica suscitò nei contemporanei anche l'interesse per l'arte orientale e pubblicò il primo libro in assoluto in italiano sull'arte giapponese, *L'arte dell'Estremo Oriente*, nel 1894.<sup>11</sup> Ma prima di entrare nel merito delle riflessioni del Pica, sarà bene prendere in considerazione cosa la critica europea diceva dell'arte giapponese, perché ciò ebbe un forte influsso sull'evoluzione del suo pensiero.

Nei paesi europei come la Francia, l'Inghilterra e l'Austria, l'influenza dell'arte giapponese nell'arte plastica fu uno degli stimoli fondamentali dell'epoca, dando origine al movimento conosciuto con il nome di *japonisme*. A partire dall'Esposizione Universale di Parigi del 1878 in cui fu presente l'arte giapponese, su di essa molto fu scritto, ma solo all'inizio degli anni

<sup>8</sup> Ivi, anno 1884 (1883-84), pp. 35-40.

<sup>9</sup> "Gazzetta di Venezia", 28 settembre 1887.

<sup>10</sup> Ishii Motoaki, "Vittorio Pica to Italia ni okeru Nihon bijutsu hihiyō" (Vittorio Pica e la critica sull'arte giapponese in Italia), *Italia gakkaiishi* (Studi italiani), 46 (1996), pp. 1-28; ID., "Vittorio Pica e la critica sull'arte giapponese in Italia", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, 58, 3-4, 1998, pp. 495-518.

<sup>11</sup> Vittorio Pica, *L'Arte dell'Estremo Oriente*, Le Roux, Torino e Roma 1894.

Ottanta videro la luce le due opere più importanti: quella del medico inglese William Anderson e i due monumentali volumi di Louis Gonse.<sup>12</sup> Anche nel campo dei periodici, tra il 1888 e il 1891 Siegfried Bing pubblicò simultaneamente in tre lingue (francese, tedesco e inglese) una lussuosa rivista intitolata «Le Japon artistique». All'inizio degli anni Novanta divenne celebre un pittore della *scuola volgare*, famoso per la rappresentazione della bellezza muliebre, Utamaro, grazie all'opera di Edmond de Goncourt, *Outamaro, le peintre des maisons vertes*.<sup>13</sup> Bisogna in particolare sottolineare l'importanza che rivestirono le opere di Goncourt per la nascita nel Pica dell'interesse per l'arte estremo-orientale.

Nell'Italia degli anni Ottanta un caso analogo furono gli articoli pubblicati da Gabriele D'Annunzio su vari quotidiani e settimanali, nei quali descrisse la crescente passione dell'aristocrazia romana per le "giapponeserie", e il suo racconto intitolato *Mandarina*, nel quale ispirandosi alla *Maison d'un artiste* di Edmond de Goncourt<sup>14</sup> narra le vicende amorose di un'aristocratica vedova di Roma, soprannominata Mandarina a causa di una «curiosa affettazione di giapponesismo nelle vesti, nelle pose, perfino nella voce». Complessivamente l'arte giapponese sembra abbastanza conosciuta tra gli artisti italiani di quel periodo, tant'è vero che, senza fornire informazioni di tipo storico, ne riferisce Domenico Fadiga, segretario dell'Istituto di Belle Arti di Venezia, nel suo discorso di fine anno accademico 1883-84.

Io mi sono più volte domandato il perché una nazione, la quale ha pure una industria artistica così fiorente, e che da un certo punto di vista potrebbe gareggiare coi più avanzati paesi della nostra Europa, non abbia mai sentito e non senta neppur ora il bisogno, malgrado il più frequente scambio di idee colla civiltà occidentale, di spingere la mente a più arditi voli, inaugurando quella splendida apoteosi del bello visibile che è l'arte grande, l'arte vera, sotto le sue molteplici forme.<sup>15</sup>

Il punto di vista di Fadiga rispecchia probabilmente la visione dell'arte giapponese diffusa in Europa, ancora prima dell'uscita dell'*Art japonais* di Gonse, dove si andavano accumulando opere d'arte nipponica, soprattutto stampe e oggetti d'arte industriale. Va sottolineato come tale visione si fon-

---

<sup>12</sup> William Anderson, *Japanese Wood Engraving*, Seely, London 1882; ID., *The Pictorial Arts of Japan*, S. Low, Marston, Searle & Rivington, London 1886; Louis Gonse, *L'Art japonais*, 2 vol., Quantin, Paris 1883; 2 ed. vol. 1, Quantin, Paris 1886.

<sup>13</sup> Edmond De Goncourt, *Outamaro, le peintre des maisons vertes*, Charpentier, Paris 1891.

<sup>14</sup> ID., *La maison d'un artiste*, Charpentier, Paris 1881; Muramatsu Mariko, "Le giapponese del D'Annunzio giornalista", *Italia gakkaiishi* (Studi italiani), 42 (1992), pp. 125-150, 264-265; EAD., *Il buon suddito del mikado. D'Annunzio japonisant*, Archinto, Milano 1996.

<sup>15</sup> *Atti della reale Accademia e del R. Istituto di Belle Arti in Venezia*, Venezia, 1883-84, pp. 35-37.

dasse proprio su queste opere e come, conseguentemente, fosse molto diversa da quella corrente in Giappone, dove le stampe erano considerate una forma d'arte minore e di poca importanza.

L'idea che l'arte giapponese fosse principalmente arte applicata era quindi già diffusa nell'Europa dell'epoca e venne chiaramente espressa nella prima pagina dell'opera monumentale di Gonse:

Une idée nette doit être nettement exprimée. Les japonais sont les premiers décorateurs du monde. Toute explication de leur esthétique doit être cherchée dans un instinct suprême des harmonies, dans une subordination constante, logique, inflexible de l'art aux besoins de la vie, à la récréation des yeux.<sup>16</sup>

Quest'idea sarà ripresa anche nel catalogo ufficiale della Biennale:

L'arte giapponese ha per suo carattere fondamentale l'unità; in essa non la distinzione europea fra l'arte pura e l'arte decorativa, bensì concordia e fusione di mezzi e d'intendimenti. Fra il quadro e il ninnolo, fra la statua e l'elsa della spada, non vi è diversità di essenza, ma soltanto di grado.<sup>17</sup>

### **L'arte giapponese per l'esportazione in Occidente**

Com'era la situazione in Giappone? Un significativo risultato della missione Iwakura, che si recò in diversi paesi in Occidente, fu, soprattutto in seguito alla sua visita all'Esposizione Universale di Vienna nel 1873,<sup>18</sup> l'impulso che venne dato in Giappone alle opere artistiche destinate all'esportazione in Occidente. A tale esposizione la missione fu accompagnata dall'ambasciatore plenipotenziario giapponese a Vienna e a Roma, Sano Tsunetami che divenne più tardi ministro dell'Agricoltura e del Commercio, e quindi incaricato dello sviluppo delle industrie del Giappone. Il paese, nei primi anni del periodo Meiji, non aveva ancora conosciuto la rivoluzione industriale e perciò le uniche voci attive nelle esportazioni verso l'estero erano la seta e gli oggetti d'arte. Nell'ottica di tale politica, Sano fondò nel 1879 il Ryūchikai (Società dello Stagno del Drago), divenuta poi Nihon bijutsu kyōkai (So-

<sup>16</sup> Gonse, *L'Art japonais*, cit., p. 1.

<sup>17</sup> *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1897 Catalogo Illustrato*, Venezia 1897, p. 209.

<sup>18</sup> Tanaka Akira, "Iwakura shisetsudan to sono rekishiteki igi" (La Missione Iwakura e il suo significato storico), *Shisō*, 709 (1983), pp. 64-98; ID., "Iwakura shisetsudan to Italia" (La Missione Iwakura e l'Italia), *Bakumatsu Meijiki ni okeru Nichi-I kōshō*, Tokyo 1984, pp. 11-19; Istituto Giapponese di Cultura (a cura di), *Il Giappone scopre l'Occidente. Una missione diplomatica 1871-73*, Carte Segrete, Roma 1994; Iwakura Shōko (a cura di), *Prima e dopo la Missione Iwakura. Testimonianze inedite*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1994.

cietà Artistica Giapponese), che avrebbe partecipato alla seconda Biennale del 1897.

I soci fondatori si riunirono nel monastero buddhista Tenryūzan seichiin nel parco di Ueno, dal quale deriva il nome contratto di Ryūchi. Si trattava di funzionari e commercianti d'arte e non di artisti o artigiani, a differenza di quanto accadrà nei periodi successivi o in Europa in circostanze simili. Il Ryūchikai era più o meno un'organizzazione affiliata al governo per stimolare la produzione di oggetti d'arte da esportazione. Vista la grande passione degli europei per l'arte giapponese presente all'esposizione di Vienna, all'interno della quale la mostra del Giappone riscosse un enorme successo, il governo, su consiglio di Sano, decise di incoraggiare le attività artistiche finalizzate all'esportazione. Il pensiero del Ryūchikai è espresso chiaramente nel discorso del presidente Sano tenuto l'11 gennaio 1880:

Nella fondazione del Ryūchikai abbiamo detto che la cultura di un paese consiste nelle sue tradizioni artistiche (*kōgei*) e lo scopo della nostra società è *kōko rikon* (ripensare l'antico per utilizzarlo oggi) sviluppando la cultura del paese.<sup>19</sup>

Nella riunione straordinaria del 1887 si decise di cambiare il nome in Nihon bijutsu kyōkai, ossia Società Artistica Giapponese, riflettendo in ciò il crescente nazionalismo degli anni Ottanta in cui molte aziende, associazioni e giornali cominciarono a inserire nelle proprie denominazioni il termine Nihon o Nippon.

### **La seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia**

Il comitato organizzatore della Biennale di Venezia, su proposta di Guglielmo Berchet, aveva già chiesto al governo giapponese di partecipare alla prima edizione del 1895, ma la lettera di invito arrivò troppo tardi. All'inizio del 1896 Berchet, in quanto console onorario, scrisse di nuovo al governo giapponese annunciando la seconda edizione che si sarebbe inaugurata nell'aprile 1897 e accludendo un estratto di un discorso che lo storico d'arte e responsabile del comitato organizzatore, Pompeo Molmenti, aveva tenuto al Consiglio comunale della città di Venezia, così come riportato sulla "Gazzetta di Venezia":

Né voglio dimenticare le pratiche iniziate affinché alla prossima Esposizione partecipi anche l'arte Giapponese. Chi conosca appena, o signori, le floride e bizzarre fantasie di quell'arte, la sua vena decorativa, l'estro fecondo che al

---

<sup>19</sup> *Kogei sodan*, 1, giugno 1880, p. 5.

candore d'uno spirito primitivo sa unire le più sottili trovate d'una civiltà raffinatamente matura, non tarderà a persuadersi del fascino ch'essa potrà esercitare non solo sugli spiriti eletti e coscientemente ricercatori di tutte le forme originali di bellezza, ma su quel largo numero di persone di buon gusto cui richiama e trattiene ogni degna novità.

Noi stimiamo quindi che non si debba indugiare più oltre a por mano alla Mostra ventura, sia perché ci affidano care e sicure promesse, sia perché l'eco del fortunato successo è ancora vibrante nell'animo degli artisti, sia perché, tentennando, altre città potrebbero strapparci la bella iniziativa.<sup>20</sup>

In tale discorso traspare in modo evidente il desiderio di presentare l'arte giapponese per la prima volta in Italia. Il comitato della Biennale, dopo il discorso di Molmenti, in un'adunanza del 4 febbraio 1896 cominciò a rivedere il regolamento della manifestazione al fine di consentire la presenza del Giappone. Pochi giorni dopo, nell'adunanza dell'8 febbraio il segretario Antonio Fradeletto propose l'approvazione dei seguenti articoli:

Art. III La Mostra del 1897 conterrà, come la precedente, pitture, sculture, acqueforti, disegni.

Art. IV Soltanto la sezione giapponese, potrà accogliere oggetti d'arte decorativa. L'ordinamento di questa sezione sarà regolato da disposizioni speciali. Selvatico e altri membri del comitato osservano che l'articolo è prematuro. Prima di annunciare la partecipazione dell'arte giapponese alla Mostra, bisogna esserne ben certi. Essi propongono, per un prudente riserbo, la soppressione dell'articolo, salvo a dare al pubblico più tardi, in altra e forse più efficace maniera, la notizia del concorso dei giapponesi. La soppressione è approvata all'unanimità.<sup>21</sup>

Evidentemente il comitato, d'accordo con l'idea espressa da Gonse, pensava che l'arte giapponese, almeno in parte, fosse arte applicata.

Il comitato chiese al *japonisant* Edmond De Goncourt di soprintendere alla sezione giapponese, ma il francese rifiutò adducendo motivi di salute. Infine grazie a Naganuma, il comitato organizzatore riuscì ad ottenere la partecipazione della Società Artistica Giapponese.

Tra le opere inviate a Venezia è interessante notare la presenza di un certo numero di opere d'arte decorativa, come era stato previsto fin dall'8 febbraio 1896, quando Fradeletto aveva proposto una specifica variazione del rego-

<sup>20</sup> L'articolo della "Gazzetta di Venezia" è allegato alla lettera ricevuta no. 1691 del 25 febbraio 1896, *Gaimushō gaikō shiryōkan* (Archivio Storico del Ministero degli Affari Esteri) 3.15.2.30 *Ikoku Venice fu ni oite Bankoku bijutsu hakurankai kaisetsu ikken* (Dossier per l'Esposizione Internazionale Artistica di Venezia; 28° anno dell'era Meiji).

<sup>21</sup> *Processo verbale delle adunanze del Comitato ordinatore*, Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, Scatola Nera 6.

lamento, esplicitata dal comitato veneziano nella comunicazione del Grimani al conte Sano del 1 ottobre 1896:

Come vede dal regolamento della mostra, sia in inglese che in francese, che mando a Vostra Eccellenza, l'Esposizione di Venezia non è per niente industriale e si possono accettare poche eccezioni di opere d'arte decorativa estremamente belle.<sup>22</sup>

Nella risposta si chiarì che «contiamo di spedire solo quelle opere di *kōgei* che si possano considerare vere e proprie opere d'arte».<sup>23</sup> Ma nell'inventario della Società troviamo invece solo trentacinque opere nella categoria *kaiga*, "pittura", un'arte maggiore anche per i giapponesi, e ben sessantanove opere in quella *kibutsu*, "oggetti d'arte".<sup>24</sup> Infatti, la Società Artistica Giapponese era prevalentemente interessata alla produzione di opere d'arte applicata per l'esportazione e, col tempo, gli artisti di arti decorative si fecero sempre più numerosi tra i soci. Sembra naturale, quindi, che per la Società avessero più importanza le opere d'arte applicata così come appare legittimo ipotizzare che la Società pensasse, già al momento dell'accettazione dell'invito, a sottolineare la loro presenza, pur rispondendo alla richiesta del comitato veneziano di esporre opere d'arte contemporanea. La discrepanza nei desideri e nelle aspettative tra le due controparti, quella giapponese e quella italiana, qui è palese: il comitato veneziano, infatti, pur sottolineando la modernità della mostra, era interessato prevalentemente alla xilografia del periodo passato o alla produzione moderna della tradizione xilografica, apprezzata da tutta la critica in Europa.

Alla mostra giapponese fu destinata una delle sale migliori del palazzo, la N (fig. 6) e, oltre al catalogo ufficiale, ne venne preparato anche uno apposito intitolato *Collezione inviata dalla Società degli Artisti Giapponesi "Nippon Bigiutsu Kyokuai"* (fig. 7).

Il catalogo ufficiale, in nove pagine, illustra la storia della Società, la raccolta Seeger, e l'arte giapponese in generale. Il secondo catalogo invece enumera le opere esposte, precisando il titolo, l'autore e, nel caso, il presentatore dell'opera, i prezzi in franchi francesi oppure le indicazioni di "non in vendita" o di "venduto". Queste indicazioni sulle vendite hanno permesso di definire il periodo in cui fu redatto il catalogo, all'incirca tra il 6 luglio e il 12 agosto 1897.

Il catalogo veneziano divide le opere giapponesi nelle seguenti cinque categorie:

<sup>22</sup> *Nihon bijutsu kyōkai hōkoku*, 111, maggio 1897, pp. 13-15.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 18-26.

**Gakù (quadri)****Kakemoni**

Sculpture in metallo, in legno, in avorio

Maioliche e porcellane

Oggetti vari

L'inventario in giapponese inviato dalla Società, invece, le aveva divise in due sole categorie, *kaiga* e *kibutsu*, corrispondenti all'incirca alla classificazione che si faceva in quel momento in Giappone dove *kaiga*, la pittura, era considerata 'la regina delle arti' ovvero l'arte pura, mentre *kibutsu*, ovvero l'arte applicata, comprendeva gli altri tipi di oggetti inviati all'esposizione. Il catalogo veneziano non seguì la classificazione della Società giapponese e ne creò una nuova basata principalmente sui materiali usati.

Tra le opere mandate dalla Società giapponese, alcuni quadri su seta, *Bosco di bambù con torrente* di Takeuchi Seihō (fig. 8), *Quaglie tra crisantemi* di Fukui Kōtei (fig. 9), e *Fagiano tra piante autunnali* di Araki Kanpo (fig. 10). Per gustare meglio il colore, includo anche due opere della stessa epoca, però esposte all'Esposizione Universale di Chicago del 1893: *Aquila con scimmia* di Imao Keinen (fig. 11) e *Pavoni* di Taki Katei (fig. 12); entrambi gli autori erano presenti anche a Venezia nel 1897. Accanto alla collezione inviata dalla Società Artistica Giapponese, ne comparivano altre due: quelle di Fè d'Ostiani e del tedesco Ernst Seeger; dato il limitato spazio qui a disposizione, per informazioni più dettagliate a riguardo si rimanda ai miei lavori già citati nelle note.

**Gakù (quadri)**

Il problema più grande è costituito dalla categoria *Gakù* (quadri). Il regolamento dell'esposizione viennese del 1873 aveva introdotto in Giappone l'abitudine, contrastante con la tradizione giapponese, di mettere la pittura tradizionale in cornice o in qualche montatura. La cornice in giapponese si chiama *gaku* e a volte anche la pittura stessa messa in cornice è chiamata con lo stesso nome.

La pittura tradizionale è divisa in due categorie: *kakemono*, pittura eseguita su seta, carta o papiro, montata su un *panse-partout* di seta e successivamente su un supporto rettangolare di tappezzeria in tessuto per appenderla al muro, e *makimono*, pittura eseguita prevalentemente su un rotolo di carta. Secondo la tradizione orientale, i *kakemono* vanno esposti in casa per brevi periodi, di solito corrispondenti alle stagioni o a determinati mesi dell'anno, e per il resto del tempo rimangono arrotolati e custoditi in deposito. Ciò si deve a una raffinatezza, tutta orientale, la quale vuole che l'esposizione di un

quadro avvenga soltanto nel momento considerato più appropriato: a titolo di esempio il quadro in cui è dipinto il fiore di prugno andrebbe esposto solo in febbraio quando il prugno fiorisce, così il ciliegio in aprile e via di seguito. Questo avvicinarsi dei quadri in funzione del susseguirsi delle stagioni viene appunto considerato colto e raffinato.

La distanza culturale tra il Giappone e l'Europa era talmente grande che non era possibile che questi aspetti dell'estetica giapponese entrassero nei canoni dell'arte europea. Nonostante ciò, il desiderio di far parte a pieno titolo del mondo ormai dominato dagli europei spinse il governo giapponese a ridurre il problema ai suoi aspetti formali, puntando l'attenzione sulla cornice e sulla grandezza del quadro. Questa usanza della cornice si diffuse anche nei mercati interni del Giappone e così il mondo artistico giapponese acquisì l'uso di mettere quasi tutti i dipinti in cornice. A riprova di ciò, nel Museo della collezione imperiale Sannomaru shōzōkan a Tokyo, ad esempio, si trovano oggi incorniciate molte opere degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento. Questo fatto rivoluzionò anche il modo di conservare le opere. Ad esempio al Boston Museum of Art sono conservati due *kakemono* messi su una montatura di legno proprio alla fine dell'Ottocento (fig. 13). Questa forzatura creò ulteriore confusione alla Biennale di Venezia.

Le opere delle prime due categorie del catalogo veneziano (trentotto "*Gakū*", e quattro "*Kakemoni*") corrispondono all'incirca al primo gruppo dell'inventario inviato dalla Società Artistica Giapponese, composto dalle trentacinque opere definite come "*kaiga*" alle quali il redattore del catalogo ha aggiunto sette opere prese dal gruppo definito all'origine come "*kibutsu*". Anderson fu il primo a presentare in Europa questo termine dicendo: «The Japanese gaku corresponds to the framed picture of Europe in form, but the place of honour upon the wall is allotted to the hanging roll or kakemono».<sup>25</sup> Ma non sembrerebbe essere questa l'origine della classificazione che troviamo alla Biennale. La presenza del termine "*gakū*" parrebbe motivata piuttosto dalla presenza concreta di cornici attorno alle opere giapponesi esposte.

Un critico italiano descrive così i *gakū*:

Cominciando dai primi, ecco trentotto quadri propriamente detti, o *gakū*, acquarellati o ricamati o l'una e l'altra cosa insieme, su seta, in cornici di lacca eleganti e severe, talvolta bizzarramente intarsiate in metallo o in avorio, spesso contornati ancora, all'interno, da un'altra sottocornice o passe-partout in stoffa di seta a chiari e tenui disegni di tappezzeria.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> W. Anderson, *The Pictorial Arts of Japan*, cit., p. 115, nota 149.

<sup>26</sup> Mario Pilo, "La Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, L'Arte giapponese", *Gazzetta Letteraria*, 4 settembre 1897, p. 5.

La cornice era semplicissima, in lacca nera, e il vetro fu aggiunto a Venezia a protezione dalla polvere e dalle impronte dei visitatori.

Confrontando il catalogo veneziano e l'inventario redatto in Giappone si possono individuare, come abbiamo già detto, sette opere che furono inserite nella categoria *Gakù* nel primo catalogo mentre all'origine erano state considerate opere d'arte *kibutsu*. Esse, ritenute opere d'arte decorativa in Giappone e pitture alla Biennale, sono:

*Corvo sopra un pino coperto di neve* di Iida Shinshichi;  
*Veduta di Tagonoura* dello stesso (fig. 14);  
*Cassa per oggetti guerreschi* (ricamo) di Nishimura Sōemon;  
*Cascata di Yudaki a Nikkō* (ricamo) dello stesso;  
*Aquila in alta montagna* dello stesso;  
*Dōjōji - Ballo mascherato giapponese* di Tanaka Rishichi (fig. 15);  
*Il generale Hachimantaro, inviato dal suo imperatore contro Sadato, feudatario potente della provincia di Hiraidzumi, nel passare a cavallo per Nagosonoseki s'imbatte in una fiorita di ciliegi e s'arresta, ammaliato, a contemplarli. L'argomento ispirò ad Hachimantaro stesso una poesia rimasta popolare sempre* di Tanaka Rishichi (fig. 16).

Un famoso critico d'arte dello scorcio del secolo, Corrado Ricci ammirò questi ricami:

I maestri del ricamo sono Iida, Nisimora e Tanaka.

Il primo, di Kioto, ha un paesaggio dipinto in iusem, tessuto di velluto e seta, alcune parti del quale sono ottenute tagliando il sottile involucri di seta che copre lo stame di velluto nero, in modo che questo ne esca e metta note opache e forti nell'argentino della seta. Iida ha copiato il golfo di Tagonora. La grande nave riflessa dall'acque, appena increspate, le fronde, sul colle a sinistra, sono appunto trattate in *velluto* e tagliano di scuro sul lucido della seta. Nel fondo splende l'alto Fugijama coperto di nevi [...]

E quale finezza, quale incanto di colori nella grande cascata spumeggiante tra le asprezze del monte e fiancheggiata d'alberi variamente tinti dall'autunno! I cultori dell'arte separatista debbono certo guardare con forte commozione questo ricamo in seta, di Nisimora di Kioto, che è certo uno dei capolavori che il Giappone ha mandato all'Esposizione di Venezia.

Dico uno dei capolavori, perché un tale titolo spetta anche a due rilievi di seta (*osié*) di Tanaka di Kioto, in uno dei quali è ritratta una dama in costume per una festa di ballo, e, nell'altro, un generale e il suo seguito, fastosamente ravvolti in vesti ed armi smaglianti, sui quali da un gruppo d'alti ciliegi piovono nuvoli di fiori.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Corrado Ricci, "L'arte giapponese all'Esposizione di Venezia", *L'Illustrazione italiana*, 28, 11 luglio 1897, pp. 30-31.

Del bellissimo paravento a ricamo di Iida abbiamo la riproduzione fotografica di un'opera simile presentata però all'Esposizione di Chicago.

Quando l'ex sindaco Riccardo Selvatico, all'apertura delle casse giunte da Yokohama accusò Naganuma, che aveva accompagnato le opere a Venezia, di aver portato oggetti d'arte applicata all'esposizione che invece era rigorosamente destinata all'arte pura, il rappresentante giapponese si difese citando la lettera del sindaco Grimani indirizzata al presidente della Società Artistica Giapponese, che permetteva la presenza di alcune opere d'arte applicata, e dicendo che anche a Venezia c'erano alcuni esempi di opere che testimoniavano il non chiaro confine fra le due arti: le tavole e le sedie in legno di Brustolon e il sigillo con la figura di Giove scolpita da Fidia, che sembra si trovasse nella biblioteca del Palazzo Ducale.<sup>28</sup> Nel suo rapporto al governo giapponese anche Naganuma esprime la sua perplessità circa le numerose sottolineature sulle differenze tra arte pura e applicata e le critiche a riguardo mosse alle opere mandate dal Giappone, sebbene proprio quelle considerate arte applicata anche in Giappone fossero state particolarmente apprezzate a Venezia.

Alla terza Biennale di Venezia non fu invitata l'arte giapponese: né il Gaimushō gaikō shiryōkan di Tokyo né l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia conservano documenti concernenti l'arte giapponese nell'edizione del 1899. Il governo giapponese era occupato nella preparazione per l'Esposizione Universale di Parigi del 1900 e il comitato organizzatore veneziano sembra non essere stato interessato alla presenza del Giappone.

Ma la sua presenza alla seconda edizione non rimase senza effetti sulle Biennali successive: a partire dalla terza edizione venne fondata la sezione dell'arte decorativa.

L'interesse verso quest'ultima, in Italia, si fece più evidente nell'Esposizione Internazionale dell'Arte Decorativa a Torino del 1902. La città lagunare seguì l'esempio, dando vita al "Salon di un amatore", con opere d'arte pura e d'arte decorativa, nelle Biennali del 1903 e del 1905. Visto nella grande corrente che mirava alla creazione di un'arte nuova, nota nei diversi paesi con i nomi di *Art Nouveau*, *Jugendstil* e *Liberty*, questo è un fatto rivoluzionario che segnò l'abbandono del rigoroso confine tra arte pura e arte applicata mantenuto da secoli, per creare un'arte completamente nuova, uno spazio artistico omogeneo. L'avvio di questo fenomeno in Italia è sempre stato ricondotto all'esposizione di Torino ma, alla luce degli scambi epistolari tra Fradeletto e Pica recentemente ritrovati all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, esso può essere retrodatato e posto in relazione con l'esposizione veneziana del 1897 e, in particolare, con la mostra giapponese.

---

<sup>28</sup> Naganuma Moriyoshi, "Hōkoku" (Rendiconti), *Nihon bijutsu kyōkai hōkoku*, 137, 10 agosto 1899, pp. 9-10.

## HOW MEIJI ART WAS RECEIVED IN ITALY: PURE ART OR APPLIED ART?

Motoaki Ishii

The aim of the author is to verify how Japanese art of the Meiji Period was received in Italy, particularly on the occasion of the second edition of the Venice Biennale in 1897. During a visit to Italy by the Plenipotentiary Ambassador Iwakura Tomomi and the diplomatic mission in 1873, the first Japanese General Consulate was established in Venice, thanks to the active interest of Alessandro Fè d'Ostiani, Italian Ambassador in Tokyo. However, the Consulate was abolished just one year later and was replaced by an Honorary Consul, Guglielmo Berchet. In the same year that the Consulate opened in 1873, Fè d'Ostiani was responsible for the founding of the first Japanese language school with Japanese teachers. His own interpreter, Yoshida Yōsaku, taught at the *Scuola Superiore di Commercio in Venezia*, where other young Japanese students also taught in the following years. The fourth of these was the sculptor, Naganuma Moriyoshi who was enrolled at the Academy of Fine Arts. Although this was his first experience of studying sculpture, Naganuma was greatly praised by his teachers at the Academy. After his return to Japan, he became professor at the new Tokyo Academy of Fine Arts (Tōkyō bijutsu gakkō). He came back to Venice to accompany the works of art from (Nihon bijutsu kyōkai) which were to go on show at the Biennale. Following monumental treatises such as *L'art japonais* by Louis Gonse (1883) and *The Pictorial Arts of Japan* by William Anderson (1886), Vittorio Pica published the first book on Japanese art in Italian, *L'Arte dell'Estremo Oriente* (1894), strongly influenced by Edmond De Goncourt's *Outamaro, le peintre des maisons vertes* (1891). This very book would form the basis of his critical work in the ensuing years. Antonio Fradeletto, a member of the Organizing Committee of the Biennale, who had a strong connection with Pica and therefore had more knowledge of *Ukiyo-e* in the Edo Period, asked the Nihon bijutsu kyōkai to exhibit "pure contemporary art". However, the Nihon bijutsu kyōkai, who had decided to participate at the request of Naganuma, sent more objects of art than paintings. This was because the association had been created in order to promote the exportation of objects of art to the West and meet the high demand stimulated by the *japonisme* movement. Unhappily, the Organizing Committee of the Venice Biennale refused to recognize even Japanese painting as pure art. Japan was not invited to participate in the third edition of the Biennale in spite of the opening of an applied art section. The Japanese government concentrated instead on preparing for the Paris World Fair, which was to be held in 1900.

## イタリアにおける明治美術の受容

石井元章

本稿では、明治期の日本美術がイタリアにおいてどのように受容されたのかを、1897年に開催された第2回ヴェネツィア・ビエンナーレに日本美術が展示された機会を中心に検証する。1873年の岩倉使節団訪問を契機として、東京駐劄イタリア公使アレッシンドロ・フェー・ドスティアーニ伯爵の発案によりヴェネツィアに総領事館が設置され、その後名誉領事職についたグリエルモ・ベルシェーがその任務を引き継ぐ。同年同じフェー・ドスティアーニの発案によりヴェネツィア商業高等学校に設けられた日本語講座には、数人の日本人留学生が教師として着任、その4代目長沼守敬はヴェネツィア美術学校に籍を置いた。初めて彫刻を学んだにも拘らず、教師達から高い評価を得た長沼は、帰国後東京美術学校教授に就任し、1897年のビエンナーレでは日本美術協会の事務取扱として渡伊する。1880年代にルイ・ゴンス著『日本美術』(1883年)、ウィリアム・アンダーソン著『日本の絵画芸術』(1886年)などの記念碑的著作を輩出したヨーロッパのジャポニスム批評は、イタリアでもヴィットーリオ・ピーカという批評家を生む。パリのジャポニザン、エドモン・ド・ゴンクール著『青楼の画家 歌麿』(1891年)の強い影響を受けたピーカは1894年に『極東の美術』という小冊子を出版し、これがその後の彼の日本美術批評活動の原点となった。このピーカと緊密な関係にあったヴェネツィア・ビエンナーレ企画委員アントニオ・フラデレットは、ゴンクールとピーカが評価した江戸時代の浮世絵を念頭におきつつも、ビエンナーレ開催の柱であった「同時代の純粹美術」出展を日本側に要求した。他方、長沼の仲介によって出展を決めた日本美術協会は、元来ジャポニスムの波に乗った工芸品輸出を主眼とする美術行政官と美術商の集まりであり、ビエンナーレにも工芸品中心の出展をする。その結果、双方の思惑の相違と日本美術に対する理解の相違が数々の軋轢を生み出した。ヴェネツィア側は日本の同時代絵画をも純粹美術と認めず、第3回ビエンナーレには日本を招致しないばかりか、その代わりに裝飾美術の部を設けた。他方の日本側は、彼らにとって一層重要であった1900年のパリ万国博覧会の準備に没頭し、工芸品を主に出展できないヴェネツィア・ビエンナーレに対する興味を失っていくのである。



Fig. 1 Ritratto di Alessandro Fè d'Ostiani



Fig. 2 Ritratto di Guglielmo Berchet (dal biglietto del funerale conservato ai discendenti)



Fig. 3 Ritratto di Naganuma Moriyoshi



Fig. 4 Naganuma Moriyoshi *Al Lido*, in gesso (perduto)



Fig. 5 Ritratto di Vittorio Pica

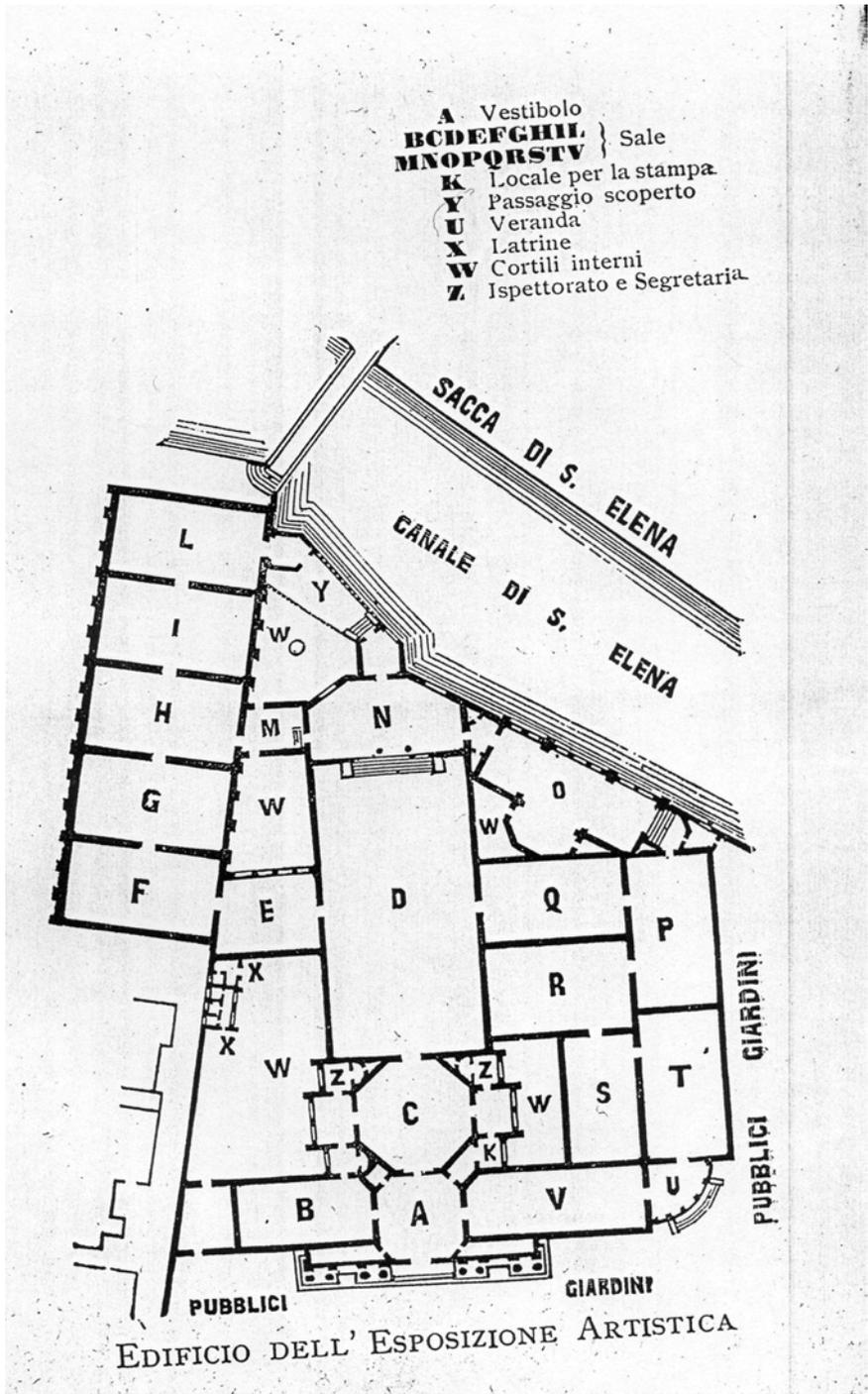


Fig. 6 Pianta del Palazzo dell'Esposizione, 1897

II.<sup>A</sup> ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE  
DELLA CITTÀ DI VENEZIA

COLLEZIONE

INVIATA

DALLA SOCIETÀ DEGLI ARTISTI GIAPPONESI

“ NIPPON BIGIUTSU KYOKUAI ”

CATALOGO

1897

PREM. STAB. TIPO-LITOGR. C. FERRARI



Fig. 7 Frontespizio del catalogo: *Collezione inviata dalla Società degli Artisti Giapponesi "Nippon Bigiutsu Kyokuai"*



Fig. 8 Takeuchi Seihō, *Bosco di bambù con torrente*, Kobe, collezione privata



Fig. 9 Fukui Kōtei, *Quaglie tra crisantemi*, Museo d'Arte Moderna, Venezia



Fig. 10 Araki Kanpo, *Fagiano tra piante autunnali*, Museo d'Arte Moderna, Venezia



Fig. 11 Imao Keinen, *Aquila con scimmia*, Museo Nazionale, Tokyo



Fig. 12 Taki Katei, *Pavoni*, Museo Nazionale, Tokyo



Fig. 13 *Bishamonten, il Guardiano del Nord*, Periodo Kamakura (sec. XII-XIII), Boston Museum of Art

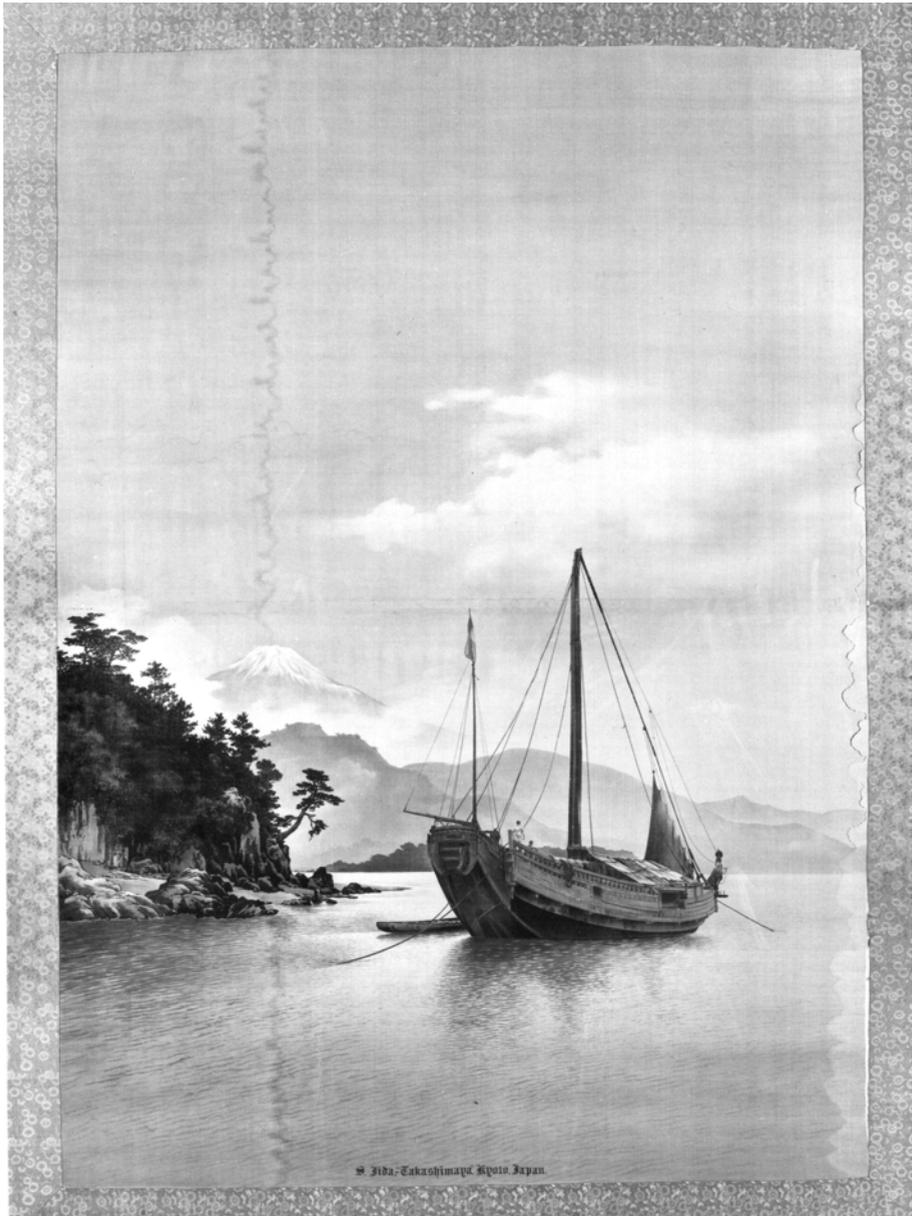


Fig. 14 Iida Shinshichi, *Veduta di Tagonoura*, Museo d'Arte Moderna, Venezia



Fig. 15 Tanaka Rishichi, *Dōjōji* – Ballo mascherato giapponese, da V. Pica, *L'arte giapponese*, in *La Vita Italiana*, 3, 1 settembre 1897, pp. 433-442



Fig. 16 Tanaka Rishichi, *Il generale Hachimantaro, inviato dal suo imperatore contro Sadato, feudatario potente della provincia di Hiraidzumi, nel passare a cavallo per Nagosonoseki s'imbatte in una fiorita di ciliegi e s'arresta, ammaliato, a contemplarli. L'argomento ispirò ad Hachimantaro stesso una poesia rimasta popolare*, da V. Pica, *L'arte giapponese*, in *La Vita Italiana*, 3, 1 settembre 1897, pp. 433-442



Fig. 17 Tanaka Rishichi, *Due pavoni*, Museo Nazionale, Tokyo



# CITTÀ D'ACQUA: L'IMMAGINE DI 'VENICE' RIFLESSA NELLA CITTÀ DI TOKYO

Hidenobu Jinnai

## **Premessa**

Il fatto che la città di Edo fosse una città d'acqua è piuttosto noto. La città di Tokyo di epoca moderna, invece, viene considerata spesso come una realtà trasformata in una città di terra sulla quale furono costruite linee ferroviarie e tramviarie. In realtà, la Tokyo che in epoca Meiji subentrò a Edo mantenne la sua fisionomia di città d'acqua ricca di fiumi e canali. Anche nei primi tempi dell'era Shōwa, lo spazio d'acqua restò importante per la città con il suo intenso viavai di barche, e tale caratteristica venne meno soltanto dopo la Seconda guerra mondiale.

Soprattutto il centro e la città bassa di Tokyo, caratterizzati da un reticolato di canali, venivano spesso paragonati a Venezia per questa somiglianza. Inoltre, a partire dall'era Meiji, proprio a Tokyo furono costruiti diversi edifici che sembravano una riproduzione dell'immagine architettonica di Venezia. Furono più volte proposti anche alcuni progetti intesi a creare uno spazio d'acqua che potesse ricalcare l'immagine di Venezia, così come alcuni architetti desideravano. Oppure per rivalutare Tokyo come città d'acqua, si sono spesso trovate affascinanti analogie tra questa città e Venezia. Nel dopoguerra, vennero realizzati alcuni spazi urbani che sembravano quasi una copia di Venezia. Insomma, Venezia ha sempre ricoperto un ruolo significativo nella rivalutazione dell'importanza dello spazio d'acqua di Tokyo.

Nel presente lavoro intendo analizzare i mutamenti che hanno interessato l'immagine di Venezia come città d'acqua riflessa nel contesto urbanistico di Tokyo. Nello stesso tempo esaminerò l'influenza che tale immagine ha avuto sulla rinascita di Tokyo come città d'acqua. Un fenomeno, questo, collocabile in primo luogo in epoca Meiji, ma che interessò anche i periodi Taishō e Shōwa.

## L'architettura veneziana introdotta da Josiah Conder come intermediario fra l'Oriente e l'Occidente

Aimé Humbert, il capo della delegazione diplomatica svizzera giunto in Giappone nel 1862, ovvero alla fine del governo shogunale dei Tokugawa, fu la prima persona che segnalò la somiglianza fra Venezia e Tokyo. Egli fece una visita lungo il fiume Sumida della città di Edo e apprezzò quel pittoresco spazio sull'acqua, animato e avvolto da un'atmosfera pacifica, che descrisse: «senza paragone nel mondo eccetto le fondamenta e piazze di Venezia, regina dell'Adriatico».<sup>1</sup>

All'epoca della modernizzazione Meiji fu Josiah Conder (1852-1920), architetto inglese nato a Londra, a introdurre per primo l'immagine di Venezia a Tokyo. Egli cominciava a dimostrare il suo talento come architetto quando fu invitato dal Ministero di Ingegneria (Kōbushō 工部省) nel 10° anno dell'era Meiji (1877). Diventò professore del Dipartimento di Architettura del Politecnico (Kōbudaigakkō zōkagakka 工部大学校造家学科, l'attuale Dipartimento di Architettura della Facoltà di Ingegneria presso l'Università di Tokyo) e, contemporaneamente, fu incaricato come consulente dell'Ufficio Edilizia del Ministero di Ingegneria. Egli contribuì alla formazione di studenti che avrebbero in seguito costituito la prima generazione di architetti in Giappone, fra cui Tatsuno Kingo, Katayama Tōkuma, Sone Tatsuzō e, pertanto, va considerato come il “padre degli architetti giapponesi”.

Conder progettò alcuni tra i maggiori edifici pubblici necessari a fare di Tokyo una capitale moderna; tra questi, il Museo di Ueno (1878) e il palazzo dell'Ufficio per lo sviluppo dello Hokkaidō (Hokkaidō kaitakushi 北海道開拓使, 1880). Il suo stile architettonico era singolare. Infatti, nel progettare le architetture moderne adeguate a un paese dell'Estremo Oriente com'era il Giappone, egli evitò una troppo diretta introduzione dello stile occidentale scegliendo invece lo stile islamico, il quale simboleggia la cultura dell'Oriente che sta appunto fra l'Europa e il Giappone. Egli adottò anche lo stile architettonico veneziano formatosi sotto l'influenza dell'Oriente, come un giusto intermediario fra l'Occidente e l'Oriente.<sup>2</sup>

Nell'Inghilterra del XIX secolo, dove Conder nacque e si formò, era diffusa la tendenza verso un romanticismo esotico e un interesse per l'Oriente, specie per l'India, la Cina e, anche, il Giappone. Conder stesso crebbe in un ambiente caratterizzato da un grande interesse per la cultura giapponese. Per

<sup>1</sup> Aimé Humbert, *Bakumatsu Nihon zue* (Immagini del Giappone alla fine del periodo Edo), trad. giapp. di Takahashi Kunitarō, Yūshōdō shoten, Tokyo 1970, vol. II, pp. 42-43. Il primo riferimento all'opera è in Hasegawa Takashi, *Toshi kairō* (Corridoio urbano), Sagami shobō, Tokyo 1975, pp. 73-74.

<sup>2</sup> Fujimori Terunobu, *Kokka no dezain* (Design dello stato), Sanseidō, Tokyo 1979, p. 117.

di più, durante il suo viaggio verso Giappone nel 1876, trascorse qualche giorno in Francia e, in novembre, soggiornò per circa un mese in Italia visitando Milano, Pavia, Verona, Genova, Venezia, Firenze, Roma, Pompei e Napoli, e disegnando schizzi di costruzioni in ogni città. Pertanto, aveva un'ottima conoscenza dell'architettura veneziana in cui si può leggere l'aspetto orientale d'influenza islamica.<sup>3</sup>

Per quanto riguarda il progetto del Museo di Ueno, il disegno originale (1876) è attribuito ad Antonio Fontanesi, a cui successe Conder che a sua volta modificò completamente lo stile originale e realizzò l'edificio in stile islamico (fig. 1).<sup>4</sup>

Per quanto riguarda invece l'Ufficio per lo Sviluppo dello Hokkaidō (compiuto nel 1880), esso fu realizzato in un luogo emblematico di Tokyo come città d'acqua. L'edificio, infatti, si trovava vicino al ponte di Eitai, con un'ampia veduta sull'acqua laddove il fiume Nihonbashi confluisce nel fiume Sumida (fig. 2). Il palazzo sorgeva isolato su un sito circondato dal basso recinto aperto dal portale e, quindi, il suo splendido aspetto esterno era visibile da tutti i quattro lati (fig. 3). Il disegno originale a colori eseguito dalla mano di Conder consente di capire che il palazzo era di colore rosso mattone (fig. 4). Nel pianoterra sono applicati gli archi tipici islamici di bicolore bianco-rosso, mentre al primo piano si aprono le finestre e i balconi di stile gotico-veneziano. Qui si può notare un elemento caratteristico dell'architettura veneziana, cioè una serie di arcate composta da due o tre archi trilobati e incorniciata da una riquadratura rettangolare. Lo stile che caratterizza l'aspetto esterno non è quello gotico originale diffuso nel Medioevo (XIV-XV secolo) ma quello neo-gotico veneziano, in quanto le arcate sono disposte più liberamente. È indubbio che Conder volle realizzare una costruzione che esprimesse in modo diretto l'immagine di Venezia, in un gradevole posto sull'acqua rappresentativo di Tokyo. Il fatto da notare è che i suoi studenti di allora, fra cui Tatsuno Kingo, concorsero a disegnare le piante nella fase di preparazione.<sup>5</sup>

### **L'architettura di stile veneziano progettata da Tatsuno Kingo**

Nell'aprile del 1888 Tatsuno Kingo (1854-1919), uno degli architetti giapponesi della prima generazione formati sotto la direzione di Conder, svilup-

---

<sup>3</sup> Onogi Shigekatsu, *Yoshiki no ishizue* (Base per lo stile), Sanseidō, Tokyo 1979, pp. 98-100.

<sup>4</sup> Kawahigashi Yoshiyuki, *Josaia Kondoru kenchiku zumenshū* (Collezione dei disegni di Josiah Conder), vol. 1, Chūō kōron bijutsu shuppan, Tokyo 1980, p. 27.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 31-32 e il catalogo curato da Noguchi Kōichi, *Yomigaeru bunmei kaika. Nihonbashi-Ginza-Tsukiji* (L'immagine ricostruita dell'epoca di modernizzazione. Nihonbashi, Ginza e Tsukiji), Chūō kuritsu kyōdo tenmonkan, Tokyo 2008, pp. 7-9.

pando l'insegnamento ricevuto dal suo maestro, realizzò un'architettura eccellente in una località sul maggiore canale di Tokyo, ossia il fiume Nihonbashi. Si tratta della residenza privata di Shibusawa Eiichi, il fondatore del mondo finanziario e industriale giapponese (figure 5-6). La pianta molto dettagliata realizzata dallo Stato Maggiore dell'Esercito nell'aprile del 1884 (fig. 7) mostra il terreno non ancora edificato, e ciò attesta che la costruzione della residenza fu avviata solo dopo questa data. Shibusawa auspicava che Tokyo diventasse un centro del commercio internazionale come Venezia e, serbandosi questa speranza, volle che la sua residenza fosse realizzata in stile veneziano e sorgesse in uno spazio affacciato sulla vasta distesa d'acqua.<sup>6</sup>

La residenza è composta di due piani e rivolta verso l'acqua, con la facciata divisa in tre parti secondo la maniera veneziana. La particolarità, però, è che la parte centrale è più larga rispetto alla consueta scansione in modo da rendere l'ingresso abbastanza largo con sei arcate consecutive. Tale struttura era diffusa nello stile bizantino (XII-XIII secolo) che precede il gotico. A quell'epoca, a Venezia la struttura del piano d'acqua così aperta da arcate serviva per lo scarico delle merci direttamente dalle imbarcazioni. In effetti, gli archi di quest'opera di Tatsuno assumono la forma semicircolare del bizantino e non quella a sesto acuto del gotico. Per esprimere lo stile bizantino, anche i medaglioni sono adoperati giustamente come elemento ornamentale.

Tatsuno Kingo si laureò nel Dipartimento di Architettura del Politecnico nel 12° anno Meiji (1879) e, in seguito, studiò architettura a Londra per quattro anni, sino al 1883. Prima di tornare in Giappone, dal marzo del 1882 viaggiò in Francia e in Italia per circa un anno, visitando diversi luoghi con capolavori architettonici che disegnò. Sappiamo che raggiunse l'Italia nel mese di dicembre e si sistemò a Venezia. A quel tempo lo scultore giapponese Naganuma Moriyoshi (1857-1942) viveva a Venezia, dove studiava presso il Regio Istituto di Belle Arti (l'attuale Accademia di Belle Arti) e insegnava la lingua giapponese alla Scuola Superiore di Commercio (l'attuale Università di Ca' Foscari, di cui questo Convegno ricorda l'istituzione). Tatsuno si recò a Venezia contando su Naganuma e approfittò dell'ospitalità del suo compatriota. Per fortuna sono conservate cinque cartoline che Tatsuno spedì a Naganuma da alcune località che egli visitò nel corso del suo viaggio in Italia. Questi materiali testimoniano, oltre all'amicizia fra i due, che Tatsuno si trasferì verso il 20 dicembre da Venezia a Firenze.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Fujimori T., *Kokka no dezain*, cit., p. 117.

<sup>7</sup> Ishii Motoaki, *Venezia to Nihon. Bijutsu o meguru kōryū* (Venezia e il Giappone. Scambi attorno alle arti), Brücke (Buryukke), Tokyo 1999, pp. 71-98. Si veda anche Chiba Mizuo, "Naganuma Moriyoshi fureai no hitobito", nel catalogo *Naganuma Moriyoshi to sono jidai ten* (Mostra su Naganuma Moriyoshi e la sua epoca), Museo di Ichinomiya, 2006.

Durante il suo soggiorno a Venezia di quasi venti giorni nel mese di dicembre del 1882, Tatsuno fu affascinato dall'architettura veneziana di cui osservò in dettaglio la struttura e gli ornamenti. Una esperienza, questa, che ebbe occasione di mettere a frutto quando, tornato in Giappone, gli venne affidato l'incarico di progettare la residenza di Shibusawa. Come già accennato, il suo maestro Conder aveva motivatamente utilizzato lo stile architettonico veneziano come intermediario fra l'Oriente e l'Occidente ed è assai probabile che anche ciò abbia influenzato assai il lavoro di Tatsuno.

La residenza di Shibusawa, tuttavia, non fu il primo progetto realizzato da Tatsuno in stile veneziano. In effetti, subito dopo il rientro dal suo soggiorno di studio a Londra, fu incaricato del progetto della Sede del Circolo dei Banchieri (Ginkō shūkaijō 銀行集会場), terminato nel 13° anno Meiji ovvero nel luglio del 1885 (fig. 8). Il palazzo si trovava nel quartiere Kabutochō nelle cui vicinanze sarebbe sorta in seguito la residenza di Shibusawa. Il palazzo mostra una forma classica ispirata all'architettura palladiana, mentre lo stile dell'architettura veneziana prevale invece nelle finestre ad arco incorniciate da una riquadratura rettangolare. Analoghe finestre in stile veneziano furono utilizzate anche per la Sede Centrale delle Telecomunicazioni del Ministero delle Poste e Telecomunicazioni (Teishinshō denshin honkyoku 逓信省電信本局) realizzata nel 1885 su progetto di Watanabe Ken, con cui collaborò Tatsuno Kigo (fig. 9). Progetto, questo, che fu probabilmente elaborato sotto la guida di Conder.<sup>8</sup>

### **L'immagine di Venezia rispecchiata sul fiume Nihonbashi**

Hirakawa Sukehiro spiega bene in un suo libro di come i giapponesi dell'era Meiji sognassero Venezia.<sup>9</sup> Egli ci racconta, ad esempio, che il medico e letterato Kinoshita Mokutarō (1885-1945) seguì, quando era liceale (1903-04), le lezioni di lettura ad alta voce del *Viaggio in Italia* di Goethe e divenne appassionato di Venezia. Guardando i gasometri di Shinagawa illuminati dal sole del tramonto, fantasticava che questi fossero San Giorgio Maggiore, mentre la residenza di Shibusawa sorta in Kabutochō gli appariva come una visione della Ca' d'Oro. Il giovane giapponese di allora, leggendo con diletto l'opera di Goethe, immaginava una Venezia che non conosceva

---

pp. 118-126. Desidero esprimere il mio ringraziamento al professore Ishii Motoaki per aver voluto gentilmente fornirmi l'informazione del soggiorno di Tatsuno Kingo a Venezia presso Naganuma Moriyoshi e segnalarmi l'esistenza del catalogo sopra citato.

<sup>8</sup> Fujimori T., *Kokka no dezain*, cit., pp. 111-112; Tamai Tetsuo (a cura di), *Yomigaeru Meiji no Tokyo* (L'immagine ricostruita di Tokyo nel periodo Meiji), Kadokawa shoten, Tokyo 1992, p. 35.

<sup>9</sup> Hirakawa Sukehiro, *Geijutsu ni arawareta Venezia* (Venezia descritta nell'arte), Uchida-rōkakuho, Tokyo 1962, pp. 252-265.

ancora, paragonandola alle sponde del quartiere Koamichō e al ponte di Kabutochō. Agli inizi degli anni Trenta dell'era Meiji fu pubblicata la prima versione in giapponese, tradotta da Mori Ōgai, de *L'improvvisatore* (1835) di Hans Christian Andersen, e ciò contribuì forse a stimolare un certo interesse del pubblico nipponico verso i luoghi lì narrati, preparandolo ad accogliere il *Viaggio in Italia* di Goethe (1816) che venne pubblicato in giapponese nel 1914. È interessante notare che la prima presentazione d'Italia e di Venezia al pubblico del mio paese si deve non ai letterari italiani ma ai poeti nordici che, spinti dal romanticismo dell'Europa meridionale, andavano verso sud in carrozza per ammirare la città d'acqua.

Come sottolinea Hirakawa, nella seconda metà dell'era Meiji, quando la residenza di Shibusawa in stile veneziano sorgeva sulla sponda del fiume Nihonbashi, ossia il canale maggiore, fra i giovani intellettuali giapponesi andò diffondendosi un clima intellettuale tale da pensare a Tokyo come a una città d'acqua paragonabile a Venezia. L'architetto Nakamura Mamoru (1890-1933) laureatosi all'Università Waseda, nel primo anno dell'era Taishō (1912) scrisse un saggio intitolato "Venice in Tokyo", dove illustrava un "progetto di parco sull'acqua" ed esprimeva la sua fantasiosa idea di creare una *Venezia* a Tokyo. Il progetto riguardava la zona che si estende sul tratto del fiume Nihonbashi fra il ponte di Edo e il ponte di Kabuto, la stessa zona nel cui centro sorgeva la residenza di Shibusawa di stile veneziano. Nonostante la sua passione per Venezia, Nakamura voleva però riprendere fortemente il gusto di Edo per realizzare questa *Venezia* che sarebbe nata appunto a Tokyo, così come descritto qui di seguito:

Tutte le case danno sull'acqua e ai loro ingressi si deve accedere con la nave. Fra le numerose costruzioni allineate ci devono essere tutti i tipi di locali come un teatro tradizionale, caffè, gallerie d'arte, ristoranti giapponesi e occidentali, cinema, ecc. Da qualche parte magari si troverà una piazza. Nella piazza verrà collocata una sala di concerto in modo che gli spettatori possano assistere a un concerto sia dalle navi sia dalle verande del ristorante.<sup>10</sup>

L'immagine della città d'acqua sul lungofiume di Nihonbashi ideata da Nakamura, dunque, è l'esito di una fusione dell'ambiente veneziano con quello di Edo; un'immagine, questa, senza dubbio molto attraente.

### **Spostamento dell'immagine di Venezia verso la baia di Tokyo e Fukagawa**

Dalla fine dell'era Meiji ai primi dell'era Taishō la funzione portuale si spostò all'area della baia di Tokyo, allontanandosi così dal centro originale

<sup>10</sup> Nakamura Mamoru, *Nakamura Mamoru ikō* (Scritti postumi di Nakamura Mamoru), Nakamura Mamoru ikō kankōkai, Tokyo 1936, pp. 380-385.

che, sin dall'epoca Edo, si trovava sul fiume Nihonbashi. Il luogo rappresentativo della città d'acqua, nel quale si rifletteva l'immagine di Venezia, andò spostandosi gradualmente verso la zona portuale sulla baia con fiumi e canali interni.

Nel 9° anno Taishō (1920) il pittore di stile occidentale Nakamura Fusetsu (1866-1943) scrisse un saggio breve sul tema “La baia di Tokyo, la Venezia dell'Oriente”. Nel saggio parlava di Tsukishima, un'isola-quartiere costruita nella seconda metà dell'era Meiji e conosciuta come una zona allegra con numerosi alberghi e locali, e descriveva con grande fantasia la città di Tokyo del futuro denominandola la “Venezia dell'Oriente”.<sup>11</sup>

In effetti, la pianta prospettica del 1921 mostra in primo piano Tsukishima, mentre attorno a quest'isola c'è un gran viavai di navi. Questa pianta illustra bene la presenza di una città d'acqua moderna e piena di animazione (fig. 10).

Nell'era Taishō, l'immagine di città d'acqua ispirata a Venezia venne recepita in primo luogo da Fukagawa, località che si estende a est del fiume Sumida (fig. 11). In una sua opera del 15° anno Taishō (1926), Nishimura Shinjirō argomentò le caratteristiche culturali ed economiche della zona di Fukagawa e la paragonò a Venezia in modo molto interessante.<sup>12</sup> È impressionante il brano iniziale, in cui egli cita una frase di Arthur Simmons e afferma come la scena dell'ingresso a Fukagawa attraverso il ponte Eitai sul fiume Sumida sia simile a quella di accesso a Venezia attraverso il ponte ferroviario dalla terraferma.<sup>13</sup> È una vera e propria comparazione romantica. A Fukagawa, prosegue l'autore, si sviluppavano le attività economiche e industriali sempre collegate all'acqua: per esempio anzitutto la pesca, un quartiere di piacere intorno al tempio shintoista (fig. 12) e i depositi di legname, poi il centro di distribuzione del riso nell'epoca moderna. E la ricchezza portata da tale industria nutriva una cultura brillante.

La zona centrale di Tokyo – la quale, nonostante l'ondata di occidentalizzazione e modernizzazione che aveva investito la capitale a partire dall'era Meiji, conservava l'aspetto di città d'acqua segnata da un'atmosfera tradizionale che risaliva ai tempi di Edo – fu devastata dal grande terremoto del Kantō il primo settembre del 12° anno dell'era Taishō (1923) e la zona sull'acqua perse gran parte dell'aspetto originario.

---

<sup>11</sup> Il saggio apparve nella rivista *Nihon oyobi Nihonjin* (Il Giappone e i giapponesi) all'interno del numero speciale primaverile del 1920. Cfr. Hashizume Shin'ya, *Attakamo shirenai Nihon. Maboroshi no toshi kenchikushi* (Il Giappone che poteva esserci. Storia dell'architettura urbana utopistica), Kinokuniya shoten, Tokyo 2005.

<sup>12</sup> Nishimura Shinjirō, *Edo Fukagawa jōcho no kenkyū* (Studio sull'atmosfera di Edo Fukagawa), Yūhō shoten, Tokyo 1971 (ed. or. 1926).

<sup>13</sup> Il ponte stradale (in origine Ponte del Littorio e oggi noto come Ponte della Libertà) che corre a fianco di quello ferroviario congiungendo Piazzale Roma alla terraferma fu infatti costruito solo agli inizi degli anni Trenta.

In questa stessa zona, in compenso, furono costruiti numerosi edifici moderni, ponti e passeggiate, i quali formarono una splendida città d'acqua. Il ruolo del trasporto navale fu considerato importante, e la costruzione e la manutenzione dei canali furono rafforzate. Così l'architettura e il design moderno in stile occidentale crearono una zona sull'acqua rinnovata, con un aspetto urbanistico molto bello; lo stretto rapporto fra la popolazione e l'acqua che esisteva sin dall'epoca Edo, tuttavia, si indebolì. Si indebolì cioè la consuetudine, peculiare nella mentalità dei giapponesi, di eseguire i riti trovando un elemento sacro nel rapporto con l'acqua oppure di godere di un banchetto sulla barca o lungo i corsi d'acqua. E a questo allentamento del legame tra residenti e acqua corrispose una pur momentanea eclissi del tentativo di paragonare Tokyo a Venezia.

### **Il sognare Venezia affidato al mercato popolare**

Nel dopoguerra, in una circostanza completamente diversa da quelle summenzionate, nacque a Tokyo un posto nel cui nome compare "Venice". Si tratta del Koiwa Venice Market (fig. 13). Koiwa era in origine un villaggio agricolo alla periferia est della città nel periodo Edo divenuto, verso la fine dell'era Meiji, un quartiere popolare dell'epoca moderna, che ancora oggi conserva un'atmosfera popolare.

In questa zona, risparmiata dalle devastazioni belliche, subito dopo la guerra presero a comparire in modo spontaneo numerose bancarelle davanti alla stazione. Per rimediare a tale situazione disordinata, sotto la guida dell'ente amministrativo fu pianificato e realizzato un mercato che si allungava per ben 300 metri, sfruttando lo spazio sopra il canale di irrigazione. Il mercato era praticamente una lunghissima fila di numerose costruzioni semplici a un solo piano, costruite su pali piantati sul canale. Ogni costruzione era di norma divisa verticalmente, in modo che le due parti fossero disposte spalla a spalla. Qui erano sistemati negozi di vario genere, taverne e numerose abitazioni. Nel suo diario *Danchōtei nichijō* 断腸亭日乗, Nagai Kafū scrisse che visitava spesso il mercato.

Sotto nessun profilo è possibile trovare punti in comune fra questo mercato e Venezia, tranne il canale. Il mercato era un simbolo di povertà, un luogo modesto e poco igienico; ciononostante era una meta preferita da molti e, dunque, molto animato. Non si sa chi sia stato a suggerire il nome Koiwa Venice Market, né perché fu chiamato così. Di certo, a suggerire l'immagine di Venezia fu la presenza di un canale qualsiasi che correva in un quartiere popolare: nel fatto si può leggere un certo romanticismo.

Più tardi, durante il periodo della ricostruzione economica del dopoguerra, il mercato venne a essere considerato superato e inadeguato per via

dell'elevato rischio di incendi e delle carenze sanitarie. Pur se era stata in origine una costruzione nata sotto la guida dell'ente amministrativo, intorno al 1951 veniva trattato come fosse un insediamento illegale e nel 1962 fu infine demolito.<sup>14</sup>

### **Città d'acqua che scompare e rinasce**

Gli anni Sessanta costituirono un periodo di sofferenza per lo spazio urbano sull'acqua di Tokyo. Prima delle Olimpiadi di Tokyo del 1964 numerosi fiumi, fosse e canali vennero riempiti o ricoperti allo scopo di modernizzare la città. La maggior parte delle autostrade costruite in centro corrono in so-prelevata seguendo i tratti dei canali, mortificando in tal modo lo splendido spazio sull'acqua.

La rivalutazione della caratteristica originale di Tokyo come “città d'acqua” ha preso corpo negli anni Ottanta. Ancora prima, già dagli inizi degli anni Settanta, la qualità dell'acqua del fiume Sumida migliorava gradualmente e, in seguito, anche la presenza dei pesci cominciò ad aumentare. Altro fatto positivo per la vita sui fiumi fu la ripresa di spettacoli pirotecnici e delle regate tra l'Università Keiō e l'Università Waseda.

Nel 1985 la circoscrizione di Kōtō iniziò a offrire un servizio di vaporetti sui canali interni; il presidente della locale amministrazione, infatti, formulò un progetto molto fantasioso per il suo territorio, quello cioè di trasformare l'area di Kōtō nella “Venezia del Giappone”. In effetti, questa circoscrizione conserva ancora molti dei canali che erano stati scavati a partire dal periodo Edo. Il fatto che il gruppo di architetti “Atelier Zo” progettò il piano dei pontili ha suscitato un grande interesse.<sup>15</sup>

Fra le zone sull'acqua a Tokyo, la prima rinascita avvenne sul fiume Sumida, il fiume materno che vive sempre nella memoria della gente. Sulla sponda dello stesso fiume, a nord di Asakusa, apparve il Teatro Kara della Città bassa (Shitamachi Karaza 下町唐座) (fig. 14), che nel 1988 Andō Tadao progettò per il drammaturgo Kara Jūrō conosciuto per le sue rappresentazioni in tenda. A questo proposito occorre ricordare che, con la fine del governo shogunale dei Tokugawa, il teatro *kabuki* si trasferì ad

---

<sup>14</sup> Kawanagi Hiroshi, un fotografo nato in prossimità di un canale a Fukagawa il quale continua a fotografare Venezia come attività principale della vita, ha svolto una ricerca riguardante il mercato sull'acqua che un tempo era esistito a Koiwa e che gli era familiare nella sua infanzia, i cui esiti sono in Kawanagi Hiroshi, *Koiwa Venice Market*, Laboratory of Regional Design with Ecology of Hōsei University, 2008.

<sup>15</sup> Il servizio di vaporetti gestito dalla circoscrizione di Kōtō è stato sospeso nel 1998. Nel 2000 l'azienda privata Kaiyō shōsen ha preso in gestione il servizio e continuato finché l'azienda stessa non ha dichiarato fallimento nel 2003. Da allora il servizio non viene effettuato.

Asakusa e qui si formò il borgo teatrale Saruwaka; per questa ragione Asakusa ha un'immagine di borgo tradizionale per il teatro. A quell'epoca la gente benestante andava a teatro in barca, proprio come a Venezia dove i nobili si recavano a teatro con imbarcazioni private. Il Teatro Kara della Città bassa fu costruito attorno al concetto di teatro temporaneo e mobile e dava le rappresentazioni per periodi limitati. Per questo teatro Andō Tadao prese ispirazione dal Teatro del Mondo realizzato sull'acqua a Venezia nel 1979 su progetto di Aldo Rossi, un architetto italiano molto popolare anche in Giappone. In effetti, l'opera di Andō assume ugualmente una forma geometrica con un tetto a cuspide come il Teatro del Mondo. Il Teatro del Mondo di Aldo Rossi fu un richiamo al nostro tempo del Teatro del Mondo, il teatro mobile apparso a Venezia nel XVI secolo. Esso rappresentò in maniera magnifica la cosmologia del Rinascimento: il teatro galleggiante si sposta sull'acqua di Venezia trainato da barche riccamente decorate con figuranti in costume, il che trasforma la città intera in uno spazio teatrale. Il Teatro Kara della Città bassa ereditò i geni del Rinascimento veneziano.

Nella seconda metà degli anni Ottanta, si riscontra il fenomeno eccesso del Water Front. La rivalutazione dello spazio sull'acqua è comunque un segno positivo. In quel periodo di "bubble economy", Tokyo guadagnò una grande importanza nel mondo finanziario internazionale. Al congresso internazionale organizzato dalla città di Venezia e dal Centro Internazionale Città d'Acqua che si tenne a Venezia nel 1991, fu conferito un premio a una comunità dell'isola di Tsukudajima, un ex-villaggio di pescatori (fig. 15). Il premio fu assegnato sulla base del fatto che gli abitanti dell'isola avevano ben conservato il proprio spazio di vita tradizionale e la propria identità culturale. In effetti, qui, accanto al "Rivercity 21" (un'area residenziale composta in edifici molto alti), rimane intatta un'area dove sorgono fittamente le case costruite in legno a due piani di tipo tradizionale. Questi abitanti hanno protetto la loro vita dall'ondata di sviluppo, grazie alla solidarietà della comunità locale incentrata attorno al tempio shintoista di Sumiyoshi. Nell'ufficio amministrativo del tempio è esposta un'opera commemorativa di vetro veneziano realizzata da un maestro veneziano. Per la rinascita della città d'acqua, l'immagine veneziana ha esercitato anche qui un ruolo rilevante.

### **Comparsa della Venezia virtuale**

Nel 1987, durante la "bubble economy", a Tokyo è comparso uno spazio urbano della Venezia virtuale. Si tratta dello spazio commerciale che si chiama "La Vita" realizzato a Jiyūgaoka, un quartiere preferito dalle donne e circondato da una zona verde residenziale che si stende lungo la linea

ferroviaria Tōyoko. Lo spazio sembra una riproduzione degli edifici, canali e piazze che esistono a Venezia. Si trovano qui negozi e botteghe molto chic, oltre a ristoranti, bar, boutique, gallerie, ecc. Nell'insieme si sente anche oggi un'atmosfera molto veneziana come città d'acqua (fig. 16). Questo spazio però è completamente virtuale; il suo sito si trova nella zona residenziale di entroterra e piena di verde, distante dall'area commerciale sviluppata intorno alla stazione di Jiyūgaoka, in un posto piacevole circondato da alberi e situato su un'altura cui si accede attraverso una salita. Insomma il sito non ha niente a che fare con i canali. Il sognare Venezia, in quel particolare periodo pieno di spirito di godimento, ha fatto nascere questo spazio commerciale elegante e unico realizzato sull'acqua artificiale.

In secondo luogo, l'immagine di Venezia è stata applicata in modo molto intenso per Tokyo DisneySea. Contrariamente a quello appena considerato, questo spazio è stato creato in diretta prossimità con il mare. DisneySea è il primo parco Disney tematico sul mare realizzato al mondo. Inaugurato nel settembre del 2001, esso è contiguo al ben noto Disneyland situato nella zona costiera di Urayasu, nella provincia di Chiba. DisneySea contiene le zone dedicate a sette mari del mondo; fra queste, il "Mediterranean harbor" che occupa un'area molto estesa edificata replicando una città portuale dell'Europa meridionale. All'interno di questa zona il posto più attraente è senza meno la Venezia virtuale, in cui sono riprodotti molti dei palazzi che si susseguono lungo il Canal Grande. Nell'ambiente caratterizzato da canali, ponti, fondamenta e un campo con vera da pozzo, si può godere la sensazione di essere a Venezia. Lungo le vie d'acqua passano persino molte gondole. L'intenzione, tuttavia, non sta nel creare una copia fedele all'originale. In effetti, si possono notare alcune sottili modificazioni, che interessano ad esempio le case dal punto di vista proporzionale e strutturale, le quali sono pur sempre basate su un'appropriata interpretazione delle caratteristiche di case autentiche.

Un altro esempio analogo a questo spazio virtuale è stato realizzato nella zona portuale di Nagoya; si tratta del "Villaggio Italia del porto di Nagoya", inaugurato nella primavera del 2005, l'anno dell'Expo di Aichi sul tema ambiente. Nel villaggio sorgono tanti palazzi che hanno l'aspetto veneziano, assieme alle riproduzioni del campanile di San Marco, della Torre dell'Orologio, di canali, ponti, palazzi, ecc. e lì passano anche le gondole. Il villaggio è in sostanza un complesso commerciale costruito da imprese di sviluppo turistico e composto da ristoranti, negozi, gallerie e divertimenti. Diversamente da Tokyo DisneySea che costituisce uno spazio appositamente separato dall'ambiente esterno, questo villaggio è aperto sulla scena portuale che si estende attorno al villaggio stesso.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Il complesso ha avuto inizialmente un gran successo; in seguito, tuttavia, si è registrata una

## Verso la rigenerazione della “Città d’acqua” autentica

Non solo a Tokyo ma anche da altre parti in Giappone si riscontra un movimento attivo per rigenerare una città d’acqua vera che, invece di creare uno spazio virtuale che imita Venezia, prenda ispirazione dalla città lagunare. A partire dal 2005, l’Ufficio Porti di Tokyo svolge una attività con lo slogan “Rinascimento dei canali” nelle tre zone di Shinagawa-Tennōzu-Shibaura, Tsukishima-Harumi e Toyosu, per favorire l’utilizzo attivo da parte degli abitanti e delle organizzazioni private di spazi sia di superficie sia delle sponde lungo l’acqua. L’autorità stabilisce una linea di condotta da seguire nell’allestimento di ristoranti, caffè e palcoscenici oppure per la realizzazione di pontili d’approdo per piccole imbarcazioni; un permesso, questo, che prima di allora veniva difficilmente concesso. Uno dei risultati concreti di questa politica è il primo ristorante galleggiante in Giappone, posto di fronte al ristorante-birreria “t.y.harbor”, ricavato da ex magazzino.

Per quanto riguarda l’ambiente urbano relativo a Sotobori (ossia il fosso esterno che, insieme al fosso interno, circondava il castello di Edo), si è cominciato a rivalutarlo dal punto di vista storico e naturalistico. Le circoscrizioni che sono attraversate dal fossato esterno, cioè quelle di Chiyoda, Minato e Shinjuku, hanno formato una commissione per effettuare le relative ricerche e, in seguito, hanno presentato un piano conservativo per il fosso.

Il Laboratory of Regional Design with Ecology of Hōsei University, di cui io sono direttore, dall’anno scorso organizza un concerto annuale sul bacino d’acqua del fosso esterno in vicinanza di Iidabashi, in collaborazione con il Tokyo Suijō Kurabu (ossia Tokyo Water Club),<sup>17</sup> fondato nel 1918 (fig. 17). L’idea è quella di tenere un concerto sulla sponda del fossato al quale parte degli spettatori assistono dalle trenta barche che sono di proprietà del club e che vengono ormeggiate in acqua. Ciò risulta essere un avvenimento culturale che riesce davvero a valorizzare lo spazio sull’acqua e che va al di là di una mera ispirazione a Venezia.

Quanto detto sinora mostra come Venezia sia stata e continui a essere per gli abitanti di Tokyo una sorta di presenza che contribuisce ad accrescere fra di loro la consapevolezza e l’importanza della propria città come “città d’acqua”.

---

marcata riduzione del numero dei visitatori (circa la metà). La situazione è stata aggravata dall’accusa di abusivismo edilizio per l’utilizzo di legname, il cui impiego come materiale edile non è consentito nell’area portuale. Per queste ragioni, nel maggio del 2008 il servizio commerciale è stato sospeso.

<sup>17</sup> Tokyo Suijō Club è stato fondato da Furukawa Kiyoshi, il nonno del proprietario attuale, con il sostegno del suo amico Goto Shinpei. Inizialmente esso era il club di canottaggio per il miglioramento delle condizioni fisiche dei giovani e ora gestisce anche il ristorante italiano “Canal Cafe”.

## A CITY OF WATER: THE IMAGE OF VENICE REFLECTED IN TOKYO

Hidenobu Jinnai

Edo, Tokyo's predecessor, has been personified as a city of water with its meandering rivers and canals ever since its days as an extensive castle town, founded by Tokugawa Ieyasu. From then onwards until modern times, land reclamation continued with new canals being built on each occasion. Thus, Tokyo retained its identity as a water city until the post-war 1960s. Tokyo's characteristics as a city of water, comparing it with Venice were discussed time and time again. Beginning at the end of Tokugawa Shogunate until the early Meiji Era, the Japanese were in direct contact with Western civilization, embracing all kinds of desires for the West and actively working to incorporate its advanced culture. As a result, Western teachers and scientists were invited to visit Japan and under their guidance, Japanese specialists came to be nurtured. Furthermore, immersed in the stimulating culture brought over from Western Europe, Japanese intellectuals came to shape a distinctive culture for the country. Japan also looked to Western Europe at a time of modern transformation of its urban space. Under such circumstances, it was always Venice that served as the role-model for the "water city" of Tokyo. From the Meiji Era to today, the image of Venice in varying manifestations has often overlapped with that of Tokyo, serving as the driving force behind a reassessment of Tokyo's inherent character as a "water city". In this analysis, I will be discussing the genealogy of Venice's image as a water city that was reflected in the urban context of Tokyo. Although the focus will primarily be on the Meiji Era, the report will cover a broad perspective with occasional references to the period covering the Taishō (1912-26) to Shōwa (1926-1989) Era.

水の都市：東京に映し出されたベニスのイメージ

陣内 秀信

東京の前身、江戸は、徳川家康がここに壮大な城下町を建設した時から、川と運河の水路が巡る水の都市の性格をもった。以後、近代に至るまで、埋立てを繰り返し、その都度、運河をつくってきたため、水の都市の性格は戦後の1960年頃まで持続した。東京をベニスと比較しながら、水の都市としての特徴を論ずる試みが、繰り返し登場した。幕末から明治初期の時期を皮切りに、西洋文明と本格的に接した日本人は、西欧への憧れを様々な形で抱き、その進んだ文化を取り入れようとつとめてきた。お抱え外国人技師が次々と招聘され、その教育の下で日本人の専門家も育って行った。あるいは、西欧からもたらされる文化的な刺激をたっぷり受けながら、日本の知識人は自国の文化を形成していった。都市空間を近代に向けて変化させるにも、西欧がモデルになった。その中であって、「水の都市」東京にとって、常にモデルはベニスだった。時代の進展とともに、その現われ方は変化した。明治から今日に至るまで、ベニスのイメージがしばしば東京に重ねられ、この都市が本来的にもつ「水の都市」の評価を再評価する原動力となってきたのである。

本稿では、東京のアーバンコンテクストに反映された水の都市としてのベニスのイメージの系譜を論じていきたい。その範囲は、明治を中心とするが、大正から昭和にかけてまで広げて見ていく。

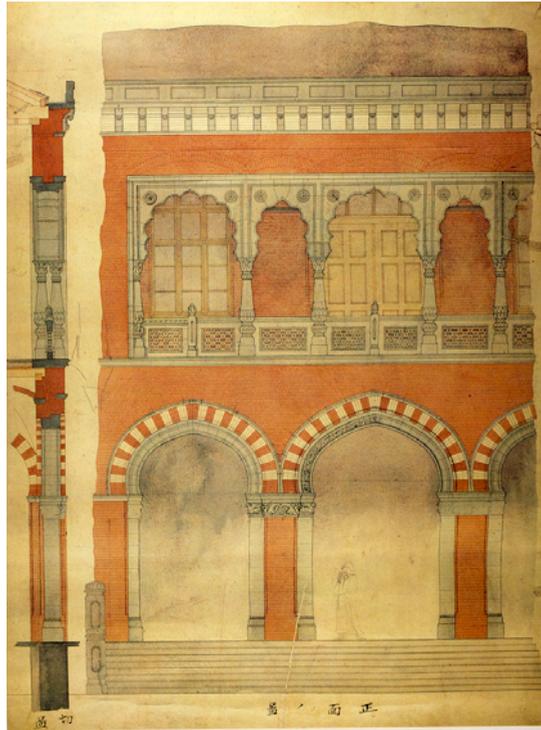


Fig. 1 Progetto del Museo di Ueno, Josiah Conder, 1878

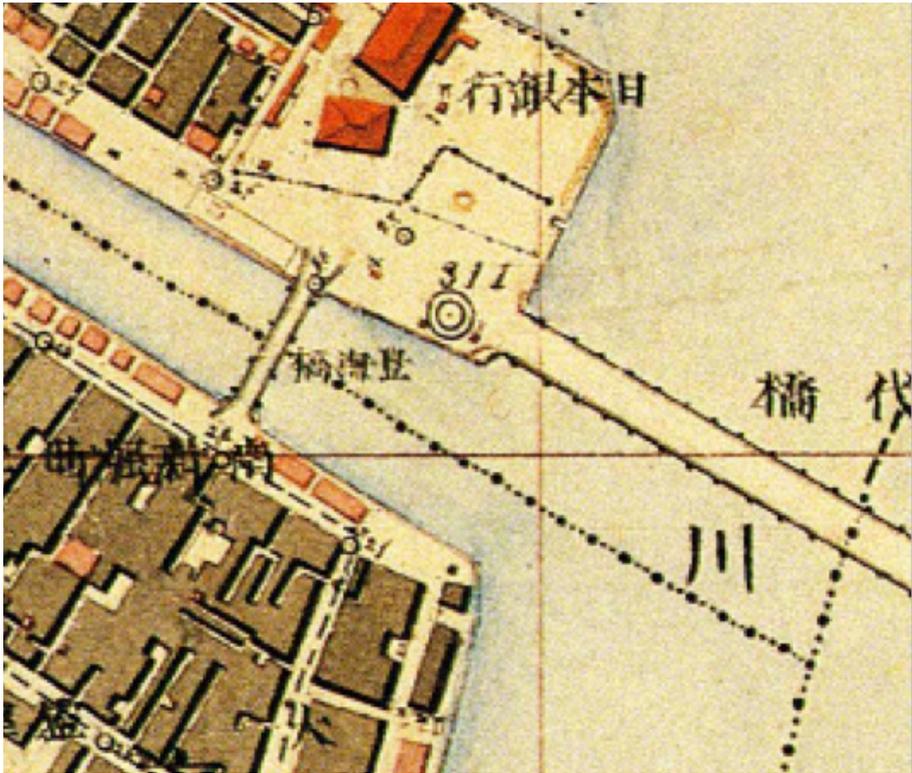


Fig. 2 Hokkaidō kaitakushi (particolare della pianta del 1884)



Fig. 3 Hokkaidō kaitakushi

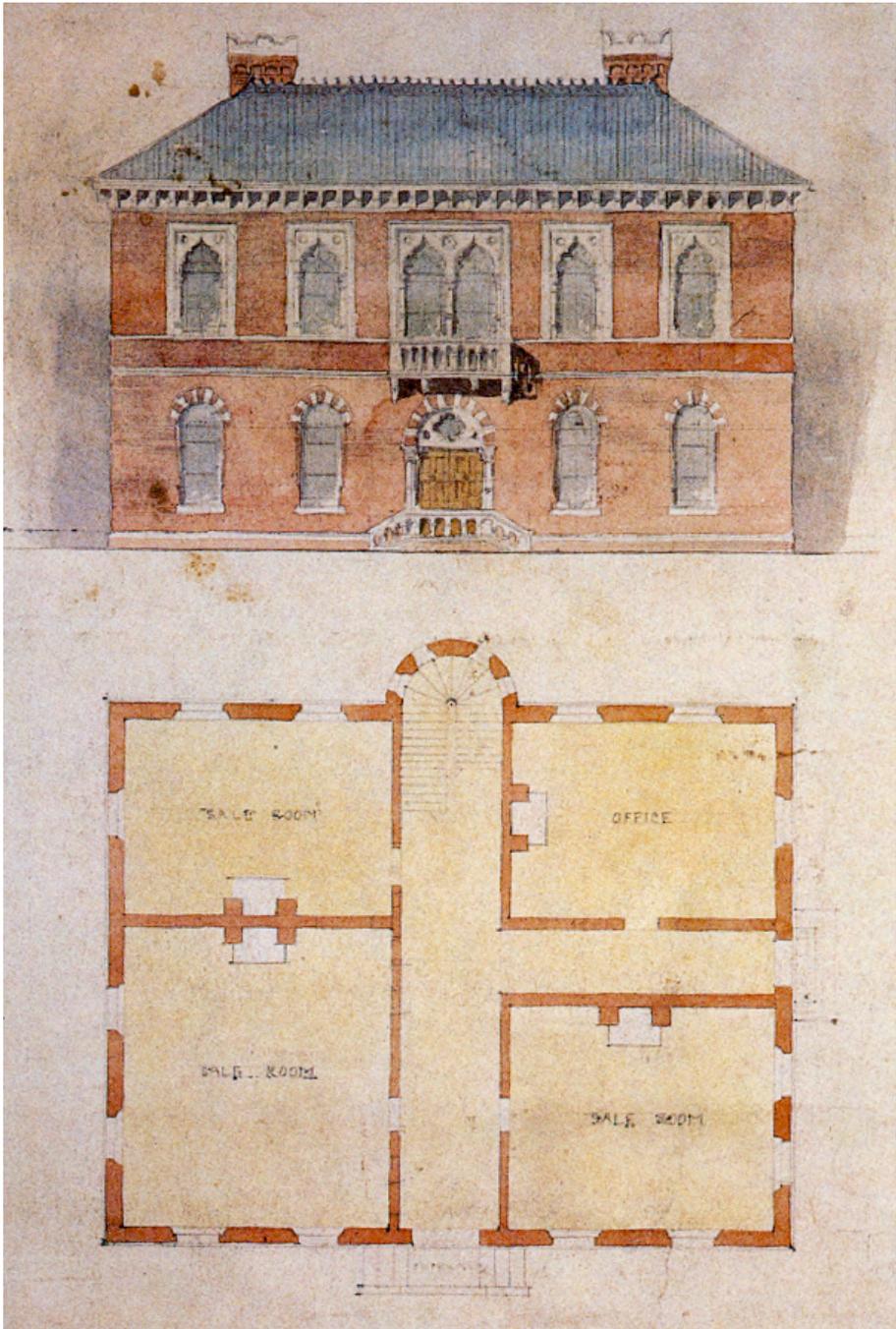


Fig. 4 Progetto di Hokkaidō kaitakushi, facciata e pianta del pianterreno, Tatsuno Kingo, 1878



Fig. 5 Palazzo Shibusawa e dintorni, Stampa di Inoue Tankei, 1888

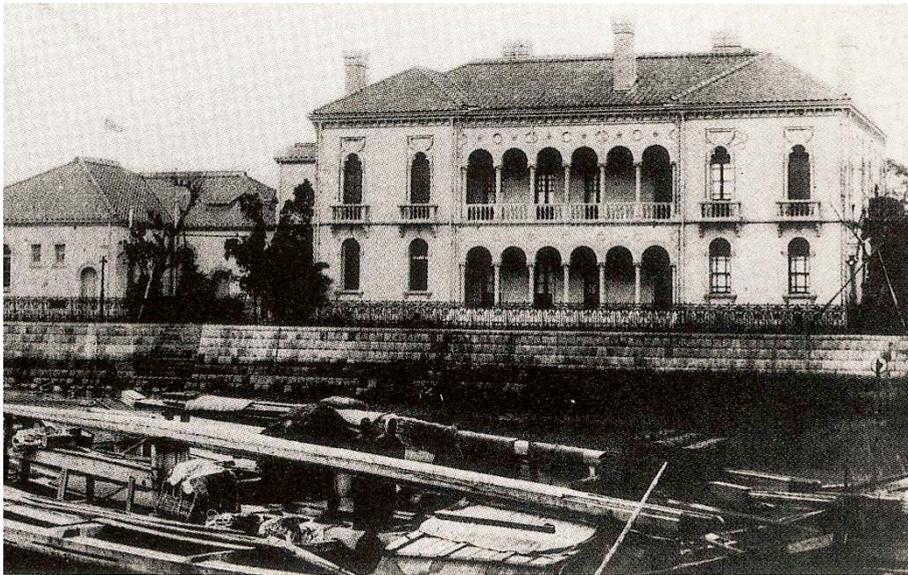


Fig. 6 Palazzo Shibusawa

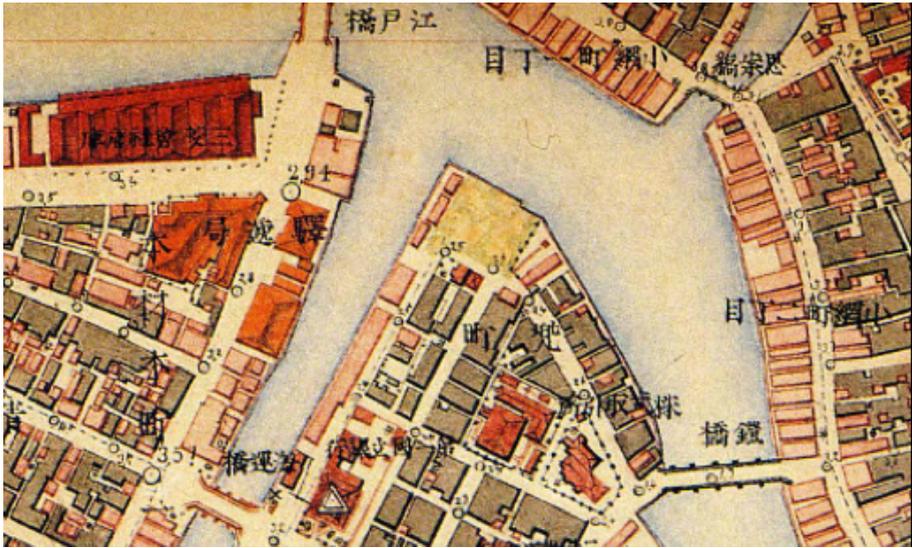


Fig. 7 Sito del Palazzo Shibusawa prima della costruzione (particolare della pianta del 1884)



Fig. 8 Ginkō shūkaijo



Fig. 9 Sede Centrale delle Telecomunicazioni



Fig.10 Tsukishima (particolare della pianta prospettica del 1921)

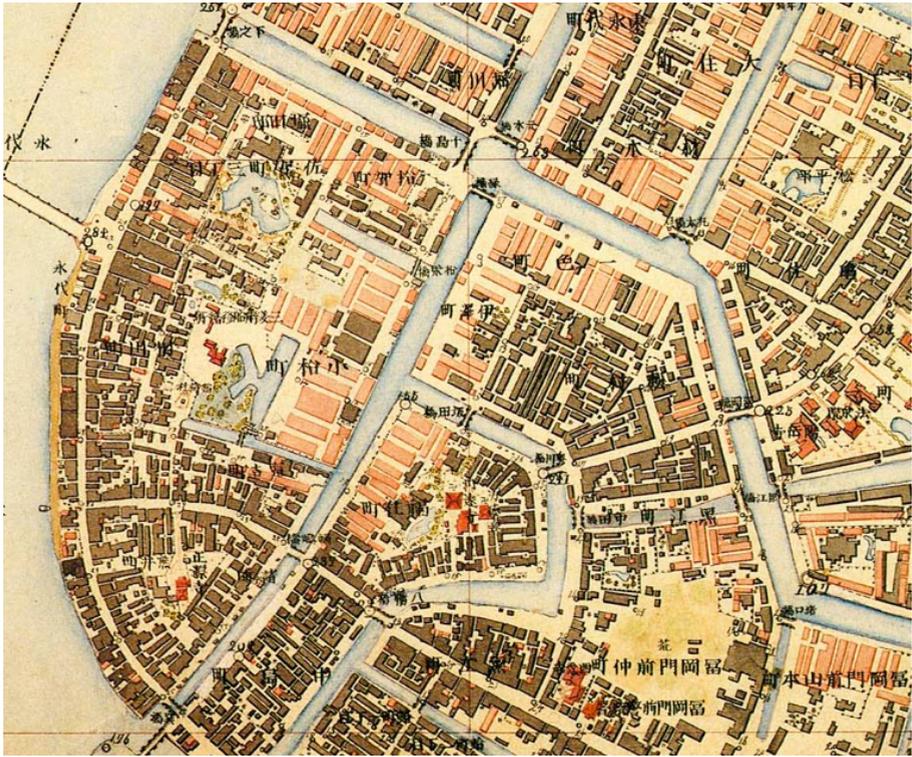


Fig.11 Fukagawa nella pianta del 1984



Fig. 12 Quartiere di piacere lungo il canale

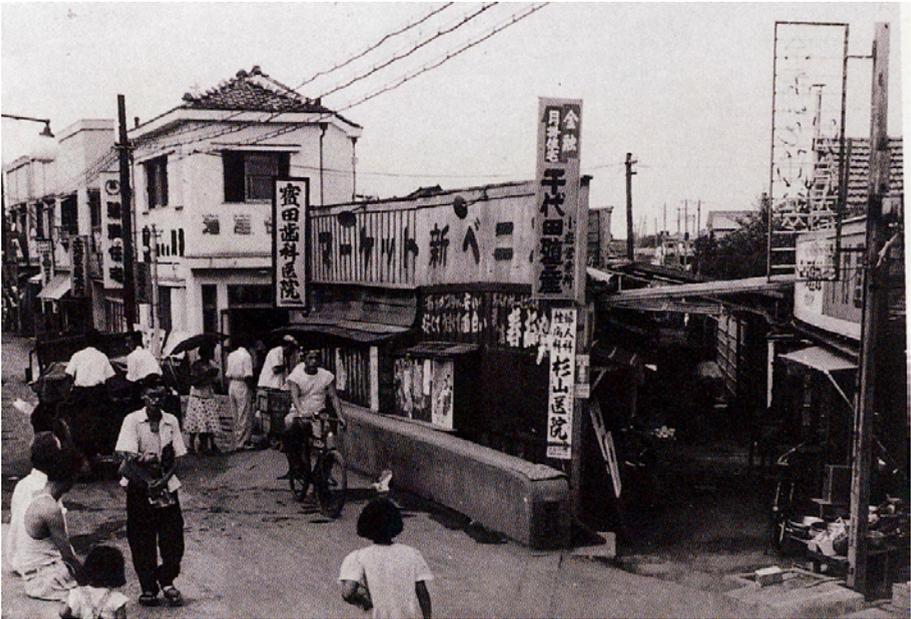


Fig. 13 Koiwa Venice Market, ca.1950



Fig. 14 Shitamachi Karaza, 1988



Fig. 15 Festa di ricevimento del premio veneziano a Tsukudajima, 1991



Fig. 16 “La Vita” a Jiyūgaoka



Fig. 17 Concerto sull'acqua, 2007



## LA RISPOSTA DEL GIAPPONE ALLA SFIDA MODERNIZZANTE DELL'OCCIDENTE

Franco Mazzei

Fin dall'inizio dei miei studi yamatologici sono stato affascinato dalla teoria sulle civiltà del grande storico comparativista Arnold Toynbee: le civiltà nascono e si sviluppano se riescono a dare risposte adeguate alle grandi sfide che di volta in volta hanno di fronte. E il Giappone per poter affermare la propria identità culturale di sfide ne ha dovuto affrontare tante! Sfide poste dalla natura innanzitutto: la telluricità del suolo, la ristrettezza dell'area coltivabile, i frequenti *tsunami* e, soprattutto, la sua insularità; e, fino al periodo Meiji, anche la marginalità geografica data la sua collocazione tra l'immenso Impero del Centro e la sterminata distesa dell'Oceano Pacifico. Dopo la Restaurazione Meiji (1868), il Giappone entra come attore protagonista nello scacchiere internazionale, contribuendo – insieme agli Stati Uniti – a trasformare il moderno sistema internazionale (o più correttamente “inter-statale”) nato con Vestfalia da europeo in un sistema realmente planetario.

Determinante è stata anche la sfida rappresentata dalla vicinanza della Cina, che agli albori della storia nipponica era già bimillenaria e per di più con una vocazione geopolitica accentuatamente universalistica. Dalla Cina il Giappone ha preso molto, dalla scrittura alle credenze religiose e alle istituzioni, ma scegliendo sempre con estrema ocularità. Ad esempio, non ha fatto propria la teoria menciana del “mandato celeste” (*tianming*) preferendo, come legittimazione della sovranità del *tennō*, principi ascrivibili (dinastici) rispetto a quelli acquisitivi (meritocratici) propri della tradizione politica cinese.

Due le grandi sfide che negli ultimi due secoli il Giappone ha dovuto affrontare: nella seconda metà del XIX, quella modernizzante lanciata dalle potenze dell'Europa, allora divenuta il centro del mondo per scienza, potenza e ricchezza; oggi, la sfida della globalizzazione, della “camicia di forza dorata” come è stata definita dal celebre pubblicista Thomas Friedman.

Sono consapevole delle critiche che sono state rivolte alla tesi toynbeiana a cui sopra si è accennato; in effetti, euristicamente utile soprattutto fra gli studiosi di Relazioni Internazionali, appare oggi una teoria basata sulla nozione di *fitness*, con cui si indica la capacità di far fronte a situazioni e sfide complesse, teoria questa che, come quella di Toynbee, ha come assunto una adeguata *response* alla *challenge*. Detto in breve, la sopravvivenza (= selezione) non dipenderebbe dalla forza individuale in una lotta con gli altri (come sostenuto dal darvinismo sociale e dalla *realpolitik*), bensì dalla capacità di un gruppo di cooperare e “creare valore” (*create value*), perseguendo quindi un approccio *win-win*, a somma positiva. Come ho cercato di dimostrare in altra sede, quest’approccio, derivato dalla scienza della complessità, sembra meglio attagliarsi alle società comunitaristiche del mondo sinico.<sup>1</sup>

Nel mio intervento – che in qualche modo si riallaccia a quello svolto in questa stessa Università dieci anni fa circa, per onorare la memoria del fine yamatologo e collega carissimo Paolo Beono Brocchieri –<sup>2</sup> farò alcune osservazioni sulla specificità della risposta del Giappone alla sfida modernizzante lanciata dall’Occidente, riprendendo temi da me già diffusamente trattati in diverse sedi, ma soffermandomi questa volta sull’aspetto comparativo con la Cina, la quale – come il Giappone – ha dovuto affrontare le medesime due sfide, ma con esito opposto.<sup>3</sup> Con le brevi riflessioni che seguono, cerco appunto di spiegare il perché delle diverse risposte date dalle due grandi potenze estremorientali privilegiando dal punto di vista analitico la dimensione geoculturale.

La tesi di fondo del mio intervento è che il particolarismo culturale sia uno dei principali fattori esplicativi dell’immediata ed efficace risposta data dal Giappone alla sfida imposta dalle potenze imperialistiche occidentali nella seconda metà del XIX secolo. La risposta consistette essenzialmente nell’adozione di un programma politico di tipo mercantile (alla List, per intenderci), sintetizzato nella formula *fukoku kyōhei* (paese ricco, esercito forte), e di un processo di modernizzazione di tipo ‘bidimensionale’, esplicitato nell’espressione *wakon yōsai*, generalmente tradotta “etica giapponese, tecnologia occidentale”. Ciò consentì al Giappone, pur conservando la propria identità culturale, d’appropriarsi della rivoluzione industriale e scientifica europea, diventare esso stesso una potenza coloniale e, in quanto tale, partecipare alla spartizione inter-imperialistica. È appena il caso di ricordare che lo stesso particolarismo spiegherebbe i “miracolosi” successi economici ot-

<sup>1</sup> Franco Mazzei e Vittorio Volpi, *Asia al centro*, UBE, Milano 2006; F. Mazzei, “Cosa rimane del Grande Timoniere a trent’anni dalla morte”, *Politica Internazionale*, numero su “Le vie dell’Oriente”, IPALMO, Roma 2008.

<sup>2</sup> Franco Mazzei, *Japanese Particularism and the Crisis of Western Modernity*, Università Ca’ Foscari di Venezia, Venezia 1999.

<sup>3</sup> Cfr. F. Mazzei e V. Volpi, *Asia al centro*, cit.

tenuti dal Giappone postbellico, annientato militarmente e distrutto economicamente, piegato e piagato da due bombe atomiche. Ma – per contrasto – è proprio questo particolarismo culturale una delle principali cause delle difficoltà che oggi incontra il Giappone nell'accettare i vincoli della deregolamentazione e della transnazionalizzazione imposti dalla globalizzazione.

Il particolarismo nipponico – che si contrappone all'universalismo cinese (“giapponese si nasce, cinese si diventa”) ma anche a quello occidentale – connota la geo-storia dall'Arcipelago fin dalle origini mitologiche, come testimoniato dalla “nippogonia” e dal mito della nascita per via sessuale (e non per creazione) del Paese a opera di due giovani *kami*. Il particolarismo moderno, che si trasforma a volte in “eccezionalismo culturale”, affonda le sue radici nel *sakoku* del periodo Tokugawa durante il quale il Giappone diventa culturalmente una “isola assoluta”, seppure percorsa da vivaci correnti di pensiero (*kokugaku*, *kogaku*, ecc.) alimentate anche da apporti provenienti dall'Europa (*rangaku*).

L'equilibrio tra immobilismo istituzionale del *bakuhan* (il sistema socio-politico imposto dagli *shōgun* Tokugawa) e il dinamismo sociale e intellettuale fu rotto dall'arrivo delle *kurobune*, le “navi nere” del commodoro Perry, che perentoriamente chiese l'apertura del Paese al commercio internazionale. Un gruppo di giovani samurai, per lo più di basso rango, accettò la sfida modernizzante realizzando con la Restaurazione Meiji trasformazioni che per la vastità e celerità colpiscono lo storico. Come s'è detto, il programma politico adottato era spiccatamente “mercantilista” in quanto finalizzava lo sviluppo economico (la rivoluzione industriale) al potere avendo come obiettivo prioritario trasformare il Giappone da un paese periferico e feudale in una grande potenza sul modello di quelle europee.

Ai fini della nostra analisi, ciò che va sottolineato non sono tanto i risultati – sorprendenti – ottenuti dal Giappone Meiji all'interno e nemmeno i successi ancor più sorprendenti di politica estera, quanto *le modalità del cambiamento* indicate nel secondo slogan sopra ricordato: combinare i valori della tradizione (riassunti nell'espressione *wakon*) con le nuove funzioni proprie della modernità (*yōsai*) e ritrovabili nell'Europa eletta a modello di riferimento al posto della Cina, considerata una «cattiva compagnia» (per usare una celebre espressione di Fukuzawa Yukichi). In questo modo, cercando di garantire continuità e mutamento, si adattavano le “antiche usanze” (le istituzioni) ai “nuovi bisogni” (funzioni), fattori endogeni a fattori esogeni, tradizione a innovazione.

La modernizzazione è stata il tema privilegiato dagli accademici soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, come lo è oggi la globalizzazione. Il celebre Convegno di Hakone, che si svolse nel 1960 nella pittoresca cittadina della provincia di Kanagawa con la mobilitazione dei maggiori esponenti della nipponistica mondiale, era centrato proprio su questo tema, e *pour cau-*

se...<sup>4</sup> Ma ciò che preme sottolineare è che sia coloro che si ispiravano al paradigma liberale (per lo più americani) sia gli studiosi di stampo marxista (per lo più giapponesi e molti europei) seguivano un medesimo modello esplicativo di tipo olistico, anche se tra loro erano divisi per *issues* e per assunti ideologici privilegiati.<sup>5</sup>

Eppure già agli inizi degli anni Settanta, qui in Italia, al Convegno Internazionale sull'Orientalismo organizzato da Adolfo Tamburello a Catanzaro (che segnò nel nostro Paese una svolta quanto meno nel campo della yamatologia),<sup>6</sup> fu avanzata l'ipotesi di una modernizzazione non olistica ma 'bi-dimensionale', ipotesi poi sviluppata al Convegno della Società degli Storici Italiani tenutosi a Macerata nel 1979.<sup>7</sup> Solo recentemente questo assunto, che prende le mosse dall'analisi comparativistica di C. E. Black,<sup>8</sup> è stato fatto

---

<sup>4</sup> Nel corso del Convegno, il cui obiettivo politico (nelle intenzioni della maggior parte degli organizzatori) era presentare la positiva esperienza del Giappone come modello di sviluppo per i paesi del "Terzo Mondo", John W. Hall, indiscusso leader della yamatologia americana e grande maestro di tutti gli yamatologi quanto meno della mia generazione, individuò le seguenti sette caratteristiche della modernizzazione:

- A comparatively high concentration of population in cities and the increasingly urban-centeredness of the total society.
- A relatively high degree of use of inanimate energy, the widespread circulation of commodities, and the growth of service facilities.
- Extensive spatial interaction of members of a society and the widespread participation of such members in economic and political affairs.
- Widespread literacy accompanied by the spread of secular, and increasingly scientific, orientation of the individual to his environment.
- An extensive and penetrative network of mass communication.
- The existence of large-scale social institutions such as government, business, industry and the increasingly bureaucratic organization of such institutions.
- Increased unification of large bodies of population under one control (nations) and the growing interaction of such units (international relations).

Cfr. John W. Hall, "Changing Conception of the Modernization of Japan", in Marius B. Jansen (ed.), *Changing Japanese Attitudes Toward Modernization*, Princeton University Press, Princeton 1965, p. 19. Per una rivalutazione del Convegno, cfr. Naofusa Hirai, "Traditional Culture and Modernization: Several Problems in the Case of Japan", *Cultural Identity and Modernization in Asian Countries: Proceedings of Kokugakuin University Centennial Symposium*, Institute for Japanese Culture and Classics Kokugakuin University, 1983.

<sup>5</sup> Su questo punto cfr. Franco Mazzei, "La transizione Tokugawa-Meiji. Dibattito interparadigmatico e approccio ermeneutico", in G. Amitrano, L. Caterina, G. De Marco (a cura di), *Studi in onore di Luigi Polese Remaggi*, L'Oriente - DSA, Series Minor LXIX, Napoli 2005, pp. 1-12.

<sup>6</sup> Ancora vivo è il ricordo del vivace dibattito sul nuovo ruolo dell'Orientalismo in Italia, cui tra gli altri parteciparono Luciano Petech, Lionello Lanciotti, Adolfo Tamburello, Paolo Beonio Brocchieri, Fosco Maraini, Franco Gatti, Stefano Bellieni.

<sup>7</sup> Franco Mazzei, "Storia e modernizzazione nelle società tradizionali", in *Il ruolo della storia e degli storici nelle civiltà, Atti del Convegno di Macerata*, 12-14 settembre 1979, Società degli Storici Italiani, La Grafica, Messina 1982, pp. 547-561.

<sup>8</sup> C. E. Black, *The Dynamic of Modernization. A Study in Comparative History*, Harper and Row, New York 1966 (trad. it. *La dinamica della modernizzazione. Studio di storia comparata*, Milano 1971).

proprio dai maggiori teorici della modernizzazione, a cominciare da Eisenstadt con la sua tesi sulle “modernità multiple”. Preso atto della complessa eterogeneità del mondo contemporaneo – eterogeneità culturale resa palese dopo la fine del bipolarismo e delle grandi ideologie con il radicalizzarsi dei processi identitari – il celebre sociologo vede la modernità come un susseguirsi di sviluppo e formazione, costituzione e ricostituzione di una varietà di programmi culturali e modelli istituzionali moderni.<sup>9</sup>

Il nostro assunto bidimensionale ben si adatta al modello *wakon yōsai* dei riformatori Meiji, che nel passaggio del Giappone alla modernità distinguono nettamente due livelli:

- a) le istituzioni, basate su antiche usanze, su valori storici radicati nell’ethos specifico di un popolo: *wakon*;
- b) le funzioni, i bisogni mutevoli, legati all’evoluzione delle conoscenze, segnatamente della tecnologia: *yōsai*.<sup>10</sup>

Le istituzioni sono di per sé *particolaristiche* e di *lunga durata*; le funzioni al contrario sono tendenzialmente universalistiche e hanno un ritmo di evoluzione di norma più accelerato. Ne consegue una possibile discrepanza temporale tra i due livelli, con conseguenze sociopolitiche spesso drammatiche: in pratica, un ritardo dell’atteggiamento mentale (*mind-set*) rispetto all’insieme di abilità tecniche (*skills-set*) ottenute dalle nuove conoscenze per soddisfare nuovi bisogni (nel caso specifico, i bisogni della modernità).

A questo riguardo, mi sembra interessante rilevare che la bidimensionalità è chiaramente rilevabile anche nel testo del Giuramento Imperiale in Cinque Articoli, (*Gokajō no seimon*), pronunciato solennemente dall’imperatore Meiji il 6 aprile 1868. Infatti, nell’art. 5 del Giuramento si contrappongono le “conoscenze” che si ottengono all’estero alle “fondamenta” del potere imperiale.

Conoscenze (*chishiki*) saranno ricercate in tutto il mondo e si rafforzeranno grandemente le fondamenta del potere imperiale (*kōki*).<sup>11</sup>

<sup>9</sup> S. N. Eisenstadt, “The Reconstruction of Religious Arenas in the Framework of ‘Multiple Modernities’”, in *Millennium - Journal of International Studies*, “Religion and International Relations” (a cura di P. Hatzopoulou e F. Petito), n. 29, 2000, pp. 591-611. Cfr. Franco Mazzei, “La violenza epistemologica nell’Orientalismo”, in *Parolechiave*, “Occidentalismi”, vol. 31, 2004.

<sup>10</sup> F. Mazzei, “Storia e modernizzazione nelle società tradizionali”, *cit.*

<sup>11</sup> In realtà, la strumentalità del sapere, o meglio l’idea di apprendere conoscenze dagli stranieri al fine di poterli dominare, era già ampiamente diffusa in Cina; la ritroviamo nella *Geografia illustrata delle nazioni marittime* di Wei Yuan (1794-1857), pubblicata nel 1844, che influenzò i riformisti giapponesi del periodo Meiji. Per un’analisi filologica del testo del “Giuramento” nel lungo e complesso corso della sua formulazione, cfr. Franco Mazzei, “La ‘teoria del governo assembleare’ e i primi esperimenti istituzionali del Giappone Meiji”, *Il Giappone*, XIV, 1974, in particolare pp. 20-30.

Il Giuramento, considerato il testo base del liberalismo nipponico, come è noto ha aperto la via al parlamentarismo occidentale e in questo senso (cioè, come fondamento della democrazia nipponica) è ricordato esplicitamente nella “dichiarazione di umanità” fatta dall’imperatore Shōwa su imposizione di MacArthur.<sup>12</sup>

Il modello di modernizzazione *wakon yōsai* si oppone non solo al modello olistico teorizzato in Occidente dai sostenitori sia del paradigma liberale sia di quello marxista, ma anche al modello adottato da alcuni paesi non-occidentali, come quello “kemalista”, adottato da Atatürk in Turchia dopo il crollo dell’Impero Ottomano, secondo cui dall’Occidente si dovrebbero importare sia funzioni sia istituzioni. Sotto questo aspetto, non dissimile fu quello brutalmente imposto in Persia (Iran) dallo Scià, poi spazzato via dalla rivoluzione komeinista del 1979 in nome dei valori della tradizione islamica che era stata ripudiata dall’élite al potere.

Detto in breve, il Giappone Meiji seppe sfuggire alla colonizzazione distinguendo tra modernizzazione e occidentalizzazione, ponendo una cesura tra “funzioni” (legate alle “nuove conoscenze”, che di per sé sono universalistiche e camminano velocemente) e “istituzioni” (legate alle antiche usanze che di per sé sono particolaristiche e che mutano più lentamente).<sup>13</sup> La straordinaria capacità del Giappone di adottare con facilità elementi estranei alla propria cultura senza dover ricorrere a bagni di sangue è favorita dal fatto che la cultura nipponica combina il *relativismo etico* (retaggio sinico, contrapposto all’assolutismo occidentale) con il proprio *particolarismo culturale*.<sup>14</sup> Secondo questo approccio, una delle cause delle difficoltà che incontrano ancora oggi la Turchia e l’Iran nel processo di modernizzazione andrebbe ricercata nel carattere universalistico della loro cultura (derivante dall’Islamismo) connotata da “assolutismo etico”, come lo è quella occidentale, sia della tradizione cristiana sia nella versione moderna nata con il cosiddetto Progetto Illuministico e basata sulla razionalità e la scienza, a differenza del mondo sinico la cui etica comunitaristica è atomizzata ed è basata sulla vergogna e non sul senso di colpa.

La validità della nostra ipotesi esplicativa ha un riscontro nella risposta, di segno opposto, data nello stesso periodo alla medesima sfida dalla Cina, tradizionalmente convinta d’essere *la* civiltà. Nella modernizzazione della Cina, in effetti, si scontravano due universalismi, l’*eurocentrismo* (universalismo forte per i suoi valori assoluti) e il *sinocentrismo* con il suo universal-

<sup>12</sup> Il riferimento è all’art. 1 del Giuramento che così recita: «Sarà istituita un’ampia assemblea e la politica governativa (*banki*) sarà decisa attraverso discussioni pubbliche (*kōron*)».

<sup>13</sup> *En passant* oggi questa distinzione è molto diffusa sotto lo slogan: «Si può essere moderni senza diventare occidentali», come ci ricorda Samuel Huntington nel suo discusso volume sullo scontro delle civiltà.

<sup>14</sup> Sotto questo aspetto, un altro elemento enfatizzato da alcuni studiosi è il carattere “reattivo” e non “pro-attivo” del Giappone, per cui la “pressione esterna” (*gaiatsu*, detta “sindrome delle *kurobune*”) è considerata un fattore dinamico necessario per il mutamento in Giappone.

simo debole causa del relativismo etico (una morale comunitaristica atomizzata sulla vergogna – a riprovazione sociale – e non sul senso di colpa individuale).<sup>15</sup>

Naturalmente non va sottovalutata la varietà dei concreti fattori endogeni di varia natura che in Giappone hanno favorito la modernizzazione. Fra i caratteri predisponenti lo sviluppo figurano fattori economici e culturali: tra i primi ricordiamo lo sviluppo delle forze produttive in agricoltura, la diffusione del *putting out-system* e del “profitto embrionale”, la commercializzazione e la monetarizzazione dell'economia accelerate come effetto secondario del *sankin kōtai*. Tra i secondi, l'alto grado di alfabetizzazione; la precoce urbanizzazione che, a differenza di quanto avvenuto in Europa, in Giappone ha preceduto l'industrializzazione; la forte coesione culturale e l'etica mercantile.<sup>16</sup> Né vanno sottaciuti i fattori esogeni: in particolare l'incapacità (o il disinteresse) delle forze capitalistiche esterne di inglobare l'Arcipelago trasformandolo in periferia anche perché ritenuto a quel tempo poco appetibile.

Il capitalismo giapponese, germinato dal basso nelle campagne delle province occidentali dell'Arcipelago, grazie alla “dissociazione contadina” e alla formazione di “profitto embrionale”, ma cresciuto in serra sotto la calda protezione dello Stato Meiji, si consolidò nell'arco di appena tre decenni con caratteristiche che in larga parte ritroveremo nella ricostruzione economica del secondo dopoguerra. La prima caratteristica, peraltro comune ai paesi cosiddetti *latecomers* nello sviluppo capitalistico come la Germania e l'Italia, era il ruolo determinante svolto dallo Stato, uno stato dirigista specialmente nel settore finanziario e nelle industrie strategico-militari che costituirono l'elemento catalizzatore del processo di consolidamento del capitale industriale. In particolare va ricordato che il *take-off* economico ebbe luogo con la “deflazione Matsukata” che, attraverso una durissima razionalizzazione delle imprese, consentì la formazione di grandi conglomerati oligopolistici, i futuri grandi *zaibatsu*. Nel settore privato alla preminenza del capitale monopolistico, rappresentato poi appunto dagli *zaibatsu*, si affiancava, in agricoltura, il sistema dei “proprietari parassiti” (*kisei jinushi*), la cui rendita fondiaria depositata nelle banche locali si trasformava in ‘capitale’. Questo di norma veniva investito nelle piccole aziende della filatura del cotone e della dipanatura della seta, che costituivano i veri settori trainanti della prima rivoluzione industriale giapponese. Pertanto la seconda caratteristica del modello di crescita del Giappone è un dualismo strutturale: pochi grandi gruppi

---

<sup>15</sup> Sulla recente evoluzione dell'universalismo europeo verso forme più *soft*, cfr. F. Mazzei, “Cosa rimane del Grande Timoniere”, *cit.*

<sup>16</sup> Su questo punto cfr. Paolo Beonio Brocchieri, *Religiosità e ideologia alle origini del Giappone moderno*, Il Mulino, Bologna 1998; Franco Mazzei, “Etica economica e spirito del capitalismo nella modernizzazione del Giappone”, *Il Giappone*, XXII, 1982, pp. 5-30.

da una parte e un esercito di piccole e medie imprese dall'altra. La terza era un sistema finanziario rigidamente regolamentato: preferenza per il credito bancario (a buon mercato), con abbondanza di risparmio.

Quel che gli studi più recenti mettono in rilievo è per l'appunto la continuità di queste tre connotazioni, dal Meiji al periodo Shōwa (sia pre che postbellico). Naturalmente, sono cambiate le strutture del potere, con una sterzata agli inizi degli anni Quaranta quando il sistema sociopolitico assume una *connotazione sociocorporativa da economia di guerra* che perdura anche dopo il 1945. A ciò poi, nel dopoguerra, si aggiunsero due altri elementi, il *sistema del 1951* (la cosiddetta "dottrina Yoshida") per la politica estera e il *set-up del 1955* per il sistema partitico: tutti questi elementi – i tre prebellici e i tre del dopoguerra – sono entrati definitivamente in crisi con la fine del bipolarismo che coincide con lo scoppio della bolla speculativa, dopo che il Giappone aveva raggiunto il massimo del suo sviluppo industriale e commerciale. Pertanto, ci sembra corretto considerare lo Stato Meiji uno "stato sviluppatista" *ante litteram*: uno stato rigidamente centralizzato e "forte" (cioè in grado di imporre ai grandi poteri interni ed esterni l'obiettivo primario, che è lo sviluppo del paese) che combina strutture di potere proprie della tradizione confuciana (una burocrazia elitaria, meritocratica e leale; un rapporto organico tra Stato e mano invisibile del mercato; rapporti socioeconomici tendenzialmente cooperativi e non conflittuali, ecc.) con «il modello weberiano moderno, tedesco o francese, dello Stato burocratico razionale (più adatto all'industrializzazione e alle forme moderne d'intervento economico)».<sup>17</sup>

Fin dalle sue origini la struttura del capitalismo giapponese, che già verso la fine del periodo Meiji (1868-1912) vede consolidarsi la fase 'monopolistica', presenta un doppio squilibrio: ritardo dello sviluppo agricolo rispetto a quello industriale nel suo complesso; debolezza dell'industria pesante rispetto a quella leggera. Questo squilibrio a sua volta si riflette in un atteggiamento bifronte in politica estera: forte dipendenza economica e politica dalle grandi potenze occidentali (Gran Bretagna e Stati Uniti) e accentuata aggressività verso i paesi dell'Asia Orientale (Corea, Taiwan e Cina).<sup>18</sup> Comunque sia, il Giappone – classico stato-nazione, contrariamente alla Cina che è un paese-continente con una cultura di tipo universalistico – a cavallo tra il XIX e il XX secolo s'inserisce con facilità nel sistema vestfaliano imposto dalle potenze europee; e, con la creazione di un proprio impero coloniale, negli

---

<sup>17</sup> Ph. S. Golup, "Lo 'Stato di sviluppo' asiatico", *I Seminari di Le Monde Diplomatique*, Quarta Conferenza, Bologna 24 maggio 2005. La nozione di "stato sviluppatista" è stata teorizzata da Chalmers Johnson in un celebre studio sul MITI (*MITI and the Japanese Miracle*, Stanford University Press, Stanford 1982); per un'applicazione all'Asia Orientale, cfr. F. Mazzei e V. Volpi, *Asia al centro*, cit.; si veda pure M. Woo-Cumings (ed), *The Developmental State*, Cornell University Press, New York 1999.

<sup>18</sup> Franco Mazzei, *Il capitalismo giapponese. Gli stadi di sviluppo*, Liguori, Napoli 1979.

anni Trenta cerca di unificare l'Asia Orientale e del Sud-est 'nipponizzandola'. L'olocausto atomico porrà fine a questo tentativo.

Secondo alcuni studiosi, specie di formazione marxista, i governi giapponesi del periodo Meiji avrebbero dovuto perseguire una politica di allargamento della domanda interna e di redistribuzione del reddito, anziché imitare l'imperialismo occidentale aggredendo i paesi vicini. C'è da chiedersi come realisticamente i governanti giapponesi avrebbero potuto allargare la domanda interna, date le oggettive condizioni socioeconomiche del Giappone da una parte e i pesanti condizionamenti posti dalle potenze occidentali dall'altra: l'alternativa (questa era la convinzione degli oligarchi di Tokyo che a quel tempo erano gli "interpreti della volontà del *tennō*") era la semi-colonizzazione del Paese, così come era accaduto alla Cina.<sup>19</sup>

Soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, si è molto discusso se nella natura stessa della Restaurazione Meiji (qualificata come una rivoluzione borghese incompleta dalla scuola *Kōza*)<sup>20</sup> fossero già iscritte le future scelte di politica sia interna che estera. Il dibattito può riassumersi come segue: era possibile aumentare i consumi interni (e quindi elevare le condizioni di vita del popolo giapponese), anziché conquistare militarmente mercati nei vicini deboli paesi asiatici? La risposta ci sembra fin troppo ovvia (seppur con il senno del poi).

Un'altra questione molto dibattuta riguarda la valutazione degli effetti di lungo periodo dell'espansionismo nipponico, soprattutto sul processo di decolonizzazione. A parte la complessità del giudizio storiografico sull'imperialismo giapponese, innescato dalla Restaurazione Meiji e consolidato nel 1895 con la guerra sino-giapponese per concludersi nel 1945 con la resa senza condizioni, mi sembra che ci sia un sostanziale accordo tra gli storici nell'individuazione di almeno tre conseguenze fondamentali per il corso della storia mondiale:

1. destabilizzò prima la Cina e poi la Russia, facilitando in entrambi i paesi la fine dell'istituto monarchico-imperiale;
2. diede un colpo mortale al colonialismo europeo in Estremo Oriente e nel sub-continente indiano;
3. infine, spinse gli Stati Uniti ad abbandonare la tradizionale politica di isolazionismo per poi assumere il ruolo attivo di superpotenza durante la Guerra Fredda.

---

<sup>19</sup> Franco Mazzei, "La Costituzione Meiji. Il ruolo del *Tennō*", *Il Giappone*, XXXI, Roma 1993, pp. 5-54. Comunque sia, sarebbe difficile negare che la scelta dell'industrializzazione rapida, unitamente a una notevole crescita demografica, abbia spinto il Giappone verso una politica estera espansionistica. In particolare, era diventato un problema cruciale per il Giappone lo squilibrio venutosi a creare tra l'aumento della popolazione, determinato anche dal miglioramento delle condizioni di vita e dalla diffusione delle cure della moderna medicina, e le risorse disponibili.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

L'onda d'urto dell'espansionismo coloniale europeo colpì in pieno la Cina in una fase di profondo e prolungato declino: potere centrale indebolito, crisi economica e impopolarità della dinastia Qing d'origine mancese; diffusione di forze centrifughe in un paese vastissimo che, a differenza dell'Europa e del Giappone, non aveva sperimentato una significativa fase di decentramento feudale;<sup>21</sup> frequenti rivolte e diffusione delle società segrete – tutti segni della “revoca del mandato celeste” (*geming*, in giapponese *kakumei*). È in questo periodo che si afferma – come ideologia politica – il nazionalismo etnico adottato dall'Occidente, avente nel mirino un duplice obiettivo: l'abbattimento della dinastia mancese e la resistenza agli occidentali.

Intanto, la prima Guerra dell'oppio (1839-42) aveva segnato l'inizio del “secolo dell'umiliazione” della Cina, che si sarebbe concluso con la proclamazione della Repubblica Popolare Cinese da parte di Mao Zedong il primo ottobre 1949. La reazione cinese alla sfida occidentale fu quella di un paese ferito, fiero della propria civiltà di fronte all'aggressione dei “barbari” (gli occidentali) e dei “nani” (i giapponesi). L'Impero del Centro fu percorso da una vasta e violenta ondata xenofoba: la sanguinosa Rivolta dei Boxer, appoggiati della Corte imperiale, nel 1900 diede il destro alle potenze occidentali e al Giappone di intervenire con violenza inaudita. Il risultato fu il tentativo smembramento della Cina da parte delle potenze coloniali che con una serie di “trattati ineguali” godevano di diritti di extraterritorialità e altri privilegi esorbitanti.

Anche in Cina non mancarono tentativi di modernizzazione, che la più recente storiografia sta rivalutando. Dopo la rivolta dei Taiping (1850-64), il primo tentativo fu il Movimento di *zhiqiang* (autorafforzamento) o Yangwu yundong (Movimento degli ‘affari occidentali’), organizzato sotto l'impulso di letterati e funzionari riformisti, fra cui Zeng Guofan (1811-1872). Obiettivo del movimento era riformare l'economia e rafforzare la difesa del paese mediante un programma apparentemente analogo a “paese ricco, esercito forte” del Giappone Meiji.

Il movimento per l'occidentalizzazione in campo scientifico e tecnologico fu teorizzato dal matematico e cartografo Feng Guifen (1809-1874), il quale auspicava l'introduzione strumentale del sapere occidentale. La formula della modernizzazione della Cina, attribuita a Zhang Zhidong (1837-1909), è per l'appunto la seguente:

---

<sup>21</sup> In Cina è stato predominante l'ordinamento “burocratico” – che corrisponde in Giappone all'organizzazione *gunken* del periodo di Nara creato sulla base del sistema *ritsuryō* – rispetto a quello “feudale” (*hōken*). Cfr. Franco Mazzei, *Moduli sociali di base nel Giappone antico. Struttura e funzioni delle famiglie (ko) dei registri di famiglia conservati nello Shōsōin*, Suppl. n. 13, Annali Istituto Orientale di Napoli, vol. 37 (1977), fasc. 4.

*Zhongxue wei ti*  
*Xixue wei yong*

Il sapere cinese come fondamento (*ti*),  
il sapere occidentale come mezzo (*yong*).

In realtà la formula esatta, che si trova nell'Esortazione allo studio di Zhang, è la seguente:

Il sapere antico come fondamento,  
il sapere nuovo come mezzo.<sup>22</sup>

In genere gli storici hanno assimilato questa formula al *wakon yōsai* dei riformatori Meiji. In realtà, esiste una differenza sostanziale: le due dimensioni presenti in quella Meiji, vale a dire *kon* (etica/istituzioni) e *sai* (tecniche/bisogni), nella formula cinese sono unificate nella nozione di *xue* (sapere, conoscenza), e questo perché il carattere universalistico della cultura cinese rendeva difficile ammettere una pluralità di culture (di sistemi di valori). E questo aiuta anche a spiegare perché i politici e gli intellettuali cinesi del tempo facevano fatica ad accettare l'ordine statale vestfaliano europeo, basato sulla eguaglianza formale degli Stati (*guo*) e quindi in contrasto con il sistema gerarchico dell'ordine sinocentrico e dell'universalismo della concezione del *tianxia* (tutto sotto il cielo);<sup>23</sup> un sistema quello europeo che – come abbiamo visto – il particolarista Giappone invece fece immediatamente proprio.

Nel 1898 il giovane imperatore Guangxu (regno: 1875-1908), affiancato da riformatori come Kang Youwei (1858-1927) che era il massimo esponente dei cosiddetti riformisti,<sup>24</sup> con la Riforma dei 100 giorni (11 giugno-21 settembre 1898) si propose di imitare l'imperatore Meiji, ma in condizioni opposte in termini sia di legittimità sia di clima sociale. A questo interessante tentativo riformistico pose drammaticamente fine Cixi, l'imperatrice vedova zia di Guangxu che, preso il potere nel 1861, lo mantenne fino alla morte nel 1908. In questo ebbe l'appoggio dell'aristocrazia mancese, dell'esercito e della fazione più conservatrice della Corte.

Per comprendere il diverso esito del processo riformista in Giappone e in Cina bisogna anche tener presente che i riformatori Meiji beneficiavano non solo dell'appoggio di una corrente politica legittimistica, ostile allo shoguna-

<sup>22</sup> Cfr. Ssu-yü Tang e J. K. Fairbank (eds), *China's Response to the West. A Documentary Survey, 1839-1923*, Atheneum, New York 1963.

<sup>23</sup> Significativamente, per il riformista Kang Youwei, «l'uomo deve essere considerato non come *guomin* ma come *tianmin*».

<sup>24</sup> Sostenitori dei "testi antichi" (*jinwen*) contrapposti ai rivoluzionari dei "testi antichi" (*guwen*) e ai nazionalisti; cfr. Mario Sabatini e Paolo Santangelo, *Storia della Cina*, "Storia Universale", vol. 26, Il Corriere della Sera, Milano 2005, p. 555.

to considerato usurpatore dei poteri del *tennō*, ma anche di un capitalismo mercantile già sviluppato attorno al “Mediterraneo interno”, in particolare nel distretto del Kinai (Kobe, Osaka). L’imperatore Guangxu si trovava in una situazione opposta: la sua legittimità era in discussione, soprattutto dopo l’introduzione dall’Occidente del nazionalismo moderno, e il clima sociale gli era sfavorevole. Fu questo un tentativo fallito di riforma dall’alto, anche perché non rispondeva a una domanda profonda del Paese.

Fallita la riforma dei Cento giorni, grazie alla traduzione di opere di pensatori occidentali come Adam Smith e Herbert e alla diffusione dei temi del darwinismo sociale, letterati e riformatori fecero ricorso anche alle altre due grandi ideologie politiche dell’Occidente – il liberalismo e il marxismo – a scapito della tradizione confuciana, che solo ai nostri giorni sembra invece predominare.<sup>25</sup> È interessante rilevare che, con la nascita del nazionalismo, il Cinese assunse una dimensione identitaria nuova, di tipo *etnico* (essere di etnia *han*), che si sommava a quella *politica* (essere membro del *Zhongguo*) e a quella *culturale* (essere membro del *Tianxia*).<sup>26</sup> Comunque sia, la Cina riuscì a evitare la piena colonizzazione, giacché il controllo degli Occidentali non si estese all’interno del Paese ma fu limitato alle regioni marittime.

Le risposte date dalle due potenze estremorientali alla globalizzazione postbipolare sono di segno opposto rispetto a quelle date alla sfida modernizzante: immediata ed efficace la risposta cinese, lenta e incerta quella giapponese. In effetti, l’estendersi del fenomeno della transnazionalizzazione e della de-nazionalizzazione (quindi, la continua erosione degli Stati dal basso e dall’alto) penalizza il particolarista Giappone, favorendo invece l’universalista Cina che, dopo il “secolo dell’umiliazione” e il trauma del maoismo, sembra trovarsi a proprio agio in un mondo sempre più deregolamentato.

La Cina, traendo i massimi vantaggi dalla globalizzazione, sta trasformando la geoeconomia mondiale spostando l’asse dall’Atlantico al Pacifico; tra l’altro ha spinto fuori dal lungo tunnel della crisi il Giappone, i cui straordinari *atouts*<sup>27</sup> peraltro gli hanno consentito di continuare a essere – nonostante la lunga e profonda crisi – la seconda potenza economica mondiale. Più in generale si può affermare che il Giappone, “uscito dall’Asia” (*datsu-A*) un secolo e mezzo fa circa, al tempo della Restaurazione Meiji, e dopo

<sup>25</sup> D. A. Bell, *China’s New Confucianism. Politics and Everyday Life in a Changing Society*, Princeton University Press, Princeton 2008, secondo cui non la democrazia liberale ma una sorta di “confucianesimo di sinistra” potrebbe rimpiazzare il comunismo in Cina.

<sup>26</sup> Sulla triplice identità dei cinesi cfr. F. Mazzei e V. Volpi, *Asia al centro*, cit.

<sup>27</sup> I tre principali *atouts* sono un capitale umano unico al mondo; un sistema politico democratico, stabile e con un diffuso consenso sociale; un ambiente geografico favorevole: relazioni commerciali e finanziarie solide e sempre più intense con le coste asiatiche, americane e oceaniche, soprattutto con i due maggiori mercati del mondo (USA e cinese).

cinquant'anni di pacifismo e isolazionismo, sembra oggi di nuovo "entrare in Asia" (*nyū-A*). Non sono pochi gli analisti che vedono in questo "rientro del Giappone in Asia" l'inizio di una nuova era nella relazione nippo-cinese, finora tormentata da un clima di ambiguità, con effetti di grande rilievo non solo a livello regionale ma fors'anche sul piano sistemico, consentendo all'Asia di ritrovare il posto ai vertici dell'economia internazionale che per lunghi secoli aveva occupato prima della rivoluzione industriale europea.

## THE CHALLENGE OF MODERNIZATION: JAPAN'S RESPONSE TO THE WEST

Franco Mazzei

One of the most complex and problematic challenges that Japan has had to face in the course of its history is that of modernization. A challenge presented by Western powers and more recently, by the process of globalization. The observations put forward in the analysis deal with how specific the Japanese response has been to this challenge. Although I will be looking again at themes which have already been discussed in detail elsewhere, on this occasion, I will be giving particular attention to drawing a comparison with China, which – as in the case of Japan – has also had to face the same two challenges from the West and globalization, but with different results. The brief analysis that then follows will attempt to explain the differences in approach by the two super-Asian powers in their response to the challenge of modernization, with an emphasis on analysing the geo-cultural aspect. The principle argument which lies at the centre of this analysis is that Japan's cultural distinctiveness was a major and incisive factor in shaping its immediate and efficient response to the imperial powers of the West during the second half of the XIX century. In essence, this response was a political one and involved the adoption of a trade policy (as in the case of List, for example), which can be summed up by the term *fukoku kyōhei* (rich country, strong army), and the process of a type of two-dimensional modernization, which is reflected in the expression *wakon yōsai*, generally translated as “Japanese ethics, Western technology”. As a result, Japan was able to take on the industrial and scientific revolution in Europe and transform itself into a colonial power capable of competing with the leading imperial players, while at the same time safeguarding and maintaining its distinctive cultural identity.

## 西洋の近代化の挑戦に対する日本の対応

フランコ・マツツエイ

西洋が投げかけた近代化の挑戦は、日本がその歴史上対面しなければならなかった、最も複雑で問題を含む挑戦のひとつである。本稿では、それに対する日本の対応の特性について、いくつかの考察を提示する。このテーマについてはさまざまな機会にすでに扱ってきたが、本稿では特に日本と、やはり同様の挑戦に対処することを強いられつつ正反対の結果を生んだ、中国との比較に焦点をあてたい。続いて、文化地理的要素を重視しつつ、なぜ極東の二大国がこのように異なる対応策をだしたのかについて考察したい。本稿の主張は、19世紀後半に西洋帝国主義勢力によって課された挑戦に対し、日本が素早く効果的に応じることができたのは、ひとつには文化的特異性によって説明できるということである。日本の対応策は主として、「富国強兵」という言葉に端的に表される、重商主義の政策の採用にあった。同時に、「和魂洋才」という言葉に明らかな、「二元的な」近代化プロセスをとることであった。それにより、日本は文化的アイデンティティを保ちつつ、ヨーロッパの産業・科学革命の成果を自分のものとすることができ、自ら植民地を有する大国となって、帝国主義大国間の世界分割に参加することが可能になったのである。

NATSUME SŌSEKI:  
L'OCCIDENTE COME SOGNO E FANTASIA

Maria Teresa Orsi

Vorrei iniziare con una citazione:

Mineko si fermò davanti a un quadro. “Guarda, deve essere Venezia”. Questo era evidente anche a Sanshirō. Non poteva essere altro che Venezia. Pensò che avrebbe voluto salire su una gondola. Aveva visto quella parola fin da quando era alle scuole superiori e gli piaceva. Non vi era dubbio che su una gondola si potesse salire solo in compagnia di una donna. In silenzio osservò l’acqua azzurra, gli alti edifici che sorgevano ai due lati, la loro immagine che si rifletteva capovolta nel canale, le macchie rossastre che punteggiavano i riflessi.<sup>1</sup>

Siamo all’interno di un romanzo, *Sanshirō*, scritto da Sōseki nel 1908: Sanshirō, il giovane provinciale che dal sud si è trasferito a Tokyo per seguire i corsi dell’Università, si trova a visitare una mostra di pittura e si ferma davanti a un quadro (di un pittore giapponese di cui non sappiamo il nome) che raffigura, per l’appunto, Venezia. La descrizione di Venezia, per quanto stereotipata, ma illuminata dai colori e dalla luce dell’Impressionismo, può essere letta come una dimostrazione di quell’interesse che Sōseki avrebbe talvolta dimostrato per l’Italia.

In Italia, in realtà, lo scrittore giapponese si era fermato assai poco, passando nell’ottobre del 1900, durante il viaggio che lo portava in Inghilterra. Una breve sosta, che egli avrebbe annotato con poche frasi all’interno del suo diario. Qualche parola di ammirazione per il Palazzo reale di Napoli e le sue chiese imponenti, per le statue di marmo custodite nel museo, un certo interesse per le sue strade lastricate: e poi qualche annotazione sui disagi di quel viaggio, l’impossibilità, a Genova, di salire sul treno per Torino perché tutti i posti erano occupati, e il suo imbarazzo quando, alla fine, dopo aver

---

<sup>1</sup> Natsume Sōseki, *Sanshirō*, Iwanami bunko, Tokyo 1990, p. 199.

aspettato un secondo treno si trova in mezzo a questi “stranieri” che lo guardano incuriositi.<sup>2</sup>

Non troviamo quindi nel diario di Sōseki alcun sintomo della sindrome di Stendhal e neppure particolareggiate descrizioni di un viaggio che comunque era stato troppo breve e che non si sarebbe ripetuto. Assai più che alle sue dirette esperienze, Sōseki sembra essersi invece ispirato all’immagine che dell’Italia si era fatto attraverso una serie di letture, interessato come sembrava essere non tanto a un’esperienza concreta in questo paese, quanto alla sua cultura, ai suoi poeti, pittori artisti e scienziati. Nella sua vasta biblioteca troviamo un’Italia riflessa attraverso le opere di Dante Alighieri (di cui egli possedeva anche un’edizione in lingua italiana del 1903) e poi traduzioni inglesi di Boccaccio, Leonardo, Machiavelli, Torquato Tasso, ma anche di D’Annunzio, Leopardi, Benedetto Croce, Lombroso, Mantegazza. Per non parlare poi di un’altra Italia, quella forse ancora più affascinante agli occhi di Sōseki, quella filtrata dalla sensibilità romantico-tenebroso-gotica di scrittori come Horace Walpole, o John Webster, dai romanzi storici di Bulwer-Lytton, dai drammi di Shakespeare, ma soprattutto dai saggi di Walter Pater o Ruskin.<sup>3</sup>

Nei romanzi di Sōseki i nomi di buona parte degli artisti italiani, soprattutto i pittori, compaiono fuggacemente, citati quasi per caso, Leonardo, Raffaello e Andrea del Sarto, accanto a maestri giapponesi del XVIII secolo come Nagasawa Rosetsu o Itō Jakuchū, o ai nomi principali dell’*ukiyo*. Talvolta offrono spunti per curiosi aneddoti, probabilmente tratti da qualche biografia inglese o inventati dallo scrittore: valga per tutti l’episodio di Leonardo da Vinci e dei suoi pericolosi esperimenti sull’uso del veleno o quello di Salvator Rosa che si mescolava ai briganti per poterli meglio dipingere. Oppure, con quel gusto per l’ironia che aleggia nei suoi primi romanzi, non ancora pervasi dall’ansia esistenziale e dallo sconforto per un Giappone che cambia troppo e troppo in fretta, l’Italia emerge come argomento di una solenne e improbabile lezione universitaria. Siamo ancora all’interno di *Sanshirō*: «Perché non sei venuto a lezione?» chiede a Sanshirō un suo compagno di università. «Oggi hanno spiegato come fanno gli italiani a mangiare gli spaghetti».<sup>4</sup>

Epurata da sommi artisti e scienziati in grado di esprimere concetti ed emozioni di significato universale, che oggi, nell’epoca della globalizzazione, si definirebbero “deterritorializzati”, vediamo trasparire un’immagine dell’Italia fatta di gondole e spaghetti. Sōseki vedeva l’Italia davvero così? Certamente no. Il fatto è che egli qui mette sul tappeto la sua ironia e il suo

<sup>2</sup> Natsume Sōseki, *Sōseki nikki*, Iwanami bunko, Tokyo 1990, pp. 17-18.

<sup>3</sup> Cfr. *Sōseki bunko mokuroku* (Catalog of Soseki collection), Bibliographical Series of Tohoku University Library Special Collection, No 1, Tohoku University Library, Sendai 1971.

<sup>4</sup> Natsume S., *Sanshirō*, cit., p. 67.

sguardo non è rivolto al nostro paese, ma alla percezione che i giapponesi ne avevano. E non si tratta dei giapponesi sprovveduti, bensì di quelli che sono o aspirano a essere considerati intellettuali, in fondo il più frequente oggetto dell'umorismo di Sōseki. Lo stesso Sanshirō poi, con la sua idea ingenua di Venezia, più che un giovane provinciale sembra il prototipo di chi nutre la sua visione del mondo con gli stereotipi più banali, forse non solo quelli che circolavano tra gli studenti di un secolo fa, ma anche tra i turisti *embedded* del terzo millennio.

L'Italia è un frammento di quell'Europa la cui graduale, faticosa scoperta costituisce un passo fondamentale nel percorso formativo e artistico di Sōseki. A dominare questo percorso, e in fondo non poteva essere altrimenti sia alla luce dei dati biografici riguardanti lo scrittore sia per i rapporti di forza esistenti a fine Ottocento tra le nazioni del Vecchio continente, è il suo soggiorno in Inghilterra, esperienza disastrosa per molti versi – come è ben noto – ma che ha permesso probabilmente allo scrittore non solo di ricavare una più salda coscienza della propria identità come giapponese, di elaborare una teoria della letteratura e di scrivere alcuni fra i suoi racconti più affascinanti, ma soprattutto di vivere (o meglio di assorbire attraverso intense letture, matte e disperatissime) l'atmosfera di quel fin de siècle, di quel momento di fermenti intellettuali che, mentre si spegneva la fiamma del Romanticismo, portavano verso il Simbolismo e l'Art nouveau, che tanto profondamente avrebbero influenzato lo scrittore. Fermenti peraltro che, al di là dei confini della letteratura, attraversavano, dagli impressionisti ai preraffaelliti, il territorio della pittura.

Entra dunque in gioco un altro cardine fondamentale della poetica di Sōseki: il binomio letteratura e pittura, per Sōseki inscindibile. Di per sé questo non è un dato particolarmente originale, né per la cultura europea né per quella giapponese, ma qui è necessario metterlo in evidenza perché i punti di contatto, le corrispondenze avrebbe detto Baudelaire, tra le arti sorelle costituiscono proprio un modo per far dialogare i due mondi – ovvero l'Oriente e l'Occidente – in cui Sōseki si trova a muoversi. Sono determinanti, forse perfino condizionanti, le convergenze tra letteratura e pittura per quelle correnti artistiche con cui Sōseki entra in contatto: romanticismo, realismo, simbolismo, tappe salienti di una storia dell'arte a trecentosessanta gradi che si va strutturando sulla base di una consapevolezza che si adagia nell'auto-referenzialità: una propensione, questa, che rischia di affiorare quando si esalta la centralità della figura dell'artista e dell'intellettuale, il cui compito è di andare al di là della normale percezione del mondo, che si fregia di avere una sensibilità eccezionalmente sviluppata, capace di avventurarsi dove i comuni mortali non immaginano neppure di potere andare.

Sōseki guarda con attenzione e ammirazione, ma anche con una certa dose di scetticismo. È certamente immune sia dalle classicistiche teorie di Lessing, il quale tendeva a privilegiare le differenze che pongono in contrasto le

due arti – la letteratura essendo dinamica nel tempo e nello spazio, la pittura prigioniera della staticità dell’immagine – sia dalle teorie che avranno la piena manifestazione all’inizio del XX secolo, quelle in cui si parla di poesia pura, di pittura che diviene astratta e liberata dal soggetto. Sōseki avverte il fascino del presupposto romantico che cancella le vecchie codificazioni delle teorie estetiche, che ama le trasposizioni da un’arte all’altra, concede all’una il diritto di ispirarsi all’altra, parla di una mutua fascinazione e consiglia alla letteratura, se non di operare una forzata annessione della pittura, almeno di guardare senza reticenze in quello specchio che la pittura le offre. Il mondo esterno – ci dice Sōseki stesso all’interno di *Kusamakura* (Guanciali d’erba) del 1906 – «si contempla come un quadro o si legge come un libro di poesie»,<sup>5</sup> e in effetti, nella sua opera, possiamo riconoscere un repertorio di registri e temi dove le due arti si intersecano. E non manca nemmeno uno sforzo impressionistico di riversare la forza espressiva del colore in pagine letterarie, sulla base di un cromatismo esasperato che vuole quasi essere un tentativo di rubare alla pittura la magia che le regala l’intelligibilità immediata dell’immagine.<sup>6</sup>

In questo contesto l’Occidente irrompe come sogno e fantasia, grazie all’esaltazione della soggettività che si fonde col gusto per la rivisitazione storica da un lato, della mitologia, che è poi l’immaginazione che si fa storia, dall’altro. E di sogni e fantasia si nutre buona parte della produzione di Sōseki, soprattutto nel primo periodo della sua carriera, quando proprio lui, lo scrittore che sarebbe stato considerato il padre della letteratura moderna, capace di fare propri i principi, troppo semplicisticamente attribuiti all’influenza occidentale, del realismo, del razionalismo, dell’Illuminismo, dimostrava invece una forte propensione per il mistero, per la soglia impercettibile che separa il soprannaturale e il reale, per la fragilità della mente umana incapace di liberarsi dal fascino ambiguo di presenze misteriose, di eventi che esita a razionalizzare.

L’ironia e il distacco proteggono Sōseki dagli eccessi. Il suo gusto della misura resta sovrano. L’Occidente e le sue effervescenze culturali, quanto più vengono approfonditi, lasciano spazio a riflessioni che si traducono, nei racconti e nei romanzi, in semplici spunti, o si colorano addirittura di benevola ironia, senza quell’effetto di drammatizzazione che caratterizza molte opere occidentali dell’epoca. E se il Romanticismo sfocia nel simbolismo, con la sua pregnante, quasi ossessiva rincorsa tra pittura e letteratura, se alla realtà materiale si antepone la vibrante presenza del mistero, ovvero di quella terra avvolta nelle nebbie che si cela in ciascuno di noi e si manifesta solo

<sup>5</sup> Natsume Sōseki, *Kusamakura* (Guanciali d’erba), Iwanami bunko, Tokyo 1990, p. 12.

<sup>6</sup> A questo proposito si veda Maria Teresa Orsi, “Il romanzo come pittura: il modello di Natsume Sōseki”, *Asiatica Venetiana*, 4, 1999, pp. 185-204.

a sprazzi, in pulsioni improvvise, ricordi, più spesso nel sogno, Sōseki, attento, coglie, rielabora, trasforma.

Atmosfere decadenti e magiche nel contempo. Le si ottengono, inesorabilmente quando i piani si moltiplicano e ci si perde in un labirinto di richiami che non sono mai ostentazione di erudizione, ma costituiscono l'unica strada, Sōseki ne è convinto, per entrare in quel terreno ancora in parte sconosciuto che è l'Occidente, con la sua storia, i suoi miti, le sue illusioni. Da questo labirinto, seguendo il filo d'Arianna, Sōseki esce portando con sé atmosfere e immagini. Queste atmosfere vanno da una pura e semplice riproposta di un passato leggendario in un ambiente esotico – la storia d'amore fra Lancilloto e Ginevra che emerge dalle pagine di *Kairokō* (Ode funebre) del 1905, alla stregata ricostruzione di una fosca torre di Londra e dei fantasmi che nasconde e che sembrano riaffiorare nelle sue stanze (*Rondontō*, La torre di Londra, 1905), fino al romanticismo struggente che troviamo in *Yume jūya* (Sogni di dieci notti) del 1908, in particolare nel *Sogno della prima notte*: e laddove, come nelle opere della maturità, la ragione prevale e lo sguardo dello scrittore si concentra sulla realtà che lo circonda, sui drammi individuali dei suoi personaggi e su una critica amara verso la superficialità e i compromessi della società in cui vive, il sogno resta sempre come una valvola di salvezza, un mondo in cui le delusioni e l'amarazza possono farsi più leggere.

Lasciamo parlare Sōseki:

Ho fatto questo sogno.

Ero seduto a braccia conserte accanto al viso di una donna distesa supina che a bassa voce esclamava: “Sto morendo!”

Il delicato ovale del viso era nel mezzo del cuscino ricoperto dai lunghi capelli. Sul fondo delle guance pallide risaltava il caldo colore del sangue, e le labbra erano di un bel rosso. Non sembrava stesse sul punto di morire, tuttavia ripeté in modo chiaro e con un filo di voce: “Sto morendo!”

Le credetti. Guardandola dritto negli occhi le chiesi se veramente sarebbe di lì a poco spirata. Mentre ripeteva quelle parole sgranò gli occhi, e la mia immagine aleggiò nitida nelle pupille corvine dei suoi grandi occhi lucidi circondati da lunghe ciglia.<sup>7</sup>

È il primo dei *Sogni di dieci notti* (1908), e la figura della giovane donna morente, dalle lunghe ciglia ai capelli sciolti attorno al viso, alle guance pallide è essa stessa un'icona di una certa tipologia romantico-decadente, che si completa nelle pagine successive con la luna che si riflette nella conchiglia, il frammento di stella caduto che diventa lapide, il giglio che fiorisce sulla tomba della donna dopo cento anni. Se per un attimo isoliamo fra gli altri at-

---

<sup>7</sup> La traduzione del brano è opera di Andrea Maurizi, che ringrazio per avermi permesso di citarla.

tributi romantici soltanto quello dei lunghi capelli che incorniciano un volto femminile esaltandone la bellezza, non è difficile riconoscere in esso un motivo che più e più volte compare nelle descrizioni di Sōseki. Certo, è altrettanto facile obiettare che i capelli sono di fondamentale importanza estetica per tutte le culture – mille anni fa come oggi, in Giappone come in Occidente – e che hanno dovunque occupato il primo posto nell’apprezzamento della bellezza soprattutto femminile. Limitandoci al Giappone, dal *Man’yōshū* al *Genji monogatari*, alle poesie di Izumi Shikibu e via via fino a Yosano Akiyo essi sono stati visti come accessorio indispensabile della bellezza femminile, diventando immediata metafora del desiderio e del fascino. Ma nel *Sogno della prima notte*, al fluire inarrestabile dei capelli attorno al viso pallido della donna morente si accompagna una singolare “inquadratura” pittorica (oggi diremmo fotografica) come se il viso della donna morente galleggiasse su un ipotetico specchio d’acqua e l’uomo seduto accanto a lei lo osservasse “dall’alto”; e allora non è poi tanto fuori luogo pensare subito a un famoso quadro di un pittore inglese, quell’*Ofelia* di John Everett Millais, forse il quadro più famoso della confraternita preraffaellita, che – lo sappiamo bene – Sōseki conosceva e ammirava al punto tale da introdurlo, questa volta esplicitamente, in un altro suo romanzo, *Kusamakura*, del 1906. Perché fra tutte le suggestioni offerte dalla pittura, senza dubbio quelle che Sōseki visse più intensamente furono quelle espresse dalla scuola dei pittori preraffaelliti.

Già in *Kairokō* (Ode funebre) scritto nel 1906, e che è – ricordiamo – il primo e forse unico esempio di una trasposizione in Oriente delle leggende appartenenti al ciclo di re Artù, è facile scoprire tracce evidenti e palpabili – nella struttura, nelle descrizioni, ma anche nello stesso linguaggio elaborato dallo scrittore – dei quadri che i pittori preraffaelliti, da Dante Gabriele Rossetti, a William Holman Hunt, a John William Waterhouse avevano dedicato, seguendo la voga per un medioevo tenebroso e romantico, ai personaggi della leggenda arturiana.

In *Kusamakura* l’intersecarsi di pittura e poesia trova la sua conclusione, valida sul piano artistico oltre che logicamente cogente, nell’immagine di Ofelia che a sua volta vive di una duplice rappresentazione: quella letteraria tratta dalla tragedia shakespeariana, con tutti i significati drammatici legati al percorso che unisce amore, pazzia e morte, e quella visivamente pregnante che deriva dal quadro dipinto da John Everett Millais, dove Ofelia trasfigurata da Millais, raggiunge una sorta di perfezione, in cui appare serena e rasserenante, così come idilliaco è il paesaggio che la circonda.<sup>8</sup>

Siamo qui in presenza di un’altra lettura rispetto a quella che in precedenza Sōseki aveva riservato a un quadro analogo per molti versi a quello di Millais: *La signora di Shalott*, opera di John William Waterhouse dove pure l’ambiguo rapporto tra bellezza, amore e morte viene inquadrato e in qualche

<sup>8</sup> Cfr. M. T. Orsi, “Il romanzo come pittura”, *cit.*, pp. 198-199.

modo trasceso e ingentilito dall'immagine dell'acqua. Il quadro di Waterhouse dava un volto patetico e dolcissimo alla misteriosa signora di Shalott, una delle protagoniste del ciclo di re Artù elaborato da Tennyson. È molto probabile che esso suggerisse a Sōseki alcune immagini di donna che troviamo all'interno di *Kairokō*, ma se in quest'ultimo racconto le suggestioni ricavate dalla pittura preraffaellita rimangono strettamente legate a un contesto culturale anglosassone – pur rivisitato nell'ottica personale di Sōseki – in *Kusamakura* l'Ofelia di Millais offre la possibilità di tentare una sintesi fra due culture profondamente diverse e lontane. Sintesi che trova la sua espressione concreta nello schizzo abbozzato dallo stesso protagonista quando immagina un'Ofelia di Millais in vesti e pettinatura giapponesi. È questo – o quanto meno è anche questo – il labirinto di cui parlavo poco fa. La letteratura, quella più vicina a un professore di inglese quale era stato Sōseki, e cioè i personaggi della tragedia shakespeariana, che si trasformano in pittura e questa che torna alla letteratura per tentare poi un ulteriore ritorno alla pittura. Una serie di passaggi, una particolare forma di *mise en abyme*, in cui le chiavi di lettura si dilatano e grazie ai quali espressioni come “leggere un quadro” o “immagine poetica” cessano di essere metafore e indicano una sensibilità nuova, al confine della sinestesia, favorendo il superamento delle barriere culturali.

Il particolare interesse di Sōseki per un certo tipo di pittura ottocentesca europea, attenta ad un rapporto forma-colore dove il secondo ha un impatto emotivo fondamentale, ma non si esplica mai a danno della prima, ritorna in *Sanshirō*. Questa volta non è Millais che attira l'attenzione del protagonista bensì Gustave Moreau, iniziatore della scuola simbolista, molto amato da tutti i decadenti europei, che in *Sanshirō* viene citato sia pure fuggevolmente come controparte positiva rispetto alle correnti letterarie e pittoriche di ispirazione naturalistica. Pur diverso in molte forme espressive dai preraffaelliti, Moreau ne condivide agli occhi di Sōseki la capacità di spingersi oltre l'apparenza e di caricare le forme di nascosti e più intimi significati, trovando ispirazione in una sintesi fantastica di temi letterari e mitologici e preferendo la dimensione rarefatta del sogno a una realtà raffigurata nei suoi aspetti più “veri” fors'anche con intenti di denuncia sociale. Non a caso il pittore Haraguchi, che appare in *Sanshirō*, non risparmia le sue critiche a «quello spaventoso Courbet» colpevole ai suoi occhi di «non accettare nulla che non sia *vérité vraie*».<sup>9</sup>

Sempre restando all'interno di *Sanshirō* val la pena di soffermarsi infine su un'altra descrizione della bellezza femminile: qui *Sanshirō* si trova faccia faccia con Mineko, ragazza che sarà oggetto del suo timido, inespresso e deluso amore.

---

<sup>9</sup> Natsume S., *Sanshirō*, cit., p. 213.

Qualche giorno prima il professore di estetica, mostrando alcuni quadri di Greuze, aveva spiegato che le donne dei suoi ritratti avevano tutte un'espressione voluttuosa. Voluttuosa: non esisteva altra parola che potesse descrivere lo sguardo della ragazza in quel momento. Gli comunicava qualcosa, qualcosa di conturbante che faceva diretto appello ai sensi, ma che ne superava le barriere per penetrare fin nell'intimo. Il richiamo del suo sguardo andava al di là di un livello tollerabile di dolcezza e si trasformava in uno stimolo violento, che non era dolce ma penoso. Non c'era alcuna volgare civetteria in quegli occhi, ma piuttosto una certa crudeltà che suscitava nel prossimo il desiderio di compiacerla.<sup>10</sup>

L'immagine di Mineko, della fanciulla incontrata per la prima volta sul bordo dello stagno è certo una riproposta di altri personaggi femminili che troviamo nei romanzi di Sōseki (Nami, Fujio, Chiyoko), invitanti ed elusivi, dotati di un fascino misterioso, indecifrabile, capaci di rendere infelici gli uomini che di loro si innamorano. Il fascino di Mineko, tuttavia, la avvicina non tanto alle languide fanciulle di Greuze, dai grandi occhi malinconici, oscillanti fra pudore e sensualità: la sua inconsapevole crudeltà la imparenta piuttosto alle varie *belles dames sans merci* che emergono dai quadri dei pre-raffaelliti. Pur senza arrivare mai alle maliose creature malefiche dalla bellezza dolorosa e romantica, quelle predilette dal Rossetti – da Beata Beatrice a Sidonia von Bork – le donne di Sōseki, Mineko e ancora più Onami, protagonista di *Kusamakura*, risentono di un'atmosfera ambigua, sono potenziali *femmes fatales*, pur se questa loro propensione è temperata dal razionalismo al quale Sōseki, figlio dell'Illuminismo Meiji più ancora che del Decadentismo occidentale, non mancava di fare ricorso. Così Onami, l'irrequieta e conturbante giovane signora di *Kusamakura*, emerge agli occhi del protagonista e dei lettori colta nel suo aspetto più inquietante, associata all'immagine luttuosa delle camelie. Le camelie sono «tenebrose, velenose, terrificanti», ma evocano altresì il fascino ammaliante di una maga, sono «rosse come il sangue di un prigioniero giustiziato» ma richiamano una bellezza femminile sensuale e seducente. E in effetti la loro presenza accanto allo stagno prelude all'apparizione inaspettata della protagonista, illuminata dal sole del tramonto, qui più che altrove colta nel suo aspetto sfuggente e fatale, come il fiore rosso che orna la sua cintura.<sup>11</sup>

Ma alla sensibilità di Sōseki non poteva sfuggire un'altra bellezza conturbante, la bellezza medusèa per eccellenza, quella che ha il volto e il sorriso della Gioconda.

Sōseki vide il famoso quadro di Leonardo a Londra, nel 1902, a una mostra dedicata ai *Grandi maestri del passato*, anche se alcuni studiosi sosten-

<sup>10</sup> Ivi, pp. 88-89.

<sup>11</sup> Natsume S., *Kusamakura*, cit., pp. 126 e 134.

gono che in realtà il quadro esposto non era l'originale, ma una copia;<sup>12</sup> quanto profondamente il famoso sorriso colpisse lo scrittore rimane vago, ma anche in questo caso è possibile immaginare che, ancor più dell'opera stessa, agisse su di lui la lettura delle famose pagine che Walter Pater le aveva dedicato quando, come scrive Mario Praz, «aveva letto la storia della donna fatale nel già celebre sorriso della Gioconda, l'impenetrabile sorriso, sempre animato da alcunché di sinistro, che alia su tutta l'opera di Leonardo».<sup>13</sup> Mi limiterò qui a citare solo poche righe – nella traduzione proposta da Mario Praz – del famoso studio che il Pater fa su Leonardo:

La presenza che in tal modo sorse sì stranamente accanto alle acque è espressiva di ciò che nel corso di mille anni gli uomini erano venuti a desiderare. Suo è il capo sul quale “*si sono scontrati gli ultimi termini de' secoli*” e le palpebre sono un poco stanche. È una bellezza che proviene dall'interno e s'imprime sulla carne – il deposito, cellula per cellula di strani pensieri, di fantastiche divagazioni e di passioni squisite [...] Ella è più vetusta delle rocce tra le quali siede; come il vampiro, fu più volte morta, e ha appreso i segreti della tomba; ed è discesa in profondi mari e ne serba attorno a sé la luce crepuscolare [...] L'immaginazione di una perpetua vita che aduni insieme migliaia di esperienze, è di antica data; e la filosofia moderna ha concepito l'idea dell'umanità come soggetta all'influsso di tutti i modi di pensiero e di vita. Certamente Monna Lisa potrebbe essere considerata come l'incarnazione di quell'antica fantasia e il simbolo dell'idea moderna.<sup>14</sup>

Come al solito Sōseki traduce secondo i propri registri, e il suo racconto, che si intitola per l'appunto *Mona Lisa*, è brevissimo, occupa meno di quattro pagine, e si apre su uno scenario quotidiano, banale, che nulla sembra avere in comune con l'atmosfera carica di suggestioni, di vibrazioni romantiche e tenebrose che il brano del Pater evocava. Il protagonista, Ibuka, è un impiegato comunale e girando, come è solito fare la domenica, fra i negozi di oggetti usati, scopre per caso un quadro, un ritratto di donna coperto di polvere, abbandonato in un angolo, in mezzo ad altre anticaglie. Tutto qui. Niente di più. Ma Sōseki conosceva molto bene e aveva già sperimentato in altri suoi racconti (da *Rondontō* a *Koto no sorane* e altri) i procedimenti del racconto fantastico, quel procedere passo passo, aggiungendo uno dopo l'altro nuovi elementi che, come tasselli di un puzzle, vanno a completare un quadro di fronte al quale il lettore esita, in cerca di una spiegazione che rifiuti l'intervento di un soprannaturale, inaccettabile alla luce della razionalità. È pur vero che nel caso di *Mona Lisa* il titolo stesso fornisce un indizio troppo

<sup>12</sup> Cfr. Yoon Sang In, *Seikimatsu to Sōseki, Fin de Siècle and Soseki*, Iwanami shoten, Tokyo 2000, pp. 233 e ss.

<sup>13</sup> Cfr. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Santoni, Firenze 1988, p. 215.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 216-217.

evidente, troppo clamoroso che già lascia presagire di cosa si parlerà nelle poche pagine del seguito. Ma il titolo in fondo riguarda soltanto il lettore, è un patto che viene stretto d'accordo con la voce narrante, e di esso il protagonista non è al corrente. Ibuka quindi non sa nulla del quadro e all'inizio ne avverte solo l'incongruenza nell'ambiente dove lo ha riesumato. «Un quadro occidentale stonava in quel negozio di anticaglie. Eppure i suoi colori trascendevano l'epoca presente ed erano sepolti nell'oscura atmosfera di un remoto passato».<sup>15</sup>

Ibuka si limita a constatare che la cornice è solida, che il vetro è intatto e compra il quadro. I primi elementi dissonanti emergono quando egli, tornato a casa, lo osserva, notando meglio i particolari. «Su uno sfondo cupo e nerastro, appariva solo un volto di donna ingiallito, forse per effetto del tempo».<sup>16</sup> I colori scuri dello sfondo, il volto ingiallito hanno in sé qualcosa di tenebroso, e la moglie lo intuisce subito: «È un viso inquietante» dice, e poco dopo aggiunge: «Questa donna potrebbe essere pericolosa».<sup>17</sup> La donna del quadro comincia ad assumere impercettibilmente i connotati dell'immagine del Pater. Ci si potrebbe addirittura spingere oltre: Pater aveva parlato di «un vampiro, morto più volte, che conosce i segreti della tomba». E in effetti – ha fatto notare uno studioso coreano, con il quale però non sono sicura di essere d'accordo – il quadro giace all'interno del negozio, *sepolto* sotto uno strato di polvere.<sup>18</sup>

Soltanto più tardi, quando Ibuka ha appeso il quadro e si è seduto al suo tavolo di lavoro, alzando gli occhi dalle carte che sta esaminando, qualcosa di strano lo colpisce.

La donna dal viso giallo, dall'interno della cornice, stava sorridendo [...] Le labbra sottili erano appena sollevate ai due lati, e nel punto dove erano appena rialzate appariva un leggero incavo. Si poteva pensare che fosse sul punto di aprire la bocca chiusa. O viceversa che l'avesse chiusa di proposito. Ma non si riusciva a capirne il perché [...] Senza dubbio qualcosa aleggiava su quelle labbra. Eppure erano tranquille. Al di sotto delle palpebre allungate le pupille serene abbassavano lo sguardo fino a lui.<sup>19</sup>

Certo non si tratta forse di un sorriso malefico, medusèo, da sfinge, come quello che volta per volta avevano descritto i Goncourt, Merezkovskij e anche il nostro Gabriele d'Annunzio, che peraltro Sōseki conosceva, ma è comunque sufficiente a infondere nel protagonista del racconto un certo strano malessere, che si acuisce quando la sera, al ritorno dall'ufficio, scopre che il

<sup>15</sup> Natsume Sōseki, "Mona Lisa" in *Yume jūya* (Sogni di dieci notti), Iwanami bunko, Tōkyō 1990, p. 120.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Ivi, p. 121.

<sup>18</sup> Cfr. Yoon S., *Seikimatsu to Sōseki*, cit., p. 237.

<sup>19</sup> Natsume S., "Mona Lisa", cit., p. 121.

quadro è misteriosamente caduto dal chiodo dove l'aveva appeso. Il vetro si è rotto e all'interno della cornice Ibuka trova un foglietto piegato in quattro sul quale è scritto:

Sulle labbra di Monna Lisa è racchiuso il mistero della donna. Dalle origini del mondo fino a oggi soltanto Leonardo da Vinci ha potuto descrivere quel mistero. Nessuno è mai riuscito a svelarlo.

Il racconto si conclude così:

Il giorno seguente, quando Ibuka si recò in ufficio chiese a tutti se sapevano chi fosse Monna Lisa. Ma nessuno sapeva niente. Chiese allora chi fosse da Vinci, ma anche in questo caso nessuno sapeva nulla. Ibuka, seguendo i consigli della moglie, decise di vendere allo spazzino quel quadro che portava sfortuna, per soli cinque centesimi.<sup>20</sup>

Conclusione razionale, un po' deludente, tipica di molti racconti di Sōseki dove la suspense si affievolisce sostituita da un solido spirito pratico. Come leggere le ultime frasi? Potrebbe essere una presa in giro dei giapponesi dell'epoca che, troppo occupati a pensare a come gli italiani mangiano gli spaghetti, non sanno nulla di Monna Lisa? Oppure, come suggerisce Yoon, ma io non sono del tutto d'accordo, si tratta della misoginia di Sōseki che vede nel «segreto» di Monna Lisa l'immagine simbolo della donna che sconvolge la tranquilla esistenza dell'uomo causandogli guai anche economici oltre che psicologici. O forse è un pur moderato, educato, quasi impercettibile sberleffo, rivolto a tutto anche a un mito da smitizzare e da interpretare. Solo una decina di anni dopo, nel 1919, un'operazione molto simile sarà compiuta da Marcel Duchamp che aggiungerà al viso della Gioconda barba e baffi e quella scritta a dir poco irriverente (L.H.O.O.Q) che ometterò di citare.

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 122.

## NATSUME SŌSEKI: THE WEST AS DREAM AND FANTASY

Maria Teresa Orsi

For a writer like Natsume Sōseki, so deeply interested in Western culture, it would be impossible not to include Italy in his cultural baggage. In reality the Japanese writer spent very little time in Italy, only passing through on his way to England in 1900. His brief stay is recorded in just a few lines in his diary. A few words of admiration for the Royal Palace in Naples and its magnificent churches: and some brief references to problems occurring on the journey. There is absolutely no evidence of Stendhal syndrome in the diary nor indeed any detailed description of the journey itself, which was too short and was never to be repeated. Rather than drawing on direct personal experience, Sōseki seems to have been inspired by an image of Italy which he formed through his readings, almost as if it were not the tangible experience of the country that he was interested in, but rather its culture, its poets, painters, artists and scientists. Above all, Sōseki seems to have been attracted to an altogether different Italy, and to his eyes, even more fascinating: an image of Italy which filters through from the romantic, darkly gothic writings of authors like Horace Walpole or John Webster, or from the romantic novels of Bulwer-Lytton or the plays of Shakespeare, and even more so from the essays of Walter Pater or Ruskin. In essence, Italy appears as a small fragment of Europe, the gradual discovery of which would play such an important part in Sōseki's artistic development. An evolution that was dominated by his stay in England, which although in many ways was a disastrous experience, probably helped the writer not only to develop a much stronger sense of Japanese identity, elaborate a literary theory and to write some of his most compelling stories, but above all it enabled him to experience (or better, to absorb through intense reading), the *fin de siècle* atmosphere, a period of great intellectual ferment instigating the symbolist movement and *art nouveau*. It is worth mentioning here that these artistic currents, outside the boundaries of literature, could also be found in the realm of painting. And it is for this reason that they appealed to Sōseki's poetic sense; art and literature combined together to become a cardinal feature of his work. Through this filter, the West at times takes on a dimension of dream and fantasy. And it is on dream and fantasy that a good part of Sōseki's work flourishes, particularly at the beginning of his career as a writer. It is during those early years that Sōseki, that very same writer considered to be the father of modern literature and capable of making the canons of realism, rationalism and Enlightenment his own, reveals an intense attraction towards a mysterious and twilight world which separates reality from the supernatural. In Sōseki's work, the decadent and magical atmosphere manifests itself at times in the pure and simple re-setting of a well-known legend in an exotic environment – the love story between Lancelot and Guinevere in *Kairokō* (Funeral Ode) of 1905, for example, or in the bewitched reconstruction of a dark Tower of London and its hidden ghosts (The Tower of London, 1905). And then there's the heartbreaking romanticism of *Ten Nights' Dreams* of 1908, particularly in the first night's dream. When, as in his later work, reason and rationality prevail and the writer's focus is on the reality around him, on the individual dramas of his characters and on making a bitter critique against society, the dream is always there as a safety valve, giving us a world in which disappointment and resentment are made lighter to bear.

## 夏目漱石：夢と空想の世界としての西洋

マリア・テレーサ・オルシ

西洋文化に深い関心を抱いていた夏目漱石のような作家の文化的経験にはイタリアの存在を欠くことができない。実際にはこの日本人作家は1900年10月のイギリスへ向かう旅の途中で僅かにイタリアに滞在したに過ぎない。これは数日間の滞在でナポリの王宮と数か所の荘厳な教会に対する僅かの賛辞とこの旅行の不便さに関するメモなどを彼は数行だけ日記に書きとどめている。漱石の日記には「スタンダード症候群」の現象は全く見られない。またいずれにしてもこの旅行はあまりにも短く又再び繰り返されると考えていなかったためか、旅行に関する特別の記述もない。むしろ彼の直接の経験以上に、漱石は一連の読書を通じて作り上げたイメージに触発されているようである。それはあたかもこの国での直接の経験よりも、文化、詩人たち、画家、芸術家、科学者たちにより関心を持っていたかのようなようである。それ以上に漱石の眼にはもう一つ別のイタリアのほうが、ずっと魅力的なイタリアと映ったようである。つまりホーレス・ウォルポール、ジョン・ウェブスター等の作家や歴史家ブルワ・リットン、シェイクスピアの悲劇、特にウォーター・ペーターやラスキンの評論に等に見られる、ロマンチックで、闇に包まれたゴシック的な感性のフィルターを通して知覚された別のイタリアにずっと強く魅了されていたようである。要するにイタリアはヨーロッパの一部として捉えられているようで、その漸次的な発見が漱石の芸術家としての生成過程において根本的な一歩を築いたのである。この過程はほとんどイギリス滞中に費やされ、様々な面で壊滅的な経験であったにもかかわらず、この作家がまさに日本人としてのより強固な認識を獲得し、文学理論を推敲し、彼の作品中でも最も魅力的な物語を創作する機会となったであろう経験だったと言えるが、それ以上にあの世紀末状況、シンボリズムからアール・ヌヴォーへと向かいつつあった知的熱狂を生きる（あるいは絶え間ない読書を通して吸収する）、又とない機会を与えたと云えるのではなからうか。これらが文学の境界を越えて絵画の領域を通過していた潮流であることを強調することは無意味ではあるまい。まさにこれは文学と絵画の二分野を彼の作品の基盤の一つとした漱石の芸術論に最も適していたと言えよう。このフィルターを通して西洋は時として夢の様相を呈し、あるいは空想の側面を見せた。多くの場合、これらの夢や空想は漱石の作品では特に彼の作家としての第一時期に見られる。事実その時期に近代文学の父と見做され、写実主義、合理主義/理性主義、啓蒙主義を自らの規範とすることの可能であったまさにその漱石が、神秘的なもの、現実と超自然とを分つ知覚可能なぎりぎりの境界線上を彷徨うものに対する強い好みの傾向を示したのである。漱石の作品の内部では、恐れの中や、伝説的過去を異国情緒の中に再構築する単純な作業の中に、あるいは1905年に書かれた『薤露行』（葬送賦）におけるランスロットとグニエーヴルの愛の物語に、また濃霧のロンドン塔とそこに潜む幽霊たち（『ロンドン塔』1905）の魔法にかけられたような作品に、更には1908年の『夢十夜』の中のとくに第一夜における悲痛なほどのロマン

主義の場合も、退廃的な不思議な雰囲気がときおり現れる。そして成熟期の作品にみられるように理性が勝ち、作家の視線が周囲の現実や、作品中の登場人物の個々の悲劇や、社会への苦い批判に焦点を当てて注がれるとき、夢は絶えず一種の安全弁であり続け、そこでは幻滅や苦々しさも和らげられるのである。

IL TEATRO ITALIANO IN GIAPPONE  
NEL PERIODO MEIJI-TAISHŌ: PRIME TRADUZIONI  
E RAPPRESENTAZIONI DI D'ANNUNZIO E PIRANDELLO

Kazufumi Takada

**Due atti unici di D'Annunzio: i primi testi teatrali messi in scena in Giappone**

Per quanto ne sappiamo, il primo autore del teatro italiano rappresentato in Giappone è stato Gabriele D'Annunzio.<sup>1</sup>

Fu Mori Ōgai (1862-1922), uno degli scrittori più importanti della letteratura moderna giapponese, a interessarsi di D'Annunzio. Ōgai<sup>2</sup> era in Germania per studiare medicina negli anni Ottanta e frequentava i teatri in diverse città tedesche (fig. 1). Si interessava alla letteratura europea in generale, e pare che per il teatro avesse un particolare interesse.

La prima opera dannunziana andata in scena in Giappone fu *Sogno d'un tramonto d'autunno* con titolo in giapponese *Shūseki mu*.

È un atto unico scritto nel 1897 su esortazione della famosa attrice Eleonora Duse, che cercava di introdurre lo scrittore al mondo del teatro. Alcuni anni dopo questi lavori esordienti, D'Annunzio cominciò a scrivere tragedie in tre atti come *La città morta* (1899), *La Gioconda* (1899), *Francesca da Rimini* (1902), ecc.<sup>3</sup>

Il *Sogno d'un tramonto d'autunno* è una tragedia in un atto che si svolge a Venezia e racconta la gelosia e l'ossessione di una vedova aristocratica. Gradeniga, la moglie del doge di Venezia, uccide suo marito con la forza della stregoneria per andare a vivere insieme al suo giovane amante. Poco dopo, tuttavia, il suo amante la abbandona per seguire una giovane ragazza, Pantella. La vedova, impazzita per la gelosia, tenta di uccidere anche questa ragazza ricorrendo alla stregoneria. Quello che accade sulla scena è sempli-

---

<sup>1</sup> Cfr. Nichi-I kyōkai (a cura di), *Bakumatsu Meijiiki ni okeru Nichi-I kōryū* (Scambi italo-giapponesi tra la fine del periodo Edo e l'era Meiji), Nihon hōso shuppan kyōkai, Tokyo 1984.

<sup>2</sup> Secondo l'usanza comunemente accettata in Giappone, molti letterati e artisti vengono citati usando il solo nome.

<sup>3</sup> Cfr. Andrea Bisicchia, *D'Annunzio e il teatro. Tra cronaca e letteratura drammatica*, Mursia, Milano 1991, pp. 7-19.

cemente l'azione di Gradeniga che rievoca la maga per stregare Pantella, e quasi tutte le vicende vengono raccontate come antefatti nei monologhi di Gradeniga. Tuttavia, pur mancando di un colpo di scena spettacolare, il testo è assai ricco di forza espressiva con argomenti e richiami tipici del decadentismo: gelosia, ossessione, stregoneria o magia, vendetta, voluttà carnale, sangue, omicidio, ecc .

La traduzione in lingua giapponese di Ōgai, che si era basata ovviamente sulla versione tedesca, fu pubblicata per la prima volta nel 1909 (42° anno dell'era Meiji) sulla rivista «Kabuki». Ōgai, comunque, sembrava aver nutrito interesse per D'Annunzio ormai da parecchi anni, e riportava spesso notizie su questo scrittore in una serie di articoli intitolati “Mukudori tsūshin” sulla rivista «Subaru», con cui cercava di divulgare la conoscenza della letteratura europea in Giappone.

Se leggiamo oggi il testo in giapponese possiamo subito notare la modernità del linguaggio di Ōgai rispetto agli altri testi letterari di quell'epoca; egli, infatti, creò un linguaggio parlato agile ed efficace, pur conservando certe caratteristiche dello stile raffinato e aulico di D'Annunzio.<sup>4</sup>

La rappresentazione in giapponese venne realizzata nel 1913 (2° anno dell'era Taishō) da una compagnia, la Kindaigeki kyōkai (Associazione per il Teatro Moderno), guidata da Kamiyama Sōjin, che successivamente si trasferì negli Stati Uniti e divenne un attore cinematografico di successo a Hollywood.

Lo spettacolo fu allestito al teatro Chikamatsu-za a Ōsaka, e il ruolo della vedova impazzita venne affidato all'attrice Yamakawa Uraji, che aveva recitato Lady Macbeth di Shakespeare pochi anni prima con notevole successo di pubblico. Kamiyama, che era assai sensibile alla reazione del pubblico, aveva forse intuito che il ruolo di Gradeniga era proprio adatto all'attrice Uraji.

Il risultato, almeno dal punto di vista economico, sembra sia stato disastroso anche perché il teatro si trovava in un luogo poco accessibile e proprio il giorno della prima a Ōsaka pioveva a dirotto. La compagnia di Kamiyama, infatti, dopo questo spettacolo fu costretta ad affrontare difficoltà finanziarie.<sup>5</sup>

Nel 1918 (7° anno dell'era Taishō) fu rappresentato un altro atto unico dannunziano: *Sogno d'un mattino di primavera* con il titolo in giapponese *Shunsho mu*.

Anche in questo caso, si tratta di una tragedia in un unico atto scritta nel 1897 seguendo il consiglio della Duse e la protagonista è una giovane ragazza impazzita per il dolore dopo la morte del suo amante. Come l'altro

<sup>4</sup> Cfr. Mori Ōgai, *Mori Ōgai zenshū* (Opere complete di Mori Ōgai), Iwanami shoten, Tokyo 1972, vol. V, pp. 610 e ss.

<sup>5</sup> Cfr. Ōzasa Yoshio, *Nihon gendai engekishi. Meiji Taishō hen* (Storia del teatro contemporaneo giapponese. Volumi sui periodi Meiji e Taishō), Hakusuisha, Tokyo 1985, p. 216.

atto unico, anche il *Sogno d'un mattino di primavera* è privo di un'azione scenica spettacolare, ed è composto principalmente dai monologhi della protagonista con rievocazione degli avvenimenti funesti accaduti nel passato.

C'è, tuttavia, una scena spaventosa e allo stesso tempo impressionante in cui la ragazza trascorre una notte tenendo tra le braccia il cadavere insanguinato del suo amante. Ci sono personaggi che soffrono di sentimenti complessi e morbosi: il fratello del morto che nutrive da tempo un amore segreto verso la ragazza; la sorella della protagonista che si sacrifica per curare la sua pazzia. Il medico cerca di far uscire la ragazza dalla pazzia facendole incontrare il fratello, ma il suo tentativo fallisce quando la ragazza, guardando il colore rosso delle rose, ricorda l'avvenimento sanguinoso e si chiude per sempre nel suo mondo di illusione.

Lo spettacolo fu realizzato da Osanai Kaoru, uno dei pionieri del movimento del teatro moderno giapponese detto *Shingeki*, e il copione venne scritto da lui stesso, probabilmente con qualche aiuto da parte di Ōgai (fig. 2). Tuttavia, di questo atto unico Osanai non eseguì una semplice traduzione, ma un adattamento molto ardito, cambiando il titolo in *Midori no asa* (Il mattino del verde) e riportando l'ambiente e l'epoca del dramma dall'Italia di allora al Giappone di un periodo antico (forse quello del periodo Heian), e infine sostituendo la protagonista, una giovane impazzita per la morte del suo amante, con un personaggio maschile, addirittura un samurai di famiglia nobile che soffre di un simile dolore.<sup>6</sup>

La parte di questo samurai, poi, fu affidata a un famoso attore di *kabuki*, Onoe Kikugorō VI, che in quel periodo lavorava insieme a Osanai. Sembra un po' contraddittorio ma Osanai, che aveva desiderio di creare un nuovo stile di teatro seguendo il modello del teatro realista occidentale, intratteneva una collaborazione con diversi attori tradizionali di *kabuki*, tra cui Ichikawa Sadanji II, uno dei primi attori giapponesi che aveva acquisito la tecnica di recitazione di stile occidentale. L'idea di Osanai era quella di far recitare le opere teatrali realiste di stampo occidentale agli attori di *kabuki*, sostenendo di voler «trasformare gli attori professionisti in attori dilettanti», e contrapponendosi così all'idea di un altro rinnovatore di teatro giapponese, Tsubouchi Shōyō, che cercava di formare gli attori dilettanti con la tecnica di recitazione occidentale.

È ovvio che Osanai effettuò un tale adattamento della tragedia dannunziana per fare recitare il ruolo di protagonista al suo attore prediletto Kikugorō. Il risultato, comunque, è che il linguaggio usato nel testo è quello tipico del teatro *kabuki* e, diversamente da quello di Ōgai, è molto arcaico e letterario.

---

<sup>6</sup> Cfr. Osanai Kaoru, *Osanai Kaoru zenshū* (Opere complete di Osanai Kaoru), vol. III, Shun'yōdō, Tokyo 1929, pp. 561 e ss.

Ma è interessante notare che questo tentativo mise in rilievo alcuni elementi o temi comuni fra il teatro dannunziano e quello del *kabuki* del tardo Ottocento: pazzia per l'amore perduto, ossessione della morte, scena sanguinosa dell'omicidio e del cadavere, ecc.

Lo spettacolo andò in scena al Teatro Imperiale (Teikoku gekijō, comunemente abbreviato Teigeki), un teatro costruito di recente e, quindi, un luogo ideale per uno spettacolo sperimentale del genere (fig. 6).

Ma anche questa volta il risultato fu un disastro. Era agosto e quel giorno faceva un caldo tremendo per cui la maggior parte del pubblico uscì nel corridoio, annoiato dai lunghi monologhi di un giovane nobile recitato da Kikugorō.<sup>7</sup>

Osanai, che evidentemente non era molto soddisfatto di questo allestimento, nel novembre dello stesso anno tentò di nuovo di mettere in scena la stessa opera. Questa volta, però, collaborò con un altro precursore del teatro moderno giapponese, Shimamura Hōgetsu (fig. 3) che dirigeva la compagnia Geijutsu-za, e con una delle prime attrici moderne giapponesi, Matsui Sumako (fig. 4), potendo così realizzare un allestimento più fedele al testo originale, senza modificare i personaggi e la situazione drammatica dell'opera dannunziana.

Sumako era diventata un'attrice di successo e godeva di una popolarità straordinaria per il ruolo di Katiusha nell'adattamento del romanzo di Tolstoj, *Resurrezione*, rappresentata in quasi tutte le principali città del Giappone, soprattutto per la *Canzone di Katiusha* inserita nel dramma. Visto il successo della canzone, infatti, Osanai scrisse dal canto suo una canzone per Sumako e la inserì nello spettacolo della tragedia dannunziana.

Questa rappresentazione va ricordata nella storia del teatro moderno giapponese per un avvenimento un po' scioccante. Durante le prove Shimamura, che era il direttore della compagnia e l'amante della prima attrice Sumako, si ammalò di polmonite e morì pochi giorni prima della rappresentazione. Per Sumako, nella parte della protagonista della tragedia dannunziana che passa una notte insieme al cadavere dell'amante morto, la situazione drammatica sembrava rispecchiare proprio la realtà. Difatti ella si suicidò pochi mesi dopo lo spettacolo, seguendo il destino del suo maestro-amante.<sup>8</sup>

### **L'impatto di *Sei personaggi* di Pirandello**

Mentre D'Annunzio venne accettato per il gusto decadente di quell'epoca, l'interesse per Pirandello fu suscitato dalla smania di accostarsi al teatro d'avanguardia dell'Europa contemporanea. Il capolavoro pirandelliano, *Sei personaggi in cerca d'autore*, ebbe la prima versione giapponese già nel

<sup>7</sup> Cfr. Ōzasa Y., *Nihon gendai engekishi*, cit., p. 399.

<sup>8</sup> Ivi, p. 174.

1924 (13° anno dell'era Taishō), tre anni dopo la prima a Roma e un anno dopo la famosa messa in scena a Parigi di George Pitoeff.<sup>9</sup>

La rappresentazione ebbe luogo allo Tsukiji shōgekijō (Piccolo Teatro di Tsukiji) a Tokyo, il primo teatro moderno giapponese con una compagnia stabile fondata nello stesso anno da Osanai. La regia era firmata da Hijikata Yoshi, collaboratore di Osanai, che si interessava soprattutto di teatro espressionista tedesco, e l'idea di mettere in scena *Sei personaggi* era stata ovviamente proposta da lui stesso (fig. 5).

Hijikata era stato in viaggio in Europa dal novembre 1922 al dicembre 1923 per frequentare i teatri delle principali città europee, ed è molto probabile che durante il suo viaggio egli abbia avuto qualche notizia sulla messa in scena parigina.

Non sappiamo in che modo Hijikata avesse conosciuto Pirandello e le sue opere, ma egli era ben consapevole dell'importanza di questo autore italiano nell'ambito del teatro d'avanguardia europea. Infatti, ricapitolando i primi due anni di attività al teatro di Tsukiji, Hijikata dichiarava:

[...] abbiamo rappresentato il capolavoro di Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore*, ben sei mesi prima della messa in scena di Max Reinhardt a Berlino in Germania, e ciò evidenzia i nostri sforzi per introdurre le nuove correnti del teatro del mondo, per creare una nuova cultura giapponese.<sup>10</sup>

Lo spettacolo, tuttavia, subì una censura da parte dell'autorità governativa che riteneva troppo provocatoria la scena in cui il Padre e la Figliastro si incontrano in un luogo ambiguo e per poco non rischiano di avere un rapporto incestuoso. Così, la rappresentazione fu permessa solo a condizione che il pubblico fosse costituito esclusivamente da membri del circolo del teatro.

L'opera di Pirandello suscitò un grande stupore anche fra gli spettatori giapponesi. Un certo critico, difatti, confessa la sua emozione descrivendo minuziosamente la scena iniziale:

Ciò che ci stupisce è il fatto che il sipario sia già rialzato prima che il pubblico entri in sala e che la scena sia completamente vuota. Non c'è alcun arredamento o scenografia ed è quasi buio [...] Dopo tre colpi di mano, entrano in scena gli attori con abiti personali e cominciano a parlare o a discutere fra di loro amichevolmente [...] «Allora cominciamo le prove» dice il direttore di scena. Dopo che gli attori hanno pronunciato un paio di battute, arrivano i sei

<sup>9</sup> Cfr. Ōzasa Yoshio, *Nihon gendai engekishi. Taishō Shōwa shoki hen* (Storia del teatro contemporaneo giapponese. Volumi sul periodo Taishō e primo Shōwa), Hakusuisha, Tokyo 1986, pp. 457 e ss.

<sup>10</sup> Hijikata Yoshi, "Tsukiji shōgekijō ni tsuite" (Intorno al Piccolo Teatro di Tsukiji), *Tsukiji shōgekijō*, numero speciale, 1926, p. 4.

personaggi: un uomo, un giovane, due donne e due bambini. Essi avanzano in fila movendosi come automi. Chi sono questi intrusi?<sup>11</sup>

Ma lo stesso critico riconosce alla fine il valore di questa commedia che ha una struttura straordinariamente originale:

Questa commedia di Luigi Pirandello è assai innovativa e audace sia nel contenuto che nella struttura. Ma dobbiamo anche riconoscere il suo merito di aver tentato di esprimere un aspetto della verità umana usando una tecnica innovativa e allo stesso tempo distruttiva, con una contrapposizione della finzione e della realtà.<sup>12</sup>

Nell'anno successivo Hijikata rappresentò un'altra opera pirandelliana, *Ciascuno a suo modo*, sempre al teatro di Tsukiji. Anche questa è una commedia che ha la struttura del "teatro nel teatro", e i critici giapponesi dell'epoca sottolinearono quasi esclusivamente questa forma peculiare del teatro o le battute spesso filosofiche o filosofeggianti del teatro pirandelliano. Cominciò così a diffondersi una duplice immagine di Pirandello: quella di autore di avanguardia teatrale da un lato, e quella di un autore difficile, se non addirittura incomprensibile, dall'altro.

Questo genere di interpretazione di Pirandello persistette anche nel secondo dopoguerra; infatti, sebbene molti uomini di teatro, soprattutto intellettuali, se ne interessarono e alcuni di loro tentarono perfino di rappresentarlo, egli fu difficilmente compreso e apprezzato dal pubblico giapponese in generale.

Un altro problema riguarda la traduzione; le opere di Pirandello erano ovviamente tradotte non direttamente dal testo originale ma sempre dalla versione inglese o francese. Il passaggio attraverso il filtro di una lingua 'intermediaria' comprometteva così molte sfumature e caratteristiche del linguaggio pirandelliano. Per di più sui testi tradotti in quell'epoca spesso si trovano errori banali di disattenzione o di semplice malcomprensione.

### **Alcune osservazioni sull'introduzione in Giappone dei due autori**

Per concludere questo intervento dovremmo fare alcune osservazioni sull'introduzione di questi due autori in Giappone, che sarà utile anche per comprendere il modo con cui i giapponesi dell'epoca accettarono la cultura europea in generale.

---

<sup>11</sup> Datō Sei, "Sakusha o sagasu rokunin no tōjō jinbutsu' kaisetsu" (Introduzione a *Sei personaggi in cerca d'autore*), *Tsukiji shōgekijō*, n. 6, 1924, p. 22.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

1) *Rapidità o tempestività con cui i letterati giapponesi introdussero le opere teatrali occidentali*

Due atti unici di D'Annunzio furono tradotti in giapponese circa dieci anni dopo la loro pubblicazione in Italia, e il capolavoro pirandelliano fu messo in scena solo tre anni dopo la prima a Roma. Tenendo conto delle tecniche di comunicazione e di informazione di quell'epoca si può affermare che gli intellettuali giapponesi abbiano accolto quelle opere teatrali con notevole rapidità. Questa rapidità dimostra anche la passione e la volontà dei giapponesi di quegli anni di accostarsi alla cultura d'avanguardia europea contemporanea.

Potremo capire meglio questa situazione se mettiamo a confronto questi due autori con i drammaturghi, sempre italiani, presentati in Giappone nel secondo dopoguerra.

Le opere principali di Eduardo De Filippo degli anni Quaranta e Cinquanta furono tradotte e messe in scena solo negli ultimi anni Sessanta, e la prima rappresentazione di una commedia di Dario Fo, *Non si paga, non si paga!* si ebbe nel 1985, circa dieci anni dopo la messa in scena in Italia.

2) *Il ruolo importante di Mori Ōgai anche nel campo del teatro per introdurre le opere occidentali in Giappone*

Oltre ai due atti unici di D'Annunzio sopra citati, Ōgai tradusse *John Gabriel Borkman* di Henrik Ibsen, che divenne il primo spettacolo di successo in stile occidentale. Egli, infatti, era molto attento alla corrente letteraria europea dell'epoca ed era molto sensibile alla letteratura d'avanguardia.

Tuttavia, Ōgai, che frequentava assiduamente i teatri in Germania e sembrava avere un particolare interesse verso il rinnovamento del teatro giapponese, si teneva a una certa distanza dai promotori del cosiddetto nuovo teatro dell'epoca. Secondo alcuni, infatti, era quasi disinteressato all'esito della rappresentazione di un'opera di cui aveva lui stesso fornito la traduzione in lingua giapponese.<sup>13</sup>

La ragione risiede forse nel fatto che Ōgai, il quale era sostanzialmente un uomo di lettere, riteneva che il testo drammatico fosse l'elemento fondamentale del teatro e che senza creare un nuovo stile di scrittura su modello occidentale non si sarebbe potuto rinnovare il teatro tradizionale.

3) *L'interesse limitato verso il teatro italiano e la sua diffusione tramite un canale indiretto*

In quell'epoca la conoscenza del teatro italiano da parte dei giapponesi era ovviamente molto limitata e le opere teatrali dei due autori qui trattati non furono presentate da studiosi o esperti di letteratura e di teatro italiano. Quelli che si interessarono alle loro opere, come Ōgai, Osanai, e Hijikata, erano stati

<sup>13</sup> Cfr. Ōzasa Y., *Nihon gendai engekishi. Meiji Taishō hen*, cit., p. 209.

in Europa per vedere dal vivo il teatro, ma non avevano avuto un diretto contatto con la scena italiana. In un certo senso, in questo periodo il teatro italiano fu introdotto in Giappone tramite un canale indiretto, cioè con la mediazione di una terza lingua: il tedesco nel caso di D'Annunzio, l'inglese o il francese nel caso di Pirandello. Per di più le loro opere furono presentate senza tenere conto del contesto storico o letterario. Di conseguenza il pubblico giapponese venne attratto dal fascino apparente del teatro dannunziano o di quello pirandelliano pur senza arrivare a capire il significato di fondo di questi due autori.

Un simile atteggiamento (che è espresso in giapponese con il termine *tsumamigui*, o “assaggi di cose migliori”) si può notare in tutti i giapponesi di quell'epoca che cercavano di assimilare la cultura europea; quindi non fu un fenomeno che riguardò esclusivamente la presentazione del teatro italiano.<sup>14</sup>

#### 4) *Problemi di traduzione e di adattamento*

Come si è già visto, né le opere di D'Annunzio né quelle di Pirandello furono tradotte direttamente dalla lingua italiana. Ōgai, che traducendo il testo di D'Annunzio riuscì a creare un linguaggio giapponese parlato di nuovo stile, utilizzò la versione tedesca, e per la traduzione delle opere di Pirandello usò nella maggior parte dei casi i testi della messa in scena a Parigi.

A parte gli errori banali o grammaticali, le versioni in lingua straniera (soprattutto i copioni usati per l'allestimento) possono aver subito modifiche non trascurabili. Infatti, la parte iniziale di *Sei personaggi* di Pirandello fu largamente tagliata e abbreviata, seguendo il copione in francese.

Per quanto riguarda il capolavoro pirandelliano, solo nel secondo dopoguerra venne tradotto da uno studioso del teatro italiano direttamente dall'italiano.

C'è, inoltre, il problema dell'adattamento, come abbiamo visto nel caso di *Sogno d'un mattino di primavera*, che potrebbe aver dato un'immagine completamente diversa dal dramma originale. Per i due atti unici dannunziani, purtroppo, non esistono ancora traduzioni in lingua giapponese basate sul testo originale italiano.

## Conclusioni

D'Annunzio e Pirandello, due autori rappresentativi del decadentismo italiano, suscitarono l'interesse fra i letterati e gli uomini di teatro giapponesi

---

<sup>14</sup> Cfr. Iwakura Tomotada, “Nichi-I kōryū ni mirareru mondaiten” (Alcuni problemi sullo scambio culturale italo-giapponese), in Iwakura Shōko (a cura di), *Iwakura Shisetsudan to Itaria*, Kyoto daigaku gakujutsu shuppankai, Kyoto 1997, p. 5.

dell'epoca, e le rappresentazioni delle loro opere ebbero una notevole risonanza fra il pubblico. Tuttavia, per mancanza di conoscenza della letteratura italiana e, soprattutto, della lingua italiana, essi furono presentati come casi letterari e teatrali frammentari, senza tener conto del contesto generale della corrente letteraria in Italia e in Europa.

L'interesse in Giappone verso questi due autori, d'altronde, corrispondeva al gusto decadente diffuso in quell'epoca: il tardo Meiji e il periodo Taishō, quando cioè l'interesse dei giovani intellettuali per la letteratura e per il teatro realista e razionalista del primo periodo Meiji si andava attenuando e si verificava il ritorno del gusto letterario decadente tipico degli ultimi anni del periodo Edo.

L'atteggiamento dei giapponesi verso questi due autori dimostra una certa affinità del gusto letterario fra i due popoli, ma per comprovare ciò con certezza bisognerebbe avere innanzitutto una traduzione del testo fedele a quello originale, e fare un'analisi dal punto di vista della letteratura comparata più approfondita.

ITALIAN THEATER IN JAPAN IN THE MEIJI-TAISHŌ PERIOD:  
FIRST TRANSLATIONS AND PERFORMANCES OF D'ANNUNZIO  
AND PIRANDELLO

Kazufumi Takada

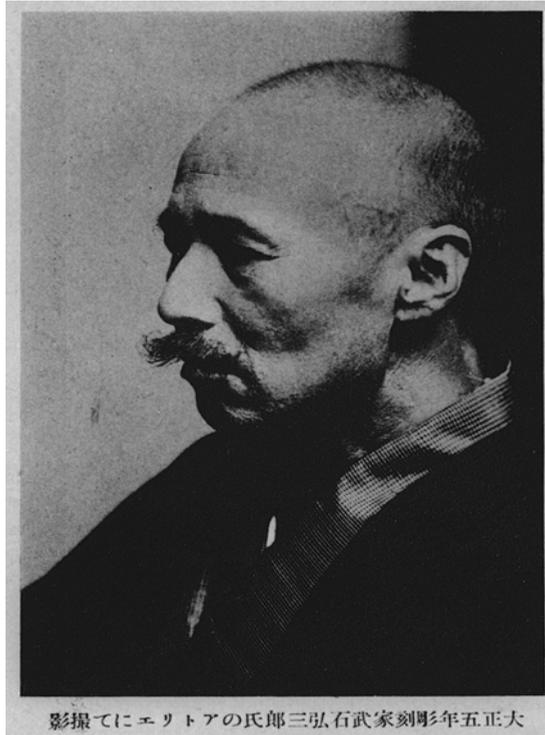
Since the Meiji Era the first Italian theatrical play introduced into Japan was *Sogno d'un tramonto d'autunno* by Gabriele D'Annunzio, which was translated by Mori Ōgai and published in 1909. The play was staged in 1913 by the company Kindaigeki kyōkai. In the same period Osanai Kaoru, one of the leaders of the new theatrical movement called Shingeki, translated another play by D'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera*. In 1918 he staged the play under the title of *Morning of the Green*, which was an adaptation of the original version, transforming the female heroine into a male hero, and the location of the drama in Venice into that of Japan in the Heian period. The role of the hero was played by a famous Kabuki actor Onoe Kikugorō VI. In the same year the play was performed again by the company Geijutsu-za, directed by Shimamura Hōgetsu, and the production this time was more faithful to the original version, with the actress Matsui Sumako playing the role of heroine. In the history of Italian theater performance in Japan, the production of Luigi Pirandello's *Six Characters in Search of an Author* by the Tsukiji shōgekijō is considered to be of great importance. It was staged in 1924, only three years after the first performance in Rome, and it demonstrates the keen interest of Japanese intellectuals for European contemporary avant-garde theater. The play was directed by Hijikata Yoshi, who was one of the founders of the Tsukiji shōgekijō together with Osanai. Hijikata had stayed in Europe for more than one year and had a thorough knowledge of the German theater of expressionism. Though the original structure of the play captured the audience's interest, it seems that they could not understand the essential meaning of Pirandello's theater or the philosophy behind the play. Although the two authors appeared fairly rapidly in Japan, it was in a rather fragmentary way, without taking into account the historical context of Italian literature. Particularly in the case of Pirandello, the audience formed a strong impression of the play, but at the same time a feeling that he was quite a difficult playwright to understand. Moreover, the Japanese translation was based on the French or the German versions, instead of the original Italian text. This attitude of accepting European arts and literature in a fragmentary way was common to Japanese intellectuals at that time. There was also, on the other hand, a tendency amongst some of them towards a kind of cultural conservatism. After the first and middle period of Meiji, during which Japanese intellectuals were eager to accept modern European culture based on rationalism, some of them began to recognize the value of the indigenous culture of the last Edo period. It took several more decades before Japanese scholars attempted to translate the works of the two writers directly from the Italian text, and to introduce them to a Japanese audience, referring to the historical context of Italian literature and theater.

明治・大正期の日本におけるイタリア演劇—  
ダンヌンツィオとピランデッロの最初の翻訳上演

高田 和文

明治以降、日本で初めて紹介されたイタリアの戯曲はガブリエーレ・ダンヌンツィオ作『秋夕夢』である。森鷗外の翻訳で明治42年(1909年)に発表され、大正2年(1913年)に近代劇協会によって上演された。一方、新劇運動の主要な担い手であった小山内薫はやはりダンヌンツィオの『春曙夢』を翻訳した。しかし、大正7年(1918年)に上演されたのは『緑の朝』と題する翻案劇で、主人公の女性を男性に置き換え、時代も日本の平安末期あたりに設定して、歌舞伎俳優の六代目尾上菊五郎が主演した。『緑の朝』はさらに同年、島村抱月の芸術座によって上演されたが、こちらは女優松井須磨子を起用し、より原作に近い舞台となった。日本におけるイタリア演劇上演史の上で特筆すべきは、築地小劇場によるルイジ・ピランデッロ作『作者を探す六人の登場人物』である。大正13年(1924年)、ローマでの初演のわずか3年後のことで、当時のヨーロッパ前衛演劇に対する日本の演劇人の並々ならぬ関心が見て取れる。これを手掛けたのは小山内薫とともに築地小劇場を旗揚げした土方与志で、彼はヨーロッパに長期滞在し、ドイツ表現主義演劇などに精通していた。しかし、ピランデッロの作品の斬新な舞台構成は大いに注目されたものの、彼の演劇作品の本質やその背後にある思想が理解されるには至らなかった。これらの作家は当時としてはいち早く取り上げられたものの、その紹介の仕方は断片的で、歴史的な文脈から切り離された形となった。特にピランデッロの場合は、大いに話題になった反面、きわめて難解な作家であるとの印象を植えつける結果となった。また、翻訳もドイツ語やフランス語からの重訳で、原作のニュアンスが伝わらなかったばかりか、単純な誤訳すら散見された。こうした断片的な形の、いわゆる‘つまみ食い’的な受容は、当時の日本人のヨーロッパ文化全般に対する姿勢でもあった。他方、これらの作家たちが関心と呼んだ背景には、合理主義的な近代ヨーロッパ文化を貪欲に取り入れた明治初期・中期を経て、江戸末期の文化に回帰しようとする当時の知識人の保守的な傾向もあった。いずれにしても、そうした姿勢から脱却して、彼らの作品をイタリア語から直接翻訳し、イタリアの文学史や演劇史の文脈の中にきちんと位置づける形で紹介するまでには、さらに数十年を経る必要があった。





影撮てにエリトアの氏郎三弘石武家刻彫年五正大

Fig. 1 Mori Ōgai



14 築地小劇場主事室にて

Fig. 2 Osanai Kaoru



Fig. 3 Shimamura Hōgetsu



Fig. 4 Matsui Sumako



Fig. 5 Hijikata Yoshi



Fig. 6 Teigeki, Teatro Imperiale (oggi)

LA “GRANDE STAGIONE DELLA SETA”  
TRA ITALIA E GIAPPONE (1861-1880)  
UNA RICERCA TUTTA DA SVILUPPARE

Claudio Zanier

Nel Convegno annuale dell’Aistugia dell’anno scorso ho avuto occasione di presentare un sintetico bilancio di molti anni di ricerche italiane sul tema della seta nei rapporti tra Italia e Giappone. Rimando pertanto a quell’intervento per un quadro generale, anche se non certo esaustivo, dei filoni di ricerca seguiti, dei lavori pubblicati e di coloro che ne sono stati interessati.<sup>1</sup>

Prenderò qui invece lo spunto dalla grande mole di materiali raccolti ed esaminati per la preparazione del volume pubblicato due anni or sono sui “*semai*” italiani recatisi in Giappone negli ultimi anni del *bakufu* e nei primi 10-12 anni del Meiji<sup>2</sup> per delineare alcune delle maggiori prospettive di fruttuosa ricerca che si aprono su quelle basi. È mia convinzione infatti che vi sia ancora molto da esplorare e molto da trovare sui reciproci intrecci culturali ed economici tra Italia e Giappone, nel primo Meiji e oltre, per chi sia disposto ad ampliare sistematicamente e organicamente le basi documentarie ricavabili anche solo da alcune delle maggiori fonti edite di quel periodo e relative ai rapporti messi in atto nel settore della seta tra i due paesi.

Quel volume, se da un lato ha contribuito a mettere in chiaro le linee generali del massiccio flusso di uomini e di capitali che si diressero dall’Italia al Giappone negli anni Sessanta e Settanta dell’Ottocento per acquistarvi enormi quantità di un prodotto, le uova del baco da seta, molto peculiare, ma essenziale alla sopravvivenza dell’intero ciclo di produzione della seta in Italia – il cosiddetto *seme-bachi* da cui *semai* per coloro che lo commerciavano – costituisce per un altro verso un potenziale punto di partenza per ulteriormente chiarire la sostanza delle relazioni economiche, tecniche, sociali e cul-

---

<sup>1</sup> Claudio Zanier, “L’Italia, il Giappone e la seta nell’Ottocento. Bilancio di un decennio di ricerche, prospettive, nuove fonti storiografiche”, *Atti del XXXI Convegno di Studi sul Giappone*, Venezia 2008, pp. 387-398.

<sup>2</sup> Claudio Zanier, *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, CLEUP, Padova 2006, 445 pp.

turali che presero piede in quegli anni e gli sviluppi che esse assunsero nei decenni successivi, anche dopo che il *boom* del seme-bachi si era da tempo esaurito. Ho provato, alcuni anni or sono, a indicare un sentiero di ricerca per ciò che concerne i trasferimenti di tecnologia nella sericoltura e nell'industria serica tra Italia e Giappone che ebbero luogo dagli anni Sessanta sino alla fine dell'Ottocento in un intervento presso la Maison Franco-Japonaise di Tokyo, poi concretatosi in un saggio specifico.<sup>3</sup> Ma gli indirizzi che si aprono sono, a mio avviso, più numerosi e riguardano anche aspetti più nettamente politici, culturali e artistici: *by-products* indiretti, ma assai importanti e significativi, nati da scambi che alla base erano puramente commerciali, ma sviluppatasi anche in relazioni personali di forte spessore, e sui quali vale la pena di indagare più in dettaglio. Ho la netta sensazione che alla fine di un rinnovato processo di approfondimento di questi elementi, ci si renderà conto che le relazioni tra i due paesi, all'apparenza frammentate in una serie di rapporti contingenti e di più o meno brevi periodi di intensi scambi, intervallate da lunghe pause di stasi, possano essere state in realtà collegate da reti personali e istituzionali molto più coerenti e omogenee che risultano essere rimaste in essere, magari con qualche iato in cui erano "dormienti", anche per più generazioni.

Ma vi è anche un altro settore storiografico che sembra promettere molto. Mi riferisco a quello delle minute e dettagliate informazioni su di una gran quantità di aspetti della vita politica, economica e culturale giapponese che arrivavano per anni con costante regolarità in Italia attraverso le corrispondenze dei semai e che possono dare corposa sostanza all'"immagine" del Giappone che si andava formando in Italia allora, oltre a costituire un'altra fonte, un "occhio esterno", che coglieva di quel paese particolari che forse altre fonti non ebbero a registrare. Quest'ultimo aspetto appare essere ben presente in quelle relazioni di alcuni nostri semai che percorsero itinerari all'interno del Giappone e che descrissero, con lo sguardo analitico di professionisti esperti, aspetti specifici e concreti del grado di sviluppo agricolo oltre che sericolo del paese in quella tanto particolare fase di rapida transizione della società giapponese verso la modernità.

Sarà su questi ultimi punti che mi concentrerò nelle pagine che seguono, mettendo in evidenza, tra quelle possibili, tre sole sezioni di fonti, separabili sul piano delle loro caratteristiche intrinseche, ma complementari e spesso interconnesse sul piano concreto, che converrebbe per l'appunto cercare di ampliare sistematicamente per ricavare quadri informativi molto più generali e ricchi. Esse sono le *corrispondenze* e i *documenti* che si rinvencono in fonti propriamente archivistiche, sia pubbliche che private; le analoghe (e assai più numerose) *corrispondenze commerciali* che provenivano dai nostri semai

<sup>3</sup> Claudio Zanier, "Échanges, appropriation et diffusion de technologies d'origine étrangère au Japon. Le cas de la sériciculture et de l'industrie de la soie (1860-1900)", *Ebisu, Maison Franco-Japonaise*, 31, 2003, pp. 5-25.

in Giappone e che erano molto spesso rese pubbliche tramite quotidiani, periodici o circolari a stampa; le *relazioni dei viaggi all'interno del Giappone* compiuti da membri della comunità dei setaioli italiani in Giappone e rese note attraverso pubblicazioni o privatamente trasmesse a soci o parenti e che siano state individuate e quindi fruibili dai ricercatori. Delle prime due darò degli esempi specifici, della terza presento qui, sotto forma di Appendice, l'intero elenco di quelle escursioni all'interno del paese che mi è stato possibile sinora individuare.

Per gli spazi editoriali disponibili per questo intervento, mi limiterò a questi tre "insiemi" di fonti, in parte riprese dal volume sopra citato, ma va comunque evidenziato, senza che in questo vi sia alcun intento polemico, che gran parte delle fonti che andrò a elencare sono, tecnicamente parlando, edite, in quanto esse provengono da quotidiani, periodici o pubblicazioni quali opuscoli, guide, libri, e tuttavia sono rimaste del tutto o quasi ignorate dalla storiografia italiana che si interessava ai rapporti italo-giapponesi, salvo fuggevoli e isolate eccezioni, in quanto il settore del commercio dei prodotti serici non si riteneva potesse aver prodotto documentazione storica di particolare interesse o valore.

Prima di passare alle fonti in questione, una breve sintesi dei contenuti del volume e delle sue principali conclusioni. La ricerca aveva lo scopo precipuo di quantificare, nei limiti del possibile, lo sforzo collettivo fatto dagli italiani tra gli inizi degli anni Sessanta del XIX secolo e la fine del decennio successivo per portare in Italia dal Giappone, ogni anno e senza alcuna interruzione, delle rilevanti quantità di uova di baco da seta (*seme-bachi*), per valori che in alcuni anni furono di alcune decine di milioni di lire-oro l'anno, stante la devastante epidemia dei nostri allevamenti di bachi da seta che aveva messo in gravissime difficoltà quella che era allora una delle maggiori fonti di ricchezza e di lavoro dell'economia italiana e, segnatamente, delle regioni dell'Italia padana, la Lombardia in primo luogo.

Si sono così individuati, nominativamente, quasi centocinquanta *semai* che si recarono in Giappone nel periodo in esame (1861-1880), con il numero dei viaggi da ciascuno compiuto, le associazioni in patria che li sostenevano raccogliendo i fondi necessari, e le reti di distribuzione del prodotto una volta riportato in Italia. Di ciascuno di essi si è presentata, in appendice al volume, una scheda biografico-professionale. Analogamente, si è proceduto a una prima ricostruzione generale dei corrispondenti professionisti giapponesi venuti in Italia per gli stessi motivi: anche se meno numerosi e meno regolari nei loro viaggi. Essi hanno costituito una controparte essenziale nello scambio non solo commerciale, ma anche di nozioni e tecnologie, creando o più spesso consolidando una rete di relazioni interpersonali tra giapponesi e italiani che si estendevano, in Giappone, da Yokohama alle famiglie e ai soci nelle province dell'interno (soprattutto nelle attuali province di Gunma,

Nagano, Fukushima, Yamagata, Akita) ove si generava la gran parte delle produzioni di pregio che venivano destinate al mercato italiano. Saranno quelle le regioni del Giappone sericolo a essere più di frequente visitate dai nostri quando venne loro concesso di andarvi, ma anche, alle volte, recandosi senza permessi ufficiali ove non del tutto clandestinamente.

Per poter ricostruire, in maniera organica, anche se certo non definitiva e non senza lacune ed errori, un quadro d'insieme di tutti questi movimenti si è proceduto a esaminare grandi quantità di fonti le più disparate e disperse. È per l'appunto da tre di queste fonti, come indicato poco sopra, che si ritiene possano ancora venire molte altre informazioni sia attraverso l'estensione temporale e numerica del materiale da esaminare, sia attraverso una lettura delle singole indicazioni che non sia limitata, come fu di necessità per la stesura di quel volume, ai soli dati personali e commerciali relativi ai semai.

Si daranno qui di seguito degli esempi concreti rispetto alle potenzialità di informazione delle singole fonti per quel che riguarda le "corrispondenze", aggiungendo alla fine in appendice l'elencazione dei viaggi o escursioni all'interno del Giappone.

### **Le corrispondenze e le memorie personali**

Sono naturalmente le corrispondenze a offrirvi vivaci informazioni di prima mano sul Giappone di quel periodo e sugli eventi di cui i nostri furono testimoni; e sono le memorie e le lettere ai famigliari o agli amici a presentare i caratteri di maggiore immediatezza. Di quest'ultimo genere – diari, lettere personali a parenti, conoscenti o ai soci in affari e non destinate al pubblico – ne sono in verità emerse sinora assai poche. Una delle ultime a venire alla luce grazie alla cortesia degli eredi è una missiva di Luigi Ferrero, semai di Mondovì, all'amico e socio Pietro Bertone, suo concittadino. Ferrero è giunto in Giappone assieme a Bertone, ma vi resta ancora per un anno intero (cosa piuttosto insolita per i semai), mentre il collega era rientrato in Italia con il carico di quanto acquistato a Yokohama non appena terminate le contrattazioni.

La lettera di Ferrero è datata Yokohama 28 marzo 1873, quattro o cinque mesi dopo la partenza di Bertone; parla naturalmente d'affari, ma non può esimersi dal raccontare, con un certo *pathos*, un episodio drammatico di cui è appena stato testimone:

Passo intanto a parteciparvi che questa notte dalle 10 e 1/2 di ieri sera sino alle 2 dopo la mezzanotte si è distrutta la metà della città giapponese. Ieri sera alle dieci e mezzo circa scoppiò un incendio presso la via detta (otamaci) vicino a Benten e in pochi minuti il fuoco si dilatò tanto da essere invincibile dalla popolazione e dalle pompe e in un colpo d'occhio si distese sino al fondo della via d'otamaci dove c'è la grande strada che va alla stazione e poi si-

no al ponte dell'ocivaro e di là sino alla piazza d'arme e in su sino al gran canale; insomma che per lo spazio di cinque contrade da una parte all'altra e nel trascorso di tre ore tutto fu distrutto da spaventevoli fiamme e non restò più nemmeno una casa. Più di 2 mila famiglie sono restate senza tetto, però hanno il bene questi giapponesi che non si fastidiano nemmeno per questo, ridono come pazzi dello spettacolo che gli è toccato.

Quest'inverno di già sono successi dieci o dodici incendi, è bruciato tutto il quadrato di case ove era il Gran Caffé du Japon, è bruciato sei o sette case ove era il Jokohama Hotel, sono bruciati due grandi godan [*godown* = magazzini] dirimpetto alla casa Bolmida<sup>4</sup> e tanti altri ancora, ma quello di questa notte fu il più spaventevole e il più dannoso.<sup>5</sup>

L'episodio narrato da Luigi Ferrero è certamente registrato e descritto nelle cronache giapponesi e nelle notizie riportate dai periodici in lingua straniera che si pubblicavano in Giappone, anche se offre una visione dall'interno della comunità straniera a Yokohama e da parte di uno spettatore diretto che ha certo qualche elemento di originalità e di interesse per chi ricostruisca la storia dell'emporio portuale in quegli anni iniziali del suo impetuoso e a volte caotico sviluppo.

In altri casi ci troviamo di fronte a eventi minori, che di certo non finirono sulle pagine dei quotidiani di allora, ma che danno lo stesso un'idea della peculiare atmosfera di sotterranea tensione che si poteva cogliere nel Giappone da poco aperto agli stranieri, come quello che qui segue. Il fatto narrato da Pompeo Mazzocchi nel suo *Diario* (composto solo per i suoi figli e non per essere pubblicato) ebbe luogo a Hakodate, durante il suo primo soggiorno in quel porto, nell'estate del 1864. Come egli stesso racconta, gli occidentali presenti a Hakodate in quel tempo erano non più di qualche decina e i rischi di qualche pericoloso confronto con membri della classe dei samurai erano ben presenti. Nel caso da lui raccontato, tutto finì, fortunatamente e per la sua presenza di spirito, in nulla, ma si era andati molto vicini a uno scontro che poteva avere conseguenze tragiche, e tutto per colpa di un cane:

[...] era arrivato [a Hakodate] un [...] bastimento baleniero e due o tre di loro erano venuti a trovarmi [...] e mi ero unito a loro per guidarli per la città [...] Avevano con loro un cane, mi pare che fosse di quella razza che proviene dal fiume Amur. Sono cani intelligenti, taciti. Passarono due o tre ufficiali yacoinin [= *yakunin*], che portavano due spade e [il cane] non so come – [forse erano] le prime figure nuove che vedeva – senza che loro facessero nulla, ad uno gli prese una gamba, morsicandola. Esso estrasse la spada e, evitandola il cane, batté contro un sasso che mandò scintille. A quel tempo, chi estraeva la spada era obbligato di adorarla come punto d'onore e venne contro di noi.

<sup>4</sup> Giacomo Bolmida, torinese, commerciante in sete e seme-bachi. Era residente permanente a Yokohama almeno dal 1867.

<sup>5</sup> Alcuni passi e riferimenti ai contenuti della lettera in C. Zanier, *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., pp. 87 e 246.

Estrassi il revolver che avevo nella cintura e gli dissi che non sapevamo che il cane morsicasse. Mille scuse. Ci fu un po' di parole violente e finalmente l'ufficiale yaonin ripose la spada nel fodero e ci lasciarono, inaspriti. Dietro mio consiglio, quei signori ritornarono a bordo ed io entrai nella prima casa europea [che trovai] per sottrarmi alla loro vendetta.<sup>6</sup>

Mazzocchi prosegue nel *Diario* ricordando alcune delle più tragiche aggressioni individuali a occidentali accadute in quel torno di tempo, ma va sottolineato come gli italiani, pur in tanti e pur essendosi spesso spinti da soli o in piccoli gruppi all'interno, non ebbero mai a subire offese significative o danni fisici, una "immunità" le cui cause non possono essere ascritte alla sola fortuna, e che varrebbe perciò la pena di analizzare con una certa attenzione.<sup>7</sup>

Inserisco infine in questa sezione, in quanto formalmente trasmessa come una lettera al proprio cognato, una deliziosa osservazione geografico-paesagistica del semaiio bresciano Cesare Bresciani colta nel mentre dall'odierna provincia di Gunma si dirigeva verso quella di Nagano nell'estate del 1872, e che, a rigore di termini, dovrebbe stare nella terza sezione, quella dedicata ai viaggi all'interno del paese. Essa ci dà un'idea di cosa e di come i semai vedessero del Giappone: elemento essenziale per la costruzione, anche in patria, dell'immagine collettiva del paese del Sol Levante che allora si andava consolidando:

Ciò che osservai in codesta giornata eccotelo in poche parole. Da Taksaki fino ad Annaka la Nakasendô rimonta un altipiano il quale, escluse le viti ed i gelsi alti, dà l'idea della nostra Franciacorta; solo che – a parte le affezioni di campanile – questo paese è assai più bello e le varie risaie sparse qua e là fanno coi campi di frumento [...] ed i boschi di bambù, pini, tuje ecc., un splendido contrasto [...] Sorpassata per oltre due chilometri Annaka s'incontrano due immensi viali costeggiati di pini secolari di varie razze, aventi tutti, ad un metro da terra, una circonferenza tra i 5 e gli 8 metri ed i rami dei quali formano sulla strada un riparo naturale, sì per il sole che per la pioggia. La lunghezza di ognuno dei viali è poco lungi da raggiungere il chilometro e ad

---

<sup>6</sup> Tutto l'episodio è riportato in Claudio Zanier (a cura di), *Il Diario di Pompeo Mazzocchi. 1829-1915*, Fondazione Pompeo e Cesare Mazzocchi Onlus/ Fondazione Civiltà Bresciana, Masetti Rodella Editori, Roccafranca (Bs) 2003, pp. 165-166.

<sup>7</sup> Personalmente ritengo che gli eccellenti rapporti personali, di reciproca stima, stabiliti tra molti semai italiani e un notevole numero di influenti mercanti/produttori (e proprietari terrieri) dell'interno abbiano potuto agire da garanzia protettiva nei loro confronti in particolare quando si recavano a trovarli nelle zone di loro pertinenza; ben altro erano le spedizioni di caccia o le galoppate attraverso le risaie che con assoluta incoscienza (e palese arroganza) effettuavano altri stranieri annoiati dalla vita urbana di Yokohama e che alle volte si conclusero in maniera tragica.

ogni tratto ritrovi, tra un fusto e l'altro di detti pini, una venditrice di the e dolci.<sup>8</sup>

### **Le corrispondenze commerciali**

Queste costituiscono il nucleo numericamente di gran lunga maggiore di documenti singoli sinora individuati: lo spoglio parziale di una ventina tra quotidiani e periodici ne ha individuate all'incirca 180, distribuite tra il 1864 e il 1878, attribuibili a trentaquattro semai riconosciuti oltre a un discreto numero di comunicazioni rimaste anonime. Diamo qui alcuni esempi, coerenti tra di loro per il soggetto trattato e per riferirsi a eventi politico-militari, al di fuori cioè dallo stretto oggetto commerciale dei semai, anche se, ovviamente, potevano influire su di esso.

Corrispondenze di questo genere potevano essere anche solo brevi notizie telegrafiche, come quella apparsa sulla prima pagina de "Il Sole" di Milano del 25 dicembre 1868 che segnalava, in sostanza, la definitiva sconfitta del vecchio regime:

Le truppe imperiali del Giappone impadronironsi delle principali città dei ribelli [...].

Non si trattava però di un'informazione casuale di pura cronaca internazionale: essa era stata preceduta, nei mesi antecedenti, da una serie sistematica di informazioni analoghe, alle volte anche discretamente più ampie, ma quasi tutte inserite – questo si deve sottolineare – all'interno di rubriche specialistiche sulla seta e sul seme-bachi. Eccone un esempio, tratto anch'esso dal quotidiano milanese "Il Sole" del 27-28 luglio 1868 che riporta una comunicazione pervenuta da Yokohama e datata 27 maggio 1868, da parte di un corrispondente britannico al prof. Gabriele Rosa, curatore su "Il Sole" della rubrica di prima pagina "Notizie Bacologiche". Essa rende bene l'atmosfera di incertezza che ancora si aveva negli ambienti occidentali in Giappone, alla metà del 1868, su quanto stesse realmente accadendo nel paese e su chi davvero avesse preso il sopravvento. Si nota anche una certa qual propensione, perlomeno tra alcuni occidentali, verso il vecchio regime:

I principi del Sud col Mikado, s'impadronirono di Jeddo, la capitale del Nord, ed il Taikun dovette ritirarsi in disgrazia. Ora i principi del Nord, che da qualche tempo si armavano, cominciano le rappresaglie sulla Confederazione

---

<sup>8</sup> La lettera, indirizzata al cognato Carlo Vedovelli, venne pubblicata su "Il Sole", n. 296, del 19 dicembre 1872 e ora è riprodotta assieme alle altre sullo stesso viaggio in Claudio Zanier (a cura di), *Cesare Bresciani. Viaggio nell'interno del Giappone (1872)*, Fondazione Pompeo e Cesare Mazzocchi, CLEUP, Padova 2006, con testo a fronte in giapponese. Il passo qui citato è a p. 80.

del Sud, si combatte intorno a Jeddo e, da quanto si dice, le truppe del Mikado brillano per la loro incapacità. Si aggiunge che esse dovranno ripartire pel Sud, se potranno, e che il Taikun potrà di nuovo essere richiamato alla testa degli affari. Posti noi sopra una lingua di terra, separati dai grandi centri sotto l'ostilità passiva che i giapponesi mostrano ancora agli stranieri, noi non possiamo bene dir ciò che accade, ma ciò che vi scrivo viene da buona fonte.

Scrivendo al Comizio Agrario di Brescia un mese più tardi,<sup>9</sup> Pompeo Mazzocchi, semaio bresciano, dava notizie analoghe, anche se più rassicuranti e più precise:

Il Giappone [...] è più tranquillo di quanto si crede. Qui a Yokohama domina il Mikado, e si dicono ribelli quelli che gli resistono, quantunque questo governo è mal veduto, e tutti desiderano quello di prima. Il Mikado è sostenuto dai principi del Sud, e malgrado le sconfitte dei soldati di ogni colore, e che sembrano inetti, si regge ancora. Aidzu [Aizu] principe del Nord, sostiene il Taikun.

aggiungendo più oltre nella stessa lettera:

Qui il Governo è come provvisorio, perché non credesi che il potere del Mikado possa durare, onde nell'amministrazione v'ha rilassatezza. Chi vuol viaggiare nell'interno deve andarvi a suo rischio, perché il Governo non ha forza per difenderlo.

Vi fu un aggravamento della situazione tra la fine di giugno e gli inizi di luglio di quel 1868, non a Yokohama – restata sempre fuori dalla mischia – quanto piuttosto a Edo/Tokyo, che non era comunque molto lontana. Ne parla, con accenni accorati, il semaio piemontese Carlo Chiapello in chiusura di una lunga comunicazione ai soci pubblicata su “La Sentinella delle Alpi” di Cuneo e subito ripresa da “Il Sole”:<sup>10</sup>

Domenica fuvvi serio combattimento nel centro stesso della città di Jeddo; si vocifera di seicento morti. Al martedì vennero qui 18 barconi di feriti e furono richiesti dottori europei per operare le amputazioni. La sera stessa di quel giorno si appiccava fuoco ad alcuni quartieri di Jeddo ed il cielo si vedeva da qui tutto rosseggiante dalle fiamme; saltò in aria il ponte principale di Sirocawa, e si pretende che la battaglia abbia continuato l'indomani. Risultato definitivo non conosco. La strada di Jeddo è intercettata.

<sup>9</sup> La lettera di Mazzocchi è datata Yokohama, 26 giugno 1868 e venne trasmessa a “Il Sole” che ne pubblicò ampi estratti nel numero 206 del 28 agosto 1868, pp. 1-2.

<sup>10</sup> “Il Sole”, 219, 13 settembre 1868, p. 1. La lettera, da Yokohama, dovrebbe essere dell'11 luglio 1868.

Ad agosto la situazione si stava però ormai stabilizzando a favore degli imperiali. Le preoccupazioni degli occidentali erano certamente diminuite anche se vi erano ancora degli elementi di tensione militare e di confusione sul piano politico e molti che consideravano i Tokugawa più aperti e disponibili verso gli stranieri di quanto non sembrassero essere i sostenitori dell'Imperatore. Così scriveva il semaio lombardo Giuseppe Biffi, alla fine di una lunga lettera per la massima parte dedicata a questioni commerciali e finanziarie, datata Yokohama 11 agosto 1868 e pubblicata due mesi più tardi su "Il Sole".<sup>11</sup>

In politica nulla di nuovo. Sembra vi sia un riavvicinamento fra il Taycoon (amico degli europei ed ex-primo ministro) e il Mikado (imperatore). Nell'interno i partitanti del Taycoon si battono sempre per loro conto contro i soldati del Mikado,<sup>12</sup> comandati dai principotti fautori del colpo di stato che sbancò il Taycoon. Qui a Yokohama non vi sono timori di sorta, solo ci è vietato l'escire dalla città e dintorni.

Niente comunque a che vedere con le gravi ansie dell'anno precedente, quando, a detta di Pietro Savio, la notizia (risultata poi del tutto infondata) che vi erano bande di *rōnin* che si preparavano ad assalire gli occidentali a Yokohama, aveva portato la comunità italiana ad asserragliarsi nella dimora dell'agente consolare svizzero, il sig. Sieber.<sup>13</sup>

Superata infine la fase di transizione tra i due regimi, le notizie dal Giappone non scemarono, ma continuarono a essere presenti su quotidiani e periodici italiani quanto meno sino alla fine degli anni Settanta, per tutto il periodo cioè in cui rimase attivo l'interesse all'importazione da quel paese di cartoni di seme-bachi e di altri prodotti del ciclo della seta. È però molto interessante notare che anche pubblicazioni che avevano un carattere del tutto specialistico, come nel caso de «Il Corriere Agricolo-Industriale», non si limitavano a informazioni di carattere meramente congiunturale sui prezzi o le qualità del filo di seta prodotto in Giappone, ma offrirono ai lettori notizie di carattere politico e culturale di una certa ampiezza. Ad esempio, «Il Corriere Agricolo-Industriale» del 16 giugno 1875 riprende dalla "Gazzetta di Venezia" una lunga corrispondenza da Tokyo in cui, dopo un paragrafo dedicato alle condizioni del mercato di alcuni prodotti tessili nell'ultima quindicina del mese, dedica tutto il resto dell'articolo a considerazioni sullo sviluppo urbanistico e sanitario di Tokyo e alla *vexata quaestio* della maggiore apertura del paese agli stranieri, riportando anche un lungo brano sull'argomento tradotto da un quotidiano giapponese.

---

<sup>11</sup> "Il Sole", 244, 12-13 ottobre 1868, pp. 1-2.

<sup>12</sup> Il riferimento è senza dubbio ai lealisti Tokugawa del feudo di Aizu.

<sup>13</sup> Pietro Savio, *Diario* (ancora inedito), p. 65.

Si inizia con le questioni relative alla “modernizzazione” della città e delle condizioni di vita della popolazione:

Questa gran capitale si abbellisce e migliora ogni giorno. I lavori edilizii procedono con grande alacrità e testimoniano dell’attività giapponese. È già quasi compiuta una magnifica via, con costruzioni all’europea, illuminata a gaz e con filari di alberi come i boulevards di Parigi. Il magnifico ponte che mette in unione i due tratti di questa via costa 120,000 dollari. È pure in corso di costruzione un Ospedale all’europea, che sarà posto sotto la direzione di un distinto medico giapponese, il sig. Sato. E ne hanno veramente bisogno, perché a dire il vero, la salute pubblica è lasciata quasi del tutto in mano alla Provvidenza, Ora cominciano a comprendere la necessità del vaccino; da dieci anni fu introdotto in Giappone, ma le classi basse non ne vogliono sapere. Intanto, nei primi mesi di quest’anno si ebbero, qui a Tokyo, nientemeno di 3118 casi di vaiuolo, di quali 2956 con esito fatale.

Più oltre si tratta di un problema sempre di attualità per gli occidentali, la libertà di ingresso e di circolazione nel paese:

Torna in campo, più che mai agitata, la questione di rendere libero ed aperto il Giappone agli europei. Credo anzi che qualche cosa il Corpo diplomatico abbia ottenuto, che cioè nuovi porti verranno dichiarati aperti, e questo sarà un primo passo per conseguire quel libero accesso che gli europei invocano sempre e i giapponesi non vogliono concedere mai.

A indicare come il tema stesse a cuore anche alla parte più aperta e progressista dell’opinione pubblica giapponese, veniva di seguito riportato un corposo brano di un quotidiano locale di cui trascrivo qui alcune parti:

Il Governo rifiuta sempre agli stranieri il permesso di viaggiare liberamente all’interno del Giappone, malgrado le molte discussioni che ebbero luogo a quest’effetto [...] Sembra che il Governo non sappia ancora che la terra essendo dimora comune dell’umanità, gli uomini devono vivere in società. Questa è una delle grandi leggi della natura; quegli che è isolato e privo d’amici non può vivere; egli deperisce presto come un albero che sospiri da anni la pioggia e la rugiada [...] è ben doloroso che il nostro Governo mostri [...] tanta ostinazione contro la libera apertura agli stranieri. L’ora è venuta di distruggere le barriere che ci separano da essi.

L’articolo procede su questo tono per svariati altri paragrafi ed è significativo il commento finale del periodico italiano:

Ecco come scrivono i giapponesi. Per un paese [che si ritiene] senza libertà di stampa, non c’è male”.

Sulla base dei quotidiani e dei periodici esaminati per le ricerche sugli scambi nel settore della seta tra Giappone e Italia, gli esempi sopra riportati potrebbero moltiplicarsi a piacimento. Lungo tutto il corso di ogni singolo anno vi sono decine e decine di "comunicazioni", "informazioni", "note", "commenti" riguardanti il Giappone che pur partendo sempre da una base molto mirata – il commercio delle produzioni sericole – offre a un pubblico italiano molto vasto conoscenze assai variegata sul Giappone e sulla società giapponese. In definitiva, penso si possa dire che negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento prende corpo in Italia un altro genere di *japonisme*, con risvolti sociali, economici, politici e che ha un pubblico di interessati decisamente più ampio di quello strettamente artistico. Esso ha anche una base concreta molto sostanziosa. Non va dimenticato infatti che i centocinquanta e più italiani che si recano in Giappone per motivi legati al mondo della seta in questo periodo di meno di vent'anni, compiono complessivamente oltre seicento viaggi (ossia ognuno di loro ci va in media almeno quattro volte). Anche solo nei termini di quello che ognuno di essi ogni volta racconti (e magari abbia anche scritto) ad amici, parenti, soci e conoscenti, del proprio viaggio e delle molte settimane di permanenza in Giappone, la ricaduta in Italia in termini di nozioni e curiosità su quel paese è decisamente rilevante e continua. E il giro delle notizie si rafforza per l'appunto con il fluire continuo e regolare di articoli giornalistici e corrispondenze.

Va anche sottolineato che gli interessati a questo tipo di attività commerciale e produttiva fanno parte degli allora vastissimi ranghi della proprietà terriera, che nelle sezioni più facoltose costituiva l'ossatura della classe dirigente italiana di quel tempo, a cui si univano industriali, mercanti all'ingrosso, finanziari, banchieri legati al ciclo della lavorazione e dei commerci anche internazionali della seta prodotta in Italia. Avanzare stime numeriche è certo piuttosto azzardato, ma tenuto conto che i quotidiani di praticamente ogni città media e grande dell'Italia settentrionale avevano una regolare rubrica sulla seta o comunque sistematici articoli su di essa in cui quasi sempre di Giappone si parlava, non sembra fuor di luogo pensare che molte decine di migliaia di persone venissero costantemente in contatto con notizie relative al Giappone nel corso di questo non breve periodo di storia italiana post-unitaria.<sup>14</sup>

E questo è solo un punto di partenza. Voglio infatti sottolineare che le ricerche da me svolte sono state, per forza di cose, molto selettive e parziali. Le indicazioni che ho qui sopra dato sono ricavate da dati e da fonti che erano state cercate e individuate a fini che non includevano affatto uno studio della fascinazione del Giappone sulla società italiana di allora. A quel fine, esse sono ampiamente parziali e incomplete. Inoltre il numero di periodici e

---

<sup>14</sup> Minore e più irregolare, ma non affatto assente, la presenza di notizie e rubriche sulla seta nei quotidiani e periodici dell'Italia centrale e meridionale.

quotidiani esaminati è stato relativamente limitato (una ventina) e non per tutti è stato necessario, o materialmente possibile, analizzare tutte le annate del periodo sotto esame. Sono certo che le centottanta *comunicazioni* da me individuate sono forse la metà, ma forse ancora meno di tutte quelle trasmesse e pubblicate, nel ventennio preso in considerazione, esistendone anche su periodici provinciali di non facile reperibilità (i semai venivano spesso da piccoli centri di provincia, come ad esempio i Civetta, provenienti da S. Stefano Belbo).

In altri termini, questo contributo vorrebbe spronare altri a delineare con molta più precisione di dettagli e sistematicità di analisi di fonti, la “presenza” del Giappone nell’interesse e nella curiosità intellettuale degli italiani di quel periodo. Molto è stato già fatto sul piano artistico e letterario, e cito solo i nomi di Calza e di Ishii a titolo di esempi di eccellenza, ma sono certo che molto altro può ancora uscire in settori sinora poco esplorati. Sono anche sicuro che partendo dal lungo elenco di nomi individuali che le mie ricerche hanno messo in luce sarà possibile, con altre pazienti e certo faticose ricerche, scendere anagraficamente sino a un certo numero di discendenti nei cui archivi o nelle cui case vi sono ancor oggi piccoli tesori di documenti o di oggetti d’arte sinora del tutto sfuggiti a una catalogazione sistematica. In effetti, nei casi dei Mazzocchi, dei Bertone e dei Savio – per fare degli esempi significativi – questo in qualche misura si è già effettivamente verificato.

Lo stesso vale in misura forse meno ampia, ma non meno interessante per tanti enti oggi non più esistenti ma ai cui patrimoni i “miei” semai ebbero a contribuire. Basti pensare a quanto è emerso una volta che la Società Geografica Italiana, con una scelta coraggiosa e che non si finirà mai di lodare, abbia messo mano al riordino delle sue possessioni: una parte cospicua delle tante preziose carte geografiche giapponesi finalmente individuate, recuperate e valorizzate vi erano giunte da semai o da persone profondamente coinvolte nel giro della seta, come fu il console Robecchi.<sup>15</sup>

Analogamente: cosa ne è stato degli archivi delle decine di Comizi Agrari con cui i semai dal Giappone regolarmente corrispondevano e ai quali inviavano o donavano oggetti e materiali dal Giappone? Molto sarà certamente finito al macero o andato disperso, ma chissà quanto altro giace, del tutto ignorato, nei meandri più impensati di qualche istituzione pubblica nella quale, con giri burocratici da far venire la nausea, hanno finito per confluire.

La “grande stagione della seta” ha inoltre messo in essere per un tempo assai lungo relazioni e rapporti che hanno legato due paesi e hanno creato connes-

---

<sup>15</sup> Claudio Cerretti, (a cura di), *Carte di riso. Far Eastern Cartography. With a Complete Catalogue of the Collection of Chinese and Japanese Maps Owned by the Società Geografica Italiana*, Società Geografica Italiana, Roma 2003; Claudio Zanier, “Carte di riso, carte di seta. La collezione cartografica giapponese alla Società Geografica Italiana. Una riflessione ed un contributo”, *Asiatica Venetiana*, 8/9, 2005/2006 (2007), pp. 141-152.

sioni individuali solide e durature, andate ben oltre il periodo del *boom* degli scambi. Faccio solo un esempio, tra i tanti possibili, Giovanni Bolle era un giovane collaboratore del Direttore dell'Istituto bacologico di Gorizia quando venne a conoscere i membri della delegazione giapponese che nel settembre-ottobre del 1873 effettuarono un corso di aggiornamento intensivo presso quella che era allora la più avanzata istituzione di ricerca sul baco da seta d'Europa. Da quel corso nacque, con strumenti acquistati a Gorizia, il primo istituto di bacologia giapponese, creato a Tokyo l'anno successivo da uno dei partecipanti alla missione in Italia e in Austria, Sasaki Nagaatsu. Sasaki verrà invitato, alcuni anni dopo a presentare due relazioni al Congresso Bacologico Internazionale di Milano del 1876 e gli scienziati e i tecnici europei avranno in quell'occasione la possibilità di apprezzare i rapidi progressi che il Giappone andava facendo nell'entomologia scientifica e in quella operativa. Seguirà un lungo periodo in cui Bolle e Sasaki rimasero in contatto epistolare. Lo sappiamo, anzi lo deduciamo da quanto successe dopo, poiché purtroppo nulla è sinora emerso di quello scambio che fu sicuramente assai fecondo. Lo sbocco di quel rapporto fu l'invito nel 1893 a Bolle, divenuto ormai Direttore del Bacologico di Gorizia, a visitare il Giappone e le sue istituzioni scientifiche nel campo della bacologia e fu ovviamente Sasaki a fare da guida e da ospite premuroso per Bolle. Ne derivò una delle migliori analisi dello stato d'avanzamento della sericoltura giapponese che gli occidentali abbiano prodotto, il volume che Bolle pubblicò, e che fu tradotto in più lingue nel 1896.<sup>16</sup> Di questo percorso di contatti e di reciproci passaggi di informazioni noi ora conosciamo solo il punto di partenza e quello d'arrivo, ma ci manca tutta la costruzione intermedia, dalla quale si potrebbero sicuramente ricavare dati cruciali per comprendere le tappe dell'evoluzione del Giappone in questo settore, evoluzione che lo portò nei primi anni del Novecento – e quindi non molto dopo la visita di Bolle – a raggiungere risultati di estremo interesse, tali da porre il Giappone all'avanguardia nelle applicazioni scientifiche alla pratica dell'allevamento e della riproduzione del baco da seta, con conseguenze fondamentali per l'ascesa del paese, negli anni successivi, al primo posto nella produzione mondiale di bozzoli e di seta. È una storia che, per la parte che riguarda il contributo italiano, attende di essere scritta e che forse giace in qualche archivio semiabbandonato del nostro paese.

---

<sup>16</sup> Giovanni Bolle, *La bachicoltura nel Giappone*, Paternolli, Gorizia 1898. Una seconda edizione apparve nel 1915.

## APPENDICE

### **Spedizioni di semai italiani all'interno del Giappone tra il 1864 e il 1875**

Questa appendice presenta un elenco provvisorio e certamente non esaustivo delle diciotto spedizioni sinora individuate effettuate da semai italiani all'interno del paese, ossia al di fuori dei "porti aperti". Sono quasi tutte in partenza da Yokohama, ma ve n'è una anche da Hakodate oltre a quella, per molti versi peculiare, effettuata via mare a Niigata.

Si tratta di viaggi in genere di pochi giorni, a volte solo puntate che si concludono in giornata, altre sono più lunghe, sino a tre settimane e oltre. Alcune rientrano nel raggio di distanza dal porto entro il quale è consentita, in base ai trattati e previa autorizzazione, la "libera" visita o circolazione, altre si effettuano a distanze molto maggiori in zone interne particolarmente lontane (come le attuali provincia di Nagano o di Yamagata). La maggior parte sono viaggi debitamente autorizzati dalle autorità giapponesi e da quelle consolari o diplomatiche italiane, ma vi sono diversi casi di puntate clandestine o comunque non autorizzate oppure che violino i comportamenti o le attività che erano consentite durante il viaggio.

In tutti i casi si tratta di spedizioni connesse allo studio delle pratiche della sericoltura giapponese e/o alla visita di luoghi particolarmente stimati per la qualità delle loro produzioni di seme-bachi e nei quali risiedono o hanno base commerciale mercanti/produttori giapponesi di seme-bachi che i nostri conoscono personalmente in conseguenza della loro frequentazione dei mercati di Yokohama. Per alcune di queste spedizioni vi sono delle relazioni scritte, anche a più voci, per altre vi sono solo notizie o indicazioni indirette (spesso assai schematiche o persino vaghe) ricavabili da varie fonti, edite o inedite. Sono incluse nell'elenco anche delle spedizioni che sappiamo progettate, ma delle quali non abbiamo sino a ora reperito notizie sull'effettivo esito o meno.

Le relative relazioni non si limitano comunque quasi mai solo a riferimenti esclusivamente legati alle pratiche della sericoltura o del commercio di prodotti serici, ma includono, in maniera maggiore o minore, osservazioni e commenti su pratiche agricole più generali, su usi e costumi, sulle abitazioni, sulle vie di comunicazione, sul paesaggio e su altri aspetti economici, naturali o umani.

Le fonti sono principalmente quelle di quotidiani o periodici dell'epoca sui quali venivano pubblicate, integralmente o, più spesso, per estratti, lettere di semai dal Giappone. In alcuni casi le fonti sono archivistiche, anche di archivi privati. È assai probabile che uno spoglio più ampio e più sistematico di quello condotto a termine per queste ricerche porterebbe a una mole di informazioni molto più completa.

**1864**

1) Enrico Andreossi, semaiolo di Bergamo di famiglia di origine grigionese, giunto in Giappone da alcune settimane, comunica ai suoi soci che progetta di recarsi all'interno del paese, con partenza il 25 aprile 1864 da Yokohama. Non si sono sinora reperite conferme documentali di questa spedizione.

2) Il 1° agosto 1864, Pompeo Mazzocchi, semaiolo bresciano, compie, assieme al console francese, una ricognizione di una giornata a cavallo nei dintorni di Hakodate per visitare alcuni allevamenti di bachi da seta.<sup>17</sup> Non risulta che abbia chiesto alcuna autorizzazione consolare o alle autorità locali. Vi sono alcune brevi descrizioni della gita nel suo "Giornale" che è depositato presso l'Archivio di Stato di Brescia.<sup>18</sup>

**1866**

3) Diego Damioli, bresciano, afferma di aver visitato (agli inizi di giugno?) due distretti sericoli giapponesi, verosimilmente prossimi a Yokohama. Non parla di autorizzazioni chieste o ricevute, né se l'escursione sia stata fatta da solo o con altri.<sup>19</sup>

4) Sette semaioli italiani, con l'appoggio fattivo di Léon Roches, rappresentante diplomatico francese in Giappone (il quale preme sulle autorità giapponesi per ottenerne l'autorizzazione), compiono una escursione a cavallo di almeno tre giorni nei distretti sericoli prossimi a Yokohama con partenza il 14 giugno 1866.<sup>20</sup> I sette componenti sono: Carlo Chiapello, di Cuneo, Isidoro Dell'Oro, di Lecco, Diego Damioli, Antonio Dusina e Vincenzo Gattinoni, tutti e tre bresciani, Secondo Sala, di Saluzzo, Davide Viganò, brianzolo. Sulla spedizione sono state individuate due relazioni, entrambe abbastanza ampie: una di Damioli<sup>21</sup> e l'altra di Dell'Oro.<sup>22</sup> Quest'ultimo aveva anche

<sup>17</sup> A quella data dell'anno gli allevamenti si erano già conclusi e Mazzocchi infatti afferma di aver potuto vedere solo dei bozzoli e alcune farfalle che vi erano sortite. È interessante notare che per la storiografia giapponese attuale non vi erano allora a Hokkaidō allevamenti di bachi.

<sup>18</sup> In parte riportati in C. Zanier (a cura di), *Il Diario di Pompeo Mazzocchi. 1829-1915*, cit., p. 156.

<sup>19</sup> L'indicazione è riportata nel testo di Damioli citato alla successiva nota 5. I due distretti visitati da Damioli vennero erroneamente trascritti dai redattori del periodico italiano come "Sineni" e "Orcini" e non è stato possibile identificarli.

<sup>20</sup> Tra le località visitate dovrebbe esservi quella di Hachiōji, oggi all'estremità occidentale di Tokyo. La località, piuttosto rinomata per la sua sericoltura, venne visitata altre volte in seguito; è tuttavia discutibile se si trovasse all'interno del raggio di 40 km da Yokohama entro il quale gli stranieri potevano muoversi (previa autorizzazione) secondo i trattati allora in vigore.

<sup>21</sup> «L'Economia Rurale», 18, 25 settembre 1866.

<sup>22</sup> *Osservazioni fatte e raccolte sul luogo intorno alla maniera di coltivare il baco da seta al Giappone...*, Patronato, Milano 1866. Alcuni altri riferimenti al viaggio in una sua lettera da Yokohama del 27 giugno 1866, pubblicata su «L'Agricoltura».

avuto incarico dalla Société d'Acclimatation di Parigi di compiere alcune ricerche specifiche sui bachi da seta raccolti nel corso della spedizione e di trasmettere, tramite Roche, dei campioni in Francia che sarebbero stati in seguito passati a Louis Pasteur.<sup>23</sup>

### 1867

5) Ferdinando Meazza, semai milanese, indica di aver compiuto nel luglio del 1867 un'escursione a cavallo a tre ore di distanza da Yokohama (stimabile in circa 30-35 km) assieme al rappresentante diplomatico italiano in Giappone, il conte La Tour.<sup>24</sup>

### 1868

6) Il semai milanese Carlo Fondra informa di aver fatto una breve escursione a un'ora e mezza di cavallo da Yokohama (circa 15-20 km) agli inizi di giugno per visitare un'abitazione dove si allevavano bachi da seta. Non parla di autorizzazioni e se fosse da solo o con altri.<sup>25</sup>

7) Pompeo Mazzocchi, semai bresciano, informa il Comizio Agrario di Brescia di aver effettuato, in una data che si dovrebbe situare con partenza il 20 di giugno, un viaggio a Hachiōji<sup>26</sup> e ad altre località a una giornata di cavallo da Yokohama (con pernottamento e rientro il giorno successivo) assieme a quattro altri commercianti europei di seme-bachi e sete.<sup>27</sup> Si noti che la spedizione ebbe luogo nel periodo in cui a Edo/Tokyo e dintorni erano ancora in corso furiosi combattimenti tra seguaci del deposto *shōgun* e truppe imperiali (v. sopra la lettera di C. Chiapello dell'11 luglio 1868).

8) Nel luglio del 1868, di fronte al rischio che i combattimenti tra i lealisti Tokugawa del feudo di Aizu e gli imperiali ostacolino gravemente l'afflusso di seme-bachi a Yokohama, la comunità dei semai italiani decide di inviare una spedizione via mare a Niigata (porto da pochissimo aperto agli occidentali, ma nel quale per il momento è presente solo il rappresentante consolare

<sup>23</sup> Pasteur era stato da poco incaricato da Napoleone III di affrontare il problema della malattia epidemica dei bachi da seta detta *pebrina*.

<sup>24</sup> La notizia è in una lettera di Meazza, datata Yokohama 14 luglio 1867, al Direttore del Museo di Storia Naturale di Milano, Emilio Cornalia.

<sup>25</sup> Lettera datata Yokohama, 11 giugno 1868 e pubblicata su «Il Commercio Italiano», 93, 13 agosto 1868.

<sup>26</sup> Vedi *supra*, nota 20.

<sup>27</sup> La lettera, datata Yokohama 26 giugno 1868, venne pubblicata, sunteggiata, su "Il Sole", 206, del 28 agosto 1868. I nomi degli altri partecipanti all'escursione sono: il suddito britannico Seyd, quasi sicuramente della *Ernest Seyd & C.* di Yokohama in rapporti d'affari per seme-bachi con una ditta di Milano e che aveva poco prima affittato un locale per il deposito del seme-bachi a Mazzocchi, due svizzeri, Abegg e Wittenbach, operanti come *Wittenbach & Abegg* a Yokohama (gli Abegg avevano stabilimenti di filatura serica in Lombardia), e un Bronner che non abbiamo potuto identificare.

degli stati germanici) in modo da poter acquistare direttamente in loco. Non essendo giunta il tempo la nave militare italiana *Principessa Clotilde*, inizialmente proposta da De La Tour per la spedizione, gli italiani noleggiarono un vascello mercantile britannico, l'*Albion*, e inviano a Niigata tre loro rappresentanti, Carlo Antongini e Paolo Velini di Milano e Vincenzo Gattinoni, di Brescia, ai quali si unisce il Segretario della Legazione italiana, Conte Marco Lucini Arese. Il gruppo arriva a Niigata il 25 luglio 1868 e vi rimane sino al 25 agosto. Sembra di capire che gli italiani, nonostante gli ostacoli posti loro dal Conte Arese, si spingano a qualche distanza da Niigata per visitare delle zone di allevamento dei bachi.<sup>28</sup>

9) Alla ben nota spedizione ufficiale del Conte La Tour nei distretti sericoli del Giappone centrale del giugno del 1869, durata oltre tre settimane, prendono parte tre semai: Ferdinando Mezza ed Ernesto Prato, entrambi milanesi, e il piacentino Ernesto Piatti, oltre a Pietro Savio di Alessandria che negli anni successivi diverrà uno dei maggiori semai operanti sulla piazza di Yokohama. La missione italiana fu la prima in assoluto, guidata da un diplomatico, a recarsi in quei distretti. Sulla spedizione si veda il dettagliato volume pubblicato nel 1870 da Savio.<sup>29</sup>

## 1871

10) Isidoro Dell'Oro, semai lecchese, partendo da Yokohama il 26 giugno 1871, si reca a Shimamura (nell'attuale provincia di Gunma) per far visita ai Tajima, una delle maggiori famiglie di produttori di seme-bachi del Giappone. Da loro acquisterà, tra le altre cose, 600 piantine di gelsi di diverse varietà che spedisce al fratello a Milano. Lo accompagna nel viaggio Yosaburo Tajima Kamisawaya, operatore sul mercato di Yokohama. Non sappiamo con esattezza quanti giorni durò l'escursione, ma è noto che Dell'Oro non aveva richiesto l'autorizzazione al Consolato italiano, attirandosi una reprimenda e una multa. Esistono due resoconti, piuttosto ampi del viaggio, uno pubblicato in Italia e uno su di un periodico in lingua inglese edito a Yokohama.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Le notizie sulla spedizione sono sparse in varie fonti giornalistiche dell'epoca, tra le quali in particolare «The Japan Times Overland Mail» del 5 settembre 1868, «Il Commercio Italiano», 105, del 10 settembre 1868, «Il Sole», 219, 13 ottobre 1868 e 262, 2-3 novembre 1868 e «La Sentinella Bresciana» del 16 dicembre 1868 che pare indicare la partecipazione alla spedizione anche di Diego Damioli.

<sup>29</sup> Savio, Pietro, *La prima spedizione italiana nell'interno del Giappone e nei centri sericoli effettuate nel mese di giugno 1869 da Sua Eccellenza il Conte de la Tour*, Treves, Milano 1870.

<sup>30</sup> Isidoro Dell'Oro, *La bachicoltura e la seta al Giappone ed in Europa...*, Firenze 1871; *Japan Weekly Mail*, in due puntate, rispettivamente il 26 ottobre 1872, pp. 693-695, e il 9 novembre 1872, pp. 722-724.

## 1872

11) Due semai di Brescia, Cesare Bresciani e Giacomo Cicogna, si recano sino a Ueda (attuale provincia di Nagano) partendo da Yokohama il 5 luglio del 1872 e rientrandovi due settimane più tardi, con un percorso di quasi 400 km.<sup>31</sup> Sono accompagnati nel viaggio da Kobayashi Hikosuke, rappresentante a Yokohama dei produttori di seme-bachi dell'area di Ueda, di cui lui è nativo.

La relazione di Bresciani, una delle più ampie e dettagliate rimasteci, se si escludono i libri di Pietro Savio, appare in otto puntate successive sul quotidiano milanese "Il Sole".<sup>32</sup> Essa è stata ripubblicata di recente, con note, cartine e illustrazioni, e testo a fronte in giapponese per conto della Fondazione Pompeo e Cesare Mazzocchi di Coccaglio (Brescia).<sup>33</sup> Secondo gli storici locali, si tratta della seconda relazione su Ueda e dintorni dopo l'apertura del paese che sia stata prodotta da visitatori occidentali.

12) Pietro Savio, semaio di Alessandria, afferma, nella prefazione al suo volume del 1874, di aver compiuto una spedizione all'interno del Giappone nel corso del 1872, ma di non aver ritenuto rilevante pubblicarne gli esiti. Su questa spedizione non sono sinora emersi altri particolari.

13) Carlo Chiapello, semaio di Cuneo e Pompeo Mazzocchi, semaio bresciano, si recano in vetture di posta sino a Takasaki (nell'attuale provincia di Gunma). Partono il 15 di agosto da Yokohama, ma non è chiaro quanto vi restino (semberebbe una decina di giorni, almeno). Sul viaggio abbiamo una sintetica relazione di Chiapello pubblicata su un quotidiano milanese.<sup>34</sup> Vi è inoltre un riferimento da parte di un facoltoso e influente possidente bresciano, il conte Ignazio Lana, che polemizza per una multa data dal console italiano a Yokohama, Bruni, a Pompeo Mazzocchi per aver acquistato cartoni di seme-bachi all'interno del Giappone. Si dovrebbe pensare che l'acquisto fosse stato fatto nel viaggio sopra citato di Mazzocchi con Chiapello (ma non si può escludere che si trattasse di un viaggio diverso) e che vi fosse comunque un divieto per i semai europei ad acquistare cartoni di seme-bachi in altri luoghi che non Yokohama.

## 1874

14) Il semaio di Lecco Isidoro dell'Oro compie una lunga escursione nei distretti sericoli dell'interno del Giappone nell'estate del 1874. Il viaggio è si-

<sup>31</sup> Il tratto tra Yokohama e Shinagawa (Tokyo) e ritorno venne compiuto in treno.

<sup>32</sup> "Il Sole", 12.12.1872; 13.12.1872; 14.12.1872; 18.12.1872; 19.12.1872; 20.12.1872; 2.1.1873.

<sup>33</sup> C. Zanier (a cura di), *Cesare Bresciani. Viaggio nell'interno del Giappone (1872)*, cit.

<sup>34</sup> La relazione, datata Yokohama 10 settembre 1872, appare su "Il Sole", 17.11.1872, ma è molto probabile che sia stata pubblicata anche su qualche periodico piemontese.

curamente autorizzato secondo le debite formalità poiché Dell'Oro ne pubblica un ampio resoconto, indirizzato all'Ambasciatore italiano Alessandro Fè d'Ostiani, nel *Bollettino Consolare* del Ministero degli Esteri.<sup>35</sup>

15) Pompeo Mazzocchi, semaio bresciano, compie una lunga escursione all'interno del Giappone – diversa da quella effettuata da Dell'Oro – recandosi nelle attuali province di Fukushima e Yamagata. Anche la sua relazione alla Legazione italiana di Tokyo viene pubblicata sul *Bollettino Consolare* del Ministero degli Esteri<sup>36</sup> ed è stata di recente riedita, con note, in appendice a un testo biografico su Pompeo Mazzocchi.<sup>37</sup>

16) Pietro Savio, semaio di Alessandria, effettua una lunga escursione nei distretti sericoli interni del Giappone centro-settentrionale. Ne ricaverà un volume, riccamente illustrato, che sarà pubblicato a Milano due anni dopo.<sup>38</sup>

## 1875

17) Pietro Bertone, semaio di Mondovì (Cuneo) effettua, nell'agosto del 1875, una lunga escursione di due settimane in alcuni distretti sericoli dell'interno. Ne manderà un'ampia relazione al fratello Emilio, suo socio in affari.<sup>39</sup> Nel viaggio è accompagnato da un mercante/produttore originario dei luoghi che si vanno a visitare, ma operante a Yokohama con il qual Bertone è in eccellenti rapporti commerciali e di amicizia.

18) Dalla lettera di Pietro Bertone al fratello, citata qui sopra, si ricava che uno dei semai compagni di viaggio dall'Italia al Giappone con il quale Bertone è giunto a Yokohama, compie, nello stesso periodo, un analogo viaggio all'interno, ma in aree diverse. Il nome del semaio italiano autore di questa escursione non è però citato da Pietro Bertone.

---

<sup>35</sup> *Relazione del Signor Isidoro Dell'Oro alla R. Legazione d'Italia a Tokio*, "Relazioni di Viaggi di Bachicoltori Italiani nell'Interno del Giappone", *Bollettino Consolare*, vol. XI, P. I, Ministero degli Affari Esteri, Roma 1875, pp. 161-173.

<sup>36</sup> *Relazione del Signor Pompeo Mazzocchi alla R. Legazione d'Italia a Tokio*, "Relazioni di Viaggi di Bachicoltori Italiani nell'Interno del Giappone", *Bollettino Consolare*, vol. XI, P. I, Ministero degli Affari Esteri, Roma 1875, pp. 174-179.

<sup>37</sup> *Relazione del Signor Pompeo Mazzocchi alla R. Legazione d'Italia a Tokio* in C. Zanier (a cura di), *Il Diario di Pompeo Mazzocchi. 1829-1915*, cit., Appendice III, pp. 221-228.

<sup>38</sup> Pietro Savio, *Il Giappone al giorno d'oggi nella sua vita pubblica e privata, politica e commerciale. Viaggio all'interno dell'isola e nei centri sericoli eseguito nell'anno 1874*, Treves, Milano 1876.

<sup>39</sup> La lettera, datata Yokohama, 14 settembre 1875, è attualmente custodita da uno dei discendenti, che qui ringrazio ancora una volta per la cortesia di avermene fatto avere una fotocopia.

THE “GREAT SILK SEASON” BETWEEN ITALY AND JAPAN (1861-1880):  
A RESEARCH SUBJECT YET TO BE FULLY EXPLORED

Claudio Zanier

The analysis offers a short summary of recent basic research findings on the relationship between Italy and Japan in the field of silk products commerce. It deals mainly with the transfer of silk production technology to Japan via both Italian silkworm egg traders who went to Japan as well as via the Japanese silk traders who went to Italy; the field is potentially rich with new findings. It is further maintained that by thoroughly examining scores of Italian newspapers and periodicals a great deal of information on Japanese economic and political life may come to light. Several examples of Italians traders' correspondence is given. A few more come from private correspondence. To conclude a full list of travels to the Japanese interior by Italian silk-men is appended.

日伊間の「絹の黄金時代」 (1861-1880年)  
これから発展させるべき研究として

クラウディオ・ザニエール

本稿は、蚕種貿易をめぐる日伊関係についての近年の研究を概観するものである。これは商業関係のみならず、技術や知識の交換をも含む、きわめて豊かな分野であり、イタリアから日本に赴いて相手国の日本において密接な人間関係を築いた何人かの蚕種商たちがその中心となる。当時のイタリアの日刊紙、雑誌などを分析し、またこの商人たちが残した書簡を検討することにより、当時の日本の経済・政治に関する多くの情報を得ることができる。また、農業の実際面における興味深い詳細や、風習、住居、伝達手段、風景、その他、人的また自然のさまざまな側面について知ることができるのである。日本に赴き、国内をも旅したイタリア人の網羅的なリストをもって結びとする。



Stampato in Italia presso  
Laser Copy S.r.l., Via Livraghi 1, Milano  
*Prima edizione ottobre 2008*